

o martín fierro,
para as seis cordas
& evaristo carriego

jorge luis borges

tradução
heloisa jahn



copyright © 1996, 2005 by María Kodama

grafia atualizada segundo o acordo ortográfico da língua portuguesa de 1990, que entrou em vigor no brasil em 2009.

título original

el martín fierro

para las seis cuerdas

evaristo carriego

preparação

márcia copola

foto página 1

© Akg Images/latinstock

revisão

huendel viana

ana maria barbosa

para a elaboração de suas notas, a tradutora utilizou o dicionário de regionalismos do rio grande do sul, de zeno cardoso nunes e rui cardoso nunes (porto alegre: martins, 2010).

a tradutora agradece a contribuição inestimável de marcio suzuki.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Borges, Jorge Luis, 1899-1986.

O Martín Fierro, para as seis cordas & Evaristo Carriego /

Jorge Luis Borges; tradução Heloisa Jahn. — 1ª ed.

São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Título original: *El Martín Fierro* : para las seis cuerdas & Evaristo Carriego.

ISBN 978-85-359-2865-5

1. Hernandez, José, 1834-1886. Martín Fierro 2. Poesia argentina 1. Título.

15_02725

CDD-ar861

Índice para catálogo sistemático:

1. Poesia: Literatura argentina ar861

[2017]

todos os direitos desta edição reservados à

EDITORIA SCHWARCZ S.A.

rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

telefone (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/ciadasletras

o martín fierro

prólogo 7

a poesia gauchesca 9

josé hernández 27

o gaucho martín fierro 35

a volta de martín fierro 53

martín fierro e os críticos 80

apreciação geral 88

bibliografia 92

para as seis cordas

prólogo 97

milonga de dos hermanos milonga de dois irmãos 98

¿dónde se habrán ido? aonde terão ido? 102

milonga de jacinto chiclana milonga de jacinto chiclana 106

milonga de don nicanor paredes milonga

de dom nicanor paredes 112

un cuchillo en el norte uma faca no norte 118

el títere o títere 122

milonga de los morenos milonga dos morenos 126
milonga para los orientales milonga para os orientais 132
milonga de albornoz milonga de albornoz 140
milonga de manuel flores milonga de manuel flores 144
milonga de calandria milonga de calandria 148

evaristo carriego

prólogo 157

declaração 159

I. palermo de buenos aires 161

II. uma vida de evaristo carriego 174

III. as *misas herejes* 188

IV. *la canción del barrio* 204

V. um resumo possível 225

VI. páginas complementares 227

VII. as inscrições das carretas 234

VIII. histórias de cavaleiros 240

IX. o punhal 246

X. prólogo a uma edição das poesias completas
de evaristo carriego 247

XI. história do tango 250

XII. duas cartas 267

o martín fierro (1953)

(com margarita guerrero)

prólogo

Há quarenta ou cinquenta anos os leitores do *Martín Fierro* eram tão numerosos quanto são agora os de Van Dine ou Emilio Salgari; essa leitura às vezes clandestina e sempre furtiva era um prazer, e não uma obrigação pedagógica. Agora, porém, o *Martín Fierro* é um livro clássico, e o qualificativo parece sinônimo de tédio. Pelo simples fato de serem tantas, as edições eruditas contribuem para a difusão desse equívoco; a incontestável extensão do doutor Tiscornia foi atribuída ao poeta comentado por ele. Na verdade o *Martín Fierro* não tem mais que oitenta páginas, e podemos começar sua leitura e concluí-la, sem correr muito, num único dia. Quanto ao vocabulário da obra, já veremos que é menos regional que o de Estanislao del Campo ou o de Lussich.

Edições cuidadas há muitas. Talvez a melhor delas seja a de Santiago M. Lugones (Buenos Aires, 1926), cujas notas lacônicas, obra de alguém familiarizado com nosso campo, são utilíssimas para a compreensão do texto. Mais conhecida é a de Eleuterio Tiscornia, publicada em 1925; as palavras necessárias sobre esse livro foram escritas por Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, II, 219).

O principal objetivo deste breve trabalho é incentivar a leitura do *Martín Fierro*. Contudo, nosso livro é elementar; para levar adiante o estudo do *Martín Fierro*, são indispensáveis *El payador* (1916), de Leopoldo Lugones,

e *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), de Ezequiel Martínez Estrada. O primeiro destaca os elementos elegíacos e épicos da obra; o segundo, o que há de trágico em seu mundo, e mesmo de demoníaco.

Irreverentes e de leitura muito amena são os *Folletos lenguaraces* [Folhetos linguarazes] (Córdoba, 1939-45), de Vicente Rossi. Uma das teses de Rossi é que o *Martín Fierro* é mais *orillero** que *gaucho*. De manuseio útil, ainda, é o *Vocabulario y frases de “Martín Fierro”* (Buenos Aires, 1950), de Francisco I. Castro, embora muitas vezes o autor procure o sentido das locuções obscuras no contexto do próprio poema, sem invocar outras autoridades. Assim, diz que a palavra “*pango*” significa “transtorno, tumulto, desordem, conflito, confusão”, e nos remete ao canto 11, no qual se lê: “Mas o diabo enfiou a cauda e tudo virou *pango* [baderna]”. Nos trechos que admitem duas interpretações, o senhor Castro costuma optar pelas duas. Esclarece que um *consuelo* é “*algún peso en el tirador y una china que lo amara*”**

Para a caracterização do paisano, é possível consultar *El gaucho* (Buenos Aires, 1945), de Emilio A. Coni; para a origem de seu nome, o capítulo “Treinta etimologías de Gaucho”, do livro *El castellano en la Argentina* (La Plata, 1928), de Arturo Costa Álvarez.

J.L.B. e M.G.

* Os *orilleros* são os moradores dos arrabaldes, ou *arrabaleros*, frequentemente vindos das áreas rurais para a cidade. (As notas chamadas por asteriscos são da tradutora, e as notas numeradas, do autor.)

** algum dinheiro no tirador e o amor de uma china

a poesia gauchesca

A poesia gauchesca é um dos acontecimentos mais singulares registrados pela história da literatura. Não se trata, como a denominação poderia sugerir, de uma poesia feita por *gauchos*; pessoas letradas, senhores de Buenos Aires ou de Montevidéu, é que a compuseram. Apesar dessa origem culta, a poesia gauchesca é, como veremos, genuinamente popular, e esse mérito paradoxal não é o menor dos que nela encontraremos.

Os estudiosos que se perguntaram sobre as fontes da poesia gauchesca quase sempre se limitaram a uma: a vida pastoril, que até o século XX foi típica do pampa e das coxilhas. Essa fonte, condizente sem dúvida com a digressão pitoresca, não basta; a vida pastoril foi típica de muitas regiões da América, de Montana e do Oregon até o Chile, mas esses territórios, até o momento, abstiveram-se energicamente de redigir *El gaucho Martín Fierro*. Não bastam, portanto, o rijo pastor e o deserto.

Alguns historiadores de nossa literatura — Ricardo Rojas é o exemplo mais evidente — querem derivar a poesia gauchesca da poesia dos *payadores** ou improvisadores pro-

* No campo argentino, *payador* é um cantor popular que improvisa sobre

fissionais da zona rural. O fato de que o metro octossilábico e as formas estróficas (sextilha, décima, copla) da poesia gauchesca coincidam com as características da poesia dos *payadores* parece justificar essa genealogia. Há, porém, uma diferença fundamental. Os *payadores* do campo nunca versificaram em linguagem deliberadamente plebeia e usando imagens derivadas das tarefas rurais; o exercício dessa arte é, para o povo, um assunto sério e até solene. A segunda parte do *Martín Fierro* nos propicia, a respeito, um testemunho a que ninguém até hoje deu maior importância. O poema inteiro foi escrito em linguagem rústica, ou que pretende estudadamente ser rústica; nos últimos cantos, o autor apresenta um desafio entre dois *payadores* numa venda do interior no qual os oponentes esquecem o pobre mundo pastoril que os rodeia e abordam com inocência ou temeridade grandes temas abstratos: o tempo, a eternidade, a melodia da noite, a melodia do mar, o peso e a medida. É como se o maior dos poetas gauchescos tivesse querido apontar a distância que separa seu trabalho deliberado das irresponsáveis improvisações dos *payadores*.

É o caso de supor que dois fatores foram necessários para a formação da poesia gauchesca. Um, o estilo de vida dos *gauchos*; outro, a existência de homens da cidade que se identificaram com esse estilo de vida e cuja linguagem habitual não era tão diferente da do campo. Se tivesse existido o dialeto gauchesco que certos filólogos (quase todos espanhóis) estudaram ou inventaram, a poesia de Hernández seria um pastiche artificial, e não a coisa autêntica que conhecemos.

os mais diversos temas, acompanhando-se ao violão; cantador repentista.

A poesia gauchesca, de Bartolomé Hidalgo a José Hernández, se apoia numa convenção que quase não o é, à força de ser espontânea. Ela pressupõe um cantor *gaucho*, um cantor que, diferentemente dos *payadores* genuínos, utiliza de forma deliberada a linguagem oral dos *gauchos* e se vale dos traços diferenciais dessa linguagem, em oposição à linguagem urbana. O grande mérito de Bartolomé Hidalgo é ter descoberto essa convenção, um mérito que sobreviverá às estrofes redigidas por ele e que tornou possível a obra ulterior de Ascasubi, Estanislao del Campo e Hernández.

Podemos acrescentar uma circunstância de ordem histórica: as guerras que uniram ou apartaram essas regiões. Na guerra da independência, na guerra com o Brasil e nas guerras civis, homens da cidade conviveram com homens do campo, se identificaram com eles e puderam conceber e executar, sem falsificação, a admirável poesia gauchesca.

O precursor foi o montevideano Bartolomé Hidalgo. A circunstância de que em 1810 ele fosse barbeiro fomentou nos historiadores o prazer pedante proporcionado pelos sinônimos; Lugones, que o critica, utiliza o termo “rapabarbas” [raspa-barbas, barbeiro]; Rojas, que o analisa, não se resigna a prescindir do termo “rapista” [raspador, barbeiro]. Declara-o, num golpe de pena, *payador*, para assim ilustrar sua doutrina de que a poesia gauchesca tem como ponto de partida a poesia popular. Admite, porém, que as primeiras composições de Hidalgo foram sonetos e odes em hendecassílabos;* inútil recordar que esses gê-

* No Brasil seriam decassílabos, porque na língua portuguesa a última sílaba de um verso só é contada, para efeitos de métrica poética, caso ela seja tônica — como em francês; em espanhol, conta-se até uma sílaba átona após a tônica.

neros são inacessíveis ao povo, para o qual o único metro perceptível é o octossílabo,* e tudo mais é prosa. Pesquisas realizadas em Montevidéu (ver revista *Número*, 3, 12) constataram que Hidalgo começou escrevendo *melólogos*, palavra estranha que significa “ação cênica geralmente para um só personagem, com um comentário sinfônico que ora mescla o fundo sonoro à voz do autor, ora se alterna com a palavra para sublinhar sua expressividade ou antecipar o sentimento que em seguida será declarado”. O melólogo também foi designado como *unipessoal*. Hoje é possível perceber que o objetivo final desse gênero, elaborado na Espanha e sem dúvida trivial ou entediante, foi sugerir a Hidalgo a poesia gauchesca. Sabemos que suas primeiras composições foram os *Diálogos patrióticos*, nos quais dois *gauchos* — o capataz Jacinto Chano e Ramón Contreras — evocam fatos ocorridos na pátria. Neles Bartolomé Hidalgo encontra a entonação do *gaucho*. Em minha curta experiência de narrador, constatei que saber como fala um personagem é saber quem ele é, que encontrar uma entonação, uma voz, uma sintaxe peculiar, é encontrar um destino.

Não citarei versos de Hidalgo; fatalmente cometéramos o anacronismo de condená-los, apoiando-nos no cânone de seus continuadores famosos. Contentemo-nos em ter presente que nas estrofes alheias que citarei estará de algum modo a voz de Hidalgo, imortal, secreta e modesta.

Hidalgo foi soldado e lutou nas guerras cantadas por seus *gauchos*. Nos períodos de pobreza vendia pessoalmente pelas ruas seus *Diálogos patrióticos*, impressos

* No Brasil seria um heptassílabo.

em folhas coloridas. Por volta de 1823 faleceu obscuramente de uma moléstia pulmonar, no povoado de Morón. Sua vida e sua obra foram estudadas por Martiniano Leguizamón e Mario Falcao Espalter (*El poeta oriental Bartolomé Hidalgo*, Montevidéu, 1918).

Bartolomé Hidalgo pertence à história da literatura; Ascasubi, à literatura e também à poesia. Em *El payador*, Lugones sacrifica os dois diante da glória maior do *Martín Fierro*. Esse sacrifício decorre do hábito de reduzir todos os poetas gauchescos a meros precursores de Hernández. Essa tradição envolve um erro; Ascasubi não prefigura o *Martín Fierro*, já que sua obra é radicalmente diferente e persegue outros objetivos. O *Martín Fierro* é triste; os versos de Ascasubi são felizes e altivos e têm um caráter visual, totalmente alheio ao estilo de Hernández. Lugones recusou toda e qualquer virtude a Ascasubi, o que parece paradoxal, visto que Lugones, poeta visual e decorativo, tem afinidade com Ascasubi. Uma coragem florida e um gosto pelas cores límpidas e pelos objetos precisos são os traços que o definem. Assim, no início de *Santos Vega*:

*El cual iba pelo a pelo
en un potrillo bragao,
flete lindo como un dao
que apenas pisaba el suelo
de livianito y delgado.**

* O qual ia de pelo a pelo/ sobre um potrilho bragado/ flete belo como um dado/ que mal punha o pé no chão/ de tão leve e tão delgado.

É esclarecedor, também, comparar o registro pouco dramático dos *malones** no *Martín Fierro* à encenação imediata e teatral de Ascasubi. Hernández destaca o horror de Fierro ao presenciar a invasão e a depredação; Ascasubi (*Santos Vega*, 13) põe diante de nossos olhos a investida de léguas e mais léguas de índios:

*Pero, al invadir la indiada
se siente, porque a la fija
del campo la sabandija
juye delante ajustada
y envueltos en la manguiada
vienen perros cimarrones,
zorros, avestruces, liones,
gamas, liebres y venaos
y cruzan atrubulaos
por entre las poblaciones.*

*Entonces los ovejeros
coliendo bravos toorean
y también revolotean
gritando los teruteros;
pero, eso sí, los primeros
que anuncian la novedá
con toda seguridá
cuando los pampas avanzan
son los chajases que lanzan
volando: ¡chajá! ¡chajá!*

* Ataques intempestivos de grupos de índios.

*Y atrás de esas madrigueras
que los salvajes espantan,
campo ajuera se levantan
como nubes, polvaderas
preñadas todas enteras
de pampas desmelenaos
que al trote largo apuraos,
sobre los potros tendidos,
cargan pegando alaridos
y en media luna formaos.**

Ascasubi participou das guerras civis, da Guerra do Brasil, da Grande Guerra do Uruguai, e viu, no decorrer de sua vida errante, milhares de coisas; é curioso que a mais vívida de suas páginas descreva, para sempre, algo que ele nunca viu: as invasões dos índios na fronteira da província de Buenos Aires. Não inutilmente a arte, antes de mais nada, é uma modalidade de sonho.

Na Paris de 1870, Ascasubi compôs o quase interminável romance métrico *Santos Vega*; exceto algumas pá-

* Mas, quando os índios investem,/ se percebe, pois é certo/ que a bicharada do campo/ foge deles assustada/ e metidos no tropel/ seguem cachorros-do-mato,/ raposas, emas e onças,/ gamos, lebres e veados/ que cruzam atarantados/ o espaço entre as povoações.// E então os cães ovelheiros,/ alegres, valentes, ladram/ e também revoluteiam,/ gritando, os quero-queros;/ mas, isso sim, os primeiros/ a apregoar a notícia/ com absoluta certeza/ sempre que os puelches avançam/ são os tachãs, que arrojam,/ voando: tachã! tachã!// E atrás dessas madrigueiras/ que os selvagens afugentam,/ campo afora se levantam/ como nuvens, polvadeiras/ prenhes todas, de alto a baixo/ de puelches descabelados/ que a trote largo, apressados,/ corpo tenso sobre os potros,/ investem num alarido/ formados em meia-lua.

ginas famosas, esse trabalho singularmente lânguido prejudicou a fama póstuma de seu autor. O melhor de Ascasubi está disperso em *Aniceto el Gallo* e em *Paulino Lucero*. Uma antologia de Ascasubi, recolhida de todas as suas obras, serviria melhor a sua glória que as reimpressões mecânicas do *Santos Vega* com que as editoras aparentemente se deleitam.

Antes de deixar Ascasubi, recordemos duas vistosas décimas de sua autoria, a primeira dedicada ao coronel Marcelino Sosa, que guerreou os federais, ou *blancos*:

*Mi coronel Marcelino,
valeroso guerrillero,
oriental pecho de acero
y corazón diamantino;
todo invasor asesino,
todo traidor detestable
y el rosín más indomable
rinden su vida ominosa,
donde se presenta Sosa
¡y a los filos de su sable!**

E esta, em que revive um baile no campo:

*Sacó luego a su aparcera
la Juana Rosa a bailar*

* Meu coronel Marcelino,/ valoroso guerrilheiro,/ oriental peito de aço/ e coração diamantino;/ todo invasor assassino,/ todo traidor detestável/ e o roçim mais indomável/ rendem as vidas funestas/ onde quer que surja Sosa/ e às lâminas de seu sabre!

*y entraron a menudiar
media caña y caña entera.
¡Ah, china!, si la cadera
del cuerpo se le cortaba,
pues tanto lo mezquinaba
en cada dengue que hacía,
que medio se le perdía
cuando Lucero le entraba.**

Mais que gauchesco, o tom de Ascasubi é, às vezes, de *orillero criollo*,** de *orillero* do campo. Essa característica (que anuncia certas cruezas do *Martín Fierro*) o diferencia de seu inspirador Bartolomé Hidalgo, cujo âmbito, malgrado algumas tiradas chulas, é o dos paisanos decentes.

Ascasubi nasceu na província de Córdoba em 1807 e morreu em Buenos Aires em 1875. Ricardo Rojas destacou com acerto a valentia do homem que, na praça sitiada de Montevidéu, multiplicou os impetuosos improvisos contra Rosas e Oribe; recordemos que naquela cidade outro publicista unitário, Florencio Varela, fundador e redator do *El Comercio del Plata*, foi assassinado pelos *mazorqueros*.***

* Tirou depois a parceria/ Juana Rosa pra dançar,/ e dançavam sem parar/ meia-canha e canha inteira./ Ah, china! se as cadeiras/ do seu corpo ele cortava,/ tanto você se esquivava/ nos dengues que lhe fazia,/ que meio que o perdia/ sempre que Lucero entrava.

** O *criollo* é o descendente de espanhóis, branco, considerado representante da “raça” argentina.

*** Membros da Mazorca, sociedade secreta e terrorista a serviço de Juan Manuel de Rosas.

Uma vez ou outra Hilario Ascasubi, como se quisesse apontar sua filiação relativamente à poesia de Hidalgo, assinou-se *Jacinto Chano*; Estanislao del Campo, amigo e continuador de Ascasubi, assinou-se *Anastasio el Pollo*, variação notória de *Aniceto el Gallo*. Sua obra mais conhecida é o *Fausto*, poema que, à maneira dos primitivos, poderia prescindir de impressão, porque continua vivendo em muitas memórias, especialmente de mulheres; o fato basta para sugerir que o caráter gauchesco do *Fausto* é menos essencial que formal. Com efeito, de todas as composições que estudaremos, nenhuma exibe um vocabulário mais deliberadamente rural e nenhuma, talvez, esteja mais distante da mentalidade do camponês. Alguns retratadores — Rafael Hernández, irmão de José, talvez tenha sido o primeiro — acusaram Estanislao del Campo de não saber o que é um *gaucho*. Até a pelagem do cavalo do herói foi examinada e reprovada. Tais censuras comportam um anacronismo. Em mil oitocentos e sessenta e tantos, em Buenos Aires, o difícil não era conhecer o *gaucho*, mas ignorá-lo. O campo se confundia com a cidade, e a plebe local era *criolla*. Além disso, o coronel Estanislao del Campo combateu no cerco de Buenos Aires, em Pavón, em Cepeda e na Revolução de 74; a tropa comandada por ele, em especial a cavalaria, era formada por *gauchos*. Os erros apontados no *Fausto* são distrações, decorrentes justamente do desleixo de alguém que discorre sobre um assunto que conhece muito bem, alguém que não perde tempo verificando detalhes. Talvez Estanislao del Campo não fosse muito versado em trabalhos rurais, mas não podia ignorar, repetimos, a psicologia nada complexa do *gaucho*.

Também se afirmou que o argumento do *Fausto* é convencional, já que um *gaucho* não conseguiria acompanhar os episódios de uma ópera e não toleraria sua música. Isso é verdade, mas podemos supor que seja parte da caçoada geral da obra. Mais importante que algumas metáforas que destoam e que a pelagem do impugnado *overo rosao* [cavalo oveiro; alazão baio rosado] que não recebe permissão para ser parelheiro, é a cordialidade do poema. Sua virtude central está na amizade que transparece no diálogo dos parceiros. Estanislao del Campo deixou outras composições *criollas*; a mais conhecida, *Gobierno gaucho*, propõe reformas análogas às preconizadas no *Martín Fierro*. As décimas que se seguem constam de uma carta a Hilario Ascasubi, que embarcou para a Europa em 1862:

*Hasta al Espíritu Santo
le rogaré por ustedes,
y a la Virgen de Mercedes
que los cubra con su manto,
y Dios permita que en tanto
vayan por la agua embarcaos,
no haiga en el cielo ñublaos,
ni corcovos en las olas,
ni el barco azoten las colas
de los morrudos pescaos.*

*Aquí este triste cantor
sus versos fieros remata
y en el cañuto los ata
de su barco de vapor.
No extrañe que ni una flor*

*vaya en mi pobre concierto:
no da rosas el desierto,
ni da claveles el cardo,
ni dio nunca un triste nardo
campo de yuyos cubierto.**

De Estanislao del Campo, consta que era valente; nas campanhas contra Urquiza envergava o uniforme de gala para entrar em combate e, mão direita no quepe, saudava as primeiras balas. A simpatia do trato pessoal perdura em sua obra escrita.

Os poetas cuja obra acabamos de considerar foram declarados precursores de Hernández. Na verdade nenhum deles o foi, exceto quanto ao objetivo comum de dar voz aos *gauchos*, com entonação ou léxico campesino. O poeta que agora estudaremos e cuja obra é quase desconhecida na margem de cá do Prata foi, muito precisamente, precursor de Hernández, e seria o caso de dizer que não foi outra coisa. Na página 189 de *El payador*, Lugones escreve:

Dom Antonio Lussich, que acabava de escrever um livro elogiado por Hernández, *Los tres gauchos orientales*, tendo

* Mesmo ao Espírito Santo/ hei de rogar por vocês,/ e à Virgem das Mercês/ que os recubra com seu manto,/ e Deus permita que enquanto/ seguem pela água embarcados,/ no céu não existam nuvens/ e nem nas ondas covos,/ nem fustiguem o navio/ as caudas dos peixes gordos.// Aqui este triste cantor/ seus versos feros remata/ e os pendura nos canudos/ de seu navio a vapor./ Não queira que haja uma flor/ neste meu pobre concerto:/ não há rosas no deserto,/ nem nascem cravos do cardo,/ nem deu nunca um triste nardo/ campo de joio coberto.

como protagonistas indivíduos *gauchos* da revolução uruguaiã denominada “Campanha de Aparicio”, forneceu-lhe, ao que parece, o oportuno estímulo. A remessa da mencionada obra a Hernández resultou em sua feliz ideia. A obra do senhor Lussich foi publicada em Buenos Aires pela gráfica La Tribuna no dia 14 de junho de 1872. A carta com que Hernández felicitou Lussich agradecendo a remessa do livro é do dia 20 dos mesmos mês e ano. O *Martín Fierro* saiu em dezembro. Galhardos e geralmente adequados à linguagem e às peculiaridades do camponês, os versos do senhor Lussich formavam quadras, redondilhas, décimas e também as sextilhas dos *payadores* que Hernández adotaria como as mais típicas.

O livro de Lussich, no início, é menos uma profecia do *Martín Fierro* que uma repetição, bastante canhestra, é verdade, dos colóquios de Ramón Contreras e Chano. Três veteranos relatam suas *patriadas* [patriotadas]. Suas narrativas, contudo, não se limitam à informação histórica, e incluem grande quantidade de confidências autobiográficas e queixas patéticas ou indignadas que antecipam, quase verbalmente, o *Martín Fierro*. Seu tom não é o de Ascasubi nem o de Hidalgo; é, já, o de Hernández. Este, em *El gaucho Martín Fierro*, dirá:

*Yo llevé un moro de número
¡sobresaliente el matucho!,
con él gané en Ayacucho
más plata que agua bendita.
Siempre el gaucho necesita
un pingo pa fiarle un puchó.*

*Y cargué sin dar más güeltas
con las prendas que tenía;
jergas, poncho, cuanto había
en casa, tuito lo alcé.
A mi china la dejé
media desnuda ese día.*

*No me faltaba una guasca;
esa ocasión eché el resto:
bozal, maniador, cabresto,
lazo, bolas y manea.
¡El que hoy tan pobre me vea
tal vez no creerá todo esto!**

Antes, Lussich escrevera:

*Me alcé con tuito el apero,
freno rico y de coscoja,
riendas nuevitas en hoja
y trensadas con esmero;
una carona de cuero
de vaca, muy bien curtida;
hasta una manta fornida
me truje de entre las carchas,*

* Levei mouro garantido/ de primeira, era o danado!./ ganhei com ele em Ayacucho/ mais dinheiro que água benta./ Sempre precisa, o *gaucho*,/ de um pingão pa' fiar-lhe um puchão./ Carreguei-o sem delongas/ com as coisas que possuía;/ mantas, poncho, a tralha toda/ da casa, pus no seu lombo./ A minha china deixei/ meio nua nesse dia./ Não me faltava uma guasca;/ na ocasião peguei o resto;/ buçal, maneador, cabresto,/ laço, boleadeira, peia./ Quem me vê hoje tão pobre/ talvez não creia em tudo isso!

*y aunque el chapiao no es pa marchas
lo chanté al pingo en seguida.*

*Hice sudar al bolsillo
porque nunca fui tacaño:
traiba un gran poncho de paño
que me alzaba al tobillo
y un machazo cojinillo
pa descansar mi osamenta;
quise pasar la tormenta
guarecido de hambre y frío
sin dejar del pilcherío
ni una argolla ferrugienta.*

*Mis espuelas macumbé,
mi rebenque con virolas,
rico facón, güenas bolas,
manea y bosal saqué.
Dentro el tirador dejé
diez pesos en plata blanca
pa allegarme a cualquier banca
pues al naípe tengo apego,
y a más presumo en el juego
no tener la mano manca.*

*Copas, fiador y pretal,
estribos y cabezadas
con nuestras armas bordadas,
de la gran Banda Oriental.
No he güelto a ver otro igual
recao tan cumpa y paquete.*

*¡Ahijuna! encima del flete
como un sol aquello era.
¡Ni recordarlo quisiera!
Pa qué, si es al santo cuete.*

*Monté un pingo barbiador
como una luz de ligero.
¡Pucha, si pa un entrevero
era cosa superior!
Su cuerpo daba calor
y el herraje que llevaba
como la luna brillaba
al salir tras de una loma.
Yo con orgullo y no es broma
en su lomo me sentaba.**

* Montei de apero completo,/ belo freio de coscos,/ rédeas novinhas em folha/ e trançadas com esmero;/ uma carona de couro/ de vaca, mui bem curtida;/ até u'a manta fornida/ tirei do meio dos trastes,/ não era apero de marcha/ mas cobri com ela o pingo.// Gastei o que foi preciso/ porque nunca fui sovina:/ vestia poncho de lã/ comprido até o tornozelo/ e um machaço coxinilho/ para descansar meus ossos;/ quis cruzar a adversidade/ sem passar fome nem frio/ sem perder, assim pilchado,/ nem um aro enferrujado.// As esporas de primeira,/ meu rebenque com virolas,/ belo facão, boas boelas,/ peia e buçal reuni./ No tirador eu deixei/ dez pesos em prata branca/ para entrar em qualquer banca/ pois tenho apego ao carteado,/ e por achar que no jogo/ minha mão não é canhestra.// Copas, fiador e correias,/ estribos e cabeçadas/ com nossas armas bordadas,/ da grande Banda Oriental./ Nunca mais vi outro igual,/ pingo compadre e faceiro./ Caramba! em cima do flete/ aquilo era como um sol./ Não gosto nem de lembrar!/ Pra quê, se não muda nada.// Montei um pingo valente,/ uma luz de tão veloz./ Pucha, que num entrevero/ era coisa superior!/ Seu corpo dava calor/ e a ferragem que levava/ feito a lua cintilava/ ao surgir de trás de um monte./ Eu com orgulho, e não brinco,/ em sua garupa sentava.

Dirá Hernández:

*Ansí es que al venir la noche
iba a buscar mi guarida,
pues ande el tigre se anida
también el hombre lo pasa,
y no quería que en las casas
me rodiara la partida.**

Dissera Lussich:

*Y ha de sobrar monte o sierra
que me abrigue en su guarida,
que ande la fiera se anida
también el hombre se encierra.***

Lussich prefigura Hernández, mas, se Hernández não tivesse escrito o *Martín Fierro* inspirado por ele, a obra de Lussich seria completamente insignificante e mal mereceria uma menção passageira nas histórias da literatura uruguaia. Anotemos, antes de passar ao tema capital de nosso livro, este paradoxo, que parece brincar magicamente com o tempo: Lussich cria Hernández, pelo menos em parte, e é criado por ele. Com menor assombro, poderíamos dizer que os diálogos de Lussich são

* Portanto ao cair da noite/ eu procurava guarida,/ pois onde o tigre se abriga/ também o homem o faz;/ não queria que nas casas/ a patrulha me cercasse.

** E há de sobrar monte ou serra/ que me acolha em sua guarida,/ porque onde a fera se abriga/ também o homem se encerra.

um rascunho ocasional, mas indiscutível, da obra definitiva de Hernández.