

Um sujeito em Construção: *Romance no Rio Grande*, de Reynaldo Moura

Profa. Dra. Mairim Linck Piva¹(FURG)

Resumo:

A obra *Romance no Rio Grande*, de autoria do escritor sul-rio-grandense Reynaldo Moura, foi publicada em 1958. Nesse período, a literatura do estado sulino já trazia consolidada sua linha regionalista, tendo adquirido feições variadas desde o seu início no século XIX, e apresentava também novas linhas temáticas e técnicas, como o aprimoramento da literatura de viés intimista. A obra de Moura estabelece um inquietante diálogo entre a tradição e a renovação, entre o campo e a cidade, entre o fazer literário e a construção de identidades em trânsito. Com o apoio das teorias do Imaginário, nas linhas propostas por Gilbert Durand e Gaston Bachelard, procede-se a uma análise do romance procurando desvelar esse “diálogo em tensão”.

Palavras-chave: Imaginário, romance, Literatura sul-rio-grandense, Reynaldo Moura

O estado do Rio Grande do Sul consolidou sua formação enquanto espaço geográfico e político marcado pela chancela da guerra. As diversas lutas territoriais, as dissensões políticas e ideológicas com o governo central, as disputas internas de poder, assim como ser um local considerado estratégico para organizar as armas nacionais contra os inimigos estrangeiros transformaram esta parte do Brasil em palco para constantes atividades bélicas.

Apesar de que para Camões pode-se batalhar com a espada em uma mão e a pena em outra², no Estado mais meridional do Brasil, o uso das armas parece ter monopolizado as atividades. A ocupação guerreira, aliada a um parco desenvolvimento das atividades econômicas e culturais da região Sul do País, retardou o surgimento das manifestações artísticas. Esforços esparsos existiram, mas é notadamente a partir da segunda metade do século XIX que realmente avultam as produções no campo das artes, e, dentre elas, destacam-se as produções literárias.

A criação e organização de intelectuais em torno de diversos periódicos de cunho literário – como *Murmúrios do Guaíba* ou a *Revista Mensal* da Sociedade Partenon Literário – foram marcos para o desenvolvimento das Letras no Rio Grande do Sul. A Sociedade, fundada em 1868, tinha, por exemplo, a finalidade de fomentar tanto as Artes, como a instrução pública e o debate político e cultural na Província, tendo congregado diversas figuras de destaque no cenário gaúcho.

A exploração do eu, própria da estética romântica, se fez presente em muitos dos textos surgidos nesse berço da criação literária sul-rio-grandense, no entanto, foram outros ideais preconizados pelos românticos que se sobressaíram nas publicações, e que imprimiram fortes marcas no desenvolvimento da literatura gaúcha: a exploração do regional, a exaltação dos valores próprios da cultura local, a promoção de heróis modelares e identificados com o espaço eleito como representativo do Estado, qual seja, o pampa. Inicia-se uma intensa preocupação com a ficção

¹ **Mairim Linck PIVA, Profa. Dra.**

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Instituto de Letras e Artes

mairimpiva@furg.br

²Para servi-vos, braço às armas feito,/ Para cantar-vos, mente às musas dada. (CAMÕES,1997. p. 301).

regionalista e histórica que marca grande parte da produção gaúcha, não só no final do século XIX, mas que se consolida nas primeiras décadas do século XX, com inúmeras publicações no gênero narrativo, em especial, na área do chamado conto regionalista.

Os processos estético-ideológicos perceptíveis nas criações sul-rio-grandenses do final do século XIX e mantidos de forma significativa no início do século XX revelam não só um acentuado pendor romântico no que tange aos temas, figuras e construções textuais semelhante ao que ocorrera no centro do país no primeiro quartel do século XIX, com o nítido viés formativo da literatura brasileira, como revelam também a consonância com necessidade de construção de elementos identitários que fossem, ao mesmo tempo, integradores e diferenciadores no panorama da nação ou de uma determinada região.

Para integrar-se no cenário do herói romântico brasileiro, tendo ainda elementos vinculados especificamente ao espaço sulino, foi eleito um tipo humano, o gaúcho, com um espaço definido, o do campo, e com atividades próprias, relacionadas aos atos guerreiros ou à economia campeira de criação de gado. Além disso, foram definidos seus peculiares atributos, desde os relativos à sua constituição física, ligados a uma excepcional força corporal, por exemplo, como relativos à sua constituição moral, como um acentuado senso de liberdade, valentia e retidão de caráter, relacionados e derivados tanto do espaço mitificado do campo quanto das também mitificadas atividades bélico-campeiras. Assim, a tendência regionalista gaúcha que se desenvolve atende não só aos pendores gerais da literatura brasileira romântica – ainda que com uma certa defasagem temporal – mas acaba por se consolidar como a representante maior da literatura produzida no Rio Grande do Sul, ainda que outras formas de expressão também fossem desenvolvidas.

Na década de 30, em que as tendências regionalistas são, de certa forma, revitalizadas na literatura brasileira, percebe-se um novo influxo também no estado sulino. No Rio Grande do Sul, conforme aponta Bittencourt (1999), a crise agropecuária nos anos 30, motivada pelo constante aumento dos processos de industrialização e responsável pela diminuição da oferta de trabalho para o homem que vivia no campo e pelo deslocamento do eixo decisório da campanha para a capital (Porto Alegre), desenhou também novas possibilidades para as expressões artísticas. A literatura, de forma geral, tanto passa a apresentar um veio regional que prefigura as relações problemáticas entre campo e cidade, como também desenvolve uma linha de crítica social urbana e uma linha de cunho intimista, dando conta do sujeito perdido entre as novas identidades possíveis em cada espaço ocupado. Bittencourt afirma que nesse momento a literatura apresenta escritores de uma “fase de transição”, tendo em comum “o fato de apresentarem, em suas obras, uma feição de certo modo híbrida, na qual coexistem elementos de uma poética inovadora, mais de acordo com as tendências modernistas da ficção romanesca, ao lado de componentes próprios de uma estética já ultrapassada” (BITTENCOURT, 1999. p.47-48), em especial no que tange aos elementos regionalistas.

Como se pode perceber, a partir da década de 30, se há a manutenção de uma tendência regionalista, uma tendência renovadora também começa a ser delineada. A mudança no panorama sulino pode tomar como ponto de partida a publicação de obras romanescas como *Os ratos*, de Dyonélio Machado, em 1935, e *A ronda dos anjos sensuais*, de Reynaldo Moura, também em 1935, em que novos procedimentos narrativos como o estatuto narrativo, as relações espaço-temporais, as configurações imagéticas estabelecidas pelos procedimentos de linguagens e suas significações nos contextos textuais delineiam uma vertente de cunho introspectivo na ficção sul-rio-grandense.

O deslocamento espacial das narrativas é um marco dessas mudanças, pois a narrativa urbana cultivada no Brasil desde o surgimento dos modelos romanescos românticos não encontrava grande projeção no Estado. Autores como Dyonélio Machado, tanto em *Os ratos* (1935), como em *O louco do Cati* (1942), ou Erico Verissimo, em obras como *Clarissa* (1933) e *Música ao longe* (1935) privilegiam o cenário urbano, ampliando também os caminhos de investigação da problemática do homem sulino, agora em personagens desprovidas das tradicionais vestimentas e lides do campo.

Se os anos 30 do século XX trouxeram nova ênfase ao modelo regionalista no Brasil e no Rio Grande do Sul, com publicações que permitiram revelar elementos de ruptura ou de releitura do modelo histórico-regionalista fundante e de presença massiva no cenário literário sul-rio-grandense até então e apresentaram o surgimento de uma nova tendência de cunho urbano e intimista, convém, no entanto, ressaltar que uma tensa relação entre o cenário urbano e o cenário campeiro ou entre uma temática intimista e introspectiva e temática regionalista de ação mantém-se nas representações literárias.

Atentando ao que Zilberman afirma sobre a superação da temática regionalista após os anos 30 no Rio Grande do Sul, verifica-se que: “a temática regionalista deixou de fornecer o assunto predominante à prosa desde a superação da literatura de 30, voltada esta à denúncia dos desequilíbrios sociais. Este fato não decorreu do seu esgotamento, mas sobretudo da interpenetração de outros interesses no âmbito da criação literária” (ZILBERMAN, 1982. p. 104). Portanto, a temática não se esgotou completamente, nem se pode afirmar que desapareceu, visto que ela ainda está presente na literatura sul-rio-grandense mesmo na atualidade, mas imiscui-se de outros ‘interesses’ na esfera de criação ficcional, como os elementos em relação à espacialidade e constituição de uma identidade híbrida – por não apresentar aspectos modelares - do sujeito contemporâneo.

Iniciando-se no universo literário nos anos 30, com a publicação de *A ronda dos anjos sensuais* (1935), Reynaldo Moura é um dos escritores gaúchos que desenvolve a linha introspectiva nas letras sul-rio-grandenses. Moura, nascido na cidade interiorana de Santa Maria, em 22 de maio de 1900, e falecido em Porto Alegre, em 12 de junho de 1965, esteve durante sua existência em contato com a intelectualidade gaúcha, trabalhando na Secretaria do Interior e na Imprensa Oficial, sendo sócio fundador da Associação Riograndense de Imprensa, diretor da Biblioteca Pública Estadual e membro da Fundação Eduardo Guimaraens em Porto Alegre. Tendo iniciado sua carreira literária como prosador, com romances, novelas, crônicas, contos e artigos em jornais, foi também poeta, tendo publicado seu primeiro de poesia, *Outono*, em 1936, veiculando também diversos poemas em periódicos de destaque na área literária, como a revista *Província de São Pedro*.

A crítica literária costuma atribuir a Moura o papel de introdutor da linha de exploração narrativa de cunho intimista no Estado, como se percebe no estudo crítico- historiográfico de Zilberman: “O romance psicológico foi introduzido no Rio Grande do Sul por Reynaldo Moura, cujo livro de estreia, *A ronda dos anjos sensuais*, de 1935, explora a temática introspectiva ao máximo.” (ZILBERMAN, 1992. p.138). O uso de um discurso narrativo em primeira pessoa, a ênfase na situação questionadora e inquieta do sujeito em detrimento de evidentes e estigmatizadas definições de papéis histórico-sociais, ao lado de construções textuais permeadas de imagens simbólicas que perscrutam a individualidade revelando, muitas vezes, a inadequação e o sentimento de solidão do ser humano são alguns dos elementos que norteiam os caminhos de análise do romance de introspecção sul-rio-grandense, elementos destacados na produção de Moura. Os estudos críticos acerca de sua obra focam-se na sua técnica narrativa, pois se afirma que a densidade de sua literatura, “cujo processo narrativo é a introspecção” revela “a importância desse romancista que reflexiona, indaga, e cujo objetivo maior parece ser o conhecer” (REMÉDIOS, 1995. p.6).

Com uma consistente produção de prosa literária de vertente intimista, de cenários urbanos em sua maioria, escolhe-se a obra *Romance no Rio Grande*, de 1958, como ponto central de análise pela sua forma inovadora de tematizar o habitual espaço campesino gaúcho, sob o olhar de um narrador marcado pela urbanidade. A obra escolhida está no limiar de outras mudanças estéticas apontadas por estudiosos sul-rio-grandenses, a década de 60, portanto, no umbral da passagem para uma modernidade estética que rompe com as heranças regionais tradicionais.

Em *Romance no Rio Grande*, tem-se um narrador que assume o papel de autor de sua história, de sua narrativa livresca. O narrador conta uma vivência, sendo personagem dessa história, mas se distanciando no tempo para compreender e narrar, em um processo literário semelhante ao já visto em muitas obras romanesca, como o utilizado por Machado na composição de *Dom Casmurro*, por

exemplo. O narrador-autor afasta-se, temporalmente, dos fatos vivenciados na busca de uma pretensa neutralidade em relação à matéria vivida, não se restringindo aos conhecimentos limitados pela visão da personagem, em uma tentativa de superação do circunstancialismo dos fatos acrescido de um maior senso crítico. Na obra de Moura, essa diferenciação é apontada pelo narrador em diversos seguimentos, como “O material desta narrativa era ardente e tinha sangue escorrendo. Agora é quase impessoal, amortilhado na distância. Por isso posso empregá-lo como argumento de uma ficção”.³

A tomada de uma posição denotando um caráter onisciente também é justificada pelo distanciamento: “Mas estes detalhes eu não conhecia muito bem, só hoje é que sei. (p.16), ou ainda em “Agora, desta distância, domino todos os acontecimentos. Por isso pensei em escrever.” (p.6). O processo metaliterário e metarreflexivo é um dos pontos de destaque dessa narrativa que se compõem no entrecruzamento entre um panorama regional e urbano, entre o sujeito tipicamente caracterizado como elemento definidor da identidade cultural sulina e o homem urbano a procura dos limites para seus contornos, capaz de explorá-los através da linguagem literária.

O livro é aberto com uma imagem recorrente ao longo da narrativa e que poderia ser tomado como exemplo figurativo da tradição regionalista: três cavalos em movimento. No contexto da literatura regional, o animal está associado a atributos que o aproximam do próprio ser que o utiliza, como a relação estabelecida com o ideal de liberdade, ao permitir o deslocamento pela vastidão dos campos e ao ser a montaria-cúmplice nas atividades bélicas ou campeiras. No entanto, em *Romance no Rio Grande*, os atributos de positividade são minados pela aproximação com a figura da insanidade: “Os três cavalos da loucura me esperavam no tempo... E os três cavalos da loucura como um vento impetuoso”. (p.7) Considerando-se que os animais não estão colocados em uma instância espacial, mas temporal, é preciso analisar outras relações significativas para essas imagens.

O cavalo é um símbolo bastante complexo e de diversas facetas. Tanto pode ser um animal solar, revelador da transcendência espiritual, como um animal lunar, representante da morte. É também um animal associado à ideia de corrida contra o tempo, de angústia diante da temporalidade e das mudanças. Logo sua imagem tanto pode estar associada a um movimento de ascensão, como a uma ideia de abismo, da morte e das trevas. Devido ao vigor associado a sua constituição física, pode-se relacioná-lo ainda ao desejo sexual, conotando a noção de satisfação da carne ou ainda a de pecado ou punição. Os animais na narrativa são apresentados em movimento, ainda que estivessem “à espera” de alguém, não o estavam de forma estática. A ideia de angústia diante da temporalidade e das mudanças que o vento impetuoso pode provocar se faz presente desde o primeiro momento, assim como a dualidade entre o movimento e a espera, a vida dos animais e os “campos da morte” que suas “patas raivosas” (p.3) pisam. Estabelece-se um dilema quanto ao fluir do tempo, em uma figuração repleta de noções antitéticas⁴, ao mesmo tempo em que se pode pensar nos cavalos atravessando sempre o tempo que escorre como a busca de um fator de constância.

As primeiras imagens do texto falam dos cavalos da *loucura*, portanto, de um estado mental também ambíguo, como um desligamento do real, em uma ascendência do plano meramente racional e material, ou como uma queda nos abismos da insanidade. A narrativa estabelece no campo das imagens a marca de transitoriedade e ambiguidade que irá permear toda sua trajetória compositiva.

Ao se definir na sequência narrativa um “cavalo da morte” (p.8) sendo perseguido pelo narrador em uma corrida desabalada eternamente presentificada em sua memória, percebe-se que o animal é um dos símbolos centrais na constituição do sujeito e sua matéria narrativa: “Os três cavalos que ficaram em relevo na minha memória, como as três figuras da minha mitologia pessoal”. (p.8) A relação entre o espaço de origem do animal – o campo – e o espaço de sua manutenção – a memória e

³ MOURA, Reynaldo. *Romance no Rio Grande*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986, p. 5. Todas as citações da obra provêm dessa edição, sendo acompanhadas apenas da página em que se localizam.

⁴ Ver, por exemplo, a discussão de Gilbert Durand sobre as noções de temporalidade peculiares aos regimes Regimes Diurno e Noturno da Imaginação na obra *Estruturas antropológicas do Imaginário*.

a narrativa que se compõe em um presente urbano habitado pelo protagonista – mantém em aberto o diálogo entre uma tradição regional e uma estética de inovação, ainda em bases oscilantes, com tons noturnos e sombrios, como os cavalos da loucura e da morte.

Trevas e morte, envolvidas em cenários sombrios e indistintos, são uma constante narrativa. A noite é o período em que o personagem vive, pensa e age e é através da matéria um tanto indistinta pela presença de brumas e nevoeiros que as ações que começam definir seu existir surgem: “Primeiro o destino veio ao meu encontro, na bruma daquela noite de maio”; “A partir daquela noite eu me senti diferente. Foi envolto no nevoeiro que o destino veio ao meu encontro.” (p.8-9).

A narrativa salienta o encontro com o destino, ou seja, com a possibilidade de encontro com uma identidade predeterminada, o que parece ser o fator decisório para o sujeito iniciar uma trajetória de buscas e, finalmente, ter matéria para a escrita, pois, na perspectiva do protagonista, somente ao se responder a questão “Tens uma história verdadeira para contar?” (p.6), pois “quem não tiver nada para dizer, é melhor ficar quieto no seu canto. Sem experiência de vida, é melhor não escrever.” (p.59). Ao se permitir encontrar ‘seu destino’, em um trágico crime urbano até a tragédia rural da cavalgada da morte, “daí por diante teria uma história para contar.” (p.60).

O encontro referido na noite de maio é uma batalha de morte. Envolvido em um cenário de tons surrealistas, entre sonho e consciência, “do intervalo negro entre uma folha da porta entreaberta e a outra. Ali eu vira a metade do rosto espiando” (p.15), o protagonista vê-se atacado por um estranho em uma casa de prostituição. Homem de origem campeira, e recorrendo aos atributos de virilidade e belicosidade do mito gauchesco, Júlio Palmério⁵ saca sua arma e se defende do ataque de um ser caracterizado como inferior: “Eu já estava me erguendo com a mão no cabo da faca, quando da escuridão da porta o vulto surgiu inteiro [...] Era um bêbado, uma dessas criaturas da miséria que o destino arrasta para uma luta subterrânea e suja. [...] o cheiro do homem imundo com o qual estava lutando. (p.17-19).

Ainda que sendo um homem urbano e letrado, como indicam várias referências culturais expostas pelo narrador, Júlio porta-se como imagina o faziam seus ancestrais campeiros: mata o desconhecido que o ameaça e retorna ileso e vitorioso para seu apartamento. No entanto, se o seu destino é ser capaz de lutar e matar, ainda não adere prontamente a ele, pois não só o sinete da vitória o acompanha, mas também o da mácula, evidente na necessidade de ‘purificação’ que se segue: “Tenho certeza que nunca, como nessa noite, demorei tanto no banheiro, sob a chuva constante. Várias vezes passei sabonete pelo corpo, fiquei branco e mascarado sob a espuma e o frio perfume de lavanda que me envolvia” (p.37).

A indefinição de sua identidade, entre o homem urbano que luta pela sobrevivência, mas que se sente maculado pela violência e o homem de origem campeira que se regozija de sua habilidade e de seu ato de bravura, releva-se no olhar para o espelho: “fiquei me contemplando no espelho em frente, onde meu duplo aparecia iluminado, estranho como um fantasma. Minha cabeça não tinha rosto, eu era uma forma branca [...] Eu era outra coisa. [...] em certo sentido estaria reentrando na vida, novo, limpo e sem passado.” (p.37).

O conflito entre a cidade e o campo simboliza dois aspectos fulcrais da vida do protagonista, dois extremos espaço-temporais marcados por circunstâncias trágicas. De um lado, a cidade, espaço das suas atividades culturais, mas também de seu primeiro crime, de seu primeiro encontro com o destino da violência e morte. Na cidade transparece sua sensação de inadequação, de isolamento e eterna angústia: “Na cidade, fechado às vezes dias seguidos em meu apartamento, estava no clima de meu demônio íntimo. Mergulhava nas minhas leituras, tentava minhas experiências escrevendo,

⁵ Nome auto-atribuído pelo narrador, que explicita ser a escolha de nomes um dos privilégios da composição ficcional: “Inventei o meu, o do meu pai, todos os nomes das figuras que existiram nesta história.” (MOURA, p.65)

acendia o charuto da meditação e escutava por dentro a passagem palpitante do tempo sobre a minha vida. Sempre houve qualquer coisa criando em torno de mim uma atmosfera onde os outros não penetram.” (p.147)

No entanto, é o crime na cidade que o impulsiona para uma tentativa de reencontro com a tradição de seus antepassados, com a terra de seu pai e seu irmão. A vivência na cidade é que o faz rever as suas percepções do espaço rural: “É preciso ficar vivendo prisioneiro da cidade, no alto de seus cimentos, isolado da terra e tendo por espetáculo a cinza vertical dos edifícios, para se avaliar bem o que era o vento livre das várzeas, o verde oceano que tudo devorava, o que eram as tardes infinitas no silêncio, entre aquelas miragens tão longe como o país mágico das nuvens nos horizontes da terra.” (p.70)

A nostalgia dos tempos de outrora criada pela distância da terra o faz partir para uma busca de si no Treval, fazenda de sua família. A chegada ao Treval é marcada pela visão de duas figueiras entrelaçadas. As figueiras são, especialmente no imaginário sulino, a representação da proteção e do conforto: “Quando se chega ao Treval por essa estrada, de longe a primeira coisa que a gente vê são as copas das duas figueiras confundidas numa só. Logo em seguida o paredão lateral da casa, branco e isolado no meio do arvoredo.” (p.97)

O retorno ao campo é um movimento dual, caracterizado, em oposição aos tons sombrios da urbe, como um espaço pleno de luz, “ quando me encontrei na estrada, fora da cidade, acelerei. O sol começava a subir. Sua luz dourava os matos em torno” (p.96), de liberdade espacial, mas também como espaço de recolhimento e da proteção necessária, sendo a volta do protagonista uma busca ao útero materno, à terra geradora dos homens, e em especial, de homens fortes e livres: “Vida ainda sem nome que corria pelos campos ermos, e homens que decerto metade eram como cavalos selvagens, pois eram também como os animais, duros e livres entre a luta e a fome.” (p. 52).

Aparentemente, no campo a personagem se redescobre e reinicia a viver, dando plena vazão aos seus instintos sexuais e emocionais. Encontra a jovem Elzita e faz parte de seu *romance no Rio Grande*. Próximo à terra ancestral e exercendo os atributos de força e virilidade, Júlio parece definir sua identidade ao aproximar-se da visão mitificada do gaúcho dos pampas. No entanto, como ressalta Durand, “o mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, p. 63), logo o mito é formado por diversas imagens que se unem e que o modelam no imaginário, não sendo jamais fixo e imutável. Entre os elementos que auxiliam na mitificação da figura do homem do campo no Rio Grande do Sul, está a relação com o elemento feminino, a “prenda”, apresentada como a companheira do gaúcho, também forte e honrada, cuja esfera de ação, no entanto, é estritamente o ambiente do interno, do lar. Caracterizada como casta enquanto solteira e fiel e devotada quando casada, a mulher representaria o aspecto doméstico do homem do campo, cujo cenário de ação é sempre amplo e externo.

Ao viver seu romance com Elzita, Júlio, no entanto, não ratifica as relações da tradição, pois a figura feminina da obra promove um rompimento com essa representação estereotipada. Elzita possui descendência sul-rio-grandense, mas está distante, radicada no Rio de Janeiro, sendo uma mulher independente que utiliza seus atributos físicos e intelectuais para conseguir o que deseja. O protagonista reconhece que a jovem não atende a papéis preestabelecidos pelo imaginário regionalista sul-rio-grandense:

Eu deveria saber, e bem no fundo eu sabia, mas era como se tivesse o pensamento enredado. Elzita era uma dessas moças em flor que já conhecem a vida. Poderia me lembrar de sua figura ao sol de Copacabana. Poderia recorrer às nossas conversas sobre assuntos proibidos. Mas continuava enredado. Essa moça não é nenhuma provinciana inexperiente, eu poderia pensar. Ela conhece o mundo... (p. 120)

A relação entre Julio e Elzita aponta para uma subversão dos papéis tradicionais representados pelas figurações regionalistas: cabe ao representante feminino tomar a iniciativa para o relacionamento, assim como indiciar os elementos relacionados ao espírito de liberdade e aventura. O título do romance aponta também para o papel de destaque da mulher, pois Elzita é quem referia desejar ter *um romance no Rio Grande*. Dessa forma, o relacionamento com Elzita não afirma uma identidade tradicional e campeira para o protagonista, como parecia indicar seu caminho de regresso aos campos paternos e às raízes de seus antepassados, pois a relação amorosa deixa ainda em maior evidência a dissolução gradual da imagem mítica fixada pela visão regionalista. Se a força da vontade feminina na iniciativa amorosa é o primeiro item, a consciência da ‘fantasia regionalista’ torna-se mais aguda para o protagonista ao verificar que usar, por exemplo, as roupas típicas do homem campeiro é apenas um ardil para saciar uma curiosidade sobre o exótico e pitoresco da cultura regional, tornando mais aguda a crise entre espaço e identidade:

– Os gaúchos que você encontra aqui na fazenda não são mais os mesmos da literatura, Elzita. Os tempos mudaram e o empobrecimento é geral. Quem só tem para dar sua força de trabalho, acaba explorado... Mas o que eu quero dizer é que de vez em quando ainda se vê um tipo bem próximo da tradição. (p. 109)

Meu pensamento era este: parece que à proporção que a cidade vai adquirindo sua supremacia sobre o campo, inconscientemente, procuramos vincar com uma nitidez mais profunda os usos e costumes que a civilização vai apagando. E exageramos. A curiosidade pelas coisas regionais exige uma síntese. Então, para atender essa urgência, deformamos o espetáculo reunindo em seu momento aspectos que realmente existem, mas estão espalhados pela vida, ocupando seu próprio lugar em cada instante. É por isso que vemos tipos de chapéu na cabeça, arrastando esporas, com boleadeiras, reunidos num baile. Necessitamos juntar tudo ao mesmo tempo, para dar mais força. Arrastar esporas é como um símbolo. (p.111-112)

Além disso, a própria terra, figurada como matriz e força estável, procurada como lugar de descanso e refúgio para as inquietações urbanas, ou como promessa posterior de local de idílio para a representação amorosa, parece se dissolver, transmutando-se em uma visão líquida, como um “mar”:

Dali, do meio daquele pasto, olhando-se para o lado oposto àquele onde as coronilhas formavam um longo caponete, a visão era realmente a do pampa. Coxilhas sucediam-se umas às outras, até a bruma azulada onde a serra começava, longe, longe, e onde os olhos já não podiam distinguir mais nada.

No silêncio, no meio daquela paz tão profunda que sem querer a gente sentia não sei onde uma presença sagrada, ouvi quando Elzita exclamou:

- Isto é como se fosse um mar parado! (p. 122-123)

Ao comparar o campo com o mar, Elzita subverte a função primeira deste elemento terrestre levando-o a uma dissolução, a qual se completa na morte das promessas idílicas e acolhedoras da terra. A subversão torna-se mais acentuada na morte de Elzita, arrastada por um cavalo, animal que ajudava a compor a imagem mítica relacionada ao campo:

A nuvem no alto escondia o sol. Entardecia também dentro de nós, e no horizonte havia sangue, havia como que a imagem daquela blusa vermelha no corpo que era arrastado pelo cavalo. (p.140)

A veloz mancha vermelha no verde vertiginoso do campo. (p.03)

A blusa vermelha... (p.103)

De repente foi um turbilhão. O choque me deixou cego, era uma escuridão que ia se

adensando cada vez mais, até que mergulhei na inconsciência. (p.140)

Com a morte de Elzita, o protagonista volta para seu mundo sombrio e nebuloso. Ao campo, aparente local de harmonia de contrários, como a liberdade e o recolhimento, como o homem fechado representado por Júlio e a mulher expansiva que era Elzita, essa harmonia não se realiza, resta ser o espaço da destruição, da impossibilidade.

Na narrativa, a volta ao campo parece cumprir diversos papéis: a princípio, a promessa de proteção e recolhimento; a seguir, a promessa de união e vivência de uma autêntica experiência amorosa, que, em verdade, resulta na impossibilidade de realização harmoniosa e estável e, finalmente, aponta para a personagem o seu único ambiente, o entrelugar de tons sombrios, vividos na memória e na experiência literária. Ao perceber que, “de novo na fazenda iria ao encontro marcado pelo destino” (p.60), Julio decide romper de forma definitiva com os elementos e imagens vinculadas a sua relação com a terra.

O protagonista volta-se para a força motriz da disparada dos três cavalos: o desejo de posse e destruição do irmão Chiru. Diferente do primeiro crime, em que Júlio se viu arrastado por forças incontroláveis, em que lutou para preservar sua própria vida, ao matar Chiru, Júlio mostra-se consciente de seu ato, vencendo um inimigo que lhe era bem conhecido, sempre figurado de forma negativa na perspectiva do narrador, como alguém inferior e primário, próximo da animalidade. O protagonista, desde a infância retrata o irmão como uma pessoa má, que cresce sem a admiração ou respeito das pessoas: “- Solta o bichinho, Chiru. Não judia. [...] -Tu é maleva! (p.56); [...]se o Chiru fosse um sujeito decente, [...] Eu pensava: como ele é odiado por certas pessoas, aqui no Treval!” (p.99)

A inferioridade com que o irmão é encarado pelo protagonista, funciona como mais um argumento para o distanciamento entre eles, havendo uma hipervalorização dos aspectos negativos da origem materna, da raça, dos instintos primários de sua personalidade:

Ele parecia um desses crioulos como há tantos entre a peonada, uma coisa à-toa e não o filho do coronel. Senti isso na sua palidez, que era diferente na pele tostada do seu rosto, nos seus lábios escuros. Havia nele qualquer coisa de inferior, mas eu era criança e a impressão desagradável não se definia bem. (p.65)

O mesmo crioulo desmaiado daquela vez, com qualquer coisa de inferior, de desagradável na palidez indecisa. (p.162)

...não tive nenhuma surpresa ao descobrir de longe, sem querer, o amor carnal do Chiru pelas éguas...Lá estava o garanhão humano, formando o grupo secreto que de longe se transfigurava num centauro de duas cabeças. (p.69)

Até mesmo em relação à forma de nomeá-lo, o protagonista quer deixar clara a posição de superioridade e de distinção que o separa do irmão: “Que nome inventarei para esse meu irmão? Inventei o meu, o do meu pai, todos os nomes das figuras que existiram nesta história. Mas este não preciso inventar. É tão comum, pelas fazendas, por todo o interior, que se confunde com todos os outros no mesmo anonimato geral.” (p. 65)

Ao ser o detonador da morte de Elzita, Chiru representa algo selvagem capaz de tudo destruir na sua primariedade, fazendo com que aflore os sentimentos do protagonista, homem que se considerava superior por sua “ascendência” e sua formação intelectual: “Tudo estava consumado, e o ódio fechava meus olhos para o mundo”. (p.146); “crescia e começava a alimentar o meu ódio”. (p.150).

Ao ter sintetizada a personalidade do irmão em uma frase ecoante: “Até hoje parece que

estou ouvindo aquela frase, que tudo resumia na ferocidade elementar de seu egoísmo: - Prá nós dois ou pra ninguém... aquela égua...” (p.157), o protagonista justifica sua necessidade de destruição do irmão – cujos atributos representavam o homem ligado ao campo. O assassinato é o ato final de rompimento com uma tentativa de resgate de uma identidade fixada na cultura e hábitos da tradição regionalista campeira. Homem das fronteiras urbanas, o narrador destrói o último elo que o ligava ao imaginário campeiro, tornando-se consciente de seu não-pertencimento: “Estive ali assim, não acreditando no que acabara de acontecer. Olhava os campos em torno, o verde do coxilhão parecia agora outro, não tinha mais aquele prestígio de uma parada estranha, isolada das outras coxilhas. Estive assim durante algum tempo, procurando reagir e me enraizar na realidade.”(p. 159)

Ao fracassar na sua tentativa de recuperação-retorno a um mito campeiro, resta ao protagonista o espaço urbano e uma outra tentativa de perpetuação: o fazer literário. A relação com o espaço e o imaginário do campo passa a ser apenas um expediente cultural, cuja identificação pode ocorrer apenas no plano da apreciação estética, sendo uma das marcas da nova identidade múltipla e mais complexa que se delineia:

Uma verdade banal é esta: nossa visão do mundo vai amadurecendo pela arte. Na cidade, sob a impressão das leituras, eu ruminava a visão da fazenda sob outra luz. A campanha, as várzeas, as coxilhas, tudo era diferente. Entre a infância e a consciência do homem já avançado em experiência, qualquer coisa se interpunha. Com certeza a literatura havia valorizado um espetáculo, e a presença de Simões Lopes e Alcides Maya dilatava nas minhas retinas interiores uma claridade imprevista. (p. 64)

Assim, o campo e sua cultura são elementos de um imaginário que não se desfaz, mas que surge como construção estética e ideológica e não como vivência. Se essa é uma constatação do protagonista de *Romance no Rio Grande*, pode-se também ver outro exemplo de como os elementos definidores de certos padrões regionalistas permaneceram no imaginário cultural sulino ainda no limiar do século XX e despontar do século XXI. O escritor e músico sul-rio-grandense Vítor Ramil, em sua palestra “A estética do frio”, ao retomar e discutir elementos constituintes desse imaginário, afirma:

ao me perguntar por onde começar a busca por uma estética do frio, minha imaginação respondeu com uma imagem invernal: o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho... Que curiosa associação! Eu fora cometido de um surto de estereótipo? Não. Pampa e gaúcho estavam ali porque eu me transportara ao fundo do meu imaginário, lá onde, tanto um como outro, têm seu lugar. [...] pode, a rigor nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior. (RAMIL, 2004. p.19)

Ao protagonista de *Romance no Rio Grande*, no entanto, a paisagem interior é uma lembrança constante de sua inadequação, pois, mesmo tentando destruir seus vínculos de experiência com os elementos do campo, não consegue, por isso, criar uma nova identidade desapega do passado mítico do campo e plenamente realizada na cultura letrada da urbe:

Prisioneiro da cidade, olho pela janela e penso na fazenda. Às vezes pela madrugada, estou aqui mesmo tomando meu chimarrão. O mundo está renascendo. Assisto à primeira rosa do dia que se entreabre no nascente. Os campos, nessa direção – mas tão longe! tão longe!... – ficam de um verde diferente, que é o verde da distância e da bruma, como se fossem território de sonho (p. 55).

Entre o sonho do passado no campo e a prisão do presente na cidade, resta ao sujeito

‘escrever-se’, criar no papel uma possibilidade de fixar uma identidade eternamente em trânsito, em uma cavalgada que “se reergue no tempo” (p.166).

Referências Bibliográficas

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Cultrix: São Paulo, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1988.
- DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença [198-]
- GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos*. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990.
- LEITE, Ligia Chiappini M. *Modernismo no Rio Grande do Sul: Materiais para seus estudo*. São Paulo: Instituto de Est. Brasileiros da Univ. de São Paulo, 1970.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Narradores do Partenon Literário*. Porto Alegre: IEL CORAG, 2002.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST / ICP, 1982.
- MOURA, Reynaldo. *Romance no Rio Grande*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MOURA, Reynaldo. *Ronda dos anjos sensuais*. Porto Alegre: Columbia, 1935.
- MOURA, Reynaldo. *Outono*. Porto Alegre: Globo, 1936.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004. (p.1-28) Apresentada em junho de 2003 na programação “Porto Alegre, um autre Brésil”.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Reynaldo Moura*. Porto Alegre: IEL, 1989.
- WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo: estudo sobre romances do Sul*. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.