



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Maria De Lourdes Gonçalves de Ibanhes

Silvino Jacques: interseções no mito do bandoleiro

São José Do Rio Preto
2013

Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes

Silvino Jacques: interseções no mito do bandoleiro

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras, Área de Concentração - Teoria Literária junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a . Norma Wimmer.

São José do Rio Preto
2013

Ibanhes, Maria de Lourdes Gonçalves de

Silvino Jacques: interseções no mito do bandoleiro / Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.

248 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Norma Wimmer

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Silvino Jacques. 2. Brígido Ibanhes. 3. Hamilton Medeiros. 4. Martín Fierro. 5. Bandoleiros. 6. Fronteira. 7. Mito. I. Wimmer,

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca

Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Maria De Lourdes Gonçalves de Ibanhes

Silvino Jacques: interseções no mito do bandoleiro

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras, Área de Concentração - Teoria Literária junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
UNESP - Assis

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São José do Rio Preto

Prof . Dr. Nelson Luis Ramos
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
UFGD – Dourados

São José do Rio Preto
2013

À minha mãe Geraldina Torres Gonçalves

e

Aos meus filhos Eliakyn Dayan de Ibanhes e Solano Miguel de Ibanhes

Ao meu bem, Renato Teixeira de Oliveira, pelo apoio, nos momentos difíceis, sempre que me faltava forças para continuar

In memoriam:

Ao meu pai Miguel Bento Gonçalves e meu irmão Antonio Fernandes Gonçalves.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer pela orientação, apoio e compreensão no decorrer das aulas e na “confecção” dessa tese.

Aos meus professores do doutorado pelas aulas e contribuições que cada um, à sua maneira, direta ou indiretamente, me deram.

Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos pelos muitos empréstimos de material bibliográfico e pela amizade.

Alguém pode roubar e não ser ladrão, matar e não ser assassino. O pobre Martín Fierro não está nas confusas mortes que cometeu nem nos excessos de protesto e bravata que atrapalham a crônica de suas desventuras. Está na entonação e na respiração dos versos; na inocência que lembra modestas e perdidas felicidades e na coragem que não ignora que o homem nasceu para sofrer.

Borges e Guerrero

RESUMO

O principal objetivo desta tese é o estudo das interseções no mito do bandoleiro, como cavaleiro errante, por meio da figura do herói/anti-herói, Silvino Jacques, enfocando particularmente sua trajetória no tempo e no espaço, com vistas à explicitação dos seus “feitos” e análise das regiões de sua atuação, e da notável significação que o nome e a escritura de Silvino Jacques encerram em certa tradição literária. Para tanto, o *corpus* deste trabalho baseia-se nas obras *Decima gaucha*, do próprio Silvino Jacques, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, do escritor regionalista sul-mato-grossense Brígido Ibanhes e no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, de Hamilton Wander Medeiro. O estudo justifica-se, prioritariamente, pela comprovação dos influxos platinos, os quais ultrapassam fronteiras e leis, ocasionando trocas e/ou “contrabandos” literários e culturais entre as regiões envolvidas. Assim, a análise volta-se para a recuperação do tema ao longo da história da literatura, remontando à reconhecida figura do lendário Martín Fierro e sua formidável ressonância e fortuna nas literaturas do Cone Sul, bem como para o ambivalente herói pícaro, representado tanto pelo Quixote como pelo Lazarillo, nas literaturas hispano-americanas. A perspectiva desta análise contempla reflexões teórico-críticas oriundas da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais e também da teoria do documentário, campos de saber que propiciaram a abordagem de um tema ainda pouco estudado, mas de grande produtividade para estudiosos e pesquisadores de poéticas comparadas culturais.

Palavras-chave: Silvino Jacques; Brígido Ibanhes; Hamilton Medeiros; Martín Fierro; Bandoleiros; Fronteira. Mito.

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis es el estudio de las intersecciones en el mito del bandolero, como caballero errante, a través de la figura del héroe /antihéroe, Silvino Jacques, centrándose particularmente en su trayectoria en el tiempo y el espacio, con vistas a explicitación de sus "hechos" y el análisis de las áreas de sus actuaciones, además de la notable significación que el nombre y la obra de Silvino Jacques cierran en determinada tradición literaria. Por lo tanto, el corpus de este trabajo se basa en las obras *Decima gaucha*, del propio Silvino Jacques, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, del escritor regionalistas sul-mato-grossense Brígido Ibanhes y el documental *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, de Hamilton Wander Medeiro. El estudio se justifica, sobre todo, por la comprobación de los influjos platinos que propasan las fronteras y las leyes, ocasionando cambios y/o "contrabando" literarios y culturales entre las regiones involucradas. Así, el análisis se vuelve para la recuperación del tema al largo de la historia de la literatura que se remonta a la figura del legendario Martín Fierro y su formidable resonancia y fortuna en las literaturas del Cono Sur, como también para el ambivalente héroe pícaro, representado tanto por el Quijote como por el Lazarillo, en las literaturas hispanoamericanas. La perspectiva de este análisis complace reflexiones teórico-críticas oriundas de la Literatura Comparada y de los Estudios Culturales, además de la teoría documental, campos del saber que favorecen el abordaje de un tema todavía poco estudiado, pero de gran productividad para estudiosos y investigadores de poéticas comparadas culturales.

Palabras-llave: Silvino Jacques; Brígido Ibanhes; Hamilton Medeiros; Martín Fierro; Bandoleros; Frontera; Mito.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rotas da migração gaúcha para o estado do Mato Grosso do Sul.....	40
Figura 2 - Fotografia da estátua de Lampião na entrada de Fazenda Nova-PE, BR-104 (Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes)	54
Figura 3 - Silvino Jacques (ao centro) e seu bando	65
Figura 4 - Escritor Brígido Ibanhes entrevistando Nazário Pereira.....	120
Figura 5 - Reunião do grupo legalista	155
Figura 6 - Silvino Jacques (à esquerda) e um companheiro de boemia.....	159
Figura 7 - Fotografia feita do filme <i>Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro</i>	191
Figura 8 - Fotografia feita do filme <i>Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro</i> - abertura do filme	195

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - SILVINO JACQUES E AS CARTOGRAFIAS E IMAGENS FRONTEIRIÇAS.....	17
1.1 UM BANDOLEIRO ENTRE LUGARES E FRONTEIRAS.....	18
1.2 PERCURSOS E PASSAGENS: UM BANDOLEIRO DOS PAMPAS.....	24
1.3 SILVINO JACQUES - EM DIÁSPORA - DOS PAMPAS AO CERRADO	29
1.4 OS DESCAMINHOS DE JACQUES	39
1.5 O OESTE ENTRE IMAGENS E “INVENÇÕES”	42
CAPÍTULO II - O MITO DO BANDOLEIRO, O BANDISTIMO SOCIAL E O OESTE INSÓLITO	51
2.1 O CAVALEIRO ERRANTE	52
2.2 O BANDIDO SOCIAL - UM “SER BANDOLEIRO”	58
2.3 O OESTE: “MUNDO-SERTÃO”	61
2.4 ENTRE HERÓI E BANDIDO NA “ORIGEM”	66
2.5 DE QUIXOTE A FIERRO: JACQUES E SUAS ORIGENS	70
2.6 SILVINO JACQUES POSSUI TRAÇOS PICARESCOS?	75
CAPÍTULO III - <i>DECIMA GAUCHA</i> NOS RASTROS DE <i>O MARTÍN FIERRO</i> - CONFISSÕES DE UM BANDOLEIRO - HISTÓRIA, FORMA E SENTIDO	80
3.1 UM BREVE “PREÂMBULO”	81
3.2 ENTRE A ESCRITA E A ORALIDADE: CAMINHOS INVERSOS	82
3.3 <i>DECIMA GAUCHA</i> : UM TEXTO POLIMORFO	84
3.4 <i>DECIMA GAUCHA</i> E <i>MARTÍN FIERRO</i> - APROXIMAÇÕES.....	91
3.5 A AUTOBIOGRAFIA DE UM HOMEM “INFAME”	102
3.6 “A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA”	112
CAPÍTULO IV - <i>SILVINO JACQUES: O ÚLTIMO DOS BANDOLEIROS</i> - BIOGRAFIAS ENTRECruzadas - QUANDO A VIDA VIVE NA FICÇÃO	118
4.1 “QUEBRA-CABEÇA (AUTO) BIOGRÁFICO”	119
4.2 RASTROS ETNOGRÁFICOS REGIONAIS	126
4.3 O TESTEMUNHO E A “RESSURREIÇÃO” DO SUJEITO	131
4.4 UM TEXTO FRONTEIRIÇO - ENTRE HISTÓRIA, FICÇÃO E LITERATURA	135
4.5 A POLÍTICA ALIADA AO BANDOLEIRISMO.....	151
V CAPÍTULO - <i>SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO</i> - “OS FIOS E OS RASTROS DAS MEMÓRIAS” – UMA VERSÃO	160
5.1 A NARRATIVA DOCUMENTÁRIA.....	161

5.2 SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO – UM DOCUMENTO	
.....	169
5.3 SILVINO JACQUES – UMA REPRESENTAÇÃO	175
5.4 A VOZ DE SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO – PRODUÇÃO E ESTRATÉGIAS	185
5.5 “TEATRO DA MEMÓRIA” – IMAGENS DO PASSADO	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS	211
ANEXO A: <i>Decima Gaucha</i>	236
ANEXO B: Registro de Nascimento de Silvino Jacques	245
ANEXO C: Certificado de Registro da <i>Decima Gaucha</i> na Biblioteca Nacional	247

INTRODUÇÃO

*Olhe no mapa
Aqui entre o sul de Mato Grosso
E o Paraguai,
À beira duma cidade chamada Bela Vista,
Passa o rio Apa.
Raquel Naveira*

*A cidade se atravessa nos três minutos, com um olhar
para a casa que foi do matador de gente Silvino
Jacques, por causa de quem ainda há mulheres de luto,
das duas bandas.¹
Guimarães Rosa*

A epígrafe da poetisa sul-mato-grossense Raquel Naveira e a do escritor Guimarães Rosa são um ponto de partida para introduzir este trabalho. Ambas servem ao propósito de situar, no tempo e no espaço, o *locus*, inserido na região geográfica, parte sul da Fronteira Oeste (lugar fronteiro com o Paraguai) também foco de análise da investigação relatada no corpo desta tese: sob o signo emblemático da divisão das fronteiras reais e imaginadas, o *corpus* deste estudo constitui-se na figura do herói/anti-herói, o bandoleiro Silvino Jacques, de suas façanhas, através das obras que o caracterizam – o texto *Decima Gaucha*² (1929), do próprio Silvino Jacques, o texto *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* (1986), de Brígido Ibanhes³ e o documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*⁴ (2006), produção executiva de Pepe Faviere e direção de Hamilton Medeiros. Assim, esta pesquisa vai além da

¹ João Guimarães Rosa, no conto “Sanga puitã”, p 47, usa a expressão, “das duas bandas”, para especificar as duas cidades fronteiriças, Bela Vista (Brasil) e Bella Vista Norte (Paraguai). A casa referida por Guimarães Rosa, fica no lado brasileiro e segundo o escritor Brígido Ibanhes, em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* (2007), foi onde Zanir, esposa de Jacques, “[...] por muito tempo exerceu a profissão de cabelereira” (p. 241). No entanto, Jacques ficou pouco tempo em Bela Vista, logo mudou-se para Porteiras, lugarejo vizinho, atualmente município de Caracol. Em Porteiras, morava com a esposa Zanir e a filha Hildorilda Jacques Perrupato, numa chácara.

² O título “Decima Gaucha” encontra-se grafado dessa forma no exemplar que temos em mãos, e existem outros erros ortográficos e de pontuação no texto todo. A opção feita foi a de manter a forma original.

³ O livro de Brígido Ibanhes encontra-se já em sua 6ª edição e nesta tese consultamos todas as edições, porém nos detemos mais na 5ª. A obra foi indicada para o vestibular da UFGD, nesses dois últimos anos, 2011-2012. Foi o relato de Ibanhes que trouxe a *Decima gaucha* à luz, pois esse texto estava publicado em *Crônicas e histórias do município de Bonito*, uma revista quase artesanal, de forma que era mais conhecido pela oralidade (algumas sextilhas ainda eram lembradas pelas pessoas que conviveram com Silvino Jacques e /ou escutaram sua história).

⁴ O título do documentário encontra-se grafado dessa forma, Selvino e não Silvino.

figura controversa de Silvino Jacques e dos reflexos e interseções que geraram o mito do bandoleiro, mas também procura analisar as fronteiras que o produziram - o espaço Sul mato-grossense, como uma identidade construída pelos mecanismos do poder, desde a primeira metade do século passado, e que vem se solidificando no entrecruzamento de práticas discursivas regionalistas, tanto as oficiais quanto as que escapam ao discurso do poder. Dessa forma, neste trabalho, o literário, o histórico, o geográfico e o linguístico se entremeiam para dar sentido à região e ao mito do bandoleiro. Não podemos esquecer que as identidades, regionais ou não, são produzidas, encenadas e pressupostas em seu interior - nessa produção, encenação estão todos os seus mitos, lendas, estórias/histórias – a região não é homogênea, ela comporta um grupo de enunciados e imagens diferentes, os quais podem se repetir e/ou se transmutar em épocas variadas.

Persona real, gaúcho de Camaquã, município de São Borja/RS, fugido do seu estado, como proscrito, onde cometeu seus primeiros crimes, Silvino Jacques veio fazer história na região sul de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul. Na realidade, trata-se de um bandoleiro em todos os sentidos que o termo carrega, ou seja, um bandido, salteador de estradas, andejo, **errante**; no sentido figurado, é homem inconstante com as mulheres, volúvel. Silvino Jacques foi tudo isso. De bandoleiro e revolucionário a chefe de bando, comerciante e retratista, além de ter sido, inicialmente, integrante da Brigada Militar do Rio Grande do Sul, tornou-se uma espécie de mito no imaginário popular sul-mato-grossense, sempre envolto numa aura romântica, própria do gaúcho guerreiro do pampa, símbolo de valentia, apesar de seus crimes.

O interesse pelo objeto deste estudo veio da leitura dos dois textos acima citados e das histórias ouvidas sobre o bandoleiro. É comum, na escolha de um objeto de estudo, a preocupação com a relevância da análise desse objeto. As obras de e sobre Silvino Jacques remetem para a “figura autóctone do gaúcho”, que emergiu no romantismo tardio e perdurou por décadas na corrente literária de cunho regionalista denominada gauchesca. A constatação de que os tipos valorizados pela gauchesca eram homens em conflito com a lei, como o próprio Silvino Jacques e a personagem lendária, Martín Fierro, principal representante dessa corrente literária, foi decisiva para a confirmação da importância do objeto desta investigação.

Vale destacar que o interesse pelo assunto vem desde o curso de especialização em Literatura Comparada (UFMS), quando o professor Paulo Nolasco nos incentivou a escrever um artigo sobre o bandoleiro para apresentar em congresso da ABRALIC. Assim surgiu “Silvino Jacques: entre a lenda e a realidade”, primeiro texto de crítica literária e cultural sobre o tema em análise, no qual já discutíamos as circunstâncias históricas e literárias que transformaram a personagem em figura mítico-lendária.

A notoriedade de Silvino Jacques, no Mato Grosso do Sul, advém da oralidade e, principalmente, do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, pois foi essa obra que trouxe à luz as trovas do bandoleiro e provocou um *revival* na história de Jacques, e mais recentemente, do documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* (2006), o que comprova a capacidade de os mitos migrarem de um sistema literário para outro sistema de representação. Além do fato de o texto *Decima gaucha* manter estreita filiação com a gauchesca – especificamente com o clássico *Martín Fierro* (1872) de José Hernández –, quando rompe as fronteiras culturais e se torna conhecido nas cidades fronteiriças do Brasil por meio da oralidade, a *Decima gaucha* deixa-se inscrever na região específica de seu surgimento, a da fronteira Brasil-Paraguai.

Tais fatores levaram a uma investigação sob a perspectiva teórica do regionalismo, com o apoio das contribuições de Kaliman, Masina e Cosson sobre o conceito de região, especialmente o de região cultural, vista como um espaço que ultrapassa as fronteiras do Estado-nação. No caso do Cone Sul, o conceito de região cultural agrega três países: a Argentina, o Uruguai e o Brasil, o que conduz à problemática do “contrabando” e da migração de temas, figuras e mitos que confluem na simbiose do fato histórico no literário e na consequente criação de mitos. Daí a importância dos estudos de Zunthor sobre a oralidade, para melhor entender a conexão entre a *Decima Gaucha* e *Martín Fierro*, bem como o influxo da obra *Martín Fierro* na literatura gauchesca.

As semelhanças entre a personagem de Silvino Jacques e a de Martín Fierro dão-se no âmbito da poética comparada e, por isso, expandem-se através das relações com o Antônio Chimango, com o Lazarillo de Tormes e com o Quixote. Procuraremos, portanto, compreender como o mito do “bandoleiro”, como cavaleiro errante, foi prefigurado já na literatura espanhola, culminando com o aparecimento do Fierro como texto fundador da literatura argentina, espreado-se pelo Brasil em figuras tão pitorescas como Lampião e Silvino Jacques, objeto deste estudo.

O aporte teórico utilizado justifica-se pela singularidade do próprio objeto; a compreensão da literatura como um espaço sem fronteiras permitiu a flexibilidade para buscar apoio em outros campos, como, por exemplo, no da história regional. Não se deve esquecer que toda a história de Jacques está alicerçada em testemunhos, seja do próprio bandoleiro, seja das pessoas que fizeram seus relatos para a escritura do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* e para execução do documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* o que impôs a consulta e o cotejamento de uma bibliografia específica. O paralelo entre

literatura e história servirá de foco orientador para situar a personagem em seu contexto, iluminando o entendimento dos contextos situacionais que a tornaram fato mítico-lendário.

Outro fato relevante deve ser sublinhado: o desconhecimento da crítica literária e cultural em relação à *Decima Gaucha*, à obra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* e ao documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, como objetos constitutivos da cultura e da literatura, justifica a importância desta pesquisa, principalmente como bibliografia a contribuir com o estudo da historiografia e da crítica literárias.⁵

Considerando-se o objetivo desta tese, ou seja, a análise das interseções no mito do bandoleiro Silvino Jacques, entre as fronteiras reais e as imaginadas, este trabalho divide-se em cinco capítulos, além da introdução e das considerações finais: no primeiro capítulo – **Silvino Jacques e as cartografias e imagens fronteiriças** – apresentamos uma visão geral do Rio Grande do Sul e de Mato Grosso do Sul, enquanto regiões fronteiriças e, portanto, “entre-lugares”, salientando a formação política, social e de identidade cultural de modo a situar a figura de Silvino Jacques em todo o contexto, em especial as circunstâncias que propiciaram a continuação de sua carreira no crime. Conceitos como os de região e de fronteira foram imprescindíveis para fundamentar a análise do espaço, principalmente, do Mato Grosso, o qual, na época, emerge como grande espaço “medieval” a ser preenchido pelos influxos migrantes que, de certa forma, não deixavam de trazer impulsos modernizantes, vindos de outros estados. Porém, tais influxos também terminam sendo um grande encontro, de diferentes épocas, espaços, imagens e vozes, propício para engendrar o mito do bandoleiro. No segundo capítulo – *O mito do bandoleiro, o banditismo social e o oeste insólito* – o mito do gaúcho como cavaleiro errante e, portanto, bandoleiro, relacionado à figura de Silvino Jacques é estudado buscando-se suas raízes em Quixote e em Fierro. Neste sentido, tornou-se necessário analisarmos o bandido rural. Para tanto, nos apoiamos na definição de Hobsbawm sobre o bandido social, verificando os aspectos desse conceito que têm relação com Jacques. Procuramos fazer um contraponto entre outros bandidos e eventos de banditismo social, mais especificamente, o cangaço nordestino, nesse caso, nos embasamos nas observações de Frederico Pernambucano de Mello (2004) e de Luiz Bernardo Pericás (2010). Já para a análise do fenômeno em Mato Grosso do Sul, devido à parca bibliografia sobre o banditismo na Fronteira Oeste, consultamos, principalmente, a obra de Walmir Batista Corrêa, a qual foi de

⁵ A partir de meus estudos, iniciados com o artigo e posteriormente com a Dissertação de Mestrado, vindo culminar com esta tese, outros estudos surgiram, a exemplo da Dissertação de Mestrado, “Mundos de Silvino Jacques: terra, banditismo rural, poder e sociedade na Fronteira Oeste do Brasil (1929-1939)” em História Social defendida, na USP, por Arnor da Silva Ribeiro (2011), sob orientação da professora doutora Zilda Márcia Gricoli Iokoi.

grande valia para entendermos as relações entre os coronéis, os bandidos e as forças políticas, bem como contribuiu para articularmos a atuação de Jacques com esses agentes, com a fronteira e o cenário político da região, levando em consideração as dificuldades de acesso ao restante do país e o descaso do governo com a “terra de ninguém”. No mais, usamos conceito de Eliade e Sperber para justificar o mito do bandoleiro. No terceiro capítulo - ***Decima Gaucha: confissões de um bandoleiro – história, forma e sentido*** - fizemos o estudo do texto *Decima gaucha*, a análise de sua forma, suas possíveis ligações com o Romancero Popular e, conseqüentemente, com a literatura oral e o cordel; seu caráter autobiográfico e semelhanças com o *Martín Fierro* (tanto de ordem formal como semântica), mais as suas relações com todo um gênero que trata da confissão e da violência, uma estética que vem se re-atualizando desde o século XVII. No quarto capítulo – ***Silvino Jacques: O último dos bandoleiros – biografias entrecruzadas - quando a vida vive na ficção*** - analisamos a gênese poética do livro de Brígido Ibanhes *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, englobando as várias nuances de gêneros presentes na obra, o que a transforma num híbrido; os traços biográficos tanto da personagem Silvino Jacques, como do próprio autor; além de verificamos as relações entre literatura/ficção e história que conduzem o relato, bem como a representação de Silvino Jacques como bandoleiro/*porojukahá*/herói revolucionário. No quinto capítulo – ***Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro – “os fios e os rastros das memórias” – uma versão*** – fizemos algumas considerações teóricas sobre o suporte documentário, bem como sobre a questão da representação e dos agentes envolvidos na práxis de uma narrativa documentária, tais como as testemunhas, o espectador e o cineasta, enfatizando o “poder de mostrar” e a relação entre quem filma e quem é filmado, afinal como diz Comolli, não tem como filmar e nem ver impunemente. Para a confecção desse capítulo, consultamos teóricos do universo documentário, como Jean-Louis Comolli, Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols, entre outros. Para o conceito de representação, os estudos de Roger Chartier foram fundamentais. No mais, voltamos a tratar da questão da memória e da oralidade, como dispositivos de fabulação, haja vista que o filme é todo ancorado em depoimentos. Além disso, refletimos sobre o discurso linear da narrativa e o fato de o filme ter sido patrocinado pelo Estado e, portanto, enfatizar a figura heróica de Jacques, pois afinal, o Estado não precisa de um bandido, mas sim de um herói. O Estado é um campo de luta poderoso para criar suas histórias e seus mitos. Assim, ele sintetiza as variedades de experiências, numa dimensão histórica e multiforme, e dá-lhes o enfoque da melhor perspectiva para os seus interesses, quer sejam eles políticos, jurídicos, econômicos ou culturais.

**CAPÍTULO I - SILVINO JACQUES E AS CARTOGRAFIAS E IMAGENS
FRONTEIRIÇAS**

*O Pantanal não tem limites [...]
[...]Prefere os deslimites do
vago, se entorna preguiçosamente
e inventa novas margens.
Livro de pré-coisas (Manoel de Barros)*

1.1 UM BANDOLEIRO ENTRE LUGARES E FRONTEIRAS

As palavras do poeta sul mato-grossense, Manoel de Barros, na abertura deste capítulo, “poetando” sobre o Pantanal e o rio Taquari, no *Livro de pré-coisas*, nos serve de motivo para pensarmos a cartografia fronteiriça que constitui o espaço vivenciado pelo nosso objeto de análise,⁶ ou seja, as projeções e figurações textuais do bandoleiro/revolucionário Silvino Jacques, na *Decima gaucha*,⁷ texto do próprio bandoleiro, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, de Brígido Ibanhes e no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, considerando as fronteiras reais e/ou imaginadas em que Silvino Jacques viveu. Fronteiras simbolicamente sem limites que, como o Pantanal e o Taquari, são sempre “flutuantes”, preferindo os “deslimites do vago”, onde tudo “estoura” refazendo, recriando, reinventando, metamorfoseando – “inventando novas margens”, numa espécie de transgressão. Cartografar não é uma tarefa simples, principalmente quando o espaço é movediço, poroso como os lugares fronteiriços. Como afirma Pesavento:

Cartografar é, antes de tudo, mapear um território e explorar a natureza, percorrendo espaços e nele identificando lugares – recortes do território dotados de sentido, aos quais nomeia, precisando os significados – ou descobrindo paisagens – estas frações do espaço, organizados pela estética do olhar. Cartografar é, pois, uma atividade simbólica de representação do mundo. (2005b, p. 17)

Cartografar implica lidar com categorias espaciais e simbólicas como as de território, espaço e lugar. Começaremos abordando a categoria do lugar, este lugar ou “não-lugar” ou “entre-lugar” que é uma região fronteiriça. Pensar o lugar como *locus* não só geográfico, histórico e linguístico, mas também cultural, situando o sujeito de nossa análise no seu espaço de vivência, nos leva a entender a sua condição de ser *in between*⁸, de estar, ele mesmo em

⁶ Referimo-nos ao texto *Decima Gaucha* de Silvino Jacques, bem como ao livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* do escritor Brígido Ibanhes e ao documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*. Ver referências bibliográficas do *corpus*.

⁷ Como ficou registrado em nota, na introdução, sempre que houver referência ao texto *Decima Gaucha*, seu título será grafado da forma como está escrito no original. A obra foi escrita, presume-se, em 1929.

⁸ Expressão utilizada por Homi Bhabha para designar “entre-lugar”; Moreiras também usa essa expressão; Silviano Santiago, nos anos 70, definiu o termo como espaço paradoxal e intermediário, próprio do discurso latino-americano, no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”; Michel Maffezoli chamou esse espaço de “enraizamento dinâmico”; Eurídice Figueiredo, em capítulo do livro *Conceitos de literatura e cultura* afirma ser o “termo marcado por múltiplas acepções, valorizado pelos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas que se iniciaram há algumas décadas e se estendem até hoje, o conceito de “entre-lugar” torna-se particularmente rentável a partir dos anos setenta para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares...” (p. 125-141).

situação de fronteira, considerando a importância que ganhou o “local” diante dos desafios da globalização e da crítica contemporânea que discute questões tais como as de identidade, subalternidade, diversidade e hibridismo. Isto porque “[...] a identidade cultural é apropriada por um sistema multiculturalista por sua ‘diferença’, através de imagens que conformam um plano simbólico, alheio aos traços de cartografias e imaginários hegemônicos.” (JOZEF, 2005, p. 117), ganhando vida própria em suas configurações e representações, como é o caso da figura cultural de Silvino Jacques, a qual integra a identidade cultural do estado à revelia dos traços cartográficos e das políticas culturais hegemônicas que tentam “fabricar” uma cultura ao gosto e interesse das elites dominantes; estas, por meio das mais diversas linguagens, construíram, durante todo um processo histórico, uma geografia e uma distribuição de sentidos (ALBUQUERQUE Jr, 2009). Dessa forma, os lugares geográficos tradicionais da cultura demandam ser remapeados, revisitados, há emergência da reconfiguração dessas novas espacialidades. Nesse sentido, faz-se necessário rever os conceitos de território, espaço, lugar.

Sob essa perspectiva, observa Milton Santos que espaço “[...] é aquele cujos focos e fluxos compõem o ambiente vivido pelos seres humanos de forma coletiva” (*apud* JOSEF, 2005, p. 119); já em relação ao território, Lefebvre afirma que “[...] é o espaço institucionalizado” (*idem*). De acordo com Guattari, citado por Jozef, “o território pode ser relativo tanto ao espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente em casa.” E Jozef completa, “o território é sinônimo de apropriação, de subjetividade fechada sobre si mesma.” (JOZEF, 2005, p. 119). Portanto, no território estão todos os projetos e representações que englobam aspectos sociais, subjetivos, cognitivos, culturais, políticos, econômicos, estéticos. O território contém lugares, “não-lugares”, “entre-lugares”. Mas é a fronteira como um “lugar” de não-lugares e de entre-lugares que mais nos interessa, pois é a partir das discussões sobre ela que pensaremos o *locus* específico do nosso objeto de análise.

Segundo Milton Santos, o lugar pode ser entendido como “uma porção de espaço significado que adquire sentido individual ou coletivo” (*apud* JOZEF, 2005, p.119). Outro sentido de lugar que completa as palavras de Santos é o elaborado por Gomes e Margato, quando diferenciam espaço e lugar, afirmando que esse:

é âmbito de apropriação, de práticas já do habitar ou de transitar. Dessa forma, o lugar representa a corporeidade do cotidiano e a materialidade da ação. Por isso, continua sendo feito do tecido e da proximidade dos parentescos e da vizinhança. (GOMES & MARGATO, 2008, p. 11)

Na verdade, as ideias se complementam, tanto as de lugar como as de espaço e território. Todas elas têm conexões semânticas entre si. Além disso, a existência desses fenômenos espaciais pressupõe a existência dos seus contrários. O “não-lugar” como um desagregador de laços e parentescos ou, como pontuam Margato e Gomes, ao especificarem as diferenças entre conceitos de lugar e “não-lugar”:

[...] o não-lugar não constrói laços tradicionais de identidade, mas relações pragmáticas com indivíduos tomados como passageiros, usuários, ouvintes. O lugar enraíza e identifica, fortalecendo a dimensão gregária; o não-lugar desterritorializa, possibilita e permite os particularismos, possibilitando a dimensão solitária e autista do indivíduo. O lugar fortalece os sentimentos de pertencimento a algo que lhe é exterior e anterior, a cultura, as tradições, a nação – espaço da memória enraizada. O não-lugar, ao desterritorializar a experiência do indivíduo, institui a possibilidade e a necessidade do voltar-se sobre si próprio, abrindo possibilidades para a configuração da subjetividade. O não-lugar é o espaço da identificação, atrelada a descontinuidades e deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos. (GOMES & MARGATO, 2008, p. 11).

Portanto, o lugar e o não-lugar se complementam em suas contradições. Um não existe sem o outro. Ambos são, como postulou Marc Augé, “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo não se realiza totalmente – palimpsesto em que se inscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.”(apud GOMES & MARGATO, 2008, p. 11). Assim é a cultura de fronteira – semelhante à imagem de palimpsesto, um arquivo “esborrotado”, embaralhado, para dentro e para fora em camadas relacionais de identidades contraditórias, sofrendo de seu próprio mal: máquina desgovernada em funcionamento, trabalhando um contra o outro, ou seja, como afirma Nolasco:

Enquanto o lugar-arquivo guarda, capitaliza, acumula, consigna, territorializa, prende-se à raiz cultural em busca de *pertença* (cultura), de forma a nunca se apagar totalmente; o não-lugar, por sua vez, desterritorializa, não fixa raiz, é não-identitário, anti-relacional e a-histórico. Podemos dizer que, enquanto o lugar está enraizado à cultura local, à história, preso a uma memória ancestral, o não-lugar volta-se para o efêmero, o provisório, os movimentos voláteis e descontínuos. (2010, p. 16)

Nesse aspecto, pensamos especificamente em duas fronteiras culturais, a “pampeana”, formada pelo Rio Grande do Sul, Uruguai e parte da Argentina e a que está localizada no Mato Grosso do Sul, formada pelos países limítrofes, Paraguai, Bolívia e Brasil. Ambas, zonas de trânsito, contatos e “contrabandos”, culturais ou não, donas de culturas híbridas, passando constantemente por um processo transculturador – *locus* de vivência e passagem do nosso

herói/bandoleiro Silvino Jacques, ele mesmo um homem em trânsito – transfronteiriço. Ele ser real/personagem sempre “trans”, nômade como as fronteiras, que nem sempre coincidem com as demarcações feitas pelo estado e se “deslimitam”, culturalmente falando; ou são transpostas, ignoradas e moventes pela ação dos sujeitos. Um sujeito e/ou personagem que viveu em condição de fronteira em todos os sentidos – um ex-cêntrico⁹ – isto é, fora do centro, sempre nas bordas, nas margens, um ser diferente, na condição da *différance* derridiana¹⁰. Viver na *différance* é evocar traços do “Outro”, ao mesmo tempo interpretando e interpretando-se para além de um “olhar horizontal”, mas através da “energia não-sequencial” (BHABHA, 2005) vinda da memória histórica vivenciada e da subjetividade – “um jogo de diferenças”, em relacionamentos constantes com os outros, produzindo polissemia, mas também disseminação de significantes e significados – movimento constante, ambíguo e simultâneo.

O lugar, o espaço e o território nos ajudam a entender a circulação, fluxo e influxo de pessoas pela região que envolve o estuário do Prata e os pampas brasileiros até o Chaco paraguaio, bem como os pantanais e ervais de Mato Grosso do Sul (Cf. OLIVEIRA, 2009). Tal mobilidade possibilita os mais variados tipos de contrabando, inclusive o cultural, o que mais nos interessa para analisarmos o contexto e as especificidades de nosso objeto de estudo, fruto dessa imensa região cultural. As duas fronteiras se encontram irremediavelmente ligadas por um histórico de trânsito de migrações e imigrações que une o Prata,¹¹ o Paraguai e o Brasil, tanto em relação ao Rio Grande do Sul quanto ao Mato Grosso do Sul. Não queremos, com isso, afirmar que o “local” do qual tratamos seja formado por todos esses espaços, mas demonstrar como o *locus* no qual Silvino Jacques nasceu e viveu tem relação com esse todo

⁹ O termo foi usado por Linda Hutcheon para designar as vozes (negros, feministas e gays etc) que emergiram com o pós-modernismo, que, segundo ela, não leva o marginal para o centro, mas aproveita a sua condição de fronteira para “criticar o interior a partir do exterior”. Aqui nos apropriamos da palavra para especificar Jacques, enquanto migrante, fora da lei e marginal, tanto no sentido de criminoso, como no sentido de viver na fronteira, sempre às margens.

¹⁰ Termo cunhado por Derrida, em *Margins of Philosophy* (1997/1982, p. 08), para traduzir o duplo movimento do signo lingüístico. Todo signo só significa em oposição a outro signo. Assim ele explica: – a *différence* (diferença entre), ou temporalização e espaçamento, a não-identidade, a discernibilidade, a alteridade dos signos; já o termo inventado por ele, *différance*, é o mesmo que diferimento, logo simultânea *differánce* é um adiamento simultâneo, um retardamento, um cálculo econômico, uma divergência, uma demora, um prazo, uma reserva, em suma, uma temporalização do signo em relação a outros, um desvio consciente ou inconsciente que suspende a obtenção e o completar do desejo na significação (Derrida, 1972/1982, p8). Neste aspecto, toda significação depende de estabelecimento de relações e correlações, dos sinais sensórios que chegam com os traços históricos, previamente, gravados na memória do sujeito e processados, portanto, resultado de interpretações subjetivas condicionadas historicamente e que por isso mesmo o significada está sempre mudando.

¹¹ A região do Prata compreende o Uruguai e a Argentina que são países banhados pelo rio da Prata, enquanto os rios que formam a bacia Platina estão em territórios do Brasil, do Paraguai, da Argentina e da Bolívia. Cf. Oliveira (2009).

que compreende as fronteiras já aqui expostas e que terminam se agrupando numa imensa comarca cultural.¹²

A grande população de imigrantes vinda da Europa e também do Japão,¹³ na segunda metade do século XIX, adentra o sul do subcontinente americano pelo estuário do Prata. Uma grande parte se fixou na Argentina e em Montevideú, porém, uma outra parte desses imigrantes não viu barreiras na variedade linguística, (português, espanhol, guarani) e se alocou no Chaco, no pampa, no Paraguai e no Mato Grosso. Esse fato comprova que o *locus* do qual tratamos é um complexo babélico de culturas, gentes e línguas, vivendo na diferença pois, como bem observa Oliveira:

Os desenhos das fronteiras, nos pampas, no Chaco paraguaio e argentino e nos pantanais brasileiros, eram linhas políticas imaginárias – às vezes acompanhando o curso dos rios – desrespeitadas pelos ameríndios e pelos nacionais. Em Mato Grosso adquiriram sentido de *fronteiras da transgressão* quando ladrões de gado, bandoleiros, contrabandistas e bandos armados a serviço de *coronéis* atuavam de um lado e de outro da linha, fazendo suas próprias leis. Essas fronteiras incertas, marcadas pela ausência do Estado, eram pouco significantes como limites também para os imigrantes que se aventuravam na busca da riqueza fácil ou na luta pela vida. (2009, p. 45).

Dessa forma, podemos pensar tanto o Rio Grande do Sul quanto o Mato Grosso do Sul, parafraseando Nolasco (2010), como lugares babélicos, de migrantes e imigrantes, de gentes de todos os lados, de mistura de línguas e culturas, lugares de pousos, de passagens e de paradas permanentes. Uns deixam seu passado para trás; outros não, trazem muito ou pouco de si e de seus lugares de origem. Uns trazem sua história na algibeira; outros não. Uns se despojam de suas histórias; outros morrem por elas. Uns saem em busca do que perderam; outros saem em busca de outras vidas e de outras histórias, se aventurando no desconhecido; outros empurram o passado para o presente e outros, ainda, vivem querendo voltar para o passado. Portanto, é essa “[...] mistura caótica de todas as culturas, todas as etnias, todas as línguas, [...]” (GOMES *apud* NOLASCO, 2010, p. 127) que nos remete à noção de raiz única e à noção de rizoma, apresentada por Deleuze e Guattari (1995).¹⁴ O lugar como o rizoma não tem começo nem fim, tem multiplicidades, não possui lógica binária, o que equivale a dizer que o lugar está sempre no *intermezzo*. Estar no *intermezzo* é poder agregar multiplicidades,

¹² A configuração de comarcas culturais interligadas às noções de zonas e de regiões culturais é estudada por Rama (1989) e Rocca (2005, p. 162-165).

¹³ Cf. OLIVEIRA, V. W. Neto de. *Nas águas do Prata: os trabalhadores da rota fluvial entre Buenos Aires e Corumbá (1910-1930)*. Nessa obra ele afirma que já na segunda metade do século XIX havia imigrantes japoneses no continente americano e na região do Prata.

¹⁴ Segundo essa noção, se a raiz única mata, o rizoma agrega, vai ao encontro de outras raízes – territorializa e desterritorializa.

pois elas “[...] se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 17). O lugar do qual falamos é transpassado por um constante processo transculturador, pois assim como o rizoma ele possui princípios de conexão e heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura de cartografia e de “decalcomania”. O lugar visto como rizoma pode se conectar a qualquer um dos seus pontos, ele não cessa de conectar cadeias heterogêneas ou não, posto que possui múltiplas entradas; pode ser rompido ou quebrado em qualquer de suas partes para ser retomado segundo uma de suas linhas. O lugar, como todo o rizoma, de acordo com Deleuze e Guattari: “compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc, e compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.” (1995, p. 18). Depreende-se assim que o lugar, como todo rizoma, está sempre se reinventando, se metamorfoseando, na sua diversidade, na sua condição rizomórfica de não ter definição de pontos ou posições, de não ter dentro nem fora, ou seja, “[...] tem linhas reais e imaginárias que se inter-relacionam na multiplicidade e na diversidade. Nunca se deixa sobrecodificar, nem muito menos contornar suas bordas. Aliás, um lugar não tem bordas” (NOLASCO, 2010, p. 17).

Assim, tanto o Rio Grande do Sul quanto o Mato Grosso do Sul são lugares intermédios;¹⁵ são lugares de intervenção no aqui e no agora, sintonizados com as misturas, os sincretismos, as integrações e os hibridismos, onde a manipulação/cominação de artefatos culturais e linguísticos acontece dos dois lados de suas fronteiras num tempo disjuntivo de signos imemoriais, renovando “[...] o passado refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver.” (BHABHA, 2005, p. 27).

Silvino Jacques está nos interstícios desse lugar/rizoma, desse “entre-lugar” do “passado-presente”, carregando no seu *status* de migrante transfronteiriço o estigma dicotômico da civilização e da barbárie do homem do pampa, do gaúcho, preconizadas no *Facundo* de Sarmiento.¹⁶ É a condição “marginal” de Silvino Jacques, em todas as interseções do mito do bandoleiro, que leva à tradução cultural desses lugares e particularmente de Mato

¹⁵ A essa particular localização, Bhabha chamará “*in between*”: “O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores da colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.” (BHABHA, 2005, p. 20).

¹⁶ Para Sarmiento, o gaúcho representa a barbárie em contraposição à civilização. Cf. Sarmiento (1996).

Grosso do Sul, tornando-o parte da necessidade das comunidades fronteiriças de viver seu presente identitário, unidos pelas suas origens diaspóricas.

1.2 PERCURSOS E PASSAGENS: UM BANDOLEIRO DOS PAMPAS

Apropriando-nos do texto de Homi Bhabha, apresentamos e situamos o nosso objeto de estudo, o bandoleiro/revolucionário Silvino Hermiro Jacques, ou, simplesmente, Capitão Silvino Jacques, o qual esteve nas fronteiras, às margens de culturas “estrangeiras”, nos lugares onde estão reunidos, exilados, *émigrés*, *fugitivos* e refugiados, nos lugares de revivências de memórias e misturas de línguas: o sujeito que foi herói protagonista, revolucionário, comunista e bandoleiro. Hoje, o sujeito herói que se sagrou mito, transitando entre o real e o imaginário, entre a ficção e a história – uma *persona* entre fronteiras geográficas, discursivas, culturais e morais. Silvino Jacques, um nome surgido das *histórias recordadas*, ganha representação na literatura e no cinema, comovendo as gentes e provocando discussões e estudos.

Nessa perspectiva, interessa-nos a apresentação da personagem real (1906-1939) e salientamos, mais uma vez, tratar-se de um objeto inédito no campo dos estudos literários regionais, que requer atenção de diversas áreas de estudo, seja pela importância e originalidade das quais se reveste a *Decima Gaucha* (texto de Silvino Jacques), seja pela apropriação, recente, da história do bandoleiro por outras formas de linguagens, como o cinema, no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*¹⁷, por exemplo, ou ainda por um relato escrito que serviu de motivo e deu origem ao romance *Selvino Jacques: O último dos bandoleiros*, escrito por Brígido Ibanhes (1986). Os dois textos escritos, tanto o de Ibanhes quanto o de Jacques, são especialmente abordados no corpo deste trabalho; já o filme documentário servirá ao nosso propósito de ilustrar e situar a projeção do tema objeto na mídia contemporânea.

Silvino Jacques viveu entre fronteiras: primeiro na fronteira sul, na região de São Borja, onde nasceu e viveu até ter sido obrigado a fugir. Portanto, entre seu próprio país, o Uruguai e a Argentina. Depois, na fronteira do Brasil com o Paraguai. Ele esteve entre três línguas, duas culturas - sempre nos confins que, segundo Leenhardt, referindo-se ao pampa, é

¹⁷ O Fundo de Incentivo à Cultura de MS (FIC/MS) aprovou a produção do documentário “*Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*” – Produção executiva de Pepe Faviere e direção de Hamilton Medeiros. Posteriormente, o FIC aprovou o projeto para produção de um longa metragem com o mesmo título, de acordo com a resolução/SEC/MS nº 008/04, de 12 de maio de 2004.

“[...] terra dos gaúchos, terra por definição e para sua infelicidade, inexoravelmente sem limites. O pampa é a extensão mesma, a ‘Ihanura sem limites’, marcada depois de Sarmiento sob o signo maléfico do espaço sem bordas.” (2002, p. 30). Como um rizoma ou em outros termos, parafraseando Assunção, a fronteira, atlântico-platense, mais que em nenhuma outra parte, não é uma linha divisória – é um território vasto, uma geopolítica, uma economia, uma cultura, uma condição humana, um lugar rizoma. (ASSUNÇÃO, 2007). Tais considerações implicam aceitar, segundo Assunção que:

[...] estudar o gaúcho é como colocar a mão no peito aberto da pátria”, das três pátrias atlântico-platenses do gaúcho: a riograndense do Brasil, a Oriental do Uruguai e a Argentina, que é a união dos ramales dos pulsos das três Maria [...] ¹⁸ (2007, p. 13) (Trad. Nossa)

De acordo com Leenhardt, “[...] no espaço do pampa, tal como ele foi por muito tempo vivido, a fronteira era um *front* móvel do qual cada gaúcho era o guardião responsável.” (2002, p. 32). No lado do pampa argentino, por exemplo, havia os fortes e *fortines*, criados para consolidar a fronteira com os pampas, que separavam o deserto, na época considerado pampa, da civilização - o pampa era a barbárie e o gaúcho a parte “negativa” da sociedade; melhor dizendo, o “atraso” da civilização se consubstanciava nos protótipos do gaúcho e do índio (SARMIENTO, 1996). No entanto, o gaúcho era o defensor das fronteiras, as quais avançavam suas linhas flutuantes até as terras indígenas,¹⁹ ou seja, “[...] este extenso cordão marcou a fronteira entre o que se chamou a civilização e a barbárie. A barbárie, o deserto, tinha um só dono e senhor: o indígena [...]”²⁰ (HOSS DE LE COMTE, 2009, p. 16. trad. nossa). Depois de defender e conquistar o deserto, o gaúcho tronou-se o seu senhor. De acordo com Assunção (2007), ele não era um servo da terra, sequer era um homem da terra, era sim o dono da terra, livre sobre o seu cavalo, guerreiro valente, homem de peleja e bravura inata. Índios e gaúchos pertenciam a realidades culturais diferentes, mas ambicionavam o mesmo espaço junto aos seus bens naturais.

Os problemas nos pampas abarcavam o lado da Argentina e também os lados do Brasil e do Uruguai. A condição fronteira e a confluência de grupos antagônicos de força tais

¹⁸ [...]”estudiar al gaúcho es como poner la mano em el pecho abierto”, de las tres patrias atlántico-platenses del gaúcho: la riograndense del Brasil, la Oriental del Uruguay y la Argentina, que él unió recia y definitivamente como los ramales de tiento de “las tres Marías” [...]

¹⁹ Nessa época, houve o recrutamento, por via de indultos e outras vezes forçados, de gaúchos para formar guarnições em defesa da fronteira, em ambas as frentes de fronteira.

²⁰ [...] este extenso cordón marcó la frontera entre lo que se llamó la civilización y la barbarie. La barbarie, el desierto, tenía un solo dueño y señor: el indígena [...]

como aqueles formados por espanhóis, hispano-crioulos, argentinos e portugueses do Brasil em contato com os pampas, durante o decorrer de todo século XIX, geraram, como observou Assunção (2007), uma sucessão de desentendimentos, interrompidos por tréguas passageiras e pequenos atos amistosos, nos quais predominavam a desconfiança mútua, muitas falácias e medo, tudo através dessa linha cambiante – dessa borda, muito real, endurecida por fogo e sangue que chamavam de fronteira. Fronteira, cuja simples menção apavorava os espíritos mais corajosos. Foi através dela que o gaúcho recebeu influência dos índios vivendo em suas *tolderías*, como soldados dos fortes, vítimas da justiça ou das injustiças, ou de sua própria condição de mestiçagem cultural. Porém, o autor adverte, esse gaúcho é de definição tardia em relação ao litoral, em particular o da fronteira, a exógena, com o português, em terras orientais e riograndenses.²¹

A verdade é que a perseguição aos índios através dos *fortines*, a guerra da fronteira,²² os problemas de integração, a questão da república, os mais variados conflitos, o agitado processo político nas margens do Prata e também no Rio Grande do Sul (a Guerra Grande, a Revolução Farroupilha) provocaram o ressurgimento do gauchismo, na região, em todas as partes em diferentes tempos. Tal condição de “gaucheria” prevalece na área rural dos países envolvidos nesses conflitos durante o século XIX até inícios do século XX. Dessa forma, o gaúcho e, conseqüentemente, a cultura do homem do pampa se estabeleceram e, portanto, são comuns entre o Uruguai, Argentina e o Rio Grande do Sul à revelia das fronteiras nacionais e das barreiras linguísticas. De acordo com Assunção, os pampas:

[...] dentro da imensa região verde do sul da América, está essa zona que chamou a atenção de Hernandarias. Pela fartura de suas terras, sua topografia, com ligeiras ondulações, vales cochilhas e quebradas que formam “invernadas” e refúgios naturais, floresta de pouca altura e de boa sombra, porém sem ocupar grandes superfícies; riqueza hidrográfica que assegura uma irrigação quase perfeita e reservatórios de água para os meses mais secos de estiagem. É a zona compreendida entre as últimas elevações da Serra do Mar e o rio Pardo, no Brasil, a qual abarca uma boa parte do atual Estado de Rio Grande, todo o território que hoje é o Uruguai e essa maravilha fértil que são as terras de Entre Rios, a parte sul de Corrientes, as

²¹ Cf. Assunção (2007, p. 149) [...] *tanto en el período colonial como en el patrio a lo largo de casi todo el siglo XIX, es una sucesión de malones y contramalones, interrumpidos por fugaces treguas y armisticios, en que campeaba la desconfianza mutua, la falacia y el temor, todo a través de esa cambiante línea, o mejor zona o franja, muy real por cierto, enrojecida de fuego y de sangre, que llamaban la frontera. [grifo do autor] Frontera cuya sola mención empaforecía los más viriles espíritus. Fue a través de ella que, em especial durante el siglo XIX, recibió el gaúcho laterales influencias del indio, que ya indicamos, como soldado en los fortines, viviendo en sus tolderías, víctima de la justicia o de la injusticia, o de su propia condición de tornatrás cultural. Pero hay que dejar constancia de que este gaúcho es de definición tardía respecto del litoral, en particular el de la otra frontera, la exógena, con el portugués, en tierras orientales y riograndenses.*

²² A fronteira, nesse caso, não tem a ver com o limite entre dois estados nacionais, mas se refere ao último ponto onde chega a civilização.

partes sul, igualmente, da província de Córdoba, Santa Fé e boa parte da província de Buenos Aires. (2007, p. 42, trad. nossa)²³

Essa extensão territorial é uma grande fronteira política, econômica, cultural, linguística e de grupos humanos e têm o gaúcho como arquétipo comum aos três países, apesar de a primeira condição do gaúcho,²⁴ engendrada na liberdade selvagem dos pampas, haver se diluído, ou se transformado, pois aos poucos este perdeu as características do arquétipo original. O termo gaúcho, no âmbito hispânico, em intercâmbio semântico, ganha projeção heróica e difusão universal regional, contribuindo assim para o surgimento de uma poesia que tem como fundador Bartolomé Hidalgo, passando por José Hernández, com seu *Martín Fierro*, e Hilario Ascasubi, vindo desembocar no Rio Grande do Sul com autores como Alcides Maia e Guilhermino Cesar, entre outros. Embora a crítica das últimas décadas do século XX, com raríssimas exceções, tenha negado o influxo platino na literatura gaúcha, por exemplo, fruto de motivos ideológicos e protecionistas (MASINA, 2002), que não vem ao caso discutir no momento, a figura do gaúcho como homem corajoso, bravo, indomável, livre, forte e leal, como demonstrou a crítica literária dos anos 70, do século XX, serviu para formar o constructo ideológico da era Vargas. Como confirma Léa Masina:

A polissemia do mito do gaúcho é flagrante: de um lado, criava-se, no Brasil, um modelo regional idealizado, fruto de uma terra de homens fortes, leais e íntegros, capazes de conduzir os destinos da pátria. O gaúcho seria, pois, o oposto do Jeca Tatu, celebrizado por Monteiro Lobato nos alvares do século. Por outro, a divulgação da imagem do “centauro dos pampas” contribuía para fortalecer a auto-estima de um Estado espoliado pelo governo federal, cuja classe média, representada pela força militar, assegura a vitória populista de Vargas. (2002, p. 94)

Inegavelmente, o gaúcho rio-grandense pertence à mesma “rama do tronco” que originou os demais, os da Argentina e os do lado oriental, ou Uruguai. Todos eles passaram por descrições desfavoráveis e também favoráveis como as especificadas por Masina na citação anterior e sobre as quais retornaremos em capítulo posterior. O certo é que o gaúcho é

²³ [...] dentro de la inmensa región verde del sur de América, está esa zona que llamó la atención de Hermandarias. Por la gordura de sus tierras, su topografía, con ligeras ondulaciones, valles, cuchillas y quebradas que forman ‘invernadas’ y refugios naturales, floresta de tipo achaparrado, de buena sombra, pero que no ocupa grandes superficies; riqueza hidrográfica que asegura una irrigación casi perfecta y abrevaderos ciertos aun en los más secos meses de estío. Es la zona comprendida entre las últimas estribaciones de la Sierra del Mar y el río Pardo, en el Brasil, la que abarca una buena parte del actual Estado de Rio Grande, todo el territorio que hoy es el Uruguay y esa maravilla fértil que son las tierras de Entre Ríos, la parte sur de Corriente, la partes sur, igualmente, de la provincia de Córdoba, Santa Fe y buena parte de la provincia de Buenos Aires.

²⁴ Cf. Assunção (2007, p. 33- 34 *passim*) O gaúcho transcendental é aquele homem livre e forte, bravo, arisco, hospitaleiro, valente, desconfiado, retraído hospitaleiro, melancólico, cortantes, cavalheiros, ótimo ginete, gentil, homem de natureza aberta que tem a liberdade como condição vital.

um tipo regional que se estende aos três países, Argentina, Uruguai e Brasil. Na Argentina, ele é o tipo mais transcendente que representa os valores e sentimentos de argentinidade, é o “bárbaro”, na concepção de Sarmiento e da literatura argentina. No Uruguai, ele é o tipo rural nacional. No Brasil, como declarou Assunção, o gaúcho:

[...] é o arquétipo representativo de um grande Estado, ao ponto de que seus habitantes tenham adotado esse nome para se sentirem representados em suas essências e valores originais; o arquétipo popular rural de um Estado com muito de filho pródigo e outro tanto de pai da república brasileira, democrática e federal: o Rio Grande do Sul. (2007, p. 34) (Trad. Nossa)²⁵

Esses três países, sem exceção, encontram, na figura do gaúcho, um arquétipo, um símbolo, um paradigma, um mito – homens de natureza aberta que têm a liberdade como uma condição vital. Aliás, no Rio Grande do Sul, o arquétipo do gaúcho foi idealizado na história e no processo de construção da homogeneidade regional, agregando as figuras sociais do estancieiro, senhor da terra e do gado, e do peão ativo, corajoso, valente, honrado, heróico. Ambos convivendo em perfeita harmonia, como observa a historiadora Pesavento:

Seguindo tal postura, o Rio Grande do Sul foi sempre o paladino da liberdade, lutou sempre por causas justas e seu povo possui virtudes inatas, representadas na figura do gaúcho: altaneiro, destemido, livre etc. Tal visão idealizada se complementa na idéia de que na sociedade sulina não havia hierarquias ou distinções sociais. Teria vigorado uma verdadeira *democracia dos pampas*, na qual peão e estancieiro trabalhavam lado a lado irmanados ambos pela identificação na mesma figura mítica do gaúcho *centauro dos pampas, monarca das coxilhas*. (1990, p. 73. Grifos do autor).

É vivendo sua “gauchidade”, em toda a semântica do termo e também em seus paradoxos, que, no final de 1929, quando Mato Grosso do Sul ainda era Mato Grosso, surge no Estado um migrante, o qual, tempos depois, tornou-se parte da história e, hoje, é representação do imaginário cultural e personagem histórico-literário. Trata-se do já aludido Silvino Hermiro Jacques, gaúcho de Camaquã, município de São Borja, filho de Leão Pedro Jacques e Máxima Santana Jacques, nascido em 17 de fevereiro de 1906, afilhado de Getúlio Dornelles Vargas, que estudou no Rio de Janeiro, mas em São Borja concluiu o ginásio aos quinze anos de idade; chegou a ser sargento, ao servir à Brigada Militar. Depois da baixa no

²⁵ [...] es el arquétipo representativo de un gran Estado, al punto de que todos sus habitantes han adoptado ese nombre para sentirse representados en sus esencias y valores originales; el arquétipo popular rural de un Estado con mucho de hijo pródigo y otro tanto de padre de república brasileña, democrática y federal: el Rio Grande del Sur.

exército, foi fiscal de linha de trem, entre Santo Ângelo e Santa Rosa, como empregado do governo, ainda sem nomeação. Porém, jovem arruaceiro, logo se envolveu em crimes, perdendo a nomeação que aguardava.

1.3 SILVINO JACQUES - EM DIÁSPORA - DOS PAMPAS AO CERRADO

Dessa forma, Jacques, depois de se envolver em vários enteveros com a justiça e praticar alguns crimes em sua região, chegou a ser preso e encontrou como saída, a fuga, escapando de um histórico de crimes e estripulias, praticados no Rio Grande do Sul. De acordo com o que ele mesmo declara em seu poema, foi o destino que o fez criminoso e o “exilou” colocando-o na condição de foragido:

Sempre fui perseguido
 Por um ruim triste destino,
 Até chegar ao ponto
 De ser um homem ferino
 E meu nome ser comentado
 Com fama de assassino

Essa triste sorte, de longe
 De longe vem-me (sic) seguindo,
 Pois creio que é o destino
 Que anda me perseguindo.
 Embora cheio de maguas (sic)
 Eu mostro-me sempre rindo. (JACQUES, 1978, p. 01)

Assim, quando ele pode enfim fugir da prisão, decidiu atravessar a fronteira e se refugiar entre os “bárbaros”, no cerrado do oeste, na fronteira com a República Paraguaiá, região sul do Mato Grosso, Estado considerado “terra de ninguém” e pensado, durante muito tempo, como área de extensos “vazios demográficos” (ABREU, 2003). Entretanto, esse pensamento é equivocado, pois a rigor, não havia espaços vazios e sim com pouca população. O que ocorria, em Mato Grosso, era o isolamento do resto do país, como registra Duarte:

[...] a Região Centro-Oeste mantinha-se isolada, em grande parte, do mercado nacional, pela inexistência de rodovias de ligação com os centros de produção e consumo, de modo que o espaço intra-regional era um conjunto de núcleos e áreas não articulados entre si. Quando o Centro foi identificado como Região, estava à margem do processo de acumulação capitalista verificada em São Paulo. (*apud* ABREU, 2003, p. 265)

Havia, portanto, o isolamento dos centros de produção e, ainda, no primeiro quartel do século XX, a parte meridional do Estado apresentava baixa densidade demográfica devido à ação dominadora da Companhia Matte Laranjeira, uma vez que sua influência sobre o povoamento era moderada, em virtude da ação itinerante da exploração da erva mate, da qual a companhia mantinha o monopólio, exercendo, conseqüentemente, influência em uma região de aproximadamente 60.000 km. (GRESLLER E SWENSSON, 1988). Segundo Lenharo: “a Companhia Matte Laranjeira exercia o papel de barreira, até mesmo com milícia própria, defendendo a área de possíveis invasões, bem como da ocupação por migrantes sem-terra, principalmente do Sul do País, que também sabiam explorar os ervais.” (*apud* ABREU, 2003, p. 267). Logo, o escasso povoamento desta região, a imensa faixa de fronteira, devassada pela ocupação que se prolongou até as primeiras décadas do século XX, criaram, conforme Corrêa:

[...] certas circunstâncias que propiciaram uma vida instável, sofrida e violenta à sociedade que se foi constituindo na fronteira. A violência esteve presente, portanto, desde os primeiros contatos do homem *branco* com a terra mato-grossense virgem e selvagem, e sedimentou-se à medida que ali se implantou o sistema colonial de exploração de seus recursos naturais (1995, p. 16).

Como já sabemos, Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, com o seu cerrado “virgem e selvagem”, era lugar seguro para abrigar toda espécie de fugitivo. Era de um lugar assim que Silvino Jacques precisava para livrar-se da perseguição da polícia, pois, de acordo com Ibanhes: “percebeu que sua vida no Rio Grande do Sul seria uma eterna fuga com sobressaltos sem fim. E de nada adiantaria se entregar, pois jamais o ajudariam a se defender, uma vez que matara até policiais, mesmo sabendo que fora em legítima defesa”. (2007, p. 31). Então, em final de 1929, chegou o migrante Silvino Jacques que, como afirmamos antes, tempos depois, tornou-se parte da história e atualmente é representação do imaginário cultural e personagem histórico-literário, transitando na fronteira entre história e ficção, entre mito e realidade. Aquele ano era o da crise internacional, provocada pelo *crash* na bolsa de Nova Iorque, a qual atingiu o nosso país em todos os setores: desorganizou as finanças públicas, reduziu as exportações e provocou a crise da economia cafeeira.

O sul do Estado de Mato Grosso era uma região inóspita, cuja selvageria é atribuída, por alguns, às suas fronteiras geográficas com o Paraguai e a Bolívia. Fronteiras existentes no

mapa, enquanto “texto imagem-representação”,²⁶ mas, na prática, não eram delimitadas, fato que leva o historiador Jerry Marin a se perguntar:

No caso específico do Brasil com o Paraguai, onde estariam as fronteiras, sejam seca ou fluvial? A Comissão Mista de Limites Brasil Paraguai fixou, como linha divisória, os rios Paraguai, Apa e Estrela. Na fronteira seca, foram construídos marcos de cimento para delimitar os territórios e demarcar as diferenças culturais. A fronteira, nesse caso, situava-se hipoteticamente no meio das águas ou entre os marcos? (MARIN, p. 160, 2000/2001).

Os marcos sinalizadores da fronteira entre Brasil e Paraguai não funcionam como barreiras, mas como corredor, ponto de passagem, de trocas e “contrabandos”; prova de que os marcos de cimento, os rios e as pontes não são suficientes para demarcar uma “[...] fronteira geográfica, histórica e cultural entre os países. As fronteiras são imaginadas, móveis, incertas e de difícil delimitação” (MARIN, 2000/2001, p. 161). Nas diversas vias rurais, onde poucos se aventuram a transitar, não existem marcos de cimento no meio do cerrado desabrigado e árido; é linha imaginária que marca, cicatrizando essa região fronteira do País – fronteira aberta, desgovernada, um convite tácito à travessia. Para além da ordem aparente, ou não tão aparente assim, há outra, que subjaz, quieta, insondável, não lembrada em estatísticas: voz calada, silenciosa, que quer ser vista também como corredor, como fronteira, saudosa ainda nos gestos repetidores de um faroeste ainda não esquecido, que resiste e, frequentemente, reafirma sua face indômita e violenta, acalentada por antigas rixas a brotarem de uma “ânima de bandoleiros” que ali deixaram seus vestígios (NOLASCO, 1999).

O termo “fronteira” indica, de forma ampla, linha de passagem que determina os espaços, que controla. Controlar, colocar limites, é manifestação de poder, porém o controlável e governável, na verdade, não são os territórios, são as pessoas, as coisas, como acredita Foucault.²⁷ A fronteira é o limite que legitima a propriedade, demarca territórios, nos quais as sociedades constroem as suas culturas e o Estado exercita o seu poder. Os limites, os muros sugerem intransponibilidade, demarcação para ser respeitada. No entanto, sabe-se que as interdições geram instabilidades. Assim, o termo “fronteira” abarca noções contraditórias, haja vista que “os muros são interfaces disfarçadas”²⁸ de espaços mais abrangentes onde

²⁶ Expressão usada por HISSA, C. E. Viana. *A mobilidade das fronteiras: Inserções da geografia na crise da modernidade*, p. 30. Nessa obra da área de Geografia, o autor discute os vários conceitos de fronteira, tanto geográficas quanto interdisciplinares, focando vários questionamentos próprios da crise da modernidade.

²⁷ Foucault é citado por Hissa em *Mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*, no capítulo em que o autor trata dos limites e fronteiras.

²⁸ Interface, na concepção de Virílio (*apud* HISSA), é a linha (limite) como simulação ou camuflagem, esconderijo, espaço vago e impreciso que promove interpenetrações.

circulam movimentos, de contaminação, de trocas, de “contrabandos”, de contatos e transgressões, para o bem ou para o mal. Portanto, a linha, o limite tem caráter flutuante, pode ser atravessado e até mesmo, como observa Vírflio, “[...] se expandir pelos domínios em um ato de subversão” (*apud* HISSA, 2002, p. 41). Ideia que Hissa complementa:

A fronteira é poder pulverizado que se questiona mesmo com seus arquitetos e guardiões. O que deveria ser demarcação perceptível mostra-se espaço de transição, lugar de interpretações, campo aberto de interseções. O que foi concebido para ser preciso mostra-se vago. O que foi concebido para conter transforma o conteúdo em espaço ilimitado, incontido. Para além da linha que demarca, é exatamente a fronteira que explicita a amplitude ou a complexidade do que não foi arquitetado para ser contido ou confinado. O que foi concebido para “por fim”, para delimitar territórios com precisão como se fosse uma linha divisória, espalha-se em uma zona de interface e de transição entre dois mundos tomados como distintos (HISSA, 2002, p. 35-36).

As observações de Hissa vêm ao encontro das atuais reflexões sobre as noções de região e fronteira abordadas pela Literatura Comparada e pelos Estudos Culturais, que procuram consolidar os projetos identitários. Tais noções afirmam o caráter poroso e fluido das fronteiras não só geográficas como também culturais. Embora tenha ocorrido certa contradição na atitude de sociedades subalternas²⁹ que procuravam, cada vez mais, evidenciar sua condição etnocêntrica por meio de símbolos materiais que as identificavam e demarcavam seus territórios, o discurso globalizante prega o fim das fronteiras e a igualdade de oportunidades para todos os homens. Os dois discursos parecem equivocados, pois sabe-se que mesmo as sociedades subalternas da América Latina não são homogêneas em todos os aspectos, mas sim, como afirma parte significativa da crítica, há uma homogeneidade na

²⁹ Cf. MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. De Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. De Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001; FIGUEIREDO, C. V. SILVA da. “Estudos subalternos: uma introdução”. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522>, Acesso em: 08 de Janeiro de 2013; BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: debates em teoría cultural*. Trad. Mayrlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004. Os estudos sobre as sociedades subalternas e a subalternidade tem como representantes o Grupo de Estudos Subalternos Sul Asiático e o Grupo Latino Americano, Trata-se de a uma visada teórica que procura dar voz e lugar aos povos que estão excluídos da cultura hegemônica ou fora do mundo letrado. Portanto, a subalternidade e, logo as sociedades subalternas, caracterizam-se pela falta de voz como um dos traços marcantes dessas sociedades, as quais estão fora do poder das estruturas hegemônicas, são os povos colonizados, além disso, todo subalterno é assim denominado pela impossibilidade de ser representado por teorias e/ou saberes acadêmicos. Os termos tem a ver com “culturas” e línguas e não apenas com classes sociais.

heterogeneidade. Quanto ao discurso global, é evidente que é totalmente utópico e demagogo, pois um mundo sem fronteiras exigiria a igualdade entre os homens, não apenas sócio-econômica, mas também cultural. Talvez isso confirme a existência de uma “globalização imaginada”. Logo, “[...] os atuais processos de globalização econômico-financeira, de mundialização da cultura, de integração regional e de migração planetária tendem, se não a apagar, a relativizar os limites e espaços nacionais, isso não implica que o ‘local’ desapareça” (ACHUGAR, 2006, p. 56). Os limites podem até ser apagados, mas o fenômeno da globalização “[...] é claramente construído por dezenas ou até milhares de lugares separados, nem todos caminhando no mesmo compasso.”(PREWITT, *apud* MOREIRAS, 2001, p. 74) nem, muito menos, ocorrendo a homogeneização de suas especificidades culturais e históricas.

O “local” não desaparecerá; ficará, como sempre esteve, matizado por “presenças outras”, presenças multi-étnicas e culturais, pois tais “contaminações” não são um processo de hoje e a globalização é um fenômeno antigo, sistema que, muitas vezes, gera instabilidades e desigualdades. Devido a essa instabilidade, seu ideal de homogeneização das culturas é um projeto “abortado”. A globalização pode promover um entrosamento, mas a igualdade é inviável, pois se é na diferença que se constitui uma identidade, como anular a alteridade? O que ocorre, por conseguinte, segundo Achugar, “[...] é que o chamado processo de homogeneização/globalização opera em outro nível que parece tornar obsoletas tanto a escala como a própria categoria de nação [...]” (2006, p. 81). A obsolescência acontece no nível econômico e tenta abranger os aspectos sociais e culturais da nação, porém a globalização não é uniforme, pois as heranças e tradições culturais, quando muito, permitem combinar (mestiçar, hibridar, transculturar) (ACHUGAR, 2006).

O caráter paradoxal da fronteira – flutuante, móvel, mas também unificante e integrador – levou a um grande fluxo migratório e imigratório, tornando a região de Mato Grosso do Sul um complexo cultural heterogêneo com uma diversidade étnica bastante acentuada, o que pode ser comprovado tanto do lado de lá (Paraguai) como do lado de cá (Brasil). A fronteira não consegue conter esses fluxos; ao contrário, as transições e interseções só confirmam a impossibilidade de manutenção de uma linha divisória rígida, o que provoca as mais variadas interpretações e contatos. Entre as várias assimilações promovidas pela condição fronteiriça da região, Marin salienta que:

A indumentária e a culinária sintetizam as múltiplas influências culturais. De Cuiabá herdou-se o hábito de tomar guaraná gelado, do Rio Grande do Sul o chimarrão, da

Bolívia a chicha (aguardente de milho) e a sangria (mistura de vinho, limão e água) e do Paraguai o tereré. O prato típico da região era denominado *locro*, um cozido de milho e carne com ossos. O churrasco, acompanhado da mandioca, considerado tipicamente fronteiriço, é uma contribuição paraguaia, principalmente quando acompanhado de tereré e músicas paraguaias, especialmente a polca e as guarânias. A mandioca fazia parte da dieta alimentar dos paraguaios e indígenas e se consolidou como alimento típico de Mato Grosso. A sopa paraguaia, a *chipa* e as chalanas são contribuições paraguaias. A saltenha, o arroz colorido e o frango desfiado são aquisições da Bolívia, assim como o costume de carregar as crianças nas costas. O gosto pelas roupas coloridas e longas tranças no cabelo são heranças paraguaias, enquanto os tecidos com padronagem xadrez com cores vivas são bolivianas. O chiripá, espécie de calça em forma de fralda, é de origem paraguaia e a bombacha, do Rio Grande do sul. Entre as peças típicas do vestuário destacava-se o tirador, avental de couro, e o *putã*, espécie de capa de proteção para o frio, frequentemente de cor vermelha. (1997, p. 169-170).

Isso para não falar das “osmose” religiosas e linguísticas (castelhano, guarani). Há quem fale da alegria constante do paraguaio inclusive no luto. Em relação ao Paraguai, Guimarães Rosa, no conto “Sanga putã”, comenta:

O paraguaio individualizado, talvez, já pronto, é extravazante; [...]. Onde se bebia mate e se bailava ao som da polca e da santa-fé, passaram a tomar café e dançar samba. ‘O Paraguai está recuando’ – dizia alguém, jovialmente, como se comentasse uma partida de futebol. (1978, p. 19).

Mas além do “contrabando cultural”, a fragilidade da guarda alfandegária facilitava, como ainda observa Marin:

[...] o contrabando de mercadorias (madeiras, erva mate, gado em pé), os ataques de bandoleiros, bandidos e bandos armados, os roubos de animais vacum e cavalari ou de produtos agrícolas e os assaltos a viajantes, casas comerciais e fazendas. Bandos especializados em roubo de gado nos dois lados da fronteira geravam um intercâmbio de animais e mercadorias. (MARIN, 1997, p. 162).

O livre trânsito entre as fronteiras terminou se tornando uma ameaça à soberania da nação, pois o “Outro” já se encontrava, socialmente falando, invadindo, já estava instalado entre o Nós. Não bastava, na esteira de Landowski (2002, p. 4), entender ou mitificar a cultura – o exotismo – do outro, imaginado à distância sob os traços do “estrangeiro”; era preciso vivê-lo, na imediatidade do cotidiano, na coexistência com os modos de vida vindo de outros lugares, cada vez mais heteróclitos. Dessa forma, a ordem estabelecida estava ameaçada e a região desnacionalizada, na opinião de muitas autoridades que, ao descreverem a fronteira, consideravam-na atrasada econômica e politicamente, geograficamente isolada, com uma segurança militar fraca, uma população de bárbaros resistentes à lei e à ordem nacional e uma

cultura heterogênea. Temia-se a fragmentação da unidade política nacional. Era preciso “[...] criar um ‘nós’, em oposição a um ‘outro’” (MARIN, 1997, p. 179), pois o “outro” era a ameaça, e por isso “se encontrava desqualificado enquanto sujeito.” Os paraguaios, principalmente, “[...] tornaram-se inimigos, potencialmente perigosos e perversos e fator inibidor do progresso e da civilização” (p. 179). O discurso de exclusão, quando não consegue negar completamente o outro, tende a rechaçá-lo com a construção ideológica de diferenciações culturais e sociais. No entanto, não se pode negar o caráter transgressor que agrega a fronteira, facilitando toda espécie de crime, onde muitos grupos de paraguaios e também de brasileiros deixavam um rastro de fogo, violência e sangue.

Nesse aspecto, a palavra “fronteira” carrega uma carga negativa que remete para situações de perigo, de ilegalidade, de medo – a fronteira assusta. O filme *Os Matadores*, (1997), de Beto Brant, retrata essa imagem transgressora e, ao mesmo tempo, cheia de interditos, sempre violados, posto tratar-se de um ambiente de contradições, em que, aparentemente, as leis são feitas para serem burladas ou até mesmo para serem contraditas por contra-leis: trata-se da “ética da terra de ninguém”. As cenas se passam exatamente na fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai, onde sempre se encontra uma cruz no meio do caminho, sugerindo uma atmosfera de ficção e realidade, sempre no limiar entre o bem e o mal, como tudo o que acontece em regiões de entre-lugares (NOLASCO, 1999). O filme reafirma o paradigma fronteiro de um matador vivendo à margem, na passagem, entre a cruz e o punhal, para quem matar é um serviço como outro qualquer, ou apenas um começo. Entre imagens estereotipadas ou não, o estudioso da cultura percebe, como desafio à sua condição de fronteira, os índices e sinais, ícones simbólicos e cruces plantadas nos caminhos, ou “[...] os cemitérios das beiras de estradas ou esquecidos à sombra de um capão de mato, seja a própria lembrança de que tudo parece transcorrer num tempo para sempre ido (o *cowboy*, o pistoleiro, o *west*). Era uma vez ... *Once upon a Time in the West*.” (NOLASCO, 1999, p. 182).

Trata-se de um universo que está sempre às margens da lei, da *Inocência*, e nas mãos dos matadores de aluguel; que figura na imagem do mais famoso deles, o bandoleiro que virou mito e história – Silvino Jacques. Pois, como postula Carvalhal, “[...] tanto para geógrafos, economistas, cientistas, políticos e investigadores literários a fronteira é um espaço de ‘expectativa de reprodução’, onde algo migra, se reelabora e se refaz” (CARVALHAL, 1994, p. 95), para o bem ou para o mal. Quando se trata de produção literária, Carvalhal afirma: “[...] percebe-se que a literatura trabalha nos limites, nas margens, em processo permanente de interação de elementos vários” (*idem*). Fato enriquecedor do processo

interliterário, haja vista a incorporação de objetos extremos pelos artistas, terminando por levar a uma rearticulação global da estrutura cultural, como preconiza Rama (1982), ao discutir a proposta de Fernando Ortiz de substituir o termo aculturação por transculturação, porque o primeiro indica a supremacia de culturas de mais prestígio sobre as culturas “menores”, ocorrendo o apagamento linguístico e cultural destas. Por sua vez, a transculturação é um processo de transitividade, logo admite as permutas entre culturas diferenciadas em confronto, sem a ocorrência de grandes perdas e sem a desconsideração das diferenças de cada parte inter-relacionada,³⁰ gerando a criação de um novo fenômeno, que poderia ser designado de neoculturação.

Assim, os elementos que atravessam as fronteiras chegam diferentes dos originais, devido às articulações e rearticulações sofridas em seu novo contexto; nessa equação, todos os elementos integrantes do processo resultam modificados de forma complexa – é muito mais do que uma conjunção de caracteres ou um mosaico, é algo novo, original e independente. Esse algo novo torna-se possível graças aos intercâmbios, pois cada cultura se desenvolve no contato com outras, mas como adverte Lévi-Strauss, “[...] é preciso que cada uma delas oponha resistência a isso” (*apud* LANDOWSKI, 2002, p. 21), colocando limites para que não ocorra a uniformização.

O Estado não tem um controle total da fronteira e o poder não é unívoco – conforme Barthes (1992), ele é plural, como os demônios.³¹ Existem poderes, os paralelos, os sub poderes, enfim, uma “legião”. Os paralelos são muito frequentes nas regiões fronteiriças mencionadas. Como afirmamos antes, fronteira é sinônimo também de poder, nem sempre do poder do Estado, aquele considerado legal, mas principalmente de poderes criados pela ilegalidade – os paralelos que tomam conta das fronteiras. É através delas que ocorrem os contrabandos, o tráfico de armas e de entorpecentes. Também pelas fronteiras atravessam os roubos das mais variadas espécies, além dos bandidos foragidos; em resumo, a região de fronteira constitui o lugar onde o legal e o ilegal acontecem.

As fronteiras do Centro-Oeste têm sido notícia, em vários veículos da mídia, de refúgio de bandidos e ponto de tráfico, contrabando e lavagem de dinheiro. O crime organizado elegeu a fronteira entre as cidades de Ponta Porã (MS) e Pedro Juan Caballero (PY) para suas atuações criminosas. A indústria da “pistolagem” também retornou à região há alguns anos, assunto tratado em editorial do jornal *O Progresso*, intitulado “Pistolagem em

³⁰ Rama discute, em *Transculturación narrativa en América Latina*, a proposta de Ortiz sobre a permuta dos termos aculturação por transculturação, bem como os seus conceitos.

³¹ Barthes faz essa comparação na obra *Aula*, em trecho no qual trata do poder da literatura.

MS”, em que se discute essa prática e suas profundas raízes na história da região. Sintomaticamente, outro artigo do mesmo periódico intitula-se “Selvageria e barbárie” (*O Progresso*, 8/9 abr. 2006). Não se deve esquecer também a ação, durante as décadas de 80 e 90, na faixa de fronteira, de um grupo de extermínio que jogava os corpos de suas vítimas no lado paraguaio (*O Progresso*, 22 set. 2005).³²

Não é de hoje que o Estado carrega o estigma da incivilização, fato que vem a confirmar que, sua história, seus bens culturais, estão alicerçados sob a égide do horror. Os próprios dirigentes brasileiros viam a região como “império da barbárie”, lugar que colocava em risco a soberania do país, devido às extensas fronteiras, a vastidão territorial, a grande distância dos centros dirigentes, a precariedade das vias de comunicação (dentro do próprio Estado) ou pequena e dispersa população não-indígena, além da intensa ligação da província do Mato Grosso com a região do estuário platino, da fraqueza do poder estatal e da anarquia política reinante entre as elites que detinham o poder. Estes fatores preocupavam, naturalmente, as autoridades brasileiras, as quais temiam perder o controle dessa região para os países vizinhos, principalmente, para a Argentina.³³

Considerando esse contexto, estudar a crônica de Silvino Jacques, na condição de revolucionário, bandoleiro, gaúcho e homem que viveu entre fronteiras, implica repensar o espaço e o *status* de fronteiriço que o caracteriza, sem chegar ao extremo de fazê-lo um Quixote ou um Robin Hood dos pampas e do cerrado, nem também um malfeitor, ladrão e marginal perseguido pela sociedade e pelos grandes latifundiários. Estudar Silvino Jacques é, acima de tudo, analisar esses contraditórios atributos, sabendo que, como gaúcho, ele carrega a ambiguidade inerente ao mito do habitante dos pampas e das cochilhas, é “costurar” a relação entre o mito do gaúcho e o do bandoleiro. Acreditamos no vínculo que une tais mitos às personagens de Quixote, de Robin Hood e de Martín Fierro e até do Lazzarillo de Tormes - todos personagens que remetem à figura do bandoleiro, do cavaleiro andante, problematizadores da produção cultural e histórica das regiões culturais em que estiveram envolvidos.

Dessa forma, Jacques é uma figura aliada a seu lugar geográfico e cultural – o “gaúcho” que traz o ilimitado em sua alma; que recupera, como diz Leenhardt, a alma do gaúcho: paisagem, na qual só a silhueta do homem a cavalo estabelece um ponto assinalado

³² Infelizmente, a fronteira do MS continua sendo assunto dos noticiários regional e nacional, pois é palco constante de uma espécie de faroeste pós-moderno, onde os *porojukahá* (matador, em guarani), pistoleiros, ao invés de cavalos, usam motos como meio de transporte para eliminar suas vítimas.

³³ Cf. o artigo de Marin, “Fronteira e fronteiriços: os intercâmbios culturais e a nacionalização da fronteira Sul de Mato Grosso” (2000/2001, p. 151-182), e o de Queiroz, “Temores e esperanças: o antigo Sul de Mato Grosso e o Estado Nacional” (2003, p. 19-46).

na imensidade. (2002). Não se trata apenas, deixemos claro, de Silvino Jacques como uma construção literária, baseada no mito do gaúcho, mas sim, e profundamente, de um ser gaúcho em sua essência. Alguém com as raízes de um povo, de um território, de uma cultura e de uma filosofia de vida, melhor dizendo “[...] a fronteira, em suas dimensões cultural, simbólica e geopolítica, tornou-se um traço marcante na vida de Silvino Jacques” (RIBEIRO, 2011, p. 13), como ele próprio deixa transparecer em seus versos:

Sou natural da fronteira
Do Rio Grande estimado
Criei-me como um gaúcho
De pingo bem encilhado
Sempre alegre e altaneiro
Sem maldizer meu Estado. (JACQUES, 1978, p. 01)

Foi como um gaúcho, em todos os sentidos do termo, que Jacques veio parar na fronteira sul do hoje Mato Grosso do Sul, vivendo nessa região por exatos dez anos, tempo suficiente para fazer história e se transformar em mito - o herói/bandoleiro. Escondido na fronteira, inicialmente, Silvino Jacques se apresentava como Valdemar Pereira, e até tentou mudar de vida. Lutou contra a Revolução Constitucionalista de 32 ao lado dos legalistas que apoiavam Getúlio Vargas, e da Intentona Comunista de 1935, dessa vez contra o governo. Mas logo, fazendo jus à fama já angariada no sul, continua a traçar sua história, numa longa e aterrorizante página de violência, cujos crimes e feitos heróicos mancham o livro de sua vida de sangue e também de bravura até 19 de maio de 1939, quando morreu, como descreve Ibanhes:

Falecia assim, aos trinta e três anos, Silvino Ermínio Jacques, e nascia o mito grandioso do capitão Silvino Jacques, um gaúcho predestinado a sofrer a perseguição dos homens, gerada pela sua própria violência, um inimigo implacável e esperto que pensara um dia vencer sua guerra. (2007, p. 233)

Silvino Jacques foi morto em um confronto entre seu bando e a “captura”, comandada pelo coronel populista Alípio dos Santos,³⁴ nos campos da fazenda Aurora, tendo como último consolo a face da mulher amada, Raída, que o tinha nos braços.

³⁴ Uma das diligências para “capturar” Silvino Jacques vivo ou morto teve como chefe Alípio dos Santos, avô do ex-governador do MS, Zeca do PT. Os dos Santos se tornaram inimigos de Silvino Jacques depois que ele matou um genro de Alípio.

1.4 OS DESCAMINHOS DE JACQUES

Para chegar ao Estado, Jacques usou a rota utilizada pela migração gaúcha a partir de 1893, quando houve uma significativa migração para a região. Os sul-rio-grandenses formaram comitivas, fugindo, a maioria, das consequências da Revolução Federalista, ocorrida naquele Estado entre 1893 e 1895. Outros fatores também motivaram os gaúchos a migrarem para o Mato Grosso do Sul, entre eles, “a procura de melhores condições econômicas, a fuga das perseguições políticas, a destruição de suas propriedades, etc.” (GRESLLER e SWENSSON, 1988, p. 25). Além disso, essa corrente migratória almejava as regiões de campos limpos e devolutos, os quais eram idênticos aos do Rio Grande do Sul. Portanto, foi a rota desses migrantes aquela seguida por Jacques como fugitivo, pois seria difícil entrar no Estado por via interna, o que ele já havia tentado, sem sucesso. Assim, Jacques saiu de São Borja, fez a travessia do rio Uruguai para Santo Tomé, em Corrientes, na Argentina, de lá foi até Posadas, na província de Misiones, também na Argentina. Dali entrou em Encarnación, no Paraguai, pelo rio Paraná, seguindo até Ipehún, atual município de Paranhos, já no Brasil, de onde seguiu até Bela Vista.³⁵

³⁵ O mapa foi retirado da obra de Gresler e Swensson (1988), página 26, e mostra todas as rotas de migração para o Mato Grosso do Sul, inclusive a que nos interessa, a rota da migração gaúcha.

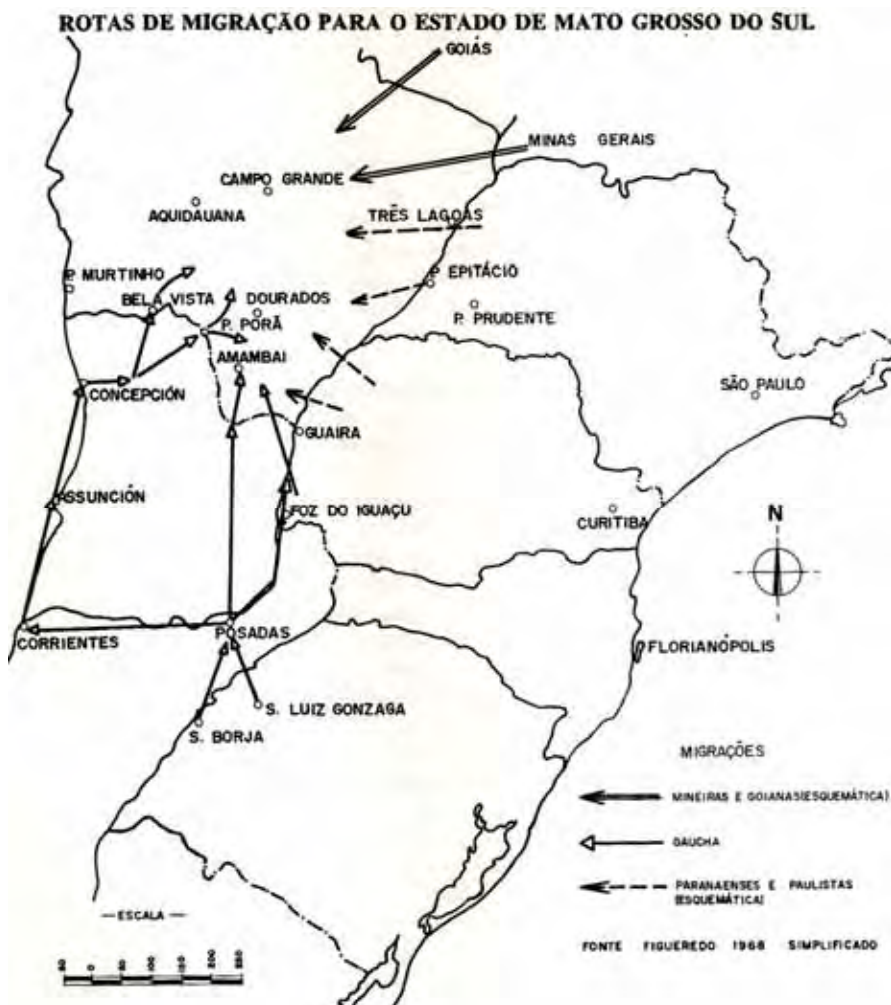


Figura 1 - Rotas da migração gaúcha para o estado do Mato Grosso do Sul

A cartografia do percurso de Jacques o confirma como um ser de fronteira. Ele sai de uma e entra em outra. Neste aspecto, Jacques é situado como um deslocado, sem lugar e ao mesmo tempo num “entre-lugar”. Achugar chama a atenção para a importância de situar o Outro, pois que esse ato “possibilita projetar ou inventar memórias, possibilita construir passados ou apagar histórias”. (2006, p. 33). No caso de Jacques, o local interessa para **avivar** memórias, para sublinhar a relação entre as narrativas oficiais, a memória oral e a “história local” e recordar que “[...] as ‘histórias locais’, como todo relato, pressupõem heróis e vilões, origens e fins, nós e conflitos, estratégias e modelos narrativos”. (p. 30). É “inventariando” essas histórias que damos voz às figuras, aos relatos silenciados, situados à margem da História. “Esse inventariado” talvez constitua, como afirma Achugar, em relação ao discurso teórico latino-americano, apenas um “balbucio”, como análise e também como

desvendamento de escrituras que emergem para falar do “local”, desafiando o esquecido, ou aquilo que a história oficial deixou submerso.

Os escombros da história de Jacques que circulavam no “balbucio” medroso da oralidade, pois por muito tempo tinha-se medo de falar sobre o assunto com estranhos e contavam-se os feitos e aventuras do herói-bandoleiro nas reuniões de família, nas noites iluminadas pelas lamparinas - emergem na literatura, a exemplo da *Decima Gaucha*, de autoria do próprio Jacques, do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, de Brígido Ibanhes, no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, com direção de Hamilton Medeiros, produção de Pepe Faviere e roteiro de Maranhão Viegas, em citações de textos históricos,³⁶ na peça teatral *Um certo capitão Silvino Jacques*,³⁷ de Paulo Correa de Oliveira e até em um *site* na *Internet*, gerenciado por seu neto, Gerson Jacques.³⁸

Percebemos que o “balbucio”, o “sussurro” da oralidade se expande e toma forma em representações variadas. O mito atravessa a história, sem chance de ser aprisionado – trata-se do “grito do ex-cêntrico”, termo tomado de empréstimo a Linda Hutcheon - aquele que esteve à margem de todas as margens, e que ganha voz na valorização do local, do periférico, saindo da “desimportância” do infame, do vil. A história de Jacques foi praticamente ignorada pela história oficial, que banuiu de seus registros a ação e a importância histórica e social do banditismo, bem como a de outras camadas marginais e/ou oprimidas no Estado. Como lembra o historiador Corrêa:

O papel do bandido sempre foi minimizado, e a própria visão oficial, que sempre justificou a ação de bandidos e bandos como uma situação excepcional, *à margem da história*, e não como um componente real, presente e atuante na formação econômica, social e política da sociedade rural brasileira, expressou-se também como uma forma de repressão ao *banditismo*. É pouco comum encontrarem-se referências à ação de bandidos em documentos oficiais do início do século, em Mato Grosso, ou então, essas referências à ação de bandidos têm o propósito de escamotear os fatos reais, procurando sempre apresentar a falsa imagem de segurança do Estado. (1995, p. 19)

Silvino Jacques assume relevância na história por apresentar contornos de um bandido social, e por envolver-se com o poder político, fato que o distingue de muitos outros bandidos

³⁶ Valmir Batista Corrêa cita Silvino Jacques em sua obra *Coronéis e bandidos em Mato Grosso*, como um dos mais célebres de todos os bandidos que agiram na região, e Marly Vianna, na obra *Pão, terra e liberdade: memória do movimento comunista*, traz documentação que comprova o envolvimento de Jacques com a coluna Prestes e sua participação na Intentona Comunista de 1935.

³⁷ A obra *Memória da arte em MS: histórias de vida*, organizado por Maria da Glória Sá Rosa, Maria Adélia Menegazzo e Idara N. Duncan Rodrigues, registra a história da produção da peça de Paulo Correa de Oliveira em 1984.

³⁸ Silvino Jacques, o Mito. Disponível em: < <http://www.selvinojacques.com/>>. Acesso: 13 de Maio de 2011.

famosos, a exemplo da afirmativa de Ibanhes: “Silvino Jacques, através do primo Prudente d’Ornellas que viera diretamente do Rio Grande do Sul, recebeu a convocação do general Flores da Cunha para que formasse um grupo armado de civis e lutasse a favor de Getúlio Vargas” (2007, p.56). A história de Silvino Jacques se expande, não por acaso, em representações simbólicas, desafiando fronteiras entre realidade e ficção, história e mito. Na verdade a figura dúbia de Jacques representa um hibridismo, uma contradição entre o bem e o mal, entre herói e bandido, ou seja, trata-se, parafraseando Bhabha, de um sujeito que habita a borda de uma realidade intervalar, que ultrapassa as barreiras impostas pelos poderes e fixa sua presença apesar de, na luta da História contra o mito, contra a lenda, ela tentar desbastar a realidade de uma boa parte de seus elementos, tornando-a seca e dura, objetivando-a, livrando-a dos seus fantasmas (ALBUQUERQUE Jr, 2007). Porém, nem todo evento pode ser sufocado, banido: fica sempre um rastro.

Acreditamos, na esteira de Hayden White (1994), que nenhum discurso, quer seja histórico, quer seja literário, é capaz de explicar com exatidão tópicos problemáticos como a natureza humana, cultura, sociedade e história. Todo discurso resvala, e é nesse resvalar que atravessa o mito, a ficção. O nosso objeto encontra-se atravessado nas suas várias formas de representação, da oralidade às citações em livros de história. Ele encontra-se no entre-meio das fronteiras discursivas. E não só discursivas, Silvino Jacques é um objeto que está suspenso no limiar das fronteiras, geográficas, culturais e políticas.

1.5 O OESTE ENTRE IMAGENS E “INVENÇÕES”

A expansão da história de Silvino Jacques em várias representações simbólicas, colocando-o no *status* de mito, vem ao encontro de uma certa “ansiedade” pelas histórias e memórias “embotadas”, já que, como afirma Achugar:

Todos estão, ou estamos, angustiados, ou militantemente estimulados a contar passados silenciados, postergados ou, no melhor dos casos, todos estão, ou estamos angustiados ou estimulados pela necessidade de revisar a memória, ou as memórias – individuais e coletivas – herdadas para poder dar conta daquilo que não desejamos que seja esquecido. (2006, p. 206)

Nesse sentido, entendemos que entram a literatura bem como outras representações artísticas, as quais, ao lado da história, contribuem para o questionamento das memórias, ou ainda para o não esquecimento delas. E quando tratamos de história, não nos referimos,

necessariamente, à história oficial, posto que a literatura e as artes, como monumentos, têm nos colocado frente a frente com muitas memórias simplesmente olvidadas. Como afirma Albuquerque Jr., comentando Foucault:

[...] apenas as artes e a Literatura vieram se alojar, na modernidade; este lugar de encontro direto com a desrazão, com o informe, com o ainda não objetivado, o ainda não subjetivado, o ainda não-humano, o inumano, por isso o ainda não submetido, o indomado, o ainda não dobrado pelo poder: as forças de fora.” (2007, p. 47).

Parece que tem sido a literatura e as artes as responsáveis pela “construção” de um relato democrático da memória regional, trazendo o “indomado”, o subjetivado, o não objetivado à superfície. A literatura e as artes desvendam e representam, muitas vezes, o que foi apagado, silenciado, desconstruindo a memória das classes hegemônicas que costumam “sumir” com a memória do “inimigo”, do “Outro. Em relação às representações de nossa região na literatura, temos o romance *O tronco* de Bernardo Elis, publicado em 1956, o qual tem um valor documental para a região Centro-Oeste por registrar a saga do enfrentamento político entre duas famílias, os Bulhões e os Caiados, além de sintetizar uma fase da ficção que passou a formar o ciclo do Oeste da literatura brasileira. Esta tem como representantes o próprio Élis, Guimarães Rosa, Mário Palmério e José J. Veiga e retrata a sanha e a saga de um Oeste insólito onde lutam jagunços e coronéis, numa terra sem fé, sem lei nem rei. “Oeste que, em muitos aspectos, mostra-se rico em formações discursivas das mais interessantes e ainda pouco exploradas, seja pelo historiador regional, seja pelo estudioso da literatura ou dos estudos culturais” (NOLASCO, 2003, p. 648). Em se tratando dessa discursividade, não convém perder de vista o sentido, para Albuquerque Jr., da palavra discurso: “dis-cursus é originalmente a ação de correr para outro lado, são idas e vindas, *démarches*, intrigas em que os espaços são áreas reticulares, tramas, retramas, redes, desredes de imagens e falas tecidas nas relações sociais.” (2009, p. 34). Assim, as formações discursivas são as responsáveis pela produção, “encenação” deste espaço. É dentro dele, e não fora, que se dá o seu engendramento. Ou, nas palavras de Albuquerque Jr. (2009), referindo-se ao Nordeste, e das quais nos apropriamos, “Mato Grosso do Sul o que tem feito até hoje é se coser com suas próprias linhas.”

A literatura, assim como o cinema e a música, numa tendência realista, tem representado esse Oeste, ajudando a “encher o vazio deixado pela história”. Guimarães Rosa, que andou por esses confins, escreveu os contos “Cipango” e “Sanga Puitã”, no livro *Ave Palavras* (1978), trazendo, ambas as escrituras, marcas dos lugares, registro da variedade

linguística e cultural; Visconde de Taunay, *Inocência*, além de outros contos; Hernâni Donato, em *Selva Trágica*, trata do ciclo da erva mate; Brígido Ibanhes, em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, narra a saga do bandoleiro, dando conta da história que envolve bandidos e coronéis, entre outros e Hélio Serejo com extensa obra, cerca de 60 livros, que tratam dos costumes dos ervais e, logo, da região. No cinema, a fronteira inspirou os filmes *Gaigangue – a pontaria do diabo*, de Carlos Hugo Christensen (1973) e *Os Matadores*, de Beto Brant (1997), já citado anteriormente, *Pantanal de sangue*, de Reynaldo Paes de Barros (1971) e o recém-filmado *Frontera, o filme!* de David Cardoso. Na música, Paulo Simões e Almir Sater compuseram a guarânia *Sonhos guaranis*, que atesta ter sido Paraguai parte de Mato Grosso do Sul, antes da Guerra. Há também um CD intitulado *Mato Grosso do Sul meu amor* que contém uma coletânea, organizada por Renato Teixeira, com várias canções do compositor (além de outras de outros autores como Zacarias Mourão, Anacleto Rosas Júnior, Márcio De Camillo, Mário Nhô Pai e Mário Zan) exaltando o Estado com músicas como: “Mato Grosso do Sul Brasileiro”, “Siriema do Mato Grosso”, “Chalana”, “Pé de cedro”, “Flor Matogrossense”, entre outras. Muitas delas traduzem a indefinição, ou os aspectos em comum entre os dois Estados, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, estados siameses apartados, digamos assim. A primeira música, “Mato Grosso do Sul brasileiro”, de Renato Teixeira, é praticamente um hino à terra, ao povo e ao futuro: “Mato Grosso do Sul, Brasileiro/Terra boa, jardim do Brasil/Onde pulsa a nação pantaneira/Calorosa, serena e sutil/Mato Grosso do Sul companheiro/De beleza campeira e gentil/Paraíso do sol/Guardião do amanhã/Gente amiga, irmã!” É comum, no interior dessas manifestações culturais voltadas para a representação de uma identidade, “[...] o sujeito emergente procurar re apropriar-se de um espaço existencial” (BERND, 2003, p. 15).

Vários elementos socioculturais disseminados pela migração e intensificados pela situação geográfica limítrofe, nesta região do Oeste brasileiro, contribuíram para o surgimento de uma literatura, escrita e/ou oral, que torna possível discutir a presença de manifestações multiculturais muito representativas para a análise das comunidades inter-literárias e relações entre literaturas de fronteira (CARVALHAL, 1994, p. 93), bem como para a historiografia literária e os estudos culturais. Multicultural diz respeito, conforme o conceito de Stuart Hall, “[...] a qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo que retêm algo de sua identidade ‘original’ ” (2006, p. 50). O universo cultural do Mato Grosso do Sul configura-se como de especial complexidade, principalmente por abrigar, em seu território, grandes diferenças - culturais, linguísticas e étnicas - e pelas relações interculturais que se estabelecem entre os estados de

Mato Grosso (MT), Mato Grosso do Sul (MS) e os países vizinhos, Paraguai e Bolívia, além das contribuições indígenas, platina andina, europeia e brasileira, cada uma já com sua pluralidade, compartilhando uma grande região cultural. Encontra-se aí uma das premissas básicas do Comparativismo “[...] que afirma a arbitrariedade dos limites e a importância das zonas intervalares” (CARVALHAL, 1994, p. 93).

Desse ponto de vista, devemos considerar o próprio processo histórico da construção identitária do Estado de Mato Grosso do Sul, um assunto que, de acordo com Queiroz, “[...] continua em pauta, em meio a propostas de mudança do nome do estado e avaliações sobre o resultado da divisão” (2006, p. 150).³⁹ Na mesma época do debate sobre a mudança de nome do Estado, houve também uma certa “ansiedade” por se construir, equivocadamente, uma arte que representasse a identidade do Estado. Daí ter ocorrido toda uma cobrança para que os escritores abordassem o tema da questão indígena e todo um investimento numa “bicharada de cimento” que ornamenta ruas e pontos estratégicos das cidades sul-mato-grossenses numa “[...] tradição inventada que não dá conta de refletir criticamente a variada tessitura da cultura se não a partir de signos estereotipados” (NOLASCO, 2004, p. 52). Esse fato é também analisado e discutido por Menegazzo, quando diz que na “[...] produção sul-mato-grossense houve um falseamento de seus signos, uma estereotipização de suas marcas, no último decênio, que paralisaram parte da produção plástica e literária, com raríssimas exceções” (2004, p. 34). As palavras, tanto de Nolasco quanto de Menegazzo, vão ao encontro das postulações de Albuquerque Jr. acerca da esteriotipização como forma de manipulação redutora dos signos de acordo com os interesses vigentes. Para ele:

[...] o discurso da esteriotipização é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e auto confiante que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas em nome de semelhanças superficiais do grupo. (ABULQUERQUE, Jr. 2009, p. 30).

Já nas décadas iniciais do século XX, grupos da elite dirigente, preocupados com a imagem negativa da qual o Estado era revestido, juntaram-se com o objetivo de construir uma identidade cultural, de forma a combater o estigma da barbárie que havia se tornado “marca

³⁹ Durante o governo de Zeca do PT, foi aventada e até discutida a hipótese de mudança de nome do Estado de Mato Grosso do Sul para Estado do Pantanal. Houve também um grande incentivo para que os artistas retratassem o universo regional em suas obras.

registrada” do MT.⁴⁰ O mesmo já havia ocorrido no Nordeste, onde as narrativas das façanhas dos cangaceiros, vistas pelo gosto popular com um misto de admiração e medo, passam a ser desqualificadas pela imprensa, num sequestro do heroísmo popular. (ABULQUERQUE JR., 2009), O cangaceirismo, assim como a situação de violência no MT/MS, eram interpretados pelos setores urbanos e, principalmente, pelo sul, a partir da oposição espaço civilizado versus espaço primitivo.

Era necessário, como afirmou Albuquerque Jr. (2009), em relação ao Nordeste, a construção de um lugar como espaço das utopias, dos sonhos com um novo amanhã, um território da revolta contra as injustiças e a miséria. Tais propósitos subordinam as produções culturais a um discurso político, a uma ideologia e bloqueiam determinadas possibilidades expressivas e elegem outras como verdadeiras expressões da realidade. (ALBUQUERQUE JR., 2009). Dessa forma, o projeto de construção de uma identidade cultural define regras para a criação do que seria a imagem regionalista do Estado e passa a incitar a classe artística a produzir signos imagéticos e literários que serão agenciados e vinculados aos enunciados do discurso político dominante, de forma totalizante.

Esse mesmo ideal de construção identitária foi retomado, depois, pelas elites da parte sul do Estado, visando já à divisão, com o propósito de promover a imagem do sul de Mato Grosso em detrimento da parte norte. Dessa forma, o longo processo político-cultural de divisão do estado, concluído em 1977,⁴¹ comprova, sobretudo, que “[...] a cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos, seu trabalho produtivo” (HALL, 2003a, p. 43). Além disso, demonstra que as identidades nem sempre são estáveis e que todo esse processo de construção identitária acabou se inscrevendo como grande página da história regional, interessando pelos vazios, lacunas e silêncios da memória coletiva que fez calar, principalmente considerando-se o fluxo irrefreável de povos e culturas em trânsito nessa região. Diante de tal complexidade, Nolasco assinala:

Numa região fortemente vincada por todas as flexões do sintagma “migratório”, o próprio entendimento do que seja uma região precisa ser revisitado. Impõe compreendê-la como dinâmica de um processo, onde a relação entre região, espaço e as representações, subsumidas, “no texto e nas demais manifestações culturais, reflitam naturalmente o processo de inscrição das diversificadas formas de representação.” Incluindo aí, o próprio componente da memória de migrantes, que deveria fazer parte desse amplo painel cultural. (2003a, p. 129).

⁴⁰ Toda a porção meridional do Mato Grosso originou o hoje Mato Grosso do Sul. A divisão aconteceu em 1977.

⁴¹ Cf. *Revista MS Cultura*, n. 3, set./out. 1985.

Léa Masina (1995), analisando as “fronteiras do Cone sul”, sublinha “[...] a História dos países do Cone Sul estrutura-se em torno da figura do contrabando”, na medida em que os elementos de uma cultura podem ser lidos – porque contrabandeados – nos textos de outra. Este fato permite ampliar a conceituação de fronteira para além da égide do geográfico, do histórico e do político, deixando entrever “[...] situações que a Literatura Comparada modernamente contempla: a da contaminação, a da migração de temas, a da intertextualidade, a da interdisciplinaridade” (MASINA, 1995, p. 845). A estratégia comparatista toma como objeto de estudo “[...] as contaminações que a partir da literatura renovam a cultura, entrelaçando em um movimento vivo o próprio e o alheio, o conhecido e o ignorado, o centro e a margem” (COSSON, 2002, s.p).

Portanto, as situações de contaminação, migração de temas, intertextualidade, interdisciplinaridade são vistas como apropriação do “alheio”, num movimento contínuo de “vai e volta”, ou seja, o que está do lado de lá passa para o lado de cá e vice-versa. Em situação de fronteira, tais movimentos ampliam-se, gerando filiações e genealogias que são derivadas do permanente contato com o Outro – o contágio é inevitável porque não há como controlar os fluxos, seja de uma cultura para outra, seja de doenças e mesmo da presença do estrangeiro. A esse respeito, Achugar afirma que “[...] não há maneira, não há quarentena, não há fronteira, não há lei, nem decreto que impeça a contaminação ou invasão” (2006, p. 214).

A fronteira como entre-lugar permite essa *change situation*⁴² – o contrabando como metáfora é a figura que melhor define a situação de invasão e de contágio inerente à fronteira. A própria noção do termo parece trazer consigo “[...] a idéia, ou a possibilidade, de sua violação, de sua desmontagem” (ACHUGAR, 2006, p. 214). É dessa forma que a cultura, os costumes, as narrativas e até mesmo a língua ficam atravessados por elementos de outra cultura, tornando o local híbrido e misturando o “Nós” com o “Outro”.

Bhabha lembra em passagem de Martin Heidegger que “uma fronteira é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.”(2005, p. 19). Essa citação abre a introdução de *O local da cultura*, obra de Homi Bhabha, e resume bem o “local”, onde Silvino Jacques “começa a se fazer presente”, sob o signo do entre-lugar, no limiar das “fronteiras do presente”, as quais englobam, também segundo Bhabha (2005), os “pós”: pós-modernos, pós-coloniais etc. Pós, estes, que proporcionam um “momento de trânsito em que espaços e tempos se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior,

⁴² Expressão usada por Achugar para designar a acessibilidade de trocas e contrabandos entre as fronteiras.

inclusão e exclusão”. (BHABHA, 2005, p.19). É nesse aspecto que Bhabha destaca a importância do “jargão dos nossos tempos”, os “pós tudo”, não vistos aqui como indicadores de sequencialidade ou de oposição. Nos termos de Bhabha:

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas idéias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: “Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte *reúne* enquanto passagem que atravessa”. (2005, p. 24).

É, portanto, inserindo o nosso objeto no rol de produção de tais “figuras complexas”, na travessia das fronteiras e cientes de que são os “pós” que forneceram terreno propício para a emergencial narrativa das experiências subjetivas e coletivas das diferenças silenciadas, que traçamos a trajetória de Jacques nos descaminhos percorridos por ele, de forma a identificar as origens e relações históricas que serviram para “sedimentar” o mito em que se transformou a figura de Silvino Hermiro Jacques, transcendendo em interseções simbólicas nas produções culturais sul-mato-grossenses. Acreditamos, na esteira de Bosi, que na “arte de fronteira,⁴³ os afetos vividos no cotidiano colonial, a veneração, o medo, o amor... se traduzem mediante uma economia de formas vindas de espaços e tempos distantes, mas nem por isso menos dúcteis e capazes de compor imagens fortes e coesas”. (1992, p. 48).

Imagens capazes de confrontarem a história, num ato de sobrevivência, pois “[...] a cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica” (Bhabha, 2005, p. 240), englobando representações que rasuram a tradição, à revelia da “ideia” de estética e do sentido de valor – ou seja – é “a cultura como estratégia de sobrevivência”, nas palavras de Bhabha. Uma estratégia que traz à tona aquilo que foi rejeitado, muitas vezes, pela história oficial, mas a cultura está atenta para o resgate, para a apreensão das coisas e seres ínfimos. Embora haja uma tendência de alguns historiadores a terem como tarefa, nas palavras de Albuquerque Jr:

⁴³ Consideramos aqui, como arte de fronteira, as produções simbólicas do povo sul-mato-grossense, não só pela sua localização fronteiriça, mas devido a variada leva de migrantes e imigrantes que colonizou o Estado.

[...] arejar a memória coletiva; tornar irrespirável seu cheiro de morte e a sua condição de lugar comum; não deixar as versões aceitas do passado se petrificarem; buscando a contigüidade anômala entre os eventos; estabelecendo entre eles novas relações; restituindo a eles a condição de novidade, a virgindade, a infância, corroídas e cariadas pelas versões clichês; ensinando a encarar o passado com senso crítico e lúdico; aprendendo a ver as coisas de várias posições; enverbando os acontecimentos de maneiras surpreendentes; derrubando o insigne que há nas versões hegemônicas da memória dos vencedores e enfiando nesta memória o ordinário, o menor, o pequeno, o abandonado; relegando a memória estabelecida às moscas. (2007, p. 86)

Silvino Jacques, como já destacamos, alocado durante uma década no antigo Estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, contribuiu ao trazer consigo vivências e culturas de outro espaço e também de outros tempos, para expandir o tema do bandoleiro, trazendo consigo ressonâncias de outros personagens e/ou mitos, mas registrando-se na história e na literatura/cultura do Estado com características próprias - símbolo da vida disjuntiva e deslocada de um migrante fugitivo da justiça, transformado, pelas contingências da vida, em herói revolucionário e bandoleiro, e “tradução da vivência afetiva de um povo”, tanto para o bem quanto para o mal. É a evocação de um mito, como “possibilidade enunciativa”, que surge em vários sistemas de representação, reconstituindo a narrativa do banditismo no Estado, na qual outros fatores se encontram presentes, tais como: a colonização da fronteira Brasil/Paraguai, a migração, o poder dos coronéis e os desmandos políticos entre outros. O mito vem desestabilizar as versões hegemônicas – é o menor, o insignificante, rasurando a memória dos vencedores, como na citação albuquerqueana acima.

Percebemos, diante do exposto e nos apoiando mais uma vez em Hall, que a identidade cultural é um constructo e não está isenta das relações de forças entre o que ele chama de “o povo *versus* o bloco do poder”. Nesse aspecto, e levando em consideração a expansão do nosso objeto, que parte da oralidade para figurar em várias outras representações simbólicas, postulamos que a oralidade da cultura popular funciona como uma forma de resistência, não só contribuindo para juntar o que é nosso com o que é do “Outro” na representação de imagens e narrativas integrantes de nossa identidade cultural, mas muitas vezes, “furando” o bloqueio de um programa de implantação cultural que interessa ao “bloco do poder”. Como observa Hall:

[...] há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular, para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (2006a, p. 239)

De fato, a cultura é uma espécie de campo de batalha, onde nada é permanente, onde as estratégias de sobrevivência podem ser conquistadas ou perdidas, pois as relações de poder cultural são intrínsecas ao processo de estabelecimento de qualquer identidade cultural, sem, contudo, a estratégia vencedora ter garantias de eternidade. Algumas vezes, manifestações, costumes, mentalidades, enfim todo esse conjunto que Hall chama de *folkways* do povo grita mais alto, à revelia do que a cultura e a história dominantes querem construir como representação cultural de uma determinada região, posto que “[...] o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar.” (HALL, 2006a, p. 241).

Silvino Jacques é o típico símbolo do bandoleiro, o “andarilho” das fronteiras, o homem transfronteiriço. Ele está definitivamente incorporado a essa condição e conseqüentemente às práticas inerentes à mesma e ao seu *locus*. É, portanto, como representação cultural de um entre-lugar – as fronteiras do Rio Grande do Sul e de Mato Grosso do Sul, que o mito ressoa transgredindo e derrubando barreiras, transformando o “balbucio” da sua história em um grito.

CAPÍTULO II - O MITO DO BANDOLEIRO, O BANDISTIMO SOCIAL E O OESTE INSÓLITO

*Fossem ciganos a levantar poeira
A misturar nas patas
Terras de outras terras, ares de outras matas
Eu, bandoleiro, no meu cavalo alado
Na mão direita o fado
Jogando sementes nos campos da mente
Bandoleiro Lucina e Luli*

Os bandidos pertencem à história recordada, em contraposição à história oficial dos livros. Fazem parte da história que é menos um registro de fatos daqueles que os realizaram, quando os símbolos dos fatores teoricamente controláveis, mas na prática descontrolados, que moldam o mundo dos pobres: de reis justos e de homens que levam justiça ao povo. É por isso que a lenda dos bandidos ainda tem o poder de nos comover. Eric Hobsbawn

2.1 O CAVALEIRO ERRANTE

O mito do bandoleiro, como cavaleiro errante, é uma temática que encontra eco nos romances de cavalaria, gênero parodiado por Cervantes, com o *Dom Quixote*, e estão, de forma “ornamental”, como *corpus* disponível, em nossa cultura, prontos para serem reelaborados. De acordo com Rosa, “o pistoleiro do oeste é uma réplica do Novo Mundo ao cavaleiro andante e aos robins hoods do Velho Mundo [...] é a encarnação de todos os heróis de todos os tempos” (*apud* PERDIGÃO, 1985, p. 20). O mito do bandoleiro se expande pela América Latina e pelo mundo em narrativas (orais e escritas), cordéis e baladas que contam histórias de camponeses revoltados, homens fazendo das armas sua justiça e percorrendo montanhas e pradarias, causando e desfazendo agravos. Tal arquétipo se tornou modelo na literatura do século XIX, bem como no cinema, *a posteriori*. Trata-se de elemento formador da identidade nacional, um tipo social, cuja característica é lutar violentamente contra os avanços da modernidade e do capitalismo, na tentativa de conservar os valores patriarcais tradicionais e a liberdade absoluta, relacionada ao bom selvagem. Essas atitudes equivalem à tarefa de salvar o mundo do caos instalado pelas sociedades tecnológicas e pelo capital, a exemplo daquilo que ocorre com a gauchesca argentina e, no Brasil, com os vários relatos sobre Lampião, entre muitas outras ficções relacionadas ao tema, tais como: *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Coiteiros* (1935), de José Américo de Almeida; *Pedra bonita* (1937) e *Cangaceiros* (1953), ambas de José Lins do Rêgo; coroando essas produções do ciclo do cangaço, Guimarães Rosa lançou, em 1956, *Grande sertão: veredas*, contribuindo com a expressão do tema do bandoleiro.

A figura de Silvino Jacques está incorporada a toda uma “tradição”, na qual o mito do bandoleiro se reveste, contraditoriamente, em mocinho e bandido, sem, no entanto, tal binarismo dar conta da complexidade histórica e cultural desse bandoleiro. Esse fato está diretamente ligado à história da violência no Estado de Mato Grosso do Sul e de muitas outras regiões do país. Apesar da tentativa das autoridades, no caso do Mato Grosso do Sul, de camuflar esta realidade, tentando construir uma imagem capaz de afastar o Estado do rótulo de “reino da barbárie”; a figura de Silvino Jacques, como símbolo cultural, se expande justamente por estar ligada a um campo social que o devota à admiração e/ou medo e por estar incorporado à época que o banditismo social era uma forma de sobrevivência e de orgulho - um contexto histórico denominado por Hobsbawm como o dos rebeldes e primitivos, no qual não existia ainda em manifestações modernas e organizadas, mas eram expressões típicas de

meios considerados pré-capitalistas. Jacques está articulado com um tempo em que a violência estava institucionalizada e o povo tinha, na figura do bandoleiro, um herói nos moldes de Robin Hood, como destaca Candido: “é preciso ainda dizer que banditismo sempre exerceu bastante atrativo sobre a sensibilidade popular, o que explica não apenas o seu papel como fonte inspiradora de *causos* e modas de viola, mas a relativa abundância da sub-literatura a respeito” (1977, p. 141).

O banditismo social, tal como o estudou Eric Hobsbawm, em *Bandidos*, ocorreu nas mais diversas civilizações; pois “[...] geograficamente, o banditismo social se encontra em todas as Américas, no mundo islâmico, na Ásia meridional e oriental, e até na Austrália” (1976, p. 197). Trata-se, portanto, de um fenômeno social universal da História, embora esta não lhe dê a devida importância. Por outro lado, como já sinalizamos antes, o assunto é tema de baladas, gravuras, pinturas, romances e filmes. Assim, a mitologia do herói, a ritualização da balada ou dos cordéis e as diversas representações da arte se encarregam de transformar bandidos como Robin Hood, o mais lendário de todos, os irmãos James, Billy The Kid, Diego Corrientes, Rob Roy, Salvatore Giuliano, Sabaté, Lampião (no Nordeste) e Silvino Jacques (no Mato Grosso do Sul) entre tantos outros, em personagens mítico-lendários. O bandido como figura cultural e histórica tem sempre um lugar nas artes. Dito de outra forma, a arte e a ficção e, acrescentamos, a história oral, pois esta é o lugar em que o mito se apresenta originalmente, pois a “[...] ‘forma literária lhe é dada *a posteriori* ao ser escrito ou anotado [...]” (FIKER, 2000, p. 39), garantem um espaço para o bandido na memória popular, fazendo, principalmente da ficção, uma maneira eficaz de captar a história do povo. As artes e o mito articulam a forma como o povo quer rememorar o passado.

O Nordeste brasileiro, por exemplo, foi palco de um dos maiores movimentos do bandoleirismo ou cangaceirismo de que temos notícias aqui no Brasil, embora alguns autores afirmem que, as semelhanças do cangaço com outras formas de banditismo no mundo são apenas superficiais.⁴⁴ Fenômeno próprio da zona pastoril do sertão nordestino, a partir de metade do século XIX, transformou-se num banditismo cada vez mais desenfreado, ao ponto de levar a região a um verdadeiro caos social, nas duas últimas décadas do mesmo século,

⁴⁴ Cf. PERICÁS, B. Luiz, em *Os Cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*, que afirma: “Há, de fato, elementos conjunturais e estruturais que dão ao fenômeno características culturais muito particulares, como a indumentária, a linguagem, as táticas de guerrilha, as relações com as mulheres, com os sertanejos, com os fazendeiros e com a polícia, que, mesmo com possíveis semelhanças com casos análogos em outros países, só podem ser entendidas *plenamente* (Grifo do autor) dentro do próprio processo evolutivo do Sertão e Agreste nordestinos. O cangaço, assim, seria mais do que apenas uma manifestação da marginalidade; ao longo do tempo, imbuu-se de uma diversidade de elementos culturais peculiares que lhe forneceriam uma ‘estética’ e uma ‘construção’ social muito singulares.”(2010, p. 18)

dando origem a sagas míticas criminais nunca vistas em todo o país, como é o caso, por exemplo, de Antonio Silvino e de Lampião (MELLO, 2004). Este último tornou-se uma figura heróica tão ou mais popular que a do padre Cícero. Virgulino Ferreira, o Lampião, é “capital cultural”, monumento da memória de Pernambuco, bem como de algumas cidades nordestinas por onde ele atuou. Lampião faz parte da rota turística do sertão pernambucano, precisamente da denominada “Rota do cangaço e Lampião”, abrangendo as cidades de Triunfo, Serra Talhada, Santa Cruz da Baixa Verde, São José do Belmonte e Afogados da Ingazeira – todas localidades do Alto Pajeú. O artesanato pernambucano produz bonecos de barro, representando o cangaceiro e sua mulher Maria Bonita. Sem contar algumas estátuas do bandoleiro existentes em algumas cidades nordestinas, a exemplo da que está erguida na entrada de Fazenda Nova, BR-104:



Figura 2 - Fotografia da estátua de Lampião na entrada de Fazenda Nova-PE, BR-104 (Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes)

O monumento de Lampião é uma memória local estendida à região e que remete, no entanto, a uma memória universal, pois a representação do cangaceiro é também a do mito do cavaleiro errante, a de todo bandoleiro. Além disso, a função do monumento como signo, sustenta Achugar (2006), é vincular o passado ao futuro, é garantir aos que vêm depois o conhecimento do que aconteceu antes - “[...] a monumentalização da memória como uma forma de documentar, construir ou consolidar a identidade do cidadão e da *polis* (ACHUGAR, 2006, p. 173). No entanto, pode ser o contrário. No caso da estátua de lampião pode-se julgar ter ocorrido aquilo que Achugar chamou de “desarticulação da função de memória” (2006), isto é, a monumentalização, pelo poder, da memória, com o objetivo de transmutá-la em esquecimento, uma forma de honrar, de celebrar o desaparecimento de Lampião e do próprio Cangaço. Porém, essa “presença petrificada” é uma forma de rememoração, de celebração e de homenagem, haja vista a idolatria do povo pela figura de Lampião.

O mito do bandido-herói se sustenta em uma verdadeira recriação da memória, na qual o elemento romântico e o cultural se unem ao conceito de bandido social para criar uma personagem que se plasma nos anseios populares. Além disso, as sociedades surgidas em meio hostil eram obrigadas a viver em permanente luta contra o meio naturalmente violento. Viviam, portanto, sob a égide do épico, no qual o bandoleiro e suas façanhas produziam efeitos dramáticos e admiráveis, propiciando o surgimento do mito. Nesse aspecto, vale salientar, uma das características destacada por Hobsbawm, acerca do bandido social, é a invulnerabilidade, esta, essencial para criação de um mito.

Cabe, aqui, recordar alguns conceitos, partindo da origem do termo. “A palavra grega *mithos*, além de designar uma narrativa concernente à genealogia dos deuses, se refere também a uma narrativa qualquer.” (FIKER, 2000, p. 40). Para Junqueira, “os mitos podem ser entendidos como representações de uma determinada realidade. São construções culturais que evocam a memória e a nostalgia e reavivam as crenças, além de oferecer modelos de conduta aos homens do presente.” (2003, p. 11-12). Basicamente, Mito é uma história fabulosa de heróis ou de anti-heróis. Esse conceito de mito vai ao encontro da afirmativa de Vernant que diz:

[...] tudo o que dá à palavra seu poder de impacto, sua eficácia sobre o próximo, se encontra então rebaixado ao nível do *mithos*, do fabuloso, do maravilhoso, como se o discurso não pudesse ganhar na ordem do verdadeiro e do inteligível senão

perdendo no mesmo golpe na ordem do agradável, do emocionante e do dramático. (apud, FIKER, 2000, p.42)

Outro conceito que se aproxima da concepção de mito como relato fabuloso, maravilhoso, fantástico é o de lenda, relato considerado uma história popular da tradição oral que envolve acontecimentos fantásticos. Os dois termos se irmanam. E consideraremos aqui essa acepção, pois é a mais apropriada para justificarmos o veio mítico do bandido-herói, uma vez que não podemos considerar tal figura como história sagrada porque, neste sentido, as histórias de bandidos, tais como os relatos de *tricksters*,⁴⁵ cujas proezas nada possuem de edificantes, vão de encontro ao teor sagrado e sobrenatural do mito.⁴⁶

Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, diz que a palavra mito é “[...] empregada tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido - familiar, sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões - de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar’ ” (ELIADE, 2006, p. 8). Já Lévi-Strauss argumenta:

[...] a noção de ‘mito’ é uma categoria de nosso pensamento que utilizamos arbitrariamente para reunir, sob o mesmo vocábulo, tentativas de explicação de fenômenos naturais, de obras de literatura oral, de especulações filosóficas, e de casos de processos lingüísticos na consciência do sujeito. (LÉVI-STRAUSS, 1975, p.21)

Porém, de acordo com Blumenberg, “os mitos não respondem perguntas, as tornam inquestionáveis.” (apud COSTA, 2007, p. 706), o mito já é a resposta, a solução para as contradições e incompreensões existentes em uma determinada cultura ou comunidade, em relação a algum evento ou personagem. Dessa forma, aquilo que adquire o *status* de mito não dá mais lugar para perguntas. O mito é, e não admite questionamento.

Além disso, seja qual for a acepção de mito, bem como suas variações, “o mito continua fornecendo campos de referência para a conduta humana e pode conferir sentido e valor à existência humana (assim como pode ser usurpado, deformado, em qualquer

⁴⁵ Ver CÂNDIDO, em “A dialética da malandragem”. *Revista do Instituto Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 8, 1970, p.71. “O termo *trickster*, adotado originalmente para nomear um restrito número de ‘heróis trapaceiros’ presentes no repertório mítico de grupos indígenas norte-americanos, designa hoje, na literatura antropológica, uma pluralidade de personagens semelhantes de que se tem notícia em diferentes culturas. Trata-se, a rigor, de tipos ímpares, cada qual com feições próprias, animados por narrativas que os conduzem através de sinuosos caminhos. Imprevisível, o *trickster* não se confunde, em absoluto, com a figura do pícaro, posto que esse último pratica a astúcia movido por um pragmatismo que não é do feitio do *trickster*.”

⁴⁶ Ver Eliade, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 14.

sociedade, regime e sistema, servindo para ideologização alienante” (SPERBER, 2009, p. 420).

O bandido/herói é um modelo exemplar de coragem no imaginário popular e faz parte da oralidade, encarnando “[...] o épico tão querido, dando-lhe vida ante os olhos do sertanejo”, segundo a acepção de Mello. (2004, p.98). Ele encontra-se revestido de valentia, astúcia, perspicácia e sorte (em termos míticos, invulnerabilidade) para defender o povo. Esses elementos, aliados à imortalidade, dão base para a criação romântico-cultural do bandido, ou seja, só o elemento mágico da imortalidade permite ao bandido converter-se em um herói mítico que repara agravos e vinga as injustiças da classe dominante (Cf. BRAUDEL, 1995). Esta sede de justiça aproxima o bandido dos sonhos do povo que vê nele seus próprios anseios de justiça e fantasias de resolução dos males sociais que o oprimem. É por isso que a memória do camponês sobre o bandido é profundamente seletiva e é guardada como algo real e vivo, algo que lhe pertence. Para Hobsbawm (1978), o bandido bom é um sonho poderoso - um mito poderoso, nos parece mais apropriado dizer assim - que como os grandes e justos reis, não morreu, está apenas adormecido e retornará novamente. É dessa forma que a imagem popular do bandido cresce até distorcer, por completo, a realidade transformando-o em um novo personagem (HOBSBAWM, 1978).

Neste sentido, as histórias de heróis-bandidos localizam-se sempre entre a realidade e a ficção. “É a interação entre esses dois níveis, ficção e realidade, que articula a figura mítica do bandido, logrando ultrapassar os limites de tempo e de espaço.” Assim, bandidos não são apenas homens, eles são também mitos. Portanto, nesse aspecto, talvez seja mais correto afirmar que o bandoleiro, como cavaleiro errante, é fruto de uma construção das sociedades, as quais mitificam o bandido por admirá-lo ou temê-lo, a maioria das vezes, por meio da oralidade, considerando o conceito de mitificar como converter algo ou alguém em mito. Sperber elucida: a mitificação se apresenta “[...] como produto da racionalidade, como construção lógica [...]” (2009, p. 416). Logo, tem como característica o logocentrismo e sabemos que o mito é sempre contrário à razão. Mas *mythos* e *logos* não se excluem e fazem parte de toda cultura. Acreditamos estar, nessa característica, a possibilidade de efabulação,⁴⁷ onde se gera o mito ou a mitificação. O contar e recontar da oralidade ou mesmo da escrita sobre seus bandidos está permeado da história, da ideologia, da intuição, da emoção, do

⁴⁷ Cf. Sperber S. Frankl (2009) que trata detalhadamente do conceito de efabulação, no sentido da capacidade do ser humano de encenar um evento, graças ao imaginário e mediante a simbolização. “A efabulação é possível porque existe o registro de um evento, cuja relevância foi dada pelas emoções, avivadas pela repetição.” p. 581.

subconsciente e do consciente do seu narrador,⁴⁸ daí reconhecemos, segundo Sperber, que a “verdade dos fatos” pode ser silenciada, desviada, transgredida, modificada nesse espaço intersticial presente em todo discurso no qual se constrói o mito, pois de acordo com o que ela afirma:

O discurso se apresenta como construtor de mundos, diferentes, plurais, virtualmente infinitos. O matizamento se dá porque o relato é construído através da memória relativa, imperfeita, imprecisa, que hesita entre os registros das imagens e emoções do passado, e o resgate das sensações no presente, corrigidas por uma nova compreensão tanto da realidade, como de si próprio, do contexto pessoal e coletivo, o que imprime às imagens da memória novas perspectivas. A memória presta-se para recuperar um tempo perdido, ou para redimir o passado e a si no passado. É registro e acusação; alimento de mecanismos internos, testemunha. A expressão usa a simbolização, o imaginário, e a efabulação. (SPERBER, 2009 p. 446-447).

Desta forma, o mito do bandido-herói/cavaleiro errante imprime-se nesse matizamento e ganha forma nas sagas,⁴⁹ que relatam suas histórias, a exemplo dos vários cordéis nordestinos, cujo conteúdo dá conta da vida de bandoleiros famosos como Antônio Silvino e Lampião. Não esqueçamos a característica do cordel de valorizar o herói, pois a vida do bandoleiro é “admirável”, ou seja, “[...] a heroicização é o fato narrativo importante” (*ibidem*, p. 490). A narrativa sobre o herói desperta, no receptor, o desejo de pulsão de vida, gerando, diante da mortalidade daquele, anseios de eternização. É nesse aspecto que se cria o “mito do herói” (SPERBER, 2009). Assim, tal mito não deixa de ser um “assalto do pensamento mítico”, ocorrido desde os Romances de Cavalaria que já adotavam os mitos de origem (ELIADE, 1963). Porém, mesmo herdeiro de mitos secularizados, “o herói não se constrói como mito e sim como mitificação, que entrelaça tendências ou mecanismos míticos [...]” (SPERBER, 2009, p. 506). Portanto, a mitificação do bandoleiro errante, Silvino Jacques, é capaz de reunir a interseção de mitos de origem e a pulsão de vida de que fala Sperber.

2.2 O BANDIDO SOCIAL - UM “SER BANDOLEIRO”

É preciso explicar o conceito de *bandido social*, essencial para entendermos a personagem foco do estudo proposto, Silvino Jacques. Hobsbawm, em *Bandidos* (1976), estuda as relações que envolvem a pré-história dos modernos movimentos operários e

⁴⁸ Não nos referimos ao narrador de papel, mas as pessoas (reais) que relatam histórias sobre bandoleiros.

⁴⁹ Cf. Sperber S. Frankl . A saga conta histórias de grandeza, de valor e revelam valores sociais mesmo de jurisdição própria a um grupo e sem dúvida tem valor histórico, p.487.

camponeses, iniciados com a Revolução Francesa, e a adaptação desses setores populares à moderna economia capitalista. São grupos de imigrantes (ou habitantes locais) que foram praticamente “jogados” ao capitalismo e tiveram que conviver com forças econômicas que não entendiam e que não podiam controlar. Entre as revoltas sociais de reação à realidade capitalista, destaca-se o *banditismo social*, fenômeno considerado por Hobsbawm como de caráter universal, como afirmamos antes. Muito mais do que um movimento de protesto, o banditismo social seria “uma reparação prática” das injustiças sociais.

Sem ideologia, os bandidos entram no crime por vingança de sangue e lutam por si e pelos considerados próximos; ou então são do tipo “Robin Hood”, personagem revoltado contra a tirania dos nobres que exploram os camponeses, e contra toda espécie de “complô dos ricos”, sempre em favor dos fracos e desamparados. O bandido social vive em atrito com o Estado e com as classes dominantes. Geralmente a carreira de criminoso inicia-se muito cedo, e o indivíduo é levado ao crime por um incidente qualquer, nem sempre muito grave, mas que o coloca “fora da lei”. Quase sempre, suas ações não são consideradas criminosas pelas convenções de sua comunidade, mas sim pelo Estado e pela justiça oficial.

De forma “enviesada”, esses criminosos desejam a justiça e a liberdade; daí sua empatia com o povo, que os enxerga como paladinos da justiça, avessos à opressão do Estado, e por isso não são, por ele, considerados culpados. Todavia, como já afirmamos, os bandidos sociais não eram ideólogos, nem promoviam organizações políticas; eram, sim, ativistas e lideravam, na base do “abrir caminho a facção”. Não podem ser confundidos com os atuais líderes do Movimento sem Terra, por exemplo, pois “[...] às vezes pareciam incapazes de imaginar aquilo que hoje seria denominada ‘reforma agrária’” (HOBSBAWM, 1976, p. 19). O caso de Jacques vem, de certa forma, contradizer esse pressuposto, mas isso será verificado no terceiro capítulo deste trabalho. José Rainha, líder dos sem terra – que foi julgado, em 1997,⁵⁰ por assassinatos e teve o apoio popular e de intelectuais como José Saramago e Jacques Derrida,⁵¹ durante o trâmite do processo – quebra o perfil do bandido social clássico, por estar integrado em um movimento político e lutar por uma ideologia. Considerando Rainha inocente, postulamos que os participantes do movimento sem terra não sejam bandidos sociais. No caso dos sem terra, cabem perfeitamente as palavras de Borges e Guerreiro que abrem este capítulo. Não será demais lembrarmos aqui: “Alguém pode roubar e não ser ladrão, matar e não ser assassino” (2005, p. 95).

⁵⁰ José Rainha foi condenado, neste primeiro julgamento, a 26 anos de prisão, mas como todo réu condenado a pena superior a 20 anos, ele teve direito a outro julgamento, em 03/04/2000, no qual foi absolvido.

⁵¹ Jacques Derrida, à época, publica, em *L'Humanité*, carta de apoio a José Rainha, por considerar a condenação injusta devido à insuficiência de provas. Cf. texto em *Papel máquina* (2004, p. 301-303).

O bandido social apresenta como característica um misto de crueldade, bondade e consciência social. Hobsbawm (1978) afirma que o tipo “ideal” do bandido social tem, surpreendentemente, uma notável uniformidade e padronização, característica que se aplica aos mitos e também ao comportamento real. Seja como for, independentemente da causa que fez o indivíduo entrar na carreira do crime, o fato é que ele tenta adaptar sua imagem à figura e mito do bandido generoso, idealista, “robinhoodiano”. O banditismo pode iniciar-se endêmico e, dependendo das circunstâncias e da situação de tensão, fragilidade e anormalidade das regiões, tornar-se epidêmico.

Em resumo, de acordo com Hobsbawm (1978), bandido social é o proscrito rural, aquele que age no campo e é considerado criminoso pelo Estado e por seu senhor. No caso brasileiro, leia-se, por seu coronel, porém este tipo integra-se a sociedade campesina e é considerado paladino da justiça. O banditismo social tem características semelhantes em todas as sociedades e é comum naquelas que dependem da agricultura e da economia pastoril. É encontrado, de acordo com Hobsbawm, sob três formas: “[...] o ladrão nobre, ou Robin Hood, o combatente primitivo pela resistência ou a unidade de guerrilheiros formada por aqueles que chamarei de *haiduks* e, possivelmente, também o vingador que semeia o terror”⁵² (HOBSBAWM, 1976, p. 13).

Não importa em qual das categorias o bandido social se enquadra; muitos terminam da mesma forma, pela traição, pois, com o tempo, passam a se tornar incômodos e a justiça, para ocultar sua impotência, nomeia “captura”s com a ordem de pegá-los vivos ou mortos. Entretanto, o povo atribui a seus heróis-bandidos qualidades heróico-mítico-lendárias, além da invulnerabilidade, que é praticamente uma condição inerente a eles. Hobsbawm afirma que:

O banditismo floresce quase invariavelmente em áreas remotas e inacessíveis, tais como montanhas, planícies não cortadas por estradas, áreas pantanosas, florestas, ou estuários, com seu labirinto de ribeirões, e é atraído por rotas comerciais ou estradas de grande importância, nas quais a locomoção dos viajantes, nesses países pré-industriais, é lenta e difícil. (1976, p. 14).

Concluindo, Hobsbawm (1978) ressalta que o bandido social representa um protesto, sim, embora modesto e não revolucionário, que pretende demonstrar a irreversibilidade do processo de opressão. Assim, sua função, subversiva, caracteriza-se por extorsões e

⁵² Hobsbawm faz uma análise interessante, em sua obra *Bandidos*, sobre o bandido social, como este constitui um evento universal e como ele se torna herói de baladas, histórias e mitos.

assassinatos, é uma forma de colocar limites à submissão, numa sociedade tradicional, na qual tentam subjugar-lo.

2.3 O OESTE: “MUNDO-SERTÃO”

A história desta região cultural, Mato Grosso, isolada do restante do país e com extensos vazios demográficos, como já destacamos, é marcada pela violência, desde o período colonial, quando se deram as primeiras incursões para a conquista do Oeste, com a chegada de Aleixo Garcia, primeiro europeu a pisar em terras mato-grossenses, o qual tratava os índios que o acompanhavam de forma violenta e abusiva, terminando morto por eles ao voltar para o litoral atlântico. Assim, os primeiros contatos do homem branco com as terras mato-grossenses, consideradas, pelos próprios governantes, virgens e selvagens, deixaram o rastro da violência, o que logo se sedimentou, quando os colonizadores ali implantaram um sistema de exploração dos recursos materiais. A busca de metais preciosos pelos bandeirantes, no século XVII, com a instalação de um centro minerador marcou o ciclo do ouro e fez com que os índios fossem escravizados e mortos, levando-os ao quase extermínio. No século seguinte, a descoberta das minas de diamante e ouro na região de Cuiabá fez surgir a violência junto às monções, que eram alvos constantes de ataques dos caiapós e de assaltantes.

A violência continuou no período do Império com a formação dos primeiros povoados que tiveram que enfrentar constantes confrontos com os nativos. Nessa época, também se acrescentou à região a violência política. Com a Guerra da Tríplice Aliança, Mato Grosso tornou-se palco de batalhas e de toda espécie de barbárie. Após a guerra, a violência costumeira passou a ser institucionalizada, no processo de formação da sociedade mato-grossense, principalmente na luta pela posse da terra.

A violência tornou-se mais escancarada, a partir do advento da República, e foi patrocinada por uma estrutura de poder em “[...] detrimento de um estado débil e a serviço das oligarquias estaduais” (CORRÊA, 1995, p. 16). Foi nesse momento que surgiram os “coronéis-guerreiros”⁵³ e o conceito de “povo armado”, agravando uma situação de violência preexistente. Esses coronéis, ao organizarem suas lutas pela posse de terra e do poder político, recrutavam homens armados, muitos deles bandidos remanescentes da guerra. Dessa forma, lutavam, até mesmo, em favor de revoluções separatistas, devido à discriminação sofrida pela

⁵³ O termo aparece na obra de CORRÊA, W. Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso*, na qual ele faz um apanhado histórico, social, político e econômico da região, com ênfase na presença de bandos, bandidos e dos coronéis-guerreiros que dela tomavam conta.

região sul do estado, onde as oligarquias sentiam-se alijadas do poder. Esses homens “usados” em tais revoluções, por sua vez, terminavam não devolvendo o armamento recebido durante a guerra ou revoluções, utilizando-o, muitas vezes, como meio de vida, conforme observa Corrêa:

Assim, em nome de uma revolução ou simplesmente dizendo-se revolucionários, bandidos e bandos passavam a saquear e depredar sistematicamente fazendas de inimigos políticos de seus líderes (isto é, do coronel a quem estavam servindo), estendendo igualmente a sua ação e violência sobre pequenos proprietários, sítiantes que se situavam na sua área de atuação. (CORRÊA, 1995, p. 35).

Assim, a relação coronel/bandido tornou-se comum àquelas paragens, e, em consequência, Mato Grosso ficou conhecido como terra sem lei, ou melhor, terra da “lei do quarenta e quatro”. A violência tornou-se o *modus vivendi* do povo local; o engajamento nos combates era um meio de vida, tanto para os chefes oligárquicos como para indivíduos vindos das classes baixas. A extensa fronteira facilitava o contrabando de armas, e o contexto, que misturava o coronelismo e o banditismo, assim como os divisionistas (também adeptos da luta armada) reunia componentes explosivos colocando o Estado num “caldeirão em ebulição constante”.

Como demonstramos, o banditismo floresceu no início da República com a convivência dos coronéis, estando os bandos e bandidos sob a tutela dos mesmos; isso quer dizer que se tornavam bandidos oficiais, protetores de uma oligarquia rural despótica. Depois, mesmo com o declínio dos coronéis guerreiros, a população não estava livre de sobressaltos, pois o banditismo rural, “[...] ligado ou não aos coronéis, teria ainda um largo futuro pela frente, sendo registrado até mesmo na década de 1950” (QUEIROZ, 2003, p. 31). De acordo ainda com Corrêa (1995), a partir dos anos 30, surge uma segunda fase do banditismo, aquela em que bandos e bandidos agem por conta própria e não mais governados pelos coronéis-guerreiros. Nesse contexto, o banditismo é usado para justificar o movimento separatista no sul do Estado, e somente a partir de 1937, durante o Estado Novo, começa a ser energicamente reprimido. É necessário observar o papel das camadas marginais, enquanto agente/pacientes da violência, participantes da história, pois “[...] o banditismo e a atuação do bandido na história assume uma conotação mais profunda na medida em que é visto como banditismo social.” (CORRÊA, 1995, p. 19). No entanto, o papel do bandido e do banditismo na história é praticamente desconsiderado oficialmente, pois quase não faz referências à atuação deles em seus documentos. Quando existe algum registro, este não corresponde

exatamente aos fatos reais, porque o Estado escamoteia as informações para não revelar sua própria insegurança e fragilidade. Os bandos e bandidos, porém, não estão à margem da história; ao contrário, são componentes que atuaram na formação econômica, social e política da sociedade rural brasileira.

A condição de região limítrofe e de “terra de ninguém”, já aqui evidenciada, propícia para abrigar fugitivos de toda espécie, além de campos próprios para a atividade pecuária, atraiu migrantes de várias regiões. Nesse sentido, a migração gaúcha teve influência decisiva, pois a vinda de pessoas do Rio Grande do Sul era constante, e entre elas estavam ex-soldados, revolucionários fugitivos das lutas políticas, bem como criminosos comuns.

Foi nesse contexto que entrou em cena o mais famoso herói/bandido do hoje Mato Grosso do Sul, Silvino Jacques, o afilhado de Getúlio Vargas. De acordo com Hobsbawm, as condições ideais para o banditismo estão nessas regiões, nas quais:

[...] os homens que exercem a autoridade são cidadãos naturais do lugarejo, operando em complexas situações locais, e em que uma viagem de alguns poucos quilômetros pode colocar o bandido além da jurisdição ou mesmo do conhecimento de um conjunto de autoridades e no território de outras, que não se importam com o que acontece “no exterior.” (1976, p. 15)

Assim, Silvino Jacques deixa sua fama e fortuna mítica encravadas no solo fronteiriço, por meio de seu legado escrito, a *Decima Gaúcha*,⁵⁴ e da divulgação oral, tanto do seu texto como de suas aventuras e crimes, comprovando como uma região de fronteira propicia o surgimento de uma figura ímpar, capaz de influir, de forma constitutiva, não só nas malhas da história mas, principalmente, na representação do imaginário cultural relacionado à condição de fronteira. Trata-se da tessitura de um processo dialógico de construção/desconstrução do espaço identitário. Ele tornou-se a fusão do herói/bandido, o “Robin Hood” gaúcho-sul-mato-grossense. Muitos o consideram uma espécie de justiceiro, pois tirava dos ricos para dar aos pobres; entenda-se, pilhava o grande proprietário em favor do pequeno, fraco e desamparado. Para outros, ele não passa de um bandido cruento, que roubava, matava sem piedade e sem escolher suas vítimas. O banditismo em si já é um “mito”, mas essa condição não é suficiente para esclarecer o comportamento real de um bandido. Hobsbawm já alerta para essa questão quando pergunta: “[...] até que ponto os bandidos correspondem ao papel social que foi atribuído no drama da vida campesina?” (1976, p. 8).

⁵⁴ O texto de Silvino Jacques será devidamente analisado no terceiro capítulo desta tese.

Na verdade, a história de Silvino, como a de muitos bandoleiros, foi romanceada; nela o real está imbricado de mito, de lenda, de fantástico. Difícil é separar a lenda da realidade, pois ambas se misturam e se confundem. A imagem de Jacques combina dois tipos de bandido, tanto o nobre, como o vingador, lembrando que o bandido nobre é bom e o vingador é impiedoso e provoca o terror. Silvino, em sua ambiguidade, agrega todas essas características. O perfil de bandoleiro foi propício para se tornar mito, lenda. Hobsbawm aponta que “[...] a roupa do valentão rural é um código que diz: ‘Este homem não é um fraco’” (HOBSBAWM, 1976, p. 30). Jacques, com um lenço vermelho amarrado ao pescoço, preso por um anel de ouro, chapéu mangueiro, roupas típicas do gaúcho, um quarenta e quatro na cintura, impunha respeito. É um dos tipos de vestimenta que, de acordo com Hobsbawm, o bandido campestre costumava usar:

A roupa de vaquero [Sic] dos boiadeiros mexicanos, que se tornou o traje clássico dos *cow-boys* dos filmes de faroestes, e as vestimentas mais ou menos equivalentes dos gaúchos e *llaneros* dos pampas sul-americanos, dos *bétyars* da *puszta* húngara, dos majos e flamencos da Espanha, são exemplos de símbolos semelhantes de inconformismo no mundo ocidental. (1976, p. 30).

Os bandidos querem ser reconhecidos, seja pelas roupas, pelas atitudes ou mesmo pelo mal que possam provocar, é seu desejo que a sociedade os reconheça – como um ator em cena, como um *pop star*. Silvino era o homem de boa aparência, boa conversa, “pé de valsa”, excelente tocador de sanfona, trovador, exímio atirador, *dom juan* (era sucesso garantido entre as mulheres), bandoleiro, matador e herói da Revolução de 32, quando em uma ação de guerrilha, às margens do rio Perdido, consegue neutralizar o inimigo e influir sobremaneira para a vitória de Getúlio Vargas.

O perfil de Silvino, mais os relatos orais de suas “maravilhosas” aventuras e façanhas, corroboraram para a expansão de sua história, que se localiza no tênue fio entre a ficção e a realidade. A história de Silvino tornou-se *poesis* no clamoroso relato de Brígido Ibanhes, cuja narrativa agrega elementos factuais e ficcionais, deslocando-se, assim, da história, e aparentando-se com a metaficção historiográfica, conceito que provém da crítica cultural e que será tratado no quarto capítulo deste trabalho. A figura do bandoleiro, pistoleiro, tipificada como matador mercenário/*porojukahá* (matador em guarani), tem seu caráter e feitos embaralhados entre os agentes de uma saga (a violência / o terrorismo) compartilhada por matadores ou por coronéis detentores de algum tipo de poder, envolvidos no manto

ampliador do terrorismo característico nas formações latifundiárias, próprias do processo de colonização e desbravamento do Oeste.



Figura 3 - Silvino Jacques (ao centro) e seu bando⁵⁵

Foi assim que Silvino Jacques, uma espécie de cavaleiro andante, tal qual um Quixote do mal e do bem, agindo na região de Bela Vista, Caracol, Porto Murtinho, Bonito e Maracaju, registrou suas façanhas em páginas sangrentas da história da região sul de Mato Grosso. É curioso como uma figura praticamente tipificada, o bandoleiro, *porojukahá*, foi ampliando suas características até um ponto limiar, num efeito de sombreamento de seus agentes, que tanto representam forças oficiais como bandos de bandoleiros volantes a aplicar suas leis como num velho Oeste, ou *far west*. Transitando de um agente a outro, o qualitativo *porojukahá* não só acaba “enegrecendo” o espaço e a região que favorece a sua identidade, mas, sobretudo, torna-se estereótipo singular que nomeia o desmando, os feitos de violência, fixando-se na história regional como componente de formação e de identidade. A figura do bandoleiro Silvino Jacques, associada aos ofícios da pistolagem, de matador de aluguel, resulta inextricavelmente emaranhada em sua própria significação, misturando os signos e confundindo os significados de “bandoleiros” e “agentes da lei” – assim como confundindo suas referências numa confusão própria da complexidade da condição “fronteiriça” – e

⁵⁵ Foto do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, 1ª edição, p. 80.

constitui-se, no final, um signo de limiaridade e transição que embaralha lenda e realidade (IBANHES, 1998).

Nesse aspecto, não devemos esquecer a figura de Silvino Jacques como gaúcho que é também “fronteiriça” e carrega a dubiedade de sentidos do termo “gaúcho”. Esse é um fato importante, considerando-se toda a aura de lenda que envolve a figura do gaúcho. Martins afirma que: “A tradição envolve o perfil do homem sul-rio-grandense (em especial, o da Campanha) numa aura épico-romântica, transfigurando-o em herói façanhudo, livre na imensidão dos pampas, senhor do seu cavalo” (MARTINS, 1980, p. 25).

2.4 ENTRE HERÓI E BANDIDO NA “ORIGEM”

No Rio Grande do Sul, como no Mato Grosso, durante muito tempo, os contatos dos seus habitantes aconteciam mais com os platinos do que com o resto do país, pelo qual era, de certa forma, ignorado. O fato de Rio Grande do Sul ter vivido o “drama da fronteira”, devido à situação geopolítica de seu território, fez o Estado ter características sociais, econômicas e culturais diferenciadas do resto do país, e, portanto, bem mais próximas dos vizinhos platinos.

O heroísmo gauchesco, no Rio Grande do Sul, é originário da integração entre as duas culturas, a sul-rio-grandense e a platina. Antes de se falar em Mercosul e sem a funcionalidade dos tratados luso-castelhanos, a mobilidade das fronteiras já promovia de forma natural a integração regional, não só de espaços, mas linguística e cultural. Foi esse trânsito entre fronteiras que possibilitou a confluência do termo e da imagem do gaúcho para a cultura rio-grandense.

Carvalho confirma essa “passagem”, ao comentar as literaturas de fronteira:

Ao se constituírem em “zonas de contato” preferenciais, as literaturas de fronteira podem ser visualizadas como conjuntos supranacionais de unidades históricas análogas, onde se produz uma interação permanente de tradições culturais e de convenções literárias. No caso da literatura sul-rio-grandense em relação às literaturas do Uruguai, da Argentina e do Paraguai, das quais é vizinha, não é difícil reconhecer formas de representação comum (o gaúcho seria uma delas), tendo função específica em cada contexto cultural. (CARVALHAL, 2003, p. 158).

O termo “gaúcho”, segundo Augusto Meyer (1979), vem do vocábulo “guasca”, que resume toda a vivência do homem primitivo. Inicialmente foi usado com sentido pejorativo para indicar ladrões de gado (originados da margem esquerda do Prata), desertores, coureadores ilegais, vagabundos. Como sinônimo de gaudério, persiste com esse sentido até

meados do século XIX. Portanto, como postula Meyer, “[...] o gaúcho primitivo é decorrente do complexo cultural representado pelo cavalo, o gado alçado e a valorização do couro, movendo-se no meio de pampas abertos, onde as raias avançam e remam” (MEYER, 1979, p. 29).

Acredita-se que a mudança de sentido do termo “gaúcho” deva-se a interferências históricas e também literárias. O fato do constante aproveitamento dos gaúchos por estancieiros e até por homens da lei, para lutar pela posse de terras, realizar vinganças particulares, ou tomar parte em lutas políticas, principalmente a Revolução Farroupilha (de 1835 a 1845), faz com que uma nova postura do gaúcho se sobressaia em relação à imagem negativa anterior. O sentido emocional do vocábulo “gaúcho” oscila de forma paradoxal, segundo Meyer “[...] vagabundo, mas valente nas guerrilhas; coureador por sua conta, mas excelente campeiro; arisco, indócil, mas agradecido quando bem tratado [...]” (MEYER, 1979, p. 34).

Foi a partir daí que o significado primitivo do termo começou a esmaecer, dando lugar a um sentido mais favorável e, em muitos casos, até excessivamente romântico. Para alguns, o significado atual deve-se a todo um processo mítico literário; no entanto, Meyer diz que esse processo não é possível sem uma motivação histórica.

De qualquer forma, a dubiedade do termo deu lugar, na literatura gauchesca, ao sinônimo de gaúcho como símbolo de hombridade, valentia e destemor. Segundo Martins:

[...] toda uma corrente literária foi inaugurada por Bartolomé Hidalgo (1788-1822) e Hilário Ascasubi (1807-1886), culmina com o aparecimento de Martín Fierro, de José Hernández, em 1872. Já então atribui-se ao gaúcho uma alma sem subterfúgios, capaz de cantar verdades paladinas, de quem os homens de letras da cidade se valem como veículo de reivindicações políticas e sociais. Mas a princípio, esse aspecto se mostra evidente apenas no Prata; pois, no Rio Grande do Sul, o romantismo estimula uma perspectiva mais lírica. (MARTINS, 1980, p. 29).

É, portanto, no século XIX, que a figura mítica/heróica do gaúcho se estabiliza, reforçada pela tradição oral, “[...] passa a tema de interesse literário. Um fenômeno comum, tanto entre rio-grandenses como entre os platinos” (MARTINS, 1980, p. 27). No entanto, é necessário reafirmar que a imagem do gaúcho, produto de uma perspectiva romântica, é estimulada apenas no Rio Grande do Sul. No Prata, a literatura explora uma outra face do gaúcho, a do homem contraditório, justo e malfeitor ao mesmo tempo. Exemplo dessa tendência é a personagem Martín Fierro, título da obra homônima, de José Hernández, publicada em 1872, obra canônica da literatura argentina.

A personagem Martín Fierro representa a ambiguidade natural do gaúcho em sua honestidade muitas vezes bárbara, em conflito com as forças dominantes, que sempre reage com violência a qualquer tentativa de cerceamento de sua liberdade, a exemplo da fala de Fierro, nos versos de Hernández: “Não me venham, - contestei, com relação de defuntos: esses são outros assuntos. Tratem, pois, de me levar, que eu não hei de me entregar, mesmo vindo todos juntos. [...] me cercaram entre tantos: - eu me encomendei aos santos e manoteei no facão” (2004, p. 67). As características do gaúcho platino muito se aproximam da contraditória figura de Silvino Jacques, o bandido da colônia que se transforma em herói, envolvido numa aura lendária. Roberto Mara, na abertura da edição comemorativa dos cem anos de Martín Fierro, comenta: alguém já disse que só chegam a ser absolutamente universais, as obras que captam autênticos problemas regionais. E entendemos que é verdade⁵⁶ (*apud* HERNÁNDEZ, 2004, p. 6, trad. nossa). É verdade, quando “as personagens são símbolos e não seres”, quando representam a espécie humana com todos os seus problemas e se repetem de geração em geração, transformam-se numa espécie de mito fundador. Chauí afirma que “[...] mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (2000, p. 9). Jacques, assim como Fierro e Quixote, evoca a repetição do mito do “cavaleiro errante”, que se inicia com Quixote e vem alocar-se nos pampas platinos por meio da figura do gaúcho “andarengo”, até “desembocar” nos pampas sul-rio-grandenses com uma personagem que ultrapassa a ficção, porque é “real”, mas sua realidade está imbricada no mito, ou seja, Martín Fierro e Quixote são persogens literárias e Silvino Jacques é uma pessoa.

Como separar a personagem real da ficcional? Orígenes (*apud* ELIADE, 2006, p. 145) afirma que “Tentar estabelecer a verdade de qualquer história como fato histórico, mesmo que a história seja verdadeira, é tarefa das mais difíceis e, algumas vezes, impossível”. Pois como tratar uma personagem de uma história verdadeira, se tanto sua história, como ela própria, estão na tênue linha entre a ficção e a realidade? Talvez, pelo fato de parte do que conhecemos da vida de Silvino Jacques ser fruto da oralidade, o que terminou, de certo modo, por transformá-lo em uma figura contraditória e mítico-lendária muito mais próxima das personagens de ficção. Haja vista que as pessoas que viveram ou que conhecem o contexto não têm, obrigatoriamente, a mesma opinião; como se diz popularmente, “quem conta um

⁵⁶ [...] alguien ya dijo que solo llegan a ser absolutamente universales, las obras que captan auténticos problemas regionales. Y entendemos que es verdad.”

conto aumenta um ponto”, ou dito de forma acadêmica, em uma discussão sobre a relação entre tradição oral e história oral,⁵⁷ Cruikshank afirma:

As tradições orais não podem ser tratadas simplesmente como evidências que são vasculhadas para se chegar a “fatos”; elas são contadas por pessoas cujos pontos de vista diferem inevitavelmente, dependendo do contexto, da posição social e do grau de envolvimento. Muito frequentemente, a noção de história comunitária pressupõe uma homogeneidade de opiniões e interesses que não existe hoje e não se pode presumir que tenha existido em outras épocas e lugares. (CRUIKSHANK, 2006, p. 162).

Silvino Jacques, como gaúcho, carrega consigo a aura lendária que envolve esse habitante da campanha platino-sul-rio-grandense, aura essa inerente aos dois tipos de gaúchos, tanto o romântico quanto o malfeitor. Depois, sua saga de Jacques o aproxima mais de personagens fictícios, como Quixote e Martín Fierro, do que com uma pessoa real e contribui para tornar sua história controversa e permeada de mito. Somam-se a isso os aspectos culturais, já aqui expostos, que predisõem as gentes do cerrado e também da campanha a aceitar e, sobretudo, glorificar a figura do fora-da-lei (do gaúcho), transformando-o, muitas vezes, em herói mítico-lendário.

O mito do gaúcho herói, produto de uma perspectiva romântica, condiz menos com a imagem de Jacques que, como se afirmou antes, é mais próxima da figura do gaúcho malfeitor, bandoleiro, mas também algumas vezes justo, um ser que trafega entre o bem e o mal, conforme a construção oral e documental de sua vida. Silvino, no seu *status* de mito, representa o gaúcho ancestral “primordial”, aquele que é símbolo de ladrão, vagabundo, desertor. Na acepção mais atual e romântica da palavra, ele é “herói nobre”, imbuído de todas as virtudes oriundas do termo: corajoso, forte, ginete exemplar, ótimo “tocador de gado”, e de sanfona também. Portanto, é herói e anti-herói.

O fato de Silvino Jacques ter se tornado uma espécie de mito, no entanto, está muito mais vinculado às suas façanhas do que à sua origem, mesmo tendo sua figura física, simbolicamente, ligada à imagem do gaúcho; se não fosse sua saga, certamente teria passado por um gaúcho qualquer. Além disso, de acordo com Jan de Vries, “[...] uma saga não é um conglomerado de uma poeira de ‘motivos’; a vida do herói constitui um todo desde o seu nascimento à sua morte trágica” (*apud* ELIADE, 2006, p. 171). No caso de Silvino, seu protótipo de gaúcho “ancestral” e sua história renderam-lhe uma biografia fabulosa, pois,

⁵⁷ No artigo “Tradição oral e história oral; revendo algumas questões”, Cruikshank chama a atenção para o fato de, em muitos países, o resgate das tradições orais ter se convertido em técnicas de controle político para fins ideológicos do Estado, a exemplo da Alemanha, onde resultou no fascismo alemão.

como diz Eliade, “a saga ladeia o mito”, e mais, “[...] muitas vezes é difícil decidir se a saga conta a vida heroizada de um personagem histórico ou, ao contrário, um mito secularizado” (ELIADE, 2006, p. 171). No caso de Silvino, sua história não deixa de estar impregnada do elemento mítico, tanto na forma do gaúcho ancestral quanto pelo fato de que tudo que acontece em sua vida é por ele atribuído ao destino, ou seja, ele não tem livre arbítrio, é governado por esse destino que, ao invés de herói, o faz anti-herói. De qualquer forma, sua saga é heroizada.

2.5 DE QUIXOTE A FIERRO: JACQUES E SUAS ORIGENS

Pessoa ou personagem? Silvino Jacques, pessoa real registrada em cartório, tem sua vida escrita por ele mesmo, no texto denominado *Decima Gaucha*; romanceada no livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*; de Brígido Ibanhes, no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* e tornou-se objeto de estudo da dissertação de Mestrado, “Silvino Jacques: entre fronteiras reais e imaginadas, defendida por Maria de Lourdes Gonçalves de Ibanhes.⁵⁸ iniciando, com esse trabalho a uma série de pesquisas sobre o bandoleiro, a exemplo da dissertação de Mestrado de Arnor da Silva Ribeiro, denominada, “Mundos de Silvino Jacques: terra, banditismo rural, poder e sociedade na Fronteira Oeste do Brasil (1929-1939),”⁵⁹ entre outros textos já citados. As façanhas fabulosas de Jacques fizeram dele muito mais uma personagem do que uma pessoa real. Talvez isso se deva ao caráter dos seus feitos, pois estes aparentam-se mais com a ficção do que com a realidade e também porque “[...] as pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer ‘eu’” (CANDIDO, 1985, p. 26).

Silvino Jacques, portanto, fica na fronteira entre o real e o imaginário, entre ficção e história, é o mito gaúcho sul-mato-grossense, como foi cunhado. Sua história tem antecedentes, tanto na vida quanto na literatura, pois retrata, em alguns aspectos, a vida do gaúcho-herói habitante da campanha do Rio Grande do Sul, mas também representa, muito mais, a figura do gaúcho dos pampas platinos, tema que nasce com *O Martín Fierro* (1872) e

⁵⁸ Cf. IBANHES, Maria de Lourdes Gonçalves de. *Silvino Jacques: entre fronteiras reais e imaginadas*. Três Lagoas: UFMS, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas, 2008.

⁵⁹ Cf. RIBEIRO, Arnor da Silva. *Mundos de Silvino Jacques: terra, poder e banditismo rural na Fronteira Oeste do Brasil (1929-1939)*. São Paulo: USP, 2011. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, 2011.

que vem, agora, com Silvino Jacques, proporcionando uma série de abordagens, seja por meio da literatura e/ou do cinema, como já evidenciamos anteriormente.

O Rio Grande do Sul teve uma formação tardia, e suas condições de fronteiras abertas, durante muito tempo, favoreceram a invasão e as influências do Prata e vice-versa. Rocca (2005), no ensaio “*Las comarcas culturales latinoamericanas: discusión de una hipótesis de Angel Rama*”, comenta a preocupação dos uruguaios com a fronteira com o Brasil, por ela representar uma grave ameaça para os costumes, a língua, os discursos estatais e a hegemonia da literatura daquele país, já que “[...] o ‘outro’ não era só o gringo (italiano, russo, judeu), que com seus costumes ‘estranhos’ e suas línguas foram vistos como elementos corrosivos à essência nacional, mas o outro é também aquele que está do outro lado”⁶⁰ (ROCCA, 2005, p. 154-155, trad. nossa).

O estranho pode estar do outro lado, mas pode não ser tão estranho assim. Ele pode ser um agente de trocas mútuas derivadas da migração e deslocamentos dos povos, ainda mais em uma zona de fronteira. De acordo com o mesmo autor, a poesia gauchesca apresenta-se no Rio da Prata, desde 1815, como uma forma de resistência contra a ocupação espanhola e a língua castelhana peninsular. Por volta de 1824,⁶¹ essa poesia aparece no Rio Grande do Sul em sua forma oral e, em seguida, manifesta-se em novos desdobramentos, quando a zona castelhana entra em declínio, de modo que, no Rio Grande, desencadeiam-se outros tipos de tensão, resumidas por Rocca em quatro itens:

- 1) a dívida com um modelo literário e lingüístico engendrado e prosperado no meio rioplatense, principalmente com os modelos do influente Martín Fierro (1872, 1875).
- 2) a incorporação de uma sintaxe desestruturante da norma lingüística padrão.
- 3) a infiltração na língua portuguesa do castelhano em sua modalidade campesino-rioplatense.
- 4) a discussão do regional em âmbito maior brasileiro; situação instável nos Estados do Prata, naquilo que se poderia comparar ao enfrentamento entre a cultura americana e a espanhola.⁶² (2005, p. 155, trad. nossa)

⁶⁰ [...] el ‘otro’ no solo será el gringo (italiano, ruso o judío) que con sus ‘extrañas’ costumbres y sus lenguas fueron vistos como elementos corrosivos de la esencia nacional sino, también, el otro es el que está del otro lado.

⁶¹ Bertussi divide o percurso histórico da Literatura gauchesca em três fases: a primeira, a Literatura oral (produção anterior à chegada dos imigrantes alemães em 1824); a segunda fase, o Romantismo (por volta de 1847); a terceira fase, Tempos modernos, que está subdividido em dois momentos: permanência do modelo romântico e literatura mais regionalista de cunho social.

⁶² 1) la deuda con un modelo literario y lingüístico engendrado y crecido en el medio rioplatense, principalmente con los modelos del muy influyente Martín Fierro (1872, 1875).

2) la incorporación de una sintaxis desestructurante de la norma lingüística estándar.

3) la infiltración en la lengua portuguesa del castellano en su modalidad campero-rioplatense.

4) la discusión de lo regional en el ámbito mayor de lo brasileño, situación inhallable en los Estados del Plata en los que, si acaso, esto podría parangonarse al enfrentamiento de la cultura americana con la española.

Diante do exposto, é possível dizer que o Rio Grande do Sul é uma espécie de extensão do Prata, o que Meyer chamou de “potreiro castelhano encravado no Brasil” (2002). Mas esse “potreiro” deve ter “mão dupla”, haja vista a preocupação dos platinos, principalmente os uruguaios, já aqui citados, com o português falado no norte do país e com os brasileiros proprietários de terra, que eram maioria no local. Dessa forma, a dívida de que Rocca fala no “item um” poderia ser considerada uma troca. É bem verdade que a poesia gauchesca incorporou tendências da língua castelhana campeira, bem como é inegável a influência do *Martín Fierro* de Hernández. Porém é normal que essas “Comarcas Culturais” apresentem práticas culturais semelhantes, apesar das diferenças entre as duas línguas, o português e o espanhol. A poesia gauchesca é comum a toda a região pampeana e não só ao Rio Grande. Logo, entendendo essa região como a aglomeração do Uruguai com a Argentina e o Rio Grande do Sul, o que existe é um compartilhamento cultural que de modo algum é sinônimo de homogeneidade, posto que esta, não só na América Latina, “é o resultado de uma operação ideológica”. Não é à toa que Hall, ao discutir os efeitos da globalização sobre as culturas mais fracas e sua relação com o local, adverte:

A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de ‘pertencimento cultural’, mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da ‘diáspora’, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. (2006, p. 45).

O *Martín Fierro*, de José Hernández (1872), obra da literatura argentina, integra o cânone nacional. Fierro, assim como Jacques, “resolve”, de acordo com Borges, “[...] ser um gaúcho foragido; ou melhor, o destino resolveu por ele.” (BORGES, 2005a, p. 47). Torna-se, dessa forma, um vagabundo, delinquente, assassino. Para alguns, é um homem justo, justiceiro libertador; para outros, um malvado vingativo. Pelos atos que cometeu, todas as definições negativas são justas; no entanto, Borges diz que se pode argumentar “[...] que esses juízos pressupõem uma moral que Martín Fierro não professou, porque sua ética foi a da coragem e não a do perdão. Mas Fierro, que ignorou a piedade, queria que os outros fossem retos e piedosos com ele e ao longo de sua história se queixa quase infinitamente” (BORGES, 2005b, p. 95). Os comentários tecidos por Borges sobre Fierro poderiam, perfeitamente, ser direcionados a Silvino, haja vista as coincidências que existem na história das duas personagens. Muito mais poderia ser aqui comparado, mas é conveniente deixar para tratar

das demais ligações no capítulo em que se analisará a *Decima Gaucha*, posto que as afinidades vão além das características das personagens e adentram o próprio texto, enquanto forma e tema. A filiação de *Martín Fierro* à literatura espanhola é reconhecida em comentário de Miguel Unamuno, citado por Borges em análise que o mesmo faz da obra. De acordo com Unamuno:

Em *Martín Fierro* se identificam e como que se fundem intimamente o elemento épico e o lírico; *Martín Fierro* é, de todo o hispano-americano que conheço, o mais profundamente espanhol. Quando o payador pampeiro à sombra do umbu, na infinita calma do deserto, ou na noite serena à luz das estrelas, entoar, acompanhado da guitarra espanhola, as monótonas décimas de *Martín Fierro*, e escutarem os gaúchos comovidos a poesia de seu pampa, sentirão sem o saber, nem poder disso dar-se conta, que lhes brotam do leito inconsciente do espírito ecos inextinguíveis da mãe Espanha, ecos que com o sangue e a alma lhes legaram seus pais. *Martín Fierro* é o canto do lutador espanhol que, após ter plantado a cruz em Granada, foi para a América servir de guarda avançada à civilização e abrir o caminho do deserto. (UNAMUNO *apud* BORGES, 2005b, p. 90-91).

Não há como deixar de perceber a presença quixotesca em *Fierro* e também na *Decima*. A imagem do “cavaleiro andante” assumida por Quixote em busca de aventuras repete-se em Jacques e Fierro, ambos vivendo as mais fabulosas aventuras nos lombos de seus cavalos. Unamuno está correto, os ecos da Espanha ecoam nas sextilhas, e não décimas, como ele escreveu, de *Martín Fierro*.

A confluência da literatura espanhola nas literaturas dos países do Cone Sul decorre de fatores constitutivos da identidade desses países, tais como: o espaço geográfico, político, social e cultural, mais particularidades antropológicas que lhes proporcionaram o processo de transculturação, gerando semelhanças e lhes assegurando a diversidade que lhes é peculiar. Porque transculturação não é um processo de “mão única”; de acordo com Ortiz:

[...] expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente – que é o que, a rigor, indica a voz anglo-americana *aculturation* –, mas que o processo implica, também, necessariamente, na perda ou desenraizamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desculturação*, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que pudessem denominar-se *neoculturação* [...] (*apud* ACHUGAR, 2006, p. 99).

Nesse sentido, o conceito de transculturação é indispensável para entender as trocas efetivadas nesse espaço geográfico que abarca os países do Cone Sul, o que legitima a hipótese de Rama (1989) sobre as macrorregiões, não estando, portanto, as regiões limitadas ao espaço do

Estado-nação. O entendimento de Rama sobre região vem somar-se ao que Durisin chamou de comunidades interliterárias e Kaliman de comunidades literárias, conceitos que confirmam que “[...] a região não é um conjunto de realidades materiais contidas dentro de determinados limites espaço-temporais, mas sim o ato mesmo de pôr esses limites, ou, mais precisamente, o construto-mental – ou social (KALIMAN *apud* BONIATTI, 2006, p 73, trad. nossa).⁶³

Como podemos constatar, a literatura não necessita de passaporte e desconhece os tratados, posto que “ignora limites”. Dessa forma é que deve ter ocorrido a absorção dos modelos europeus, que no “processo de passagem” se transformaram para dar conta da diversidade do novo continente. Assim, os aspectos literários e culturais fluíram, bem como os fluxos migratórios, quebrando barreiras e atravessando fronteiras, gerando, desta feita, “uma osmose regional” que pode ser chamada “a macrorregião dos países do Cone Sul”.

A explicação da “presença” de *Dom Quixote* e de *Martín Fierro* na *Decima Gaucha*, especificamente, a relação dessas personagens com Silvino Jacques, está no fato de que as fronteiras percorridas por Jacques fazem parte dessa grande região literária que engloba os países do Cone Sul, visto que, como postula Cosson:

A literatura regional aceita tanto a expressão folclórica, como a erudita, a regionalista e a universal, a que afirma e a que nega a especificidade da região, numa pluralidade de vozes e diferenças coexistentes num mesmo espaço cultural e geográfico. (COSSON, 1998, p. 118).

As correspondências e reminiscências que ligam o texto *Decima Gaucha* às obras e, principalmente, aos personagens anteriormente citados, atestam o entrosamento do autor nessa “comunidade literária” e a sua filiação, não só às expressões folclóricas e regionalistas, mas também à universal. A tradição literária é um campo visível na relação de Silvino Jacques com as personagens de Quixote e Fierro, principalmente no que diz respeito às aproximações das histórias de Fierro e Jacques, os bandoleiros que representam a força do homem do pampa, ou os cavaleiros **errantes** em busca de aventura e “justiça”, como o Quixote.

Ricardo Piglia (2006), em *O último leitor*, analisa o leitor e o seu envolvimento com a leitura, tanto o leitor real quanto o ficcional. Em um dos capítulos do livro, Piglia fala das personagens que “atuaram uma leitura” (p. 135) e cita, como exemplo, Emma Bovary, a qual quer viver a paixão representada nos romances que lê, encontrando uma outra vida possível na

⁶³ [...] la región no es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados límites espaciotemporales, sino el acto mismo de poner esos límites, o más precisamente, el constructo-mental – o social.

infidelidade; Dom Quixote, que busca nos romances de cavalaria “o modelo de vida desejado” e Eric Lonnrot, que morre porque só acredita naquilo que lê. Piglia diz que, no caso de Lonnrot, acontece um bovarismo às avessas, porque é Scharlach quem obriga Lonnrot a atuar a sua leitura. Essas personagens passam a viver o que leram nos livros, pois “[...] é nos romances que se contrapõem leitura e realidade, que a leitura, apaixonada e contínua, na realidade é criticada por seus excessos e seus perigos de irrealidade” (PIGLIA, 2006, p. 135). É o caso de perguntarmos: Silvino leu *Martín Fierro*, *Dom Quixote*? Pois parece que ele, como um Quixote, numa espécie de bovarismo, atua o que leu, considerando-se as muitas coincidências de sua vida com a vida dessas personagens. Soma-se a isso o fato de ele ser autor e também personagem da *Decima*, ou seja, a obra é um misto de autobiografia e de testemunho. Nela, é inevitável deixar de enxergar um pouco de Quixote e muito de Fierro, pois ele, como Quixote, quer se tornar famoso. Enquanto Quixote diz:

Ditosa idade e século ditoso, aquele em que não de sair à luz as minhas famigeradas façanhas dignas de gravar-se em bronze, esculpir-se em mármore, e pintar-se em painéis para lembrança de todas as idades! Ó tu, sábio encantador, quem quer que sejas, a quem há de tocar ser o cronista desta história, peço que te não esqueças do meu bom Rocinante, meu eterno companheiro em todos os caminhos e carreiras. (CERVANTES, 2006, p. 35-36).

Jacques apela: “se algum dia por acaso/ não possa eu contar vitória,/ que os meus inimigos me matem,/ e assim cheio de glória,/ eu peço a meus amigos/ que leiam a minha história” (jacques, 1978, p. 8). Também como Quixote, Silvino se faz “cavaleiro andante”, sai pelo mundo com seus cavalos e suas armas, vivendo aventuras e, muitas vezes, desfazendo agravos, mas, a maioria das vezes, provocando-os. Assim, Silvino é um pouco picaresco, como é o próprio Quixote.

2.6 SILVINO JACQUES POSSUI TRAÇOS PICAESCOS?

Surgido na Espanha nos séculos XVI e XVII, com origem no *Lazarillo de Tormes* (1554), o romance picaresco é considerado um subgênero literário, uma paródia dos gêneros idealizadores, como, por exemplo, o romance de cavalaria, as epopéias.

A novela picaresca mostra a realidade social de miseráveis deserdados e fidalgos empobrecidos. Aguiar e Silva afirma que “O romance picaresco, através de numerosas traduções e imitações, exerceu larga influência nas literaturas européias, encaminhando o

gênero romanesco para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos” (SILVA, 1973, p. 253). Samuel Gili y Gaya considera “[...] que o picarismo é uma atitude perante a vida, mais do que um gênero literário definível pelo assunto ou por outros caracteres externos” (*apud* FERREIRA-PALMA, 1981, p. 9).

O pícaro é um herói ou anti-herói com características de bufão, originado nas camadas mais baixas da sociedade, para o qual toda expectativa de ascensão social é pura ilusão; por isso, o herói pícaro vive de trapações e é um “anti-cavaleiro errante”, um marginal, delinquente, ou, como Ferreira-Palma sublinha, “[...] é criatura mais ou menos andrajosa que se dedica a ofícios desprezíveis ou transitórios, quase sempre nómada, embora talvez por pícaro se entendesse também o ladrão comum e o simples busca-vidas” (1981, p. 11) Corominas afirma, comentando o caráter pejorativo da palavra, que ela se refere “[...] muito mais à situação social de uma dada personagem do que propriamente à sua moralidade ou a uma situação contrária à que as leis estipulavam” (*apud* FERREIRA-PALMA, 1981, p. 11).

Na verdade, a figura do pícaro é um contraponto ao ideal cavaleiresco. Assim, o significado que fica está relacionado ao personagem dado a malfeitorias e dedicado a tarefas indignas, embora haja uma tendência moralizante que faz com que o pícaro, mesmo sofrendo os revezes da vida e do destino, queira regenerar-se. O arrependimento surge a partir das últimas décadas do século XVII e faz parte de um dos ideais ideológicos do Barroco, que defende a religiosidade e a auto-repressão. Dessa forma, “[...] o herói picaresco passa a ser o homem de vida airada que a si próprio se reprime, como se sentisse, ao vivo, a tragédia da visão dialéctica das realidades fundamentais do tempo, *a alma e o corpo, a vida e a morte, o prazer e a dor, como princípios inconciliáveis*” (FERREIRA-PALMA, 1981, p. 18, grifo do autor). Antonio Candido afirma que “[...] um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada” (2004, p. 20-21).

Apesar de delinquente e de viver trapaceando, o herói pícaro não é uma personagem de todo má, é mais um trapalhão cômico, com fortes rasgos de autopiedade. De acordo com Silva, o pícaro “[...] é um anti-herói, um eversor dos mitos heróicos e épicos” (1973, p. 253). O pícaro é sempre um cavaleiro errante. Suas viagens permitem o encontro com vários representantes da sociedade, o que termina por promover, por meio de suas ações ou vivências, a reflexão do protagonista acerca da realidade social. A viagem de Lazarillo é motivada pela fome, enquanto a de Quixote é uma busca de aventuras e de honra. Jacques e Fierro são também “cavaleiros errantes”, suas viagens são motivadas pela fuga, eles são foragidos, bandoleiros, a aventura os impulsiona.

Silvino Jacques não chega a ser um herói pícaro; no entanto, há vários momentos em que ele age como um pícaro, pois muitas vezes trapaceia e termina comportando-se de modo cômico, como, por exemplo, quando ele leva o cavalo de uma garota, numa visita à fazenda do pai dela, e dias depois o cavalo volta para sua dona. Silvino Jacques reaparece para pegar o animal e diz calmamente, enquanto degusta um pedaço de churrasco: “Esse cavalo é teimoso, e eu mais ainda!” Em outras ocasiões, deixa a autopiedade tomar conta de si: “Quanto é triste viver longe/ do grato torrão natal/ E sempre perseguido/ correndo para escapar/ Mas ainda, há de chegar o dia/ da esposa e mãe abraçar”. (JACQUES, 1978, p. 8).

Silvino Jacques, como a maioria dos pícaros, é quem narra as suas aventuras, no texto *Decima gaucha*. A visão de realidade é, assim, fechada em um ângulo restrito. Candido afirma que “[...] esta voz em primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização” (2004, p. 19). No caso de Silvino Jacques, o autor é o próprio personagem, porque se trata de uma pessoa real, mas que utiliza muito bem esse recurso psicológico, não só para conquistar o seu leitor, mas para justificar as “picardias” e também para despertar um sentimento de piedade no leitor, que pensa ser ele uma vítima do destino. Se “[...] na origem o pícaro é um ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa” (CANDIDO, 2004, p. 19-20). Jacques não era ingênuo e nem teve uma vida “miserável”. Protegido pelo padrinho, Getúlio Vargas, como Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, obra de Manoel Antônio de Almeida, Jacques chegou a estudar no Rio de Janeiro, e depois que serviu na Brigada Militar, sob a proteção do padrinho, foi nomeado fiscal de linha de trem. Mas Silvino Jacques nasce com uma mistura de malandro e de bandido. Antonio Candido (2004) aponta que o malandro, assim como o pícaro, é uma espécie mais ampla de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Jacques nada tem de servil em seu comportamento, muito menos de coitado. Problemas com a subsistência não parece ter tido, pois, de certa forma, foi bem criado. Quando os teve, foi em decorrência de suas fugas e, ao precisar de alimentos, tomou-os, matando rezes para churrasquear, ou obteve-os por intermédio de seus “coiteiros”. Poucas vezes, usou de pequenas trapaças; a mais conhecida é a que relata Menotti Hermínio Leão, em depoimento prestado ao professor Moacir Matheus Semphé:

[...] com a idade de 20 anos, o Silvino pediu para sua tia Idalina Araújo Leão que lhe emprestasse uma ‘aranha’. Saiu então pela campanha com uma máquina que era só armação, com um pano preto, fingindo-se de retratista. Recebia metade, e a outra metade quando da entrega das fotografias, que nunca aconteceu. Numa fazenda onde

havia um velho afamado [sic], com muitos filhos, tirou uma semana comendo bem. A falsa máquina tinha até tripé (aranha). Dizia para as crianças que ia sair um passarinho. Perguntado por que não saía, respondeu: – entrou para baixo. O velho pagou tudo de uma vez, e perdeu tudo. (*apud* IBANHES, 2007, p. 16).

Seu comportamento aventureiro, sua astúcia, seu gosto pela vida nômade, embora algumas vezes negue isso, não têm nenhuma relação com o pragmatismo dos pícaros, que são impulsionados, pelo menos na forma clássica, pela busca da sobrevivência, sem qualquer objetivo de ascender na hierarquia de valores do tempo. Jacques gosta da aventura e do nomadismo porque, como gaúcho, é “um eterno cavaleiro errante”. Na verdade, ele possui até certa arrogância. Chega a ser capitão e é respeitado por sua valentia, pelo seu talento com a música, com a escrita, com a dança e com o sucesso que tem com as mulheres. Suas atitudes parecem mais fazer parte de uma filosofia de vida própria do gaúcho errante e valente. Diferentemente da filosofia dos pícaros, “[...] que longamente discorrem, professando a paciência e até a indiferença perante os revezes da vida e tendendo a uma moralização pragmática e objectiva sobre a existência em geral, com que fazem o elogio formidável do individualismo” (FERREIRA-PALMA, 1981, p. 13).

Silvino Jacques, como os pícaros, vive meio ao sabor da sorte, já que atribui suas desventuras ao destino. Desventuras que são provocadas por ele e não pelo acaso. Mas, diferente deles, Jacques reflete sobre a condição de fugitivo, sobre estar no estrangeiro, sobre a amizade, sobre o poder: “[...] tantos bandidos que matam./ Vilmente de emboscada,/E como são do governo./Saem dando risada./ E outros por terem dinheiro,/Não lhes acontece nada” (JACQUES, 1978, p. 6). Porém, mesmo em alguns momentos afirmando sua intenção de mudar de vida, ele não aprende com a experiência e continua com sua vida errada e errante. Ao contrário do pícaro espanhol, Jacques nada tem de medíocre, de “coitado”, de bajulador e de insensível, pois aquele, depois de ser acuado, curtido, “[...] não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traindo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto inclusive às acomodações mais toscas, como o pobre Lazarillo” (CANDIDO, 2004, p. 21). Jacques é um homem de grandes paixões e que valoriza demais as amizades. Tem paixão pela família e ama intensamente a amante Raída; é extremamente fiel aos amigos: “Amigos tenho diversos,/ Que neles tenho confiança;/Sou ruim para os meus inimigos,/Faço carinho as crianças./E meus amigos sinceros,/ Eu sempre trago em lembrança.” (JACQUES, 1978, p. 7). Assim, em alguns aspectos Jacques comporta-se como um legítimo pícaro; em outros, como um antipícaro, como nas circunstâncias aqui mencionadas.

A errância, a trapaça, a comicidade estão presentes em alguns momentos na vida de Silvino, assim como a certeza de que tudo o que acontece em sua vida é obra do *destino* – a *sina* que o acompanha impede que siga o caminho do bem: “Mas isso já é destino/ que desde o berço nos vem/Quem nasce pra ser sem sorte/ Estuda e nunca é ninguém, Mas espero mudar de sina /E ser um dia gente de bem” (JACQUES, 1978, p. 1). No entanto, ele não é um simples delinquente. Assim como Fierro, Jacques também é um criminoso, um assassino impiedoso, embora para alguns seja um herói/justiceiro. Apesar dos aspectos picarescos de algumas de suas ações, se entendermos que o pícaro não é de todo mau, não é correto classificá-lo como tal. Talvez esses fatores apenas façam parte de sua personalidade ambígua e contraditória, mas também não se pode esquecer que, de acordo com Ferreira-Palma:

As ações de muitos pícaros só se compreendem como malfeitorias [...], como apologias da autêntica liberdade de acção (a liberdade na ilegalidade) fora dos padrões sociais. Numerosos exemplos da actuação de *bandoleiros* (os que se lançam a morte) são outros tantos exemplos de picarias. (1981, p. 33, grifo nosso).

Nesse aspecto, aí sim, Silvino Jacques pode ser considerado um legítimo pícaro, juntando-se a isso a loquacidade do *Pícaro falador, entremez*, que, conforme Ferreira-Palma, foi retirado de ou inspirado em Cervantes, publicado originariamente com o título de *Los habladores* e atribuído a Lope de Vega. Silvino Jacques usa sua “lábria” para conquistar, para convencer. Pode argumentar longamente, a fim de conseguir seus objetivos, como o pícaro falador. Dessa forma, é justo apenas afirmar que Jacques, em sua personalidade contraditória, possui vários traços picarescos, ou seja, ora se comporta como um pícaro, ora como antipícaro.

**CAPÍTULO III - DECIMA GAUCHA NOS RASTROS DE O MARTÍN FIERRO -
CONFISSÕES DE UM BANDOLEIRO - HISTÓRIA, FORMA E SENTIDO**

*[...] quem confessa se examina e torna-se,
por isso, digno de ultrapassar as condições em que se
encontra.*

Fischer.

3.1 UM BREVE “PREÂMBULO”

Nos capítulos anteriores, situamos e apresentamos o capitão Silvino Jacques, objeto específico desta tese. Não pretendemos analisá-lo de forma restrita, mas sim levando em conta as multifaces que a pessoa/personagem apresenta, bem como uma série de problemas que envolvem a figura do bandoleiro como representante de uma cultura fronteiriça e também como narrador de si mesmo.

Dessa forma, neste capítulo, será analisado o texto *Decima Gaucha*,⁶⁴ de autoria de Silvino Jacques.⁶⁵ Além disso, analisaremos a construção que o autor/ personagem faz de si mesmo e as aproximações do texto e da figura de Jacques com o texto e a personagem de José Hernández, Martín Fierro.

Desde o início de 1985, tomamos conhecimento da história de Jacques, participamos da coleta de dados e da transcrição das fitas com os depoimentos dos entrevistados. É importante registrar que o lançamento do livro deu-se sob proteção policial, devido às ameaças sofridas pelo autor do livro, vindas da parte de familiares de Jacques.⁶⁶ O fato é que, meses depois, Ibanhes foi acusado de plágio, por ter citado várias sextilhas da *Decima* em seu livro, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*.

Supõe-se que a *Decima Gaucha* tenha sido escrita na prisão, em 1929. Primeiramente foi divulgada pelo romanceiro popular e, depois que seu autor ganhou fama, sob forma de uma espécie de cordel que era vendido em praças, feiras e no trem que passava por Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul. Vale salientar que, de acordo com Bertussi, as primeiras manifestações poéticas da poesia gauchesca estão registradas no *Cancioneiro popular*, o qual traz traços e marcas que caracterizam o germe do que será, mais tarde, chamado de Regionalismo. (1997). Também em Mato Grosso do Sul, o romanceiro popular encarregou-se de divulgar a *Decima*. Mais tarde, em 1978, Theodorico de Góes Falcão publicou a *Decima*

⁶⁴ A *Decima Gaucha* está registrada na Biblioteca Nacional, folha 215 do livro de nº 18 sob o nº 25 325, com o título de *Decima Gaucha* – autor Silvino Helmiro Jacques, que usa assinar Silvino Jacques. O registro foi requerido por Ildorilda Jacques Perrupato (uma das filhas de Jacques), em 16 de dezembro de 1980, por meio de sua procuradora Maria Oraides Jacques de Miranda. Além disso, não existe motivo para dúvida sobre a autoria, haja vista que Jacques é publicamente conhecido como trovador e improvisador, pois segundo alguns relatos fazia improviso gracejando contra a própria polícia, que não conseguia prendê-lo.

⁶⁵ A obra nos foi cedida para esse estudo pelo escritor Brígido Ibanhes, que há muito tempo vem pesquisando a vida de Silvino Jacques e a quem, em certo momento, ajudamos na realização de entrevistas, buscando todo o tipo de informação, fotos e documentos sobre a personagem.

⁶⁶ No dia 30 de Maio de 1986, véspera do lançamento do livro, Brígido Ibanhes encontrava-se na casa do prefaciador da obra, Antônio Lopes Lins (Presidente da Academia sul-mato-grossense de Letras), para uma coletiva com a imprensa. Antes da entrevista, recebeu a estranha visita de dois homens que reclamavam supostos direitos autorais, por conta das várias citações das trovas que Ibanhes havia colocado em sua obra. Depois de muita discussão, os homens, de forma velada, passaram a ameaçar o escritor.

em uma espécie de revista artesanal, denominada *Crônicas do Município de Bonito*,⁶⁷ da qual detemos uma cópia e que constitui parte do *corpus* desta tese. Trata-se, portanto, de um material a que poucos tiveram acesso, devido a sua pouca tiragem e também ao fato de que poucos recordam hoje sua forma oral, visto que dentre as pessoas que viveram na época, muitas já se foram.

3.2 ENTRE A ESCRITA E A ORALIDADE: CAMINHOS INVERSOS

A *Decima Gaucha* é um texto que transita entre o escrito e o oral. Sua forma original é a escrita, posto que era intenção do autor deixar registrada a sua história. Isso ele afirma no próprio texto: “Vou contar uma história,/ Que muitos devem saber [...] e para que todos saibam/ Bem certo **vou escrever**” [grifo nosso]. Não contava o autor que seu texto seria repetido pela oralidade, percorrendo um caminho inverso ao que o senso comum costuma pensar sobre a poesia oral, isto é, que ela é divulgada primeiro pela oralidade, para depois passar para a escrita. No entanto, Zumthor, em sua obra, *Introdução à poesia oral*, já discorre sobre uma oralidade coexistente com a escrita, aquela que é derivada da escrita. Essa oralidade pode ser mista ou segunda, ou seja, “[...] a oralidade mista procede da existência de uma cultura escrita (no sentido de ‘possuindo uma escrita’); a oralidade segunda, de uma cultura letrada (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita)” (ZUMTHOR, 1977, p. 37). Inicialmente escrito, o texto de Jacques, sem apresentar um contato constante com sua versão escrita, “desabrocha” na oralidade.

Portanto, foi graças à oralidade, visto que o texto só foi impresso, pelo menos aqui no estado de Mato Grosso do Sul, muitos anos depois da morte de Silvino Jacques, que a vida do bandoleiro ficou conhecida. Esclarecemos que isso ocorre não só com a parte de sua vida que foi por ele escrita, mas com toda a sequência de fatos que aconteceram em toda a década de sua permanência no estado. Nessa inversão, tanto da cultura oral, legitimada pela escrita, quanto da divulgação da escrita pela oralidade, há perdas e ganhos na troca de registros, em que podem ocorrer, ao ser a obra recuperada ou desvirtuada, desvios de seus objetivos originais. Por isso, Zumthor adverte para os possíveis problemas causados por essa mutação:

Um poema composto por escrito, mas “performatizado” oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e

⁶⁷ Theodorico de Góes Falcão era cunhado de Jacques e publicou a *Decima Gaucha* na revista *Crônica do Município de Bonito*, Bonito (MS), edição independente, 1978, p. 15-30.

divulgado sob esta forma. Acontece que a mutação permanece virtual, escondida no texto como uma riqueza tanto mais maravilhosa porque irrealizada. Assim são esses textos lidos com os olhos; sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados. (ZUMTHOR, 1977, p. 40).

No texto de Jacques ocorre “essa voz que vibra e exige ser dita.” Apesar de ter sido primeiramente escrito, a *Decima* é um texto que possui uma sonoridade latente, talvez porque sua forma, seu conteúdo, sejam próprios para a divulgação oral, como a epopéia, por exemplo. Além disso, em um grupo social como o existente em Mato Grosso na década de 29 a 39, praticamente isolado do resto do país, quando os desmandos das autoridades e as ações de bandoleiros predominavam na região, é compreensível que uma história como a de Jacques fosse performatizada pelos mais velhos, fato que o fez adquirir *status* de mito. Outra explicação para a mutação da *Decima* em poesia oral é a própria saga do bandoleiro, agindo na região de fronteira, fazendo história e promovendo “tropelias”, bem como a recitação dos seus versos pelo próprio bandoleiro, que costumava cantá-los com sua sanfona “pé de bode”, em “bolichos” e buchinchos, frequentados por ele. Assim, Silvino Jacques não é só o “herói de papel”, mas é a extensão viva e real do Jacques da *Decima* – é como se a história continuasse na vida; e, na verdade, continuava.

Esses fatores corroboraram para que houvesse, nos grupos sociais da região, aquilo que Zumthor chama de realização simbólica de um desejo. Portanto, o ato de narrar a *Decima* e até mesmo as peripécias de Jacques em Mato Grosso do Sul são resultado desse desejo de identidade virtual que se realiza “[...] na experiência da palavra, se estabelece um instante entre o narrador, o herói e o ouvinte, cria, segundo a lógica do sonho, uma fantasmagoria libertadora” (ZUMTHOR, 1977, p. 55). É o prazer de contar, que é também o da dominação; contar é, então, manter o “controle”, ter ou ser um pouco o herói/anti-herói, fazer o ouvinte temer, desejar, “cair na armadilha”, ser e fazer parte de uma “comunidade imaginária”, entrar no tempo vazio de que fala Benedict Anderson (2000), pois é nesse espaço cronológico que o passado é “jogado para a esfera do mito. Talvez assim a realidade seja menos terrível pois, de repente, tudo não passa de “história”, de lenda, de mito, ou melhor, fazer parte desse universo, é identificar-se com a realidade simultânea e inexorável de um *locus* predestinado à violência. Talvez, trata-se do apego, do qual nos mostra Anderson, que os “povos têm às suas imaginações”.⁶⁸

⁶⁸ Nas palavras de Lília Moritz Schwarcz, em sua apresentação de *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson.

Não é novidade o fato de todas as sociedades terem uma tradição oral, um conhecimento mediado por ela;⁶⁹ essa tradição mantém vivas muitas culturas marginais e sociedades arcaicas. A tradição oral é uma forma de imaginar a nação, a comunidade, urdindo para além dos censos, mapas e museus, comunidades paralelas às construídas por esses mecanismos e instituição de poder e prestígio. Zumthor, referindo-se à poesia oral, diz que considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido”. (1997, p. 34). Ele justifica essa simplificação como método para diferenciar a transmissão da poesia oral, que envolve essas duas operações (transmissão e recepção), da tradição oral que engloba operações como: produção, conservação e repetição. Dessa forma, a poesia oral é apenas um dos meios que uma sociedade utiliza para perpetuar os discursos proferidos sobre si mesma. É a sociedade que legitima os discursos, os torna obra de arte, pois o texto, como postula Zumthor:

se torna arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance de onde procede e para onde tende a totalidade de energias que constituem a obra viva. É assim a performance que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal. (1977, p. 84).

A *Decima Gaucha* deve à oralidade, muito mais do que à escrita, a sua condição de objeto poético e cultural, visto que seu conteúdo se identifica com uma determinada sociedade, abrangendo personagem/autor e ouvintes, representando, além da cultura, uma parte da história, um retrato de uma época, dentro de “um tempo vazio e homogêneo”. (ANDERSON, 2005). Nesse sentido, não faz diferença sua forma, seu gênero, pois a história de Jacques ultrapassa o conteúdo da *Decima*. O Jacques é a soma de sua *Decima*, da oralidade que a divulgou e da memória de suas “tropelias”, que também fazem parte dessa oralidade.

3.3 DECIMA GAUCHA: UM TEXTO POLIMORFO

Não pretendemos classificar, ou formular conceitos, nem muito menos chegar a uma conclusão fechada sobre o texto de Jacques. Afinal, a obra possui características *sui generis* que denegam pré-conceitos e exigem uma averiguação mais profunda da questão dos gêneros. Os gêneros literários, assim como a própria literatura, estão em processo de mudança, ou seja,

⁶⁹ Muito do que se apurou da vida de Silvino Jacques, além da história que consta na *Décima*, foi por meio de relatos orais, ou seja, a história de Jacques foi reconstruída, apurada, por meio da oralidade, para assim ter o seu registro por escrito na obra de Brígido Ibanhes ([19--]; 1995; 1997; 2003; 2007).

são fenômenos dinâmicos, por isso não podem estar presos a conceitos e limitados a essa ou aquela teoria. Muitas vezes, a teoria choca-se com o objeto literário vivo e não consegue classificá-lo, pois o material poético/literário e/ou cultural não se condiciona a uma teoria específica, mas está muito mais relacionado com a história, a recepção, o tempo e o espaço em que foi produzido. Logo, analisaremos a estrutura da obra e demonstraremos os vínculos semânticos que não deixam de estar relacionados ao verso, pois, como afirma Lotman, “[...] o fenômeno da estrutura no verso é sempre um fenômeno de sentido” (1978, p. 178); além de analisar o seu conteúdo autobiográfico, detalhe de suma importância para o estudo da figura do bandoleiro Jacques.

Como já afirmamos no parágrafo anterior, não é o objetivo deste trabalho emitir juízo de valor em relação ao texto, posto que seu significado social e o aspecto documental são mais importantes do que sua estética. Como afirma Todorov: “Não existe procedimento literário cuja utilização provoque obrigatoriamente um sentimento de beleza” (1976, p. 112). Portanto, não cabe aqui constatar a literariedade ou não do objeto em estudo, mesmo porque alguns aspectos que são considerados específicos da literatura ou da obra de arte podem não legitimar a literariedade ou o valor estético de uma obra, já que “[...] o efeito artístico do ‘processo’ é sempre uma relação (por exemplo do texto com a expectativa do leitor, com as normas estéticas de uma época, os estereótipos próprios do tema ou das leis dos gêneros). Fora dessas ligações, o efeito artístico não existe.” (LOTMAN, 1978, p. 173). Exemplo disso é o ideal de originalidade da arte contemporânea, que considera aquilo que é inimitável e individual como valor da obra de arte, enquanto, como aponta Lotman: “[...] a estética medieval considerava tudo o que era individual como ilícito, como manifestação de orgulho e exigia a fidelidade aos tipos tradicionais ‘inspirados em Deus’ ” (1978, p. 219).

Dessa forma, parece que uma estética não substitui a outra, no sentido de que muitas obras do passado não perderam seu valor porque a estética contemporânea dita outros critérios avaliativos ao objeto artístico. Não existe evolução literária da Humanidade, não existe uma literatura melhor do que outra, pois ela não é uma abstração, mas “[...] a literatura é um fim em si” (TAVARES, 2005, p. 104). Contando com o fato, já aqui mencionado, de que os gêneros e os objetos literários, bem como a literariedade dos mesmos estão relacionados com a história e, principalmente, com os valores culturais, estes não deixam de estar sintonizados com o sistema literário e a conjuntura social. Assim é que será tomada a *Decima gaucha*, como objeto sintonizado com a cultura, a história e a literatura. Esclarecemos ainda que, se buscarmos na poética descritiva efeitos como a metáfora, a antítese, e outras figuras de

linguagem, certamente o texto não resistirá à análise, pois eles praticamente não existem. De outro lado, a rima e o ritmo são efeitos artísticos que fazem parte do aspecto formal da obra.

Já afirmamos, anteriormente, que a *Decima gaucha* não comporta classificação devido ao seu caráter *sui generis*. É preciso esclarecer que ela apresenta características tão diversas que justificam tal afirmação. Ao mesmo tempo, trata-se de um relato que está escrito em versos. É uma autobiografia ou um testemunho? É um drama ou poema heróico? É prosa ou é verso? Será possível traçar uma fronteira determinada entre verso e a prosa? Ou, é tudo isso junto? Otávio Paz afirma: “[...] não há uma válida distinção entre a prosa e a poesia” (*apud* MONEGAL, 1979, p. 142). Sabemos que a questão dos gêneros é um árduo problema da estética literária. Muito se tem debatido sobre eles, principalmente em relação a uma possível dissolução dos gêneros, bem como o resgate de formas já esquecidas.

Na *República*, livro III, Platão já havia teorizado sobre os gêneros literários, distinguindo três divisões: a poesia mimética ou dramática, a poesia não mimética ou lírica e a poesia mista ou épica. No entanto, a Poética de Platão, naquela época, já se orientava para a abolição dos gêneros. Mas foi Aristóteles quem fez a primeira reflexão profunda sobre o assunto. Inicialmente, ele classificou a poesia, de acordo com os modos de *mimesis*, em narrativa (épica) e dramática (tragédia); depois ele substituiu essa bipartição pela tripartição: poesia dramática, épica e lírica. Na verdade, Platão já havia feito isso. Dessa tripartição se desmembravam gêneros derivados. Aristóteles e Horácio, diferentemente de Platão, concebem o gênero “[...] como uma espécie de essência eterna, fixa e imutável, governada por regras específicas e igualmente imutáveis”. (SILVA, 1973, p. 208). Tal noção de gênero foi totalmente adotada pelo classicismo francês.

Não pretendemos fazer um histórico dos gêneros, mas apenas registrar que Platão, Aristóteles e Horácio, passando pelos pré-românticos alemães do *Sturm und Drang*, os quais decretaram a absoluta individualidade e autonomia da obra literária, por Brunetière, com sua teoria que aproximava o gênero literário da espécie biológica, isto é, baseado na teoria da evolução de Darwin; por Croce e Staiger, todos discutiram a questão dos gêneros, uns defendendo a unidade de tom e a imutabilidade e outros defendendo o gênero como entidade histórica mutável. O fato é que não há uma dissolução absoluta dos gêneros; há, sim, uma “contaminação”, o que fica evidente quando Monegal afirma: “[...] os gêneros não desapareceram totalmente, mas suas fronteiras continuam modificando-se, apagando-se até o indiscernível, produzindo obras que não correspondem a *uma* só categoria” (1979, p. 142).

Os gêneros híbridos já foram considerados menores e eram rigidamente proscritos, na época do “engessamento” dos gêneros. Contudo, as formas híbridas começam a surgir e a

ganhar espaço, a exemplo do teatro romântico. Porém, o hibridismo e a indiferenciação não se revelaram apenas no teatro, “[...] mas estenderam-se a outras formas literárias, como o romance, que participou ora da epopéia, ora da poesia lírica, etc” (SILVA, 1973, p. 215). É exatamente esse ponto que mais interessa para a análise da *Decima gaucha*, considerando-se sua forma polimorfa. A *Decima gaucha* correlaciona-se tanto com a tragédia quanto com a epopéia, considerando as observações de Silva, ao afirmar que tragédia é a “[...] expressão da inquietude e da dor do homem ante o destino, e a epopéia, expressão eloqüente do heroísmo [...]” (1973, p. 209). Essas características estão presentes no texto de Jacques, pois a dor e a inquietude de um homem que luta contra um destino implacável é a tônica desse relato, bem como o seu heroísmo, ou anti-heroísmo diante das adversidades que o coloca em fuga contínua, realizando as maiores peripécias para se safar da polícia por ele julgada corrupta, injusta e bandida, como podemos observar nos versos seguintes: “O delegado bandido/Veio ali me interrogar,/Era um tipo antipático, [Sic]/Que nem gosto de me lembrar.” (JACQUES, 1978, p. 10). Apesar das características citadas, não estamos fechando a *Decima gaucha* em qualquer um desses gêneros. Mesmo diante da impessoalidade do herói, que representa todos os gaúchos, não parece possível conferir ao texto as categorias de epopéia ou drama, principalmente em relação à epopéia, que foi considerada como expressão maior da arte. Podemos apenas afirmar que há correlações com esses gêneros, haja vista esta ser uma questão bastante complexa, para a qual Silva adverte, dizendo que:

[...] é necessário não aplicar a designação de “gênero literário” a formas poéticas constituídas por uma determinada estrutura métrica, rítmica, rimática e estrofica, tais como a canção, a **sextina**, o soneto, etc. É verdade que algumas destas formas poéticas podem estar indissolivelmente vinculadas a um determinado gênero literário ou a uma forma natural da literatura. (1973, p. 226, grifo nosso).

Esse pode ser o caso do texto de Jacques, lembrando que foram as formas naturais - lírica, épica e drama - que originaram outras, como, por exemplo, o épico, que sobrevive hoje principalmente no cordel e no samba enredo. A *Decima gaucha* é toda escrita em versos e está dividida em duas partes. Na primeira parte, há noventa e seis estrofes, a maioria delas são *sextilhas*; na segunda parte, cento e trinta. A maioria das estrofes possui versos de sete sílabas; no entanto, há versos com cinco e seis sílabas. Cascudo afirma que “A sextilha, versos de seis pés, é a forma popular dos ‘desafios’ e dos romances publicados em todo o Brasil, comentando assuntos novos ou velhos, líricos, guerreiros, políticos, gerais ou locais” (2006, p. 368). No Rio Grande do Sul, a poesia gauchesca deriva da literatura oral e do cancionero popular e, como reconhece Bertussi, o que caracteriza a produção anterior a 1824

e 1875 (chegada dos imigrantes alemães e italianos, respectivamente), “[...] é o fato de ser não-intelectualizada, anônima, e dever sua permanência ao fato de representar os ideais e os sonhos de uma coletividade” (1997, p. 15). Nessas produções, há uma predominância das quadras, mas também ocorrem outras formas, como as décimas e as sextilhas. Assim, pode-se constatar na *Decima Gaucha* certa semelhança com a forma do cordel, pois o que predomina são as rimas consoantes, alternando rimas ricas e pobres, e a sextilha com versos de sete sílabas, em que o segundo, o quarto e o sexto versos rimam entre si e os outros são versos brancos. Desse modo, o esquema de rimas é descrito como ABCBDB:

Cerrou bonitas descargas	A	
Todas contra nossa vida	B	
Meu tio caiu baleado,	C	
Mas levantou em seguida ,	B	
Dando tiros espaçados,	D	
Fazendo por nossa vida.	B	(JACQUES, 1978, p. 3).

O título do texto de Jacques, conforme a cópia a que tivemos acesso, está grafado sem acento: *Decima Gaucha*. Além disso, pode-se perguntar: por que décima, se não há uma única estrofe de dez versos? Meyer diz que, para o gaúcho, décima é uma história contada em versos (1979, p. 720). A *Decima Gaucha* é uma história escrita em versos, mas não tem a estrutura de uma décima, estrofes de dez versos e oito sílabas. Décima é também uma forma bastante usada na Espanha; foi usada por Cervantes, entre outros⁷⁰ (CASCUDO, 2006). A estrutura do texto em estudo, conforme afirmado, é praticamente a mesma do cordel.

O cordel, por sua vez, é fruto da influência do Romanceiro Ibérico no Brasil. O romanceiro tem sua origem na Idade Média; é um gênero poético que corresponde, na Península Ibérica, à balada narrativa européia. Originariamente, o romanceiro era composto de versos de quinze sílabas, com rimas toantes únicas. Em Portugal, era conhecido como folhas soltas ou volantes; na Espanha, como *pliegos* soltos; na França, como *littérature de colportage* e na Inglaterra como *chapbook*. No Brasil, é chamado de cordel e também de folheto, de acordo com Cascudo:

Milhares e milhares de folhetos são espalhados por todo o Brasil, contendo sextilhas, especialmente narrando glosas de acontecimentos sensacionais, revivescência de temas tradicionais, motivos líricos, isto é, estórias de aventuras sentimentais, etc,

⁷⁰ Talvez aí esteja a razão de Unamuno ter confundido as sextilhas do Martin Fierro com Décimas, justamente por esta ser uma forma muito usada na Espanha.

vendidos do Acre ao Rio Grande do Sul, por todos os recantos do território. (2006, p. 374).

Trazida para o Brasil pelos colonizadores, essa forma passou por vários processos de evolução, caracterizando-se pelas marcas formais e de conteúdo adquiridas da cultura brasileira. Divulgado aqui, desde os séculos XVI e XVII, o gênero fixou-se, principalmente, no Nordeste. No final do século XIX, o cordel, já renovado por peculiaridades da cultura brasileira, inova na diversidade de temas e adota a sextilha com versos de sete sílabas, a redondilha maior ou de cinco sílabas, a redondilha menor, diferentemente do romanceiro ibérico, que, segundo Braulio Tavares, não tem uma forma regular: “[...] ora se apresenta contínua, sem interrupções, ora é dividida em blocos irregulares – um com oito linhas, o segundo com vinte, o terceiro com seis, o quarto com dez e assim por diante” (TAVARES, 2005, p. 127). Sabe-se, porém, que os versos de dez, de onze sílabas, mais raros e considerados “arte maior”, bem como os alexandrinos, também foram bastante utilizados pelo cordel, embora mais raramente.

Uma característica do Romance Ibérico foi bem assimilada pelos poetas brasileiros e aparece no cordel, além de assemelhar-se, estruturalmente, à primeira parte de uma epopéia, a proposição em que se anuncia o teor do canto. Essa característica se deve à filiação dos romances, originários do épico, e aparece na *Decima* de Jacques, na voz narrativa que anuncia o início de uma história. A introdução da *Decima Gaucha*, como se lê na próxima estrofe, começa com uma advertência:

Vou contar uma história,
Que muitos devem saber,
Mas contada por quem não viu
É justo não deve crer.
É para que todos saibam
Bem certo vou escrever. (JACQUES, 1978, p.01)

Outra característica do romanceiro presente no texto de Jacques precisa ser salientada e tem relação com a classificação dos romances em duas espécies de histórias: a toda narrada, o romance, e a *xácara*, uma forma teatral; nela, o autor dá falas a personagens, estas entram sem nenhum aviso prévio e apenas pelo contexto são identificadas. Na *Decima gaucha*, a segunda parte é uma mistura de romance e *xácara*, pois a parte dramatizada não é a predominante. Nela existe apenas um trecho com características teatrais: o narrador passa a palavra para uma personagem denominada *velho* e com ele trava um diálogo. Porém, não

chega a haver o anúncio da entrada da personagem, pois o que se observa é uma espécie de título, onde aparece a palavra “Velho”. Esse detalhe indica muito mais a intervenção de quem copiou/datilogafou a *Decima* para a publicação da revista, já aqui mencionada, do que uma atitude do autor fazendo a marcação da entrada da personagem. Notamos também, nas falas do velho, vários “erros” ortográficos, porém, isso parece-nos mais uma tentativa do autor de transcrever a fala do gaúcho pampeiro, como se vê nas estrofes⁷¹ a seguir:

Antes do sol entrar,
Apareceu-me um velhote
Calçado de coturnos
Caminhando quase a trote.
Era o velho sertanejo
Paí daquele rapazote.

Boa tarde pra vanceis
Aqui estão senhor dão,
O que estive no meu alcance,
A sua disposição,
Alimento tem com abundância
Muita mandioca e feijão.

Muito bem meu caro amigo
Lhe fico muito obrigado
Peço guardar segredo,
Que estou aqui escondido
Além de eu estar ferido
Sou homem comprometido.

Não senhô meu sinhô dão,
De mim perca você o cuidado
Sou cabroco de mundo,
Muito tenho viajado
De Nonoai a Palmeiras,
Isso tenho revirado

Meyer, em *Prosa dos Pagos*, já constata a permanência da tradição portuguesa na poesia popular gauchesca, além da influência platina.⁷² Na verdade, a herança portuguesa do romanceiro influenciou o Brasil de norte a sul. Porém, Meyer afirma que a tradição do romance no Rio Grande do Sul é pouco expressiva, diferente daquela do Nordeste, onde se encontram romances longos. Aliás, ele se surpreende com a minguada produção popular do romance, tendo em vista o passado tão cheio de lutas e de dez anos de Revolução Farroupilha, e constata:

⁷¹ As estrofes citadas estão respectivamente nas páginas 13 e 14.

⁷² Na obra de Lisana Bertussi, *Literatura gauchesca do Cancioneiro popular à modernidade*, encontra-se extensa bibliografia sobre o assunto.

O fato é que, apesar de tanta guerra e guerrilha, por exemplo, não temos o romance do herói emponchado, quando o seu vulto cresceu não sei quantas vezes sobre o lombo das cochilhas, devido à fatalidade do rebateque vivemos tanto tempo, abarracados e dormindo em cima das armas. (MEYER, 1979, p. 70-71).

É possível que Meyer não conhecesse o texto de Jacques, no qual se encontram o herói ou anti-herói “emponchado” e características do cordel, como foi mostrado, não perdendo de vista a filiação dessa forma com o Romanceiro, e, não esquecendo, também, que muitos querem derivar a poesia gauchesca da poesia de *payadores*. Borges e Guerrero (2005) afirmam que “[...] a circunstância de que o metro octossílabo e as formas estróficas (**sextina**, décima, copla) da poesia gauchesca coincidem com as da poesia *payadoresca* parece justificar esta genealogia.” (2005, p. 11-12, grifo nosso). *Payadores* correspondem aos improvisadores profissionais da campanha, talvez o que no nordeste sejam os repentistas. Como se vê, as correlações existem. Porém, há uma diferença crucial. Os *payadores* não usam uma linguagem rústica, detalhe evidente na *Decima gaucha*, como também em *Martín Fierro* e em *Antonio Chimango*,⁷³ bem como nos repentistas do nordeste, textos esses que têm semelhanças com a *Decima*, tanto em relação ao conteúdo, quanto à forma.

Essas coincidências formais, principalmente entre textos do Rio Grande do Sul e platinos, têm explicação na oralidade, pois de acordo com alguns críticos, essas formas preexistem aos conteúdos e estão presentes na mesma tradição literária. Assim, ocorre um “encaixamento” dos temas. Já quanto às coincidências temáticas, é comum ocorrerem em “zonas de contato”, pois como se sabe “[... o pampa é um só e [...] o gaúcho é um tipo que está além dos limites que separam os países”]. (SCHLEE *apud* CARVALHAL, 2003, p. 158). A esse propósito, Kaliman (1994) sugere ser o gaúcho uma construção ideológica, personagem mitológico que teria habitado até o atual limite argentino-boliviano.

3.4 DECIMA GAUCHA E MARTÍN FIERRO - APROXIMAÇÕES

Focalizaremos também, neste capítulo, as aproximações entre a *Decima gaucha* e *Martín Fierro*, de José Hernández, considerando as coincidências existentes entre os textos,

⁷³ De acordo com Martins, em *Agonia do heroísmo: contexto e trajetória de Antônio Chimango*, o aspecto verbal do poemeto *Antônio Chimango* apresenta elaboração erudita, mas tem também aproximação com a poesia popular.

maiores do que aquelas presentes em *Antônio Chimango*.⁷⁴ As equivalências semânticas aqui acontecem mais entre os primeiros do que entre este último, apesar do fato de, formalmente, os três textos estarem escritos em sextilhas. Primeiramente, a *Decima gaucha e Martín Fierro* são narrados em primeira pessoa, isto é, a *Decima gaucha* aparece inteira em primeira pessoa e na maior parte do poema *Martín Fierro*, como é comum a maioria de outros textos do gênero, é sempre o próprio gaúcho quem conta sua biografia em verso; enquanto o *Antônio Chimango* é narrado em terceira pessoa. Portanto, tanto a *Decima* como *Martín Fierro* são autobiografias. A diferença é que a *Decima* é a autobiografia de uma pessoa real e *Martín Fierro* é “[...] ficção de uma longa *payada* autobiográfica, cheia de queixas e de bravatas totalmente alheias à moderação tradicional dos *paydores*” (BORGES; GUERRERO, 2005a, p. 38). Além do mais, o gaúcho da *Decima* (Silvino Jacques) muito se aproxima do gaúcho de Hernández (Martín Fierro).

É possível que haja uma distância imensa entre o gaúcho argentino e o rio-grandense, como quer José Salgado Martins no prefácio de *Martín Fierro*, no qual afirma que existem “[...] diferenças de psicologia e de visualização do mundo, sob a condição de raça e de circunstâncias histórico-culturais em que ambos surgiram” (MARTINS *apud* HERNÁNDEZ, 2004, p. 8-9). Mas não esqueçamos que Hernández viveu, durante algum tempo, em Santana do Livramento, Rio Grande do Sul, e lá escreveu os primeiros capítulos do *Martín Fierro*, alguma influência do gaúcho sul-rio-grandense deve ter tido; do contrário, não encontraríamos tantas afinidades entre Jacques e Fierro, portanto, postulamos que há mais aproximações do que distâncias entre esses gaúchos. Seja como for, a figura do gaúcho representa todo o pampa americano, não só o platino e/ou só o rio-grandense, mas todos, pois é galho de um mesmo tronco, adquiriu a silueta universal do vaqueiro, como escreveu Borges (1975) e, acrescentou, o ser gaúcho foi um destino. Ele aprendeu a arte do deserto e seus rigores, diferente de seu remoto irmão do faroeste, um aventureiro, um explorador de terras virgens distantes ou de filões de ouro, as guerras o levaram muito longe e deu valorosamente sua vida, em remotas regiões do continente por devaneios que nem ele mesmo chegou a compreender – a liberdade, a pátria – ou por uma insígnia ou um chefe⁷⁵.

Apesar da curta dimensão e até humildade do texto de Jacques em relação ao monumental *Martín Fierro*, além das semelhanças aqui registradas; há também semelhanças de ordem psicológica, cultural e de visualização do mundo entre as duas personagens. No

⁷⁴ O gaúcho Chimango é um anti-gaúcho, fraco e sem coragem, enquanto que Fierro e Jacques são símbolos do gaúcho corajoso e destemido, andarengo e livre; ambos representam o gaúcho-homem-mito, embora sejam também anti-heróis por serem foras-da-lei e também tenham seus momentos de reclamações e queixas.

⁷⁵ Cf. BORGES, Jorge Luís. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.

mais, qualquer estudo que envolva a gauchesca “[...] obriga [...] a aproximar as literaturas e as histórias do Brasil, do Uruguai e da Argentina buscando identificar nesses discursos aquilo que é comum a essas culturas e que se convencionou chamar ‘cultura pampeira’” (BONIATTI, 2000, p. 46). Dessa forma, as “feições” que compõem a personalidade da personagem Martín Fierro e os motivos que o levaram a se transformar num criminoso foragido são semelhantes aos vivenciados por Jacques.

A qualidade de gaúcho andarengo, a falta de tolerância com o cerceamento de sua liberdade, “a lei da honestidade natural, muitas vezes bárbara”, o conflito com as estruturas dominantes, a violência e a perseguição do destino, bem como os fatos que terminam por compor a visão histórica de suas épocas são fatores que ligam as duas personagens, Fierro e Jacques, como se pode observar em sextilhas dos dois textos. A título de facilitar compreensão, do lado esquerdo encontram-se as sextilhas de Jacques,⁷⁶ e do lado direito as de Hernández.⁷⁷

Vou contar uma história,
Que muito devem saber,
Mas contada por quem não viu
É justo não deve crer.
E para que todos saibam
Bem certo vou escrever.

Sou natural da fronteira
Do Rio Grande estimado,
Criei-me como um gaúcho
De pingo bem encilhado
Sempre alegre e altaneiro
Sem maldizer meu Estado.

Que é para todos saberem,
Que não morri por bandido.
Foi por ser um índio,
Daqueles bem decidido.
E muitas vezes matar,
Quando me via agredido.

Imploro aos santos do céu⁷⁸
que ajudem meu pensamento;
suplico, neste momento
Em que canto minha história,
me refresquem a memória
E aclarem-me o entendimento.

Sou gaúcho! – Entendam bem
Como meu canto o explica:
a terra ante mim se achica
e pudera ser maior;
nem a víbora me pica,
Nem me queima a frente o sol.

E saibam, quantos escutam
Destas penas o relato,
que nunca brigo nem mato,
Senão por necessidade:
- à tão grande adversidade
Só me arrastou o mau trato.

⁷⁶ As estrofes de Jacques estão às páginas 1 e 6 respectivamente.

⁷⁷ As quatro estrofes citadas são da obra de HERNANDEZ, José. *Martin Fierro*. Trad. de J. O. Nogueira. 2. ed. Bilingüe. Porto Alegre: Martins Livreiro-editor, 2006. As estrofes citadas são, respectivamente, do Canto I (2;14;18) nas páginas, 17 19, 20, e Canto III (49), página 27.

⁷⁸ As traduções das estrofes estão na sequência: “*Pido a los santos del cielo/que ayuden mi pensamiento./ les pido en este momento/ que voy a cantar mi historia/ me refresquen a memoria/ y aclaren mi entendimiento.*”; “*Soy gaúcho, y entiéndanlo/como mi lengua lo explica: para mí la tierra es chica/ y pudiera ser mayor;/ni la víbora me pica/ ni quema mi frente el sol.*”; “*Y sepan cuantos escuchan/ de mis penas el relato/ que nunca peleo ni mato/ sino por necesidá,/ y que a tanta alversidá/ sólo me arrojó el mal trato.*” “*Tuve en mi pago en un tiempo/ hijos, hacienda y mujer;/ pero empece a padecer,/ me echaron a la frontera./ Y qué iba a hallar al volver!/ Tan solo hallé la tapera.*”

Da minha esposa e filhinho,
 Bem triste a muito não sei.
 Nem ela sabe de mim
 Qual rumo foi que tomei.
 Sofreremos os dois saudades,
 Do lar que eu abandonei.

Tive no pago, em bom tempo,
 filhos, fazenda e mulher,
 Mas, para inda mais sofrer
 o que a fronteira me dera,
 que encontraria ao volver?
 - apenas uma tapera! ...

As semelhanças são muitas, como podemos constatar. Jacques também, como Fierro, julga-se vítima do destino. Borges e Guerrero (2005) dizem ter o destino resolvido fazer de Fierro um gaúcho foragido, um vagabundo, criminoso. O destino atua nos textos como um elemento mágico, um dado do maravilhoso, imbricado nos relatos que se apresentam como saga épica de personagens em processo de divinização ou de mitificação. Não se pode esquecer, o mito é uma realidade constituída pelas culturas; este comanda o mundo e o destino dos homens, e não é apenas ficção, pois “[...] as narrativas míticas, lendárias, representam a afirmação de uma realidade original mais importante e elevada, que determina a totalidade do homem e constitui seu fundamento ético”. (BONIATTI, 2000, p. 41). As vidas das personagens estão totalmente regidas pelo destino, elas não têm livre arbítrio. Para Borges e Guerrero (2005), os sofrimentos, o sentimento de vingança, a amargura e a vida difícil de fronteira são responsáveis pela transformação do caráter de Fierro, fatores que também, por força do destino, contribuíram para Jacques tornar-se um bandido. Os versos a seguir mais uma vez mostram as semelhanças entre a vida das duas personagens. O destino muda e as transforma:

Eu e Prudente de Ornellas⁷⁹
 E meu tio José San'tana,
 Tomávamos uma cerveja
 Em casa de gente mundana.
 Mas isso na maior paz,
 Pois a sorte sempre engana.

Cantando estava uma vez⁸⁰
 numa boa diversão,
 e aproveitou a ocasião
 como quis o juiz de paz:
 se apresentou e aí no mais
 arreou gente de montão.

Primeiro tiro que dei
 Foi no Sub-intendente,
 Um tal Crescencio Boguedulte,
 O qual caiu derrepente.
 Com um balaço no coração
 Pois é morte que não se sente.

era o filho de um cacique,
 segundo verifiquei
 E do caso, em suma, sei
 que me trouxe dogação
 até que, enfim, de um balaço
 do cavalo o derrubei.

⁷⁹ As três estrofes citadas encontram-se às páginas 2 e 3.

⁸⁰ Canto III (estrofes 52; 101; 102) páginas 28 e 36 do *Martín Fierro*. O original: “*Cantando estaba una vez/ en una gran diversión;/ y aprovechó la ocasión/ como quiso el Juez de Paz.../ Se presentó, y ahí no más/ hizo una arriada en montón.*”; “*Era el hijo de un cacique/ según yo lo averigüé;/ la verdá del caso jué/ que me tuvo apuradazo,/ hasta que, al fin, de un bolazo/ del caballo lo bajé.*”; “*Áhi no más me tiré al suelo/ y lo pise en las paletas; empezó a hacer morisquetas/ y a mezquinar a la garganta .../ pero yo hice la obra santa/ de harcelo estirar la jeta.*”

Esse tal José Cardoso
 Era um moço escrivão.
 E junto ao sub-intendente,
 Comandava o esquadrão,
 Matou-se os dois valentes
 Terminou-se a pretensão.

E, ali mesmo, ao apear,
 Lhe pus o pé nas paleta;.
 começou com morisquetas
 e a mesquinhar a garganta;
 porém fiz a obra santa
 de acabar-lhe co' as caretas...

As personagens não mostram medo nem remorso pelo que fazem. Jacques, em um certo momento, diz “Mas remorso eu não tenho/nem do que me arrepender/ lutei em minha defesa/ matei para não morrer”. Não existe culpa quando se é vítima de uma força maior; talvez esse fato tenha tornado essas personagens heróicas, mesmo tendo elas praticado inúmeros crimes. Há em seus perfis algo de triste e comovente. As lágrimas de Fierro, ao iniciar sua travessia para o deserto, nos versos finais da primeira parte do *Martín Fierro* (2006), são, para os argentinos, as estrofes mais comovedoras. Essa fuga tristonha para “além fronteira” também existe na *Decima* e é de uma singeleza permeada pela visível solidão da personagem. A aproximação das sextilhas é evidente:

Aos quatro dias de viagem,
 Nessa trágica carreira.
 As 11 horas da noite,
 Foi que cheguei na fronteira
 Passei o rio Uruguay
 Para terra estrangeira.

Cruz e Fierro de uma estância
 uma tropilha arrebanharam
 e por diante a repontaram
 qual crioulos entendidos,
 e sem serem pressentidos
 Pela fronteira cruzaram.

Depois de estar na argentina,
 Num sertão quase deserto.
 Enchergando o meu país,
 Na minha frente tão perto
 E sem poder chegar lá,
 Parecia-me não ser certo.⁸¹

E quando a haviam passado,
 numa madrugada clara,
 disse-lhe Cruz que mirasse
 as últimas povoações,
 e a Fierro dois lagrimões
 lhe rolaram pela cara.⁸²

A exaltação à coragem, à valentia e uma certa prepotência pelo fato de ser gaúcho também aparecem nos dois textos; aliás a “gauchice” é uma condição que sempre foi venerada por esses habitantes do Pampa. Silvino Jacques e sua história foram prefigurados no

⁸¹ As estrofes citadas estão na página 4, da obra *Decima Gaucha*.

⁸² A tradução original dessas duas estrofes é da obra de BORGES, J. L.; GUERRERO, M. *O Martín Fierro*. Trad. de Carmem V. C. Lima. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 55. “Cruz y Fierro de una estancia/ una tropilla se arriaron;/ por delante se la echaron/ como criollos entendidos,/ y pronto sin ser sentidos/ por la frontera cruzaron.”; “Y cuando la habían pasao,/ una madrugada clara,/ le dijo Cruz que mirara/ las últimas poblaciones/y a Fierro dos lagrimones/le rodaron por la cara.”

Fierro,⁸³ ou talvez, Silvino Jacques, naquela espécie de bovarismo, ao qual nos referimos nos capítulos iniciais dessa tese, vive Martín Fierro, faz das aventuras do gaúcho argentino espelho para suas próprias peripécias. A fronteira “enrijecida de fogo e sangue”⁸⁴, a fronteira exógena, aquela que se limita e/ou se deslimita com as terras orientais, onde confluíam grupos de forças antagônicas como: espanhóis, argentinos, portugueses do Brasil, jesuítas, entre outros, deu condições para um entremeio cultural que gerou o mito da valentia e de liberdade do gaúcho, figura dos pampas que arregimentou sua coragem caçando gado, éguas e muares, coureando e contrabandeando, no desfrute total da liberdade, naquelas terras de ninguém - sem lei, nem rei, nem Deus. Como disse Borges (1975),⁸⁵ a vida dura do gaúcho o obrigou a ser valente. Na confluência de territórios entre a fronteira da banda oriental e a rio-grandense, os gaúchos foram chamados, vagabundos, changadores⁸⁶, gaudérios. Era a raiz da essência formativa dos gaúchos⁸⁷ e, logo, do engendramento do mito, principalmente criado a partir do gaúcho gaudério. Assunção (2007) explica que este tipo produziu fama, com suas andanças, atropelos, façanhas e valentia e sem saber-se ao certo como viviam e de que viviam. Os tipos gaudérios são espalhadores e reforçadores da imagem heróica do gaúcho por serem trovadores nas *pulperías*, ou objetos de inspiração de *coplas* e romances da velha tradição espanhola, as quais serão a primeira fonte para o surgimento da “poesia gauchesca”. Todos esses fatos justificam as semelhanças e proximidades entre os dois textos e, de certa forma, atestam os

⁸³ Cf. ASSUNÇÃO, p. 174. Ele afirma que o próprio Fierro parece ter sido inspirado em um gaúcho real que atuou também no Rio Grande do Sul, como podemos concluir diante das palavras de autor: “*Así hubo un cierto capitán perdiz y sus compinches, cuyas hazañas se desarrollaron en amplísimo escenario: desde el borde del actual Rio Grande del Sur, por el río Pardo, hasta la Bajada del Paraná, con más de 1.000 kilómetros de frontera recorridas, aquí asaltando una pulpería, Allí raptando unas mujeres, o atacando una estancia o robando e un viajero. Sus hazañas y fechorías, hacia 1780 y años siguientes, como que fueron verdaderos precursores de los matreros que asolaron los campos un siglo más tarde e inspiraron el Juan Moreira, han dejado múltiples documentos que las registran, que forman las indignadas autoridades que debían aprehender al tal Miguel Perdiz y sus compañeros, uno de los cuales era llamado, al parecer, Martín Fiero o Fierro, según informes que nos dio la investigadora Olga Fernández Latour de Botas.*”

⁸⁴ Expressão de Assunção em *História Del gaúcho: El gaúcho: ser y quehacer*.

⁸⁵ “La dura vida impuso a los gaúchos la obligación de ser valientes”.

⁸⁶ De acordo com Assunção, p172., diz-se changador aquele que se dedica a matar animais para tirar-lhes o couro para comercializar e/ou contrabandear esse produto.

⁸⁷ Cf. ASSUNÇÃO, O. Fernando. *História Del gaúcho: El gaúcho: ser y quehacer*.

motivos que levam as duas personagens. tanto Jacques quanto Fierro, a decantarem a coragem e valentia inerentes ao gaúcho, tanto da “banda de cá como da banda de lá”:⁸⁸

Para medir nossas forças ⁸⁹ A raça e a qualidade, Peliarmos de peito à peito Para mim saber se é verdade, Se és gaucho de fato Se falas a realidade.	Ante o perigo - por cristo! – ⁹⁰ meu coração não remancha: qualquer chão p’ra mim é cancha; e nisto sentido tomem: quem se tenha por bem homem, Faz pé firme e não se plancha.
O gaucho nunca se aperta, Não sente fome nem frio, Quando encherça o inimigo. Nem se quer da um arrepio, Pega as armas e bebe um trago, Se o frasco não está vazio.	Entro e saio do perigo sem que me espante o estrago; Não cedo ao primeiro âmagó, jamais fui gaúcho lerdo: p’ra <i>rumbear sou como o cerdo</i> , e pronto caí em meu pago. ⁹¹

O cavalo é um elemento presente na vida do gaúcho, aliás, ele “[...] é um ótimo cavaleiro: identificado aparentemente com o cavalo, nasce, vive e morre com ele [...]”⁹² (ASSUNÇÃO, 2007, p. 292, trad. nossa). No entanto, o gaúcho rio-grandense, diferente dos gaúchos das outras ramas do tronco a que pertence, o da parte oriental e o argentino, tem uma espécie de aliança com o seu cavalo, nas palavras de Assunção (2007). O cavalo para o gaúcho rio-grandense é um companheiro de todas as horas, de todas as lidas, ele é sua arma e seu amigo, é como se fosse extensão de si mesmo, de modo que o ornamenta com os mesmo luxos que usa para si. Porém, notamos uma certa semelhança entre Silvino Jacques e Martín Fierro na importância atribuída ao cavalo, embora, para o primeiro, este seja mais que uma condução: um companheiro de luta, um amigo. Para o segundo, é um elemento necessário e até mesmo de vaidade. Mas é possível perceber, o cavalo é de suma importância para os dois gaúchos como podemos constatar nas estrofes abaixo:

⁸⁸ Assunção ao se referir aos gaúchos, afirma: “[...] *estos individuos, aparentemente evadidos de la sociedad organizada AL molde español de Indias, a los que encontramos desde la tercera década del siglo XVII vagando por el litoral y la pampa bonaerense y desde sus postrimerías, también por los dilatados campos de la vieja Banda Oriental (incluida una buena porción del actual territorio riograndense), hemos de verlos, digo, sirviendo y sirviéndose de esa misma sociedad, que va modelando (a despecho de disposiciones, leyes y reales cédulas), a su imagen. Una imagen nueva que las autoridades españolas se resisten a aceptar, pero que em muchos aspectos gustan de disfrutar, em um proceso de cambio cultural, complejo e interesante, cuyo eje motriz es el ganado cimarrón, y el medio., de tierras tan amplias y vacías, su causa y consecuencia, a la vez.*” (2007, p. 157-158)

⁸⁹ As duas estrofes estão na página 05, da *Decima Gaucha*.

⁹⁰ Estrofe 13 do Canto I, p. 19 do *Martín Fierro*. “*En el peligro qué Cristo!/el corazón se me enancha,/pues toda la tierra es cancha,/ y de esto naides se asombre:/ el que se tiene por hombre/ donde quiera hace pata ancha.*”

⁹¹ Estrofe 167 do Canto VI, página 49, do *Martín Fierro*. “*Entro y salgo del peligro/ sin que me espante el estrago;/ no aflojo al primer amago/ ni jamás fí gaucho lerdo:/ soy pa rumbiar como el cerdo/ y pronto cái a mi pago.*”

⁹² “[...] *es un óptimo caballero: identificado aparentemente con el caballo, nace, vive y muere con él [...]*

A arma do gaucho⁹³
 É o cavalo bom e forte,
 Brigando arrisca a vida,
 Correndo desvia a morte
 Por isso montei no puro,
 E fui pendendo para o norte.

Eu no do pampa montei: ⁹⁴
 era um escuro-tapado,
 que corria até *boleado*,
 como um galgo, de ligeiro;
 quando me acho bem montado
 Me paro mesmo altaneiro.

Em relação às peleias, os gaúchos, em geral, são de natureza brava. Segundo Assunção (2007), eles podem dar-se aos maiores sacrifícios, devoção e dedicação pessoal pela causa que abraçam. Porém, são dotados de uma ferocidade selvagem, acostumados a ver sangue e não temerem pela vida. Assim, dificilmente, deixam de aceitar provocação e estão sempre prontos para a briga/peleia. Com Silvino Jacques e Martín Fierro não é diferente, os dois não temem a luta e partem para cima do inimigo dispostos a eliminá-lo, a exemplo das trovas a seguir:

O cabo caiu no chão ⁹⁵
 Com dois balaços que eu dei.
 As praças nos atiraram
 Que sorte nossa não sei
 Naquele trocar de balas,
 Mais um polícia matei

Dei uns passos para trás,⁹⁶
 E no chão os pés firmei;
 para diante, me atirei
 num crioulo, a tirar naco,
 - meteu o pé num buraco,
 e eu á cova já o mandei...

Um cinco quadras brigamos
 Com essa gente cargosa,
 Com tiros de nossas armas
 E um pouco de nossa prosa,
 Começaram a fugir
 Como que pisa em brasa.

Um despachou p'ra o inferno⁹⁷
 de dois que o atropelaram;
 os demais redemoinharam,
 nos sentido na *presilha*,
 e, logo após, dispararam
 como bichos em pandilha.

Silvino Jacques, também como Fierro, lamenta a morte de alguém muito querido. No caso de Jacques, trata-se da perda de um irmão; já em relação a Fierro, ele chora a morte do amigo Cruz. Aqui as personagens largam a ferocidade e as lamentações sobre suas tristes sinas e demonstram serem capazes de amar e de sofrer por um irmão, por um amigo. Os bons sentimentos fazem parte também da alma gaúcha e mais uma vez os textos sintetizam as duas

⁹³ Estrofe retirada da página 08 da *Decima Gaucha*.

⁹⁴ Estrofe 626 do Canto X, p. 136, da segunda parte do *Martín Fierro* – “A volta de Martín Fierro”. “*Yo me le senté al del pampa;/ era un escuro tapao, cuando me hallo bien montao/ de mis casillas me salgo;/ y era un pingo como galgo, que sabía correr boliao.*”

⁹⁵ As duas estrofes estão na página 02 da *Decima Gaucha*.

⁹⁶ A estrofe 279 está no Canto IX, p. 69, do *Martín Fierro*. “*Di para atrás unos pasos/ hasta que pude hacer pie,/ por delante me lo eché/ de punta y tajos a un ciollo; metió la pata en um hoyo/ y yo al hoyo lo mande.*”

⁹⁷ A estrofe 282 está no Canto IX, p. 69, do *Martín Fierro*. “*Uno despahó al infierno/ de dos que lo atropellaron, los demás remolnaron, pues íbamos a la fija,/ y a poco andar dispararon/ lo mesmo que sabandija.*”

culturas, as duas línguas, comprovando a confluência entre as fronteiras, platina e rio-grandense, como veremos nas estrofes abaixo:

Ali então juntou-se ⁹⁸
Desgraça e infelicidade,
Foi morto meu irmão,
Ainda na flor da idade
Contava dezenove anos,
Gozava liberdade.

Que caso tão doloroso
Ser morto de traição,
Ser tem que fosse um adeus,
De um amigo irmão,
É um caso de grande dor,
Para quem tem coração

Em saber triste notícia
Quase morri de paixão,
Senti despegar do peito,
Meu ferido coração,
Por perder na flor da idade,
Meu fiel compadre e irmão.

De Joelhos, a seu lado,⁹⁹
o encomendei a Jesus;
faltou-me aos olhos a luz
e me afundei num desmaio,
como ferido de raio,
ao ver morto o amigo Cruz

Esse bravo companheiro
Em meus braços expirou;
homem que tanto prestou,
varão que foi tão prudente,
por humano e por valente
no deserto se finou.

Com as minhas próprias mãos,
ali mesmo o sepultei;
pela alma dele rezei,
de dor o meu peito cheio,
e daquela terra o seio
Com pranto de dor reguei.

Outra característica do texto de Hernández também identificada no de Jacques e ao qual já fizemos referência é a questão das “queixas” do gaúcho Fierro, detalhe bastante comentado por alguns críticos, porque para eles havia algo de falso nas lamentações da personagem e, de certa forma, impróprias para um gaúcho. No entanto, as tais “queixas” presentes nos dois textos são mais uma comprovação da problemática da fronteira, com seus sujeitos, seus mitos, suas histórias e culturas envolvidos na comarca dos Pampas, tanto do lado castelhano como na porção sul do Brasil, considerada por muitos, “do lado de lá”, negativa¹⁰⁰, onde esses elementos se interpenetram para “neoculturar” - num sistema de trocas e apropriações. Logo, as sextilhas de Silvino Jacques muito têm em comum com as de Hernández, como estamos comprovando no decorrer desse subcapítulo. Para fechar as comparações, acrescentamos mais algumas estrofes, nas quais as personagens se derramam em lamentações, comprovando, mais uma vez, os influxos platinos na gauchesca sul rio-

⁹⁸ As três estrofes estão na página da *Decima Gaucha*.

⁹⁹ A primeira estrofe é a de número 550, do Canto VI as outras duas são as 551 e 552, do canto VII. Todas estão na página 122, do *Martín Fierro*, na segunda parte – “A volta de Martín Fierro”. “*De rodillas a su lado/ yo lo encomendé a Jesús;/ faltó a mis ojos la luz,/ tube un terrible desmayo; caí como herido del rayo/ cuando lo vi muerto a Cruz.*”; “*Aquel bravo compañero/en mis brazos espiró:/ hombre que tanto sirvió,/ varón que fue tan prudente, por humano y por valiente/ en el desierto murió.*”; “*Y yo, com mis propias manos,/ yo mesmo lo sepulté;/ a Dios por su alma rogué,/ de dolor el pecho lleno,/ y humedeció aquel terreno/el llanto que redamé.*”

¹⁰⁰ Cf. ROCCA, Pablo. “Uma literatura de fronteira: Jorge Luis Borges, ficções e debates.” Belo Horizonte, 2008 http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2018,%20n2/07-Pablo-Rocca.pdf - acesso em 12 de Novembro de 2012.

grandense e mais ainda, nos atrevemos a afirmar, o gênero não morreu com sua obra máxima, *O Martín Fierro*, mas ele continua em textos mais singelos. As aproximações entre este e a *Decima gaucha* é um exemplo disso. Vamos às lamentosas sextilhas:

<p>Calcule agora leitor ¹⁰¹ Minha triste situação Caído sem recursos, Deitado no próprio chão, Sem saber o que era feito, Do meu amigo irmão.</p>	<p>É triste deixar seu pago ¹⁰² e largar-se à terra alheia, sentindo-se a alma cheia de tormentos e de dores, pois nos levam os rigores tal como o pampeiro areia.</p>
<p>Pensando em meus Paes E em minha esposa e filhinho, E em meus queridos irmãos, Sem saber do seu maninho, Da forma que se achava, Baleado, triste, sósinho.</p>	<p>Ir-se a correr o deserto o mesmo que um foragido, deixando como no olvido, mas sem esquecer-lhe os traços, a mulher em outros braços, - os filhos, tudo perdido! ...</p>
<p>Me vinha mil pensamentos, Mil imaginações, Serão vivos ou mortos Nestes tristonhos sertões Para mim ali sósinho, Tudo me eram visões.</p>	<p>Junto a orilha de um arroio, ¹⁰³ eu solitário, passava; em mil coisas cavilava, e, a uma volta repentina, pensava ver minha china Ou ouvir que me chamava...</p>

Como podemos observar, as “queixas” das personagens são as mesmas. O texto de Hernández foi criado por um homem culto, mas não esqueçamos, apesar da origem culta, a poesia gauchesca é, paradoxalmente, popular.¹⁰⁴ Além disso, presumimos que Silvino Jacques tenha tentado exprimir o falar do campeiro e também, enquanto personagem do seu texto, como Martín Fierro, canta certas “verdades paladinas.”¹⁰⁵ Portanto, se o texto de Jacques nada tem de culto, a semântica, a tristeza, a moral do gaúcho foragido e feito bandido por causa do destino são as mesmas encontradas no *Martín Fierro*. Para nós, os lamentos das personagens (tão criticados por aqueles que dizem as lamentações de Fierro serem vistas pelos *payadores*

¹⁰¹ Todas as três estrofes encontram-se na página 10, da *Decima Gaucha*.

¹⁰² As estrofes citadas são as 424, 425 e 427 do Canto II, página 98, do *Martín Fierro*. “*Es triste dejar sus pagos/ y largar-se a tierra ajena/ llevándose la alma llena/de tormentos y dolores,/mas nos llevam los rigores/ como el pampero a la arena.*”; “*Irse a cruzar el desierto/lo mesmo que um forajido,/dejando aqui en el olvido,/como dejamos nosotros,/su mujer en brazos de outro/y sus hijitos perdidos!*”

¹⁰³ Estrofe 427 do Canto II, página 98, do *Martín Fierro*. “*En la orilla de un arroyo/solitario lo pasaba;/en mil cosas cavilaba/y, a una güelta repentina,/se me hacía ver a mi china/o escuchar que me llamaba.*”

¹⁰⁴ De acordo com Borges e Guerrero (2005), a poesia gauchesca não é feita por gaúchos, mas por pessoas educadas, senhores de Buenos Aires ou Montevideú a compuseram. Ela tem origem culta. Ele sequer cita a gauchesca rio-grandense.

¹⁰⁵ Cf. MARTINS, Helena Maria. *Agonia do heroísmo: contexto e trajetória de Antônio Chimango* (1980). Nesta obra, Martins diz atribuir-se ao gaúcho uma alma sem subterfúgios, capaz de cantar verdades paladinas, de quem os homens de letras da cidade se valem como veículo de reivindicações políticas e sociais, mas que essa característica é mais evidente no Prata, pois no Rio Grande do Sul os textos possuem um aspecto mais lírico.

como coisas de homens fracos) são perfeitamente justificáveis diante da situação em que se encontram, isto é, em exílio, distantes da família, procurados pela justiça e enfrentando toda sorte de perigo. Qualquer ser humano, inclusive o gaúcho, teria suas horas de tristeza e lamento.

Os *payadores*, segundo Borges e Guerrero, são trovadores citadinos, não são homens do meio rural e procuram versejar como se fossem gaúchos. Dito de outra forma, a gauchesca de Bartolomé Hidalgo a José Hernández é espontânea e pressupõe um cantor gaúcho, portanto, diferente dos *payadores*, e lida deliberadamente com a linguagem oral do gaúchos (BORGES & GUERRERO, 2005). Queremos dizer com isso que tanto Jacques quanto Hernández viveram algum tempo em regiões primitivas, portanto, tinham conhecimento de causa. Assim, os *payadores* improvisam num linguajar mais sofisticado e que nada tem em comum com as imagens da vida no campo (*idem*). Dessa forma, como poderiam criticar as queixas de Fierro ou a partir do lugar do outro, do gaúcho? No entanto, Borges & Guerrero postulam, “[...] na guerra da Independência, na guerra com o Brasil e nas guerras civis, homens da cidade conviveram com homens da campanha, se identificaram com eles e puderam conceber e executar, sem falsificação, a admirável poesia gauchesca” (2005, p.13).

No caso de Hernández, segundo biografia escrita por seu irmão, José Hernández, ele “[...] fez-se gaúcho, aprendeu a cavalgar, tomou parte em vários entreveros, rechaçando *malones* dos índios pampas, assistiu às volteadas e presenciou aqueles grandes trabalhos que o pai executava [...]” (*apud* BORGES & GUERRERO, 2005, p. 30). Dessa forma, tanto Jacques quanto Hernández tinham conhecimento e vivência para engendrar os personagens que representam, na verdade, todos os gaúchos. Como afirmaram Borges e Guerreiro (2005, p. 39), “Hernández não finge ser gaúcho para divertir ou divertir-se; Hernández, na primeira estrofe, já é naturalmente um gaúcho”, como o é, legitimamente, Silvino Jacques. Os dois textos excedem as “queixas” e lamentações, assim como a visão estereotipada do gaúcho e neles entram a coragem, o mal, a desventura e o destino que são eternos, como disse Borges, em relação ao *Martín Fierro* (2005).

Todas as sextilhas anteriores levam a crer que o gaúcho pampeiro é muito mais uma vítima das circunstâncias do que dono do seu destino – o destino é quem o comanda. Talvez aí resida um artifício dos autores para aliciar o leitor ou o ouvinte, querendo sua cumplicidade, principalmente no caso de Jacques, autor/narrador/ personagem de sua história. Não esqueçamos que o *Martín Fierro* é o grande símbolo da literatura argentina, ele está no inconsciente coletivo nacional como o herói gaúcho, à revelia de todos os crimes e barbáries

praticados.¹⁰⁶ De qualquer forma, nisso se encontra um paradoxo, o pobre tropeiro pampeano predestinado é também o gaúcho forte e destemido, considerado pelo leitor/ouvinte muito mais herói do que pobre coitado ou bandido. No caso de Jacques, mesmo diante de todas as adversidades, percebe-se um tom quase arrogante em relação a sua condição de gaúcho. O gaúcho Jacques não está desligado do conceito heróico do gaúcho do passado. Isso acontece porque “[...] ‘o conceito mítico’ de gaúcho ‘colado ao sentido’, passando a gentílico [...] por muito tempo ainda, a conotação mítica do herói regional, valente cavaleiro” (LEITE *apud* MARTINS, 1980, p. 103) continuará a alimentar não só os textos de Hernández e Jacques, mas intregará toda uma tradição literária. Mais do que isso, o confronto dos textos de Jacques e Hernández comprova que “[...] as lendas latino-americanas desconhecem espaço e tempo. O gaúcho é um tipo sem fronteiras cujo tempo é o tempo de sua história; portanto, uno e regular” (BONIATTI, 2000, p. 41). O mito do gaúcho, como “imaginação alternativa” (MOREIRAS, 2001) se rearticula com subjetividades novas e arcaicas – se preservando no entretempo da globalização.

3.5 A AUTOBIOGRAFIA DE UM HOMEM “INFAME”

Aqui retomamos alguns detalhes sobre o texto de Jacques, já comentado nessa tese, necessários ao entendimento deste subcapítulo. A temática/conteúdo da *Decima Gaucha* é a vida “predestinada” de Silvino Jacques, as proezas, as lutas com a polícia, os ardis para escapar, o dilema entre o bem e o mal. O bandoleiro narra suas aventuras e crimes praticados no Rio Grande do Sul. Principiou a matar em 1929, como ele mesmo afirma em sua narrativa/confissão. Trata-se, portanto, da saga desse bandoleiro que, num tom de lamento, em versos apressados, característica do ritmo do gênero, relata uma sequência de ações, tradução da conturbação e tropelias de sua vida bandida. Dito de outra forma, trata-se da representação de parte da vida do narrador, o relato de suas desventuras, bem como a confissão de seus crimes e peripécias, ocorridos num espaço que é um “transitando entre fronteiras” do Brasil com a Argentina e também entre os estados de Rio Grande, Santa Catarina, Minas Gerais e Mato Grosso. O texto é mais do que a autobiografia parcial de sua vida, é uma confissão de culpa, é um testemunho de si mesmo, no sentido jurídico da palavra, como *testis*, palavra

¹⁰⁶ Cf. BORGES (1995). *Ficciones*. Borges, inconformado com a proeminência que ganhou o poema *Martín Fierro* e açoitado pela barbárie peronista, durante muito tempo, entra numa espécie de combate contra Hernández e escreve dois contos, “El fin” e “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Em “El fin” Borges mata Fierro no duelo que não aconteceu entre este e o Moreno em *A volta do Martín Fierro*, de José Hernández.

latina que significa depoimento em um processo. Jacques depõe contra ele próprio. Cabe lembrar que, nos testemunhos, no sentido de *superstes* – aquele que “[...] indica a pessoa que passou uma provação, o *sobrevivente*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374) – “[...] o modelo de vida que se quer comprobatório é mais importante do que a escrita que o representa (isto é, que apresenta *de novo* e de modo diferente aquele modelo de vida)” (SANTIAGO, *apud* MOLOY, 2003, p. 11). Geralmente, nesse último caso, a escrita da experiência de vida é delegada a um terceiro, diferentemente da autobiografia, em que o “eu” se coloca como traço. A diferenciação aqui apresentada não impede que a função *testimonial* possa “[...] coexistir com diversos gêneros, em roupagens e envolturas diferentes” (CONCHA *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 34). Até mesmo em autobiografias. Acreditamos ser o que ocorre na *Decima gaucha*. Porém, vale destacar o alerta de Concha, ao afirmar que “[...] não se deve confundir o testemunho, enquanto atividade que pode ser encontrada em vários gêneros, e a literatura de *testimonio* propriamente dita. Esta, no entanto, existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça” (2003, p. 34).

O texto de Jacques é a reivindicação à existência de um homem “infame”,¹⁰⁷ que busca fugir do apagamento por meio da linguagem. Trata-se do desejo de arquivo de que fala Derrida, desejo decorrente da certeza da finitude irremediável e da possibilidade de um esquecimento que vai além do recalçamento. O crítico filósofo acrescenta: “[...] além ou a quem deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça dessa pulsão de morte, de agressão ou de destruição” (DERRIDA, 2001, p. 32). Deixar a “impressão”, a marca, o traço na superfície de um suporte como registro – essa inscrição no suporte transforma-o num lugar de consignação de arquivamento da vida. Derrida observa não haver “arquivamento sem título (e portanto sem nome [...])”. Jacques arquiva sua vida por meio da linguagem, talvez por acreditar ser só ela capaz de immortalizar o homem. Como diz Borges, discutindo a idéia de que apenas alguns têm o direito a imortalidade, “[...] cada um se julga grande, cada um tende a pensar que sua imortalidade é necessária” (2002, p. 28). Assim, queria Jacques ser lembrado por intermédio da linguagem e cercado pela glória, como afirma:

Se algum dia por acaso
 Não possa eu contar vitória,
 Que os meus inimigos me matem,
 E assim cheio de glória,
 Eu peço a meus amigos
 Que **leiam** a minha história. (JACQUES, 1978, p. 6, grifo nosso).

¹⁰⁷ Termo usado por Foucault em *A vida dos homens infames*.

Silvino Jacques tinha consciência de que a escrita autobiográfica é uma forma de “trazer o que está morto à vida” (MOLLOY, 2004), ou seja, a experiência vivida, aquilo que passou e já não é, e só ressuscita por meio da máscara da autobiografia. Só se é escrito, escrevendo, pois, de acordo com Derrida, “[...] o ‘sujeito da escritura não existe se entendermos por isso alguma solidão do escritor. O sujeito da escritura é um *sistema* de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo” (2005, p. 222). O ato de o escritor assinar o seu texto não faz dele o seu único signatário, a escrita já está contaminada com outras assinaturas. Silviano Santiago, no prefácio à obra de Sylvia Molloy, *Vale o escrito*, aponta que “[...] o multifacetado caráter funerário da escrita autobiográfica permite e convida ao exercício da solidariedade entre as experiências-de-vida e da comunhão das memórias individuais e coletivas no cemitério das *belles lettres*” (2004, p. 11). As peripécias de Jacques pedem uma “revivência”, uma “re-presentação” de si e de seus atos e a solidariedade do leitor para que leia a sua história e não deixa de ter um “tom fúnebre” e uma morte pré-anunciada, pois o que se conta é o vivido e já passou, o ato mesmo de viver, mas a linguagem é a única maneira de que Jacques dispõe para “ver” e mostrar a sua existência. Isto é, “[...] a autobiografia é sempre uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa” (MOLLOY, 2004, p. 19).

O autor inicia seus escritos avisando que vai contar uma história e, já em seguida, se apresenta, não deixando dúvidas de que a narrativa tratará de sua própria vida, de suas aventuras e desventuras, como se pode constatar nas seguintes sextilhas:

Vou contar uma história,
Que muitos devem saber,
Mas contada por quem não viu
É justo não deve crer.
E para que todos saibam
Bem certo vou escrever.

Meu nome nunca neguei,
Nem pretendo negar,
Me chamo Sylvino Jacques,
E nunca procuro o mal
Ele é quem me procura
E sempre me há de encontrar.¹⁰⁸

Na primeira estrofe, ao anunciar que vai contar uma história, a qual muita gente já sabe, mas não deve acreditar, Jacques quer registrar suas ações para todos saberem e crerem

¹⁰⁸ As duas estrofes citadas estão na página 1, da *Decima Gaucha*.

na sua *escrita*, ou seja, o escrito tem mais valor do que simples palavras ditas, ainda mais quando quem escreve é o próprio autor das ações; assim deve acreditar Silvino Jacques. O escrito é registro, superado, talvez, somente pela visão dos acontecimentos. Para crer é preciso ver; na falta disso, a escrita pode legitimar os fatos, dando-lhes *status* de verdade. Não contava ele com a “promoção” da sua história à condição de mito por meio da oralidade, e o que se torna mito ultrapassa o limite da verdade, ou seja, tornar-se verdade, é o ponto entre o inverídico e o mito – o mito é o equilíbrio. O sujeito, quando chega à situação de mito, fica acima do bem e do mal ou do questionamento da verdade ou da mentira na sua história e na sua composição enquanto ser-mítico. Quanto à atitude de Jacques ao apresentar-se, “Me chamo Sylvino Jacques,/ E nunca procuro o mal”, remete à questão da qual Caballé trata em “História, indivíduo, literatura” (1995). Nesse texto, ela afirma ser tal atitude chamada pelos ingleses de *name-dropping*, ou seja, o gotejo constante do nome. Para Lejeune (1996) significa muito mais que uma simples vaidade de autoria. “A paixão pelo nome próprio [...] através dela, a pessoa mesma reivindica a existência convertendo-se o nome próprio no tema profundo de toda autobiografia.”¹⁰⁹ (CABALLÉ, 1995, p. 45, trad. nossa).

Nora Catelli refere-se ao sujeito autobiográfico como “[...] um autor, que é uma assinatura que se declara como narrador-sujeito de sua própria narração.” (*apud* SARLO, 2007, p. 32). A assinatura é o que sustenta a identidade do sujeito e dos seus enunciados na autobiografia. Já Derrida, ao fazer a leitura de *Ecce homo*, de Nietzsche, afirma “[...] o interesse da autobiografia [...] reside nos elementos que apresenta como cimento da primeira pessoa cujo único fundamento é, na verdade, o próprio texto.” (*apud* SARLO, 2007, p. 32-33). Para ele, não existe fundamento exterior à dupla assinatura-texto, insuficiente para assegurar se diz-se a verdade. Assim, em sua radicalidade, não só sua, mas de Paul de Man também, conforme Sarlo, “[...] o sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura” (2007, p. 33). Essa afirmação parece terminar associando-se ao que diz Derrida em “Freud e a cena da escritura”, pois coloca a questão do traço como uma ausência, ou seja, “[...] o traço é a desaparecimento de si, da sua própria presença, é constituído pela ameaça ou a angústia da sua desaparecimento” (2005, p. 226). A escrita separa-se do autor e permanece; mesmo depois de sua morte, resta a assinatura, o nome próprio – o espectro, ou a máscara substitui a ausência, a desaparecimento do sujeito. Porém, entendemos que isso não é próprio apenas da escrita autobiográfica, mas de toda escritura.

¹⁰⁹ ““La pasión del nombre propio [...] a través de ella, la persona misma reivindica la existencia convirtiéndose el nombre propio en el tema profundo de toda autobiografía” (CABALLÉ, 1995, p. 45).

Seja como for, a reivindicação à existência parece própria do “homem infame”, medroso de passar ao lado de todo o discurso, tocá-lo e depois desaparecer sem nunca dizer ou ter sido dito, como reflete Foucault, para quem os infames, na sua violência, só deixam qualquer coisa, qualquer marca, se antes cruzarem o poder, provocando suas forças. Jacques parece ter tido este *insight*, tentando não ficar na obscuridade, redigindo, para tanto, sua autobiografia. Seus escritos são, parafraseando Foucault, rudimentos da lenda de um homem obscuro, a partir do discurso que, na vaidade, na infelicidade ou na ira mostrou-se e desafiou o poder. Foucault explica:

Lenda, porque nela se dá, como em todas as lendas, um certo equívoco entre o ficcional e o real. Produz-se nela por razões inversas, porém o lendário, seja qual for o seu núcleo de realidade, não passa afinal da soma do que dele se diz. É indiferente à existência ou inexistência daquele cuja glória transmite. Se existiu, a lenda recobre-o de tantos prodígios, embeleza-o com tantas impossibilidades, que tudo se passa, ou quase, como se nunca tivesse vivido. E se é puramente imaginário, a lenda dá conta de tantos relatos insistentes a seu respeito que ele adquire a espessura histórica de alguém que teria existido. (FOUCAULT, 1992, p. 99-100).

A existência de Silvino Jacques foi garantida no momento em que ele se inscreveu em versos. Mas foi a sua divulgação pelo romancista popular que estabeleceu sua fama, sem dar oportunidade para ser conhecido apenas no apagamento ou esquecimento próprio de um registro em documento perdido e disperso, comum a tantos infelizes ou “celerados” que muitas vezes só serão encontrados e lidos nas gavetas empoeiradas da burocracia, talvez em um arquivo morto. Destino da maioria dos nomes dos bandidos e delinquentes, cuja fama tem a duração da notícia de jornal, logo apagada pela natureza descartável do veículo. Jacques, com certeza, vira lenda a partir de seu próprio contar e/ou cantar,¹¹⁰ que se complementa com as glórias contadas por outros e a ele atribuídas.

Percebemos, claramente, por intermédio dos versos anteriormente citados e pelo que foi até aqui exposto, que o autor desejava mostrar-se pela “escrita de si”, pois narra-se, dando-se a conhecer para o outro. É como se dissesse “sou eu mesmo, fui eu que fiz, sou um criminoso e não pretendo negar coisa alguma”. É uma confissão de culpa. Jacques é sujeito e referente das ações que relata. Trata-se de uma literatura do “eu”? Caballé declara que se pode classificar a escritura em primeira pessoa “[...] Como literatura do eu: o mesmo indivíduo

¹¹⁰ Silvino Jacques, como bom cantador gaúcho, cantava suas aventuras e desventuras acompanhado por sua sanfona “pé de bode”.

ocupa uma posição múltipla e simultânea – é protagonista, narrador e autor da obra.”¹¹¹ (CABALLÉ, 1995, p. 37, trad. nossa). Jacques ocupa todas as posições em seu texto; é autor, narrador e protagonista. Essa coincidência entre tais elementos é condição *sine qua non* de uma autobiografia.

O pacto autobiográfico foi firmado no momento em que Silvino Jacques, autor/personagem/narrador, se apresenta: “Me chamo Silvino Jacques e não pretendo negar”. Pierre Bourdieu afirma que o nome próprio institui a identidade social do indivíduo e por extensão a garantia da identidade biológica. Essa identidade interfere em todos os setores de que ele participa como agente. O nome próprio é a manifestação da individualidade, é o “designador rígido”, segundo expressão de Kripplé, “[...] designa o mesmo objeto em qualquer universo possível” (KRIPPLÉ *apud* BOURDIEU, 2006, p. 186). Além de que, a assinatura “[...] não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação que deixou um traço ou um resto” (DERRIDA *apud* MIRANDA, 1992, p. 96). Assim, o leitor sabe, esse eu que fala no texto não é apenas o eu-lírico ou o eu-narrador de um poema, mas é um eu devidamente apresentado, assumindo enquanto narrador e personagem do contado. Logo, a identidade do nome do autor com o narrador e a personagem foi estabelecida de forma patente e inequívoca. Foi feito aquele pacto autobiográfico já mencionado, o qual, de acordo com Lejeune é o momento em que “[...] a identidade do nome (autor-narrador-personagem) é estabelecida, ou melhor: “O pacto autobiográfico é a afirmação no texto dessa identidade, e nos envia, em última instância, ao nome do autor sobre a capa”¹¹² (LEJEUNE, 1986, p. 64, trad. nossa).

O discurso sobre si abarca o suporte, engloba propriedades como nacionalidade, sexo, idade, estado civil, entre outras. São fatores integrantes do rito de instituição inaugural, dão acesso à existência social, fatores irremediavelmente ligados ao nome próprio, como postula Bourdieu:

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através do tempo e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou

¹¹¹ “[...] como literatura del Yo: el mismo individuo ocupa una posición múltiple y simultánea: es protagonista, narrador y autor de la obra” (CABALLÉ, 1995, p. 37).

¹¹² “[...] la identidad del nombre (autor-narrador-personaje)” es establecida. [...] “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (LEJEUNE, 1986, p. 64).

biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. (2006, p. 187).

Esses elementos atestam e comprovam a existência do indivíduo. Lejeune (1986) postula que a autobiografia é um texto referencial, logo não tem finalidade de verossimilhança, mas sim de imagem do real. O pacto com a referência oferece a possibilidade de verificação; pode-se comprovar aquilo que foi dito. Jacques, em seu texto, relata vários fatos possíveis de serem comprovados como verdadeiros, citaremos algumas estrofes, duas delas já citadas antes, mas se faz necessário repeti-las a título de exemplificar:¹¹³

Sou natural da fronteira
Do Rio Grande estimado,
Criei-me como um gaúcho
De pingo bem encilhado
Sempre alegre e altaneiro
Sem maldizer meu Estado.

Sou filho de Leão Pedro Jacques,
Índio velho pobretão
Mas sempre fez grande empenho
Para dar-me educação
Mas me faltou a memória
E uma boa inclinação.

Primeiro tiro que dei
Foi no Sub-intendente,
Um tal Crescencio Boguedulte,
O qual caiu de repente
Com um balaço no coração
Pois é morte que não se sente.

Como podemos perceber, Jacques firmou os dois pactos, o autobiográfico e o referencial, os quais, ainda segundo Lejeune, são co-extensivos. O referencial é a prova suplementar, pois, em tese, todo texto autobiográfico permite a prova de veracidade, ou seja, nomes próprios (de lugares, de amigos e parentes), documentos, outros testemunhos, acontecimentos relatados na obra são informações que podem ser colocadas à prova. No exemplo acima, as referências dadas por Jacques são: o estado em que nasceu, Rio Grande do Sul; o nome de seu pai, Leão Pedro Jacques e por último uma de suas vítimas, Crescencio Boguedulte. No entanto, isso não elimina a possibilidade do eu autobiográfico contar-nos apenas o que lhe interessa. Caballé defende essa hipótese ao afirmar que o eu autobiográfico relata aspectos de sua vida de uma posição privilegiada, pois escolhe a ocasião, o conteúdo e a

¹¹³ Nas páginas 1 e 3, de a *Decima gaucha*, encontram-se as estrofes anteriormente citadas.

duração do seu discurso. Jacques está munido dos dois pactos e de fatos para provar a honestidade de sua narrativa. Durante todo o relato, há fatos possíveis de serem verificados, bem como os nomes dos amigos e de sua própria família. Por outro lado, a parte de sua vida escolhida para ser divulgada é algo que o compromete sobremaneira. É a confissão de um pária, um homem “infame”, um assassino, como ele mesmo afirma:

Sempre fui perseguido
 Por um ruim triste destino,
 Até chegar ao ponto
 De ser um homem ferino
 E meu nome ser comentado
 Com fama de assassino. (JACQUES, 1978, p. 1).

Porém, como já comentado, Jacques não pretendia passar despercebido através da história, como apenas mais um bandido registrado nos autos e arquivos da polícia. Ele devia ter a consciência de que a vida cotidiana, marginal, só tem acesso ao discurso se transfigurada pelo fabuloso, pelo mítico. Tocada pela façanha, pelo heroísmo, pela aventura e a perversidade, a parte da vida de Silvino Jacques, escolhida por ele mesmo, é relatada em tom de “impossível”, detalhe que não deixa de provocar curiosidade no leitor e conferir à narrativa um caráter mítico/lendário, embora as atitudes contadas não mereçam glória nenhuma, por tratarem da vilania e da violência cometidas pelo bandoleiro. No entanto, esse tom de “impossível” e a divulgação oral de suas peripécias possibilitaram sua ascensão ao mundo da lenda e do mito.

O interdito é publicado num desafio às autoridades da época, sem medo, sem nenhum escrúpulo de confessar os crimes e as vilezas, como se o marginal agisse por força maior de um destino contra o qual nada pudesse fazer. Inscreve-se como vítima, como predestinado. Dessa forma, sua infâmia torna-se fama, pois a infâmia nada mais é do que uma modalidade da fama universal. (FOUCAULT, 1992). A intenção de Jacques era ficar na história, como ele mesmo afirma:

Se algum dia por acaso
 Não possa eu contar vitória,
 Que meus inimigos me matem,
 E assim cheio de glória,
 Eu peço a meus amigos,
 Que leiam a minha história. (JACQUES, 1978, p. 6).

Para Caballé, confessar é “[...] Um ato de valentia que supõe certa confiança no valor de si mesmo e no alcance universal da experiência individual”¹¹⁴ (1995, p. 26, trad. nossa). Em outras palavras, quando alguém transforma sua vida em literatura não está mostrando ao leitor um caso particular do humano, mas apenas a possibilidade de uma de suas formas. Tanto a questão do ato de valentia, quanto a de sair do particular para o universal, não deixam de ser uma forma de se isentar ou de buscar a compreensão dos próprios atos, tanto em relação a si mesmo como em relação aos outros. É também um “colocar-se em julgamento”, fato que lembra um comentário de Fischer, no qual ele diz, “[...] quem confessa se examina, e por isso, é digno de ultrapassar as condições em que se encontra” (2003, p. 39). O mal confessado dá o direito ao perdão. O Ocidente cristão há muito inventou essa espécie de coação, onde o “eu confesso”, em primeira pessoa, era condição obrigatória de fazer passar os pecados pelo fio da linguagem.

Silvino Jacques ao confessar-se, busca no leitor um cúmplice. É como se dissesse: “eu não estou sozinho, muitos podem ter feito o que eu fiz. Vocês agora sabem, julguem-me ou absolvam-me, mas olhem bem que eu sou vítima de um destino cruel”. É uma característica da confissão, levar o leitor ao mesmo movimento de auto-exposição, isto é, colocar-se no lugar do autor “[...] sob o foco de uma luz que vem de outrem, seja da luz sobrenatural de Deus, seja da luz natural dos homens” (ZAMBRANO *apud* PUENTE, 2005, p. 63). Quando Jacques convoca os seus amigos (“Eu peço **aos meus amigos** que leiam a minha história” ou, “é **para que todos** saibam”), na verdade, deseja esse movimento próprio de todo relato confessional que, de acordo com Zambrano, “[...] parte de uma constatação da solidão daquele que confessa, de sua estranheza diante dos demais homens, para uma busca de aceitação dos outros pela aceitação da ‘outridade’” (*apud* PUENTE, 2005, p.63). Acreditamos, nesse aspecto, haver aí uma espécie de apelo à solidariedade, característica própria dos textos testemunhais¹¹⁵, mas que cabe perfeitamente ao texto jacquesiano, dada as várias coincidências com esse gênero, já aqui colocadas. Além disso, para Foucault (1992, p. 130), “a escrita de si” ameniza os perigos da solidão e desempenha a função de um amigo. Qualquer que seja o caso, Silvino parece não só buscar a imortalidade, mas também a cumplicidade do leitor na sua solidão de marginal, além da absolvição de seus pecados. Assim

¹¹⁴ “[...] un acto de valentía que supone cierta seguridad en el valor de uno mismo y del alcance universal de la experiencia individual”¹¹⁴ (1995, p. 26).

¹¹⁵ Alberto Moreiras, no capítulo denominado “A aura do testemunho” (p. 249-282), em *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, trata da questão da solidariedade como apelo do texto testemunhal e sua relação com a crítica, numa espécie de “fetichização” epistemológica do sujeito testemunhal.

Jacques demonstra uma aceitação incondicional dos acontecimentos que ocorrem em sua vida e a expõe aos concidadãos.

Nenhuma de suas razões é inocente; até hoje existem aqueles que o têm como herói e aqueles que o têm como bandido. Sua história situa-se no limiar entre ficção e realidade, problemática que vem ao encontro da suposição de que “[...] Em maior ou menor grau, toda autobiografia é mentira posto que vem provocada por um impulso criador e, em consequência, imaginativo que impele a dar forma ao vivido e, ao lhe dar forma, a vida falseia.”¹¹⁶ (CABALLÉ, 1995, p. 27, trad nossa). Tal aspecto gira em torno do sujeito/autor, lugar da enunciação, memória, fios condutores que cercam os limites entre verdade e ficção, pois, como afirma Araújo, parafraseando Lienhard, [...] os limites entre testemunho e narrativa de ficção não são fixos e nem sempre evidentes ¹¹⁷ (2004, trad. nossa).

De acordo com nossos argumentos até aqui, não há dúvidas do caráter autobiográfico do texto *Decima Gaucha*. Trata-se de uma literatura do eu. Porém, Lejeune define autobiografia como: “[...] narrativa retrospectiva **em prosa** que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.”¹¹⁸ (1986, p. 125, grifo nosso, trad. nossa). Como ficou demonstrado, a *Decima gaucha* é toda escrita em versos, mas isso não elimina a unidade existente entre autor, narrador e protagonista, nem altera o fato de o relato ser sobre uma pessoa real.

Não é demais repetir, o nome próprio do autor é usado, em vez do “eu lírico tradicional”, detalhe que confirma o pacto autobiográfico e legitima o texto como autobiografia escrita em versos. Além disso, o próprio Lejeune, no texto *El pacto autobiográfico* (1986), diz que pode se considerar autobiografia **qualquer texto** regido por um pacto autobiográfico, no qual o autor propõe ao leitor um discurso sobre si mesmo. E é exatamente isso o que Silvino Jacques faz, portanto, a *Decima gaucha* é uma autobiografia.

Jacques, pela via da autobiografia, dá vazão a uma vaidade – “a paixão pelo nome próprio”; procura ganhar o perdão e a simpatia do leitor, ao demonstrar a coragem de confessar seus “pecados”. Afinal, ele nada podia fazer contra a predestinação a ele imposta pelo destino, porque tudo já estava pré-dito: “Um feiticeiro me disse/Escute senhor Sylvino,/ Pelos olhos eu conheço/Vai ser ruim o seu destino/Parece que ele sabia/Que eu ia ser

¹¹⁶ “[...] en mayor o menor medida, toda autobiografía es mentira puesto que viene provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, al darle forma a la vida se la falsea. (CABALLÉ, 1995, p. 27).

¹¹⁷ “[...] los limites entre testimonio y narrativa de ficción no son fijos ni siempre evidentes” (ARAÚJO, 2004, p. 21).

¹¹⁸ “[...] relato retrospectivo **en prosa** que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1986, p. 125, grifo nosso).

assassino”. A escrita é, para Jacques, a busca da imortalidade. Talvez Silvino Jacques, como Borges, acreditasse que “[...] a linguagem é uma espécie de imortalidade e que após a morte física fica a memória” (BORGES, 2002, p. 31-32).

3.6 “A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA”

A escritura de Jacques está em condição de marginalidade, ou melhor, é um texto triplamente marginal, tanto por seu caráter panfletário e popular – texto que continua fora do processo de fatura artística de ordem letrada (GONZAGA, 1981, p. 148), quanto por seu conteúdo e por seu autor, que é um bandido. É a história de vida de um homem “infame”, de um bandoleiro. Robert Ponge (1981), no ensaio “Literatura marginal: tentativas de definição e exemplos franceses”, classifica três tendências possíveis da literatura marginal, a saber: literatura de mulheres em revolta, literatura proletarizante e literatura de indivíduos marginalizados. O texto de Jacques é uma literatura de um indivíduo não só marginalizado, mas também de um marginal, no sentido mesmo de fora-da-lei, de bandido. Mais do que uma autobiografia, o texto é uma confissão de culpa. A confissão é uma espécie de julgamento, pois o sujeito que confessa está, de certa forma, se auto-punindo. Foucault (2006) afirma que a confissão é uma prova tão forte que não é necessário acrescentar outras, ou seja, desobriga o acusador de buscar mais provas, pois “No interior do crime reconstituído por escrito, o criminoso que confessa vem desempenhar o papel da verdade viva” (FOUCAULT, 2006, p. 34). Silvino Jacques traz essa verdade viva, não como forma de punição, mas sim como desafio, pois ele não passou por nenhuma forma de coerção para confessar, seu ato é livre, espontâneo e desafiador. Podemos dizer mais, há um certo orgulho do bandoleiro ao expor seus crimes e peripécias.

Na verdade, Silvino Jacques já se considerava punido pelo destino e pelo sistema. Para ele, seu maior castigo era o fato de ser um foragido e de ter que viver longe de sua terra e de sua família. Sua revolta e sua arrogância o obrigam a confessar, num desafio às autoridades que o perseguem de uma forma, para ele, injusta, pois os maiores bandidos encontram-se dentro do próprio governo, como ele afirma:¹¹⁹

Tantos bandidos que matam,
Vilmente de emboscada,
E como são do Governo,

¹¹⁹ As três estrofes citadas estão na página 6, da *Decima Gaucha*.

Saem dando risada.
E outros por terem dinheiro,
Não lhes acontece nada.

E quando é um homem pobre,
Que mata sendo agredido,
Tem que ligeiro fugir,
Por ver-se tão perseguido,
E ainda muitos comentam,
Matou porque era bandido.

Tem se visto muitos exemplos
O meu não é o primeiro.
Julgando as vezes estar salvo,
Em paizes estrangeiros,
E ainda ser mais perseguido.
Por ambição do dinheiro.

A confissão de Jacques é espontânea, não é feita para um tribunal, mas para o mundo. É como se dissesse “eu confesso meus crimes, mas não estou só, tem muito bandido por aí que não é tratado como tal, pois então que venham me prender, se forem capazes, e me julguem se acharem justo”. Parece que sua confissão, ao invés de condená-lo, como prova máxima, o absolve. O “sou culpado, mas não me entrego” produziu um efeito não só de revolta e desafio, mas também de coragem.

Desde os gregos, a escrita está ligada à morte, pois “[...] a narrativa ou a epopéia dos gregos destinava-se a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era para que sua vida, assim consagrada e glorificada pela morte passasse à imortalidade: a narrativa salvava essa morte aceite” (FOUCAULT, 1992, p. 35-36). A escrita de Jacques é ligada à morte, ele sabia que teria um fim trágico, a morte parecia esperada e, num paradoxo, Jacques “escrevia para não morrer”, ou para se dar a imortalidade. Sua escritura, como demonstramos, é altamente comprometedora; nela, ele se entrega, se auto denuncia, se confessa culpado, talvez num gesto catártico. É um testemunho de si mesmo que entra no campo do ilícito, é transgressor e por isso passível de interdição. Ele era uma figura interdita, por isso fugia.

O ato de proclamar a própria culpa tem gerado o que se pode designar de “poética da confissão”. Por volta do século XVIII, esse tipo de discurso era obrigatório; a justiça, para fundamentar a “verdade”, exigia do condenado que ele mesmo gritasse sua culpa, bem como seu merecido suplício. Tal atitude terminou por criar todo um relato apócrifo, muito parecido com os folhetins encontrados na literatura popular (FOUCAULT, 2006). Assim nasceram as narrativas de crimes e de “vidas infames”, utilizadas como propaganda para pressionar a

justiça. No entanto, essa literatura termina tendo um efeito equivocado, porque, de acordo com Foucault:

O condenado se tornava herói pela enormidade de seus crimes largamente propalados, e às vezes pela afirmação de seu arrependimento tardio. Contra a lei, contra os ricos, os poderosos, os magistrados, a polícia montada ou a patrulha, contra o fisco e seus agentes, ele aparecia como alguém que tivesse travado um combate em que todos se reconheciam facilmente. Os crimes proclamados elevavam à epopéia lutas minúsculas que as trevas acobertavam todos os dias. (2006, p. 55).

De certa forma, os crimes de Jacques foram elevados à categoria de epopéia na voz daqueles que repetiam seus feitos, que se identificavam com a sua coragem e a sua revolta. Esse tipo de relato tem nas classes populares pontos de apoio e de atenção, provocam curiosidade. De acordo com Foucault, “[...] esses textos podem ser lidos como discursos com duas faces nos fatos que contam, na divulgação que dão a eles e na glória que conferem a esses criminosos designados ‘ilustres’” (2006, p. 55). Foi a divulgação da *Decima gaucha*, por meio da oralidade, junto com outros feitos do bandoleiro que trouxeram fama e glória a ele, de modo que seu nome se transformou em uma espécie de lenda.

Foucault diz que não há como não aproximar esse tipo de literatura das “emoções do cadafalso”, onde se confrontavam o povo, o corpo do supliciado e o poder que o condenara. Esse tipo de confronto produzia uma massa de discursos, esses ao mesmo tempo em que legitimavam a justiça, glorificavam o criminoso, pois o povo tinha grande interesse pela “epopéia menor e cotidiana da ilegalidade”. Daí a justiça proibir folhetins com esse tipo de temática, mais tarde substituídos por uma literatura do crime, valorizada por ser considerada arte. Começa a haver toda uma estética do crime, e ele é representado de forma aceitável. Aí entram a literatura policial, bem como toda uma leva de filmes que tratam do assunto, a exemplo dos filmes policiais e de faroeste. Assim, junto com o desaparecimento dos folhetins dos supliciados e o surgimento do novo gênero, desaparece também a figura do herói popular, “a glória do malfeitor rústico”. Conforme postula Foucault:

Nesse novo gênero, não há mais heróis populares nem grandes execuções; os criminosos são maus, mas inteligentes; e se há punição, não há sofrimento. A literatura policial transpõe para outra classe social aquele brilho de que o criminoso fora cercado. São os jornais que trarão a luz nas colunas dos crimes e ocorrências diárias a mornidão sem epopéia dos delitos e punições. Está feita a divisão: que o povo se despoje do antigo orgulho de seus crimes: os grandes assassinatos tornaram-se o jogo silencioso dos sábios. (2006, p. 56).

A *Decima gaucha* pode ser considerada uma “epopéia”, ainda que menor, por proclamar os feitos ou malfeitos do seu autor e as suas fugas extraordinárias, o que foi entendido como coragem e aventura. Tanto é assim que, a história de Silvino Jacques, mesmo manchada pelo sangue, pela violência e até muitas vezes pela crueza das atitudes do bandoleiro, fez dele uma espécie de “herói imortal”. Além disso, não é texto próximo dos folhetins do cadafalso, no sentido do tempo em que foi escrito, mas um relato do século XX. Embora tenha características daquela literatura, pela glória que trouxe a seu autor, também integra os meios modernos de divulgação dos crimes, os jornais.

Silvino Jacques, como tantos outros, Lampião, Billy-the-Kid, os irmãos James, tornou-se uma “celebridade do crime”, para usar um termo mais condizente com o criminoso que se torna famoso hoje. A diferença é que Jacques escreveu sua própria história. Mas quantos bandidos famosos não foram cantados em versos e escritos em prosa? Essa é uma tendência universal; Hobsbawm, em sua obra *Bandidos* (1976), mostra vários exemplos de baladas e canções feitas sobre bandidos. Atualmente existem, não só ficção (filmes e literatura) sobre eles, mas também obras baseadas em fatos reais, que depois são ou foram transformadas em imagens para o cinema, a exemplo de livros como: *Estação Carandiru*, *Cidade de Deus*, entre outros, para não falar de uns tantos títulos baseados na vida de Lampião. São textos que vêm explorar um grande filão na literatura contemporânea, que é o romance-reportagem.¹²⁰

Também há os presidiários que produzem toda uma literatura do gênero, a “literatura bandida”. Hosmany Ramos, médico que frequentou a mais alta sociedade dos anos setenta e que foi preso em 1981 por homicídio e formação de quadrilha, tornou-se escritor do gênero, com publicações como *Pavilhão 9 – Paixão e morte no Carandiru* e *Seqüestro Sangrento*. O mesmo ocorre com jornalistas, como Caco Barcelos, que romanceou a vida do traficante Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marcinho VP, e o próprio Silvino Jacques, que teve sua vida romanceada pelo escritor Brígido Ibanhes. Enfim, pelo que foi exposto até aqui, esse é um assunto que parece vem crescendo no contexto contemporâneo. De acordo com Bentes:

É preciso sublinhar que as questões éticas e estéticas envolvendo as experiências da violência na arte, no cinema, na TV ou nos games vêm sendo tematizadas há muito tempo, mas só agora essa experiência parece alcançar um nível epidêmico, ou melhor, uma percepção global e constante que o contexto contemporâneo (a idéia de uma insegurança global) veio explicitar e tornar mais visível. (BENTES, 2003, p. 1).

¹²⁰ Cosson tem desenvolvido estudos sobre as relações entre literatura e jornalismo, romance-reportagem e a literatura brasileira.

A diferença em relação à representação da violência contemporânea e as representações anteriores tem a ver com o impacto que causa e até, talvez, com uma certa “desglamourização”. Por exemplo, nos filmes de *Western* clássicos, os espectadores encaram a violência como um fato natural, ou seja, esta é uma violência própria da ação, não do pensamento, pois age-se “[...] de forma violenta contra a lei, na defesa da lei e os personagens sofrem a violência ou agem violentamente sem que o espectador sofra qualquer sobressalto moral por isso. Pois quem é bom, mata em nome da lei, e quem é mau mata em nome de sua maldade” (BENTES, 2003, p. 2). Hoje, a violência no cinema provoca um choque sensorial que leva o indivíduo a pensar, é uma outra espécie de violência, que ataca os sentidos, visando tirar o sujeito da inércia, é um cinema que faz pensar, assim como acontece com outras artes.

A *Decima gaucha*, mesmo sendo uma re-apresentação de fatos reais, foi interpretada em sua época como um filme do velho *Western*, no qual as ações violentas são encaradas naturalmente, como um reflexo de causa e efeito, e o herói/anti-herói é tido como um *cowboy* fascinante, aventureiro, sedutor e corajoso. Assim, o fascínio por esse “outro social”, não é uma característica apenas da pós-modernidade, que abarca em seu seio todo um discurso dos marginalizados, no qual a voz do outro/marginal ganhou o mercado e a mídia de forma ambígua e urgente. No entanto, é preciso lembrar que, na época de Jacques, tanto no Rio Grande do Sul como no Mato Grosso, a violência não era considerada um desvalor.

No capítulo anterior, foi demonstrado o quanto a violência era legitimada pela moral do cerrado, e muitas vezes até louvada. A violência usada para cumprir um ideal de vingança era tida como um direito e um dever do ofendido, por exemplo. Não é caso, portanto, de se surpreender o prestígio e destaque de que desfruta a figura do bandoleiro nesse contexto sociocultural. Era normal essas figuras quixotescas buscarem desagraros e oportunidades para lutar. Tornar-se célebre pela coragem era o lema de todos eles. Daí o interesse pela vida desses “Quixotes”, tanto reais quanto fictícios. Explica-se também o fato de esse tipo de literatura ou qualquer outra arte que represente a violência e vida desses homens “infames” despertarem o fascínio do público.

A *Decima gaucha* é mais um texto que conta a história de um bandido, pois como demonstramos, existem muitos. Jacques está em todos, de Billy-the-kid a Lampião. Por meio do “dito” de seus crimes, ele se apresenta e afronta a sociedade que o criou, o glamourizou e, de certa forma, é cúmplice de seus atos. A sua auto-escrita, a divulgação oral de seus feitos, o romance sobre sua vida, além de um documentário, deram a Jacques uma existência social e cultural, e o que é mais importante, ele é parte da história e da cultura do Estado.

A estética da violência vem de longa data. Hoje, os bandidos são bem mais numerosos, e os discursos sobre a violência aparecem em vários campos: na música, no cinema, nos games, nos video-clips, na literatura. Além disso, os sujeitos que promovem esses discursos saem dos seus territórios (morros, guetos e periferias) e invadem a esfera da mídia. Segundo Bentes,

É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizadas pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente. (2003, p. 6).

No entanto, essa existência social é curta. Acreditamos que esses novos indivíduos dificilmente passarão para a categoria de mito/lenda ou se tornarão objeto cultural e histórico como aconteceu com bandidos como Billy-the-kid, Lampião, os irmãos James e o próprio Jacques. Talvez essa estética atual e a mídia não possuam os ingredientes necessários para dar vida longa à fama desses marginais.

**CAPÍTULO IV - SILVINO JACQUES: O ÚLTIMO DOS BANDOLEIROS -
BIOGRAFIAS ENTRECruzADAS - QUANDO A VIDA VIVE NA FICÇÃO**

Incierto es, en verdad, lo porvenir: quién sabe lo que va a pasar? Pero incierto es también lo pretérito: quién sabe lo que ha pasado?

Antonio Machado (*Juan de Mairena*)

Não se trata de ver a presença da realidade na ficção (realismo), mas de ver a presença da ficção na realidade (utopia). O homem realista contra o homem utópico.

Ricardo Piglia

4.1 “QUEBRA-CABEÇA (AUTO) BIOGRÁFICO”

Silvino Jacques é o objeto central deste trabalho. Portanto, se no terceiro capítulo analisamos o texto escrito pelo próprio Silvino Jacques, no qual ele conta parte de sua história, faz-se necessário, neste quarto capítulo, “destrinçar” a narração de sua vida, escrita por Brígido Ibanhes, em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* (2007)¹²¹. Essa obra foi lançada pela primeira vez em 1986, com 101 páginas, e já está na sexta edição (2011), com 357 páginas. A segunda edição é de 1995, com 330 páginas, a terceira é de 1997, com 276 páginas – esta pela Editora da UFMS – a quarta, de 2003, com 252 páginas - e a quinta, de 2007, com 245 páginas. As edições diferem umas das outras, seja na disposição dos capítulos, seja na quantidade de fotografias utilizadas, ou ainda na quantidade de documentos apresentados. Podemos dizer também que, com o passar dos anos, a história “cresceu”, pois o autor foi acrescentando novas informações. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* é uma obra “viva”, no sentido de estar sempre em constante mutação, é também considerado pelo autor o livro mais vendido no Estado de Mato Grosso do Sul.¹²²

A obra é um relato calcado no cruzamento da “escrita de si” e a “escrita do outro”, da “outridade”, ou seja, a escrita sobre um delinquente, marginal, revolucionário e migrante, hoje um mito cultural como estamos mostrando desde o início dessa tese, no qual o autor articula a relação entre ele (escritor) e o outro (Silvino Jacques), seguindo uma tendência, já discutida no terceiro capítulo, que é a estética da violência, posto que “a ‘atração pelas figuras marginais’ e o dilema da representação da outridade são também, como mostra Hal Foster, ‘problemáticas das artes contemporâneas’ (apud KLINGER, 2007, p. 14). Baseado em fatos reais da história de Silvino Jacques, Brígido Ibanhes promete contar a verdade dos fatos que, segundo ele, “[...] com o tempo foram se transformando em lenda, ultrapassando os limites da compreensão racional da própria história” (IBANHES, 2007, p.14).

Silvino Jacques: O último dos bandoleiros surge como resultado inconcluso de extensa pesquisa sobre a vida de Silvino Jacques. Para escrever a história do bandoleiro, o autor escutou vários testemunhos sobre Jacques. Os relatos foram ouvidos a partir da própria família de Ibanhes e se estenderam a outras pessoas (amigos, parentes, inimigos, conhecidos)

¹²¹ A quinta edição, de 2007, é a que mais nos serviu de análise, no entanto, utilizamos um pouco de todas as outras, porque compreendemos que a narrativa sobre Silvino Jacques continua em processo de escrita, haja vista que a obra de Ibanhes está em constante mutação de uma edição para outra.

¹²² Informação disponível em <http://matulacultural.wordpress.com/2010/06/05/entrevista-brigido-ibanhes-%E2%80%A2-um-pais-chamado-fronteira/>. Acesso em: 31 de Janeiro de 2013. Nessa entrevista, Ibanhes afirma que até a 5ª edição já havia feito uma tiragem de 8 mil exemplares. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* foi indicado, pela academia, para o vestibular 2012 da UFGD.

que estiveram, direta ou indiretamente, envolvidas com o *porojukahá*, ou, ainda, pessoas que retransmitiram a história que um dia ouviram alguém contar, além de examinar documentos oficiais recolhidos no 10º Regimento de Cavalaria Independente, em Bela Vista (MS), e em jornais que tratavam do assunto sobre o bandoleirismo no Estado, dos quais, Jacques era o grande protagonista. A obra é uma grande colagem de testemunhos, extensas citações e até a presença do autor dentro da narrativa: Brígido Ibanhes narra acontecimentos de sua vida e coloca sua própria fotografia, gravando um relato sobre Jacques, como no exemplo a seguir:



Figura 4 - Escritor Brígido Ibanhes entrevistando Nazário Pereira¹²³

Assim, Brígido Ibanhes coloca-se na história de várias formas, que variam de edição para edição, como se o autor fizesse parte da vida de Silvino Jacques. Exemplo disso são as referências que ele faz ao seu próprio nascimento, ou quando cita notícias de jornais que falam dele, que dão conta de sua adoção pelo *Pen Club* – órgão internacional que protege escritores perseguidos ou ameaçados –, e ainda quando acrescenta trechos do processo que envolveu a apreensão do seu livro, conforme liminar expedida pelo MM. Juiz de Direito Luiz Carlos Saldanha Rodrigues:

Manda o Senhor Oficial de justiça [...] proceda a busca e apreensão de todos os exemplares do livro ‘Silvino Jacques, o último dos bandoleiros’, que se encontra no poder do requerido, no Banco do Brasil, em sua residência, na AABB e em qualquer outro lugar nesta cidade, onde possam ser encontrados exemplares do livro. (*apud* IBANHES, 1997, p. 271).

¹²³ Foto do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, p. 228, 3ª. ed.

Na sexta edição, Brígido Ibanhes acrescenta ao livro a capa da primeira edição, como folha de rosto e uma referência à data do lançamento da primeira edição e de sua apreensão, bem como de um episódio no qual o dono da banca onde o livro estava à venda teve de recolher os livros do chão por causa da violência de um policial que os derrubou da prateleira com o cano do revólver. Em seguida, ele junta fragmentos de vários jornais, nos quais publicaram matéria sobre o assunto, a exemplo do jornal campo-grandense, de 03/02/1987, *Diário da Serra*:

Pensando resgatar parte da Cultura Regional, o bancário e escritor Brígido Ibanhes, após anos de levantamento e pesquisas, acabou escrevendo e editando o livro. O que buscava ser, como interpreta o poeta Lopes Lins, “Retrato de uma Época Convulsionada”, acabou virando caso de justiça. A situação embaraçosa do autor, Brígido Ibanhes, começou já na preparação do lançamento da obra, quando passou a receber ameaças das mais diversas formas. As ameaças foram estendidas até mesmo a um velho dono de banca em Campo Grande alertado para que não mais vendesse “aqueles livros”. Quando do lançamento dos livros foi preciso que a polícia montasse guarda ostensiva no local, já que havia ameaças de violências durante o lançamento para tomada dos livros. (*apud* IBANHES, 2011, p. 2)

A “briga” judicial, mais os dados biográficos e até fotos de Ibanhes podem ser considerados uma espécie de continuação da história principal, a vida de Silvino Jacques. Quando a filha do bandoleiro, Hildorilda Jacques Perrupato, processa o autor Brígido Ibanhes por plágio, é como se abrisse um canal que ligasse o passado ao presente – “o túnel do tempo”, ligando-se o autor ao personagem; as histórias se encontram, tornando-se uma só. O viés autobiográfico do autor entremeia-se com a biografia da personagem principal, Silvino Jacques. Com essa abertura, surgem novos personagens, o autor, os advogados, os juízes, etc. É a história do passado com a história da interdição do próprio passado. Interditam o autor, agora também personagem, pelo “atalho” da obra.

Dessa forma, a obra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* tem uma estrutura bastante singular; além de ser praticamente uma “colagem” – testemunhos, fotos, citações de jornais, de textos da história oficial (sobre a Revolução de 32 e a Intentona Comunista), de lendas indígenas, de partes da vida do próprio autor, a narrativa ibanhesiana também está intercalada pela narrativa do personagem narrado, Silvino Jacques, isto é, por citações das trovas, já aqui analisadas, nas quais Jacques confessa seus crimes.

Para narrar a primeira parte da vida de Silvino Jacques, por exemplo, Ibanhes usa como estratégia citações de várias trovas do bandoleiro, trechos de matérias publicadas em

jornais e depoimentos de algumas testemunhas ouvidas pelo autor sobre o assunto, como podemos constatar:

Um feiticeiro me disse:
Escute, senhor Silvino,
Pelos olhos eu conheço
Vai ser ruim o seu destino!
Parece que ele sabia
Que eu ia ser assassino. (JACQUES *apud* IBANHES, 2007, p. 16).

Pacífico Berni Fiorenza, em matéria publicada em 01.08.92 no Jornal da Comunidade Regional de Santo Ângelo, [...] Em primeiro lugar quero agradecer e ressaltar a apreciável colaboração prestada cavalheirescamente pelo velho colega e amigo do então 4º RCI, sr. Romeu Nothen, que forneceu datas, lugares e nomes de pessoas que por uma circunstância, após o enterevo de balas, tiveram contacto com o matador e seus companheiros de fuga, que também tiveram envolvimento com as polícias de Santo Ângelo e Tupanciretã por atos de valentia contra desafetos do momento. [...]. (JORNAL DA COMUNIDADE REGIONAL DE SANTO ÂNGELO *apud* IBANHES, 2007, p. 19).

Conta Iara Maria de Barros Jacques: “Meus avós paternos, Maria da Conceição Jacques e Cláudio Jacques, recebiam em sua casa (um pouco distante do centro da cidade de Uruguaiana) em uma chácara, a visita de Silvino, de quem se diziam parentes. Ele, nessa época, costumava treinar tiro ao alvo à noite, apagando, uma a uma, velas acesas, que meu pai segurava com uma mão. [...]” (IBANHES, 2007, p. 18).

Quando o narrador toma a palavra, começa a contar a partir de onde o jornal parou, ou reescreve aquilo que já foi dito por Jacques em suas trovas. No caso das trovas, Brígido Ibanhes conta o mesmo fato em prosa e à sua maneira. Na verdade, ele se apropria do texto de Jacques e lhe impõe sua marca, “sequestra” o lugar do outro, numa espécie de transferência, tanto de interpretação quanto de conhecimento dos fatos. Arrojo (1993), não com essas palavras e referindo-se especificamente à questão da tradução, mas pertinente aqui, afirma que quando nos apropriamos de algo, matamos o sujeito, o proprietário de “origem”. De acordo com a psicanálise, qualquer interpretação é motivada “[...] por desejo e agressão, pelo desejo de possuir e matar, “[...] e sempre se dá dentro de uma situação de transferência” (ARROJO, 1993, p. 106). O desejo de eliminar o outro começa já na leitura, que “[...] repousa em uma operação inicial de **depredação** e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a **imitação**, ou seja, para a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 14, grifos nossos). Assim, o fragmento torna-se texto autônomo, mesmo amputado, pronto para ser enxertado em outro “corpo”. Brígido Ibanhes usa textos “amputados” da história, das trovas, dos jornais, para criar o seu próprio texto e até para legitimar aquilo que ele está recriando ou narrando, sem a menor cerimônia de utilizar o “alheio em benefício do próprio”, como neste

exemplo, no qual o autor narra um fato e em seguida cita o mesmo acontecimento descrito em versos por Jacques:

Gritaram-lhes que se rendesse à prisão.
Parado o carro Silvino desceu, com a mão atrás da porta escondendo a arma. De repente puxou a mão e atirou acertando no peito do sub-intendente Crescêncio Bouguedulta, que tombou com o coração perfurado. (IBANHES, 1997, p. 26).

Primeiro tiro que dei
Foi no Sub-intendente
Um tal Crescêncio Bouguedulta
O qual caiu de repente,
Com um balaço no coração,
Pois é morte que não se sente. (JACQUES *apud* Ibanhes, 1997, p. 26).

A repetição do fato já narrado por Jacques parece uma espécie de pastiche, não da forma, do estilo, mas do conteúdo, ou seja, da própria história, se é que existe algo parecido. Schneider observa que o pastiche está na fronteira com o plágio e que “[...] a rede dessas influências, desses pequenos furtos, evoca um tempo ‘circular’ [...]. O tempo em que nada é nunca o primeiro, jamais esgotado, esse tempo da simetria” (SCHNEIDER, 1990, p. 82). É, portanto, o pastiche literário um rompimento com o plágio, uma forma de escapar do “tempo circular”. O pastiche não é um plágio, é um empréstimo, uma influência consciente;¹²⁴ no caso de Brígido Ibanhes, é uma homenagem, uma imitação deliberada que produz um resultado novo e nada fica devendo à influência. Ocorre ainda, nessa e em outras apropriações de Brígido Ibanhes, o que, para Linda Hutcheon, é paródia, e para Jameson, é uma paródia branca (sem expressão), pois em sua visão, a paródia, na verdade, foi substituída pelo pastiche.

Para Hutcheon, não se trata da paródia que provoca o riso e o humor, pois não é uma “imitação ridicularizadora”, é sim “[...] uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (1991, p. 47). Enquanto para Jameson é um pastiche sem função, ou seja, alusão aleatória, isso porque ele ainda está ligado ao sentido antigo de paródia. No entanto, no caso aqui estudado, parece mais sensato considerar as apropriações feitas por Brígido Ibanhes como paródia no sentido de Hutcheon, pois ela (a paródia ibanhesiana) “[...] realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural” (HUTCHEON, 1991, p. 47), não tendo nada de aleatório, antes é um reexame crítico do passado que o autor realiza com seriedade, não havendo nada de “sem

¹²⁴ Cf. SCHNEIDER, Michel (1990).

princípio”. Esse processo de citação e paródia simultaneamente ocorre em várias partes do livro. Vale a pena citar mais um exemplo:

Silvino viu o irmão ser ferido, se levantar e sair correndo abaixado, continuou atirando [...]. Embrenhou-se no bosque chamando pelos companheiros. Não suportando a perda de sangue, caiu desmaiado ao chão. [...] permaneceu deitado no chão, até às duas da madrugada [...]. (IBANHES, 2007, p. 26).

Senti o sangue morno
Que de minha perna baixava,
Vi o meu irmão cair
E o tiroteio continuava.
Também dei poucos tiros
Numa fumaça que enxerga.

Ali deitado fiquei,
Era uma forte montanha
Habitada só por feras,
Cobras, mosquitos e aranhas.
E eu tinha por alimento
Somente um frasco de canha.

Deitado ali na sombra
Das matas do sertão
Tinha eu como leito
As folhas secas do chão,
De travesseiro uma pedra,
De arma tinha um bastão. (JACQUES *apud* IBANHES, 2007, p. 26-27).

Na obra *O trabalho da citação*, Compagnon faz uma analogia entre uma criança com tesoura e cola nas mãos, recortando e colando tudo o que lhe interessa, e o texto, ou seja, tesoura e cola são objetos simbólicos, são uma metáfora da escrita, da tessitura do texto, que também pode ser comparado ao trabalho da costureira que costura a colcha de retalhos, (re)corde por (re)corde, até formar o todo colorido. É esse trabalho de (re) corte e colagem, muitas vezes eximindo-se do compromisso de narrar determinados fatos, que Brígido Ibanhes faz para tecer o seu texto. É como se o autor/sujeito pedisse uma co-autoria para colocar os leitores a par de vários episódios, mas escolhendo que partes destacadas dos fatos seriam mostradas.

Salientamos que os (re)cortes utilizados por Ibanhes não são citações de algumas linhas, mas de páginas inteiras. Neles não está a totalidade dos fatos. As partes transcritas, além de serem fragmentos da história, relatos de jornais ou falas de algumas testemunhas, são também os pontos de vistas de seus autores. Trata-se de textos mutilados, pois, segundo Compagnon, “[...] quando cito, extravio, mutilo, desenraizo” (COMPAGNON, 1996, p. 13). A questão do desenraizamento é importante para mostrar como Ibanhes se apropria desses

textos, não só para acomodá-los em seu próprio texto, tirando-os de suas raízes, mas para acrescentar-lhes uma parte da história ausente na história oficial – a história do herói revolucionário e bandoleiro Silvino Jacques.

Quando Ibanhes cita longas páginas de textos históricos que tratam da Revolução de 32 e da Intentona Comunista, utilizando esses episódios históricos como referentes, não só os modifica, prática bastante utilizada na metaficção historiográfica, onde o passado é modificado, “[...] recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 450), como acrescenta-lhe fatos camuflados pela história oficial, mas presentes na voz popular. Piglia diz que uma das propostas para a literatura do próximo milênio é a noção de verdade como horizonte político.¹²⁵ O que vem ao encontro de comentário feito por Beatriz Sarlo em sua recente obra, *O tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, sobre a literatura baseada em testemunhos:

As modalidades não acadêmicas de texto encaram a investida do passado de modo menos regulado pelo ofício e pelo método, em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas. Muito do que foi escrito sobre as décadas de 1960 e 1970 na Argentina (e também em outros países da América Latina), em especial as reconstituições baseadas em fontes testemunhais, pertence a esse estilo. São versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder plenamente às perguntas sobre o passado. (2007, p. 14-15).

A literatura, principalmente com o testemunho, a metaficção historiográfica, bem como os textos em “situação de fronteira” – que não pertencem a um determinado gênero – têm o poder de resgatar as verdades paralelas e fragmentadas dos relatos populares embutidos pelas forças fictícias construídas pelo Estado. Portanto, o autor, ao narrar a participação de Silvino Jacques nos eventos acima citados e na história do crime no cerrado sul-matogrossense, paralelamente à história oficial, está acrescentando os relatos populares para contar uma outra versão da história.

Se a verdade está nos relatos, como diz Piglia, torna-se necessário atentar para as formas desses relatos, “[...] há que se construir uma rede de histórias alternativas para reconstruir a trama perdida”¹²⁶ (PIGLIA, 2001, p. 79, trad. nossa). Isto fez Brígido Ibanhes: ouviu, deixou o outro falar, deu voz aos testemunhos que relataram o não encontrado nos fragmentos da história oficial. São as verdades “embotadas”, “borradas”, que precisavam ser

¹²⁵ Piglia, em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, discute a proposta de uma literatura que “desmascare” as ficções construídas pelo Estado, trazendo à tona as “verdades” que estão na voz popular.

¹²⁶ “[...] hay que construir una red de historias alternativas para reconstruir a trama perdida.” (PIGLIA, 2001, p. 79).

confrontadas com os relatos oficiais por meio de um contra-relato para trazer à tona a trama perdida. Afinal, a literatura é o lugar certo para dar voz ao outro e na (auto) biografia essa voz fica mais nítida, mais “audível”.

Brígido Ibanhes ouviu, literalmente, todas as histórias/ficções, apropriou-se de vários testemunhos e citações para reconstruir a história de Silvino Jacques. A história interpola outras histórias, ou seja, a macronarrativa está entremeadada de relatos de outros, de micro histórias, para contar “verdades” que misturam história e ficção, lenda e realidade, apresentando feitos de mocinho, bandidos e coronéis, mas também da migração gaúcha, de revoluções e envolvimento políticos – uma narrativa, muitas vezes, desconstruidora dos relatos sociais e políticos tramados pela ficção hegemônica. Há, portanto, uma pluralidade de textos dentro do texto, um emaranhado de sujeitos e, conseqüentemente, de vozes que colocam o texto em situação de abismo (*en abyme*) e provocam o questionamento sobre autoria e noção de texto autônomo. Características que remetem às noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo, diglossia e heteroglossia – as múltiplas vozes dos textos – e confirmam que “[...] uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Logo, o texto de Brígido Ibanhes tem características híbridas, além de revelar o complexo tecido étnico/cultural que gera a identidade multifacetada da região de fronteira.

4.2 RASTROS ETNOGRÁFICOS REGIONAIS

Sob a perspectiva comentada, a obra de Brígido Ibanhes demonstra os cruzamentos interculturais e os intercâmbios com as migrações de outros estados e também com os países vizinhos, como o Paraguai e a Bolívia, mais as contribuições das tribos indígenas da região e os costumes que predominam, derivados desse “caldo cultural”. O autor comporta-se como um etnógrafo, desenhando o contexto sócio-político e cultural em que viveu Jacques e, por extensão, dá conta do estado do Mato Grosso do Sul naquela época, quando era Mato Grosso, situação que, de certa forma, reflete-se até os dias atuais. Hal Foster afirma ter havido “[...] ‘uma virada etnográfica’ na arte e na teoria nos últimos anos, as duas comprometidas com a ‘outridade’ cultural” (*apud* KLINGER, 2007, p. 66). Essa não é uma característica exclusiva do século XX, pois as vanguardas do princípio do século XIX já a utilizavam como estratégia estética, a exemplo das vanguardas modernistas, que passaram a buscar a singularidade da

cultura brasileira e deixaram de considerar a cultura europeia como referência absoluta. Esclarecemos que a etnografia, nesse contexto, não é pura investigação empírica, mas sim, como postula Clifford, “[...] um conjunto de diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação participante” e “[...] uma predisposição cultural mais geral que passa através da antropologia moderna e que essa ciência compartilha com a arte e a escritura do século XX” (*apud* KLINGER, 2007, p. 68).

A “atitude etnográfica” de Brígido Ibanhes emerge de uma narrativa que se quer realista, não apenas como representação da “outridade”, mas como representação da diferença, “que supõe a mútua projeção” do si e do outro como compostos de uma subjetividade identitária. Assim, o autor mergulha num contexto cultural bem conhecido por ele, pois compartilha do mundo e da cultura narrada. O narrador possui um conhecimento diegético, próprio do narrador onisciente, em relação a alguns fatos da história, e também um saber extradiegético (antropológico, linguístico e cultural), este muito maior, sobre a sociedade descrita. Diz, por exemplo, o narrador:

Quero esclarecer o leitor quanto ao uso de termos e expressões típicas da região onde atuou o bandoleiro, principalmente quanto ao som das palavras em guarani, essa língua onomatopaica e muito popular nessa região. Seria impossível escrever esta história sem se utilizar desse idioma. (IBANHES, 2007, p. 13-14).

O narrador situa a história de Jacques dentro de um contexto cultural muito bem conhecido por ele e que vai da descrição dos costumes à utilização de vários termos em guarani (os quais ele sempre traduz ao pé da página) até o uso da oralidade. É o que se constata, observando os exemplos a seguir:

Semana Santa, conhecida, como *Semana Karú*. Nessa semana, as atividades comerciais cessam por completo. As mulheres cuidam da cozinha, as crianças brincam pelos cantos e os homens conversam em voz baixa. Na Sexta Feira Santa ninguém ousa enfiar faca, machete ou qualquer outro objeto pontudo no chão, em respeito ao corpo de Deus que a terra representa. Nos *tatakuá* se assa *chipá*, os frangos, perus e sopas paraguaias, que são colocadas em bacias e cobertos com mantéis, feitos de sacos de trigo. Nos três últimos déias da *Semana Karú* ninguém cozinha e só se serve nas bacias sobre as mesas no *comedor*. (IBANHES, 2007, p. 113).

Os presos estranharam o homem fardado que falou em guarani calmo e sopesado: - *Mbaêicha-pá reikó? Ajú ápe ndê rendápe, roseguívo-kuê Paso Barreto-gui. Haekuêra-ko paraguájo, há iretãme oñehenduarã, ajêpa? Che-ko Comisário pyahú upêpe, há agueraháta pê mokõi; ikatú rejú aveí, rejusêro!*¹²⁷ (p. 111).

¹²⁷ Brígido Ibanhes traduziu o texto no pé da página, como faz sempre que usa o idioma guarani: “Como vai/Venho aqui junto de você, pois estou lhe seguindo desde Passo Barreto. Eles são paraguaios, e na sua nação eles

Nessa ocasião se **provalecendo** da presença do dos santos, um sujeito de nome Aníbal começou a contar vantagem, dizendo que o Silvino não era de nada e mais isso e mais aquilo. As fanfarronices saíam da sua boca à medida que a cachaça entrava. O Marciano que a tudo **fazia ouvido fino**, apesar do aviso, **deu conhecimento** do fato ao bandoleiro, que não demorou mandou buscar Aníbal, a quem mandou entregar uma pá. O encontro ocorreu no alto de um morro, próximo a Bonito. (p. 177, grifos nossos).

A respeito da tradução, pode-se afirmar o mesmo que Klinger postula em relação à obra de Vallejo, *A virgem dos sicários*, ou seja, “[...] que a tradução não é apenas uma operação linguística, mas também cultural [...] e ideológica” (KLINGER, 2007, p.117). O autor faz questão de abordar em sua narrativa a cultura marginal composta pela cultura autóctone e pelas culturas das comunidades emigrantes e imigrantes, essas formadas principalmente por paraguaios e bolivianos que vêm povoando a região, com uma intensidade bem maior depois da Guerra da Tríplice Aliança, e vêm trazendo diversidade étnica, linguística e cultural para o Estado. Esse fato coloca em xeque a ideia de homogeneidade cultural “inventada” pela crítica hegemônica, que não se aplica, de forma alguma a um país como o Brasil, no qual a heterogeneidade cultural registra a diversidade caracterizadora de cada estado e cada região. Logo, “[...] a tradução pode e deve ser lida para além do plano linguístico, pois, no fundo, o que se nomeia é a própria diferença” (PADILHA, 2005, p.120). Diferença encontrada no “próprio” (o guarani), que o autor sente necessidade de passar para a língua do outro, o português, “mas já desde muito também a língua do próprio”. (2005, p. 120). Observamos, aí, talvez, uma nostalgia do outro primitivo que derivou um “nós misto” silenciado, de certa forma, na cultura sul-mato-grossense; ignorado como se nunca houvesse existido uma herança autóctone.

De certa maneira, o texto de Brígido Ibanhes denuncia a marginalização do idioma guarani e, por extensão, a das comunidades indígenas; mas, ao mesmo tempo, é uma clara homenagem e uma forma de inclusão dessas comunidades (sócio/linguísticas) que contribuíram para a “formatação” da cultura fronteiriça. O uso dos termos em guarani não tem a intenção de tornar a linguagem obscura, pois Brígido Ibanhes os traduz ao pé da página; o uso desses termos são as marcas da “contaminação” entre os povos. Além das expressões em guarani, o autor registra as falas regionais trazidas pelos migrantes, o portunhol, mais um trabalho com a oralidade e com os jargões populares da época. Como exemplo:

devem ser ouvidos, não é? Sou o novo comissário naquela região, e vou levar esses dois; pode vir também, se quiser!”

- Precisamos de montarias para seguir viagem.
- Cavalos eu não tenho, **tchê**, mas posso lhes arrumar duas mulas...
- A gente dá um jeito.
- Está **muy bien**.

Seu Serafim, levantando da cadeira, foi buscar o dinheiro que entregou ao Adão. Este ao ver a quantia, vinte mil réis, cutucou o companheiro e murmurou:

- Tá **louco de bom**, homem! (2007 p. 175, grifos nossos).

Assim, o autor questiona a nação em suas mazelas sociais e políticas, levando o leitor a perceber que a identidade do Estado se constrói no confronto com a alteridade, esta não deixando de estar também nas vozes estrangeiras. Mais ainda, alia-se à “morte-em-vida” da “comunidade imaginada” nacional,¹²⁸ decretada por Homi Bhabha, quando afirma:

[...] ao falar a estrangeiridade da língua, cliva a voz patriótica da unissonância e se torna o exército móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos de Nietzsche. Eles articulam a morte-em-vida da idéia de “comunidade imaginada” da nação; as metáforas gastas da vida nacional resplandecente circulam agora em uma outra narrativa de vistos de entrada, passaportes e licenças de trabalho, que ao mesmo tempo preservam e proliferam, “unem” e violam os direitos humanos da nação. (2005, p. 231).

A frase “a língua é nossa pátria” torna-se sem efeito; de outro lado, conceitos como o de região, de literatura regional ou nacional são revistos, pois as fronteiras, o “entre-lugar”, são espaços intersticiais que produzem novas formas de criatividade e terminam por afetar os paradigmas das culturas “contaminadas”. A narrativa da região é também a narrativa da Nação, que se articula a partir das experiências, culturas, mitos, fantasias, línguas dos povos diaspóricos e marginais. Dessa forma, os rastros interculturais bifurcam-se em todo o texto, numa “salada” cujos ingredientes são termos gaúchos, paraguaios e guaranis,¹²⁹ representando o fluxo migratório que contribuiu para a formação da identidade cultural do Estado. O resultado dessa “salada linguística” é a representação do trânsito entre fronteiras internas e externas que caracterizam o espaço geográfico no qual se passa a história, onde as línguas se misturam (as variantes do português, o espanhol e o guarani), o “lá torna-se cá” em contato “íntimo” entre margens, entre lugares, como tão bem escreveu o poeta Ruy Duarte de Carvalho:

Há um lugar
Que invade outro lugar

¹²⁸ Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas*, realiza um trabalho indispensável para a discussão acerca da nação moderna.

¹²⁹ Ibanhes chama a atenção, na introdução do livro, para a variedade de termos em guarani presentes no texto.

E este lugar
Estará presente noutra. (*apud* PADILHA, 2004, p. 69).

O poema de Carvalho sintetiza bem a inter-relação entre localidades e conseqüentemente entre culturas, característica própria de regiões fronteiriças, tão bem representadas na obra de Brígido Ibanhes, na qual se pode verificar o dialogismo entre história, literatura, ficção e elementos regionais constituídos das culturas emissoras e receptoras, pois, como postulam Nolasco e Buscioli:

A literatura que se origina nas regiões fronteiriças, em especial a da região sul-mato-grossense, assinala dupla ambigüidade: contraponto entre as culturas emissoras e receptoras, e recentemente a do diálogo que se estabelece dentre as culturas novas, que se originaram da contaminação e continuam a interagir por meios de contatos e trocas ininterruptas. (2004, p. 12).

Nessa perspectiva, e ao considerarmos tudo o que aqui foi exposto sobre a obra, podemos afirmar que se trata de uma escritura regional, haja vista a rica referência das falas e costumes da região, pois “[...] a obra de arte, para ser regional, não só deve ser localizada numa determinada região, como também deve tratar do que há de essencial e importante nesse local. Essa essência exerce papel fundamental na significação do que é regionalismo” (NOLASCO; BUSCIOLI, 2004, p. 8). Brígido Ibanhes, para contar a vida do *porojukahá* Silvino Jacques, ressalta a essência do conteúdo cultural que forma a identidade dessa região fronteiriça, tanto na questão da linguagem – a mistura portunhol/guarani - quanto na questão dos costumes, retrato fiel de uma época, quando a lei era a do quarenta e quatro e a população se estabelecia com a vinda de migrantes gaúchos e de outras partes do país, bem como de paraguaios, pois é o Apa, rio feiticeiro, que, de acordo com Ibanhes: “[...] serve de divisa entre o Brasil e o Paraguai, apenas como referência geográfica, porque os habitantes da fronteira se misturavam de tal forma que formavam raça e cultura própria, [...]” (2007, p. 31).

Assim as línguas se misturam e os costumes, entrelaçados de chiripá e de bombacha, regados a tereré, chimarrão/mate se cristalizam, fazendo parte da região do cerrado, “[...] onde o kuê, sufixo que em guarani significa ‘o que já foi’, se mistura com o tchê gaúcho” (IBANHES, 2003, p. 30). Como podemos constatar, observando toda a argumentação feita no espaço desta tese, “[...] a relação entre regional aparece emaranhada na própria definição de ‘fronteira’ como espaço intervalar [...]” (NOLASCO; BUSCIOLI, 2004, p. 11). Espaço onde o “contrabando”, para o bem ou para o mal, é prática constante, e diferentes vozes ecoam, dando marca registrada à cultura e à literatura da fronteira.

4.3 O TESTEMUNHO E A “RESSURREIÇÃO” DO SUJEITO

O *status* de Silvino Jacques como “figura” histórica e objeto cultural consolida-se com a escritura de sua vida por Brígido Ibanhes, em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*. Esta obra com características da tendência contemporânea, bastante significativa na América Latina, remete ao gênero *testimonial*, que tem como exemplos seminais *Biografia de um cimarron*, de Miguel Barnet e *Me llamo Rigoberta Menchu*, de Elizabeth Burgos Debray e Rigoberta Menchu. Tomamos aqui o conceito de testemunho como “[...] relatos de sujeitos que diretamente ou por meio de informantes, narram vidas marginalizadas” (MOLLOY, 2003, p. 25). Faz-se necessário esclarecer, a obra sobre Jacques será tratada também como *testimonial*, por ser construída a partir dos vários testemunhos coletados de pessoas que conviveram e/ou conheceram o biografado. Nela descortina-se a história do bandoleiro, seus envolvimento com instituições estatais, com o governo e com o poder das oligarquias locais e denunciam-se os esforços de familiares e “coiteiros” para manter a história do bandoleiro “camuflada”, para, de acordo com Brígido Ibanhes:

[...] sob coação e terrorismo impedir qualquer publicação sobre a vida de Silvino Jacques. Impedindo que [...] o Brasil tomasse conhecimento desse astuto quadrilheiro, afilhado de Getúlio Vargas. Tentando inclusive impingir à população a imagem do justiceiro defensor da pátria e dos mais fracos. (2007, p. 13).

Até algumas décadas atrás, o “eu” era considerado entidade suspeita, os sujeitos eram preteridos às estruturas. Quando Nietzsche declarou a morte do sujeito, ao formular a crítica do sujeito cartesiano, estendeu essa morte à categoria verdade, visto que a mesma está inevitavelmente associada a ele. Consequentemente, o filósofo nega que “o sujeito ‘eu’ seja condição do predicado ‘penso’ ” (KLINGER, 2007, p. 31). Para ele, não existe ser por trás da ação, mas existe um ‘agente’ ficcional que é acrescentado ao fazer, ao atuar. O sujeito foi, para ele, um artigo de crença inabalável, “[...] talvez por haver possibilitado à maioria dos mortais, aos fracos e oprimidos de toda espécie, enganar a si mesmos com a sublime falácia de interpretar a fraqueza como liberdade, e seu ser assim como mérito” (NIETZSCHE *apud* KLINGER, 2007, p. 32).

No século XX, a desconstrução do sujeito atinge o seu ápice quando Foucault, em seu ensaio “O que é um autor?” sentencia a morte do autor, pois para ele este não se sujeita a uma

linguagem, mas desaparece naquilo que escreve. Nesse sentido, a escritura, ao invés de promover a imortalidade do autor, como nas epopeias gregas, adquire o direito de matá-lo. Era a morte do autor na literatura e o apagamento do homem. Porém, Foucault não consegue descartar totalmente a “categoria autor”, por ser ele necessário para dar sentido ao próprio conceito de obra. Assim, o autor passa a existir como função, construindo-se em permanente diálogo com a obra, ou seja, ele, em relação ao discurso, exerce “[...] uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura” (KLINGER, 2007, p. 34). Com o estruturalismo, Barthes afirma: “[...] o sujeito é apenas um efeito da linguagem” (*apud* KLINGER, 2007, p. 32), logo, é um signo vazio, concepção radicalizada pela teoria (formalismo russo, *new criticism*). Ele não aceita nada fora do texto e, portanto, vê com desconfiança toda e qualquer referência ao contexto ou exterior ao texto. Dessa forma, considera “gêneros menores” toda espécie de literatura em situação de fronteira, isto é, entre o literário e o não-literário. Recalca-se o sujeito e marginaliza-se todo o discurso que tenha relação com o eu e, portanto, com a subjetividade. Em outras palavras, a descentralização do sujeito, com a crítica estruturalista, banuiu o eu e, conseqüentemente, a subjetividade, pois acredita que “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foge nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade” (BARTHES *apud* KLINGER, 2007, p. 34).

No entanto, o atual prestígio do testemunho parece sinalizar para o retorno do sujeito, ou, pelo menos para a “[...] busca de um meio-termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito que caracteriza muitas investigações filosóficas contemporâneas” (KLINGER, 2007, p. 36). Ou, talvez, como quer Klinger, o retorno do autor, a auto-referência seja uma forma de contestação do recalque modernista da identidade que escreve. Para Sarlo, trata-se de um reordenamento ideológico e conceitual do passado e das personagens, que privilegia a subjetividade e que, para a crítica:

Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. (SARLO, 2007, p. 18-19, grifo da autora).

Seja como for, no final do século XX, o autor, o sujeito voltam à cena; logo, as escrituras do eu e a literatura referencial, antes marginalizadas, passam a ter algum valor no

mercado literário, pois, como assinala Huyssen, “[...] negar a validade às perguntas sobre quem escreve ou quem fala simplesmente duplica, no nível da estética e da teoria, o que o capitalismo como sistema de relações de intercâmbio produz na vida cotidiana: a negação da subjetividade no mesmo processo de sua constituição” (*apud* KLINGER, 2007, p. 35). Podemos afirmar que o retorno do sujeito tem a ver com a reconfiguração contemporânea da subjetividade; o sujeito que volta a emergir não é mais inteiro, é incompleto, fragmentado, como diz Eneida de Souza em *Tempo de pós-crítica*: “[...] o sujeito que aos poucos retorna surge a ‘título de convidado’, disposto a contemplar-se como ilusão e efeito de superfície de página” (2007, p. 19-20), ou ainda, conforme Derrida, “[...] o sujeito é absolutamente indispensável” (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 204), porém ele não o destrói, apenas o situa, e situar, como afirma Huyssen, “[...] é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade” (p. 204). O sujeito presente no texto ibanhesiano encontra-se devidamente situado e sua subjetividade está além do que apresenta o autor, mas esta pode ser lida por meio das várias interpretações que Brígido Ibanhes faz do sujeito (Jacques) e das inserções da escrita de Jacques em sua obra feitas por esse mesmo sujeito (Ibanhes) e pelos outros (os depoimentos). Com efeito, o sujeito abordado em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* é exposto como espetáculo.

A integridade do sujeito é ilusória, não é mais o sujeito linear que sustentava antigas autobiografias, por exemplo, mas “[...] a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais”. (KLINGER, 2007, p. 50). O sujeito universal, cartesiano, cognoscível, ocidental, branco-masculino-cristão-ilustrado e heterossexual foi “banido” junto com os grandes relatos; substituído pelo sujeito despedaçado, particular, nem sempre excepcional e muitas vezes marginal, ao lado do *petit récit* das histórias locais. O fato é que o retorno do sujeito, tanto na “escrita de si” quanto na escrita sobre o outro ou do outro, coincide com o “retorno do real” (FOSTER *apud* KLINGER), o que não significa uma volta substancialista, haja vista que, o conceito de “real” está imbricado de trauma; é o real enquanto evento traumático; irrepresentável, “invivível”, não simbolizável, “[...] aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta, mas que essa falta mesma revela” (LACAN *apud* KLINGER, 2007, p. 38). Essa “literatura do real”, tão em voga na atualidade, “[...] faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’ ” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). Complementando o conceito laciano de “real”, este “[...] deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (p. 373) e, assim sendo, nunca pode ser representado em sua totalidade.

A história de Jacques, por muitos anos, foi transmitida de pai para filho, num jogo de memória. Afinal, “[...] a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da épica” (BENJAMIN, 1994, p. 211). Era a recuperação da história por meio da marca fecunda da reminiscência. A reconvocação do passado pelo imaginário, que era ainda uma espécie de tabu, uma história que se contava nas noites de lua cheia, na claridade da lamparina e era escutada com um misto de curiosidade e medo. Falar de Jacques talvez ainda fosse perigoso. Houve toda uma resistência, por parte da família e de pessoas que estiveram envolvidas no caso para que a história não viesse à tona de forma escrita, pois parece que o que fica apenas na oralidade tem o poder de se dispersar, tornando-se complicado distinguir o que é real do que é invenção, ou seja, a família não queria a apuração dos fatos e o seu consequente registro. Dessa forma, as testemunhas mantinham um certo medo de falar sobre o assunto, o que exigiu de Brígido Ibanhes bastante diplomacia e muita paciência quando de suas entrevistas para a escritura do livro, na tentativa de desvendar a “realidade dos fatos”. Compreendemos que tal resistência devia-se ao trauma sofrido por muitos que participaram direta ou indiretamente dos eventos. Portanto, a história de Jacques inscreve-se duas vezes na “literatura do real”, enquanto trauma dos que foram ouvidos e como impossibilidade de representação, pois, por mais realista que pareça a narração dessa história, há nela algo “não simbolizável”, “não dito”; é exatamente a falta que se coloca entre o *fact* e a *fiction*. Embora seja preciso dizer que a falta/vazio, de acordo com Sarlo (2007), é própria de qualquer rememoração.¹³⁰

A volta do sujeito, na antropologia, reflete-se diretamente no gênero *testimonial*, o qual engloba também textos biográficos e autobiográficos, ou, melhor dizendo, “escritas de si e escritas do outro”. Esse fato parece estar relacionado ao que Hutcheon (1991) chama de ex-cêntrico – tudo aquilo que esteve fora do centro, as minorias caladas e sem representação, mas que, numa atitude desafiadora, emergem das margens, menos para invadir o centro e mais para o criticar a partir do exterior e do próprio interior, numa atitude paradoxal que revela a valorização da diferença em e por si mesma. Beatriz Sarlo chamou esse fenômeno de *guinada subjetiva*; trata-se da democratização dos atores da história, que dá voz aos excluídos e que também é uma atitude política. Dessa forma, o ex-cêntrico se auto-representa ou ainda exige sua representação por meio de um mediador. Parece que esse movimento das margens em direção ao centro, o avanço para romper as fronteiras, ocorre em suas mais variadas formas e

¹³⁰ Sarlo discute em sua obra, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, a literatura *testimonial* e contesta a teoria da pós-memória de Young e Hirsh.

direções, colocando os sujeitos, a história, a ficção e os próprios gêneros literários em situação de fronteira, sempre no limiar. Fato que tem origem também na “[...] contestação dos cânones culturais tradicionais e a teorização contínua dos lugares da enunciação transnacionais, translingüísticos e transmidiáticos emergentes [...]” (MOREIRAS, 2001, p. 251). O que vem confirmar a afirmação de Nara Araújo:

A fronteira não é então apenas o lugar de produção criativa cultural, de tensão espaço-temporal, de onde se estabelece uma interação sustentada com a cultura dominante uma zona de resistência ou de localidades permeáveis, nem é tão somente uma metáfora da porosidade dos limites territoriais, é igualmente as zonas de contato entre os textos, de escrituras fronteiriças como os diários e as misturas, a autobiografia e a autoficção, a fronteira das práticas intertextuais.¹³¹ (2004, p. 29).

Portanto, afirmamos que a obra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* é um texto híbrido, encontrando-se em situação de fronteira entre história e ficção; testemunho e biografia. Tem ainda, como “agravante”, várias características próprias da metaficção historiográfica, o que será confirmado no decorrer deste capítulo.

4.4 UM TEXTO FRONTEIRIÇO - ENTRE HISTÓRIA, FICÇÃO E LITERATURA

Silvino Jacques: O último dos bandoleiros é uma obra que desestabiliza os próprios conceitos de “realidade” e “ficção”, pois é documento histórico precioso, mas é também um documento literário – nesse sentido, podemos entender, com Beatriz Sarlo, o texto literário ou artístico como um documento, mesmo que ela problematize a questão perguntando-se se é o texto literário documento exclusivo da literatura? O que nessa discussão parece não fazer sentido, já que defendemos a hibridez dos discursos. Assim, voltando à obra em questão, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* tem também um certo imbricamento com o ficcional, considerando esse termo não como estritamente sinônimo de literário – logo, ele assume uma tripla inscrição: trata-se de um híbrido duplo de história, literatura e ficção. Segundo Luiz Costa Lima, formas híbridas são “[...] aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto, será preciso que se reconheça a permanência da eficácia das marcas da

¹³¹ *A frontera no es entonces sólo el lugar de producción creativa cultural, de tensión espacio-temporal, donde se establece una interacción sostenida con la cultura dominante una zona de resistencia o de localidades permeables, ni es tan sólo una metáfora de la porosidad de los límites territoriales,, es igualmente las zonas de contacto entre los textos, de escrituras fronterizas como los diarios y las misceláneas, la autobiografía y la autoficción, la frontera de las prácticas intertextuales.* (2004, p. 29).

primeira, ao lado da presença suplementar da segunda” (2006, p. 352). É o caso da obra aqui tratada, pois ao documento histórico bastaria registrar os testemunhos das pessoas ouvidas e relatar os fatos históricos devidamente documentados, mais as citações de jornais e dos textos da história. Brígido Ibanhes não se restringe a isso; ao contar a vida de Silvino Jacques, faz toda uma descrição da época, da sociedade, costumes, linguagem e local, numa atitude etnográfica, como foi dito antes e se pode constatar com o exemplo desse comentário sobre o rio Apa: “O rio mais largo da região sul, igualando o rio Miranda em volume de água, é o rio Apa; rio feiticeiro, como diziam os índios. É o Apa que serve de divisa entre o Brasil e o Paraguai” (IBANHES, 2007, p. 31). O autor constrói a biografia do bandoleiro, embora em nenhum momento diga que se trata disso, intercalando as micro-histórias de sua família (do autor) à história que se propôs contar – envolve a história do bandoleiro, de pessoas reais, do estado, da política e do próprio escritor, a exemplo de:

No dia 26 de abril de 1941, na igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, unia-se pelo sacramento do matrimônio o casal Aniceto Ibanhes e Affonsa Cristaldo. Dessa união, numa humilde casa de taipa, com paredes de taquara trançada reboco de barro vermelho; piso socado de cupinzeiro e cobertura de capim, nasceu em Bella Vista (PY), na Calle Jataity-Corá, em meio aos tiroteios da revolução paraguaia de 1947, um *mitãĩ churí, kasõ mbokái*, este contador de antigas e perigosas histórias. (IBANHES, 2007, p. 241).

Portanto, nesse tipo de texto não cabe apenas uma inscrição documental, pois como foi visto, a obra se constrói no interstício entre o relato dos outros sobre Jacques e o relato de si (do autor e do próprio Jacques). Um jogo de fantasmagorias que se encarregam de embaralhar os testemunhos, as recordações dos envolvidos, mais insólitas introduções de lendas indígenas e textos da história. Tudo em Brígido Ibanhes é “recordação” de um espaço formado, em sua origem, sob a égide da barbárie. Ao mesmo tempo em que o autor confirma o contexto real de guerras, lutas, toda espécie de violência e por meio de farta documentação, ele introduz, de maneira insólita, o fabuloso existente nas lendas e mitos orais, que ouviu durante toda a sua infância, como é o caso da lenda do pombeiro:

De tempos em tempos os *Ava-lêngua* se reuniam ao redor de uma enorme árvore conhecida como *yvyrá pajé* ou *kaá verá hu*. Juntavam-se os meninos, que subiam nos galhos após deixar uma pedrinha aos pés da árvore. Os *avá* acendiam fogueiras onde jogavam galhos verdes enquanto a fumaceira encobria o local. Os anciãos e pajés se colocavam em círculo ao redor e enquanto pronunciavam antigas e estranhas palavras em guarani como uma invocação; batiam palmas e pedras contra pedras. Era uma prece às forças da natureza: a *yvytú*, a *tatá*, a *y* e a *yvy*. O ritual durava dias. Quando a fogueira se apagava, os meninos um a um começavam a

descer e apanhavam as pedrinhas. Estranhamente uma pedrinha não será apanhada, pois um menino já não faz parte do grupo, pois ele foi incorporado à essência física e espiritual da natureza e se tornou uma entidade, conhecida como *pombêro*. Sua missão será vagar pelos campos e cerrados, visitar os vilarejos e as aldeias distantes e observar a tudo com muita atenção. Possuía para sua defesa, o pequeno *avá* o dom de se transformar em qualquer elemento da natureza, ora era a água que corria que nos riachos, ora penetrava no corpo da onça que corria em disparada pelos descampados, ora era a pedra lisa onde as mulheres se assentavam na beira dos rios e então as seduzia, quando não era o meditativo e observador *guyrá-hu* empoleirado no galho sombreado do angico-branco. (IBANHES, 2007, p. 40).¹³²

Mescla-se aí a faixa de fronteira entre o imaginário/fantástico e o realismo/histórico, entre uma coletânea de testemunhos e um *composé* biográfico, numa narração descentralizada e longas digressões. É como se dissesse que não existiu apenas o horror documentado; o mágico, o mito também estão presentes para confrontar a história oficial com a história contra-oficial relatada por Brígido Ibanhes, mostrando que se deve vasculhar as possibilidades de outra história, ou de outras versões.

Há uma fronteira pragmática que tenta distinguir a literatura da história, ou o fato da ficção, sempre as colocando em oposições binárias. Porém essas oposições não resistem quando confrontadas com textos híbridos como *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, onde percebemos que as diferenças formais não são tão seguras. Os cruzamentos entre as fronteiras do fato e da ficção, da literatura e da história são frequentes em textos como testemunhos, biografias, memórias, romances históricos, entre outros. Earl Miner acredita que seja “[...] possível separar fato de ficção, o difícil é encontrar uma obra literária que seja puramente factual ou ficcional” (MINER *apud* COSSON, 2002, p. 11). Além disso, “[...] as diferenças discursivas não formam blocos fechados, que impediriam o contato com outro discurso e bloqueariam sua passagem” (LIMA, 2006, p. 27).

Luiz Costa Lima, em *História, ficção, literatura* (2006), investiga as diferenças entre os discursos da escrita da ficção e da história, além de acrescentar à discussão um terceiro termo, a literatura. De acordo com o crítico, esta possui fronteiras mais fluidas do que a ficção,¹³³ e nunca teve um sentido unívoco. Tem sim dupla acepção, tornando impossível conceituar com precisão o termo, pois “[...] Dado o caráter heterogêneo da literatura, nem a ficcionalidade, nem a particular ‘ordem sobreposta’ às exigências da comunicação lingüística usual, nem a plurissignificação constituem fatores que, isoladamente, possam definir satisfatoriamente a literariedade” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 69). Não é objetivo desse

¹³² Posteriormente, Brígido Ibanhes escreve *Kyvy mirym* (19--), literatura infanto-juvenil, que narra a lenda do *pombero*, em versos e ilustrada por Márcia Széliga.

¹³³ Luiz Costa Lima, na referida obra, não trata a ficção como sinônimo de literatura.

trabalho aprofundar a problemática envolvendo os três termos; bastam, para esclarecer o caráter híbrido do texto em questão, algumas considerações importantes sobre o que a crítica diz a respeito dos relatos da história e da ficção. Para tanto, são suficientes algumas constatações sobre a confluência entre os termos, pois não concordamos que a literatura seja um discurso centrado no presente da escrita e por isso rompe as amarras com qualquer referencialidade, pois sua heterogeneidade permite que o discurso acolha obras que muitas vezes tinham outra destinação.

Do Renascimento até o século XVIII, ainda de acordo com Lima (2006), as belas letras não faziam distinção entre história e ficção; devido à falta de autonomia de ambos os discursos, exigia-se o mesmo “precioso cuidado” com a linguagem dos dois. Ainda no século XIX, antes do advento da “história científica”, “[...] a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava ‘interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem’” (NYE *apud* HUTCHEON, 1991, p. 141).¹³⁴ Essa indistinção começou a ser quebrada a partir do século XV, com as conquistas de novas terras pelos portugueses e o desenvolvimento da técnica e da ciência. A história assume-se como uma forma de escrita não literária e busca ingressar na cientificidade. Porém, antes mesmo desse afastamento, já existia a formulação de qual deveria ser a orientação do historiador em relação ao seu objeto. Tal posição obedecia aos padrões da estética neoclássica, devendo o texto histórico oferecer ao leitor uma “luminosa” sequência dos fatos, de modo que cada fato particular fosse apenas uma consequência, o que facilitaria a visão total do objeto histórico pelo leitor. Essa totalidade era justificada pelo seu estatuto científico. Por conta desse pressuposto a escrita da história passou a ter um caráter narrativo e o narrador do século XIX, de acordo com Gossman:

Aparece como um repórter privilegiado que reconstrói o que sucedeu. O texto histórico não é assim apresentado como um modelo a ser discutido, criticado, aceito ou repudiado pelo intelecto livre e indagador senão que como uma forma a forma mais íntima do real, do obrigatório e inescapável. (*apud* LIMA, 1989, p. 107).

Temos aí uma visão totalista da história fundada no princípio da casualidade científica, a qual se apoiava numa concepção substancialista da verdade e utilizava o instrumental narrativo como meio de atender a um propósito científico. No entanto, o uso de “arsenal” próprio da narrativa, tais como metáforas e arranjos estilísticos em geral, provocaram, bem

¹³⁴ As íntimas relações entre história e literatura também são tratadas em *História e literatura: almas (quase) gêmeas*, de Remedi (2000, p. 135-139).

mais tarde, a crítica de Kracauer, para quem esse tipo de arranjo introduz no texto histórico um “indesejado efeito fictício”, pois, em “[...] conjunção com as pressões estabelecidas sobre o conteúdo da trama, esses arranjos são maquinados para estabelecer padrões que conectem o desconectado, para estabelecer contextos ilusórios e, no todo, para solidificar a unidade da seqüência temporal” (*apud* LIMA, 1989, p. 107). Portanto, a narrativa histórica era tida como negativa. Não se deve confundir a narrativa com “uma linha conectora de acidentes”, pois “[...] suas dimensões são tanto sintagmáticas quanto paradigmáticas; mas que nunca seu paradigma tem o caráter (e a força) de modelo (regras ou leis imprescritíveis)”. (LIMA, 1989, p. 108). Dessa forma, a narrativa constitutiva possui seus limites. A narrativa constitutiva, conforme Lima, é “[...] aquela que ordena o tempo, não o embeleza ou ilustra, através de conexões particulares – i.e., que não valem automaticamente para qualquer outra situação, [...] que se apresentem como indispensáveis, do ponto de vista do campo discursivo em que se inclui” (p. 108). Ainda que existam narrativas constitutivas caracterizadas pelo caos na ordem temporal, o real não será reduzido à linguagem – o relato, como função da linguagem, relaciona o objeto e a ação e envia o discurso para a ação e para o objeto sucessivamente. “Nenhum fato é histórico ou ficcional; ele assim se torna quando é selecionado por um historiador ou por um ficcionista” (p. 109).

Porém, se o debate sobre a visão totalista e científica da história coincide com o interesse pela questão da narrativa, ele não é suficiente para postular a identidade dos campos históricos e ficcionais. Estes campos parece estarem mais relacionados ao debate do que seja “verdade”, mas esta, diferente da visão anterior, é vista como a “[...] adequação entre enunciados e estados de coisa” (LIMA, 1989, p. 109), estando, portanto, ligada a uma concepção contratualista da verdade. Assim, a verdade histórica é vinculada, irremediavelmente, à impossibilidade de apreensão total do passado, dado que a “[...] verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Logo, como imagem relampejante, torna-se impossível “[...] apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (p. 224). Pois articular “[...] historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi de fato” (BENJAMIN, 1994, p. 224). No entanto, a constatação da não existência da verdade como substância e da inapreensão da totalidade não permite supor que “[...] o mundo humano seja uma ficção”, ou, como querem alguns críticos pós-modernos, que negam a existência da realidade objetiva; ao que o historiador inglês Eric Hobsbawm contesta, dizendo:

Defendo vigorosamente a opinião de que aquilo que os historiadores investigam é real. O ponto do qual os historiadores devem partir, por mais longe dele que possam chegar, é a distinção fundamental e, para eles, absolutamente central, entre fato comprovável e ficção, entre declarações históricas baseadas em evidências e sujeitas a evidenciação e aquelas que não o são. (1998, p. 8).

Hobsbawm não está sozinho em sua defesa da real existência do passado. Outros historiadores e teóricos, entre eles, Jameson e Hayden White, conforme Linda Hutcheon, acreditam nisso. Aliás, eles contestam a “[...] capacidade de conhecer o passado por quaisquer outros meios a não ser os ‘relatos’ textualizados e interpretados” (HUTCHEON, 1991, p. 186). “Relatos” que se vinculam à linguagem e à ideologia, fatores que não podem ser desconsiderados, tanto nos discursos ficcionais quanto nos históricos, haja vista que “[...] tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes” (p.149), e a objetividade do historiador não é suficiente para desfazer sua parcialidade. Nesse sentido, Hayden White ao referir-se à história afirma que as representações do passado têm implicações ideológicas especificáveis (1994). Tais afirmativas implicam a verificação consciente das evidências dos fatos, bem como dos arquivos e documentos, por parte do pesquisador, observando se podem ser narrados com objetividade, pois diante do exposto a neutralidade entra em “xeque”, assim como é pertinente perguntar se a interpretação começa ao mesmo tempo que a narrativização. Em relação aos documentos, La Capra afirma que:

[...] nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidência neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente exterior a esses documentos e artefatos. Todos os documentos processam informações, e, em si mesma, a própria maneira como o fazem é um fato histórico que limita a concepção documental de conhecimento histórico. (apud HUTCHEON, 1991, p. 161).

A existência independente dos documentos exige, de acordo com La Capra, comentado por Hutcheon, um repensar problematizado da questão, pois, nessa perspectiva, eles passam a ser tratados como textos “[...] que complementam ou reelaboram a ‘realidade’ e não simples fontes que divulgam fatos sobre a ‘realidade’ ” (apud HUTCHEON, 1991, p. 135). O passado existiu, e só se pode conhecê-lo por meio de seus vestígios, arquivos, documentos e relíquias. O historiador ou romancista só pode verificar a “verdade histórica” checando esses vestígios e fazendo perguntas aos acontecimentos, pois “os fatos não são preexistentes, e sim construídos”, assim “[...] ‘um fato’ é definido em termos de discurso; um ‘acontecimento’ não” (p. 158). Nesse aspecto, a história e a ficção se aproximam, porque

ambas constituem seus objetos de atenção ao decidirem os acontecimentos que serão transformados em fatos, pois os fatos da ficção, assim como os da história, não existem até serem criados e as representações do passado são selecionadas para significar tudo que o historiador pretende e o romancista também.¹³⁵ No entanto, Linda Hutcheon contesta tal separação entre fato e acontecimento, porque, para ela, é problemática a verificação de qualquer relato histórico com a realidade empírica do passado, devido à complexidade que envolve o assunto. Nesse sentido, os discursos pós-modernos, quer sejam fictícios ou historiográficos, questionam como conhecer e concordar sobre “uma coisa tão complexa”.

De qualquer forma, e, sem chegarmos a uma conclusão – essa não é a intenção deste trabalho – a argumentação aqui desenvolvida visa apenas a mostrar as discussões em torno do par “ficção e história”, sem querer apagar as diferenças entre os dois discursos, pois se o estatuto da história é o de contar a verdade, de outro lado, é errônea, como postula Lima, “[...] a proximidade entre ficção e mentira, pois a ficção não tem o propósito de enganar como a mentira, mas sua intenção é dar a ler/ouvir informações inverídicas” (2006, p. 244). Logo, é um estatuto precário a ficção ser tomada como uma mentira, pois o ficcional “[...] não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade” (LIMA, 1989, p. 110), ou seja, “[...] é ficção tudo aquilo a que se imponha o desnudamento de seu *como se*” (p. 111). Mesmo tendo os seus estatutos e diferenças bem definidos, assim como as aproximações, Paul Ricoeur, comentado por Lima, adverte que ainda assim é difícil “[...] separar totalmente as escritas da história e da ficção” (*apud* LIMA, 2006, p. 385). Isso porque, ao contar a “verdade” do que foi a história, o historiador não se desvencilha, totalmente, da interpretação, da parcialidade e do que poderia ter sido a história. Porém Ricoeur não deixa de reconhecer três fases bem definidas na operação histórica:

A “fase documentada”, que conduz ao “estabelecimento da prova documental”; a “explicativa/compreensiva”, que concerne aos usos múltiplos do conector “porque”, respondendo à questão “porquê”; a “fase representativa”, i. e., a formalização literária ou escritural do discurso, levada ao conhecimento dos leitores da história. (*apud* LIMA, 2006, p. 385).

Na ficção não há correspondência dessas fases, e mesmo que a “fase representativa” esteja contemplada pelo literário, as outras duas são suficientes para distingui-la de uma obra estritamente literária. Então, perguntamos, como ficam os textos híbridos de ficção e história? Essa afirmação vai ao encontro das postulações de Bosi (1997), afirmando a existência das

¹³⁵ Cf. Remedi, *História e literatura: almas (quase) gêmeas*.

fronteiras narrativas pois, para ele, quando um fato histórico vem imbricado de devaneio, torna-se imediatamente ficção. Dessa forma, não seria necessário esse tipo de discussão. As diferenças entre cada discurso existem, pois cada um tem “[...] seu princípio de orientação e, a partir daí, uma maneira própria de lidar com a linguagem.” (LIMA, 2006, p. 382). Portanto, não fazem parte da mesma ordem do discurso, “[...] embora tenham os mesmos contextos sociais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais” (HUTCHEON, 1991, p. 148). Isso não impede que eles possam se misturar, não faz de tais fronteiras blocos intransponíveis, mas sim demonstra que as fronteiras narrativas são cada vez mais tênues, onde o trânsito e os contatos ocorrem sem, no entanto, apagarem os traços de identidade que lhes são peculiares.¹³⁶

O livro de Brígido Ibanhes, sem ser um romance histórico, ainda que ele afirme, na contracapa, tratar-se de um relato do gênero, afirmativa que o contradiz, porque inicialmente, ele afirma apenas querer simplesmente contar a “verdade dos fatos”¹³⁷ sem nenhuma pretensão literária; utiliza das convenções paratextuais da historiografia (citações e notas de rodapé) para atestar e legitimar a autoridade das fontes, dando forma ao seu relato. No entanto, o texto, mesmo ao “aspirar contar a verdade”, não pode ser considerado um romance histórico (todos os personagens do livro são reais, com exceção das referências às lendas), nem tampouco uma obra de história. A investigação do passado feita por Brígido Ibanhes, para compor *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, aproxima sua obra do texto histórico, dada a comprovação dos documentos, dos fatos e a própria afirmação do autor de que o seu objetivo é “retratar os fatos marcantes da vida do bandoleiro”. Além disso, Ibanhes especifica o método adotado para atingir seu objetivo:

[...] para isso, inúmeras pessoas foram entrevistadas: parentes, amigos, inimigos, antigos companheiros, pessoas que foram por ele perseguidas e outras. Tive acesso a informações confidenciais dos arquivos do 10º Regimento de Cavalaria, em Bela Vista. (MS). Ordenei os fatos minuciosamente descritos por essas pessoas e compilados pelos documentos históricos. (2007, p. 12).

¹³⁶ A discussão acerca das relações entre literatura e história, em especial a problemática dos limiares entre gêneros discursivos, com ênfase nos limiares e transições, pode ser recuperada em COSSON. *Literatura comparada como limiar* (2000, p. 9-22); COSSON. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970* (2007); e COSSON. *A contaminação como estratégia comparatista* (2002).

¹³⁷ Nas duas últimas edições, a 5ª e a 6ª, Brígido Ibanhes modifica o registro do título da obra na ficha catalográfica, invés de *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* – o mito gaúcho sul-mato-grossense, como nas edições anteriores, ele registra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* – história real. Esse fato demonstra o esforço do escritor em dar ao seu texto o estatuto de verdade.

Porém, em seguida, ao declarar que os fatos “[...] com o tempo foram se transformando em lenda ultrapassando os limites da compreensão racional da própria história” (IBANHES, 2007, p. 14), Brígido Ibanhes conduz, de forma deslizante, seu texto para a fronteira da história e da ficção, pois percebemos, à primeira vista, o pacto de leitura firmado com o leitor de que ele deve ler o texto como veraz, devido à suficiência de provas documentais; depois, contraditoriamente, o autor parece sugerir cautela ao leitor, porque os fatos ultrapassam os limites do “real” por terem-se tornado em lenda. O pacto com o leitor não parece claro: afinal é história ou ficção? Miranda diz, o “[...] compromisso documental e imprescindível do texto histórico com a realidade, à ficção não interessa de antemão cumprir, embora possa ‘fingir’ ironicamente fazê-lo”[...] (MIRANDA, 1992, p. 145). Não queremos dizer com isso que Brígido Ibanhes esteja fingindo seu compromisso com o real, mas apenas queremos demonstrar a relação não tão inequívoca de quem escreve a partir de fatos reais, porque “[...] a história não se escreve a partir de uma realidade, mas sim das interpretações que épocas sucessivas puderam construir dessa realidade” (p. 146), ou seja, a história, “[...] como toda escrita não é um vidro transparente através do qual a realidade pode ser vista, mas um fator de opacidade, um obstáculo a ser contornado” (VALÉRY *apud* MIRANDA, 1992, p. 146). Talvez estejam nessa opacidade os liames que entremeiam os fatos entre ficção e realidade, no caso da história de Silvino Jacques, e também seja essa mesma opacidade a justificar a criação do mito, como magma discursivo, pois como se sabe, ele é engendrado na “[...] concentração das respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano” (LIMA, 2006, p. 15). Estaria, dessa forma, relacionado à preservação dos grupos, além de responder “[...] a outro tipo de carência: oferece uma explicação para as relações que o grupo privilegia, para suas instituições e costumes; para a natureza que cerca o homem e para os poderes que o teriam engendrado” (p. 15).

É possível explicar o entrelaçamento da história de Jacques com a ficção, devido à sua aura de mito, pois quando o autor pesquisou os fatos já detectou o “magma mítico” dos relatos ouvidos e que se justifica exatamente por “livrar do esquecimento (*lethe*) aquele cujos feitos nomeia, Jacques.” Além disso, muitos fatos narrados pelo autor estão ficcionalizados, porque ele não tinha como saber de determinados sentimentos do bandoleiro. Por exemplo: “Logo mais outrem descobriria e, em terra desconhecida, o escape não seria tão fácil. Precisava procurar um lugar onde pudesse viver sossegado” (IBANHES, 2007, p. 37-38). Assim, compõem o relato sobre a vida do bandoleiro um excesso de detalhes fictícios e os históricos como a história dos desmandos sob os quais o Estado vivia e as revoluções (Revolução de 32 e Intentona Comunista). Acrescentamos a tudo isso a problemática de

reconstruir os *fragmentos de memórias* das pessoas ouvidas pelo autor. Diante disso, não é possível crer nos dizeres do senso comum a respeito da história de vida, ou seja, “[...] uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 2006, p. 183); é mais coerente o comentário de Foucault sobre as noções dos acontecimentos históricos, que servem também para ilustrar os acontecimentos de uma vida pois estão, inevitavelmente, ligados aos fatos históricos de uma determinada época, como postula o filósofo:

O mundo que conhecemos não é essa configuração fundamentalmente simples, na qual os acontecimentos são reduzidos para ressaltar suas características essenciais, seu sentido final, ou seu valor inicial e final. Ao contrário, é uma profusão de acontecimentos entremeados. Se surge como um “maravilhoso mosaico, profundo e totalmente significativo”, é porque começou e continua sua existência secreta por meio de uma “legião de erros e fantasmas”. (FOUCAULT *apud* HUTCHEON, 1991, p. 20).

A “profusão de acontecimentos entremeados” no relato ibanhesiano possui um eixo significativo e coerente porque ele juntou os “fantasmas” fragmentados para construir uma *persona*, a qual se encontra no entremeio do ficcional e do histórico. Talvez, sem essa conexão, a reconstituição do “mito Jacques” fosse insuficiente, porque parece que os relatos fragmentados das memórias não deixam também de “criar” a partir do “real” – comprovando que a memória pode aumentar e/ou ocultar pormenores de um fato. Mais ainda, Brígido Ibanhes sem ser historiador, conta sempre suas histórias a partir de fatos reais, isto é, ele próprio está na fronteira entre a história e a ficção¹³⁸ e, como se sabe, o mesmo “[...] fato da realidade, o mesmo fenômeno pode dar lugar aos tratamentos diferenciados do historiográfico e do ficcional” (LIMA, 2006, p. 117); melhor dizendo, cada um “[...] retira a história crua da pura empiricidade para elaborá-la segundo modos bem diversos, em que o próprio de um é o impróprio do outro” (p. 117). Afirmar ser *Silvino Jaques: o último dos bandoleiros* uma obra específica da história, devido à ampla comprovação documental, não parece correto, embora estejamos ciente de que “as modalidades discursivas mantêm circuitos dialógicos diferenciados com a realidade” e o monopólio na modernidade do discurso científico pressupõe que “[...] a realidade é uma e, portanto, só uma modalidade de tratar dela seria legítima” (LIMA, 2006, p. 385).

¹³⁸ As obras de Brígido Ibanhes, com exceção de *Kyvy mirim*, são sempre baseadas em fatos reais, a exemplo de seu segundo livro *Che Ru: o pequeno brasiguaió, a integração de um povo* (memórias da infância do autor); *A morada do arco-íris* (trata da experiência de Ibanhes em uma pesquisa antropológica e contém um relato sobre óvnis); *Martí* (este também tem a presença do biográfico, haja vista que o autor baseia-se na experiência que teve com a doença de sua mulher) e o mais recente, *Chão do Apa*: contos e memórias da fronteira.

Independentemente de tais pressupostos e da insistência do autor, ao reivindicar o teor de “verdade” para sua obra, por ater-se à “realidade dos fatos” sem qualquer “proximidade literária”, constatamos ser o texto de Brígido Ibanhes uma obra simultaneamente de história, ficção e literatura.¹³⁹ Afirmar o caráter histórico e negar a literariedade da obra, como se o fato de o autor estar comprometido com o “real” impedisse a transposição do texto para o literário, ou como se a presença do literário em sua obra eliminasse o caráter de verdade, não deslegitima sua inscrição nos discursos literário, histórico e fictício. Além disso, o suposto compromisso de Brígido Ibanhes “com a verdade dos fatos” parece estar ligado ao “velho” historicismo que acreditava ser possível conhecer o passado tal qual ele ocorreu. Vale lembrar, mais uma vez, Brígido Ibanhes se contradiz ao afirmar, antes, “[...] muitas são as **lendas** e as façanhas atribuídas ao cidadão Silvino Hermiro Jacques”. (IBANHES, 2006, p. 12, grifo nosso). Então, como ele tem acesso à “verdade dos fatos”, se esses fatos estão entrelaçados pelo ficcional no sentido de imaginativo, e se sabemos que “[...] a imparcialidade objetiva [...] é inumana. A humanidade, ao contrário, há de ser parcial” (DROYSEN *apud* LIMA, 2006, p. 64)? E parcial porque está ligada ao horizonte de expectativa, tanto de quem escreve, como de quem lê.

Portanto, cabe aqui parafrasear a mesma pergunta e a mesma resposta feita por Moles, em relação à obra de Tucídides: o texto de Brígido Ibanhes é história ou literatura? Ele faz uma análise desapaixonada ou incitação emotiva da vida do bandoleiro Silvino Jacques? É um relato impessoal ou altamente pessoalizado, objetivo, imparcial ou parcial, simples ou retórico, verdadeiro ou inverídico? A resposta: é tudo isso, (LIMA, 2006) porém vale salientar a nítida preocupação de Ibanhes com a “verdade”, pois mesmo a obra estando imbricada de marcas literárias e ele tendo ficcionalizado muitas passagens ocorridas entre as personagens, há um sério compromisso com a apuração da “verdade”, pois “[...] a verdade como a-poros, corpo sem quebras ou fissuras, é constitutiva da história. Desde que a aporia seja aceita, é tolerável ou até mesmo aconselhável que nela se reencontre o trabalho em que Homero fora o primeiro” (LIMA, 2006, p. 39) – isto é, o trabalho com a linguagem. Assim, admitimos que a obra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* encontra-se totalmente “contaminada” pelas fronteiras da ficção, da história e da literatura.

O novo romance histórico, por exemplo, está situado nessa fronteira entre literatura e história, e encontra-se no limiar dessas narrativas. Apesar de uma parte da crítica buscar um “exemplário”, nas palavras de Bosi, de um *corpus* literário onde as fronteiras não existam e

¹³⁹ Aqui, não se toma ficção como sinônimo de literatura.

“[...] o histórico entre para o literário e o literário para o histórico” (BOSI, 1977, p. 14), entendemos que esse “trânsito” entre os discursos não quer dizer a inexistência de fronteiras, mas apenas o livre trânsito entre elas, sem que isso impeça o convívio entre discursos, ou descaracterize a singularidade de cada um. Como postula Cosson, “[...] as fronteiras entre os discursos não podem ser comprovadas empiricamente porque é nelas que as convenções assumidas como naturais a cada discurso se revelam como tais” (COSSON, 2002, p. 17).

O romance histórico e o romance realista já faziam esse entrelaçamento de fronteiras. Hoje, o que a teórica canadense Linda Hutcheon denomina metaficção historiográfica remete a fatos e personagens históricos para efetivar uma re-visitação ao passado, não sob a ótica canônica, mas com o objetivo de questioná-lo, desmitificá-lo e colocar em “xeque” suas supostas verdades. É a presença da história na literatura, mas também em outros campos, como na crítica literária e na história literária – trata-se do que Sarlo chamou de “Clio revisitada” – pois, de acordo com Sarlo, é “[...] possível prever um renascimento da história, recuperados os membros que a máquina semiótica tinha cortado e distribuído nos festins estruturalistas” (2005, p. 77).

Para Hutcheon, tanto a história quanto a literatura são formas discursivas, ou seja, “[...] o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ em fatos históricos presentes” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Assim, a metaficção historiográfica intercambia os limites da ficção e da história, pois ela insere essa história para depois subvertê-la, melhor dizendo, ela confronta os discursos da literatura e da história, provocando uma nova leitura dos fatos tornando-se auto-reflexiva. O autor do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, utiliza-se, para construir o seu texto, da memória oral, de fatos históricos, já devidamente registrados, e de parte da história de vida de sua personagem principal, que se auto-retrata, em texto paralelo, do qual o autor se “apropriou”.¹⁴⁰

Diante disso, percebemos, o autor, para reconstituir a história de sua personagem, valeu-se de temporalidades distintas, pois há o tempo do desenrolar dos acontecimentos e o tempo da redação da narrativa, tanto em relação ao relato ibanhesiano quanto em relação aos relatos dos historiadores e da personagem, Jacques. A memória é quem articula e intermedeia tais temporalidades. Costa Lima afirma, “[...] viver é conviver com épocas distintas. Não apenas o outro está alocado noutra tempo, mas nós mesmos somos um mosaico de tempos heterogêneos” (COSTA LIMA, 2006, p. 131). Ao juntar as várias narrativas para compor sua

¹⁴⁰ Ver Anexo A: *Decima gaucha*.

escritura, Brígido Ibanhes “costura” as temporalidades para o tempo ser mostrado inteiro e contínuo, porque os eventos do passado não podem ser descritos como um todo, pois temos apenas manifestações que sobreviveram, fragmentos e recortes, reconstruídos pela memória. Pinto acredita ser a memória “[...] mais aparentada à ficção do que à história, a memória atribui importância a tudo que evoca o passado e assegura sua manifestação no presente” (PINTO, 1998, p. 293).

Na reapropriação do passado feita pelo autor há marcas não apagadas pelo presente, marcas inscritas nas gentes, nos modos e no linguajar daqueles que viveram ou apenas ouviram os relatos que compõem a saga do bandoleiro Jacques. A história cuida do presente e constata a fragmentação do tempo, tratando o passado de forma racional, transformando-o em conhecimento, em reflexão, é uma operação intelectual. Mas a memória expõe o que permanece vivo misturando e trazendo o passado ao presente com uma aura de fábula (*mythos*).

Talvez a oposição entre Memória e História e suas distintas temporalidades dificultem a separação entre as fronteiras do histórico e do literário entremeados na obra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, pois ao mesmo tempo que o autor pretende impor um caráter histórico à sua obra, citando três historiadores, percebemos estar a maior parte de sua narrativa alicerçada pelo registro das memórias das gentes simples, as quais se propuseram a dar seus testemunhos de recordações de um passado vivido e/ou sabido. Pierre Nora (*apud* SEIXAS, 2001), ao confrontar Memória e História, deixa claro o caráter simbólico, mítico, mágico, múltiplo, coletivo e individual da memória. Tais características parecem contribuir para acentuar o caráter híbrido da obra em questão, devido à fluidez das fronteiras que a compõem – literatura ou história, ficção ou realidade. Uma “pitada” de cada coisa, como apreciam os contadores de causo do Oeste. Uma mescla de discursos própria da escritura contemporânea, onde as fronteiras diluíram sua rigidez e não apenas se tocam, mas se misturam, fazendo o leitor incauto perder-se em suas margens.

Ao trabalhar com materiais documentais, o autor de *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* põe sua obra em situação de fronteira, ironizando as separações binárias, pois seu sistema referencial parece colocá-lo fora de qualquer gênero literário cuja matéria prima seja histórica. Assim, mesmo aparentando-se com o romance histórico, com a metaficção historiográfica e com a não-ficção, ele não se enquadra, exclusivamente, em nenhum desses gêneros, como podemos comprovar a seguir.

Apesar de tratar de um personagem real, cuja história pode ser comprovada, e da afirmação do autor, na contracapa do livro, enfatizando que o capitão Silvino Jacques

“tornou-se um bandoleiro cuja vida e façanhas este livro relata em detalhes de um romance histórico”, não se trata de um romance histórico. A diferença com esse gênero é visível, pois “[...] o romance histórico tem um caráter de representação ficcional conclusa, verossímil, na qual não restam pendências estóricas (BASTOS, 2000, p. 13), “[...] e onde não cabem as referências à construção do discurso, pois o universo ficcional se apresenta como tentativa de dar sentido aos fatos históricos” (KLINGER, 2007, p. 151).

Ao contrário, como já afirmamos, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* começa com a declaração/pretenção do autor de contar a vida do bandoleiro atendo-se à “verdade dos fatos”, ou seja, o livro tem um caráter de representação histórica e não usa personagens fictícios para dar sentido aos fatos históricos, pois todas as personagens são reais, com exceção das personagens das lendas, como o pombeiro,¹⁴¹ por exemplo, mas essas estão presentes como “adendo”, paralelo a história principal. Os nomes próprios presentes no texto são elementos que contribuem para reafirmar o “pacto de realidade” ao qual o autor se propõe, pois se eles circulam no universo extraficcional, funcionam como “designadores rígidos da realidade” (LYOTARD *apud* HUTCHEON, 1991). O tempo inteiro o autor procura legitimar os fatos como verdadeiros, apresentando documentos, citações, fotos, depoimentos etc, além de fazer referência à construção do discurso: “[...] ordenei os fatos minuciosamente descritos [...] e compilados pelos documentos históricos” (IBANHES, 2007, p. 12).

Em relação à aproximação de *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* com a *non fiction* (não-ficção) realmente existem algumas características que o aproximam bastante desse gênero, porém, não é correto classificá-lo como um romance de não-ficção. O romance de não-ficção nasceu nos Estados Unidos na década de 60, e, muitas vezes, é confundido com o *New Journalism*, movimento mais amplo que recusa a objetividade e a neutralidade jornalística e defende a presença do jornalista em seus relatos, além de apresentar preocupação estritamente literária com a linguagem. Esse último detalhe parece ser exatamente o que incomoda Brígido Ibanhes, embora negar “as prolixidades literárias” não exima o seu texto de apresentar características da linguagem literária, a exemplo desse pequeno trecho: “Os familiares que ficavam: mulheres, velhos e crianças olhavam tristemente o rastejar da coluna na lombada da colina, pedindo a Deus que os protegesse a todos. A incerteza do amanhã transparecia nos olhos cheios de ausência” (IBANHES, 2007, p. 58). Outra questão, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* é menos jornalismo e mais história.

¹⁴¹ Cf. IBANHES, Brígido. *Kyvy Mirim: o índio mago e a lenda do pé de tarumã*. Ilustrações: Márcia Széliga. Curitiba: [s.n.], 1997, p. 05. “Pombero – índio mago, que na mitologia guarani, tinha o dom de se transformar em elementos da natureza.”

O que o aproxima da *faction*, neologismo que compreende os termos *fact* e *fiction*; são exatamente os materiais documentais colhidos pelo autor, a sua preocupação em assegurar a autenticidade do relato com provas, as fotografias, a introdução da primeira pessoa no relato e o texto-testemunho. Porém, texto-testemunho, não no sentido de exercer uma função de denúncia, como o faz a não-ficção, mas sim enquanto “construção” de um relato a partir de testemunhos de outros. A denúncia feita por Ibanhes é sutil, em relação à família do bandoleiro, que tentou “abafar” a história. Até porque a história de vida do *pojukahá* já circulava pela oralidade.

Entendemos a denúncia feita pela *non fiction* como um fato que está obstruído por alguma “força”, quer seja do Estado ou de alguma facção de poder, e é descortinado pelo romance desse gênero – pois ele diz aquilo que não foi possível ser dito pelo jornal. O *faction* situa-se exatamente “[...] numa tensão entre o documental e o ficcional em que o narrado ‘não parece real’ e, no entanto, a força do relato está precisamente que, ainda que *inacreditáveis*, os fatos que se narraram aconteceram” (KLINGER, 2007, p. 153). Não é o caso da obra de Brígido Ibanhes, que não é portadora de nenhuma denúncia, no sentido já aqui salientado. Os conflitos existentes entre os latifundiários, como “coronéis guerreiros” feitores de suas próprias leis, o Estado omissivo, a situação de “terra de ninguém” em que se encontrava a região e as participações de Silvino Jacques na Revolução de 32 e na Intentona Comunista, bem como o banditismo existente no estado, questões tratadas por Brígido Ibanhes, não chegam a ser propriamente uma denúncia, porque esses não são fatos desconhecidos, eles eram de conhecimento da voz popular que os passa adiante. Nem tudo estava na história oficial, mas não era segredo. A referência aos conflitos e à situação política do estado funciona principalmente como contextualização da vida do bandoleiro. A pretensão do autor é mais contar a vida do bandoleiro, enquanto fenômeno lendário, e menos denunciar as condições sócio-político-culturais predominantes no estado naquela época, embora ele termine denunciando-as.

Finalmente, o gênero narrativo mais próximo da obra analisada é a metaficção historiográfica. Talvez, considerá-la em relação a esse gênero permita sair do “poço sem fundo” que torna a obra de Ibanhes “incatalogável” e deixar de lado as comparações binárias as quais tentam diferenciar realidade de ficção, pois “[...] a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção” e “[...] recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da história em nome da autonomia da arte” (HUTCHEON, 1991, p. 127), pois tal oposição já não é relevante. Esse gênero, sem desconsiderar a problemática afirmação de “aconteceu de verdade”, “[...] recusa a

visão de que apenas a história tem pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 127). Brígido Ibanhes, como já foi demonstrado, mostra ter consciência do processo de construção do seu texto e, embora pareça confiante de buscado nesse processo “contar a verdade dos fatos”, apresentando documentos, também está consciente de eles extrapolarem os limites entre realidade e ficção, desafiando as fronteiras que os separam. Klínger afirma que “[...] se os romances questionam as fronteiras entre fato e ficção (criação) é porque essas fronteiras se reconhecem como existentes” (2007, p. 156). *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, à maneira da metaficção historiográfica, lida com algumas inverossimilhanças as quais provocam uma ruptura com a referencialidade, pois inclui em seu relato personagens de lendas indígenas “contracenando” com personagens reais, como no trecho em que Brígido Ibanhes narra a experiência de Affonsa com *Jasy Jaterê*:

A Affonsa foi a primeira a avistar, de pé em cima de uma pedra escura, um pequenino e simpático ser, com enorme gorro com as cores do arco-íris na cabeça, que estava a fitá-la. Num movimento gracioso fez uma pirueta e caiu perto da admirada Affonsa. Jogou-se ao chão e se transformou num emaranhado de cores, emitindo barulho como flapelar de pano roto. Demézio, atraído com a gritaria das mulheres, jogou uma vara de assar churrasco em direção do estranho fenômeno, que se evaporou no ar. (2007, p. 42).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a obra reivindica o teor de “verdade” para o seu relato, incluindo documentos que comprovam os fatos e possuem legitimidade por já fazerem parte da historiografia – como no romance histórico –, além de apresentar, em alguns momentos, características do *non fiction* – como a introdução da primeira pessoa (em alguns momentos) –, esta obra se assemelha muito mais à metaficção, ao quebrar totalmente o pacto com a referencialidade e narrar episódios ocorridos entre personagens reais e seres míticos/lendários. Só a metaficção historiográfica permite esses “abusos”. Porém, *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, sem ser uma metaficção – no estrito sentido de ficção que fala da ficção –, problematiza a nítida separação entre fato e ficção, utiliza vários narradores para contar partes da vida de Silvino Jacques e vai além da relação com a história, ao manter, como se mostrou anteriormente, uma estreita relação com a etnografia. Tais procedimentos terminam promovendo uma reflexão acerca da identidade e da cultura, bem como da “outridade” que forma o estado, *locus* da história do bandoleiro Jacques.

Enfim, a obra se aproxima de alguns gêneros, sem, contudo, “encaixar-se” completamente em nenhum. Na verdade, ela é um *híbrido duplo*, pois, além de ser híbrido discursivamente (história/ficção/literatura), é também híbrido em relação aos gêneros literários, como ficou claro. Situa-se na fronteira entre um registro etnográfico, um texto testemunho, uma espécie de biografia, um registro histórico etc. Nela representa-se tão somente a “diferença pela cultura – modos, palavras, rituais, tempo – inscrita sem um sujeito transcendente”, como diz Bhabha. Na escrita da história de Jacques encontra-se a nomeação de si e do outro, como seres diaspóricos, “marginais” que terminam por formatar a identidade cultural do estado, dando-lhe tonalidade, numa “cartografia projetiva”, o que não deixa de ser um ato político, pois a literatura, assim como qualquer obra estética, comporta o *bricoleur*, inclusive de discursos ou elementos de outra natureza. No caso do discurso político ou qualquer outro de que lance mão a “operação estética”, Sarlo assinala que “[...] essa unidade heterogênea só admite ser julgada por seus resultados: ninguém pode dizer, de antemão, que tal cruzamento estético-ideológico é improdutivo, assim como seria descabido afirmar que ele é ‘incorreto ou falso’” (2005, p. 56).¹⁴²

4.5 A POLÍTICA ALIADA AO BANDOLEIRISMO

Entendemos por “cartografia projetiva” uma função da literatura, principalmente do século XIX, que é precisamente, de acordo com Graciela Montaldo:

[...] essa imaginação espacial que constitui o território, a paisagem, e que se fixa na escritura para desentranhar-lhe sentidos vinculados à organização cultural, social, política e econômica: a natureza e a cultura, a civilização e a barbárie impressas sobre o corpo impreciso, esquivo ou inexistente da pátria. (2004, p. 100).

É essa função cartográfica que Brígido Ibanhes utiliza para projetar a região e inscrever Silvino Jacques em suas relações com a terra, com o espaço e com a política –

¹⁴² Cf. o ensaio de Beatriz Sarlo, “Um olhar político: em defesa do partidarismo na arte”, no qual a autora discute o papel do crítico diante dos programas estético-ideológicos que o colocam cada vez mais vinculado à sociedade e como “o olhar político” do intelectual deve exercer suas mais variadas funções, sendo que uma delas é trabalhar no sentido de, nas palavras da própria Sarlo, “[...] pôr as dissidências no centro do foco, o traço oposicionista da arte frente aos discursos (a ideologia, a moral, a estética) estabelecidos [...]”, entre outras funções.

fatores que estão sempre ligados à propriedade. Aliás, a fronteira, o território, as relações políticas, o espaço natural e suas misturas étnicas são o centro da construção da escritura ibanhesiana, bem como um ponto de reflexão política, no qual, por meio de sua personagem central, se descortina todo o retrato de uma época. É uma atitude da escrita que mais tem a ver com “agrimensar”, “cartografar”, nas palavras de Montaldo, do que com significar uma região ainda não completamente “descoberta”. Jacques representa uma reflexão sobre o espaço – esse tipo de reflexão já ocorria nos textos fundadores da literatura latino-americana através de uma via de mão dupla, como assinala Montaldo:

A primeira via focaliza o problema de se escrever sobre a pátria e o Estado – o momento de sua constituição – em sociedades que desenvolvem, geram, e vivem as guerras dos caudilhos, bárbaros e nômades. A segunda via, por sua vez, incorpora-se num espaço que também é real e relativamente desconhecido, resistente à lei, que a escritura deve cartografar para assinalar e organizar a ação política. (2004, p. 100).

Ao escrever sobre a vida de Silvino Jacques, Brígido Ibanhes escreve sobre a região – e por extensão sobre a pátria – e problematiza a constituição dessa terra “bárbara” - o estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, com suas revoluções e lutas pela terra, além do banditismo epidêmico que ali se instalara¹⁴³, como já destacamos. Brígido Ibanhes, por meio dessa figura lendária, Silvino Jacques, descreve um território no qual havia se instaurado a ilegalidade, e demonstra, conseqüentemente, a fragilidade da lei, ou melhor, a ausência de lei que predominava na região. Nesse sentido, lembramos mais uma vez, os surtos de banditismo epidêmico ou o seu correspondente, o cangaço no Nordeste, em sua “[...] etiologia acham-se sempre fatores de desorganização social e de conseqüente inibição das atividades repressoras, tais como revoluções, disputas locais, agitações de fundo místico ou político ou social, lutas de família [...]” (MELLO, 2004, p. 98). O emprego de bandoleiros/bandidos ou cangaceiros fez-se largamente, não só no Mato Grosso e no Nordeste, mas também em outras regiões, ao longo de um grande período, nas questões de terra, nas lutas de família e nas disputas políticas, pois como afirma Mello, referindo-se ao fenômeno do cangaço no Nordeste, “Foram esses jagunços que, agindo em sintonia mediata com o **Governo Federal** através de **chefes políticos do interior**, compuseram a linha de frente da duríssima resistência da Coluna Prestes em nosso sertão [...]” (2004, 75, grifos nossos). Fica patente o envolvimento de

¹⁴³ Remete-se, nesse sentido, para o relato “Capitão”, que se encontra em *Contos crioulos*, de Serejo (1998, p. 193-210) sobre a vida e as “estripulias” da bandoleira Capitão, que também atuou na região, em uma outra época. Cf. também Corrêa, com o caso “Doninha de Tanque Novo”, típico exemplo de fanatismo religioso e violência relatado em *Mato Grosso: estudos regionais* (1981, p. 69-82).

autoridades políticas, autoridades policiais e militares com o banditismo, numa “descarada troca de favores”. Aqui, é necessário “um parêntese de alerta”: Silvino Jacques, um sempre aliado do Governo Federal, agindo em favor de Getúlio Vargas na Revolução de 32, chegou um momento em que, sintomaticamente, voltou-se contra o seu padrinho em favor da Coluna Prestes. Ibanhes relata um dos tantos casos de proteção de autoridades a Jacques:

O tenente Fernandes, da Infantaria, era chapa do Silvino e toda vez que se encontravam a ordem era para atirar para cima. Na ocasião era ele o comandante do pelotão e quando conseguiu encurralar o bando, numa ravina da bodoquena, deixou-os escapar à noite enquanto o pelotão dormia. A pé, cabresteando os cavalos, eles passaram em silêncio pelo acampamento dos soldados. O Tertuliano, que carregava um cacho de *banana*, deixou uma penca perto da fogueira quase apagada. Um agrado para os camaradas fardados. (2007, p. 180).

Nessa perspectiva, a questão política é central na “construção” do relato sobre a vida do bandoleiro Silvino Jacques. São recorrentes na obra elementos situando Jacques em relações políticas que envolvem o poder dos coronéis, o poder do Estado-nação, o poder do governo do estado, além das relações entre coronéis e jagunços na utilização destes em prol dos interesses daqueles, e vice-versa, ou seja, a confrontação entre atores, interesses e agendas próprios, num ambiente que vive na conflitualidade das margens fronteiriças – terra considerada de ninguém. Como já sinalizamos, muitos coronéis tinham poder de vida e de morte e possuíam um exército particular formado por bandoleiros - importante fator de prestígio entre eles – além disso, a maioria deles estava envolvida com o poder político: “[...] Alípio Felipe dos Santos, proprietário da fazenda São Manoel [...]. O patriarca era detentor de reconhecido poder político naquele rincão no meio do cerrado” (IBANHES, 2007, p. 52). Na verdade, era difícil surpreender uma relação de antagonismo entre coronel e cangaceiro/bandoleiro, como assinala Mello:

[...] tendo prosperado – isto sim- uma tradição de simbiose entre essas duas figuras, representada por gestos de constante auxílio recíproco, porque assim lhes apontava a conveniência. Ambos se fortaleciam com a celebração de alianças de apoio mútuo, surgidas de forma espontânea por não representarem requisito de sobrevivência nem para uma nem para parte das partes, e, sim, condição de maior poder. Por força dessas alianças, não poucas vezes o bando colocava-se a serviço do fazendeiro ou chefe político, que se convertia, em contrapartida, naquela figura tão decisivamente responsável pela conservação do caráter endêmico de que o cangaço sempre desfrutou, [...] que foi o coiteiro. (2004, p. 89).

Sobre o relacionamento muito mais convergente do que divergente entre os coronéis, as forças políticas e os bandoleiros, cujo entrosamento adquiria também uma função econômica, gerando lucros como remuneração, indenização, desapropriação de terras e outros bens, assim como as consequências produzidas por tais relações e “trocas”, é interessante destacar a opinião de Corrêa:

A violência e a política mato-grossense, especialmente no período republicano até as décadas de 1930/1940, podem ser compreendidas através de uma relação de causa e efeito. E, como desdobramento desse contexto político-econômico peculiar à região de Mato Grosso, pode-se igualmente compreender o fenômeno do *banditismo* que surgiu concomitantemente ao momento de dominação dos coronéis, (grifo do autor) e das lutas coronelistas. A vinculação mais explícita entre banditismo e coronelismo, ambos frutos da própria evolução histórica da região e da escalada da violência nesse processo histórico, residiu no envolvimento direto de bandidos e bandos nas **lutas políticas** da região (sobretudo no sul do estado), assumindo aspectos variados, desde o apoio de bandos aos coronéis em luta, até o acobertamento da ação de bandidos por chefes locais de influência e poder, em tempo de paz. (1995, p. 60-61, grifo nosso).

Dessa forma, questionam-se os resquícios de uma política viciosa, que, embora muito bem disfarçada, ainda existe. Além disso, é por intermédio das ações do bandoleiro Silvino Jacques que se constrói a geografia do território, este revestido de valores simbólico, paisagístico, culturais e também econômicos. A representação desses valores não deixa de ser uma forma de intervir na vida pública, porque *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* não deixa de ser uma versão do real histórico, põe em evidência uma parte da história do estado, a qual muita gente gostaria de apagar, ao organizar parte dos discursos incorporados na voz popular, produzindo “uma máquina discursiva.” As relações indivíduo/sociedade, sujeito/contexto, natureza culturalizada/cultura natural estabelecem também o binômio civilização e barbárie, pois os termos das relações se definem dentro da estrutura do estado com seus problemas culturais, políticos e de governabilidade, além dos problemas de fronteiras e soberania internas que terminam por afetar sua constituição territorial. Portanto, não por acaso, tempos depois, tais questões de soberania interna provocam a divisão do Estado, ficando Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Silvino Jacques, desde cedo, teve uma certa proteção de seu padrinho, Getúlio Vargas, por esse motivo, de acordo com Ibanhes, “[...] moldou a personalidade ao exemplo do padrinho, de homem afável que não desperdiçava palavras e que tinha preparo para enfrentar situações de grandes perigos e pressões” (2007, p.15). Aliás, vale o comentário, Getúlio costumava favorecer certos tipos de “cangaceiros”, ou coisa que o valha, como foi o caso de

Antônio Silvino, que saiu da Casa de Detenção do Recife indultado pelo Presidente. Quanto a Jacques, antes de começar a agir por conta própria, esteve, muitas vezes, envolvido com coronéis, coiteiros e autoridades que lhe davam cobertura; sua atuação mais consistente na política começa com a Revolução de 32, quando, “[...] através do primo Prudente d’Ornellas que viera diretamente do Rio Grande do Sul, recebeu a convocação do general Flores da Cunha para que formasse um grupo armado de civis e lutasse a favor de Getúlio Vargas” (IBANHES, 2007, p. 56). Com a experiência, como bandoleiro, foi fácil para Jacques liderar um grupo de homens e lutar a favor de seu padrinho. O grupo, conforme Ibanhes:

[...] de aproximadamente cento e cinquenta homens, teria um desempenho especial para o êxito da campanha a favor de Getúlio Vargas, graças à coragem do afilhado, que à época, aos 26 anos, recebeu a patente de capitão da Guarda Nacional, comandante do 2º Esquadrão” (2007, p. 56).

O “ajuntamento” legalista, em frente ao alambique de Pedrito Coelho, na Vila de Porteiros, preparava-se, sob o comando do capitão Silvino Jacques para partir para a luta:



Figura 5 - Reunião do grupo legalista¹⁴⁴

Mais uma vez, fica comprovado o vínculo do bandoleiro com as autoridades; talvez houvesse algo mais, além da aliança vantajosa entre as partes, isto é, mais do que coiteiros para suas ações e “olhos fechados” das autoridades em relação aos seus crimes. Silvino Jacques podia estar interessado em algo mais “valioso”, como, por exemplo, poder político. Ele pode ter tido um ideal político e social. Afirmamos isso, baseando-nos em algumas palavras do bandoleiro nos seus escritos, em sua participação na Revolução de 32 e na

¹⁴⁴ Foto do livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* (página 317, 2ª edição).

Intentona Comunista, e em mais algumas afirmações encontradas na obra *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, em relação à participação do capitão na Intentona Comunista, quando, sintomaticamente, este como já afirmado, se insurgiu contra o padrinho, Getúlio Vargas.

Antes de comentarmos a participação de Jacques na Intentona Comunista e citar as afirmações feitas por Ibanhes, as quais comprovam que a relação de Jacques com o poder político não era apenas uma questão de troca de favores, mas de um ideal político, citaremos, mais uma vez, um trecho da *Decima Gaucha* atestando a revolta de Jacques contra o sistema: “Tantos bandidos que matam. / Vilmente de emboscada, / e como são do Governo. / Saem dando risada. E outros por terem dinheiro, / Não lhes acontece nada.” (JACQUES, 1978, p. 6). Os versos são claros, Silvino Jacques tinha consciência da “sujeira” já existente no governo e também do poder do dinheiro; talvez a revolta de Jacques fosse o “combustível” necessário para ele almejar um cargo político. Ao participar da Intentona Comunista, colocando-se contra o seu padrinho, Jacques, possivelmente, teria pretensões políticas, as quais ruíram com o fracasso da revolta, como afirma Ibanhes:

E para o capitão se findou a expectativa do poder político. Restava o caminho do poder ilegal, pela força e pela opressão, bem ao estilo dos caudilhos. Enquanto do Catete, Getúlio perseguia e eliminava os inimigos, Silvino começou a executar sua política de terrorismo na região de Porteirias. (2007, p. 103).

Além disso, a atitude de Jacques, ao ser convocado por Prestes, por meio de um homem cujo cognome era Agrícola (membro da Coluna Prestes), para participar da Intentona, parece bastante significativa, pois de imediato Jacques o segue e em pouco tempo recruta uma boa quantidade de homens para lutar na revolução. Consta, tanto em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, quanto no livro *Pão, terra e liberdade: memória do movimento Comunista de 1935*, organizado por Marly Vianna – onde está reunida extensa documentação sobre o movimento e correspondências de Luis Carlos Prestes –, que além de aceitar entrar no movimento, Jacques “[...] carneava seu gado e entregava suprimentos do seu comércio. Quando a revolta fracassou, ele ficou a zero, e pior, ninguém podia lhe pagar o prejuízo” (IBANHES, 2007, p. 100). Já em Vianna, no documento de número 22 denominado “informe Mato Grosso” – uma espécie de relatório que se presume ter sido redigido por Agrícola –, encontra-se o seguinte: “Convém salientar que Silvino teve grande prejuízo, dando quase toda a sua mercadoria para as famílias dos camponeses que iriam nos acompanhar, além disso, vendeu uma boiada com prejuízo de sua parte, para no dia 30 estar completamente livre para o movimento” (1995, p. 115-116).

Ora, ninguém se desfaz com tanto desprendimento de seu patrimônio, se não acreditar na causa pela qual está se envolvendo, lutando, dando sua vida, mais do que isso, se não estiver movido por uma ideologia. A Aliança Nacional Libertadora (ANL) se propunha a realizar a aliança operária e camponesa contra a opressão latifundiária e imperialista, e suas propostas eram divulgadas pelo movimento comunista também em Mato Grosso, como podemos observar em comentário feito em carta de Prestes:

O essencial é conseguirmos um entendimento direto. Enviar por exemplo ao P., com instruções e poderes da ANL e com carta de P. até Assumpción a fim de estudar concretamente a possibilidade de apoio mútuo. Para um governo realmente antiimperialista no Paraguai, o apoio da ANL será uma grande coisa e para esta o Paraguai poderá servir de muito, inclusive como base de operações para uma ação direta em Mato Grosso. (VIANNA, 1995, p. 548-549).

Talvez, o que tenha motivado Silvino Jacques a entrar no movimento comunista tenha sido justamente o ideal de “pão, terra e liberdade”, mais o ideal de luta contra a opressão dos grandes latifundiários e da Companhia Matte Laranjeira, ou seja, o principal em Mato Grosso era desencadear as lutas camponesas e desestabilizar o poder imperialista da Matte Laranjeira. Porém, Brígido Ibanhes vê com suspeita a participação do bandoleiro na Intentona Comunista, ao afirmar que Jacques traía o padrinho, e acrescenta, “[...] ou será que os camaradas é que seriam traídos? Persiste a dúvida de quem ia trair quem na fronteira” (2007, p. 102). Dessa forma, o autor justifica a participação de Jacques e o seu prejuízo, dizendo, “[...] no momento ele estava convencido de que o golpe, ou a traição, seria bem sucedido e que ele ia ser guindado ao tão sonhado poder político acima da própria lei” (2007, p. 100).

Acima da lei, Jacques vivia há muito tempo; poder político sempre teve, mesmo sem ser político, como temos demonstrado, em várias partes dessa tese, as relações do bandoleiro com políticos - *personas*, como o general Flores da Cunha, interventor no Rio Grande do Sul à época da Revolução de 32, e com o próprio Presidente da República, Getúlio Vargas. Em relação a Flores da Cunha, destacamos o trecho em que Brígido Ibanhes relata a ajuda do general a Jacques, quando ele “[...] caiu preso no Rio Grande, ele pediu ajuda a Getúlio, que não quis se envolver em processo de crime. O general Flores da Cunha o socorreu, favorecendo-lhe a fuga” (2007, p. 102). O presidente também o ajudou várias vezes, só tendo lhe negado ajuda quando viu que os crimes do afilhado poderiam prejudicá-lo politicamente. Inclusive, depois da Revolução, satisfeito com a atuação do afilhado, agora considerado herói, passou para Silvino Jacques, de acordo com Ibanhes:

[...] a incumbência de participar em Ponta Porã, cidade fronteira dominada por marginais, de uma conferência de políticos e autoridades. O encontro tinha como objetivo a criação de uma corporação policial nos moldes da brigada militar riograndense, que servisse também à defesa da fronteira, grande preocupação do então presidente Getúlio Vargas. (2007, p. 82).

Assim, não acreditamos que a participação de Silvino Jacques na Intentona Comunista não tenha nenhum fundo ideológico. Porém, em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, não se confirma essa hipótese. O capitão Jacques é representado na obra como bandoleiro, matador/*porojukahá* feroz e frio, justiceiro, herói legalista da Revolução de 32, mas também se apresenta o seu lado sensível de trovador, “pé de valsa”, tocador de sanfona, de homem apaixonado que encontrava “toda a paz do mundo nos olhos da amada.” Tudo isso faz parte da personalidade intrigante e dúbia de Silvino Jacques, mas acreditamos, por trás da complexidade desse homem, havia “sede de justiça social”, inconformismo e rebeldia. Ele esteve a serviço do *status quo* e saiu, esteve porque acreditou e saiu porque percebeu estar do lado errado, pois o ideal de “pão, terra e liberdade” estava em outra direção, na ideologia da Comuna.

No relato de Ibanhes fica patente, Silvino Jacques é um nome que carrega dois estados – Rio Grande do Sul e Mato Grosso/Mato Grosso do Sul. Nesse nome, entremeia-se o significado do gaúcho e dos pampas, assim como a simbolização do cerrado, com suas misturas étnicas e os conflitos sociais e políticos que o “formataram”. Silvino Jacques é o Mato Grosso, sua política deturpada, o banditismo que, obviamente, não era cometido apenas por ele, mas até mesmo pelos grandes fazendeiros e pelo poder judiciário e político. Fica, portanto, o nome, a lenda, o mito: Silvino Jacques.



Figura 6 - Silvano Jacques (à esquerda) e um companheiro de boemia

V CAPÍTULO - SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO - “OS FIOS E OS RASTROS DAS MEMÓRIAS” – UMA VERSÃO

“O passado se distorce para introduzir-se coerência” (Halbwachs)

“O presente dirige o passado assim como um maestro, seus músicos.” (Italo Svevo)

“De modo radical não se pode representar os ausentes, e dessa impossibilidade se alimenta o paradoxo do testemunho[...].” (Sarlo)

5.1 A NARRATIVA DOCUMENTÁRIA

Neste capítulo, analisaremos mais um “suporte” narrativo, no qual ocorre outra interseção no mito do bandoleiro, o documentário, *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*;¹⁴⁵ uma produção de Pepe Faviere, roteiro de Maranhão Viegas, sob a direção de Hamilton Medeiros. Trata-se de um documentário de curta-metragem, financiado pela lei de incentivo à cultura do Estado de Mato Grosso do Sul, registrado no Escritório de Direitos Autorais (EDA), em nome de Giuseppe Faviere, o produtor executivo. Antes de nos determos na análise, julgamos necessário fazer algumas considerações teóricas sobre a narrativa e o próprio “suporte”, o documentário.

Em relação à narrativa, lembramos que, há muito tempo, o texto escrito perdeu seu *status* privilegiado de meio narrativo. Hoje, existe uma variedade de objetos considerados como texto e logo, como meios narrativos de que a própria linguística tenta explicar.¹⁴⁶ Exemplo disso é o artigo de Vernet, “Cinema e narração”, em *A estética do filme* (2012), no qual ele se apropria dos conceitos da tripartição operacional de Gérard Genette (narrativa/narração e diegese) para explicar o cinema narrativo, embora ele considere que qualquer objeto é passível de discurso, logo pode ser narrado.¹⁴⁷ O próprio documentário, assim como filmes, em geral, e o teatro são também suportes narrativos, ou seja, estes são meios passíveis de registrar acontecimentos e/ou narrar histórias. Não esqueçamos que a narrativa fílmica clássica tem como marca as grandes formas do romance do século XIX, enquanto o cinema dos primeiros tempos (1900-1908) caracterizava-se pela influência da cena teatral.¹⁴⁸ Nesses suportes o narrador é maior que uma pessoa, pois há uma equipe envolvida

¹⁴⁵ O documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* sofreu tutela antecipatória por ação impetrada por Brígido Ibanhes, por considerar que o filme, da forma como foi produzido, desvirtua seu livro, *Selvino Jacques: O último dos bandoleiros* e fere os direitos autorais do mesmo, posto que ele afirma ser o documentário baseado na obra acima citada. Portanto, aos 24 de fevereiro de 2006, foi feita a conclusão dos autos, pelo Dr. José Carlos de Souza, MM. Juiz de Direito da 2ª Vara Cível, dando ganho de causa ao requerente Brígido Ibanhes e condenando a parte ré a se abster de utilizar, economicamente em seu proveito, a divulgação de fatos da vida de Silvino Jacques, como roteiro e argumento para filme de longa-metragem, sem expressa autorização contratual pela parte autora, devendo entregar a esta as cópias do documentário, sob pena de aplicação de uma multa que fica aumentada para R\$ 1.000,00 por cada dia de descumprimento da determinação judicial.

¹⁴⁶ Nesse aspecto, Metz (1972) afirma que, as noções linguísticas só podem ser aplicadas à semiologia do cinema com o máximo de cuidado. Embora a teoria linguística tenha dado ao estudioso de cinema uma contribuição relevante.

¹⁴⁷ Cf. VERNET, Marc. “Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques [et al]. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller; Ver. Técnica Nuno Cesar P. de Abreu. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 106. Vernet afirma que “qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social, que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão.”

¹⁴⁸ Cf. VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller; Ver. Técnica Nuno Cesar P. de Abreu. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 20012, p. 22 e 24.

na realização do produto final, a narrativa, que termina deixando suas marcas no enunciado. Por essa razão, Rossini (2006) aconselha o uso da expressão “instância narrativa”, ao invés de narrador, proposta bastante razoável, em se tratando do documentário, haja vista a quantidade de elementos humanos e aparato técnico envolvidos. Assim, ao discorrer sobre a narrativa fílmica, Aumont a define como:

[...] o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. (1995, p. 106).

Vernet (2012) afirma que o cinema desenvolveu sua capacidade de narrar para ser reconhecido como arte e, narrar é relatar um evento, quer seja real ou imaginário. Nesse sentido, ele relembra que a análise estrutural literária já havia evidenciado que “[...] qualquer história, qualquer ficção, pode reduzir-se ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e pode ser esquematizado por uma série de transformações que se encadeiam [...]” (2012, p. 91). Assim, a duração e transformação oferecida pelo cinema à ficção, por intermédio da imagem em movimento termina possibilitando o encontro do cinema com a narração (VERNET, 2012) e não apenas do cinema de ficção, mas também do documentário, pois qualquer imagem é suscetível de promover relações de tempo, de sucessão, de causa e de consequência – fatores que, inevitavelmente, podem dar ideia de transformação imaginária e logo evoluir para uma “história” ficcional, ou não, por uma instância narrativa.

O filme documentário tem usado características narrativas dos filmes de ficção. Por exemplo, o uso da linguagem poética, acompanhamento musical entre outros elementos são estratégias de representação que o documentário utiliza para demonstrar um determinado ponto de vista frente ao mundo. Estes elementos não deixam de trazer um aspecto ficcional ao documentário, uma vez que a subjetividade está presente em sua produção. No contar e recontar, no arranjo e rearranjo de depoimentos, de imagens e arquivos, juntamente com o ponto de vista do narrador e de suas testemunhas (se houver), dá-se a “montagem”¹⁴⁹ que confere verossimilhança ao narrado e, no entanto, a montagem é capaz de criar uma imagem do tempo, transformando um presente instável em um passado estável. Dessa forma, a montagem de todos os elementos citados pode também desestabilizar o passado e colocar no

¹⁴⁹ Cf. AUMONT, Jacques. “A montagem”. In: _____. [et al]. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeler. 9ª ed. Campinas: Papyrus, 2012, p. 62. Para Aumont, “montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”.

presente um passado falso (DELEUZE, 2007). Todos esses aspectos vão ao encontro do fato de que “[...] a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em ‘visão’ que o aproxima mais do imaginário” (VERNET, 2012, p. 101).

Nesse sentido, Deleuze explica a potência do falso, que é a possibilidade de coexistência de passados não necessariamente verdadeiros, mas possíveis. Portanto, na possibilidade de fabulação se entremeiam a ficção e a realidade, ou, conforme o pensamento de Jean-Louis Comolli (2008), no documentário há transformações mútuas entre o cinema e o mundo, as quais terminam anulando as distinções entre documento e ficção, entre verdadeiro e falso – esse fato coloca o espectador entre a dúvida e a crença, em permanente regime de denegação. Além disso, não podemos nos esquecer de que não há gratuidade na escolha das formas, pois como afirma Comolli: “[...] as formas no cinema dobram e desdobram operações de sentido. Os modos de fazer são formas de pensamento. As formas de escritura acarretam conseqüências, em última análise, políticas.” (2008, p. 23). Isso posto, afirmamos, na esteira de Branigan (1992): a narrativa não pode ser exclusividade do ficcional, pois ela tem sido uma forma de dar sentido aos dados do mundo e pode ser detectada nas mais diversas áreas e lugares, não apenas nas obras de artes, mas também no trabalho de jornalistas, historiadores, educadores etc. É a narrativa que “[...] propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário” (NICHOLS, 2005, p. 126). Seja qual for a narrativa, histórica ou imaginária, ela termina sendo um ato político. Nesse sentido, o conceito de narrativa, de Bárbara Herrnstein Smith, é o mais adequado aos nossos propósitos e vai ao encontro do conceito de narrativa documentária que adotaremos aqui, do qual trataremos mais adiante, do teórico Fernão Pessoa Ramos, atualmente professor de Cinema da Unicamp e coordenador do Centro de Pesquisas de Cinema Documentário (Cepecidoc). Assim postula Bárbara Herrnstein Smith:

[...] uma alternativa ao modelo narratológico atual seria aquele em que as narrativas não seriam consideradas apenas como estruturas, mas também como atos. Atos cujas características – assim como as características de todos os atos – se apresentam em função de um conjunto variável de condições em resposta às quais elas são realizadas. Assim, podemos conceber o discurso narrativo, de modo mais breve e geral, como atos verbais que consistem em alguém dizendo a outro alguém que algo aconteceu. Dentre as vantagens de tal concepção, está o fato de que se torna

explícita, assim, a relação do discurso narrativo com os comportamentos, verbais, simbólicos e sociais, de modo geral¹⁵⁰ (1980, p. 227, trad. nossa).

Portanto, a narrativa entendida como ato social, levando em consideração os modos de sua produção e recepção, é apropriada ao documentário, enquanto narrativa produzida, indexada e consumida como asserção sobre o real e o histórico. Entendemos que a concepção de narrativa de Smith contempla essas instâncias do documentário. Nesse aspecto, a definição de documentário¹⁵¹ de Fernão Pessoa Ramos complementa a visão de narrativa que vai para além do ficcional para se estabelecer como ato social:

[...] o documentário é uma narrativa basicamente composta de imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós expectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um expectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).

Assim, o documentário é uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo real, embora os filmes de ficção também o façam. Não esqueçamos que a ficção já nasceu documentária, assim como o documentário já nasceu ficcional (COMOLLI, 2008). Para Nichols (2005), todo filme é um documentário, mesmo a mais absurda das ficções, pois de uma forma ou de outra, representa a cultura, o mundo que a produziu. Ele postula haver dois tipos de filme: o documentário de satisfação de desejos (o de ficção) e o documentário de representação social (o de não-ficção) – os dois contam histórias, mas trata-se de narrativas de

¹⁵⁰ an alternative to the current narratological model would be one in which narratives were regarded not only as structures but also as acts, the features of which - like the features of all other acts - are functions of the variable set of conditions in response to which they are performed. Accordingly, we might conceive of narrative discourse most minimally and most generally as verbal acts consisting of someone telling someone else that something happened. Among the advantages of such conception is that it makes explicit the relation of narrative discourse and, thereby, to verbal, symbolic, and social behavior generally.

¹⁵¹ Uma definição bem generalizada de documentário foi dada, em 1948, pela *World Union of Documentary*, entidade representativa de realizadores, como: “todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas.” (apud BARSAM, 1973, p. 1).

espécies diferentes.¹⁵² O documentário de não-ficção,¹⁵³ a partir de sua definição, já nos coloca na expectativa de “realidade” do narrado, ou seja, sua produção, indexação e consumo estão vinculados à asserção do mundo real, histórico. Trata-se de um **documento** – de um “pacto narrativo” (NINEY, 2002) estabelecido pelo cineasta e pelo próprio gênero fílmico com o expectador, ou seja, a “narrativização do real” é a proposta, a estratégia de todo documentário (RENOV, 1993). Porém, Nichols adverte que devemos avaliar as reivindicações, afirmações, pontos de vista, argumentos do documentário relativos ao nosso contexto como o conhecemos e então decidir se ele merece crédito ou não. Nesse sentido, Fernão Pessoa Ramos destaca algumas características próprias do documentário:

Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: a presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de autores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo do documentário), intensidade particular da dimensão tomada. Procedimentos como a câmara na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. Alguns outros elementos estilísticos da narrativa documentária são comuns à ficção (RAMOS, 2008, p. 25).

Além dessas características, que são o conjunto de procedimentos formais próprios do documentário, Ramos acrescenta mais dois elementos atestadores da não-ficção da narrativa documentária: a intenção do autor do filme e a indexação social. Mas, como vemos, a existência dessas características não implica que os filmes de ficção não possuam elementos estilísticos e estruturais do documentário, bem como, o documentário também não possua elementos do filme de ficção, ou ainda que mostre, necessariamente, apenas a verdade, pois sabemos, esta pode ser manipulada em qualquer suporte narrativo. Portanto, não caberia, na abordagem da narrativa de *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, nenhuma concepção de documentário, baseada na oposição ficção e não ficção, pois o próprio objeto narrado se

¹⁵² De acordo com Nichols, os documentários de satisfação do desejo “[...] expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas idéias e pontos de vista podemos adotar ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas. Os documentários de representação social [...] representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressão nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos [...] Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos” (2010, p. 26-27).

¹⁵³ Designaremos como documentário apenas filme de não-ficção.

encontra entre essas duas fronteiras. Além disso, de acordo com alguns autores, nenhuma narrativa pode escapar de todo da ficção. Com a narrativa fílmica também ocorre o mesmo, independentemente do gênero, pois como afirmou Vernet, qualquer filme é um espetáculo e apresenta sempre um caráter fantástico de uma realidade que não pode ser atingida e diante da qual nos encontramos em posição de isenção e, além disso, existem outros motivos pelos quais filmes científico ou documentário não podem escapar totalmente da ficção. Primeiro porque qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está presa a um imaginário social e oferece-se, então, como suporte de uma pequena ficção; segundo porque o interesse do filme documentário reside no fato de que eles mostram aspectos desconhecidos de uma realidade que dependem mais do imaginário do que do real (2012).

Para completar as características citadas, Ramos (2008) estabelece quatro éticas¹⁵⁴ próprias ao documentário, antes de enumerá-las, abramos um parêntese para, de forma breve, elucidarmos o conceito de ética, o qual pode ser entendido como o conjunto das regras morais de conduta valorizadas positivamente dentro de determinado período histórico (RAMOS, 2005).¹⁵⁵ No documentário, “[...] a ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008, p. 33). Portanto, as quatro éticas aqui especificadas têm a ver com a realização e a recepção da narrativa documentária e estão vinculadas à dimensão moral das condutas dos agentes sociais envolvidos na produção do filme. São elas: a ética educativa, segundo a qual, todo documentário tem a função de educar o espectador sobre algum assunto ou tema; a ética da imparcialidade, caracterizada pelo dever de mostrar a realidade tal qual ela é, criando a crença da possibilidade de imparcialidade absoluta do cinema documentário; a ética interativa que defende a ideia de que o cineasta não deve esconder suas intenções dos entrevistados, ou seja, ele deve explicar tais intenções, justamente para deixar claro que o documentário é uma construção e, portanto, não é imparcial; a ética modesta rompe com todas as anteriores, apenas fala sobre si mesma, reconhecendo sua própria ignorância e demonstrando sua desconfiança em grandes ideologias, ou seja, é uma ética que, na esteira apregoada pelo pós-modernismo, reflete sobre o fim das grandes ideologias. No documentário, no qual prevalece a ética modesta, geralmente o enunciado é apresentado ou mediado pela primeira pessoa.

¹⁵⁴ Cf. Ramos (2008, p. 33), a ética do documentário não é algo estático a ser definido dentro de um panorama valorativo. O modo de enunciar do documentário é constituído historicamente e variou umas quatro vezes no século XX.

¹⁵⁵ Não há, portanto, uma ética específica do documentário. Portanto, o que Ramos faz é, a partir do conceito de ética válido para qualquer situação, “[...] detectar as estruturas que congregam esses valores morais em sistemas ideológicos congruentes, dominantes em determinado período histórico.” (RAMOS, 2005, p. 168).

Quando isso não acontece, ele utiliza vozes múltiplas sobrepostas em uma narrativa altamente fragmentada. Ramos afirma que:

A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do “eu”, deixando para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O “eu” fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover amplitude de sua fala. (2008, p. 39).

De acordo com o exposto até aqui, percebemos que o documentário *per se* é um modo de representação polêmico. Gira em torno desse suporte um certo desejo de realidade construído historicamente e tem a ver com o universo cinematográfico e com a reprodutibilidade mecânica da imagem¹⁵⁶ - com o aqui e agora de sua captação, a qual traria a marca do rastro, da luz, e da concretude material de uma realidade que esteve exposta para ser apreendida, retida pela máquina/câmera e emanaria por meio das características físicas tecnológicas da imagem mecânicas.¹⁵⁷ A realidade, portanto, seria a matéria prima do cinema. Essa pretensão à realidade está mais presente nas expectativas em relação ao suporte documentário. Foi a problemática entre a realidade e a ficção que gerou polêmica em meio à teoria sobre este gênero. Entre os teóricos existem aqueles que defendem, a exemplo de Christian Metz, que todo filme é uma ficção (*apud*, CARROL, 2004). Não vamos adentrar nessa discussão, por acreditarmos que o documentário, enquanto narrativa, está sujeito a processos de construção de sentido e pode se encontrar em uma zona fronteira, entre a realidade e a ficção, dependendo das estratégias narrativas utilizadas pelo cineasta. No mais, o resultado da montagem pode acentuar ou não o efeito de realidade. Esta é a natureza ilusionista do cinema, ou, conforme Benjamin:

[...] no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie (1994, p. 186. Grifos do autor).

Neste sentido, segundo o autor, quando a realidade é tirada de seu aparato técnico, revela-se artificial “[...] e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.” (1994, p. 186). Porém, não é nosso objetivo, neste capítulo, aprofundar a

¹⁵⁶ Cf. Benjamin, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.” In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. Obra Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

¹⁵⁷ <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero2/reflexoes.asp> acessado em 18 de Outubro de 2012.

discussão teórica sobre o estatuto do documentário, mas sim, analisar *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* como a narrativa e representação cultural e histórica do bandoleiro Silvino Jacques, bem como, representação do espaço e tempo em que ele viveu, sem, no entanto, deixar de observar as instâncias que definem esse suporte narrativo, a saber, a produção, circulação e recepção do filme.

Se o documentário é um modo de representação polêmico, mais controverso ainda é o conceito de representação, pois sabemos, este envolve aspectos políticos, sociais e culturais que precisam ser levados em consideração, pois são decorrentes de um embate de forças, como afirmou Comolli:

[...] desde sempre as representações estão em luta umas contra as outras. Essas lutas nos sistemas de representação são *a própria forma* (Grifo do autor) das lutas sociais. Pois as lutas se tornam sensíveis ou visíveis, rearticulam o visível e o invisível, se figuram, passam pelas figurações, pela encarnação, pela delegação, pela representação e pela *mise-en-scène*, em suma. Não é apenas o poder que põe em cena, ou os poderes, é tudo o que age e combate socialmente que passa pelas representações. (COMOLLI, 2008, p. 100)

Não à toa, vários autores, a exemplo de, Carlos Ginzburg, Robert Darnton e Roger Chartier, se debruçaram sobre o conceito de representação sem, no entanto, chegarem a uma noção formal e clara. Sandra Pesavento, porém, pondera: “[...] todos trabalham com a mesma idéia de resgate de sentidos conferidos ao mundo, e que se manifestam em palavras, discursos, imagens, coisas práticas.” (2005b, p. 17) Nesse aspecto, as representações podem ser expressas por meio de instituições, normas, ritos, imagens e discursos em geral, sem, contudo, serem reflexos ou cópias perfeitas do real, mas sim, “[...] uma construção feita a partir dele.” (PESAVENTO, 2005b, p. 40). A imagem, por exemplo, é uma “aparência”; sua realidade se restringe à similitude com aquilo que ela representa. Ela não é a coisa, o objeto ou a pessoa real: é apenas uma réplica ilusória.¹⁵⁸ Assim, as imagens, como qualquer outro tipo de representação, não existem. Elas ocupam a fronteira entre o ser e o não-ser, e estão sempre num entre-lugar, mas não deixam de nos fornecer a aparência de um aspecto da realidade. No cinema, no entanto, a imagem, produzida pelo cinegrafista é produto de profunda penetração nas “vísceras da realidade”, nas palavras de Benjamim e é, por isso, infinitamente mais significativa, para o espectador, do que, por exemplo, a imagem pictórica, dada a possibilidade de nos oferecer um aspecto do real livre de manipulação, graças ao procedimento da câmara de penetrar no “âmago da realidade”. (BENJAMIM, 1994). Essa

¹⁵⁸ Cf. VERNANT, Jean Pierre. The birth of image. In: _____ *Mortal and immortals: collected essays*. Princeton University Press, 1991.

visão de imagem vai ao encontro da noção de representação como algo que não nos afasta do real nem do social, mas que, conforme postula Roger Chartier:

Ajuda os historiadores a se desfazerem da “idéia muito magra do real”, como escrevia Foucault, que durante longo tempo foi a sua, insistindo na força das representações, sejam elas interiorizadas ou objetivadas. As representações não são simples imagens, verdadeiras ou falsas de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é. (2009, p. 51-52).

As noções de narrativa, de documentário e de representação (esta será melhor discutida mais adiante) parecem combinar-se entre si, a narrativa, como ato social, o documentário como asserção sobre o real, e a representação, como algo que não se afasta do real nem do social. Logo, nesse aspecto, são noções capazes de nos orientar, na abordagem do documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, pois trata-se de uma narrativa onde alguém conta algo para alguém (o expectador), relacionando o “discurso narrativo com os comportamentos verbais, simbólicos e sociais” presentes e que envolvem produção, circulação e recepção de forma assertiva sobre o real, construindo uma representação da figura do bandoleiro. Apesar dos elementos fictícios presentes no filme e no próprio elemento representado, Silvino Jacques, a narrativa não se afasta totalmente do real e do social, mas fica na fronteira entre a ficção e a não ficção, entre o mito e o real, uma vez que, o documentário pode no máximo representar o real, mas nunca reproduzi-lo. O documentário já nasce dual, suas representações possuem, simultaneamente, um grau de realidade e uma potência imaginária. Comolli confirma tal afirmativa, acrescentando que “[...] a natureza documentária dos primeiros filmes não deve nos enganar: é exatamente no trêmulo do sonho acordado que eles foram vistos, no pavor diante da aparição de um simulacro artificial mais forte que a realidade aparente.” (2008, p. 92). Logo, tentar opor o cinema documentário ao cinema de ficção, ou agregá-los a esse ou aquele gênero é tarefa infrutífera, pois essa distinção, quase sempre, é desmentida no sistema das obras e na própria ação do cineasta.

5.2 SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO – UM DOCUMENTO

Esclarecidas as relações das noções de narrativa, documentário e representação com o nosso objeto analisado, assim como enfocados, aspectos teóricos sobre o documentário (embora ao longo da análise estejamos sempre nos embasando em alguns elementos teóricos

próprios do documentário), partiremos para a apresentação de *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*. O documentário refere-se, obviamente, à vida do bandoleiro/revolucionário, Silvino Jacques. O filme começa com a tela toda em preto e a narração de uma *voice over*,¹⁵⁹ masculina, bem empostada, bastante sóbria. Concomitantemente, tudo o que a voz narra aparece escrito, em letras brancas, na tela preta. A voz fala diretamente com o espectador, na introdução: “A história que **você** vai conhecer agora aconteceu no início do século XX, no Sul de Mato Grosso [...] **Você** vai conhecer os detalhes dessa história através do depoimento de quem viveu esses dias de tensão e medo [...]” Quando desaparece a tela preta com as letras brancas, aparecem imagens ilustrativas de arquivos: filmes de época e fotos em preto e branco, com a mesma narração *over*, contextualizando a época em que ocorreu a história a ser narrada. A voz *over* conduz o telespectador aos eventos e avanços ocorridos no século XX, citando a teoria da relatividade, de Albert Einstein e a invenção do XIV Bis, por Santos Dumont, por exemplo. Após essa pré apresentação, sai a voz *over* e entra o narrador/apresentador Celso Lago. O cenário em que ele aparece é uma cozinha rústica onde uma chaleira ferve no fogão à lenha. Este cenário é completado por uma fazenda, com bois, galinhas, complementando o “quadro bucólico”; este orienta a recepção, no sentido de levá-la a um tempo primordial - tempo em que aconteceram os fatos contados pelo narrado. Os indícios do bandoleiro estão contidos, impregnados, no cenário, na água fervendo para o chimarrão e até nas vestes do locutor/narrador – tudo remete o espectador para um caminho a ser seguido, um caminho e um tempo que levam ao mito de Silvino Jacques, o bandoleiro/revolucionário, não importando se as pistas são verdadeiras ou falsas. As imagens referentes a eventos nacionais e até mundiais não têm uma relação direta com a biografia documental de Silvino Jacques, a não ser quando estão relacionadas a Getúlio Vargas, mas elas têm a ver com o universo atribulado do início do século, bem como com o progresso da ciência e da tecnologia mundial.

Acreditamos que o cineasta escolheu estes nomes e imagens por estarem ligados a grandes acontecimentos e realizações ocorridos no início do século. Durante toda a narração da vida de Silvino Jacques as imagens de arquivo, fotografias ilustram e contextualizam a época dos acontecimentos. Trata-se não apenas da contextualização de uma época, mas também de um paralelo com o contexto histórico do sul de Mato Grosso, talvez, uma forma irônica de mostrar a contradição entre os dois espaços. Em outras palavras, essa

¹⁵⁹ Trata-se da voz de um narrador que não está em cena, está fora de campo (*voz over*), ou seja, é uma voz sem rosto, também chamada de *voz off*. Este recurso é bastante criticado pelos documentaristas brasileiros, atualmente.

contextualização dos progressos e eventos mundiais da época em que ocorreram os fatos se contrapõe a outro contexto, o da realidade do Estado de Mato Grosso, onde aconteceram os fatos relacionados ao bandoleiro, isto é, um lugar isolado do progresso dos grandes centros e tomado pela barbárie, aspectos já enfatizados nesse trabalho. Portanto, temos, na breve introdução do documentário, uma amostra da civilização mundial contraposta à **barbárie** instalada no Mato Grosso, bem como em outras regiões do país. Lembramos que no nordeste ainda existiam resquícios do cangaço e aqui no sul do Mato Grosso, mesmo com o declínio do **coronelismo guerreiro**, ao qual se aliavam hordas de bandidos, o banditismo, ligado ou não aos coronéis, e a barbárie continuavam causando sobressaltos à população civil, na zona rural. Esse fato foi registrado ainda na década de 1950,¹⁶⁰ além disso, a região e suas fronteiras continuavam militarmente desprotegidas.

A vida e os feitos do bandoleiro/revolucionário, Silvino Jacques, são apresentados e/ou representados, agora, com o dono da voz *over* aparecendo, intercalados com as imagens da época, numa sequência de fatos históricos, em três partes distintas. Na primeira parte, mostra-se que havia pessoas extremamente poderosas que se sentiam ameaçadas por Silvino Jacques, entre elas, os “dos Santos”, família, cujo patriarca foi chefe da “captura” de Jacques e foi também quem colocou fim a sua vida. Nessa parte, Manoelito Coelho (genro de Alípio dos Santos, o patriarca) é apresentado como o vilão invejoso que tinha Silvino Jacques como concorrente, no comércio local. Com o objetivo de eliminar a concorrência e com inveja de Jacques, Manoelito teria tramado uma emboscada para o bandoleiro. Este fato contraria o que traz o livro *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, segundo o qual a desavença de Silvino Jacques com Manoelito Coelho começou por causa de uma carreirada, na qual, Jacques perdeu a disputa, ficando tão furioso “[...] que arrancou do revólver e chamava qualquer um para a briga. Manoelito Coelho, outro cabeça quente, saiu para o limpo para enfrentá-lo, mas os companheiros não permitiram o duelo” (IBANHES, 2011, p. 166). Desde então, Silvino Jacques teria marcado o paraguaio por ele o ter desafiado em público. A ira de Jacques aumentou, quando Manoelito denunciou o envolvimento dele na morte de dois paraguaios, fato que fez o bandoleiro encomendar sua morte a Adão Jacques e Dinarte Leite. Assim, narra Ibanhes a morte de Coelho:

¹⁶⁰ Cf. SODRÉ, Néelson Werneck. *Do tenentismo ao Estado Novo*: memórias de um soldado. 2ª ed. Petropolis: Ed. Vozes, 1986; CORRÊA, Walmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso*: 1989-1943. Campo Grande: Ed. UFMS, 1995; QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos*: E. F. Noroeste do Brasil na construção histórica de Mato Grosso (1918-1956). 1999. 559f. Tese (Doutorado em História Econômica) – FFLCH/USP, São Paulo.

[...] Manoelito saiu correndo, tratavilhando e entrou no banheiro tentando escapar. Os assassinos apareceram correndo atrás e descarregaram as armas na porta de madeira, lascas voaram e buracos se abriram. Quando a fumaceira se dissipou, lá de dentro saiu o Manoelito todo ensangüentado, trançando as pernas para não cair. Sabia que ia morrer em questão de minutos e queria abraçar a esposa [...] Ele olhou fixamente a esposa e morreu levando aquela imagem querida. Pela porta penetrou uma sobra. Era o Jacques. De mosquetão em punho, se aproximou da cena e encostou o cano da arma na têmpora do morto. – Assim é que se mata um homem! – rosnou como fera enfurecida e disparou [...] (2011, p. 175).

Sem querer defender nenhum nem outro suporte, lembramos que “[...] todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vistas” (NICHOLS, 2005, p. 50) assim como as narrativas, em geral. Na segunda parte, aborda-se a participação de Silvino Jacques na Revolução de 32, enfatizando-se as ações heróicas do bandoleiro. Na terceira e última parte, narra-se a implacável perseguição da “captura”, comandada pelo poderoso “dos Santos”, culminando com a morte de Silvino Jacques, encerrando-se o documentário com uma sequência de várias fotos do bandoleiro, acompanhado de sua família “legítima”. Esse desfecho não deixa de convidar o espectador a aderir à opinião do locutor – a de que Silvino Jacques foi um herói injustiçado, um homem que teve como maior desejo mudar de vida, vivendo em paz junto a sua família. Além disso, não esqueçamos que as fotografias de rostos têm um “valor de culto”. Esse tipo de retrato, de acordo com Benjamim (1994), é a última “trincheira” de resistência frente ao desvalor do culto à arte, na era da reprodutibilidade técnica. Portanto, a fotografia do rosto humano é o refúgio derradeiro do valor de culto, é o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou aos mortos. A sequência de retratos condiciona à assistência ao sentimento de saudade, de falta, de pena de um herói/anti-herói vencido pelo destino.

O locutor/narrador apresenta os fatos complementando o que ele diz com os vários depoimentos das testemunhas sobre a vida, as tropelias, o heroísmo, o desassossego e a sina de Silvino Jacques, colocando o personagem como o herói que teve por antagonistas o meio hostil do Mato Grosso, os inimigos que o perseguiram de forma injusta, pois o bandoleiro apenas queria trabalhar e mudar de vida, além da sina que o perseguia. As testemunhas, na maioria, são secundárias, (a utilização de testemunhas secundárias deve-se ao fato de que a maioria das testemunhas primárias já havia falecido por ocasião da realização do documentário), mas há alguns poucos que conviveram com o bandoleiro, pessoas da família, além do historiador Walmir Batista Corrêa – “sujeito autorizado do saber”¹⁶¹. No momento da narrativa e depoimentos, sempre aparece o locutor, Celso Lago, vestido de bombacha,

¹⁶¹ Usamos a expressão no sentido de pessoa que detém o saber acadêmico.

vestimenta que remete à figura do gaúcho e por extensão de Jacques, com a mesma voz empostada, intercalando sua narração com os testemunhos dos depoentes. As testemunhas são: Adhail Ferreira Costa (tinha 11 anos quando conheceu Silvino), Assunção Miranda dos Santos (esposa de Orcírio dos Santos). Athayde Miranda dos Santos (era criança quando conheceu Jacques), Bibiana Ribas (irmão de Elódia, umas das mulheres de Jacques), Brígido Ibanhes (escritor), Domingos da Costa Leite (cunhado de Jacques, irmão de Rayda, tinha 13 anos quando entrou para o bando), Ernesto Rocha Filho (filho de um amigo de Jacques), Hildorilda Jacques (filha de Silvino com Zanir, sua esposa), Julieta Sá de Medeiros (o pai era amigo de Silvino), Juracy Jacques (filha de Silvino com Rayda) Krugerson Matos (militar que serviu no 10º Regimento em Bela Vista), Maciel Ocariz (paraguaio, irmão da nora de Alípio dos Santos), Mário Cabaña (fez parte da “captura” de Jacques), Nilo Charão (irmão de uma das mulheres de Jacques, Elódia), Policarpo Dias (conheceu Jacques no exército), Sidney Nunes Leite (aposentado, pecuarista), Umbelina Franco (a mãe era amiga de Silvino), Valmir Batista Corrêa (professor, historiador), um depoente não identificado também aparece,

Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro é um documentário que traz o discurso direto na forma de entrevistas – o locutor deixa a testemunha falar diretamente, mais passagens observacionais e a voz sobreposta do apresentador. Essas características são próprias do chamado documentário auto-reflexivo (NICHOLS, 2005).¹⁶² Esse tipo de documentário, que utiliza a interação entre a equipe os objetos-personagens filmados surgiu com maior intensidade, no Brasil, na década de 1990. Apesar de algumas características do modo reflexivo, podemos observar, como demonstramos antes, o uso de imagens de arquivo para recuperar a história e mais a presença potencializada do apresentador, detalhes que remetem ao documentário participativo com intervenção ativa, no qual o apresentador, além de aparecer, emite opiniões, a exemplo da fala de Celso Lago, que afirma, categoricamente, ter Jacques sido uma pessoa trabalhadora. Já a inclusão de fotos, filmes e páginas de jornais de época são estratégias típicas do documentário expositivo. E ainda, os letreiros de argumentos veiculados no início do filme, e a utilização de parte da narrativa do filme em voz *over*, com imagens ilustrativas, são estruturas típicas do documentário clássico.¹⁶³ A narrativa documental, em termos reflexivos, reduz a autoridade absoluta do sujeito que “tudo

¹⁶² O documentário *Selvino Jacques: a saga de um de um bandoleiro*, mesmo partindo dos princípios do documentário auto-reflexivo, não encarando a câmara como um espelho, não discute o processo de produção, nem tenta explicitar e problematizar as convenções e modos de representação do documentário, como se espera de um documentário auto-reflexivo. Esclarecemos que o documentário participativo, com viés narrativo reflexivo tem sido uma dominante nas produções do gênero documentário.

¹⁶³ Aqui documentário clássico refere-se aos primeiros filmes que usavam a estruturação acima descrita.

sabe” – o apresentador narrador. Ao mesmo tempo, o testemunho dos entrevistados legitima, embasa, autoriza o discurso do apresentador, pois conforme Nichols:

Essa reinstituição do discurso direto por meio da entrevista conseguiu evitar um dos principais problemas da narração com voz fora-do-campo, em particular a onisciência autoritária e o reducionismo didático. Não existe mais a pretensão dúbia de que as coisas são como o filme as apresenta, tal como organizadas pelo comentário de um sujeito que tudo sabe. (2005, p. 56-57)

O documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*¹⁶⁴ destitui o apresentador da condição de “dono da verdade.” A “verdade” é compartilhada por vários atores sociais, ela é recomposta por um todo de testemunhos, que desvendam a vida do bandoleiro; estes por não necessitarem atestar sua legitimidade, diminuem o índice de suspeição e aumentam o grau de autenticidade da narrativa. O uso de sequências de entrevistas nos documentários, como estratégia, contribuem para a confirmação “[...] de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme.” (NICHOLS, 2005, p. 57).

De qualquer forma, a estratégia de passar a voz aos atores sociais, “parecendo” que a voz do filme, na figura do apresentador, fica em segundo plano, de modo que o locutor não nega, nem afirma o *imprimatur* de veracidade aos depoimentos apresentados pelas testemunhas, não quer dizer ausência de ideologia e imparcialidade, pois ainda conforme Nichols (2005), a entrevista ainda é um problema, porque elementos como subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz ainda são pouco questionadas na teoria e na prática do documentário. Muitas vezes, os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam. Isto vem ao encontro da questão do discurso como construção de efeitos, de pontos de vistas, de impressões e representações, ou seja, fabrica-se o que se quer transmitir. Mas não há, segundo Comolli. “[...] apenas técnica e ideologia,” no filme documentário [...], há, simultaneamente, a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida que é a projeção de um filme” (2008, p. 97). No caso do documentário em questão, percebemos, nitidamente, que o cineasta constrói a **representação** do bandoleiro Silvino Jacques, como um herói, um homem vítima do seu destino e da perseguição dos poderosos. A dubiedade da figura do bandoleiro é praticamente

¹⁶⁴ O documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* tem características híbridas, logo não vamos nominá-lo como reflexivo, participativo ou expositivo optamos apenas por apresentarmos os aspectos dos três modos de representação presentes nesse domínio.

esquecida. Para tanto, os atores sociais selecionados para darem seu testemunho são em sua grande maioria pessoas das várias famílias de Silvino Jacques e outras com disposição de fazer apologia ao heroísmo do bandoleiro.

5.3 SILVINO JACQUES – UMA REPRESENTAÇÃO

Nesse aspecto, o artigo “Defesa e ilustração da noção de representação”, de Roger Chartier, no qual o autor advoga em defesa da representação nos parece apropriado para refletirmos sobre mais essa **representação** do nosso objeto de estudo. Portanto, partimos da premissa defendida por Chartier, a qual nos servirá para, senão justificar, para compreender o exposto no parágrafo anterior, que é na verdade, o cerne do objetivo do documentário em questão. Diz ele: “[...] qualquer fonte documental que for mobilizada para qualquer tipo de história nunca terá uma relação imediata e transparente com as práticas que designa. Sempre a representação das práticas tem razões, códigos, finalidades e destinatários particulares” (2011, p.16).

Para defender sua noção de representação, Chartier, (2011) discute as definições do termo que, conforme o dicionário francês, publicado por Furetière em 1969, apresenta duas famílias de sentido: na primeira, representação é imagem que remete à ideia e à memória os objetos ausentes, apresentando-os tais como são; ou seja, nesse sentido, representar é ocupar o lugar de alguém por meio de pinturas, palavras, figuras etc, ou ainda, ocupar o lugar de alguém, juridicamente falando; na segunda, representação pode ser exibição de algo por alguém, representação pública de uma coisa ou pessoa, constituindo sua própria representação. Dessa forma, os sentidos da palavra se contradizem, pois, no primeiro caso, a representação supõe a ausência da pessoa ou coisa representada e no segundo sua exibição por ela mesma. Chartier afirma que Louis Marin, ao refletir sobre a teoria da representação nos lógicos de Port-Royal,¹⁶⁵ considera o modelo conceitual dos gramáticos uma construção singular, visto que eles utilizavam por matriz da teoria do signo o modelo teológico da

¹⁶⁵ Cf. MARIN, Louis. *La critique du discours*. Etudes sur la Logique de Port-Royal ET lês Pensées de Pascal. Paris: Edition de Minuit, 1975. Louis Marin, nesta obra, faz uma apurada reflexão sobre a teoria da representação e entre os vários teóricos consultados, ele dedica-se, principalmente, aos gramáticos e lógicos de Port-Royal, os quais elaboraram a teoria representacional do signo, no século XVII, articulando as duas operações da representação quando faz presente aquilo que está ausente – os dois modelos que melhor exploram a representação moderna (tanto linguística quanto visual) e consideram a dupla dimensão do signo, isto é, na dimensão transitiva ou transparente do enunciado, toda representação representa algo; na dimensão reflexiva, ou opacidade do enunciativa, toda representação se apresenta representando algo (Chartier, 2011).

Eucaristia¹⁶⁶ – ou seja – por meio desse modelo, explicavam como atuava a representação do monarca nas sociedades cristãs. Tal como a Eucaristia, o retrato do rei, seja imagem ou texto escrito, “[...] é, ao mesmo tempo, a representação de um corpo histórico ausente, a ficção de um corpo simbólico (o reino no lugar da Igreja) e a presença real de um corpo sacramental, visível sob as espécies que o dissimulam” (CHARTIER, 2011, p. 19). Portanto, aqui se reúnem os dois sentidos do conceito de representação. Resumimos, da visão dos teóricos de Port-Royal, a adequação entre o dogma católico da presença real e a teoria semiótica da representação significativa.¹⁶⁷ Assim, ao juntarem-se as duas dimensões, a transitiva e a reflexiva, dos lógicos de Port-Royal, sobre a representação, conclui-se que, na dimensão transitiva, “[...] toda representação se apresenta como representando algo.” (*idem*, p. 19). E ainda, na dimensão reflexiva: “[...] toda representação se dá de maneira que representa algo, e no caso do saber histórico, fazendo-o adequadamente.” (p. 24). Daí a importância da análise sistemática dos meios de apresentação da representação. E, nesse aspecto, Chartier nos mostra a importância do conceito, assim construído, para as representações no mundo social. Segundo Chartier,

[...] o conceito de representação foi e é um precioso apoio para que se pudessem assinalar e articular, sem dúvida, melhor do que nos permitia a noção de mentalidade, as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: em primeiro lugar, as operações de classificação e hierarquização que produzem as configurações múltiplas mediante as quais se percebe e representa a realidade; em seguida, as práticas e os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria do mundo, a significar simbolicamente um *status*, uma categoria social, um poder; por último, as formas institucionalizadas pelas quais uns “representantes” (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam de maneira visível, “presentificam” a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade ou a permanência de um poder. (2011, p. 20)

¹⁶⁶Cf. CHARTIER, Roger. “Defesa e ilustração da noção de representação”. In: *Fronteiras: revista de História/Universidade Federal da Grande Dourados* – v. 13, n. 24 (jul./dez 2011) -, Dourados, MS: UFGD, 2011, p. 15-30. “É esse modelo eucarístico que dá conta da teoria representacional do signo tal como se enuncia no capítulo IV da primeira parte da *Lógica* de Port-Royal, “Des idées des choses, ET des idées des signes”, acrescentado à edição de 1683, vinte anos depois da primeira, publicada em 1662. Depois de recordar os critérios explícitos a partir dos quais o texto distingue diferentes categorias de signos (seguros ou prováveis, unidos às coisas que significam, ou separados delas, naturais ou de instituição), Marin conclui sua análise ressaltando os vínculos que, para os lógicos de Port-Royal, unem a teoria eucarística da enunciação e a teologia lingüística da Eucaristia: “De tal modo, o corpo teológico é a função semiótica mesma e para Port-Royal em 1668, há adequação perfeita entre o dogma católico da presença real e a teoria semiótica da representação significativa” (p. 19).

¹⁶⁷ Cf. MARIN, Louis. *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*. Paris, Meériennes Klincksieck, 1986.

Portanto, essa noção de representação nos ajuda a compreender o mundo social e as variadas representações que ele nos apresenta, pois, nesse aspecto, trata-se, como postulou Vernet, referindo-se ao cinema, “[...] de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma [...]” (2012, p. 98) e explica que em virtude de sua capacidade de reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais foi possível dizer que o cinema é o substituto das grandes narrativas míticas (2012). Essas afirmativas nos fazem entender como o documentário se engaja no mundo através da representação, o que conforme Nichols, acontece de três maneiras:

Em primeiro lugar, o documentário oferece-nos um retrato ou uma **representação** reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade [...] Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros [...] Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica [...] Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas [...] Os documentários não defendem simplesmente os outros, representados de maneira que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. (2010, p. 28 e 30 grifo nosso).

Neste sentido, poderemos compreender como Silvino Jacques torna-se objeto simbólico da cultura, transformando-se, no documentário, muito mais do que nos outros suportes analisados, no cavaleiro andante, no Robin Hood. Aqui o ponto de vista do cineasta é favorável ao heroísmo do bandoleiro e serve aos interesses do Estado que é quem patrocina o documentário. Sabemos que existe uma política estatal, sobre a qual já nos referimos em capítulos anteriores, cujo objetivo é o de denegar a imagem de “lugar da violência e da barbárie”, associada ao Estado de Mato Grosso do Sul desde as suas mais primitivas lutas, incluindo o “terrorismo” imposto aos trabalhadores da Companhia Matte Laranjeira, numa forma de preservar o seu monopólio e chegando ao problema da violência ocasionada pelos “deslimites” de suas fronteiras, onde até hoje noticiam-se os crimes de pistolagem e todo o tipo de delito atribuído à condição fronteiriça do Estado. Estes fatos, os governos tentaram e tentam de toda forma ocultar e quando não é possível o ocultamento, procuram amenizar essa imagem negativa, procurando construir uma identidade estatal em conformidade com seus interesses. A identidade regional, como a nacional que é construída, por meio das diversas culturas nacionais, é formada por intermédio das várias culturas locais, ao produzirem

sentidos sobre ela, esses sentidos, conforme postula Hall sobre a nação (2006) e nós acrescentamos a região, estão contidos nas histórias contadas sobre a nação/região, memórias conectadas a seu presente com seu passado e às imagens dela construídas. As histórias, memórias e imagens são constructos da literatura, da história, da cultura popular, da mídia e do Estado, embora, muitas vezes, tais construções entrem em choque umas com as outras, principalmente, entre a cultura popular e a “patrocinada” pelo Estado, uma vez que há uma luta constante entre as duas forças. O Estado tenta colocar a sua versão, a qual pode não coincidir com as versões que estão nos becos, nos subúrbios, nas ralés, no populacho. Até porque, como afirma Hall, “[...] a cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também estrutura de poder cultural” (2006, p. 59).

Entendemos que nessa estrutura coexistem as contranarrativas, as quais vêm para dar voz ao que ficou submergido, ocultado ou foi simplesmente calado. Talvez, no caso de Silvino Jacques seja, parafraseando Chartier, justamente, os enfrentamentos fundados na violência e na força bruta, os quais se transformam em lutas simbólicas – uma força tentando aniquilar a outra para depois de vistas, contadas, mostradas transformarem-se em relato. Entre um relato e outro, encontra-se o desvão em que se dá o mito e os tais sujeitos apontados por Chartier, quer sejam singulares ou coletivos, sociais ou políticos produzem a representação e no desvelar desta à imaginação se produz a crença. Logo, no relato produzido pelo documentário, a força dominante é a de Silvino Jacques muito mais herói do que bandido. O bandoleiro como símbolo do herói é, estrategicamente, mais conveniente para os interesses do Estado.

Para entendermos a construção muito mais heróica do bandoleiro, no documentário, a representação de Silvino Jacques é fundamental. O aparato necessário para representar algo ou alguém pode ser comparado às togas dos magistrados, à roupa branca do médico, à batina do padre são instrumentos que nutrem a imaginação e compõem a potência desses profissionais, fazendo parte daquilo que eles representam: a lei, a cura, a fé. Assim, em relação ao documentário, *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, o cineasta, ao narrar, a biografia do bandoleiro Silvino Jacques, por meio da voz documental e de suas categorias estruturantes como som, imagem, elementos estilísticos e linguísticos, apresenta para o espectador o seu ponto de vista acerca de Jacques e de sua história e também permite-nos, pela articulação da voz com esses outros elementos citados, bem como por sua capacidade discursiva, entendermos como foi construída a representação do bandoleiro. Marc Ferro (1988) já advertia para o fato de as imagens mostrarem muito mais do que se pretende mostrar, tornando-as perigosas e escorregadias, mesmo quando manipuladas. Vem ao

encontro da advertência de Ferro, a coincidência na representação do referente, no cinema, muito mais do que em qualquer outra arte; por melhor descrito, reconstruído, figurado que seja o referente, não há a possibilidade de o reconstituir como tal, pois mesmo a representação fílmica sendo mais realista pela riqueza de detalhes do que outras representações, ela mostra, na verdade, sombras, efígies registradas de objetos ausentes (VERNET, 2012). Realmente, o cinema tem esse poder, conforme Vernet, “[...] de ‘ausentar’ o que nos mostra: ele o ‘ausenta’ no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever” (2012, p. 100). Assim, ainda de acordo com Vernet, no cinema, tanto o representante quanto o representado são fictícios e por isso, “qualquer filme é um filme de ficção” (p. 100), logo o filme documentário também está incluído nessa lei. Porém, o cinema, e o cinema documentário muito mais, a coincidência entre o referente e a representação cria a ilusão, como afirma Rossini:

de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém. O que está representado é o próprio real; produz-se assim, uma ilusão referencial chamada de efeito de real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto. (2006, p. 116-117)

O efeito de real no cinema, proporcionando um aspecto realista daquilo que ele se propõe a representar, transformou a ideia de verossimilhança, pois a coincidência entre o objeto representado (referente) e a sua representação é mais do que aquilo que é semelhante à verdade proposto pela ideia de verossimilhança, porque faz o espectador ir além do efeito de realidade. Dito de outra forma, o efeito de realidade é “[...] produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente convencionais” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 92). Diferente do efeito de real, o qual tem como característica um efeito de realidade muito forte, o que leva o espectador a “[...] ‘um juízo de existência’ sobre as figuras de representação que lhes confere um referente real; dito de outro modo, ele não acredita que vê o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas crê que aquilo existiu no real” (2003, p. 92). Portanto, filmes indexados como reais, como os documentários, produzem efeito de real e, dificilmente, são questionados quanto à realidade do que apresentam pelo espectador comum. Junta-se a isso o poderoso aparato técnico do cinema, cada vez mais sofisticado, que consegue ampliar cada detalhe de real de suas representações, potencializando o efeito de real.

As escolhas do cineasta implicam, diretamente, não só a representação, mas podem, também, sugerir a opinião daqueles para quem o filme foi direcionado, ou seja, voltamos

à questão das lutas, do campo de força, pois “[...] as lutas de representações são assim entendidas como uma construção do mundo social por meio dos processos de adesão ou rechaço que produzem” (CHARTIER, 2011, p. 22). O cineasta, assim como qualquer outro indivíduo que se propõe a construir a representação de alguém, passa por esse processo de adesão ou rechaço na forma de apresentar o representado. A adesão de determinados aspectos na representação de uma parte do mundo histórico, sempre representaram o ponto de vista de indivíduos, grupos e instituições (NICHOLS, 2010).

Diante do exposto, compartilhamos a opinião de Nichols quando este afirma que a noção de representação é fundamental para o documentário, pois ela nos permite checar as questões éticas, posto que a indexação deste suporte remete à verdade. No entanto, sabemos que as modificações de comportamento de atores sociais diante da câmera podem colocar um elemento de ficção no documentário e mais, “[...] inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2010, p. 31).

No documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* encontramos algumas contradições entre as testemunhas e até mesmo entre a fala de uma delas e a do locutor/apresentador, além de algumas falhas técnicas, como a omissão de créditos. Também, o nome de uma das testemunhas não consta na legenda assim como o nome do escritor, cuja obra é citada nas referências bibliográficas do documentário e que está escrito incorretamente, como o está o título da própria obra. Pensamos que esses tipos de erros podem colocar em xeque a pressuposição de autenticidade requerida pelo suporte documentário, bem como dos atores sociais. Tanto é assim que, sem querermos tomar partido, citamos dos trechos dos autos da briga judicial travada entre Brígido Ibanhes e o produtor do documentário, Hamilton Wander Medeiros, o Termo de Conclusão, emitido pelo MM. Juiz de Direito Dr. José Carlos de Souza. Este atesta, em relação ao título errado, que: “o documentário, na verdade foi uma tentativa sutil da parte ré de burlar os direitos da obra do autor. (f. 5) No entanto, seu intento não foi atingido” e continua:

Deve ser ressaltado, ainda, que até o título original da obra **Selvino Jacques: O último dos bandoleiros** está sendo adaptado pela parte ré sob o título “**Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro**”, o que, à evidência, faz sugerir a lembrança da obra do autor, vulnerando, dessa forma, o artigo 10, da Lei 9.610/98, que dispõe: *A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor.* (f. 6)

Em relação ao título da obra consultada e ao nome do seu autor, podemos constatar, como já evidenciamos na citação anterior, que se trata de *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros* de Brígido Ibanhes e não, conforme aparece no encerramento do documentário, “O último dos bandoleiros” – Brígido Ibanhas. Além disso, o escritor é colocado no documentário como filho de um capataz de Alípio dos Santos, informação inverídica, visto que o pai de Ibanhes nunca trabalhou para a família Santos.

No que diz respeito às contradições nas falas das testemunhas, temos o depoimento de Juracy Jacques, filha de Silvino Jacques (depoimento bastante emocionado, no qual ela declara ao final: “talvez hoje se meu pai estivesse vivo, a gente não era a pessoa que hoje em dia sou...”) que contradiz o próprio pai ao afirmar que ele, aos 12 anos de idade, perdeu um irmão e que aos 15 vingou a morte do mesmo, tendo ingressado na vida do crime a partir desse fato. Supondo que Jacques esteja dizendo a verdade, essa afirmação é desmentida na narrativa do bandoleiro que, em sua *Decima gaucha*, conta que começou matar na comemoração de sua nomeação para fiscal de linha, num cabaré, na noite de 25 de junho de 1929 (tinha então 23 anos) como podemos observar nos versos de Jacques: “Eram onze e meia da noite/Do dia vinte, bem sei/De Junho de vinte e nove/Quando a matar principiei/E junto aos meus companheiros/U rumo certo tomei” (JACQUES, p. 2). Nessa noite, durante um tiroteio com a polícia Jacques matou duas pessoas, como podemos constatar nas palavras do bandoleiro: “Resumo do conflito/que nessa vila se deu/Sabino José de Almeida/Que era o cabo, morreu,/E José Gomercindo Fernandes também desapareceu.” (p. 2). Foi por causa dessas mortes que Jacques começou a fugir da polícia e resolveu vir se esconder em Mato Grosso. Só depois, embrenhado nos bosques e fugindo da polícia é que Silvino Jacques perdeu o irmão. Vejamos a narrativa do bandoleiro:

Um amigo apareceu-me
Às oito horas do dia,
De meu amigo deu-me notícias,
De meu irmão não sabia,
Com direção ao Uruguai,
Mandei um próprio em vigia.

O próprio voltou de pressa
Falando muito assustado,
Que num porto do Uruguai,
Um corpo foi encontrado,
Dum moço ainda novo
Que faleceu afogado.

Por certos documentos
Que nele foi encontrado,
Conheci ser meu irmão,

O triste morto achado,
Redobrou minha tristeza
Naquele bosque isolado

Ali então juntou-se
Desgraça e infelicidade,
Foi morto meu irmão,
Ainda na flor da idade,
Contava dezenove anos,
Gozava a liberdade.

Que caso tão doloroso
Ser morto de traição,
Sem ter que fosse um adeus,
Do seu amigo irmão,
É um caso de grande dor,
Para quem tem coração.

Disso penso vingar, -me
Seja o dia que for,
Desse grave sentimento,
Em meu peito guardo a dor
E do inimigo traiçoeiro,
Guardei sempre rancor. (JACQUES *apud* FALCÃO, 1978, p.12)

Quanto à divergência de informações entre o locutor/apresentador e a testemunha de nome Athanásio de Almeida, este afirma que foi Horácio Braga quem telegrafou para as autoridades do Rio Grande do Sul, entregando que Silvino Jacques estava indo para lá, enquanto o apresentador Celso Lago diz que foi Manoelito Coelho quem comunicou às autoridades essa informação. As contradições entre os testemunhos, tanto no próprio documentário quanto na obra de Ibanhes, nos fazem questionar o estatuto da verdade. Quem está com a verdade? Ou, quem é o dono da verdade? O fato é que histórias reconstituídas a partir de testemunhos estão sujeitas a oscilações. Construir o passado é “catar trapos”, é remendar os retalhos como num quebra cabeça, embora nem sempre ele “encaixe” todas as suas pontas. O trabalho da memória é sempre “emocional” e envolve dois lados, pois nela atua a seleção dos momentos do passado e o arquivamento dos não selecionados. Memória e esquecimento caminham de mãos dadas: é normal que haja discordâncias nas seleções daquilo que cada testemunha selecionou. Porém, a re-inscrição dos traços deixados pelo passado exige a salvação dos “cacos”, sem distinção entre os valiosos e os sem valor; o sucesso da “empreitada” advém da capacidade do “catador” de reminiscências fazer a reordenação do material e balancear os testemunhos de modo a não priorizar apenas um lado da história.

Os documentários reúnem provas para, a partir delas, construir sua perspectiva do mundo histórico. Na reunião de tais provas pode ocorrer a adesão ou o rechaço de algumas delas. A escolha de apresentar a versão da filha de Jacques sobre o início de suas atividades

criminosas, desconsiderando a narrativa do próprio bandoleiro, demonstra a clara adesão do cineasta pelas versões que se não fazem apologia ao bandoleiro ou, pelo menos, diminuem sua culpa. Em momento algum, a *Decima Gaucha* foi utilizada no documentário para comprovar fatos da vida de Jacques, já que vários fatos podem ser comprovados em registros policiais e jornais da época, apenas cita-se que o bandoleiro escreveu 250 trovas; fato bastante significativo, levando em consideração que para tratar da vida de um indivíduo, sua autobiografia deveria ser um documento de peso. É exatamente o que ocorre com o depoimento de Juracy Jacques porque transformar-se em assassino, aos quinze anos de idade, ao vingar a morte de um irmão, tem um peso menor do que transformar-se em assassino em decorrência de confusões desencadeadas “em casa de gente mundana”, ter matado 2 ou 3 pessoas aos 23 anos. Assim, essa escolha confirma a preferência do cineasta por enfatizar o lado heróico de Silvino Jacques e nos lembra que de acordo com Nichols:

O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma *representação* (Grifo do autor) do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (2010, p. 73)

A voz do documentário não engloba apenas a narrativa em voz *over* ou de um apresentador em campo, mas também e além da voz que narra, todos os mecanismos utilizados pelo cineasta para contar uma história, para construir seu argumento, logo envolve a seleção de imagens, som, enquadramento e ângulos a serem usados, bem como o que será descartado, sobreposto, selecionado, além dos efeitos sonoros, cenário etc, ou como postula Nichols:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – que falam pelo filme – nem pelos autores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam no filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. (2010, p. 78)

A voz do documentário, portanto, não deixa de representar um ponto de vista, uma perspectiva, um argumento do cineasta e, acreditamos que seja qual for o caso, ela está impregnada de teor político, ideológico tanto do cineasta como das pessoas entrevistadas - testemunhas ouvidas - atores sociais aos quais foi dado o poder de fala. É a voz do Outro que se ouve, aquele que deixou de ser objeto para ser sujeito, para emitir seu próprio ponto de

vista. No entanto, em *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* essas vozes soam em uníssono e não acreditamos que seja apenas porque, como acredita Lins:

[...] não há como “dá voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto pelo seu destinatário [...] (2000, p. 104).

Este “território compartilhado” pode também ser uma escolha do cineasta e não apenas um compartilhamento com o destinatário, ou seja, a triagem daquilo que foi filmado ouvido, documentado passa antes pelo crivo do cineasta, embora, claro, este possa estar comprometido com o destinatário / ou com alguma instituição. O valor dos agentes sociais escolhidos para “atuar” no documentário não está [...] nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.” (NICHOLS, 2010, p. 31). Isto porque, não se trata de atores profissionais, mas de atores culturais, os quais incorporam parte de suas vidas ao filme. Qualquer grau de performance do diretor pode ameaçar a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. (NICHOLS, 2010). Nichols sugere várias perguntas que apontam, de certa forma, a responsabilidade do cineasta no uso dos atores sociais, bem como daquilo que eles possam declarar – atitude que coloca no documentário um alto nível de reflexão ética. Entre as várias questões citadas por Nichols, pensamos que uma delas é de fundamental importância na utilização do ator social pelos produtores de documentário, a saber: “Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas entram em jogo para modificar nossa conduta e com que conseqüências?” (2010, p. 32). Essa pergunta remete a outras como, o quê e como o cineasta quer representar determinada pessoa, fato, objeto etc? Ela remete à ética do cineasta e seu compromisso com a imparcialidade. Abordamos esse aspecto, justamente em decorrência das falhas encontradas no documentário e sobre as quais já nos referimos nos parágrafos acima. Os erros da produção são falhas técnicas ou são construções da produção na forma de apresentar a representação do bandoleiro Silvino Jacques? É visível a intenção de representá-lo como herói, o herói injustiçado, perseguido, vítima do destino e de um ambiente hostil – “terra selvagem pronta para ser domada”, nas palavras do locutor, ou ainda, o mito Silvino Jacques é fruto de “uma mistura explosiva, do acaso, da covardia, da violência, da valentia, da aventura e da tragédia.”

Frase também dita pelo locutor e que deixa bem claro, desde o início, como Jacques será representado no filme.

Porém, as contradições existentes no documentário e as escolhas de ponto de vista do produtor apenas confirmam a postulação de Da-rin, isto é, “[...] não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real” (2004, p. 221). Além disso, os testemunhos são memórias narradas de quem viveu ou de quem ouviu dizer. No caso do documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, percebemos a tendência dos atores sociais e do locutor para fazer apologia ao bandoleiro; sabemos que as falas podem ter passado por um recorte, ou seja, coloca-se na tela apenas as partes que interessam ao cineasta e seu ponto de vista. Acreditamos que nada é inocente ou autônomo na voz desse documentário.

5.4 A VOZ DE SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO – PRODUÇÃO E ESTRATÉGIAS

Foi nos anos 1970 que surgiu o estilo¹⁶⁸ de colocar o discurso direto no documentário, isto é, personagens e/ou narrador falam diretamente ao espectador. Isso acontece, na maioria das vezes, em forma de entrevistas. É este tipo de filme que originou o documentário contemporâneo (Nichols, 2005). Mais recentemente, surgiu um novo estilo, o documentário auto-reflexivo, ao qual já nos referimos antes. Nas mudanças de uma forma para outra, desde as primeiras até as duas aqui citadas, as modificações centram-se na questão da **voz**, conceito também já aqui exposto.

Nichols chama a atenção para o fato da perda de **voz** de muitos cineastas contemporâneos, o que acarreta a renúncia da própria voz em detrimento da de outros, numa atitude apolítica. Em *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* as estratégias organizacionais sugerem uma leitura que conjugue o estilo e a voz, observando a conjunção do pessoal com o político, material histórico que adquire significado na voz do filme e no estilo. O estilo, como enfatizamos antes, é híbrido, ele tem características do cinema direto e do auto-reflexivo.

¹⁶⁸ De acordo com Nichols, os modos do documentário são: o documentário poético (anos 20): reúne fragmentos do mundo de modo poético, mas falta-lhe especificidade, é abstrato demais; o documentário expositivo (anos 20): trata diretamente de questões do mundo histórico, é excessivamente didático; o documentário observativo (anos 60): evita o comentário e a encenação, observa as coisas conforme elas acontecem, falta-lhe história e contexto; o documentário participativo (anos 60): entrevista os participantes ou interage com eles, usa imagens de arquivo para recuperar a história, há fé excessiva nas testemunhas, história ingênua e é invasivo demais; o documentário reflexivo (anos 80): questiona a forma documentário, tira a familiaridade dos outros modos, é abstrato demais e perde as questões concretas; o documentário performático (anos 80): enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo, a perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda, uso excessivo de estilo. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

Assim, nos deteremos em algumas estratégias utilizadas pelo cineasta na produção de *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, de modo a analisarmos a voz do documentário.

No entanto, antes da análise das estratégias, convém entender os meios que as alicerçam. O “engendramento” do filme passa pela retórica, isto é, a voz documentária necessita de uma maneira de falar que abarque razão e narrativa, evocação e poesia para inspirar convicção, confiança sob o ponto de vista do cineasta. Esta maneira de falar encontra suporte em três divisões próprias do pensamento retórico clássico, as quais devem ser levadas em consideração e que transferidas para o documentário, conforme Nichols (2005) são elas a história do cineasta, a do filme e a do espectador. Dentro dessas divisões encontram-se cinco partes: a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a pronúncia. Todas também podem ser transferidas para o documentário. O conjunto desses aspectos termina influenciando a crença do espectador.

A invenção, na retórica, diz respeito a provas – a descoberta de provas que possam sustentar a argumentação. No entanto, Nichols (2005) chama atenção para o fato de tanto a retórica quanto o documentário tratarem de aspectos da experiência humana e, portanto, a certeza da prova científica é inacessível. Assim, as provas, no documentário, restringem-se ao que Aristóteles chamou de provas inartísticas ou não artificiais e provas artísticas ou artificiais. Elas estão ligadas à divisão entre recurso aos fatos e recurso ao sentimento do público, respectivamente. Podem ser consideradas provas inartísticas aquelas inquestionáveis, como por exemplo: testemunhas, documentos, confissões, análise científica de amostras de impressões digitais, cabelo, sangue, DNA etc. Já as provas artísticas são aquelas conseguidas por meio de técnicas utilizadas para produzir a impressão de conclusão e/ou comprovação – são produtos da criatividade do cineasta. No entanto, a prova artística pode ser dividida em três tipos importantes para convencer o espectador. A retórica aristotélica assim as divide: provas do tipo ético, que passam a impressão de seriedade, credibilidade e caráter moral; de tipo emocional, que apelam para as emoções do público, produzindo humor, solidariedade, tristeza – ou seja, produz um estado de ânimo conveniente e favorável a determinado ponto de vista do cineasta; de tipo demonstrativo, que usam meios racionais ou demonstração real para comprovar ou dar a impressão de comprovar a questão, o ponto de vista, o argumento.

A disposição diz respeito à ordem das partes de um discurso retórico de um filme, por exemplo, a disposição típica da estrutura problema/solução. Neste aspecto, baseado nos oradores clássicos, Nichols recomenda para o tratamento mais abrangente da disposição:

uma abertura que capte a atenção do público; um esclarecimento do que já se reconhece como fato e do que continua controverso, ou uma declaração ou elaboração da própria questão; um argumento direto em favor de uma causa, de um ponto de vista específico; uma refutação que rejeite objeções já esperadas ou argumentos contrários e uma recapitulação do caso que agite o público e o predisponha a um determinado procedimento. (205, p. 87-88)

Levando em consideração essas partes do discurso retórico, Nichols afirma que, independente das subdivisões que possam existir, o discurso retórico retém duas características. A primeira é a alternância de argumentos, demonstrando os prós e os contras, o que leva a colocar os problemas e questões preto no branco, certo ou errado, verdadeiro ou falso, culpado ou inocente etc., favorecendo a convenção de equilíbrio jornalístico de ouvir ambas as partes. A segunda é a alternância entre recursos: prova e público, fato e emoção, unindo estes fatores na seleção e arranjo de imagens e sons.

A elocução ou estilo é o conjunto de figuras de linguagem e códigos gramaticais utilizados para chegar ao tom desejado e que no filme acrescenta-se de elementos de estilo cinematográfico como montagem, iluminação, som, representação, câmera etc.

A memória, de acordo com Nichols, no discurso fílmico, acontece de duas formas: primeiramente, o filme é um tangível “teatro da memória”, representação externa do que foi feito e/ou dito, podendo se converter numa fonte de “memória popular” e provocar no espectador, a sensação de que algo aconteceu em algum lugar e tempo determinado; depois, a memória é uma das maneiras utilizadas pelo espectador para interpretar aquilo que vê no filme.

A pronúncia, na retórica, refere-se à voz e ao gesto juntamente com a eloquência e o decoro. No documentário, a voz e o gesto podem ser substituídos por comentário e perspectiva, como formas de apresentar um argumento ou ponto de vista; a eloquência pode ser vista como índice de clareza argumentativa e força do apelo emocional e o decoro como eficácia das estratégias argumentativas, ou voz, dirigidas a públicos e/ou cenários determinados (Nichols, 2005).

Referente à primeira estratégia aparece a tela em preto com texto em letras brancas e a narração da voz fora de campo, voz *over*, repetindo o que está escrito na tela. A voz remete-nos, imediatamente, a uma narrativa mítica devido a sua entonação e ao próprio texto narrado, o qual diz, dirigindo-se ao espectador:

A história que você vai conhecer agora aconteceu no começo do século passado, no sul de Mato Grosso. É a história de um homem comum, que nasceu no campo e se transformou num mito, depois que a valentia e a violência lhe ocuparam a parte mais

intensa da sua vida. Selvino Jacques nasceu em São Borja no Rio Grande do Sul. Brigou com a polícia, matou e fugiu. Veio se esconder em terras sul-matogrossenses, onde viveu por dez anos. Aqui encontrou outros valentes. Gente poderosa como Manoelito Coelho, genro de Alípio dos Santos e cunhado de Orcírio dos Santos. Num tempo em que o revólver era a lei, muita gente teve o poder ameaçado por Selvino. Muita gente ficou contra ele, se juntou e só sossegou quando Selvino morreu em 1939. Você vai conhecer os detalhes dessa história através do testemunho de quem viveu esses dias de tensão e medo. (SELVINO JACQUES: A SAGA DE UM BANDOLEIRO, 2006)

Percebemos, nas seis telas encobertas pelo texto citado, que essa voz revela ao expectador, por meio da entonação, bem como pelo teor do texto narrado, que ele vai conhecer uma história situada entre o real e o mítico, mas, de maneira alguma, ele deve duvidar de sua legitimidade. Trata-se da voz de quem tudo sabe, estilo “voz-de-Deus”, devidamente autorizada a iniciar a “contação” dos fatos, contextualizando-os, **através do testemunho de quem viveu aqueles dias de tensão e medo**. O anúncio dos relatos orais dos vários agentes sociais ouvidos invoca a convenção de veracidade, posto que é o testemunho de pessoas que viveram os tais dias de tensão e medo, época da história da vida de Silvino. Sabemos que as estratégias discursivas de algumas testemunhas, mesmo inconscientemente, dramatizam os acontecimentos narrados., mas de acordo com Mignolo, “[...] a dramatização não é incompatível com a convenção de veracidade.” (2001, p. 129). No entanto, o “testemunho”, como texto oral ou escrito tem, de certa forma, eliminado as fronteiras discursivas e conforme Mignolo, produziu nos críticos, a angústia de não saber como lidar com tal *corpus* de textos. “[...] ‘Romance-testemunho’, ‘literatura-testemunho’, ‘discurso-testemunho’ são algumas das variadas expressões, sintomáticas, do difuso das fronteiras entre a ficção, a história, a antropologia e a literatura, (ao menos) nesse conjunto ou família de textos.” (2001, p.128). Acrescentamos, aqui: o documentário, que usa o testemunho para compor a sua voz, seria o “discurso-testemunho”?

Após a apresentação dos letreiros, a voz continua sua narração, mas agora aparecem imagens de arquivo mostrando, primeiro, um comboio de carroças, num campo ermo, carregando pessoas, numa clara referência à migração e em contraste com os avanços do início do século, pois em seguida mostra-se a imagem de um trem, depois de Albert Einstein e do 14 Bis, respectivamente. Essas imagens são acompanhadas da voz *over*, contextualizando os fatos referentes a elas. As imagens de acontecimentos nacionais e mundiais contrastam com outra de um evento estadual, uma reunião de pessoas, sentadas em torno de uma mesa. Nesse momento, o narrador afirma que, no local apresentado, plantava-se a semente da

separação do estado. Aparecem mais algumas imagens de arquivo e então mostra-se pela primeira vez a foto de Silvino Jacques. Todas as fotos e imagens são em preto e branco.

A segunda estratégia, depois da utilização da voz fora do campo, é colocar, pela primeira vez, a presença do locutor/narrador em campo; deixa-se a quase onisciência da voz-de-Deus e traz-se para a cena a autoridade do narrador, representante do cineasta. Logo, a estratégia do diretor une a voz *over* à presença do comentarista, às entrevistas, tudo ilustrado pelas imagens de arquivo, como já afirmamos. A inserção do narrador em cena diminui o autoritarismo da voz *over*. Esse componente auto-reflexivo, presente do documentário, divide a cena e a narrativa dos fatos com o testemunho dos agentes sociais, que parecem falar por si, já que o filme omite as perguntas dirigidas aos entrevistados. A voz textual do cineasta, representada pelo narrador, Celso Lagos, é complementada, nunca contrariada, pelas vozes dos depoentes. Dessa forma, a hierarquia da voz do texto é mantida e sobrepõe-se à dos entrevistados, mas cria a ilusão de compartilhamento e de uma democrática proximidade de opiniões, dúvidas, emoções e do “saber” dos fatos com a voz do texto, quando, na verdade, o que ocorre é o endosso da multiplicidade de vozes ao ponto de vista do narrador. Há uma complementação de uma voz sobreposta a outra, sucessivamente. Não existe uma discordância dos fatos, nem da visão da voz do filme e das tantas testemunhas em relação ao bandoleiro, ou seja, “[...] É claro que essas vozes autorais menos assertivas continuam cúmplices da voz dominante do próprio sistema textual, mas o efeito sobre o espectador é muito diferente.”(NICHOLS, 2005, p. 57).

A coincidência entre as vozes dos entrevistados e a voz do texto é uma estratégia ideológica que pode levar o espectador à suspeição, assim como ocorre com o desaparecimento desta voz por trás dos personagens, pois se existe uma voz que concede o *imprimatur* de veracidade, de acordo com seus próprios cânones de legitimação, isto é, se temos a legitimação sem nenhuma postura crítica do que dizem os entrevistados – temos então uma uniformização na colocação dos fatos e nas opiniões. Dito de outra forma, não há crítica da voz do texto, há um endosso. Dessa forma se não há um julgamento do que dizem as testemunhas, não há, tampouco, um testemunho que contradiga os demais, não há um confronto dos depoentes. O filme passa a visão de um ponto de vista único do fato histórico, da biografia de Silvino Jacques – a história é um monólito, cujas formas e densidade foram pré-determinadas, montadas para se adequarem ao ponto de vista, ideologia e crenças do cineasta, o que contradiz, até mesmo, as narrativas de vida do próprio bandoleiro. Qualquer espectador mais atento poderá questionar essa uniformização dos fatos.

A terceira estratégia tem a ver com a abertura do filme que ocorre depois de toda a introdução da voz *over*, repetindo o que está escrito nos letreiros, da primeira sequência de imagens e do aparecimento, em campo, do narrador. Essa estratégia certamente conduzirá à leitura de um filme que se encontra na tênue linha entre história e ficção, realidade e mito. A música de abertura é dramática, um tango, as cores vermelho e preto predominam. Essas cores possuem ambivalência simbólica¹⁶⁹, tanto para o bem quanto para o mal, como a nossa personagem, embora a simbologia negativa do preto prevaleça. O preto evoca a morte, o mal, a melancolia, o pessimismo, a aflição, o nada e o caos – a confusão e a desordem – a tragédia. Já o vermelho possui uma simbologia mais positiva, ele é universamente conhecido como símbolo da vida, do poder, da imortalidade... É também a cor da alma, da libido e do coração. É a cor que está intimamente ligada aos dois mais profundos impulsos humanos: ação, paixão, liberdade e opressão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999). No entanto, sua simbologia varia de positiva para negativa conforme a intensidade da cor, ou seja, claro ou escuro. Quanto mais escuro, mais ele está ligado à morte, à guerra, etc. Dessa forma, acreditamos que também as cores usadas na abertura do filme não são uma escolha aleatória, mas elas significam. As cores, assim como o tango (música de natureza trágica), remetem à tragédia e à ambivalência que foi a vida de Silvino Jacques, ele que procurou a paz, mas não dispensou a guerra, que esteve entre a liberdade e a opressão, que lutou, viveu e amou com paixão, que era um homem cheio de vida, mas vivia desafiando a morte. Ele está representado, no documentário, pelo cavaleiro de chapéu, montando um cavalo, cavalgando no vermelho e preto da tela, inicialmente, de costas para a câmara, como podemos observar na figura abaixo:

¹⁶⁹ Cf. o Dicionário de símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Nele, os autores trazem a simbologia dessas cores em várias culturas e tradições, dando um panorama completo das mais variadas significações que essas cores ganharam em todo o mundo.



Figura 7 - Fotografia feita do filme Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro (tirada por M. L. G. Ibanhes)

A figura do cavaleiro em seu cavalo parece se movimentar ao ritmo da música trágica. O vermelho vai se intensificando conforme os movimentos. Essa figura aparece em várias outras ocasiões no decorrer do filme, mas em preto e branco, sempre que o nome do bandoleiro é mencionado. O cavaleiro remete à figura de Jacques, mas sabemos que ele está morto e que, portanto, não é a imagem dele que vemos. Trata-se da imagem do cavaleiro errante, do homem que não existe, concretamente, mas do homem desumanizado, revertido à condição de herói, de ídolo – um fetiche causador de adoração e admiração, ou ojeriza e medo – um mito. Mito no sentido contemporâneo, tratado por Lévi-Strauss, aquele que tem características ideológicas e, portanto, está vinculado à ideologia política.¹⁷⁰ Levando em consideração a história de Jacques, que, como abordamos em capítulos anteriores, encontra ecos no mito do cavaleiro errante, nos remetendo ao Martín Fierro e ao próprio Quixote – este, uma paródia dos Romances de Cavalaria – o que decretou a morte póstuma desse mito. No entanto, a paródia, ao invés de “matar” o mito do cavaleiro errante, o reatualizou e, prova disso, é o monumento da literatura argentina, o Martín Fierro, as várias publicações de histórias de bandoleiros, como Lampião, por exemplo, os filmes de faroeste e o nosso próprio objeto de análise, Silvino Jacques, esse cavaleiro “contando” pela oralidade, em versos, em prosa e agora nesse suporte, o documentário. Esse fato comprova que o mito do bandoleiro, como cavaleiro errante está mais **vivo** do que nunca. No entanto, o mito, no contexto

¹⁷⁰ Cf. LEVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 241.

contemporâneo, filtrado pelo viés ideológico, caso do nosso cavaleiro andante, instaura, como afirma Fiker:

[...] uma falsa ordem, um pseudo-cosmos povoado de fantasmagorias que, ao invés de informar sobre o concreto, torna-se mal-assombrado. Seu aspecto paradigmático deixa uma borda à ambigüidade: não estará o valor por ele veiculado sendo absorvido como alto ideal a ser alcançado? (2000, p. 29).

Entendemos que a forma como é veiculado o mito do cavaleiro andante na representação do bandoleiro Silvino Jacques, pela voz textual, não impõe um valor de alto ideal a ser alcançado. Porém, compartilhamos a ideia de Fiker de que os mitos básicos de uma época, quando chegam a revelar algo dela, é exatamente no modo como a disfarçam, pois a ênfase no aspecto heróico do bandoleiro é mais reveladora do que se fosse mostrada sua verdadeira e completa face, caso isso fosse possível. Fiker postula que é exatamente neste processo de disfarçar e nós completamos, selecionar o que interessa dessa realidade, que parte dela termina entrando como material de fantasia. Além disso, ele acrescenta: “no nível do mito ideológico não há uma tentativa de conciliar as contradições culturais e sociais, mas de disfarçá-las, varrendo-as para baixo do tapete da falsa consciência” (2000, p. 38).

O título do filme que só aparece depois de várias tomadas do cavaleiro em movimento concomitantemente com a apresentação da ficha técnica indica que à história apresentada, devido o uso da palavra saga, tem um quê de aventura, heroísmo e até mesmo de mito. Segundo Soares, saga é “1. qualquer lenda escandinava; 2. Por ext. história real ou fabulosa, rica de incidentes” (1999, p. 655). As sagas, portanto, têm caráter épico e, geralmente, são escritas em prosa realista, mas também podem ser legendárias, como as de islandeses, que contam as disputas entre famílias rivais, acontecidas na época da colonização, cujas narrativas são entremeadas de história, velhas tradições e mito.¹⁷¹ Nem o dicionário de Soares nem a Wikipédia fazem referência às *chansons de geste*, formas francesas elaboradas pela oralidade durante a Idade Média, paralelas aos poemas homéricos e, como eles, de caráter épico. Para Sperber, pela trama histórica e épica, a saga se diferencia do mito. Para Jolles, trata-se de um relato extenso de um acontecimento, divulgado pela oralidade (por adultos) referente a história de um grupo humano e ele a divide em dois subgrupos: a saga que conta um fato atual

¹⁷¹ Conforme a Wikipédia, Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Saga_\(literatura\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Saga_(literatura)), acesso em 04 de Setembro de 2012, existem 5 tipos de sagas: as sagas de santos e bispos, as sagas de reis, as sagas de islandeses, as sagas lendárias e as sagas cavaleirescas.

e a que conta um fato antigo, passado há muito tempo, transmitido de geração em geração. (*apud* SPERBER, 2009).

Sperber afirma que no Brasil não se encontram sagas como as islandesas, mas podemos ter, sim, uma outra forma, “[...] ‘maneira’ de saga [isto é, saga+ rana = à maneira de saga título do primeiro livro de contos de Guimarães Rosa]” (2009, 486). Essa espécie de saga encontra eco na literatura de cordel que, muitas vezes, é transcrita da oralidade para a escrita em versos e têm como tema as histórias de cangaceiros. A gesta é, portanto, uma narrativa de ação, de movimento.¹⁷² Nas sagas dos cangaceiros o valor do herói é enfatizado, suas vilezas não importam, afinal, o sertão “tem razões que a própria razão desconhece”, tem seus valores e suas leis – a saga dos bandoleiros/cangaceiros, na contra mão da hagiografia, conta uma santidade às avessas, nas palavras de Sperber. Como nos romances de cavalaria, as sagas de bandoleiros, geralmente exaltam as lutas “por causas consideradas nobres, independente de uma ética, ou de valores morais” (SPERBER, 2009, p, 500). Apesar de Sperber afirmar que a saga se diferencia do mito, acreditamos que este pode ser evocado na saga o que ela mesma postula:

A idéia de mito pode comparecer um pouco na figura heroizada do cangaceiro ou jagunço – ou outro tipo de personagem. A mitificação desse herói contrapõe o desejo de justiça – a afirmação da coragem, da inteligência do bem – existentes em pessoas simples; o limite imposto ao arbítrio à imagem negativa do homem do povo (2009, p. 503).

Considerando que o documentário seja uma saga, *Selvino Jacques: a saga de um de um bandoleiro* contém todos os elementos de uma saga islandesa, é uma história cheia de incidentes, disputas entre famílias e que foi construída, por meio dos relatos orais. É uma história que pretende instaurar limites, pois tenta-se demonstrar que o bandoleiro tenta lutar corajosamente, colocar limites contra as injustiças, a violência, a morte, o destino. Silvino Jacques tem consciência dos seus deslimites e tenta lutar contra eles, mas o destino, o acaso e a covardia de alguns lhe nega o direito de viver em paz; é bandido, mas é também herói. Foi herói na Revolução de 32, portanto, essa condição, o sujeitou a mitificações. O mito do herói retorna sempre e sempre, num “eterno retorno”, não numa repetição, mas num retono modificado como aponta Mircea Eliade¹⁷³ para especificar certas ocorrências que mesmo na contra mão do mito se estabelecem como tal. Exemplo disso é a vida dos heróis regida pela

¹⁷² Cf. CASCUDO, L. Luís. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

¹⁷³ Cf. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

ameaça constante de morte, mas que, por outro lado, tem uma tendência à ação e à superação dos limites humanos. Jacques encontra-se entre a pulsão de vida e de morte. Neste aspecto, Sperber lembra que:

O herói não é propriamente imortal, mas tem anseio de eternização e mesmo de certa naturalização. Simultaneamente, insere-se num tempo passado, já decorrido, acabado, apenas lembrado – que se quer histórico. O desejo com que o relato do herói é investido pelo receptor, naturaliza a pulsão, criando algo que poderia ser chamado de “mito do herói”. Nesse sentido seria uma mitificação ancestral, poderosa e persistente. (2009, p. 505).

Por essas razões, a saga de Jacques encontra-se entre o mito e a história. Como mito ele remonta a ancestralidade do cavaleiro errante e como história, ele é documento fundador da região. pois, se como aponta Sperber (2009), a tônica do relato mítico é o evento, o episódio, a narrativa sobre Jacques expõe tanto o episódio quanto os feitos e ações que o tornaram personagem historicizável. O cineasta, ao colocar a palavra **saga** no título do filme, isenta-se do compromisso com uma “verdade absoluta”. Ele oferece a pista para o espectador, que apesar de estar vendo um suporte narrativo, indexado com o “real”, não deve confiar em tudo o que é dito, pois ele, o cineasta, sabe que a realidade completa dos fatos é incapturável. É neste clima de tragédia, aventura, história e mito que o título, *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, aparece pela primeira vez, na tela, escrito em vermelho e acompanhado de um revólver:

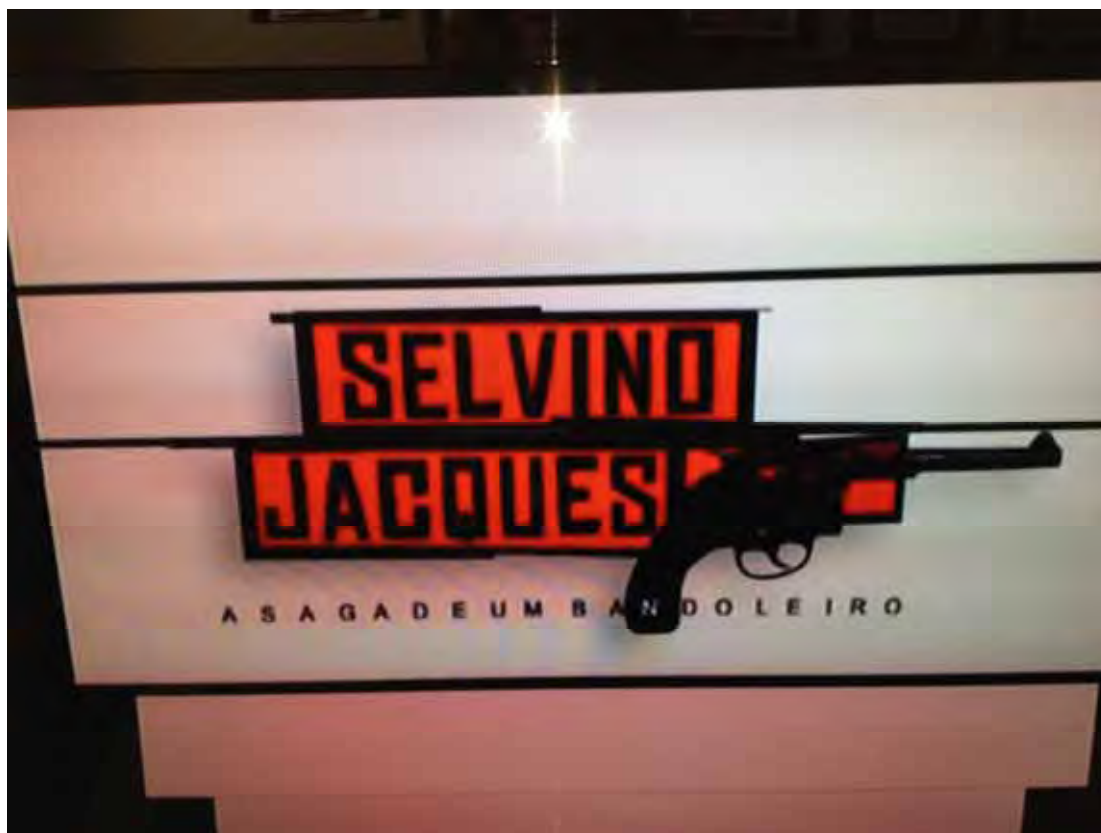


Figura 8 - Fotografia feita do filme Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro - abertura do filme (tirada por M. L. G. Ibanhes)

Uma quarta estratégia, é a apresentação da única prova documental, que traz algo concreto pertencente ao bandoleiro, além das fotografias dele sozinho, com o bando, com as mulheres e com a família; trata-se da leitura e amostra de duas cartas de Jacques, uma para a esposa, Zanir e a outra para o fazendeiro Teófilo Leite. A primeira carta está assinada e ele assim escreveu:

Ó minha esposa querida,
 Que sentes também a dor!
 E sofres também saudades
 De nossas horas de amor:
 Onde junto à querida Ilda
 Em nosso jardim de flor:
 Mas tenho fé em Deus
 Que aqui não ficarei
 Que dentro de pouco tempo
 De liberdade gozarei
 E contar-te-ei um dia sorrindo

As mágoas que aqui passei¹⁷⁴

A outra carta ele não assina e ameaça:

Senhor Teófilo Leite, saudações

Lembre-se que tinhas marcado prazo certo para me dar os dez contos, não tenho mais que esperar, não sou criança para ir em tapeação, e para evitar pior consequência entre nós, te proponho o seguinte: me mande até o dia 29 do corrente mês cinco contos de réis, sem falta. Procurarei em tua casa ou aqui no teu irmão Bento, e se eu não encontrar essa importância nesse prazo, você conte me como seu maior inimigo e tua casa virará cinzas, pois que ando mal e preciso castigar alguém para exemplo de outros. Vou esperar sem falta, pense bem no que falamos em tua fazenda. Tua carta vem sem assinatura, assim vai esta...¹⁷⁵

As cartas comprovam, a primeira, a veia poética do bandoleiro e a outra que, Jacques, longe de roubar alguma coisa de alguém, pedia. Esta característica é enfatizada também no depoimento de Julieta Sá de Medeiros que diz: “as pessoas davam as coisas que Selvino pedia.” Percebemos que essa estratégia, incluído o depoimento de Julieta corrobora para a construção de uma imagem robinhoodiana do bandoleiro. A voz do filme diz que temos um Robin Hood injustiçado, poeta, sensível que só “tirava” coisas dos outros por necessidade. Tanto é assim que, o locutor/apresentador afirma, “Silvino Jacques se viu forçado a extorquir dinheiro de fazendeiros”. E o depoente Sidney Nunes Leite comenta a carta ameaçadora de Jacques, dizendo não acreditar que ele cumpriria a ameaça de colocar fogo na fazenda. O próprio bandoleiro enxergava-se como um homem que jamais lesava alguém, como ele afirma em seus versos; “Em todas as minhas cruzadas/ Nunca lesei a ninguém/ quando estou necessitado/ Sempre recorro a alguém/ Amigos ou camaradas/ Me servem com o que tem” (JACQUES, 1978, p.19).

Podemos, ainda, enumerar como estratégia de construção da representação de Jacques o fato de o cineasta colocar em close os rostos dos entrevistados e, principalmente, o de Juracy Jacques, filha de Silvino Jacques, a mais emotiva das testemunhas. O close no rosto e nos olhos de Juracy, bem como seu estado emocional são explorados à exaustão, numa clara adesão da voz textual à visão heróica que a depoente tem do pai, considerando-o um justiceiro. Por outro lado, podemos questionar a ética do cineasta ao explorar as emoções da

¹⁷⁴ Transcrição da carta lida no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*. Essa mesma carta/versos é citada por Ibanhes, nas páginas 113-114, de *Selvino Jacques: O último dos bandoleiros*. 6ª Ed. Dourados, MS: Rosário, 2011.

¹⁷⁵ Segunda carta lida no documentário e também citada por Ibanhes, nas página 200, de *Selvino Jacques: O último dos bandoleiros*. 6ª ed. Dourados, MS: Rosário, 2011.

testemunha para que possamos, por meio do seu sofrimento e infortúnio, aderir ao “retrato heróico” que Pepe Faviere faz do bandoleiro.

A estrutura da narrativa fílmica, aqui analisada, mais do que revelar um estilo híbrido que está presente na voz do narrador em campo – funciona como um forte indicador da voz do documentário - além dos depoimentos dos personagens apresentados. As estratégias auto-reflexivas “[...] colocam a própria entrevista em questão e reduzem sua tácita pretensão de dizer toda a verdade” (NICHOLS, 2005, p. 66). Porém, no caso do documentário em questão, os depoimentos dos entrevistados são compartilhados e anuídos pela voz do filme. Neste sentido, Nichols adverte, demonstrando que a pretensão do documentário auto-reflexivo de colocar um fim aos problemas das limitações do cinema direto em relação à subjetividade e ao posicionamento social e textual do ego (como cineasta ou espectador) não resolve a problemática, pois não é à toa que a posição de cineastas, como Jean-Luc Godard entre outros assumam em seu trabalho a epistemologia básica “[...] de que a posição do *ego* em relação ao mediador do conhecimento – enquanto texto – são socialmente e formalmente construídos e devem se revelar como tal (2005, p. 64). Portanto, o uso de estratégias reflexivas não elimina os problemas de subjetividade e posicionamento social e/ou político – essa perspectiva, promove uma dialética entre o “lá fora” e o “aqui dentro” do filme, nos dizeres de Nichols, mas os significados que lhe são inerentes se sobrepõem aos significados que são construídos; tudo é construção e essa construção é a própria voz do filme. Assim, o filme termina funcionando como um todo autônomo, ou seja, conforme Nichols:

Ele é maior que suas partes e as orchestra enquanto: 1) vozes recrutadas, sons e imagens recrutados; 2) a “voz” textual expressa pelo estilo do filme como um todo (de que modo sua multiplicidade de códigos, inclusive os pertencentes às vozes recrutadas, é orquestrada num único padrão de controle); 3) o contexto histórico, incluindo o próprio ato de assistir, que a voz textual não pode ignorar ou controlar plenamente. O filme é, pois, um simulacro, um traço externo da produção de significado a que nos propomos a cada dia, a cada momento. Não vemos uma imagem supostamente imutável e coerente, magicamente representada numa tela, mas a evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, comparáveis aos nossos próprios atos de compreensão historicamente situados. (2005, p. 63).

Diante da citação acima, podemos afirmar que o conjunto organizado de signos aqui expostos é uma representação da vida do bandoleiro Silvino Jacques e a forma como foi construída essa representação, na multiplicidade de códigos que ela apresenta, encontra-se a voz textual – manipuladora da figura do representado - carregada de intenções subjetivas, ideológicas e discursivas trazendo à luz um mundo engendrado discursivamente e/ou

ideologicamente como se fosse real. Pepe Faviere constrói um retrato altamente positivo do bandoleiro Silvino Jacques, mas o espectador aceitará como “verdadeira” e inquestionável essa representação por sua conta e risco, dado alguns aspectos já aqui observados, como o próprio título do filme, a música trágica e o clima de faroeste ao qual remetem o cavaleiro no cavalo e o revólver na abertura do filme.

5.5 “TEATRO DA MEMÓRIA” – IMAGENS DO PASSADO

O cinema, desde o século XIX, chamou a atenção do grande público e no decorrer do século XX de acordo com Rossini, tornou-se “[...] uma imponente indústria produtora e difusora de sonhos, comportamentos, memórias, versões de histórias” (2006, p.113). O documentário, como um meio audiovisual pode ser precioso documento de apreciação da pesquisa histórica, e, com certeza, tem sido, pois hoje já é pensado com o qualificativo de memória dos nossos tempos. Porém, as imagens documentais não são privilégio único do documentário, pois os produtores de cinema de ficção, de minisséries, de telenovelas podem recorrer à pesquisa histórica para contextualizar suas narrativas. As imagens, as memórias usadas no documentário não são inocentes. Elas são uma seleção, ou dito de outra forma, são **versões de histórias**. No que se refere às imagens e acrescentamos também que os depoimentos (memórias), pertencentes a qualquer um dos suportes aqui mencionados, (ROSSINI, 2006) obedecem às leis da narrativa que é extracinematográfica e, portanto, tem sempre um narrador, o qual se coloca em um determinado lugar da fala (que é o seu ponto de vista) e obviamente seleciona algumas coisas e outras não, enfatizando aquilo que é coerente com o seu ponto de vista – ele pré-organiza aquilo que quer mostrar.

Além disso, ao tomarmos o documentário como arquivo de memória, como um documento, haveremos de ter em mente os perigos que cercam o uso da memória como recurso. No documentário, *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, temos um conjunto de arquivos: o material fotográfico, os espaços mostrados como cenário, os espaços das imagens mostradas, e os depoimentos dos entrevistados - todos esses micro arquivos, compondo o arquivo maior; nesse sentido, Pizarro alerta: “[...] o resgate da memória nunca é total, como não é total nossa percepção da realidade. A reminiscência, essa busca voluntária nas comarcas onde se inscrevem as informações do passado, é um gesto de recuperação, como são também as pesquisas de documentos” (2009, 355).

Cientes de que a memória opera por seleção, assim como a própria produção do documentário, temos que *Selvino Jacques: a saga de bandoleiro* é um documento formado pela recuperação de pesquisas documentais e depoimentos. Estes, por sua vez, partem das reminiscências do passado, nem sempre vivido pelos agentes sociais, mas buscados na memória daquilo que lhes contaram, ou que está embutido, ou não, na memória da comunidade onde ocorreram os fatos. Dessa forma, o documentário não deixa de ser parcial em dois aspectos: primeiro porque toda montagem é uma escolha do ponto de vista do cineasta, como destacamos antes; segundo pela impossibilidade de retermos a totalidade do passado, por meio das narrativas dos entrevistados. Até porque a produção selecionou pessoas, em sua grande maioria, que mal tinham nascido à época dos acontecimentos, não se tratando, portanto, de pessoas que viveram os fatos e por isso mesmo, muito mais difícil a apreensão do passado.

É com uns poucos documentos pessoais de Silvino Jacques e, principalmente, com os testemunhos dos agentes sociais acima citados que Hamilton Medeiros tece a biografia de Silvino Jacques, cada um com suas memórias, suas parcelas de envolvimento, suas subjetividades, suas versões dos fatos e, porque não, suas ficções. Em um ensaio intitulado “El cinematógrafo, el biógrafo”, Borges lembra que o cinema, nos seus primórdios, já foi considerado um biógrafo e enfatiza a capacidade do cinema de “apresentar almas”, construindo representações de vida e destinos, narrados por meio de imagens. Maciel afirma que tal pulsão representativa, onde a câmara é o objeto que escreve vidas visualmente, “[...] foi o primeiro passo no processo de construção de um novo modelo narrativo compatível com as demandas da chamada ‘era da reprodutibilidade técnica’” (2009, p. 399). No entanto, essas vidas assim construídas, a partir das memórias e depoimentos, não deixam de ser uma ilusão referencial, dada toda a problemática inerente às fontes orais derivadas de uma questão principal: a dupla subjetividade, como afirma Vangelista, referindo-se, exclusivamente, ao uso historiográfico, mas que é pertinente em nossa análise. Para Vangelista, a dupla subjetividade:

[...] o historiador constrói a sua fonte: escolhe os depoentes, escolhe os assuntos para serem tratados na entrevista, estabelece uma relação com a testemunha. Por outro lado, o depoente, por sua própria natureza, proporciona uma visão pessoal, subjetiva, parcial da realidade; uma seleção dos eventos do passado, consciente ou inconsciente, que obedece a princípios diferentes que estão na base da seleção operada pelo historiador ao longo da pesquisa. (2006, p.186)

As afirmações de Vangelista poderiam referir-se ao cineasta e a seus entrevistados, e vão ao encontro das postulações de Hudson a respeito do depoimento/testemunho no filme documental, que passa pela questão da subjetividade. Se, por um lado, o depoimento “ao vivo” redimensiona a veracidade dos fatos, ele também, na mesma medida, aumenta o seu falseamento, fato que, de acordo com Hudson, acontece quando o entrevistado:

[...] para conquistar o seu interlocutor começa a fabular a sua própria história. Além disso, a presença da câmara faz com que a fala ansiosa oscile entre o real e o ficcional de forma tão sutil e dinâmica que se torna imperceptível até mesmo para o próprio entrevistado. (2012, p. 1)

A fabulação, sabemos, pode ser involuntária, pois a memória pode “pregar suas peças”, digamos assim, reinventando as imagens do passado, ou censurar aquilo que se deve ou não falar por diversos motivos. O testemunho dificilmente é ausente de lembranças, mas sabemos que a memória é fragmentada e não-linear e vive em constante mutação, de forma a terminar alterando o passado. Portanto, a história, sustentada por depoimentos, ou não, é uma visão sobre o passado, vista com olhos do presente, contaminada, e por isso mesmo está sujeita, inevitavelmente, a passar pela dimensão do imaginário, da invenção, da fabulação. Os testemunhos são visões individuais e subjetivas sobre os acontecimentos e estão em constante conexão solidária com um grupo e época, com os quais estão envolvidos. A rememoração pessoal está interligada a essas redes.¹⁷⁶ Esses testemunhos tornam-se um produto social e são profundamente influenciados pelas interações entre cineasta, testemunha, câmara e equipe. As falas saíram do privado para o público e para outra dimensão num circuito de fruição (VANGELISTA, 2006). Contraditoriamente, a memória oral tem sido a matéria prima dos documentários, dando-lhes credibilidade e os transformando numa espécie de arquivo da memória de nosso século. Langman escreveu que, “[...] as imagens documentam uma época, um determinado acontecimento, uma pessoa ou um país e representam cada vez mais a ‘memória’ do século XX” (1986, p. 31).

Os espaços, os objetos matérias também fazem parte dos processos de rememoração. Eles evidenciam, conforme Reinaldo Marques, “[...] a dimensão material e corporal da memória.” Dessa forma, pensamos que os espaços e os objetos em cena, no documentário de Pepe Faviere, ajudam a construir a *mise-en-scène* do filme. Estes, aliados aos depoimentos, corroboram para uma visão simulada dos espaços vividos por Jacques – são referências arroladas como registro da existência do bandoleiro – são elas também arquivos. Embora

¹⁷⁶ Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, 2006.

saibamos que muito do que foi se perdeu, mas os lugares, onde as testemunhas foram ouvidas e filmadas, onde o narrador aparece, contando a história, estão impregnados das lembranças de cada um, evocando a presença de Silvino Jacques, dão também o testemunho sigiloso da presença do cavaleiro andante. A presença dele está no fogão à lenha onde fumeja uma chaleira antiga, está na paisagem do curral, onde o narrador aparece; na casa antiga, cenário do depoimento de uma das testemunhas; na presença de cavalos e galinhas; nas fotografias antigas e amareladas, umas com sua imagem e outras com imagens dos “personagens” que fizeram parte da história e da vida do bandoleiro; além das cartas escritas do próprio punho, registro de sua intimidade, de seus sentimentos e de sua ousadia. Junta-se a tudo isso os depoimentos carregados de sua carga emocional e vital para tecer a biografia do bandoleiro.

Assim, com fatos, fotografias, cartas, imagens de arquivos intercalados, Hamilton Medeiros faz uma colagem, na qual, muitas vezes, os depoimentos sobre um mesmo fato são complementados por testemunhas diferentes, sucessivamente, numa espécie de jogo de sobreposições, narrativas que se cruzam, se combinam, concorrem entre si, sem se combater, entretanto: Assunção Miranda relata que Orcírio esfregou a orelha cortada de Silvino na cara de Machado; Athayde Rodrigues diz que o velho Honório Vacari preparou uma emboscada para Jacques e que Manoelito Coelho o havia contratado através de uma carta, ao preço de um conto de reis pela tocaia. Mas que o bandoleiro foi salvo porque um pato voou. Enquanto o apresentador fala, aparece a foto de um cidadão sem identificação, sugerindo-se ser o tal Honório Vacari. Silvino descobre toda a trama e mata Honório e depois mata seu filho e um paraguaio de nome Nicacio. Jacques mostra a carta a Adão Jacques, seu primo que, revoltado, se veste como colono e vai matar Manoelito, mas Silvino que aguardava o desenlace na casa do turco Amin, é quem chega para dar o tiro de misericórdia em Manoelito; Julieta de Sá diz que as pessoas davam as coisas que Silvino pedia; Sidney Nunes Leite, lê a carta enviada por Jacques (a qual já citamos no subcapítulo anterior) para um fazendeiro tentando extorquir dinheiro do mesmo; Mário Cabaña confirma: o tiro do Silvino é infalível; Policarpo Dias também fala da pontaria de Jacques, dizendo ser o tiro de Silvino certo; Valmir Batista Correa diz que Silvino Jacques agia por conta própria, contrariando os interesses dos coronéis e, por várias vezes, se colocou como defensor do estado; Brígido Ibanhes narra os feitos heróicos do bandoleiro na Revolução de 32, às margens do rio Perdido e narra em linguagem quase poética a morte do cavaleiro andante: “... tudo parecia girar em torno daquele homem na rede...” Estas são amostras de alguns depoimentos, os quais estão ilustrados pelos elementos acima descritos de forma a captar a subjetividade de quem narra e a compor as memórias narradas como parte integrante de uma memória única – a da história do bandoleiro

Silvino Jacques. No entanto, “[...] o primeiro e o mais puro dos gestos cinematográficos não é inocente de uma intenção de sentido, de uma intervenção significativa que venha atrapalhar – isto é, transformar a ordem do mundo” (COMOLLI, 2008, p. 120). Assim, as constituições de arquivos pessoais nunca são inocentes, pois as escolhas dos depoimentos, dos cenários, dos objetos que aparecem em cena, bem como a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que se quer dar a uma história (ARTIÈRES, 1998). A escritura cinematográfica reconstitui o indivíduo subjetivo e o define em relação com os outros e com o grupo, fabrica os autores sociais como sujeitos por meio da palavra - recria e organiza um mundo (COMOLLI).

Os testemunhos dos agentes sociais, no documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, fazem parte da memória coletiva de uma comunidade, na qual percorrem as histórias sobre o bandoleiro, contadas por quem viveu e, muito mais, por quem ouviu dizer. Uma história que está na boca dos mais velhos, numa prosa emocionada, ou nos versos autobiográficos, atribuídos ao cavaleiro errante, Silvino Jacques – rememoração de um tempo de “era uma vez”, presente no ermo das horas, num espaço primitivo. Zumthor, no capítulo “Memória e comunidade”, em *A letra e a voz*, discorre sobre o poder da voz poética como referência estabilizante para uma comunidade, pois a mensagem poética, ao ser repetida, traz “[...] o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de ‘memória popular’ que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria” (1993, 143). O filme persegue os rastros da memória daqueles que escolheu para entrevistar. Porém, como escreveu Hudson Moura (2012, p. 5), “o cinema é um fantasma do vivido, é o mensageiro da morte. O que vemos já morreu, mas ele cria a ilusão de movimento e realidade [...]” seu desejo é cada vez mais potencializar essa ilusão, de forma a absorver o espectador, mesmo quando este tem consciência da impossibilidade de apreensão do real, pois ele é sempre mediado por signos, de modo que não existe a experiência da presença pura, mas apenas rastro de marcas presenciais (Derrida, 1972/1982). Se o cinema busca cada vez mais mostrar a “realidade”, a “verdade”, o espectador tem o desejo, afirma Comolli, “[...] de ser enganado, cegado sobre seu próprio estatuto, sobre o funcionamento daquilo que o faz gozar” (2008, p. 83). A “cegueira” é condição *sin ne quo non* para aderir a coisa representada. “Sem essa recusa inicial e fundadora não há crença” (2008, p. 83).

Ana Pizarro, no texto, “América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil”, afirma: “a América Latina precisa de testemunhos, tanto da ruptura inicial quanto de sua difícil construção de identidades [...]” Ela justifica essa afirmação, principalmente, pela

tensão que existe entre as culturas, num movimento constante de negação e recuperação de cada cultura. Há uma luta inegável na construção das identidades. Nossas histórias e culturas são forjadas por um “fenômeno de memória” de sujeitos fragmentados. Fragmentados pelo poder internacional, como quer Pizarro, mas também pelos poderes locais, sem dúvida. Nesse aspecto, Pizarro recomenda o registro das narrativas de cordel, das *payas*,¹⁷⁷ das décimas – da cultura popular em geral, não só de maneira escrita, mas também audiovisual, como uma forma de entrar no tráfego da modernização ocidental. O documentário brasileiro e até muitas reportagens, em canais pagos, têm cumprido essa tarefa. A narrativa mítica do herói/bandoleiro Silvino Jacques, tanto escrita, como audiovisual - como o documentário em análise, uma reportagem feita pela TV Morena e um sítio na internet sobre o bandoleiro – são meios que colocaram em evidência os conflitos, a violência, as lutas mortais na transição para a entrada da modernidade na região e, de certa forma, para a entrada do capitalismo industrial, representado pela figura da empresa Matte Laranjeira.

Todo e qualquer sistema de representação está impregnado pela luta de forças políticas e sociais, o que termina colocando as representações em luta, umas contra as outras. Dessa forma, o cinema rearticula o visível e o invisível das lutas, figurando-as por meio da encarnação, da delegação, da representação, da *mise-en-scène*, nos termos de Comolli (2008), colocadas em cena não apenas pelo poder, mas por tudo o que age e combate socialmente e que passa pela representação, dando-nos a ver a exposição do poder que não é apenas visível, mas que a câmara registra tal como ele se mostra para o bem ou para o mal.

A narrativa fílmica da vida de Silvino Jacques pode ser considerada um monumento da memória, uma memória que ajuda a construir a representação do bandoleiro. Como já destacamos, é uma versão, nem tudo foi contado, porque a totalidade do passado não existe. Não conseguimos atinar porque uma versão tão uniforme, uma quase unanimidade em relação ao heroísmo do bandoleiro. Estaria o poder que financiou o filme se mostrando nessa ausência de um discurso contrário, de contestação? Tememos que sim. As forças estatais, em MS, tendem a querer orientar as artes, as produções culturais, como já exemplificamos em outras partes nesta tese. Quando não estão patrocinando a bicharada de cimento, estão tentando, de todas as formas, denegar um aspecto inerente ao estado fronteiriço, que é a presença da violência desde os seus primórdios. Mas se um “monumento” não relata a história em sua integridade, outro narra a outra parte, mesmo porque não há como abranger a totalidade dos

¹⁷⁷ Cf. BORGES, L. J & GUERRERO, M. *O Martín Fierro*. Trad. Armem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: L&PM, 2005. *Payas* trata-se da poesia dos *payadores*, os improvisadores profissionais da campanha, e tal como a poesia gauchesca possuem metro octossílabo e as formas estróficas (sextina, décima, copla, mas existe uma diferença, os *payadores* não usam uma linguagem rústica e com imagens rurais.

eventos – no processo memorialístico, o passado pode estar apenas “incubado” e a qualquer momento ele pode emergir. Sarlo elucida essa questão quando discorre sobre o fato de o passado ter algo de inabordável, algo que está além do poder, “[...] além de qualquer decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade” (2007, p. 9). E acrescenta que reprimir o passado só é possível por meio de patologias, psicológica, intelectual ou moral, porém ele fica espreitando o presente pronto para irromper em lembranças e memórias. Há memórias enterradas, esquecidas, rechaçadas enquanto outras são lembradas, colocadas em evidência. No caso do documentário em análise, a presença de um discurso linear, sem que nem mesmo o cineasta busque confrontar os depoimentos, parece-nos a ocorrência de um fenômeno para o qual Singh chamou a atenção:

Como parte do (entre) jogo entre história e memória, os grupos marginalizados, freqüentemente, tentam manter, no centro da memória nacional, aquilo que o grupo dominante gostaria de, freqüentemente esquecer. Esse processo tem como resultado uma memória coletiva sempre em fluxo: não uma memória, mas múltiplas memórias lutando constantemente para ocupar ou atrair a atenção no espaço cultural. (*apud*, ACHUGAR, 2006, p. 171-172).

O poder não consegue mudar totalmente o relato da história, pois o passado não pode ser banido. O que ele pode fazer, e sempre faz, é contar sua versão, manipular os fatos, enfatizar uns e “jogar para debaixo do tapete” outros. Mas, independente do poder e de suas forças, como escreve Sarlo, o passado é sempre conflituoso. A memória e a história estão sempre num campo de batalha, não há uma única memória nem um único relato histórico (Singh, *apud* 1996) (Sarlo, 2007), há relatos históricos e memórias em luta pelo poder, tentando sobreviver. É, nas “dobras culturais”, que os descontínuos relatos das memórias constroem uma unidade significativa, compartilhando fragmentos, na “linha do tempo”, revelando e forjando identidades, colocando-as no rol da construção maior da identidade da nação. Portanto, nessa perspectiva, *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* é uma versão válida. Não afirmamos, em momento nenhum, que os depoimentos ali apresentados faltam com a verdade. Afirmamos que os testemunhos têm praticamente o mesmo ponto de vista, não há uma “contra versão”. O cineasta não a apresenta e nem sequer problematiza e/ou questiona os depoimentos. No entanto, o documentário não deixa de reconstituir um lado da vida do bandoleiro abrigado nas lembranças dos sujeitos sociais filmados, seguindo uma tendência contemporânea que reivindica a dimensão subjetiva na reelaboração do passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguém pode roubar e não ser ladrão, matar e não ser assassino. O pobre Martín Fierro não está nas confusas mortes que cometeu nem nos excessos de protesto e bravata que atrapalham a crônica de suas desenvolturas. Está na entonação e na respiração dos versos; na inocência que lembra modestas e perdidas felicidades e na coragem que não ignora que o homem nasceu para sofrer. Borges e Guerrero (A volta de Martín Fierro)

A epígrafe de Borges e Guerrero, já referida na página de abertura dessa tese, serve ao pretexto de ligar, na tessitura deste trabalho, constituindo assim seu “início” e seu “fim”, também concluindo-o, de modo a ilustrar as projeções e produções de sentido que o tema estudado acabou ganhando. A figura do herói/anti-herói e bandoleiro Silvino Jacques, nas várias interseções no mito do bandoleiro, como cavaleiro errante, aqui expostas, e analisadas, suas histórias e façanhas através dos textos que o caracterizaram, relumbram em significação, no contexto que o constitui e na profundidade do intertexto, circunscrevendo-o, como o rastro de um cometa, nem sempre visível cotidianamente, mas sempre presente em sua historicidade. De forma que a expansão do mito do bandoleiro não pode ser explicada apenas nas perspectivas econômica e política; mas, afirmamos, ele é um complexo que envolve não só essas perspectivas, mas também a historicidade que o contorna bem como o espaço cultural e social das fronteiras, as quais o originaram e o produziram dentro de suas afetividades/subjectividades, expandindo-o nas representações simbólicas aqui estudadas e para além delas.

Como explicar a história e a “figura” de Silvino Jacques? Que personagem é esse cuja ressurreição encontra-se na voz popular; a qual continua contando sua história, seja no relato ibanhesiano, seja na *Decima gaucha*, onde ele conta/canta suas peripécias e seus desgostos, seja ainda no filme documentário *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro* (2006)? Silvino Jacques como bandoleiro/mítico/lendário é efeito das muitas práticas discursivas e não-discursivas que o instituiu, o engendrou, integrando-o no espaço social e histórico, e na cultura, mas por quê?

A explicação mais plausível pode estar nas palavras de Borges e Guerrero: “alguém pode roubar e não ser um ladrão, matar e não ser um assassino”, (2005, p. 95) Jacques, como Martín Fierro, está além de seus delitos e “estripulias”, está na cadência dos versos de suas sextilhas, no relato clamoroso de Brígido Ibanhes, nas vozes que ainda contam histórias de

um tempo quase perdido e na variedade de documentos, nos quais pesquisadores procuram investigar a história desse bandoleiro. Silvino Jacques ultrapassa o humano para virar mito, abrindo-se em ampla e produtiva confrontação com seu universo discursivo, do qual carrega, transculturalmente falando, ecos de outros tempos, outras literaturas, outros bandoleiros, outros cavaleiros errantes já constituídos em outras regiões e em outras representações, além das fronteiras, protagonizando suas multifaces, como num espelho, e encontrando reflexos em figuras como o Quixote, o Martin Fierro, para não falar de outros cavaleiros andantes presentes no cinema americano, por exemplo, ou em outros “errantes” reais, como Lampião.

Em todas as representações de Silvino Jacques a que tivemos acesso, percebemos um aspecto bem peculiar dos gaúchos, o qual diz respeito ao engajamento militar, isto é, (GUAZZELI, 2002) ele costuma fazer da guerra uma extensão de sua vida na estância: domando potros, contrabandeando e/ou saqueando os inimigos. Para alguns, lutar pelo estancieiro-caudilho fazia parte do mesmo cotidiano. No caso de Jacques, nem sempre, pois ele comprou sua sentença de morte quando abdicou de ter um senhor, de servir a um caudilho, quando mudou do lado do poder estabilizado para defender um ideal comunista. Isto ia totalmente contra os poderes dos coronéis e do próprio Estado. Nesse aspecto, Silvino Jacques não pode ser pensado numa simples análise binária inscrevendo-o como “mocinho/bandido”. Jacques vive o mito. O gaúcho que se apresenta de forma paradoxal, tanto como homem livre, “monarca das coxilhas” corajoso, guerreiro e injustiçado, como feito delinquente, mas não por escolha. Em Jacques, há um grande diferencial: ele não era dono de seu destino, o que muito o aproxima de Fierro, que “[...] se fez *vago* e *gaucho matrero* em revide ao tratamento que recebeu da sociedade” (GUAZZELLI, 2002, p. 113). Ambos entraram no crime também por conta das injustiças sociais e por determinação de um destino, e aí entra o elemento mágico para forjar essa grande história. Seja como for, Jacques engloba todas as idealizações míticas do gaúcho, tanto as construídas pelos “civilizados”, quanto as construídas pela literatura. Silvino Jacques, espertamente, recorreu à literatura para se fixar na posteridade. Ele sabia que os textos, as baladas e a propagação de seus feitos pela oralidade seriam a potência necessária para atingir sua glória e assim aconteceu. Jacques fez da guerra sua filosofia de vida; domou potros, saqueou os inimigos, contrabandeou e lutou pelo caudilho Getúlio Vargas, seu padrinho. Porém, também soube se revoltar contra esse mesmo caudilho quando aderiu ao ideal comunista de “pão, terra e liberdade”. Aliás, ele mesmo pode ser considerado um caudilho.

Nesse aspecto, salientamos, conclusivamente, Silvino Jacques foge ao modelo clássico do bandido social. Hobsbawm (1976) afirma que os bandidos sociais, em sua grande maioria,

não eram ideólogos, não propunham planos de organização política, eram apenas ativistas. Jacques foge ao modelo ao se transformar em herói revolucionário. Ele foi sim um ideólogo, fez planos de organização política, arrebanhou guerrilheiros, planejou e combateu. Por um tempo, troca a vida de bandido pela farda da revolução, não era um pobre miserável, era letrado, retratista, comerciante e também exerceu a função de pistoleiro, logo distancia-se também do modelo de bandido social proposto por Hobsbawm. Verificamos, portanto, ter sido Jacques mais que um revolucionário, ele foi um ideólogo estrategista, pois, ao aderir à Intentona Comunista, contra o governo de seu padrinho Getúlio Vargas, e empregar tudo que tinha em prol do movimento, age como líder e não como um ativista qualquer. Como foi dito antes, ninguém se desfaz de todo o seu patrimônio, se não acreditar no ideal pelo qual está lutando. Outro aspecto relevante, as autoridades estabeleceram um *modus operandi* com Jacques, de forma a o ajudarem muitas vezes. Isso ocorre sempre que os governos, as autoridades locais não conseguem derrotar o bandido ou o bando. Porém, quando o “[...] bandido se aproxima do ideal camponês de um ‘ladroão nobre’, um paladino dotado de consciência social dos direitos dos pobres, menos provável será que as autoridades abram os braços para recebê-lo” (HOBBSAWM, 1976, p. 50). Foi o que aconteceu com Silvino Jacques, pois tinha todo o apoio, inclusive do Presidente da República, mas perdeu a convivência das autoridades quando deixou de servi-las, pois, na contramão das atitudes comuns aos jagunços e bandoleiro, a perseguição aos integrantes da Coluna Prestes, ele passou a acreditar e lutar pelo ideal comunista, que favoreceria os camponeses e combateria o imperialismo da Companhia Matte Laranjeira, por exemplo.

Mas isso não é tudo. Silvino Jacques está além dessa *persona* histórica. Talvez as conclusões sejam mais significativas se ultrapassarem a “personagem” e se efetuem em uma perspectiva transdisciplinar, pois o histórico, o literário, o fictício e o oral são componentes entrelaçados na história de Jacques; além disso, a interseção entre literatura e história tem uma importância fundamental na revisão da figura do bandoleiro e do contexto que o “criou”, pois a realidade revela-se ou é impugnada por meio da literatura. (CHAVES, 1994). Essa é uma premissa capaz de justificar o fato de a identidade das gentes latino-americanas ser encontrada antes na ficção do que em documentos desvirtuados com intenções maldosas.

A inter-relação entre literatura e história, recorrente nas obras analisadas, como foi exposto nesse trabalho, resulta na clara presença dos influxos platinos na literatura regional, especialmente na sul-rio-grandense. Dessa forma, o tema do gaúcho, como cavaleiro andante/bandoleiro é comum nas manifestações literárias das fronteiras do Cone Sul, dando origem à gauchesca e formando um caso de “cosmovisão de fronteiras” – a mesma é

partilhada por uma ou mais comunidades discursivas, no caso, por exemplo, do Brasil com o Uruguai e a Argentina. (MASINA, 2006).

A respeito da *Decima gaucha*, encontramos muitas afinidades entre ela e *O Martín Fierro* de José Hernández. Afinidades não só em relação à forma literária pré-existente, mas também de proximidade semântica. Muitas passagens da história de Martín Fierro são muito parecidas com as de Silvino Jacques. As evidências são suficientes para afirmarmos, ainda que Jacques seja tratado como personagem real, que houve sim uma absorção do texto de Hernández na *Decima gaucha*. Fato que corrobora, mais uma vez, para comprovar os cruzamentos e intercâmbios existentes entre os países envolvidos e coloca a literatura gauchesca sob o signo do “entre”: entre fronteiras-culturas-línguas-histórias – reais e imaginadas.

Com o estudo sobre a personagem Silvino Jacques, mais do que termos encontrado sua origem em Quixote, com algumas projeções no Lazarilho, culminando no Fierro, percebemos as migrações entre “fronteiras”, pois suas demarcações não são suficientes para sustentar os fluxos, criando-se “[...] um mundo semovente e virtual de comarcas culturais (a expressão é de Rama) que não coincide necessariamente com os sistemas nacionais, instituindo áreas limítrofes de contrabando” (SCHLEE, 2002, p. 67). Observamos, assim, que a questão das “culturas do contrabando” presentes nas regiões de fronteira não param de nascer e se reorganizar “[...] dentro desses territórios virtuais das nossas comarcas de passagem” (p. 67). Esse fato justifica a *Decima gaucha* ter chegado até o Mato Grosso do Sul (Mato Grosso), tornando-se um texto também da literatura/cultura desse estado.

Dessa forma, a globalização cultural torna-se um fenômeno tão antigo quanto a criação dos estados-nação, pois sempre ocorreu à revelia destes, o que só vem ao encontro do reconhecimento sobre a identidade ser um constructo que sempre se dá na relação entre semelhanças e diferenças, entre um “Nós” e o “Outro”. Assim, compactuamos com a ideia de a literatura dos países platinos contribuir para a invenção teórica de uma nova região cultural, um entre-lugar platino-brasileiro que herda a tradição do regionalismo ibérico, para transformá-lo em outra coisa, com as nuances de outras culturas e lugares (MASINA, 2002). Por estar viva, ela se encontra sempre em mudança, por vezes aproximando-se do gosto popular, em outras fazendo uma releitura crítica dos mitos.

Nessa perspectiva, o aparato teórico-crítico contribuiu para entendermos as circunstâncias históricas e literárias, as quais envolvem a figura mítico-lendária do capitão-revolucionário-bandoleiro-gaúcho Silvino Jacques; e podem ser resumidas na pertinente postulação de Jorge Luís Borges, ao declarar *O Martín Fierro* como um “texto fundador de

muitas literaturas”, na contra-mão da corrente crítica defendida por Leopoldo Lugones que considerava *El Martín Fierro* como a epopéia do povo argentino. Desse modo, *O Martín Fierro* funda a literatura gauchesca sul-rio-grandense e desemboca em forma real-mítico-lendária na figura de Silvino Jacques em Mato Grosso do Sul (Mato Grosso), fazendo desse gaúcho/sul-mato-grossense o protagonista do livro mais vendido no estado.

Em relação à representação de Silvino Jacques em *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*, concluímos, o romance transcreveu o mito. Embora seu autor pretenda convencer os leitores de que se restringe à realidade dos fatos, ainda que o contradigam as várias passagens em que insere o fantástico, o lendário e o insólito, terminando, por fraturar o real; estratégia perfeita não só para abrigar a preservação de mitos – o mito do gaúcho é um deles – como também para criar outros. É o caso de Jacques, cuja figura já agrega o mito primordial do gaúcho, nas várias concepções do termo, e engloba também o mito de seus feitos, os quais transcendem à realidade histórica e estendem-se para além dos pampas, cravando sua história no cerrado sul-mato-grossense.

Já no documentário, *Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro*, o mito do bandoleiro também prevalece, mas aí ele é “glorificado”, isto é, no discurso documentário prevalece a imagem de Silvino Jacques como um herói injustiçado, denegando o outro lado da imagem, procurando anular a dubiedade da figura do bandoleiro em toda sua complexidade. Essas representações do bandoleiro Silvino Jacques vêm comprovar que a identidade de uma região é construída também por meio daquela possibilidade de enraizamento no passado, sobre a qual nos explica Bosi (1992), pois nesse “mergulho” no passado e nas suas estórias/histórias o grupo se perfaz em suas representações simbólicas e Silvino Jacques é uma delas. Nessa “reconstrução” ou reinvenção do mito Jacques entram em jogo forças coexistentes nas práticas do migrante, do nativo e nas “vontades”, muitas vezes, de uma cultura letrada totalmente estamental *versus* a cultura popular – o mito do bandoleiro Silvino Jacques é fruto dessa conexão. E mais, a prevalência do mito Jacques deve-se, principalmente, à *Decima Gaucha*, como um suporte propagandístico do bandoleiro, a qual se multiplicou na oralidade, e a partir daí, nas outras interseções aqui expostas e analisadas – a literatura, a oralidade, as baladas são os principais “criadores” do mito do bandoleiro, muito mais do que os arquivos judiciais.

Para além do demonstrado ao longo deste trabalho e, no entanto, retomando-o ainda uma vez, a imagem, a figura e os relatos do bandido/bandoleiro Silvino Jacques permanecem, na medida em que a própria e simples alusão ao tema não para de se movimentar. Uma permanência no movimento e na continuidade. Assim, o tema sobre o qual nos propomos a

refletir permanece: “o bandido não só é um homem, como também um símbolo”, como disse Hobsbawm (1976, p. 128), em sua obra clássica sobre “bandidos”, um mito. Desse modo, o mesmo espaço fronteiriço que conheceu e abrigou as “estripulias” do bandido Silvino Jacques continua a forjar o mito do bandoleiro, numa construção histórica /lendária na qual se cruzam várias temporalidades, espacialidades e ecos literários vindos de outras “tradições”, a dar ressonância ao seu símbolo maior, a violência sem limites e sem controle que, ainda hoje em dia, se estampa nos noticiários e manchetes dos jornais da região.

REFERÊNCIAS

A) Referências do *Corpus*

IBANHES, Brígido. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros: história real*. 6ª ed. Dourados: Rosário 2011.

IBANHES, Brígido. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros: história real*. 5ª ed. Dourados: Dinâmica, 2007.

_____. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*. O mito gaúcho sul-mato-grossense. 4ª ed. Dourados: Edição Independente, 2003.

_____. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*. O mito gaúcho sul-mato-grossense. 3ª ed. Campo Grande: Editora UFMS, 1997.

_____. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*. O mito gaúcho sul-mato-grossense. 2ª ed. São Paulo: Scortecci, 1995.

_____. *Silvino Jacques: O último dos bandoleiros*. O mito gaúcho sul-mato-grossense. Campo Grande: Alvorada, [19--].

JACQUES, Silvino. Decima Gaucha. In: FALCÃO, T. G. *Crônicas e histórias do município de Bonito*. Bonito, MS: Edição Independente, 1978. v. 1. p. 1-15.

Selvino Jacques: A saga de um bandoleiro. Filme. Direção: Hamilton Medeiros. Produção: Pepe Faviere. Roteiro: Maranhão Viegas. Trilha sonora: Marcos Romera e Cláudio Abuchaim. Fotografia: Márcio Padilha. Apresentação: Celso Lagos. Estúdio de áudio: MASTER CASE / Campo Grande e ESTÚDIO ANGELS/ São Paulo, 2006. 1 DVD (34 min), widescreen, color. Montagem e finalização: Dênio Vilanova. Documentário baseado na vida de Silvino Jacques.

B) Referências e Bibliografia

ABREU, Silvana de. “Ocupação, racionalização e consolidação do Centro-Oeste brasileiro: O espaço mato-grossense e a integração nacional”. In: MARIN, J. R.; VASCONCELOS, C. A. (Orgs). *História, região e identidades*. Campo Grande: Editora UFMS, 2003, p. 263-290.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALBUQUEQUER Jr. Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*; prefácio de Margareth Rago. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. *História: A arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ALMEIDA, José Américo. *Coiteiros*. São Paulo: Cia Ed. Nac, 1935. 190 p.

AMADO, Janaina; FERREIRA, M. Marieta. *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

AMARAL, Flora Viguini do; ALVARENGA, Alexandre Curtiss. Narrativa fílmica no documentário “Terra sem pão”, de Luís Buñuel. São Paulo, 2011. Disponível em: [<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0131-1.pdf>]. Acesso em 10 de Agosto de 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARAÚJO, Nara. Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura. In: BITTENCOURT, N. Gilda et al. (Org.). *Geografias literárias e culturais: Espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Trad. de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1993.

ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. In: *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, n.21, 1998.

ASSUNÇÃO, O. Fernando. *História do Gaúcho*. El gaúcho: Ser y queheacer. 2ª Ed. Buenos Aires: Claridad, 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques et alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

A VIDA de Lazarião de Tormes: sua fortuna e adversidades. Prefácio: Marcelo Backes. Trad. de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. 2. ed. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. Roteiro para uma excursão poética no Pantanal. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction film: A critical history*. Nova Iorque: E. P. Dutton & Co., 1973.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

BASTOS, Acmeno. *A história foi assim: O romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, 165-196. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENTES, Ivana. Estética da Violência no Cinema. *Revista Semiosfera*, Rio de Janeiro, ed. especial, p. 1-8, dez. 2003.

BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BERTUSSI, Lisana. *Literatura Gaúchesca: Do Cancioneiro popular à modernidade*. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.

BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: Debates em teoria cultural*. Tradução de Mayrlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott. Madri: Iberoamericana, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

BONIATTI, Ilva M. Bertola. *Literatura Comparada: História e região*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

_____. *Diversos olhares sobre crítica e cultura*. Caxias do Sul: Editora Maneco, 2006.

BORGES, Jorge Luís. *Cinco visões pessoais*. 4. ed. Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora UNB, 2002.

_____. *Esse ofício do verso*. Organização: Colin Andrei Mihailescu. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

_____. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión* (1932). Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 267-274. (Obras Completas de Jorge Luís Borges, v. 1)

_____. La poesía gauchesca. In: *Discusión* (1932). Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 179-197. (Obras Completas de Jorge Luís Borges, v. 1)

_____. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.

BORGES, Jorge Luís & GUERRERO, Margarita. *O “Martín Fierro”*. Trad. de Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. A volta de *Martín Fierro*. In: *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 57-84.

_____. *Martín Fierro* e os críticos. In: *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 95-96.

BOSI, Alfredo. “As fronteiras da literatura”. In: MEIHY, B. S. C. et al (Org.). *Gêneros de fronteira: Cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M. de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRANDÃO, R. Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge, 1992.

BRAUDEL, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Vols.1-2. Trad. Sian Reynolds. Berkeley: University of California, 1995. Vol. 1.

CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul, 1995.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na América Latina*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CANCLINI, Nestor G. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul; Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades LTDA, 1977, p. 134-160.

_____. “A dialética da malandragem”. *Revista do Instituto Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 8, 1970, p.71.

CARVALHAL, T. Franco. “Sob a égide do cavaleiro errante”. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**/ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Rio de Janeiro: Abralic, v. 8, 2006, p. 11-17.

_____. “Fronteiras da crítica e crítica de fronteira”. In: _____. *O próprio e o alheio: Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2003. p. 153-183.

_____. Relendo “O gaúcho a pé”. In: MASINA, L. APPEL, B. M. (Org.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul: Literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 143-151.

. _____. “Integração ou intercâmbio? Complexidades das relações Sul/Sur”. In: ANTELO, Raul et. al. *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas ABRALIC, 1999. p. 47-54.

_____. “Comunidades inter-literárias e relações entre literaturas de fronteira”. In: ANTELO, Raul (Org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFSC, 1994. p. 93-102.

_____. “O processo interliterário: teorias e problematização”. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2., Assis. *Anais ... Assis*, SP: Programa de Pós-Graduação em Letras/ UNESP, 1992, p. 139-149.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CASCUDO, L. Luís. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTELLO, José. “As Aldeias resistentes”. **Revista Bravo**, São Paulo, a. 4, n. 45, p. 52-59, jun. 2001.

CERVANTES, Miguel de S. *Dom Quixote*. Trad. de Visconde de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2006. v. 1.

CHARTIER, Roger. “Defesa e ilustração da noção de representação”. In: *Fronteiras: revista de História/Universidade Federal da Grande Dourados* – v. 13, n. 24 (jul./dez 2011) -, Dourados, MS: UFGD, 2011, p. 15-30.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, F. Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso*. Campo Grande: Editora UFMS, 1995.

_____. *Mato Grosso: Estudos regionais*. [s.l.]: [s.n.], 1981.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. *A contaminação como estratégia comparatista*. Belo Horizonte, 2002. Mimeografado. 5 f.

COSSON, Rildo. "Narrativa ficcional/narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas". In: NOLASCO, P. Sérgio (Org.). *Literatura Comparada: interfaces e transição*. Campo Grande: Editora UFMS, 2001, p 21-28.

_____. *Romance-reportagem: O gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. “A literatura comparada como limiar”. In: _____. (Org.). *Esse Rio sem fim: ensaios sobre a literatura e suas fronteiras*. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPel, 2000, p. 09-22.

_____. Notas à margem de uma fronteira móvel. *Continente Sul/sur*, Porto Alegre, v.7, p. 85-95, 1998.

CRUIKSHANK, Julie. “Tradição oral e história oral: Revendo algumas questões”. In: FERREIRA, M. de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azaugue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. “As potências do falso”. In: DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1972/1982.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dummará, 2001.

_____. “Para José Rainha: Aquilo que sei e que creio saber”. In: DERRIDA, J. *Papel máquina*. Trad. de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. 301-303.

_____. “Freud e a cena da escritura”. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques e Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 179-227.

DONATO, Hernâni. *Selva trágica: A gesta ervateira no suestematogrossense*. São Paulo: Autores Reunidos Limitada, 1959.

DORNELLES, Sejanos. *Os últimos bandoleiros a cavalo*. Caxias do sul: EDUCS, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. *Aspect du mythe*. Paris: Galimard, 1963.

ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1967.

FERREIRA-PALMA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FIGUEIREDO, C. V. Silva de. “Estudos subalternos: uma introdução”. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522>. Acesso em 08 de Janeiro de 2013.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: Entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FISCHER, L. A. “Linhagem das memórias”. In: _____. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Abril, 2003. p. 35-40. (Super interessante, 11)

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: História da violência nas prisões*. 31. ed. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. “A escrita de si”. In: _____. *O que é um autor?* 3. ed. Trad. de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Porto: Vega Editora, 1992. p. 129-160.

_____. “A vida dos homens infames”. In: *O que é um autor?* 3. ed. Trad. de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Porto: Vega Editora, 1992. p. 97-128.

_____. *O que é um autor?* 3. ed. Trad. de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Porto: Vega Editora, 1992.

_____. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia, *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 37-58.

FREITAS, J. Alves. *Percurso de memórias em terras de histórias: Problemáticas atuais*. Mimeografado.

GAINGANGUE – A PONTARIA DO DIABO (filme). Direção: Carlos Hugo Christensen. [s. l.], 1973. 105 min. color., son., 35 mm.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. de Enilce C. Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora: UFJF.

GOLIN, Tau. *A fronteira*. Porto Alegre: L&PM, 2004. v. 2.

GOMES, Renato Cordeiro & MARGATO, Izabel. Apresentação. In: MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro. (org.) *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 7-17.

GONZAGA, Sérgio. Literatura Marginal. In: FERREIRA, J. Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

GRESSLER, Lori Alice. *Introdução à pesquisa: projetos e relatórios*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

GRESSLER, L. Alice; SWENSSON, Lauro. *Aspectos históricos do povoamento e da colonização do Estado de Mato Grosso do Sul*. Dourados: LAG, 1988.

GUAZZELI, C. A. Barcellos. “Matrero, guerreiro e peão campeiro: Aspectos da construção literária do gaúcho”. In: MARTINS, M. Helena (Org.). *Fronteiras culturais*: Brasil, Uruguai, Argentina. São Paul: Ateliê Editorial, 2002, p. 107-125.

GUIMARÃES ROSA, João . *Grande Sertão: Veredas* (1956). 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 624p.

_____. “Sanga Puytã”. In: _____. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 17-23.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovic. Trad. de Adelaine La Guardiã Rezende et al. Belo horizonte: Editora UFMG, 2006a.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2 ed. Trad. de Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006b.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Trad. João Otávio Nogueira Leiria. 9ª ed., 5ª ed. bilíngue. Porto Alegre: Martins Livreiro-Editor, 2004.

HISSA, C. E. Viana. *A mobilidade das fronteiras: Inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOBSBAWM, E. J.. *Sobre história*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Rebeldes e primitivos: Estudo de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

_____. *Bandidos*. 2. ed. Trad. de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1976.

HOSS DE LE COMTE, Mônica. *La pampa*. Buenos Aires: Editora Martinez; Maizal, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

IBANHES, Brígido. “Um país chamado fronteira”. In: MATULA CULTURAL. Campo Grande MS, 2010. Disponível em <http://matulacultural.wordpress.com/2010/06/05/entrevista-brigido-ibanhes-%E2%80%A2-um-pais-chamado-fronteira/> Acesso em 31 de Janeiro de 2013.

_____. *Chão do Apa: Contos e memórias da fronteira*. Dourados: Editora Dinâmica, 2010.

_____. *Kyvy mirim: o índio mago e a lenda do pé de tarumã*. Curitiba: [s.n.], 1997.

_____. *Che ru: o pequeno brasiguaiio*. Campo Grande: Gráfica e Editora Alvorada, 1988.

_____. *A morada do arco-íris em Volta Grande, Oeste de Santa Catarina, o maior tesouro das Américas: história real*. 2. ed. Dourados: Editora Dinâmica, 2006.

_____. *Martí: sem a luz do teu olhar*. Dourados: Editora Dinâmica, 2007.

IBANHES, M. L. Gonçalves de. “Silvino Jacques: Entre a lenda e a realidade”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 7., Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1998. CD-ROM.

_____. “Silvino Jacques: A escritura de um marginal”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., Rio de Janeiro. *Regionalismos culturais: trocas, transferências, traduções*. *Anais ...* Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006. CD-ROM.

IBANHES, Maria de Lourdes Gonçalves de. *Silvino Jacques: Entre fronteiras reais e imaginadas*. Três Lagoas: UFMS, 2008. Dissertação (Mestrado Letras), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas, 2008.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: A lógica cultural do Capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática.

JITRIK, Noé. “Estudios Culturales/estudios literários”. In: PEREIRA. M. A. et al. *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

JORNAL *DIÁRIO MS*. Dourados-MS, 25 jan. 2008, p. 6.

JORNAL *O PROGRESSO*. Dourados-MS, 22 set. 2005.

_____. Dourados-MS, 8/9 abr. 2006.

_____. Dourados-MS, 30 jan. 2008, p. 3.

JOZEF, Bella. “O lugar da América”. In: JOBIM et. al. (org.) *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

JUVENAL, Amaro. *Antonio Chimango: Poemeto campestre*. Rio de Janeiro: Editora Globo, [19--].

KALIMAN, Ricardo J. *La palabra que produce regiones: El concepto de region desde la teoria literaria*. Argentina: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, 1994.

KLINGER, Irene D. *Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: Ensaio de sociossemiótica*. Trad. M. A. Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

LANGMAN, Ursula. “O manual da história idealizado”. In: *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Horizonte, 1986.

LEENHART, Jacques. “Fronteiras, fronteiras culturais e globalização”. In: MARTINS, Maria Helena. (Org.). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 27-34.

LEJEUNE, Philippe. “El pacto autobiográfico”. In: _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1996.

_____. “El pacto autobiográfico – bis”. In: _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. *Totémismo hoje*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

LIMA, A. Monteiro. *Mato Grosso de outros tempos: Pioneiros e heróis*. Mato Grosso: Editora Soma Ltda, 1985.

LIMA, L. Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A aguarrás do tempo: Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *O redemunho do horror: As margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MACIEL, E. Maria. “Vidas entrevistas: A biografia no filme *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho.” In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. (Orgs). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

MAFFESOLI, M. *Du nomadisme: Vagabondages imitatiqes*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

MARIN, J. Roberto. “Fronteiras e fronteiriços: os intercâmbios culturais e a nacionalização da fronteira no sul do Estado de Mato Grosso”. *Fronteiras: Revista de História da UFMS*, Campo Grande, v. 4/5, n. 7/9, p. 151-182, 1997 (2000/2001).

MARTINS, H. Maria. *A agonia do heroísmo: Contexto e trajetória de Antonio Chimango*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ L & PM, 1980.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves; Ver. Técnica Sheila Schvartzman. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASINA, Léa. “Diálogos naturalistas na América Latina: O regionalismo de Alcides Maya e Javier de Viana”. In: MOREIRA, Maria E.; CAIRO, L. R. V. (Orgs.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

_____. “Truísmos e avatares da crítica literária no Brasil: *El Martín Fierro*”. In: COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA, 1., 2001, Porto Alegre, RS. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Letras, PPG/Letras/ UFRGS, 2002. p. 87-94.

_____. “A gauchesca brasileira: Revisão crítica do regionalismo”. In: MARTINS, M. Helena (Org). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 93-105.

_____. Fronteiras do Cone Sul: limites transcontextuais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 3., Niterói. *Anais ...* Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995. p. 839-846.

MAYA, Alcides. *Textos críticos*. Seleção, organização e notas de Léa Masina. Porto Alegre: Movimento, 2004.

MELLO, F. Pernambucano. *Guerreiros do Sol: Violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

MENEGAZZO, M. Adélia. “Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado.” In: NOLASCO, P.; MARINHO, M.; RUSSEFF, L. (Orgs.). *Ensaio farpados: Arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. ampl. Campo Grande: Editora Letra Livre/UCDB, 2004 p. 29-35.

MEYER, Augusto. *Os pêssegos verdes*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

_____. *Prosa dos Pagos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Presença/ INL/MEC, 1979.

METZ, Christian. *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MIGNOLO, D. Walter. *Histórias locais/Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “Lógica das diferenças e políticas das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Wolf Flávio de. (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 115-161.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: A escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MONEGAL, Emir Rodríguez. “Tradição e renovação”. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979 p. 131-159.

MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura: Ensaio crítico sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOURA, Hudson. *Oralidade e fabulação no filme documentário*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf>, acesso em 18/09/2012.

NAVEIRA, Raquel. *Casa e castelo: Poemas dos livros Casa de tecla e Senhora*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Pessoa Fernão. (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. Senac, 2005, v. II, p. 47-67.

_____, *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 5 ed. Campinas: Editora Papirus, 2010.

NINEY, François. *L'épreuve du reel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelas: De Boeck, 2002.

NOLASCO, E. C. Santos. *Babelocal: Lugares das miúdas culturas*. Campo Grande: Life Editora, 2010.

NOLASCO, P. S. Santos; BUSCIOLI, G. “Literatura e cultura: inter-relações constitutivas e identitárias na região sul-mato-grossense”. **Revista Científica**, Campo Grande, v. 1, n. 1, 2004.

NOLASCO, P. S. Santos; MARINHO, Marcelo; RUSSEFF, Ivan. (Orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. ampl. Campo Grande: Editora Letra Livre; Editora UCDB, 2004.

_____. “Notas à margem: fato e ficção na construção identitária de Mato Grosso do Sul”. In: MARIN, J. R.; VASCONCELOS, C. A. (Orgs.). *História, região e identidades*. Campo Grande: Editora UFMS, 2003a. p. 119-136.

_____. “Guimarães Rosa e Manoel de Barros: Um guia para o sertão”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2. Belo Horizonte. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003b.

_____. “Um outdoor invisível: imagens do pantanal sul-mato-grossense”. In: CARVALHAL, T. Franco. (Org.) *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparativismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999, p. 165-183.

OLIVEIRA, Vitor Wagner Neto de. *Nas águas do Prata*. Os trabalhadores da rota fluvial entre Buenos Aires e Corumbá (1910-1930). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PADILHA, C. Cavalcante.” Um trânsito por fronteiras”. In: MASINA, Léa; BITTENCOURT, Gilda N.; SCHMIDT, Rita T. (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: Espaços e temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PALERMO, Zulma. “*El constructo ‘región literária’*: Problemas” y Perspectivas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, IV., São Paulo. *Anais ...* São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1994. p. 1.093-1.101.

PERDIGÃO, Paulo. *O western clássico: Gênero e estrutura de shane*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

PERICÁS, B. Luiz. *Os Cangaceiros: Ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

PESAVENTO, S. Jatahy. (Orgs.). *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006.

_____. “Cartografias do tempo: Palimpsestos na escrita da história”. In: _____. (Org.) *Um historiador nas fronteiras: O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005a.

_____. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005b.

_____. “História Regional e Transformação Social”. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.) *República em Migalhas: História regional e local*. São Paulo: Marco zero, 1990.

_____. *História do Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Tres propuestas para el proximo milênio y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

PINTO, J. P. “A poética da memória”. In: _____. *Uma memória do mundo: Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

PIZARRO, Ana. “América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. (Orgs). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

POLAR, Cornejo Antonio. *O condor voa: Literatura e culturas latino-americanas*. VALDÉS, J. M. (Org.). Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2000.

PONGE, Robert. “Literatura Marginal: Tentativa de definição”. In: FERREIRA, J. Francisco. (Org.) *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PUENTE, F. Rey. “Confissões: a verdade e as mentiras - notas para um confronto entre Agostinho e Rousseau”. In: MARQUES, José O. de Almeida (Org.). *Verdades e mentiras: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005. p. 61-71.

QUEIROZ, P. R. Cimó. “Notas sobre o divisionismo e identidades em Mato Grosso do Sul”. In: *Diálogos – Revista do Programa de Pós-graduação da UEM*, Maringá, v.10, n. 2, 2006.

_____. “Temores e esperanças: o antigo Sul de Mato Grosso e o Estado Nacional brasileiro”, In: MARIN, J. R.; VASCONCELOS, C. A. (Orgs.). *História, região e identidades*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2003. p. 19-46.

_____. *Uma ferrovia entre dois mundos: E. F. Noroeste do Brasil na construção histórica de Mato Grosso (1918-1956)*. 1999. 559f. Tese (Doutorado em História Econômica) – FFLCH/USP, São Paulo.

RAMA, Angel. *Transculturación: Narrativa en America Latina*. Montivideo: Arca Editorial, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC/SP, 2008.

REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. (1937). 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 108 p.

_____. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

REMEDI, R. M. José. “História e literatura: almas quase gêmeas”. In: COSSON, Rildo (Org.). *O presente e o futuro das letras*. Pelotas, RS: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPel, 2000, p. 131-159.

REVISTA MS CULTURA, Campo Grande, n. 3, set./out. 1985.

RIBEIRO, Arnor da Silva. *Silvino Jacques: Terra, banditismo rural, poder e sociedade na Fronteira Oeste do Brasil*. São Paulo: USP, 2011. Dissertação (Mestrado História), Universidade de São Paulo, 2011.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como un otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

RENOV, Michel. *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993.

ROCCA, “Pablo. Uma literatura de fronteira: Jorge Luis Borges, ficções e debates”. Belo Horizonte, 2008

http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2018,%20n2/07-Pablo-Rocca.pdf – acesso em 12 de Novembro de 2012, às 19:45.

_____. “Las Comarcas Culturales Latinoamericanas: discusión de una hipótesis de Ángel Rama”. In: JOBIM, L. José, et al. (Orgs.). *Lugares dos sentidos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p. 162-165

ROSSINI, M. de Souza. “O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico”. In: LOPES, A. Herculano; VELLOSO, M. Pimenta; PESAVENTO, J. Sandra (Orgs.). *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: &Letrasd, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “Prefácio das margens sobre as margens”. In: MOLOY, Sylvia. *Vale o escrito: A escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “Clio revisitada”. In: _____. *Paisagens imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 75-83.

_____. “Um olhar político em defesa do partidário na arte”. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. p. 55-63.

SARMIENTO, F. Domingo. *Facundo civilização e barbárie*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

SATER, Almir; SIMÕES, Paulo. “Sonhos guaranis”. In: NOLASCO, P. S. *Ciclos de Literatura Comparada* (Org.). Campo Grande: Editora UFMS, 2000.

SCHLEE, A. Garcia. Integração cultural regional. In: MARTINS, M. Helena (Org). *Fronteiras culturais: Brasil, Argentina, Paraguai*. São Paulo, 2002. p. 61-64.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In: BRESCIANI, Stella; NACHARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2001. p. 37-58.

SEREJO, Hélio. “Capitão”. In: _____. *Contos crioulos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1998.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

SMITH, Barbara Herrnstein. “Narrative Versions, Narrative Theories” in: MITCHELL W. J. T. (Org.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p. 209-232.

SOARES, Amora. *Minidicionário da língua portuguesa*. 6 ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1999.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2006.

SODRÉ, Nélon Werneck. *Do tenentismo ao Estado Novo: Memórias de um soldado*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SOUZA, Eneida Maria. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

_____. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SPERBER, S. Frankl. *Ficção e razão: Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

_____. “A saga no Brasil” In: *Ficção e razão: Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

_____. “Um pequeno excuro sobre a saga do herói”. In: *Ficção e razão: Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

TAUNAY, Affonso E. *Inocência*. 34. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: Poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira* (1876). São Paulo: Martin Claret, publicações, 2003. 192 p.

TEIXEIRA, Renato. *Mato Grosso do Sul meu amor*. Manaus: FC, p. 1995. 1 CD (Ca. 43min 09s).

TODOROV, Tzevetan. *Estruturalismo e poética*. 4. ed. Trad. de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1976.

VANGELISTA, Chiara. “Da fala à história: Notas em torno da legitimidade da fonte oral”. In: LOPES, H. Antonio; VELLOSO, P. Monica; PESAVENTO, J. Sandra (orgs.). *Histórias e*

linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller; Ver técnica Nuno Cesar. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

VERNANT, Jean Pierre. “The birth of image”. In: _____ *Mortal and immortals: Collected essays*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos: Estudo de psicologia histórica*. 2. ed. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNET, Marc. “Cinema e narração”. In: AUMONT, Jacques [et al]. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller; Ver técnica Nuno Cesar. 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012, p.89-155.

VIANNA, Marly (Org.) *Pão, terra e liberdade: memória do movimento comunista de 1935*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 1995.

WIKIPEDIA. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Saga_\(literatura\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Saga_(literatura)). Acesso em 04 de Setembro de 2012, 17:07h.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 1994.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Trad. de Luciano Viêgas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Trad. de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. “Memória e comunidade”. In: _____. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad Brás. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1977.

ANEXO A: *Decima Gaucha*

DECIMA GAUCHA de Sylvino Jacques

Trágico destino de Jacques e Ornellas, escrito em versos gauchos e bem rimados contando a verdade do fato de um gaúcho predestinado.

Ofereço ao meu João Cancio Rodrigues
Indio de minha confiança
O teu nome meu caro amigo
Eu sempre trago em lembrança,
De um dia ver-te e abraçar-te
Eu sempre tenho esperança
Abraçar tua esposa e filhos
Essas belinhas crianças.

Vou contar uma historia,
Que muitos devem saber,
Mas contada por quem não viu
É justo não deve crer.
E para que todos saibam
Bem certo vou escrever.

Meu nome nunca neguei,
E não pretendo negar,
Me chamo Sylvino Jacques,
E nunca procuro o mal
Ele é quem me procura
E sempre me há de encontrar.

Sempre fui perseguido
Por um ruim triste destino,
Até chegar ao ponto
De ser um homem ferido
E meu nome ser comentado
Com fama de assassino

Essa triste sorte, de longe
De longe vem-me seguindo,
Pois creio que é o meu destino
Que anda me perseguindo.
Embora cheio de maguas
Eu mostro-me sempre rindo.

Sou natural da fronteira
Do Rio Grande estimado,
Criel-me como um gaúcho
De pingo bem encilhado
Sempre alegre e altaneiro
Sem maldizer meu Estado.

Fui nascido nas campinas
Do Sul cheio de flores,
Foi onde vi prazeres
E que conheci amores,
E conheci também tristezas
E golpes cheios de dores.

Sou filho de Leão Pedro Jacques,
Indio velho pobretão
Mas sempre fez grande empenho
Para dar-me educação
Mas me faltou a memoria
E uma boa inclinação.

Mas isso já é destino
Que desde o berço nos vem.
Quem nasce para ser sem sorte,
Estuda e nunca é ninguém,
Mas espero mudar de sina
E ser um dia gente também.

Um feiticeiro me disse,
Escute senhor Sylvino,
Pelos olhos eu conheço
Vai ser ruim o seu destino.
Parece que ele sabia
Que eu ia ser assassino

Tinha eu 15 anos
Quando o collegio deixei
Gauchadas e proezas
Foi e que eu adotei
E com essa mesma idade,
A pelear eu principei.

A poelma mais falada.
De todas que me encantou.
E' a que vou contar agora.
Boa certo tudo que vi.
A cousa passou de barra.
Mas contou sempre me ri.

Fu e Prudente de Ornellas,
E meu tio José Sant'Ana,
Tomávamos uma cerveja
Em casa de gente minhana.
Mas isso na indor paz,
Pois a sorte sempre engana.

Muita gente se achava
Nessa triste occasia.
Homens de toda a idade,
Acompanhavam a diversão.
Muitos parcos tancavam
Pois era um grande salão.

A patrulha do exercito
Na frente estava em dia
E nas portas do fundo
Gente, tambem se via.
Erão guardas da policia
Que o local fumecia.

Reverber bom sempre tive,
Ainda mais nessa occasia,
Eu era guarda fiscal
Tinha a minha obrigaçao
Assim como Prudente d'Ornellas,
Que esperava nomeçao.

Eu disse a meus companheiros
Mas isso de brincadeira
Que no torro daquele preito
Eu ia abrir uma goleira
Depois do torro aberto
Al que foi a porqueira.

A patrulha ignorante
Tentaram me desarmar.
Com modos tao agressivos
Que eu não pude arruar.
Nisso recebi um tiro
Vi-me obrigado a arfar.

O cabo caiu no chão
Com dois balaios que eu dei.
As preças foz atiraram
Que sorte nossa não sei.
Naquelle treocar de balas,
Mais um polica matei.

Dali saímos para fora
Querendo nos escapar
E o resto da policia
E a patrulha militar.
E tambem alguns paisanos
Tentaram nos aguarar.

Quando me vi cercado,
Entre muitos inimigos.
Comecei queimar cartuchos,
Sem reconhecer o perigo.
Numa praça linda e verdejante
Sem um capim para abrigar.

Um cas cinco quadras brigamos
Com essa gente cariosa.
Com tiros de nossos armas
E um pouco de minha prosa.
Começaram a fugir
Como quem pisca em brasa.

Antes de terminar o caso
Vou contar a minha dor.
Saudades de esposa e filho
Que para mim é encantador
Saudades de paes e irmãos
Nos quais tenho tanto amor.

Resumo do Conflito
Que nessa vila se deu,
Sabito José de Almeida,
Que era o cabo, morreu.
E José Gomercindo Fernandes
Tambem desapareceu.

Erão onze e meia da noite
Do dia vinte, bom sei,
De Junho de vinte e nove
Quando a matar principiei.
E junto ao meus companheiros
Um rumo certo tomei.

Prudente meu caro amigo,
Já ja um tanto ferido,
Mas disposto sempre a brigar
Em caso for agredido
Alegre sempre cantando
Mostrando-se divertido.

As duas da madrugada
Num bosque escuro entrei
E para chegar numa vila,
Um rumo certo tomei.
Naquelle bosque assebroso
Toda a noite caminhei.

Antes de clarar o dia
Nós todos muito cansados,
Seis léguas e tanto
Já tinhamos caminhado,
Delixamos todos no matto
Para descansar um bocado.

Dai continuamos
A subir montes no estrão.
E chegamos numa casa
Para tomar informaçao,
Onde tinha uma vende
Para comprar muniçao.

Dali saímos informados
Direto a um comerciante
Caminhando bem depressa,
Para chegar num instante,
Balas para os revolveres,
Ali compramos bastante.

As duas horas da tarde,
Em Comandati cheguei,
Fui em casa de um amigo,
O qual nunca esquecerei,
Avisou-me de uma escola
Ligeiro rumo tomei.

Era o sub-delegado
Que de mim teve noticia,
E remiti ligeiro um grupo,
Para aumentar a policia.
De fazer-me perseguir
Isto não tinha preguiza.

Fizemos uma cruzada,
E a elas todos engasamos.
Passei um rio a nado,
Em outro municipio chegamos.
E depois de car a noite,
Nossas viagens continuamos.

As dez horas da noite,
Em uma casa cheguei,
Com boas modors e paciencia,
Um ato eu arrumei.
Mas fomos atacados,
De um pouco viajei.

Ao chegar-nos numa vila,
Denominada Campina,
De um grupo bem armado,
Quando vi estava em clar
Mas desta gente coitado,
Foi triste sua vida.

Candinha o grupo vinte a seis
Todas com armas nas mãos,
Grilaram com grande arrojio,
Que se entregasse a prisão.
Nem bem entrou o auto,
De pô estive no chão.

Primeiro tiro que dei
Foi no Sub-intendente,
Um tal Crescencio Beguedolle,
O qual caiu derrubado.
Com um balajo no coraçao
Pois é morte que não sente.

Cerrou boasitas descegas
Todas contra a nossa vida
Meu tio caiu baleado,
Mas levantou em seguida,
Dando tiros espessos,
Fazendo por nossa vida.

Um tal José Cardoso,
Mogro novo e gançoso,
Esse deu só dois tiros
E nisso caiu no chão.
E o Ornellas gritou
Terminou-se um valentão.

Nisto gritou um policia,
Amigos estou ferido,
Devemos nos retirar
Fugir de grande perigo,
Já vi que é debida
Lutar com o inimigo.

Este tal José Cardoso
Era um mogro esquivo.
E junto ao sub-intendente,
Comandava o esquadrão,
Matou-se os dois valentes
Terminou-se a pretunção.

O resto da escola
Ligeiro tudo fugiu.
E nós entramos no matto,
A nado passou-se um rio.
E a noite cre de queda,
Sentimos grande frio.

Mas caregem nunca em falta
Nessas tristes occasia,
Caminhamos din e noite,
Desalças pelo estrão.
E meus dois amigos,
Me separaram com estencho.

Nos bosques sem recuro,
Nosse vida era interessante
Não se encontrava rancho,
Para chegar um instante
Cobras de toda especie
Isso sim tinha bastante.

Remedio para os ferimentos,
Isso era o buraco.
Pois era folhas de arvores,
Curativos de macaco.
Tinha perdido muito sangue,
Para caminhar era fraco.

Aos quatro dias de viagem,
Essa tragica carreira.
S' II horas da noite,
Foi que cheguei na fronteira,
Passei o rio Uruguay,
Para terras estrangeira.

Depois de estar na Argentina,
Num sertão quasi deserto,
Enchegando o meu peito,
Na minha frente láo perto,
E sem poder chegar lá,
Parecia-me não ser certo.

Recem senti as saudades,
De minha esposa e filho
O qual deixei com tres meses,
Um esperto garotinho,
Senti ausencia da patria,
De meu terra e meu ninho.

Se fosse só eu a sofrer,
Ainda tinha consolação,
Mas sofrem muitos por mim,
Zeposa, paes e irmãos,
Tambem sofrem paes dos mortos,
Com grande perturbação.

Dali fomos a São Xavier,
Que é uma vila no sertão
Mas de autoridades bandida,
Que sempre fazem tração,
Onde mataram covardemente,
O bravo heroe Pedro Arto.

Nesse triste recanto em Missões
Quis eu ali me occultar,
Quando soubo, estava vendido,
Por autoridades do lugar,
Entregava-nos a um tal Cardoso,
Que nos estava matar.

A policia Argentina
Nos fez perseguir,
Mas se eu tivesse encontrado
Essa turma de vilão
Ahi sim matava com gosto
Para me vingár da tração.

Quando soube da emboscada,
Traitel em me retirar,
Agarrei uma canoa,
E comeci a remar,
E em terras Brasileiras,
E que eu fui me occultar.

Enquanto me procuravam,
Em São Xavier das Missões,
No Brasil é que eu estava,
Escondido nos sertões,
Esperando cair a noite,
Para tomar direções.

Nesse lugar que eu passei,
O dia todo escondido,
Foi nas matas do Cardoso,
Praí do que tinha morrido,
E do mesmo que na Argentina,
Tinha nos perseguir.

Numa canoa fraca,
Rio abaixo nós seguia,
Era forte a cerração,
Nem mesmo de perto se via,
Completamente sem rumo,
Sem uma estreita para guia.

De uma cachoeira ao longe,
Forte rumor se ouvia,
São misterios da natureza,
Até a canoa fraga,
Parecendo dar sinal,
Que no tombo d'agua se abria.

Mas felizmente passamos,
De peio todo Molhado,
Pois a canoa encheu d'agua,
Mas não fiquei assustado
E quando vi o perigo,
Já o tombo tinha passado.

Santa Maria e Santo Isidro,
Que é nome de duas cachoeiras,
Ainda muito pior que a outra,
Reciel f' r porqueira,
Troquei ue embarcação,
Marciel terras Brasileiras.

As seis e meia do dia,
Já muito distante estava,
De todas as cachoeiras,
Já nem rumor se escutava,
E os inimigos sem rumo,
Triste nos procurava.

Trajeto como esse,
E' custoso se fazer,
Em tombo d'agua imensos,
Ariscando até a morrer,
Mas era o unico recuro,
Não se podia temer.

Em terras Brasileiras,
Meu valente barco aporrei
Fui em casa de um amigo,
E tres cavalos arrumei,
E fui passar em São Borja,
Nos pagos que me errei.

Um tal de Duque Rodrigues,
Um pulvino garulze,
Esse tambem perseguir-me,
Foi até São Tomé,
Lambendo as esporas do tal Cardoso
Eu sei o que ele quer,

Esse tal de Duque,
E' um Sub-delegado,
Lá do quarto de São Borja,
Onde foi nascido e criado,
Por ser coharde e assassino,
E' que é hoje empregado.

Foi toda sorte desta besta,
Não ter topado comigo,
Para conhecer no mundo,
O que se chama perigo,
Eu tenho grande vontade,
De um dia topar contigo.

Para medir nossas forças,
A raca e a qualidade,
Pellarmos de peito á peito,
Para mim saber se é verdade,
Se és gaucho de fato,
Se fás a realidade.

O gaucho nunca se aperta,
Não sente fome nem frio,
Quando encheza o inimigo,
Nem si er da um arripio,
Pega as armas e bebe trago,
Se o trago não está vasto.

Quem nunca passou trabalho,
Nem sofreu perseguir,
Não sabe avaliar a vida,
De um caboclo valente,
Dormindo sempre escondido,
Sua cama e o proprio chão.

Quando é triste viver longe,
De quem se tem amizado,
E em pais estrangeiro,
Aumenta mais a saudade,
Da esposa, pais e irmãos,
Que vida sem liberdade.

Mas remorso eu não tenho,
Nem de que me arrependei,
Briguel em minha deusa,
Matei para não morrer,
Nem que obrigue-me a bandido
Da prisão ei de correr.

A vida que vou levando,
E' uma vida desgraçada
Mas muito pior ainda,
Numa cadeia fechada,
Pretiro andar de canto em canto
Sem nunca ter morada.

Estive em terras Argentinas,
Sofrendo mil privação,
Sem me confiar em ninguém,
Inda com perseguir,
Só confiava em minhas armas,
E o boco de munición.

Numa tarde em que eu passava
Em Santo Tomé corrientes,
Visitando alguns amigos,
E tambem alguns parentes
Sube de uma escola,
Que preparavam aquelas gentes

A policia de Corrientes,
Cabras ruim e traçoito,
Com proposta do Cardoso,
De ganhar algum dinheiro,
Andavam nos negociando,
Para nos fazer prisioneiro.

Assim que eu sube,
Dessa vil tração,
Agarrei minha arma de guerra
E o boco de munición,
E sai entruveido,
Danado como um leão.

Assim que chegou a noite,
Eu sem ter preguiça,
Fiz um lindo trajeto,
Fiquei a policiar,
Deixei de mim sem notícia.

*J) meu tio José Sout'Arns,
Não quis mais me acompanhar
Aterrado outro tempo,
Diz ele para desistir,
Mas tenho grande cuidado,
Que a ele possam pegar.

Ea e Prudente de Ornelas,
Sempre em combinação,
Viajando sempre ca dois juntos,
Não digo com presunção,
Só meteu por um castigo,
Nos entregar a prisão.

Se algum dia por acaso
Não possa eu contar vitória,
Que os índios me matem,
E saiam cheio de gloria,
Eu fego e meo amigos,
Que temem minha historia.

Que é para todas saborem,
Que nunca morri por bandido,
Foi por ter um indio,
Daquelle bira decidido,
E muitas vezes matar,
Quando me via agredido.

De minha esposa e filho,
Bem triste a minha vida sei,
Nem ela sabe de mim,
Ocal ramo foi que tomou,
Sotemos os dois saudades,
Do lar que eu abandonou.

Saudades do meu irmão,
Meu fiel compadre e amigo,
Quando chegará o dia,
Que eu possa falar contigo
Cantar-te a minha vida,
Minha sorte sempre maldisgo.

Quando é triste viver longe
Do grato torrão natal
E sempre perseguido
Correndo para escapar
Mas ainda, ha de chegar o dia
Da esposa e mãe abraçar.

Embora triste e aborrecido
Nunca dos demonstrado,
De que serve antitecarme,
Se para mim não ha perigo,
Embora morra como um valente,
Não me entregue a prisão.

Tanta bandido que matam,
Vitima de emboscada,
E como são do Governo,
Saem dando risada,
E outros por terem diaboito,
Não lhes acontece nada.

E quando é um homem pobre,
Que mata sendo agredido,
Tem que fugir fugir,
Por ver-se tão perseguido
E ainda muitas escansem,
Matou porque era bandido.

Tem se visto muitos exemplos
O meu não é o primeiro,
Julgando as vezes estar salvo,
Em paizes estrangeiros,
E ainda ser mais perseguido,
Por ambição do diaboito.

Hoje estou no lar paiz,
E não pretendo emigrar,
Hei de andar de um lado a outro
Procurando sempre escapar,
Mas quando me vejo agredido,
Resolvo sempre a pelar.

No Brasil é que se encontra
Os esbocos gachos
Que não modern diffeidade;
A dar sua proteção,
A qualquer um perseguido
Que anda sem direção.

Conto a Argentina
E Paraguai também,
Mas esses são países
Que para mim não convem
Porque de uma hora para outra,
Me crimino lá também.

Se pura sempre andar,
Assim desacomodado
Estão vivo no meu país,
Que sou menos sobressalado;
E quando eu tiver saúde,
Sei abem respeitado.

Amigos tenho diversos,
Que neles tenho confiança:
Sou ruim para meus inimigos,
Fago carinho as crianças,
E meus amigos sinceros,
Eu sempre trago em lembrança

Artur Medeiros é um amigo,
Que a ele devo atenção,
Assim como Lourenço Gago,
E também Argemiro Leão,
E Argemiro Araújo
Meu primo de estimação.

Em todos amigos que tenho,
Nito me é possível falar,
Tenho muitas historias
Que hoje quero contar.
E se falo em todas elas,
o tempo vai me falar,

Segunda parte da historia de Jacques e Ornelas

(Continuação)

No dia 8 de agosto
Deixei Santo Tomé
Continuei a minha viagem,
Caminhando sempre a pé,
Para Corrientes não volto
E seja lá o que Deus quizer.

De São Borja no Itaquí
Por linha ferrea eu viajava.
Fato naquele tempo,
Que em Jaques tudo falava,
E quando avisava o trem
Dele sempre me ocultava.

A 15 do mesmo mês
Na estação Tupurá,
Deixei a estrada de ferro,
Correndo campo seguí
Com direção a uma estancia
Na margem do Iticó.

Essa fazenda que falo,
É de gente camarrada,
É de um mau compadre,
Não teme e nunca receia nada,
Para ser um amigo,
Seja qual for a jornada.

Nesse lindo recanto em Missões,
Quasi dois meses parei,
E gente tão destemida,
Como essa nunca encontrarei,
Passava eu camporeando,
Ali nunca me ocultei.

Numa tarde de rodéio
Todos nós se divertia,
De longe veio um recado,
Era um indio que trazia,
Que essa noite na estancia
A brigada nos batia.

Mas eu que sou indio calmo,
E gosto de ver de perto,
Continuei no rodéio,
Trabalhando mais alerta
Esperando cair a noite,
Para saber se era certo,

De noite no galpão
Junto a toda pionada
Chimarrão e carne foida,
Ali não falava nada;
Tinha musica e cachaca,
Para alertar a Indíada.

Num cinamomo na frente
Um farol liz ascender,
Para evitar que a escolta,
Pudesse a casa perder,
A luz passou acesa,
Até a aurora romper.

No romper do dia
Me apareceu um individuo,
Dizendo a escola está ali,
Todos na frente escondido,
Mandam dizer que se entregue,
Que estarão garantidos.

Levantei-me em seguida,
Para ver aquella gente;
De linha estendida,
Estavam todos na frente,
Vi que eram de boa paz,
E fui saindo contente.

Caminhando lentamente
Continuava eu com receio,
Já ja uns duzentos metros,
Principiou um tirocico,
Não avisava ninguém,
Pois o caso estava feio.

Mas isso durou bem pouco,
 E não passou de coguado,
 Só com meu compadre,
 Divertia aquela inladi,
 Era um gaúcho inspetor
 Com 10 praças de brigada

Esse gente era boa
 E vieram só por conta
 E todos tem de ser bem,
 Quando a coragem não dá
 Não existiam de perto,
 Mas não quiseram chigiá.

Voltai a estância em seguida
 Constatar a matança,
 De longe viam a tri,
 A escola não chapado
 E foi levar na máscara,
 Nem to tudo redomado.

Assim que chegou a noite,
 Eu e o meu companheiro,
 Enfilamos o cavalo,
 Para sair mais ligeiro,
 Fizemos laço nos tanos,
 Para baner o tropieço.

Seguimos a rotinha,
 Dizendo e torras querido,
 Ficando de poeira,
 Para lugar desconhecido,
 Mas num pingos muito franco
 Eu ja em tanto ador veido.

Achei os pingos muito,
 Para fazer longa jornada,
 Faltou chegar numa estância,
 Que havia perto da estância,
 Procurando um puro swagon,
 Que eu tinha a sua parala.

Na estribaria (recrência)
 O zaino puro falado,
 Puzei logo para fora,
 Que foi a vida espanhola,
 Montei so zaino facem,
 E fui ainda ngaucaafá.

A arma de guerra
 E o cavalo bom e forte,
 Virgindo ariças a vida,
 Correndo deavia a morte,
 Por isso montei me para,
 E fui andando para o norte.

Viajava sempre a noite,
 Passava o dia creoulido,
 Em lugares atenciosos,
 Que eu não fosse apreido
 Nos pagos dos inimigos,
 Viajai sempre proveido.

Itaquí, São Borja e São Luis,
 Viajai sem perseguido
 Ao entrar em Santo Angelo,
 Onde existe alguma vilão
 Diste inimigos avistado,
 Um cabra que era capitão.

Quis falar com o índio
 Mas o cabra me disprou
 Deu-me um tiro de revolver,
 E parece que acerto,
 Porque o índio deu um grito
 Caino no chão e parou.

Nesse noite eu levava,
 Contigo tres companheiros,
 Um irmão e dois amigos,
 Nós todos muito cideiros,
 Meu irmão acompanhava-me,
 Por ser amigo verdadeiro.

Não que fosse criminoso
 Nem também comprometido,
 Sómente por ser amigo
 Disposto e decidido,
 E por ver que me retava,
 Tratamento aborrecido.

Município de Ijuí
 E de Pelotas também,
 Viajamos tranquilamente
 Sem nunca encontrar ninguém.
 Seguido o meu destino
 O qual estava a fim.

Com destino a Mato Grosso
 Nessa viagem prestejava,
 Virgindo sempre de noite,
 E descendo no dia
 Chegando com meus amigos
 A vida se divertia.

Nunca dormimos todos
 Sempre tinha um de vigia
 Já levava-se de viagem
 Bando certo vinda dia,
 Quando chegavi em lugares,
 Que ainda não conhecia.

Foi em Santa Catarina,
 Esse lugar que falei,
 E foi a primeira vez,
 Que nessa viagem passei
 De dia tranquilamente
 Num povoado eu entrei.

Chamava-se Carroço
 Isso perfume povoado
 De muito poeira,
 Já estava informado,
 Ao entrar no centro do povoado
 Foi por eis atacado.

Era o sub-delegado,
 Com dezesseis companheiros,
 Todos com armas nas mãos,
 Estavam rindo facio
 Julgando certamente,
 De me fazer prisioneiro.

Todos de armas escondidas,
 Num parapiço que havia,
 Só o delegado que falava
 E eu que lhe respondia,
 Ele falando errado,
 E eu pensando o que fazia.

Bolhei a arma em seguida
 Sem ter preguiça e sem laxo
 Para falarmos de perto,
 Saber se eram gaúchos,
 Mas os índios petiscopiaram,
 Sem tempo queimar castiçho.

Eu e meu irmão
 E meu amigo Prudente,
 Só a tiro de revolver,
 Disertamos aquela gente,
 Tive que desistir,
 Não pude seguir a frente.

O tiroto imitava
 Fogo de toca em sertão,
 Que os estranjos gostavam,
 Para fazer plantação,
 E que começa estalar,
 Taqueras macha no chão.

Isso foi ao meio dia
 Horas de se deterner,
 Mas desta o principio da luta,
 Nunca mais pude parar,
 A que, por hora me atassam,
 Sou obrigado a palear.

Com direção ao Rio Grande
 Resolvi então voltar,
 Julgando que do inimigo,
 Poderessem escapar,
 Mas não me veio na lembrança,
 O telgrafo cortar.

Tamos numa picada feia
 Sem ter que fosse em direção,
 A direita uma forte montanha,
 A esquerda um grande rio,
 E um comogio neotologica
 Meu coração sentia.

Eu disse a meus companheiros
 Prestarem grande atenção,
 Contei-lhes o que sentia
 Dizer em meu coração,
 Que estava saindo
 Uma vil tração.

Disse só essas palavras
 E continuei para a frente,
 Recebi forte descarga,
 Já não fiquei contente,
 Por não ver o inimigo,
 Que atirou-me traiçoeiramente.

Saí um sangue morroco,
 Que em minhas pernas baixava,
 Vi meu irmão cair,
 E o tiroto contava,
 Também dei um pouco tiro,
 Numa fumaça que coxerava.

O meu amigo Prudente
 Entrou no matto, balasado
 Meu irmão levantou-se,
 Saiu correndo abaxado,
 Desistia por ver se ferido,
 E não por ser assustado

Eu ali na fumaça,
 Brigado sem ver quem quem,
 Quando me vi cobado,
 Resolvi fugir também,
 Faltando-me aquelas bozgas,
 Sem ver mais a ninguém.

Chamando a meus companheiros,
 Bozque a dentro seguiu,
 Muitas vezes chamei,
 Mas ninguém me respondeu,
 Saíram os dois feridos,
 Sem direção e sem guia.

De meu ferlamento,
O anjo forte corria,
O meu cavallo tambem terido,
Mas forte me conduzia,
E todas as minhas armas
Lado, comigo trazi

Desmaldado em no chão
Sem saber conta de mim,
Dali a uma hora acordei-me
E vando-me trito, fazeim,
Sem forças para seguir,
Lambrei-me em dar-me fim.

Calcule agora fantei
Minha triste situação,
Caido sem recursos,
Deitado no proprio chão,
Sem saber o que era feito,
De meu amigo e irmão.

Me viha mil pensamentos,
Mil imaginações,
Seria vivos ou mortos
Nestes tristonhos sertões
Para mim ali sozinho,
Tudo me eram visões.

De cavallo tirei o freio,
Para ruído não fazer,
E fiquei ali esperando
Que Deus me viesse salvar,
Do inimigo ouvido a fala,
Mas não podia correr.

Pensando em meus paes
E em minha esposa e filhinho,
E em meus queridos irmãos,
Sem saber de seu destino,
Da forma que se achava,
Balendo, triste, sozinho.

O balcão foi na pedra,
Quasi sem saque figuei,
E sem poder caminhar,
Uns trinta dias andei,
Lato sempre perseguido,
Mas felizmente escapei.

Naquela hora eu pensava
Ser um dia derradeiro,
Mas como tudo não estava,
Nem triste e nem fazeiro,
Se morrer sem recursos,
Não sei se o primeiro.

Constantemente adormecia
Sem saber onde estava,
Mas com pouca mudança
Novamente despertava,
Sempre no mesmo lugar
E a dor sempre continuava.

Aa cinco horas da tarde
Desse dia desatado,
Por uma grande escolta,
Foi ali encontrado,
Estão viri-me de bronco,
Com o revolver empunhado.

Quando eritei a escolta
Contei-me ali perdido,
Mandei fazerem alto,
Aquele povo surtido
E me disse um cabra deite,
Amigo não sou bandido.

Dise ele não alite
Já chega de brigar,
De ver-lhe assim tão frido,
Sou obrigado a lamentar,
Foteguer-se a mim,
Que eu lhe que salvar.

Para evitar de morrer
Rosolvi a me entregar,
Mesmo crendo no caboclo
Que estava comigo a falar,
E tinha grande esperança
De um dia escapar.

D'ali me conduziram
A rancho desabrigado,
Para no outro dia
Me levarão ao povoado,
Ali por drezas sebahras
Foi muito bem tratado.

O delegado bandido
Vio ali me entregar,
Era um tipo antipatico,
Quem um gosto de mi lembrar.

De meus dois companheiros
Ali nada se sabia,
Muito jeito procurava
Mas a eles ninguém via,
Com er estão satisfeitos,
O delegado disse.

Nesse triste lugarejo
Tristonho e moelhanho,
Habitação por muita gente
Trapoetes e cabreos,
E já todos sabiam,
Onde eu era criminoso.

Ali apareceu-me
Dola caboclo valentão,
E um deite me disse,
Que triste sua situação,
Se da o Jacuqs confians,
Que lha conto de prisão.

Ea ainda meio desconfiado,
Não queria confessar,
De terite que os caboclos,
Quissem tu atirar,
Mas conversando tive certeza
Que queriam me salvar.

Quando eu disse sou Jacques,
Para vos não vou negar,
Se me trouham da prisão,
Saberei recompensar,
E senhada como esta,
Bem ponou podem igualar.

As duas da madrugada
Os guardas facilitaram
E agora feliz bore,
Os dois valentes chegaram,
E quando a policia acortou
Nem rasto de mim acharam.

Trouxeram-me para o Rio Grande
Que juramento é o meu chão
E deixaram-me acomodado,
Nem silencioso serião,
Onde passei dois dias,
Esperando condulção.

Ali onde fiquei
Era uma forte montanha,
Habitação só por ferar,
Cabras, moquitos e anbas,
E eu tinha per alimento,
Somente um frasco de canha,

Deitado ali na campira
Das matas do sertão,
Tinha eu como leito
As folhas secas do chilo
De travessico uma pedra,
De arma nha um bastão.

Ao chegar d'Avô Maria
Que é a hora mais tristonha,
Sem poder da'li sair,
Passando grande insona
Naquele chão tão imundo,
Naquele erro risonha.

Como era triste a vida
Triste o meu passado
Quasi morto de sede,
Na margem d'um grande rio,
Trateza sem igual,
O meu coreção sentia.

As vezes alta noite
Acordeva estremecido,
Com o rugir das feras
Que ali tinha ouvido,
E continuava escutar,
De vez em quando um rugido

Que trite meu viver
Naquele deserto sozinho
A noite ouvido as feras
De dia os passinhos,
Que passavam a triar
Organizado seus rinhos.

Uma noite a madrugada
Ouvi uma voz me chamar,
Dizendo meu senhor,
Ligeira para chegar,
Aqui trago um cavallo,
Para o senhor escapar.

Senti-me em segreda
E perguntei com quem fallo,
Sou peão do seu amigo,
Que lhe mandou um cavallo,
Vamos seguir depressa,
Que eu estou caviado nas estalo

Era uma morto velho
Mas disposto e bem mandado
Montou-me no dito pinço,
Satis comigo pochado,
Dali uma hora chegamos
Chegamos no ponto determinando.

Levou-me para uma mata
Que certo lugar havia
Proximo a um amigo
Que tambem me protegia,
E de meus fiels amigos
Ainda nada se sabia.

Um amigo appareceu-me
 As oito horas do dia,
 De meu amigo deu-me noticia,
 De meu irmão não sabia
 Com affeição ao Uruguay,
 Mande-me um proprio em via.

O proprio voltou de pressa
 Falando muito assustado,
 Que num porto do Uruguay,
 Um corpo foi encontrado,
 Dum negro ainda novo
 Que falleceu afogado.

Por certos documentos
 Que nate foi encontrado,
 Conhecet ser meu irmão,
 O triste morto achado,
 Redribou a minha tristesa
 Nespelle bosque isolado.

All entao jantou-se
 Desgraça e intelligencia,
 Foi morto meu irmão,
 Aiada na flor da idade
 Contava dezaveze annos,
 Gozava liberdade.

De sua morte tão triste
 Nal tel o que vou julgar,
 Aquella gente dali,
 Não quizeram me contar,
 Mas esse caso de pecca,
 Um dia vou me informar.

Que caso tão doloroso
 Ser morto de traição,
 Sem ter que fosse um edeus,
 De seu amigo e irmão,
 E' um caso de grande dor,
 Para quem tem coração.

Diseo penso vingat-me
 Seja o dia que for,
 Deseo grava sentimento,
 Em meu peito guardo a dor
 E do inimigo traicoente,
 Guardet sempre esnoce.

Que der sente uma mãe
 Gravada em seu coração,
 Ser morto seu pobre filho,
 Sem ter a sua benção,
 Com grave balgo o outro,
 E sem forte persajção.

E' grave a dor que sente,
 O sentimento é profundo,
 Por seu querido filho,
 Que cedo deixou o mundo,
 E hoje a 15 sepultado,
 Num sertão vasto e imundo

Em abet triste noticia
 Quasi morri de peixo,
 Senti despegar do peito,
 Meu ferido coração,
 Por perder na flor da idade,
 Meu fiel compadre e irmão.

Nessas matas que eu estava
 Sofrendo ali escondido,
 A's nove horas da noite,
 Ovi falar comigo,
 Era o meu ceto Prudente,
 Que ha mais dias tinha perdido

Chegon e abresou-me
 E sentou junto comigo,
 Dizendo meu caso irmão,
 Aqui venho solter comigo,
 Julgo que nestas matas,
 Corremos grande perigo.

Na outra noite imediatas
 Apareceu-me um amigo,
 Venho visitar-te
 E preciso falar comigo,
 Modas de acompanhamento,
 Que aqui estas em perigo.

Chego hoje no povoado
 Doze praças da brigada
 Por comando de um tenente,
 E esta gente é bem armada,
 Julgo que já sabem,
 Onde é tua parada.

E eu sem ter forças
 Para dali inventar,
 Mas meu fiel amigo,
 Sempre precto e me auxiliet,
 E dali muito depressa,
 Tratamos em retirar.

Escondido em meu amigo,
 Nosso trajeto se foi,
 Caminhando pelas matas
 Por or'o e pique que havia,
 No bojo de uma moatasha
 Esperei chegar o dia.

Quasi tonto de sono,
 Sem agua para tomar,
 Um rancho existia perto,
 Mas não couvinha chegar,
 Era gente desconhecida,
 Podiam nos denunciar.

Ao romper da aurora,
 Seguimos dali para a frente,
 Em procura de agua,
 Caminhando lentamente,
 Seguimos rastos de léras
 Encontramos uma vertente.

All mátel a sede
 E ficamos acampados,
 Calu forte tempestade,
 Na onze horas de dia
 Estavamos bem molhados.

Sem fazer os curativar,
 O ferimento estava em perigo,
 Num recanto longinquo,
 Sem ter por ali um amigo
 Que pudesse auxillar-me
 Que dissesse vem comigo.

Meu companheiro saiu em busca,
 De um sertanejo que perio havia,
 Para falar com ele,
 Saber se me protegia,
 Pedir um agasalho,
 Para passar um dia.

Sem demora appareceu-me
 O meu estoetro amigo,
 Traçando dols serranejas,
 Que vieram dar-me abrigo,
 Dizendo que me levavam,
 Para lugar sem perigo.

Abaixo de chuva seguimos,
 Num pique quasi fechado
 E, os dols bona serranejos
 Levavam-me encorados,
 Até um rancho velho,
 Que ha tempo estava fechado.

Oh que prazer eu senti,
 Ao entrar no piascente
 Mandet fazer fogo grande,
 Para assar milho caute,
 Pendurei a minha roupa,
 Na ponta de um caete.

Ao ver-me perto do fogo,
 Naquelle rancho tão quente,
 Mil vezes agradeci
 Aquella tão boa gente,
 E eles por me servirem,
 Também estavam contente.

Antes de sei entrar,
 Apareceu-me um velho,
 Calgado de caltrinos,
 Caminhando quasi a tole,
 Era o velho sertanejo,
 Pai daquelle rapazote.

(VELHO)

Bos tarde pra vancels
 Aqui estão senhor dño,
 O que entivé no meu alance,
 A sua disposiçao,
 Alimento tem com abundancia
 Muita mandioca e feijao.

Mio verde não temo,
 Mais catete há com fartura,
 Pode assá a vontade,
 Que a fome binguem atura,
 Eu gosto de proteje,
 Quarqué uma criatura.

Gosto de dá cumida,
 E nunca oio a quem,
 Tenho mio pipoca
 E pra cangra também,
 Tolocho mandel busca,
 Dequi um buccado já vem

Bataia doce não temo,
 Porque o tempo correu mal,
 Mas ebobora tem com abundancia
 Querendo podem assá,
 Temo carne de anta,
 Se quizerem churrascuia.

Aqui também lha truce,
 Pra vance esta galinha,
 E ali naquelle canto,
 Tem aquella gamellinha,
 Vancels vão me descurpá,
 Que o que não tem é farinha

(JACQUES)

Muito bom meu caro amigo,
Lhe fico muito obrigado,
Peço guardar segredo,
Que estou aqui escondido
Alem de eu estar ferido
Sou homem comprometido.

(VELHO)

Não senão meu senão não,
De mim perca você o cuidado
Sou cabroco de mundo,
Muito tenho viajado
De Nonoi a Palmeira,
Isso tenho revirado.

Já fui cabroco bem chucro
Tambem fui peleistador
Tive uma encrenca com o compadre
Por causa do lar de amor
Me atravancou um estrivão
Que até hoje tenho a dor.

No outro dia imediato
Me apareceu um rapazinho
Dizendo que um inspector de policia
Que era dele visinho,
Mandou me pedir licença,
Para chegar no ranchinho.

Eu com receio dele
Mas o que ia fazer,
Mandei dizer que chegasse,
Que eu queria conhecer
Chegou ele e um praça
Mandei logo o receber

Mas esse Indio inspector
Mostrava não ser vilão,
Dizem que veio visitar-me
Oferecer-me proteção,
Mas desconfiei de sua bondade,
Tratei-lhe com prevenção.

Apareceu-me muita gente
Todos mesmo nesse dia,
E eu fiquei desconfiado,
Que essa gente era vilão,
Mesmo estava ficando publica,
Al mia ha estadia.

Bessa noite sai de arruastro
Subindo uma montanha,
Caminhando pendurado,
Igual mosca por saranha,
Fui ficar aqueta noite,
Numa serra mais visonha.

A noite sai em busca
De um toldo que perto havia,
De muitos indios já mausos,
Que ha tempo eu conhecia,
Mas antes disso chegamos,
Num rancho que eu não sabia.

Deixei-me em frente o rancho
E mandei o meu Prudente
Que desse odcasa,
Saber se tinha gente
Apareceu-me um velho,
Falando-me entre dentes

(VELHO)

Vancela éo de ser os moços,
Que andão de emboscada,
peço que se retirem,
Daqui de minha morada,
Porque eu não estou pra cravo
Minha casa se siliada.

(JACQUES)

Não senhor amigo velho
Não deve estar a tremer,
Cheguei em sua casa
Procurando o que comer
Não venho perdi-lhe esmola,
Se tem algo trate de ver

O velho logo deu volta
Saltu pisando ligeiro,
Em seguida vi barulho,
Dentro dum galinheiro,
Vi uma velha correndo
Que ia em busca de tempero

Em seguida o velho trouxe
Uma galinha recheada,
Começamos a comer
Sem se pensar em mais nada,
Perguntei quand austava,
Respondeu não custa nada

Para o povoado de Nonoi
Seguimos em direção,
Para a casa de um amigo
Que é da minha estimação
Aproveitando se da noite
Que escurcia o sertão.

Ali estive três dias,
Já estava mais descampado
Mas em uma bela tarde,
Esteve tudo alarmado
Chegou em minha procura,
Um grupo no povoado.

Era o tal velho Carruso,
Velho vil e impertinente
Por mim chegou indagando,
A toda aquela gente,
Aproveitando-se da ocasião
Em que eu estava doente.

Me vi quasi cercado
Em casa desse amigo,
Resolvi voltar ao matao,
Bôgar o pelo em perigo,
Arriscando a morrer,
Ou escapar do inimigo.

Sati da ali me arrastando
Com meu amigo Prudente
Ao passarmos numa rua
Isso meio de repente,
Avistamos um gancho
Que me falou bem contente.

Sou teu amigo Bervinho
Que anda a te procurar,
Monta no meu cavalo,
E tratamos de nos escapar,
Eu sigo junto contigo,
Para aquilo que precisar.

Amigo nunca me falta
Que me de proteção,
Tenho amigo na cidade,
Nos campos e nos sertões,
Até no estrangeiro,
Tenho alguns de estimação.

Em todas as minhas cruzadas
Nunca feza ninguém,
Quando estou necessitado
Sempre recorro a alguém,
Amigos ou camaradas,
Me servem com o que têm.

Sou um gancho decente,
Mas nasci predestinado
Sempre andar a sofrer,
Este já foi o meu fado,
De alegria e prazeres,
Hoje vivo separado.

FIM

ANEXO B: Registro de Nascimento de Silvino Jacques

N.º 194 e seu desc. de out. de 1797 de Gombosi
anno de mil. novecentos e seis, neste
terceira districto de Comaguano de este
reipio de La Vega delada de Rio Gran-
de de Sul em sua carta de compra da
e Cidadã João Pedro Jaques, residente
neste districto e em presença dos test.
muitas abito assignadas, aclarou:
Que em dia de vinte e sete de Fevereiro do
anno de mil. novecentos e seis em ca-
sa de sua residência, nasceu uma cri-
ança de sexo masculino a qual deu
se o nome de Silvano. Humm. Jaques
que é fidalgo e contum. deile aclarante,
e de sua mulher Ana Alvarina de Silva
de Anara Jaques, esta e elle distinctam-
te moradores deste Estado, residentes
neste districto, aqui curados, agricul-
tes e abito em aly, que são os test. por-
tos de nome Silvano João de Oliveira
Jaques e Joseph Maria da Silva Jaques e
maternos, João Paulo de Sant. Anna
e Brãulino Pereira de Silva e Anara Ja-
ques, são por dambos de resid. Silvano
e Anarchim e Antonio de Souza, ex-
residentes no municipio de Comaguano
e Silva Rodriguez de Anara de, de profiss.
domestica, residentes neste districto. De
que para constar lavrou e presento
tempo que lhe he achou e se conserva e
assigna com os test. muitas Juven.
Ferd. de Anara e Anarchim. João Bar-
ros arcador, residentes neste distri-
cto. O presente assento foi lavrado
em virtude do edital publicado
por ordem do juiz. P.º districto deste
districto, Cathelin. Lopez Gil de e Anto-
nio Rodrigues. Em Carlos Rodriguez
de Anara de, assessor do Regente civil
e assessor e assigno. O Escriva. de lu-
gares. Antonio Rodriguez de Anara de.
Lavr. Pedro Jaques

ANEXO C: Certificado de Registro da *Decima Gaucha* na Biblioteca Nacional

Certifico que a folhas 215 do livro n.º 18 foi registrada sob o n.º 25 325 a seguinte obra:

AUTOR: SILVINO HELMIRO JACQUES, que usa assinar
SILVINO JACQUES

TÍTULO: "DÉCIMA GAÚCHA"

CARACTERÍSTICAS: Obra literária com 20 páginas, mimeografada
particularmente em 1980 - São Paulo - SP.

OBSERVAÇÕES: O registro foi requerido por ELDORILDA
JACQUES PERRUPATO (filha e única herdeira) através de sua
procuradora MARIA ORAIDES JACQUES DE MIRANDA

Os 4 documentos que formam o processo estão
arquivados no Serviço de Direitos Autorais - B.N.

O referido é verdade e dou fé.

Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 19 80

AMFV/
MVP/

Impresso para registro de direitos autorais Mod. DME 1093

CHEFE DA SEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS

LEVERNY GILBERT LORRAN

União Substituto da SDA

Matrícula 1.209.431