

# O *gaucho* vai à ópera: Estanislao del Campo e os primeiros anos do Teatro Colón de Buenos Aires

The Gaucho goes to the opera:  
Estanislao del Campo and the early years of the Teatro Colón in Buenos Aires

Marcelo Diego  
UFRJ

## Resumo

Três poemas do escritor argentino Estanislao del Campo (Buenos Aires, 1834-1880), publicados entre 1857 e 1866, têm como motivo óperas encenadas no Teatro Colón, inaugurado em 1857. Dois deles têm como personagem o *gaucho* “Anastasio el Pollo”, por meio do qual o autor atualiza, embora em tom paródico, o gênero *gauchesco*. Este ensaio examina brevemente esses poemas, a fim de observar como, neles, o universo do teatro lírico é mobilizado como espelho do universo do gênero *gauchesco*.

Palavras-chave: Estanislao del Campo; Teatro Colón; Literatura *Gauchesca*; Literatura e Ópera

## Abstract

Three poems from Argentine writer Estanislao del Campo (Buenos Aires, 1834-1880), published between 1857 and 1866, have the Teatro Colón, inaugurated in 1857, as a motif. Two of them display the gaucho character “Anastasio el Pollo”, by which the author actualizes, although as a parody, the gauchesco genre. This essay briefly examines these poems, aiming at observing how they mobilize the universe of the lyrical theater as a mirror of the universe of the gauchesco genre.

Keywords: Estanislao del Campo; Teatro Colón; Gauchesca Literature; Literature and Opera

Do porto, a poucos quarteirões do canteiro de obras, chegavam toda semana materiais importados, que os engenheiros mandavam trazer da Europa especialmente para a construção do edifício: mármore, madeiras, vitrais, cristais, ferragens, tecidos. Os habitantes e os visitantes de Buenos Aires, pelos jornais ou simplesmente ao atravessar a praça de Mayo, acompanhavam com curiosidade e interesse o trabalho dos pedreiros e mestres de obra, artistas e artesãos, na esquina das ruas Rivadavia e Reconquista. Não era para menos: datavam já de meio século a iniciativa de construção de um Coliseo Nuevo para a cidade e a cessão de um terreno para tanto; os planos, sem embargo, nunca haviam ido para frente, esbarrando sempre em uma ou outra dificuldade, e apenas meio século depois foram seriamente retomados.

De acordo com Alfredo Taullard, em 1805, como a cidade contasse apenas com teatros improvisados e inadequados, o *cabildo* havia instalado uma comissão, responsável pelos planos de construção de um Gran Coliseo, e obtido, mediante dispensa real, um terreno para tal empresa. Os trabalhos tiveram início, sob a direção do arquiteto Tomás Toribio e do mestre de obras Francisco Cañete, porém a passos lentos; e, em 1810, foram interrompidos por falta de recursos. Em 1822, Rivadavia determinou que a construção fosse retomada, às custas do Estado, mas novamente o projeto não foi adiante, por falta de subsídios. Em 1828, um grupo de cidadãos influentes, entusiastas do teatro, assumiu a iniciativa de construção do teatro e retomou as obras, apenas para interrompê-las uma vez mais, pouco tempo depois. Durante o carnaval de 1832, um incêndio pôs abaixo o edifício inconcluso e, em 1835, Rosas colocou o terreno à disposição da iniciativa privada, para que esta se encarregasse de levantar ali uma casa de espetáculos; contudo, na ocasião, não surgiram interessados. Apenas em 1851, os diletantes bonaerenses voltaram a discutir a possibilidade de retomar o projeto de um Coliseo Nuevo e, em 1855, formaram uma sociedade anônima com esse fim. O projeto ficou a cargo do engenheiro Carlos Pelegrini e levou exatos dois anos para ser executado; nesse meio tempo, os acionistas deliberaram chamar o novo coliseu de Teatro Colón<sup>1</sup>.

Ao iniciar-se o ano de 1857, a cidade via serem dados os últimos arremates no edifício e serem contratados os primeiros artistas que lhe dariam vida. A casa de espetáculos mais bem equipada na cidade era, então, o Teatro de la Victoria, situado à rua Victoria (atual Hipólito Yrigoyen), entre as ruas Tacuarí e Buen Orden (atual Bernardo de Yrigoyen), inaugurado em 1838. Moderno e elegante, o Teatro Victoria foi o primeiro, em Buenos Aires, a contar com camarotes – possibilitando, assim, o aumento da afluência feminina, que ficava pouco à vontade na plateia e nos balcões. Rivalizava com ele o Teatro Argentino, nome pelo qual era conhecido, desde 1838, o Coliseo Viejo, ou Coliseo Chico, em atividade desde 1804. Apesar de nada luxuoso, contava este com uma melhor acústica, motivo pelo qual era preferido para os espetáculos líricos; além disso, foi o primeiro teatro da cidade a ganhar um fosso para a orquestra, em 1813. Ficava em frente à igreja das Mercês, na rua Reconquista, esquina com

---

<sup>1</sup> TAULLARD, Alfredo. *História de nuestro viejos teatros*, 1932, p. 150-160.

Cangallo (atual Perón), a apenas dois quarteirões de onde se levantava o Colón.

Segundo Mariano Bosch, a Casa de Comedias de la Ranchería, construída por Don Francisco Velardo a mando do vice-rei Vertiz, em 1778, foi o primeiro teatro de Buenos Aires de que se tem notícia. Em 1789, pela primeira vez formou-se uma orquestra na cidade, reunindo o corpo de clarinetistas municipais (que trabalhavam como arautos, dando avisos e alertas) e instrumentistas de cordas, pertencentes a conjuntos de diferentes composições (quartetos, sextetos etc.). Levantado em 1804, o Coliseo Viejo foi reformado em 1813, ganhando um fosso para orquestra; a partir desse ano, árias isoladas começaram a ser apresentadas no teatro. Em 1817, chegaram à cidade os primeiros cantores italianos, mas que tiveram de se adequar ao costume de apresentar versões traduzidas para o espanhol. Em 1822, chegaram a Buenos Aires o tenor Zapucci e o soprano Nardini, que, no dia 13 de julho, fizeram a primeira apresentação (árias de óperas diversas, e não uma ópera inteira) em italiano de que se tem notícia na cidade. Na Páscoa de 1825, pela primeira vez foi encenada na cidade uma ópera inteira e em italiano: *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, na voz dos irmãos Angelica, Maria, Pascuale e Marcello Tanni, trazidos da Itália pelo *empresario* Rosquellas. Entre 1825 e 1829, essa companhia apresentou regularmente óperas italianas<sup>2</sup>.

Beatriz Seibel relata que de 1829 a 1848, devido à instabilidade política e econômica, Buenos Aires não assistiu a espetáculos de ópera. O jejum foi interrompido com uma estreia da *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, no Teatro de la Victoria. Juan Manuel de Rosas, governador da província de Buenos Aires e encarregado de relações exteriores da Confederação Argentina, estava em seu momento de maior prestígio político, e a cidade de Buenos Aires lucrava com isso, tornando-se cada vez mais incontestavelmente a capital cultural do Prata. Após o êxito da *Lucia* em 1848, em 1849 o Teatro de la Victoria passou a dedicar-se somente aos espetáculos líricos, cabendo ao Teatro Argentino os dramáticos. Havia, entre esses dois palcos, uma saudável competição, da qual era beneficiário o público: em agosto daquele ano, por exemplo, a companhia de Fernando Quijano levou aos palcos do Argentino o *Herrnani* de Victor Hugo, enquanto a sua versão lírica, o *Ernani* de Verdi, era encenada no Victoria. A consagração do teatro lírico na imprensa veio com a criação, ainda em 1849, de uma coluna especialmente dedicada ao gênero, no *El Diario de la Tarde*<sup>3</sup>.

Nenhum desses dois teatros, contudo, comparava-se à majestade daquele que abria as portas na praça de Mayo, em 1857. Com capacidade para 2.500 pessoas, sua sala de concertos tinha formato de ferradura e a plateia em declive, na direção do palco, à diferença dos demais teatros da cidade, de tradição espanhola, que tinham o “*patio*” plano. Também, à diferença dos seus concorrentes, tinha um espaço reservado para a audiência em pé não nos fundos da plateia, e sim no balcão mais alto de todos, próximo ao teto do salão, o “*paraíso*”. Contava, ainda, com uma rica *araña*, de quatrocentas luzes, e um foyer decorado com requinte. Por ocasião

---

2 BOSCH, Mariano. *Historia del teatro en Buenos Aires*, 1910, p. 5-95.

3 SEIBEL, Beatriz. *História del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*, 2002, p. 118.

da sua inauguração, foi contratada a Companhia Lírica Italiana do *empresario* Achille Lorini, que tinha à frente a mulher deste, o soprano Sofia Vera-Lorini, e já era conhecida do público bonaerense. Para a alegria dos diletantes argentinos, Lorini convocou dois nomes de peso, que se somaram ao seu elenco fixo, na temporada inaugural do Colón: o tenor Enrico Tamberlick e o mezzo-soprano Annetta Casaloni, duas das estrelas mais brilhantes do firmamento lírico europeu daquele tempo. Após uma temporada no Rio de Janeiro e uma breve passagem por Montevideo, os dois chegaram a Buenos Aires em fevereiro de 1857<sup>4</sup>.

Finalmente, aos 25 de abril de 1857, inaugurava-se o Teatro Colón de Buenos Aires, com uma *récita* de *La Traviata* (que estreara apenas quatro anos antes, em Veneza), de Verdi, com Sofia Vera-Lorini como Violetta, Enrico Tamberlick como Alfredo e Annetta Casaloni como Flora. Toda Buenos Aires estava presente: as damas em *toilettes* coloridas, que reluziam à luz do gás, e os cavalheiros em suas casacas impecavelmente negras. Entre estes, ao que tudo indica, estava o militar e literato Estanislao del Campo, então com 23 anos, nascido em uma família de fidalgos com longa tradição nas armas. A razão para que se suponha a presença de del Campo nessa *récita* – ou em alguma das suas reprises, nessa mesma temporada – é a menção a essa ópera feita por ele em “*A unas lágrimas (derramadas durante la representación de la Traviata)*”, poemeto sentimental, de matiz romântico, perdido nas páginas da imprensa da época e, depois, recolhido no volume das suas *Poesías*<sup>5</sup>.

À primeira vista, o poema parece uma atualização da velha tópica das lágrimas da amada, que se convertem em objeto de devoção e desejo do eu-lírico masculino; e a representação de *La Traviata* surge como simples pretexto, como qualquer outro incidente que fizesse aflorar a sensibilidade feminina, para a atualização da tópica. De fato, apenas no primeiro dos dezessete quartetos a ópera é mencionada – “*Los acentos amargos / De la infeliz Traviata, / Sin duda a herir llegaron / Las cuerdas de tu alma.*” –, e isso já é o bastante para que, no quarteto seguinte, a tópica seja plenamente recuperada: “*Yo vi que transparente / Cristalinas y diáfanas, / A tus hermosos ojos / Asomaron dos lágrimas.*”. Em uma segunda leitura, contudo, começam a insinuar-se fios temáticos que ligam o poema de del Campo à ópera de Verdi, convertendo esta não apenas em pretexto, mas também em contexto daquele. No terceiro quarteto, o eu-lírico faz referência a uma distância que se criara entre ele e a amada – “*¡Ay, si hubiera podido / Suprimir la distancia / Que ha tiempo entre nosotros / Se interpuso tirana!*” –, a que volta no oitavo quarteto; e, no sexto, convoca um imaginário floreal – “*Humedeciendo apenas / Tus mejillas rosadas / Como esmalta el rocío / Las hojas de las dalias.*” –, ao qual retorna repetidas vezes, a partir do décimo:

---

4TAULLARD, Alfredo. *História de nuestro viejos teatros*. Buenos Aires: Imprenta López, 1932, p. 162.

5CAMPO, Estanislao del. *Poesías*. Precedidas de una introducción escrita por el poeta argentino Don José Marmo. Buenos Aires: Imprenta Buenos Aires de Calle Moreno, 1870. Todas as citações do poema foram retiradas dessa edição.

Los lírios sobre el tallo,  
Doblan las hojas blandas  
Cuando passa sobre ellos  
La tempestad airada.

Todas las flores tiernas  
Que nacieron en mi alma  
En ella no han dejado  
Sinó seca hojarasca.

La postrera de todas,  
La flor de mi esperanza,  
Perdiendo está sus hojas,  
Sus tiernas hojas blancas.

[...]

¡Oh, también de tus ojos  
Yo deséo una lágrima!  
¡Si! que ruede temblando  
Por tu morena cara,

Humedeciendo, apenas,  
Tus mejillas rosadas,  
Como esmalta el aljofar  
Las hojas de las dalias.

A distância que se estabelece entre os enamorados é um tema recorrente de *La Traviata*: Violetta e Alfredo são afastados um do outro pelo barão Douphol, no ato I, por Germont *père*, no ato II, novamente pelo barão, no ato III, e finalmente pela morte, no ato IV. Do mesmo modo, também o imaginário floreal é essencial à ópera de Verdi, sendo nela reiterado de distintas maneiras: a personagem principal chama-se Violetta e tem como coadjuvante uma Flora (na peça de Dumas *filis*, que deu origem à ópera, a heroína chamava-se Margarida), e um ato inteiro passa-se no campo.<sup>6</sup> Se essas duas coincidências (de tema e de imaginário) apenas apontam, de maneira vaga, para um diálogo entre o poema a ópera, o evento que o poema tem como referente (as lágrimas que escorrem pelo rosto da amada, durante a representação de *La Traviata*) o confirma: as lágrimas revelam um sentimento de empatia, por parte daquela que chora, em relação à infeliz Violetta. Assim, por meio de uma alusão – quiçá menos literária do que histórica: à chegada de *La Traviata* a Buenos Aires – e de duas insistências, del Campo conseguiu infundir algo da tensão dramática da ópera de Verdi (e da peça e do romance de Dumas *filis*) em uma despreziosa ode romântica.

Em fins de maio de 1857, Tamberlick terminou de cumprir os termos estabelecidos em seu contrato e, em 1º de junho, tomou o caminho de volta para a Europa. No entanto, contando agora com um teatro que nada deixava a dever aos melhores do Velho Mundo, o público de Buenos Aires tornara-se mais exigente, não se satisfazendo com os espetáculos que

---

6 KOBBE, Gustav. *Dizionario dell'Opera*, 2007.

lhe foram oferecidos em seguida, pela companhia residente de Lorini. A solução encontrada foi trazer, para reforçá-la, o soprano Emilia Lagrua, que havia movido multidões, no Rio de Janeiro, pouco antes. A estreia da Lagrua foi em julho daquele ano, com a *Norma*, porém a cantora não causou no público bonaerense impressão tão boa quanto a que causara no público fluminense: os frequentadores do Colón mostraram-se insatisfeitos com as suas notas mais baixas, assim como com os seus frequentes cancelamentos, devido a indisposições. De todo modo, ela honrou o compromisso assumido, interpretando ainda outros papéis, entre eles o da personagem-título da *Saffo*, de Paccini, cuja estreia ocorreu em 11 de agosto de 1857. Estanislao del Campo compareceu a uma das récitas dessa ópera e também deixou um registro dela em sua produção literária, mas já então na voz do *gaucho*, Anastasio el Pollo. Note-se que, ao batizar como “Anastasio el Pollo” sua *persona gauchesca*, del Campo fazia referência, explícita e jocosa, ao amigo Hilario Ascasubi, um dos fundadores do gênero *gauchesco*, que assinava como “Aniceto el Gallo”.

Em 13 de agosto de 1857, era publicada no jornal *Los Debates*, de Buenos Aires, a “*Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Grúa*”. Nela, Anastasio el Pollo, um *gaucho*, narra uma ida sua à cidade, para buscar junto à polícia um documento que seu patrão lhe havia pedido que buscasse; ao deixar a estação de polícia, repara em um edifício novo, grandioso, e um vendedor de frutas com quem troca algumas palavras lhe diz que se trata de um teatro, onde àquela noite haveria uma sessão em benefício da cantora Lagrua; sem entender bem de que se tratava, Anastasio resolve ficar e atender à apresentação; descreve, então, o interior do edifício, a gente que ali encontra a representação a que assiste, tudo na sua linguagem simples e surpresa, imerso em uma experiência cuja natureza desconhece. O interesse da “Carta”, como se pode ver, reside menos no que ela diz sobre a ópera do que no que ela diz sobre as percepções do eu-lírico (ou narrador; uma vez que se trata de um poema narrativo, os dois termos equivalem-se) sobre o que seja a ópera – um eu-lírico que desconhece a linguagem artística e as convenções sociais relacionadas a ela, como desconhece, de modo geral, os códigos da cidade e do espaço civilizado. Retomava, assim, a tópica do confronto entre civilização e barbárie, “ficção fundacional” – conforme a expressão de Doris Sommer<sup>8</sup> da nacionalidade argentina, de que foi realização maior o *Facundo, o civilización y barbárie en las pampas argentinas* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento.

Ao figurar um *gaucho* como eu-lírico de seu poema – um poema que tinha como tema a ópera –, del Campo apropriava-se, *cum grano salis*, do gênero que gozava de maior prestígio no meio literário ao qual pertencia, a *gauchesca*. Os *gauchos* eram, na Argentina do século XIX, os homens brancos (ou já mestiços) do campo, os desbravadores do interior, os peões, os soldados; a espécie de gente que se interpunha entre a civilização, representada pela cidade, e a barbárie, representada pela natureza (e pelos seus habitantes, os nativos). Da poesia criada

---

7 In: CAMPO, Estanislao del. *Poesías*, 1870. Todas as citações do poema foram retiradas dessa edição.

8 SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*, 1991.

por essa gente, oral e circunstancial, restaram apenas vestígios; o chamado gênero *gauchesco* é, na verdade, o conjunto de narrativas sobre os feitos e costumes dos *gauchos*, mimetizando a sua dicção, recriadas pelos poetas da cidade, que buscavam fixar na imagem do homem do campo o tipo e o espírito do argentino. Os temas privilegiados da *gauchesca* eram as batalhas, as aventuras nos pampas, o confronto com a natureza, a busca por justiça, a afirmação da pátria; vê-se, assim, como ao levar um *gaucho* a uma récita de ópera, del Campo satirizava tanto o gênero lírico quanto o *gauchesco*. Bartolomé Hidalgo, com seus *Diálogos patrióticos* (1822), é considerado o iniciador do gênero, e outros autores de destaque da literatura *gauchesca* foram Hilario Ascasubi, com *Paulino Lucero* (1846) e *Santos Vega* (1853), que assinava como Aniceto el Gallo; Antonio Lussich, com *Los tres gauchos orientales* (1872); José Hernández, com *Martín Fierro* (a primeira parte é de 1872, e a segunda, de 1879); Eduardo Gutiérrez, com *Juan Moreira* (1879); Leopoldo Lugones, com *La guerra gaucha* (1905). Ricardo Güiraldes, com *Don Segundo Sombra* (1926)<sup>9</sup>.

Enquanto nos pampas o *gaucho* tem passo firme, conhece seus caminhos e é homem de poucas palavras, na cidade el Pollo encontra-se em uma espécie de deriva – poder-se-ia dizer uma *flânerie* selvagem: vai para onde sua atenção dirige o seu olhar, permite-se momentos de ócio, dá ouvidos a estranhos. É assim que nota o teatro e a chamada para o espetáculo:

[...]  
A media plaza advertí  
que lo habían levanta  
al cuartel del alumbrado  
que antes fue el Caleseo  
y que a todito un blanqueo  
parejo le habían dao.

[...]  
Como vide un cartelón  
y escuché una bulla,  
leálo por vida suya,  
me le dije a un naranjero,  
que dijo liendo el letreto:  
“Bineficio de la Gruya”.

Da arquitetura do teatro, a principal impressão que el Pollo registra é a da escadaria de acesso ao *paraíso* – “*Más de diez veces traté / de abajarme y no seguir / porque era más que subir*” –, que para ele, acostumado às casas baixas e às planícies, parecia interminável. A propósito, ao longo de toda a carta, ele se aproxima do desconhecido por meio do conhecido, chamando coisas que desconhece pelo nome de coisas que conhece: a bilheteria é uma “*pulpería*”, o salão é um “*galpón*”, a cortina é uma “*manta*”, o lustre é um “*Sol*”. Se aquilo que vê aquém da cortina el Pollo traduz para o seu universo de referências, aquilo que vê além da cortina, ele toma pelo valor de

---

9 LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la pátria*, 1988.

face: o maestro é “[...] *un moço ufano / con guante en cada mano / palmoteando de seguido, / cuando de golpe y subido / una música sonó*”; sobre o cenário, diz que “[...] *tras aquel mantón, un monte había escondido, / que no lo había advertido / por estar caído el gergón*”; finalmente, quando a Safo joga-se ao mar, ele diz que já se “[...] *iba desnudando, / porque soy güen nadador, / pa ofertarle mi favor / a la que se estaba angando*”.

A narrativa de el Pollo acompanha, grosso modo, o enredo da ópera; no entanto, exceto pela observação de que, a um gesto do maestro, a música começara a soar, não há comentários a respeito do trabalho da orquestra e dos cantores. Sobre a beneficiada daquela gala, há apenas uma menção, antes mesmo de começado o espetáculo, quando o *naranjero* esclarece tratar-se de um “*Bineficio extraordinario / de una Gruya que a un canario / le gana a hacer golgoritos, / y que dar vainte pesitos / por verla era necesario*”. A indiferença em relação à música e a ingenuidade – por falta de melhor palavra – em relação ao drama dão a ver um el Pollo que não apenas ignora determinada linguagem, determinado código, mas que parece ser estranho à própria noção de representação. Contrastado com a manifestação considerada, por aquele tempo e lugar, como a mais alta de civilização, o *gaucho gauche* de del Campo parece situar-se fora do campo do *logos*, tendendo à barbárie.

El Pollo retornaria ao Teatro Colón nove anos mais tarde, naquela que é a obra mais conhecida de Estanislao del Campo: *Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, de 1866<sup>10</sup>. O escritor produzia, então, alternativamente nos dois gêneros: o romântico – sentimental, urbano, em uma linguagem culta – e o *gauchesco* – pragmático, campesino, em uma linguagem que mimetiza a popular. As produções no segundo gênero, sem embargo, eram de uma *gauchesca* que se levava a sério, e não de uma *gauchesca* que ria de si mesma – como a da narrativa de el Pollo sobre sua ida à ópera, em 1857. O trânsito do autor entre esses dois registros faz-se notar no discurso do narrador do *Fausto*, como nota Josefina Ludmer:

El gaucho en Fausto recita en su registro los núcleos, temas y formas de la poesía culta contemporánea (Del Campo era, además, un poeta culto): el amor, la mujer, el tiempo, que aparecen, leídos desde el género, como antigauchescos, en la medida en que no se vinculan con la guerra y los procesos políticos<sup>11</sup>.

A *grand ópera* de Charles Gounod, sobre libreto de Jules Barbé e Michel Carré – a partir do primeiro *Faust* de Goethe – estreou em Paris no Théâtre Lyrique, em 19 de março de 1859, e em Buenos Aires no Teatro Colón, em 24 de agosto de 1866 (em sua versão em italiano; a original, em francês, seria ouvida na Argentina apenas no século XX). Tratava-se de um dos títulos mais

---

10 CAMPO, Estanislao del. *Fausto: su prefiguración periodística*. Edición, introducción y notas por Ángel J. Battistessa, 1989. Todas as citações do poema foram retiradas dessa edição.

11 LUDMER, Josefina. “En el paraíso del infierno: el *Fausto* argentino”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1987, p. 710.

aguardados da temporada lírica bonaerense, motivo pelo qual foram escalados os melhores nomes da Companhia Italiana residente: para o papel de Fausto, o tenor Luigi Lelmi; para o de Margarida, o soprano Carolina Briol; e para o de Mefistófeles, o barítono Edoardo Benetti; na regência, Federico Nicolao (marido da *prima-donna*, também conhecida como Carolina Briol-Nicolao). Ao longo de cinco atos, a ópera conta a conhecida história do filósofo Fausto, que vende a alma a Mefistófeles – uma das figurações do Diabo –, em troca de conhecimento, juventude e prazer; e da inocente Margarida, que cai nas artimanhas de Mefistófeles e apenas por meio da morte atinge a redenção.

Estanislao del Campo estava entre aqueles que primeiro assistiram ao *Fausto* de Gounod à margem ocidental do Prata, na noite de 24 de agosto de 1866, acompanhado de sua mulher e do amigo Ricardo Gutierrez, também poeta. Um mês mais tarde, em 30 de setembro de 1866, estampava no *Correo del Domingo* de Buenos Aires sua elaboração poética e ficcional daquela noite, na voz do *gaucho* Anastasio el Pollo. O longo poema – de 1268 versos, organizados em décimas e quadras – é dividido em seis partes: a primeira estabelece a situação narrativa, a cena em que el Pollo narra sua ida à ópera; e as cinco seguintes dão conta da ação do *Fausto* de Gounod, cada uma delas dedicada a um ato do drama lírico. Embora a linguagem do poema de 1866 revele menos traços da oralidade *gauchesca* do que a do poema de 1857 (ou talvez justamente por isso, por ser menos uma caricatura do que uma apropriação), o seu discurso é mais afinado com o desse gênero, a moldura narrativa que ele estabelece lhe é mais afeita: a dos dois *gauchos* que se encontram, à beira de um rio, e compartilham histórias. Se o poema de 1857 é uma sátira da *gauchesca*, o de 1866 é uma paródia: tanto a sátira quanto a paródia são gêneros literários que se definem pela imitação, com fins cômicos, de outros gêneros; no entanto, a sátira caracteriza-se por um traço ridicularizante que a paródia não possui. Em relação ao *Fausto* de del Campo, Josefina Ludmer subscreve à ideia dele como uma paródia da *gauchesca*<sup>12</sup>.

Ao passo em que a narrativa do *Fausto* extravasa o âmbito da *gauchesca*, a narração de Anastasio el Pollo encaixa-se perfeitamente nela. Em alguns momentos, elementos da primeira parecem transferir-se para a segunda: como quando o cavalo de don Laguna – o interlocutor de el Pollo – assusta-se com a presença deste, como se tivesse visto uma assombração; ou como quando Don Laguna diz ter a frente molhada de suor, como se tivesse ele estado na presença do demônio. Em outros momentos, é a moldura que parece querer adentrar o quadro: por exemplo, quando el Pollo refere-se à entrada em cena do doutor Fausto, Don Laguna diz conhecê-lo, “–¿Dotor, disse? Coronel / de la otra banda, amigaso; / lo conozco a ese criollaso / porque he servido con él.”, apenas para que el Pollo se lembre de que o coronel já havia morrido, e que se tratava de outro doutor de mesmo nome; ou quando el Pollo relata a primeira aparição de Mefistófeles a Fausto, e faz o demônio dizer ao doutor “*Aquí estoy a su mandao, / cuente con un servidor*”, expressão com a qual os contadores da *gauchesca* frequentemente encerravam suas

---

12 Ibidem, p. 696.

histórias, colocando-se à disposição da distinta audiência. Novamente, é de Josefina Ludmer a análise, em detalhes, do jogo de simetrias entre as duas cenas, a da narrativa e a da narração de Anastasio el Pollo: o “*intento de engano (‘cuento’) del gringo a Laguna (pacto comercial, venta de lana)*” e o “*pacto del diablo, ‘cuento’ con Fausto (venta de alma)*”; o “*lamento por pobreza y vejez de Pollo*” e o “*lamento de Fausto por la vejez y el amor*”; o “*adorno (joyas) del caballo de Laguna*” e o “*regalo de joyas del doctor y el diablo a Margarita*”; “*los dos gaúchos [que] mezclan sus almas en el abrazo*” e “*Fausto vende su alma al diablo*”; “*Pollo va al paraíso del teatro Colón*” e “*Margarita muerta va al paraíso*”<sup>13</sup>.

O Anastasio el Pollo que desbrava o Colón em 1866 não é mais o mesmo *gaucho* ingênuo que o visitara em 1857. Ele já não *identifica* a bilheteria com uma “*pulpería*”; em vez disso, ele a *compara* a um curral de ovelhas, pelo tanto de gente que nela se espreme. Tampouco *nomeia* a cortina com um “*mantón*”; ele a *descreve* como “*un lienzo grande*”. Em outras palavras, ele já não toma tudo o que vê no teatro pelo seu valor de face: sempre que recorre a um elemento da sua realidade conhecida para se referir a um elemento daquela nova realidade, desconhecida, é dentro da lógica da comparação (por meio da descrição), e não da identificação (por meio da nomeação). Ele, inclusive, é capaz de notar, argutamente, que a galeria mais alta do teatro, onde vai parar, é a mais popular, frequentada pela “*paisanada*”. Na cena narrativa que se estabelece, tendo Don Laguna como audiência, el Pollo reproduz a escanção da ópera, fazendo uma pausa entre a narração de cada ato: em um intervalo molha a garganta, em outro pita um cigarro, em um terceiro observa a chuva que cai. Por meio de expedientes discretos, como esse, del Campo traz o *Fausto* de Gounod não apenas para a narrativa, mas também para a narração de el Pollo.

As modulações de tom entre a carta de Anastasio el Pollo sobre a *Saffo* e as impressões do *gaucho* sobre o *Fausto* devem-se, em parte, ao amadurecimento da personagem – que, no poema de 1866, confessa já sentir o peso dos anos –; em parte, ao desenvolvimento do autor – que tinha 23 anos ao publicar a *Carta* e 32 anos ao lançar as *Impresiones* –; e, em parte, à complexidade temática e narrativa da ópera de Gounod, que em muito ultrapassa a de Puccini. A morte trágica da poetisa de Lesbos, por maior comoção que pudesse causar, jamais poderia ter o mesmo apelo que uma das questões mais antigas e imorredouras com as quais se debate a humanidade, que é a da possibilidade de acordos com forças demoníacas. Já a tragédia de Goethe (da qual Barbié, Carré e Gounod partiram) dava forma última e acabada a uma série de lendas e narrativas europeias – que encontram eco em narrativas e lendas de distintas partes do mundo – ao redor do tema do pacto com o diabo, da venda alma em troca de realizações da matéria.

Se o tema falava alto ao literato Estanislao del Campo, por seu alcance universal, não calava menos fundo no *gaucho* Anastasio el Pollo, pelo que lhe dizia em particular; afinal, já então, não eram poucas as situações em que o homem dos pampas tinha a impressão de estar fazendo um pacto com o diabo – fosse ele o doutor, o coronel, o presidente, o comerciante, a

---

13 Ibidem, p. 712-713.

cidade, o Estado, a Lei, a Letra. Por outro lado, ao apropriar-se do espetáculo a que assiste na cidade, trazendo-o para o seu registro, ele dá uma volta no diabo, inverte os papéis, torna-se Mefistófeles. Mais uma vez, nas palavras de Josefina Ludmer,

La ambivalencia, la resistencia invaden el texto y el doble juego no tiene fin (militares, Faustos, diablos, gauchos, buenos-malos, aliados-enemigos). Porque el sentido no responde solamente a las palabras sino también a las acciones: juicio burlesco al género en un poema que ha sido leído como una burla del gaucho. El relato de la ópera pone en escena una venganza simbólica, y el simbolismo popular puede funcionar como agresión, venganza y muerte si permanece velado y ambivalente, tan ambiguo como para atacar a doctores y a militares y a la vez exaltar y matar a estos últimos (los militares ‘buenos’ también están muertos, los que no mueren son los gauchos y el diablo). Ahora el vivo es el gaucho, que (¿aliado con el diablo?) se ríe del género, el doctor del cuento. El gaucho en la ciudad ha encontrado otra vez la letra, en la forma de una representación, cuyo relato (duplicación) deshace el género gauchesco y al mismo tiempo lo integra definitivamente en la literatura<sup>14</sup>.

O *Fausto criollo* de del Campo constituiu-se, para a ensaísta, como marco da autonomização da literatura argentina, afirmando-a como um campo independente do político. Vale acrescentar que as *Impresiones* de Anastasio el Pollo constituíram-se, igualmente, como marco de uma literatura argentina que se constrói em diálogo com a literatura universal. Cabe, enfim, concluir que, para que isso acontecesse, a ópera de Gounod e a tragédia de Goethe que ela replica foram instrumentais, ao oferecer à *gauchesca* os espelhos em que ela podia enxergar os pactos que firmava, o espetáculo que encenava, e perder-se na vertigem dos seus infinitos reflexos.

## Referências

BOSCH, Mariano. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico El Comercio, 1910. p. 5-95.

CAMPO, Estanislao del. *Fausto: su prefiguración periodística*. Edición, introducción y notas por Ángel J. Battistessa. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1989.

CAMPO, Estanislao del. *Poesías*. Precedidas de una introducción escrita por el poeta argentino Don José Marmo. Buenos Aires: Imprenta Buenos Aires de Calle Moreno, 1870.

KOBBÉ, Gustav. *Dizionario dell'Opera*. Milano: Mondadori, 2007.

LUDMER, Josefina. “En el paraíso del infierno: el Fausto argentino”. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Cidade do México: Colegio de México, v. 35, n. 2. 1987. p. 710.

---

14 Ibidem, p. 718-719.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

SEIBEL, Beatriz. *História del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 118.

SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1991.

TAULLARD, Alfredo. *História de nuestro viejos teatros*. Buenos Aires: Imprenta López, 1932. p. 150-160.

Submissão: 11/04/2020

Aceite: 14/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e72891>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.*