

EL GAUCHO SIN PÁTRIA: A CANÇÃO ANARQUISTA NA ARGENTINA

Rafael Rosa Hagemeyer

RESUMO

Este artigo analisa o surgimento de menestréis, chamados pajadores anarquistas, na Argentina do início do século XX. Sendo a pajada uma música típica dos *gauchos*, busca-se, no canto desses pajadores, compreender a maneira como se relacionavam os princípios anarquistas com valores da cultura *gaucha* dominante. Neste processo de assimilação cultural, percebe-se o choque das idéias libertárias com a perspectiva do caudilhismo – a primeira cultura política vinculada aos valores do *gaucho*. O eixo da crítica anarquista se desloca para os militares quando as suas pajadas narram episódios do movimento operário na Argentina. Nestas canções, é recorrente a ênfase no heroísmo dos anarquistas, contraposto à covardia com que caracterizam os militares, vistos como defensores de privilégios de classe. A maneira como se opera a relação entre os conflitos nacionais e o internacionais se torna mais evidente numa pajada inspirada no caso Sacco e Vanzetti, num momento em que já se manifestava a primazia dos Estados Unidos da América.

Palavras-Chave: Anarquismo, Música, Argentina

ABSTRACT

This article analyses, in the early XXth century the rising of minstrels called anarchist *payadores* in Argentina. Being the *payada* a typical *gaucho's* folk-music, we are seaching, in chant of this anarchist *payadores*, the way that the anarchist's principles were related to the dominants values of the *gaucho* culture. During the process of the cultural assimilation, is noticed the shock between the libertarian ideais and the *caudillo's* per-

Rafael Rosa Hagemeyer é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História – IFCH/UFRGS.

spective – the first political culture connected to the *gaucho's* values. The direction of the anarchist's critics turns to to the militars when their *payadas* tell about the significative facts of the worker's movement in Argentina. In this songs, it is commom the focus at the heroism of the anarchists, in opposite to the cowardness the militars are painted, had as defendents of the dominant classes privileges. The way the relationships between the national and international conflicts happens becomes evidentest in a *payada* inspired by Sacco and Vanzetti's case, in a moment that the hegemony of the United States had already took place.

Keywords: Anarchism, Argentina, Music.

*“Soy un nuevo payador
del territorio argentino
y voy buscando el camino
de nueva felicidad”.*

Assim se apresentavam os pajadores, *gauchos* condutores de gado que, acompanhados de sua guitarra, cantavam nas paragens. Fazia parte da “alma” da pajada cantar os versos com intenção: expor uma idéia, contar um acontecimento, enaltecer heróis e agredir, com ofensas, os inimigos. No entanto, esses “novos pajadores” eram diferentes em um aspecto: se auto-proclamavam anarquistas, odiavam o patriotismo e os militares. Além disso, não queriam ter patrão nem caudilho. Defendiam a abolição da propriedade privada e das fronteiras. Não tinham religião nem acreditavam em Deus, muito menos nos sacerdotes. Mas tinham um ideal de justiça para os pobres e marginalizados como eles.

Estamos falando de um fenômeno musical pouco conhecido, que foi o aparecimento, no início do século XX, da pajada anarquista. Trata-se de uma expressão musical característica da região pampeana, muito difundida sobretudo na Argentina. Utilizaremos aqui a expressão “pajada”, uma vez que essa modalidade de canção também é praticada no Rio Grande do Sul, e que sua forma ortográfica corresponde, em português, à maneira como os argentinos pronunciam *payada*. No entanto, nos limitaremos a usar a expressão *gaucho* em itálico, nos referindo ao peão de estância e condutor de gado da região platina, diferenciando-o assim do “gaúcho” – termo que, no Brasil, assumiu conotação gentílica, referindo-se a todos os brasileiros naturais do Rio Grande do Sul.

Quanto à origem dessas expressões, há várias explicações diferentes. A literatura argentina parece gostar de alimentar discussões sobre a

etimologia daquelas palavras mais significativas da sua identidade nacional, tal como a *payada*, o *gaucho* ou o *tango*. O objetivo principal de tais discussões parece ser o de alimentar a polêmica, onde cada um, de acordo com suas predileções, escolhe a origem que mais lhe apraz, uma vez que jamais se chegará a uma conclusão definitiva em relação a estes termos. Delia Elena Santana de Kieguel, apresenta as origens possíveis da expressão *pajada*, e relacionamos aqui as quatro línguas que podem ter lhe dado origem:

1) Castelhana antigo: *pallar* (separar), *payo* (camponês pobre), *pagueador* (que vaga de pago em pago)

2) Quíchua: *pallani* (separar), *pallar* (recolher os pedaços por acaso ou como desafio), *palla* (composição poética que se faz de modo controverso nas danças), *ppaclla* (camponês pobre).

3) Provençal: *preyadores* (trovadores, pregadores, rezadores ou rogadores)

4) Grego antigo: *pallein* (jogar bola – sentido de ir e vir)

Controversas ou mesmo improváveis, essas versões no entanto auxiliam o leitor comum a compreender uma coerência na associação que os autores fazem entre o sentido atual da palavra e suas possíveis origens. Percebamos a recorrência de alguns elementos comuns, sobretudo quanto à semelhança de sentido entre o quíchua falado pelos indígenas da Cordilheira e o castelhano arcaico dos colonizadores – tal coincidência não parece gratuita, na medida em que revelam o caráter miscigenado da *payada* enquanto criação do contato dessas culturas na região platina.

Nesse aspecto, podemos perceber semelhanças no significado de “pajar” e ser um “pajador”. Em primeiro lugar, quanto ao sujeito, refere-se a condição social de camponês pobre. Além disso, nos fala da ação de *pagar*, que vem a ser a capacidade separar, recolher e montar – de onde se sugere habilidade no trato com as palavras e na forma de combiná-las em versos, bem como o principal efeito desse modo de combinação – que seria o de um “vai e vem” em controvérsia. Finalmente, há que se observar que o pajador é um sujeito de existência nômade, vive constantemente se deslocando, indo e vindo, “de pago em pago”.

O verdadeiro sentido da expressão *pajada* e *pajador* seriam um resultado das expressões acima citadas. Os mais antigos registros sobre a presença de *pajadores* em solo platino datam do final do século XVIII – justamente no período de assentamento das fronteiras. O lugar de apre-

scentação dos pajadores era onde apeavam os *gauchos*, nas festas e bailes campeiros, nos acampamentos militares ou na *pulpería* – ou bolicho, que vem a ser um posto de beira de estrada, local de venda dos mais variados gêneros ligados às necessidades da lide campeira e também ponto de encontro e entretenimento dos peões durante suas viagens.

Essa pajada apenas ganha maior relevo e importância período das guerras da independência, já no início do século XIX. Essas canções seguiram século adentro, louvando a ação dos caudilhos das províncias - os “federalistas” - e atingindo com suas críticas os chamados “unitários”, representantes do poder central e dos interesses portuários de Buenos Aires. Como exemplo, poderíamos citar esta pajada, que nos fala guerra levada a cabo por Rosas, em 1838, contra o bloqueio marítimo que a França impôs a Buenos Aires, como represália à prisão de franceses na Argentina:

*Federales Argentinos
la guerra se ha declarado
a favor de los malvados
los franceses han venido
Mire que les ha'i pesar
Porque hoy tenemos que hablar
tengalón por entendido
que a nuestro país argentino
jamás han de gobernar*

Sendo a canção do *gaucho*, peão de estância e condutor de gado, a pajada sempre foi utilizada politicamente, durante as guerras civis que sacudiram a política argentina ao longo do século XIX. É verdade que ela não servia para ser executada no momento da batalha guerra, sendo mais apropriado para essa ocasião um hino ou grito de Guerra. No entanto, essa modalidade era bastante apropriada para contar os detalhes da luta, glorificando seus líderes e seus feitos heróicos. Em meio aos acampamentos militares, o pajador se fazia ouvir com canções, quando o *gaucho* encontrava tempo para carnear, tomar mate e contar histórias.

Do ponto de vista de sua estrutura musical e poética, o que é enfatizado é o fato de que os versos vem e vão em controvérsia. Pode ser a rima em quarteta comum dos primeiros pajadores (ABCB), a sextina (ABBCCB), a octavilha (ABBCCDDC) ou a décima, mais usada, de origem espanhola (ABBAACCCDDC). O efeito dos versos é o movimento onde tudo vai e volta ao seu lugar de origem, reordenando o que estava aparentemente desordenado.

A rima em sextina foi celebrizada através do épico poema de José Hernández, um clássico da literatura hispânica, em que seu personagem, *Martín Fierro*, narra sua própria história através de uma pajada. Suas características, no entanto, não se prestam apenas à narração de episódios, mas também à propaganda de idéias. Não se trata de um tipo de canção que se restrinja ao entretenimento. A pajada não se presta para a dança, por exemplo. Ela é feita para ser ouvida, pois o que se aprecia é a habilidade do pajador ao versejar. Quando José Hernández cria o *Martín Fierro*, faz com que ele justifique sua opção por contar sua história através de uma pajada da seguinte forma:

*Yo he conocido cantores
que era um gusto de escuchar
mas no quiero opinar
que se divierten cantando
pero yo canto opinando
que es mejor de cantar*

Como se vê, não há distinção na pajada entre o “cantar” e o “opinar”. O pajador sempre tem uma opinião, e seu prazer maior é demonstrá-la, através de histórias e de argumentos. Ele o faz cantando, por considerar a que esta é desta maneira que ele consegue se expressar de forma mais clara - e mais bonita. Por isso, poderíamos dizer que o pajador é como um professor sem escola, que ensina o que a vida lhe deu por experiência. Além disso, ele ensina cantando - e canta na língua do povo.

Tal estrutura, como se vê, é extremamente adequada para a propaganda revolucionária. Enquanto modalidade musical, a pajada é praticada ainda hoje, sobretudo na região pampeana, e sua conotação de protesto político permaneceu ao longo do tempo, sendo revitalizada nos anos 1960 com a canção engajada. Seu principal representante neste período foi o pajador Atahualpa Yupánqui, da região de Cerro Colorado. Poderíamos compará-la com a atividade dos repentistas do Brasil, os cantadores de Cordel. No entanto, é de se estranhar que não se tenha notícia de canções desse estilo engajadas em causas revolucionárias dos anos 1960 - e mesmo assim, quando serviu de fonte de inspiração, a música dos cantadores foi transformada em canto revolucionário por jovens provenientes da classe média universitária, como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo.

Nesse aspecto, a própria existência das pajadas libertárias nas primeiras décadas do século XX é um testemunho do esforço de assimilação cultural que os anarquistas realizaram na Argentina, ainda que, com

apenas isso, não podemos afirmar que houve um “enraizamento” do anarquismo entre os *gauchos*. Ao contrário, estes parecem ter permanecido fiéis a seus caudilhos na maior parte das vezes, a despeito da cantoria dos pajadores. O mais famoso caso de rebelião anarquista entre os *gauchos*, no episódio historicamente conhecido como “A Patagônia Rebelde” é exemplar como exceção, e não enquanto regra.

O que nos interessa neste artigo é observar a maneira como a ideologia anarquista, trazida para a Argentina por imigrantes europeus, no final do século XIX, buscou na pajada uma forma de expressão doutrinária que não encontra analogia em outros países.

Para compreendermos este processo de apropriação cultural, procuraremos antes fazer um rápido apanhado do processo histórico da formação da região platina, onde foram se desenvolvendo os valores dessa sociedade, projetada na auto-imagem do *gaucho*. A partir daí, analisaremos a maneira como a pajada anarquista se utiliza de imagens que permeiam o universo pampeano, de forma a buscar o reconhecimento e identificação dos seus princípios com as experiências cotidianas dos *gauchos*. Finalmente, procuraremos analisar os elementos presentes nas pajadas narrativas que contam episódios trágicos, onde enfatizam o heroísmo dos anarquistas na defesa de seus ideais, contrapostos à ação repressiva e violenta dos “homens da lei”.

GAUCHOS, CAUDILHOS E O MITO DA PAMPA LIVRE

Para analisarmos a maneira como os princípios anarquistas foram compreendidos e adotados pelos pajadores, é necessário antes fazer breve consideração a respeito da formação sócio-histórica da região pampeana e dos valores da cultura *criolla*, uma vez que foi a partir destes valores que os pajadores anarquistas procuravam converter seus ouvintes. A nossa preocupação é esclarecer o lugar que o “mito da pampa livre” possui na origem do *gaucho*.

Efetivamente há antecedentes históricos que justificam o mito da pampa livre, embora seus contornos não sejam os mesmos que lhe confere a visão romântica. No início da colonização da América, quando portugueses e espanhóis disputavam o território do Rio da Prata, a colonização era precária, isolada, fragmentária, situação que assim permaneria até meados do século XVIII. As reduções jesuíticas onde índios eram catequizados foram massacradas por invasões bandeirantes, bem como mais tarde pelas Guerras Guaraníticas que estabeleciam para Portugal o con-

trole sobre a região dos Sete Povos das Missões. O gado que nelas existia passou a vagar pela pampa livre, tornando-se selvagem e formando assim as chamadas “vacarias do mar”. Essa manada tornou-se praticamente uma riqueza natural, disponível a quem quer que fosse capaz de domá-la e domesticá-la. Aventureiros europeus, somados a índios e mestiços que dominavam a montaria passaram a capturar o gado e a formar seus rebanhos. Sem o controle da Coroa, com o território ainda não bem demarcado pelas fronteiras, começava o povoamento do espaço platino.

A origem do termo *gaucho* era aplicada a esses homens, considerados párias, porque viviam fora-da-lei na antiga pampa. Esse tipo isolado, mestiço, teve de ser sujeitado a se transformar em mão-de-obra disciplinada na manutenção de estâncias. A formação dos latifúndios e o cercamento dos pastos – ou seja, a criação das chamadas “estâncias de criação de gado” – se deu de maneira concomitante com o processo de formação das fronteiras. Chefes militares foram privilegiados na concessão de latifúndios por parte de ambas as coroas, portuguesa e espanhola, ao longo do século XVIII.

Nesse processo de militarização, concessão de terras e demarcação de territórios é que surge a figura do caudilho. O caudilho era um latifundiário que cumpria simultaneamente a função militar de defender o território em caso de ataque estrangeiro. Tendo o apoio da Coroa, o caudilho recrutava peões que cuidariam das lides do gado em tempos de paz e serviriam como tropa em períodos de guerra. Estes peões não eram outros senão os *gauchos* que, sendo perseguidos pela lei, procuravam a proteção do caudilho para escapar da punição da Coroa, realizando assim o chamado *conchabo*, expressão que se mantém ainda hoje como sinônimo de solução improvisada, negócio realizado às escuras, que escapa das regras publicamente estabelecidas ou moralmente aceitas – algo similar ao seu equivalente no Brasil.

O caudilho aparece, nessa versão da História platina, como o protetor do *gaucho*, ou ainda como o próprio *gaucho*, na medida em que possuía os mesmos costumes que o peão - montava a cavalo, lidava com o gado, vestia-se com os mesmo trajes de montaria, comia carne e bebia mate junto com os empregados. O patrão trabalhava ao lado do “peão livre”, que não recebia salário em dinheiro, apenas o fundamental para a própria subsistência. Em compensação, tinha carne farta à sua disposição, livrando-se assim do fantasma da fome, realizava viagens para levar o gado nas chamadas “tropeiradas”, fazia disputas nos rodícios – tudo aquilo que estava ligado a uma imagem de “vida livre” e “independente”, se fazendo senhor de sua vontade sobre o cavalo domado.

Esse modo de vida dava uma aparência de igualdade, escamoteando as diferenças sociais. Na verdade, significava a expropriação, a espoliação e o extermínio do verdadeiro *gaucho*, aquele pária que não se enquadrava no novo modelo de disciplina controlado pela Coroa. Afinal, o gado chucro e sem dono que ele perseguia foi marcado na palota ou nas orelhas, tornando-se propriedade particular. A pampa sem fim foi cercada com muros de pedra, que passaram a demarcar grandes estâncias e barrar o livre tráfego pelas terras. A fronteira foi militarizada, através de postos de observação e fiscalização, numa tentativa de impedir o trânsito e o livre comércio.

Logo a lei passou a perseguir o *gaucho* como “ladrão de gado” ou “contrabandista”. Esse *gaucho* - que na época era sinônimo de bandido, marginal - foi perseguido pela lei e disciplinado. Vagando pelo pampa, ele foi capturado e enquadrado como miliciano para lutar nas guerras de fronteira, sob disciplina militar e punições severas. Sua única opção era pedir *conchabo* a um caudilho, que tinha boas relações com a burocracia e os militares. Assim, o *gaucho* foi expropriado de sua força de trabalho, tornando-se mão-de-obra barata utilizada na produção de renda da terra. Esse processo de disciplinarização da mão-de-obra disponível se accentuou quando a estância passou a produzir para atender à demanda de couros por parte do grande mercado internacional, que se via convulsionado pela Revolução Industrial naqueles fins de século XVIII.

Esse *gaucho* bandido, contrabandista, ladrão de gado, rebelde, forada-lei, foi imortalizado por José Hernández, que criou a legendária figura: *El gaucho Martín Fierro*. Hernández criou um poema épico, procurando registrar os valores e os costumes da pampa longínqua e esquecida, dos tempos imemoriais - quando ainda não havia cercas. Procurar o resgate dessa figura, lá pelos anos 1870, era invocar um mito que fazia-se necessário diante do avanço da modernização argentina, levada a cabo pelo governo de Buenos Aires. O país recebia uma enxurrada de imigrantes, e a pampa ia sendo recortada por estradas de ferro. *Martín Fierro* era assim retratado como o último rebelde, sobrevivente de uma raça em extinção.

Nos interessa aqui analisar como esse mito gaucho rebelde e da pampa livre foram incorporados pelos pajadores anarquistas: De que forma esses pajadores se apropriavam de alguns dos elementos desse mito nos seus argumentos propagandísticos. Destacamos aqui alguns deles: a descrição sua utopia sem pátria nem fronteiras, o ataque aos militares, a guerra ao governo, à Igreja e à burguesia. Por fim, nos interessa mostrar de que modo os anarquistas procuraram desfazer a lealdade do *gau-*

cho com seu caudilho, procurando desmistificar a pseudo-igualdade em que viviam.

A PAJADA EXPÕE OS PRINCÍPIOS DO ANARQUISMO

No disco *La Historia del Anarquismo Argentino*, o narrador cita o desenvolvimento das práticas culturais anarquistas, partindo das manifestações de Primeiro de Maio de 1904, quando a “banda formada por companheiros italianos” tocava “*Hijo del Pueblo*, a mais querida canção anarquista”. Nota-se aqui a forte presença do elemento imigrante europeu: os italianos formavam a banda, enquanto que a canção favorita dos anarquistas havia sido feita na Espanha.

Logo em seguida, apresentam-se versões anarquistas feitas sobre o hino nacional argentino, algo bastante peculiar se levarmos em consideração esse tipo de paródia não encontra paralelo na prática cultural anarquista em outros países, salvo no caso da França, onde a Marselhesa permaneceu tendo conotação revolucionária, a despeito de sua oficialização como hino nacional daquele país.

Nessa ordem, a agitação cultural anarquista em solo portenho ganha meios de divulgação: jornais diários, livros, conjuntos filodramáticos. Foi nesse momento que o anarquismo argentino começou a tomar feições originais e a ganhar contornos próprios, diferentes daqueles trazidos pelos europeus, surgindo uma novidade: “o pajador anarquista, que cantando, leva suas idéias até o rincão mais esquecido da Argentina”. E assim apresenta-se o pajador de “*Milongas sociales*”:

*Grato auditorio que escuchas...
¡Grato auditorio que escuchas
al payador anarquista!
No hagas a un lado la vista,
con cierta expresión de horror..
Que si al decirte quien somos
vuelve a tu faz la alegría!
En nombre de la anarquía
te saludo con amor.*

Esta simpática pajada, apesar de ser intitulada “*Milongas Sociales*”, não é uma milonga: é cantada no disco em ritmo de “*Cifra*”, ritmo em que o pajador se introduz rasgando alguns acordes no violão, calando o

instrumento em seguida para dar lugar à sua voz, e assim vão dialogando voz e instrumento ao longo dos versos. A “Cifra” é sempre executada em tom maior, os nos três acordes básicos. O primeiro verso é sempre repetido mais uma vez, tal qual aparece acima.

O pajador inicia elogiando ao “querido público” que o escuta. O recurso de repetir o primeiro verso ajuda a fixar a atenção para o desfecho: “que escuta o pajador anarquista”. O pajador sabe de antemão que tal desfecho dos versos pode não agradar a todos. Então ele pede, irônico, que não demonstrem desagrado, nem se assustem. Se deixarem-no explicar quem são os anarquistas, e de que se trata o anarquismo, todos voltarão a ficar contentes - como no início da música. E finaliza a estrofe saudando carinhosamente o público “em nome da Anarquia”.

A música ambienta própria situação, onde o pajador busca a cumplicidade do público. Seu desafio está lançado: superar a natural antipatia demonstrada por algumas pessoas na platéia. Até o final da canção ele vai lançar mão de todos os seus argumentos, tentando desfazer o preconceito existente contra os anarquistas. O que leva a crer que tal preconceito já deveria estar bem disseminado na Argentina - e a Igreja deve ter servido como o grande veículo de difusão desse sentimento negativo.

Não pretendemos nos deter em todas as estrofes, mas sim na argumentação geral do pajador. Este inicia sua segunda estrofe explicando o que defendem os anarquistas - um ideal de justiça. Lista, então, os “grandes nomes do anarquismo”: Reclus, Grave, Salvochea, Faure, Kropotkin e Proudhon. São os anarquistas que propagam a “liberdade verdadeira”, e detestam as fronteiras - que não devem ser reconhecidas pela massa obreira, para que esta viva em “completa união”. Essa indicação da “fronteira”, logo na segunda estrofe, não nos parece ser gratuita. A fronteira faz parte da própria constituição do espaço platino, e sempre teve um sentido ambíguo para os *gauchos* rebeldes, ora servindo como refúgio para os perseguidos pela lei, ora odiada como “madrasta fronteira” em nome da qual eram feitos recrutamentos forçados para a guerra. Tal argumento parece ser compreensível e cheio de cargas emotivas para os *gauchos*. Sua recorrência na pajada anarquista é ainda mais sintomática, na medida em que tal imagem não é tão comum em canções anarquistas de outras nacionalidades.

Nas estrofes seguintes, o pajador ataca seus inimigos, sempre explicando suas razões. Em primeiro lugar, diz o pajador, os anarquistas combatem as “mentiras patrioteiras”, porque elas “engendram a guerra”, a guerra injusta. Mas o espírito guerreiro não desaparece em absoluto, apenas muda de figura. Isso porque os anarquistas são apresenta-

dos como a vanguarda de um outro exército, o exército de operário, que levanta suas bandeiras por suas reivindicações. Por isso, “aborrecem os militares”, porque estes são “todos criminosos”, que assassinam, sem saber, seus próprios irmãos. Batalhando contra os “mandões”, os anarquistas não temem nem prisões, nem tortura, diz o pajador. São soldados da Anarquia, que lutam noite e dia pela Revolução.

Da mesma forma, os anarquistas que desprezam as “religiões farsantes”, porque são causadoras da “ignorância mundial”, com seus “ministros ladrões” e seus deuses de mentira. Além disso, os anarquistas querem - juntamente com a destruição da burguesia – a abolição do dinheiro, o que lembra o passado mítico do espaço platino, onde o *gaucho*, vivendo no isolamento da pampa, tinha direito a *aire libre y carne gorda*, antes de ser obrigado a se enquadrar na lei e se sujeitar ao caudilho. Numa das últimas estrofes, o pajador procura defender-se das acusações:

*Somos esos anarquistas
que nos llamas asesinos
porque al obrero inducimos
a buscar la libertad
porque cuando nos oprimen
volteamos al tirano
y siempre nos rebelamos
contra toda autoridad*

Nessa estrofe se revela o peso das acusações sobre os anarquistas: “assassinos!”, e seu argumento não é outro senão o da legítima defesa. Os anarquistas não atacam, mas revidam a violência que sofrem, se rebelando contra toda a autoridade e “volteando” ao tirano. Ora, *voltear* é uma expressão castelhana, também usada no Rio Grande do Sul, que significa fazer algo dar um giro sobre si mesmo, e que é empregado geralmente no sentido de laçar e derrubar o gado. Voltear demonstra que o sujeito em questão é um peão habilidoso, e o uso dessa expressão denota, por si só, um processo de identificação com os valores e a experiência cotidiana do trato com o gado.

Rebeldes contra a autoridade, revoltados contra a injustiça social, os anarquistas buscavam em suas pajadas outros argumentos onde buscavam ganhar legitimidade junto aos *gauchos*, através de elementos facilmente reconhecíveis. Misturado com os antigos valores da pampa, o anarquismo parecia ganhar um novo significado, qual seja, o do retorno à antiga pampa livre, do tempo em que não havia fronteiras, em que o gado chucro

andava solto pelos campos, em que a autoridade ultramarina ainda não impunha as suas ordens. No tempo em que o *gaucho* não era obrigado a abrigar-se sob a autoridade do grande estancieiro, nem seguir a liderança política desses caudilhos. Esse tempo mítico, um tanto romantizado, permanecia na memória e nas lendas *criollas*. E provavelmente foi desta forma que os pajadores compreenderam o anarquismo.

É o que parece sugerir o narrador do disco quando complementa: “Sim, já no começo do século as idéias anarquistas se enraizaram terra a dentro, e as cantam os pajadores *criollos*”. Os pajadores anarquistas já se identificam como *gauchos*, como nas “Milongas Anárquicas”:

*Soy un gaucho que cultiva
Y fecundiza la tierra
en mi corazón se encierra
todo un tesoro de amor
Mas, como trabajador
odio al rico propietario
que desprecia el proletario
robándole su sudor*

Trata-se de uma milonga típica, em tom menor, que permite grandes variações de entonação sobre a mesma melodia. No último verso, o pajador apenas rasga o acorde na guitarra, dando maior destaque à voz na conclusão. A linha melódica inicia numa frase mais aguda, não deixando dúvidas quando afirma que é “um *gaucho* que cultiva”. O tom fica mais grave e suave quando fala do amor. O pajador também aumenta um pouco o tom da voz para fazer uma advertência: “mas como trabalhador”, que serve para preparar seu seu ódio “ao rico proprietário”. Vai abaixando a voz e ficando mais grave nos dois últimos versos, quando, com tristeza, conclui que o patrão rouba ao proletário o seu suor.

O que chama a atenção é o fato do pajador ainda ter que explicar o porquê do seu ódio ao rico proprietário: segundo ele, o *gaucho* é trabalhador, enquanto que aquele vive às custas dos outros, os despreza e os rouba. Essa advertência soa quase como um pedido de desculpas aos que o escutam, uma desculpa por sua franqueza. Isso nos leva a imaginar como foi difícil o processo de assimilação do anarquismo pelos *gauchos*. Afirmar a ideologia anarquista implicava em criticar o governo de Buenos Aires, algo que ia de encontro ao sentimento dos *gauchos*, que o consideravam europeizado, distante da simplicidade da vida pampeira e infectado por modismos e afetação citadina. Era fácil, portanto, para os

pajadores anarquistas, identificar a cidade de Buenos Aires como símbolo da opressão da capital sobre o campo.

Entretanto, o principal obstáculo para o anarquismo argentino se enraizar entre os *gauchos* era convencê-los a se revoltarem contra o seu caudilho, tido como líder natural e protetor da peonada. A pseudo-igualdade que reinava entre eles, sabiam os anarquistas, era uma forma de dominação política e econômica. Denunciá-la era algo que nem sempre agradava aos que sentiam fortes laços de fidelidade para com o seu patrão. Para evitar despertar contra si a hostilidade do público, o pajador atacava simplesmente aqueles que viviam “sem trabalhar” – crítica que não atinge diretamente o patrão, posto que este costumava fazer o mesmo tipo de trabalho que o peão da estância, montando a cavalo e cuidando do gado.

*Es una verdad de arropa
que quien trabaja produce
y con esto se deduce
que quien no trabaja roba*

É interessante que esse recurso seja várias vezes utilizado nessa canção, no sentido de atingir aqueles que não trabalham. O uso da metonímia que faz alusão ao peso do gado – arrouba – não nos parece gratuito, sobretudo quando enfatiza mais uma vez a questão da exploração como “não-trabalho”. Afirma-se em contrapartida que, com o estabelecimento da Anarquia, a “terra será de todos”, e se acabarão os senhores “que vivem sem trabalhar”. Aqueles que trabalham permanecerão – embora esteja implícito que não mais serão patrões:

Quanto ao ideal da Pátria - grande rival da anarquia - a canção apresenta uma postura dúbia. Longe de caracterizar a pátria como uma invenção burguesa, o pajador de *milongas sociales* anuncia que “se apagarão as fronteiras”. Porém, não é a pátria que é denunciada, senão os que se fingem “patriotas” para roubar o dinheiro público. Como seguem esses versos:

*Vendieron ferrocarriles
la patria también vendieron
todos los bancos fundieron
y empeñaron la nación
Mancharon el pabellón
cubriendo ignominia tanta
y el pobre pueblo se espanta
temiendo la inquisición*

A caracterização de “vende-pátria” foi muito comum na Argentina, sobretudo nos anos 30, a chamada década infame. O peronismo, aliás, soube muito bem se aproveitar deste conceito para aplicá-lo aos adversários. Na verdade, tal caracterização lembra a velha concepção caudilhesca de que a burguesia portenha era corrupta e serviçal aos interesses estrangeiros. Destaca-se a frase: “mancharam o pavilhão [nacional]”, cujo sentido denota algo condenável, o que contrasta com toda a retórica internacionalista do anarquismo. Isso nos revela uma compreensão ainda meio confusa e mal assimilada do ideal libertário, onde o pajador não abandona inteiramente seus laços afetivos com a bandeira nacional e o ideal patriótico de fundo.

Este foi o início da pajada libertária, que explicava o que era o anarquismo para os peões do interior argentino. Nos anos 20, surge Martín Castro, *el payador rojo*, cujas convicções anarquistas não faziam concessões ao patriotismo, nem aos caudilhos. Sua canção “Guitarra libertária” é uma bela milonga na qual faz sua profissão de fé.

Trata-se de uma pajada em perfeita “décima” *espinela* (ABBAAC-CDDC), uma rebuscada estrutura de versos, criada pelo poeta espanhol Vicente Espinel no século XVI, e que exige do payador uma grande habilidade. Nela, o cantor conversa com a guitarra - ela o acompanha, respondendo mais alto quando cala sua voz. Nos dois últimos versos, ele apenas rasga os acordes básicos para ressaltar a frase do desfecho. A guitarra é tratada como uma companheira, que vibra com ele. O “libertário cantor” se inspira em versos de amor e rebelião, levando assim esperança para os “filhos da dor”.

O problema, identificado pelo pajador, é que havia também outros pajadores que se serviam da guitarra como instrumento de propaganda eleitoral para seu caudilho:

*Guitarra, los payadores
Hicieron de tu cordaje
Palenque del caudillaje
Para amasar electores
¡Rutinarios! ¡Corruptores!
En vez de hacerte valer
Te hicieron envilecer
Con caudillo de partido
Guitarra... guitarra te han corrompido
Como una debil mujer*

A interpretação destes versos pelo octogenário Martín Castro, gravada em *Los anarquistas*, inicia-se como um murmúrio, uma confissão de que os pajadores andavam fazendo das cordas da guitarra um palanque do caudilhismo. Irrompe, então, seu grito de indignação, onde o cantor acusa os corruptores e *rutinarios* (que tocam sem sentimento, por mera rotina), observa, profundamente decepcionado, que, ao fazê-lo, rebaixaram a guitarra à vil condição de uma mulher leviana. Nesta última estrofe, ele confessa que prefere “ver suas cordas arrebitadas e quebrado o seu diapasão” a ter de sujeitá-la aos objetivos político-eleitorais.

É a própria razão de ser da pajada que está sendo posta em questão nesta canção. Afinal, como vimos, a pajada sempre serviu aos caudilhos, e isso muito antes de Martín Castro haver nascido. Aquilo que ele considera uma “traição” é, na realidade, uma inversão de valores, remetendo a pajada para um tempo mítico, anterior aos próprios caudilhos. E essa inversão completa demonstra o processo pelo qual o anarquismo buscou enraizar-se no interior da Argentina.

OS PAJADORES CANTAM AOS MÁRTIRES DO ANARQUISMO

Falamos acima do uso ideológico da pajada na difusão das idéias anarquistas, bem como na forma como elas foram articuladas com outras referências mais antigas, como a fronteira, a guerra e o caudilho. Outro é o papel da pajada quando conta episódios da história do anarquismo. Aqui o pajador narra acontecimentos, descreve personagens e cenários reais, procurando manter viva na memória, como saga, o heroísmo e a tragédia dos mártires do movimento. São tomados como exemplos morais que deveriam ser seguidos, contrapostos aos vilões – em especial, os militares repressores.

Mais uma vez perpassa o discurso a afirmação do “internacionalismo proletário”, que vinha de encontro ao caráter imigrante da classe operária argentina. Essa condição de *extranjería* do movimento operário oferecia fortes elementos de coesão interna ao discurso internacionalista levado pelos anarquistas. A historiografia aponta nisso também a limitação do anarquismo ao grupo estrangeiro residente na Argentina, na medida em que isso demonstrava incapacidade do anarquismo em oferecer um discurso incluyente. O anarquismo acabou, assim, se automarginalizando, não conseguindo sucesso entre o novo proletariado “nacional” que chegava do interior do país, com outros códigos culturais.

Este desejava uma ação sindical que lhe desse maiores resultados na melhoria de suas condições materiais, ao mesmo tempo em que tivesse menos conseqüências repressivas. O anarquismo, com sua retórica revolucionária, internacionalista, e sua recusa na participação política, teve que pagar com a perda completa de sua hegemonia sobre o movimento operário argentino a partir dos anos 30.

Não consideramos que tal análise esteja errada ou desprovida de sentido. Todos esses fatores são relevantes, bem como a drástica mudança da conjuntura mundial com a Revolução Russa e a ascensão da proposta revolucionária marxista, que ganhava maior prestígio internacional. O que chamamos atenção é para o fato de que, na Argentina, o houve um maior esforço de assimilação cultural por parte dos anarquistas, experiência que superou suas práticas culturais em outros países como o Brasil, por exemplo.

Devemos ter em conta a impossibilidade de analisar quem eram os pajadores anarquistas, qual sua procedência e nem mesmo a forma como assimilaram a ideologia. Da mesma maneira, não temos como medir a forma com que os ouvintes se apropriavam destas idéias, senão pela voz do próprio pajador que se dirige aos presentes. A despeito disso, podemos afirmar que, no seu processo de assimilação cultural, a tradição mais antiga da cultura local teve um peso muito maior na política cultural anarquista na Argentina do que no Brasil.

Podemos acompanhar este processo de assimilação a partir de três pajadas que narram episódios do movimento anarquista. Todas elas cantam pelos mártires do movimento, que foram presos e/ou executados. As duas primeiras histórias são muito semelhantes: se passaram no território argentino, onde o herói-mártir (estrangeiro) promoveu um atentado fatal contra um oficial militar. Nos dois casos, a iniciativa foi tomada para vingar a violenta repressão desencadeada sobre as manifestações operárias. A diferença são os nomes, os lugares e as datas. A primeira delas ocorreu em Buenos Aires no ano de 1909, enquanto a outra se passou na Patagônia, catorze anos depois.

A última pajada que analisaremos foi feita por razões internacionalistas. Tratou-se do famoso julgamento de Sacco e Vanzetti. A condenação desses dois imigrantes anarquistas italianos à cadeira elétrica nos Estados Unidos, em 1927, abalou a opinião pública internacional. Acusados de um atentado, transformaram o tribunal em uma tribuna de idéias e julgamento de valores éticos, e por esta mesma razão foram condenados, na medida em que não havia provas. No processo de construção destas pajadas podemos vislumbrar, de outra forma, o avanço da expe-

riência anarquista na Argentina. Também observamos, em cada um dos casos, a forma como os anarquistas procuraram dialogar com a cultura nacional e internacional.

A primeira pajada conta o caso do russo Simón Radowitzky, mártir do anarquismo argentino. Simón foi condenado a uma pena de vinte um anos em Soaia, a chamada “Sibéria argentina”. O crime: Simón mandou uma bomba para o Coronel Ramón Falcón, matando a ele e a seu secretário. A causa: Simón pretendia vingar-se da cruenta repressão sofrida por ele e por seus companheiros operários. O atentado aconteceu em novembro, seis meses depois do conflito ocorrido no Primeiro de Maio de 1909, durante a tradicional manifestação operária diante da Praça do Congresso (ou Plaza Lorea), em Buenos Aires. Tal fato é registrado como um dos marcos do movimento operário argentino, pois desencadeou uma greve geral, conhecida como *Semana Roja*. O atentado de Simón Radowitzky, e toda a mobilização que se seguiu, foi respondida pelo governo com a decretação do estado de sítio, acompanhada de uma violenta escalada da ação repressiva, que atingia principalmente os anarquistas e imigrantes operários.

Os pajadores anarquistas, tocados pela condenação de Simón Radowitzky, lhe dedicaram os seguintes versos. Trata-se de uma *payada en contrapunto*, onde cada um dos pajadores improvisa seus versos num desafio. O desafio, no entanto, não se dá entre os pajadores – como era costume – mas sim contrapondo a história dos dois personagens da trama – o anarquista “Simón” e o coronel “Falcón”.

*Simón nació en un togurio
De un pueblo, de un continente
Como nace una semiente
Por una ley natural
Sin patria como el progreso
Como es el arte y la ciencia
El amor y la consciencia
Sin patria como el ideal*

A primeira estrofe narra a triste vida do operário russo. Porém, o peso dessa origem de nascimento é diminuído, na medida em que uma semente é levada pelo vento e germina em qualquer lugar – por uma lei natural. Com isso, busca-se diminuir a diferença em relação ao estrangeiro. Os bens espirituais como a ciência, o progresso, a arte, a consciência – todos os “ideais” – também não possuem pátria.

O lugar de nascimento não tornava nenhum homem melhor que o outro, pois todos eram iguais na ideologia anarquista. Porém, o anarquista russo “sem-pátria” era tomado pelo nome – Simón, que possui equivalente em castelhano, permitindo assim identificação com todos, com qualquer um. As estrofes da vida de Simón são em tom menor, o que lhes dão um ar de tristeza e melancolia – antecipando a “injustiça” que sofrerá por vingar a morte de seus companheiros.

Nas estrofes do coronel Falcón a harmonia muda para o tom maior. Essa modulação cria um ambiente de alegria e felicidade. O contraste entre letra e melodia, no entanto, é intencional e claro, mostrando as razões pela qual Falcón tinha uma vida feliz:

*Falcón nació en un palacio
Sonriéndole la fortuna
Desciéndose en blanca cuna
De pequeño Napoleón
Éste reconoció pátrias
Divisiones en la tierra
Fué profesor en la guerra
Coronel de la nación*

Nota-se que a vida de Falcón era feliz desde que começou, tendo todas as facilidades. Nasceu num palácio o “pequeno Napoleão”. Estranha comparação, visto que Napoleão nasceu pobre e plebeu na ilha da Córsega. Porém a *blanca cuna* pode significar, além de berço, a linhagem familiar. Ou ainda a pátria ou lugar de nascimento. Essa dubiedade de significados foi utilizada no sentido de associar a pátria com a defesa de privilégios herdados de berço. Não custa lembrar que os anarquistas, sendo contra a propriedade privada, lutavam contra o direito de herança.

Se o emprego do nome “Simón” foi um artifício para conseguir ganhar a empatia dos ouvintes, o uso de “Falcón” como contraponto também o foi intencional. Afinal, o uso do primeiro nome do coronel – Ramón – teria um efeito sonoro muitíssimo similar. Porém, o uso do sobrenome criava o distanciamento formal, através do qual procurava-se realçar a antipatia em relação ao militar. Além disso, a analogia com o “falcão”, ave de rapina, é evidente, aumentando naturalmente a carga de antipatia em relação ao personagem.

Se nas estrofes de início são caracterizadas as diferenças entre os dois quanto à sua origem e seu desdobramento “natural”, as estrofes seguintes procuram definir sua trajetória, o meio no qual difundiram suas idéias:

*Simón como hombre de ideas
Con conceptos libertarios
Divulgó a los proletarios
El amor y la igualdad
Una universal familia
De justos trabajadores
Sin esclavos ni señores
Sin leyes ni propiedad*

Aqui ficam claros os ideais anarquistas de Simón – “conceitos libertários” que rimam com proletários – sua classe e seu meio. Os ideais eram apresentados de forma bastante simplista, delineando a utopia igualitária e as relações que se pretendia destruir. Tal desdobramento é também “natural”: o homem nasce e se constrói em seu meio. A influência do naturalismo aqui é marcante. Há um “determinismo” do meio sobre as idéias. O que nascia pobre tornava-se operário, não via distinção entre os homens, nem fronteiras ou classes sociais. Já o que nascia rico recebia o privilégio por herança a ser defendida com leis e armas:

*Falcón como buen soldado
Con arcaicos oropeles
Propagaba a los cuarteles
A la pátria nacional
Y así requería patriotas
De bajo de su manto
Fueran a su voz de mando
Una avalancha mortal*

O desdobramento da vida de Falcón segue o mesmo raciocínio. Bem nascido, Falcón tornou-se “coronel da nação” e, “como bom soldado”, seu meio era o quartel, no qual difundia o ideal patriótico através de arcaicos *oropeles* – coisas pomposas, mas de pouco valor. Com isso, recrutava soldados que mantinha “debaixo do seu manto” para comandar suas matanças – observe-se que “manto” aqui sugere “proteção” e “ocultamento”, algo semelhante ao *conchabo* do gaúcho com o caudilho. É, portanto, recorrente na pajada anarquista, a imagem de que os militares são criminosos protegidos pela lei.

Infelizmente não dispomos das outras estrofes desta pajada para saber o seu desfecho, se nela se contam os detalhes da repressão sobre a manifestação dos operários ou da explosão da bomba que matou o coro-

nel Falcón. No entanto, pudemos perceber pelos versos acima uma linha argumentativa bastante recorrente: a imagem dos anarquistas como homens sem preconceitos patrióticos (algo extremamente importante numa Argentina repleta de trabalhadores imigrantes), em contraposição ao militar que defende o privilégio de poucos, e que usa o manto do patriotismo para cometer as matanças.

Essa antipatia ao militar enquanto encarnação o inimigo parece ser mais recorrente na canção anarquista argentina do que nas de outras nacionalidades – sobretudo na pajadas que “narram” acontecimentos. Afinal, são os militares que exercem a repressão direta – explícita no uso da força bruta. Enquanto os anarquistas pregavam aos operários ideais de amor e justiça, os oficiais divulgavam aos soldados a violência e a guerra contra seus “irmãos”. O caráter “estrangeiro” de Simón, o operário anarquista, era diminuído, não se mencionando o fato de que ele havia nascido na Rússia, mas sim as condições naturais que o levaram a desenvolver os “conceitos libertários”. Ao mesmo tempo, o caráter patriótico do coronel Falcón era desmistificado como defesa de privilégios de classe, herdados por nascimento.

Ainda assim, tratava-se de um acontecimento ocorrido em Buenos Aires, a capital cosmopolita do litoral, uma “cidade estrangeira” dentro da própria Argentina. Não sabemos a data em que esta pajada foi feita – talvez seja muito posterior ao fato ocorrido. Em todo caso, há registros de que ocorreu, de fato, uma progressiva “interiorização” do anarquismo no país, sobretudo a partir da década de 20. Isso se deu num período em que, contraditoriamente, o anarquismo perdia força no movimento operário de Buenos Aires, em meio à crise de direção disputada por comunistas e socialistas. Na capital, o sindicalismo estava cada vez mais voltado para o interior da própria fábrica.

Houve acontecimentos significativos ocorridos em 1922, entre eles a greve da longínqua Patagônia, testemunhada pelo pajador Gavino Perez. Nela se deu o fuzilamento de 1.500 operários, levado a cabo pelo tenente-coronel Varela. O pajador descreve este fato, já octagenário, mais de cinquenta anos depois, para o disco *Los anarquistas*. Seu ritmo é arpejado no violão, rasgando um tom menor que dá uma aclimatação triste e sinistra, para iniciar a declamação, lembrando, com ar de pesar, aqueles acontecimentos:

*Bajo el bando de Varela
De esta hospita y grand capital
Mil soldados partieron ufanos*

*Con un aire solemne y marcial
Y llegaron allí
donde muchos proletarios,
repletos de afán
Con la huelga,
que es su única arma potente,
defendían su mísero pán*

*Emboscadas, traiciones, violencia
Que es la norma del buen militar
Fueron armas corrientes que usaron
Los que iban el fuego a apagar*

Logo de início se percebe a qualificação do corpo militar – *el bando de Varela*. A intenção é clara: desmistificar o caráter classista do exército. Bando, em castelhano, não significa outra coisa senão facção, partido, parcialidade. O *bando* parte da grande capital *hospita* (provavelmente uma abreviatura de hospitaleira, uma vez que o seu antônimo é *inhóspito*).

Essa diferenciação nos parece irônica. Não uma ironia alegre, sarcástica, mas uma ironia contida, revoltada, ressentida. Uma vez que os soldados partem *ufanos*, com “ar solene e marcial”, tudo no cenário inspira a grandeza – a grande cidade, a tropa de mil soldados. Isso contrasta com o caráter pretensamente hospitaleiro da capital – levando em conta que tivesse muitos estrangeiros, e que, de resto, a Patagônia é conhecida como uma região geograficamente inóspita. A empreitada repressiva é tomada pela “grandiosidade” num duplo sentido: real do ponto de vista das armas e contingente, irônica do ponto de vista dos fins a que se propunha.

A finalidade era, como se vê, combater operários “cheios de vontade”. Essa caracterização ainda engrandece, de forma irônica, a empreitada militar, pois destaca o “moral do inimigo” que seria enfrentado. E esse inimigo estava “armado” – e aqui a situação de perigo se desfaz. A greve era a “única arma potente” que os operários indefesos dispunham. A causa desse estado de guerra apontada pelo pajador era a simples: a defesa do “mísero pão”. Uma causa que não era grandiosa, nem nobre, mas sim “miserável”. Mas que, no entanto, do ponto de vista moral, parece ser justa para qualquer um.

O jogo dúbio da “grandiosidade da ação militar” se desfaz quando aponta as armas, tão pouco nobres, usadas pelos militares – emboscadas, traições, violência. Ao invés de colocá-las como “excessos” da

ação repressiva, o narrador as aponta como “norma”, coisa de uso “corrente”. E de forma ácida, diz que essas são as práticas daquele que é tido socialmente como “bom militar”. Logo depois, ele volta a ironizar, comparando o bando de Varela aos bombeiros “que iam apagar o fogo”. Geralmente os bombeiros são tidos socialmente por valorosos e mais queridos que os demais militares, porque, diferentemente dos outros, salvam vidas.

Embora só tenhamos a declamação inicial, acreditamos que essa contraposição entre os “militares-armados-covardes” e os “operários-indefesos-corajosos” deve perpassar toda a canção. Afinal, esse é o desfecho da história real, e o que causou maior impacto: meses após a execução dos operários, um anarquista alemão chamado Kurt Wilkens resolveu vingar seus companheiros, matando o coronel Varela com uma bomba. A resposta para Wilkens veio na prisão, quando um militante da Liga Patriótica Argentina o assassinou com um tiro no peito. O corajoso vingador assassinava um homem indefeso atrás das grades. Mas a origem de toda essa covardia, segundo o pajador Gavino Percz, encontrava-se já no início da ação repressiva. Em nome da pátria, e na ausência de guerra externa, os militares voltam suas armas contra civis indefesos. Tal estado de coisas, infelizmente, voltaria a se repetir na Argentina, e de forma pior, no final dos anos de 1970. Numa época em que o “inimigo interno” já não podia ser qualificado como um “agitador estrangeiro”, tal como o alemão Kurt Wilkens.

Mas o agitador estrangeiro não estava só na Argentina. Esse era o argumento de todas as autoridades de países que, como o Brasil e os Estados Unidos, receberam um grande contingente de imigrantes europeus, que formaram a base do movimento anarco-sindicalista em princípios do século. A condenação de Sacco e Vanzetti por um atentado que não cometeram colocava em questão não apenas a aplicação da pena de morte – embora isso lhe desse contornos mais dramáticos. A motivação política da condenação batia fundo em todos aqueles que, como Sacco e Vanzetti, eram italianos, ou imigrantes, ou operários. Mas, principalmente, para aqueles que, além disso, eram anarquistas.

Se tomarmos o exemplo da Argentina em 1927, podemos dizer que naquele contexto havia muitas pessoas que eram, simultaneamente, italianos, operários e anarquistas. Não é sem razão que o caso Sacco e Vanzetti seja apresentado no disco *Los anarquistas* como a última grande mobilização dos anarquistas na Argentina. O aparecimento de uma causa internacional ainda permitiu aos anarquistas um sopro de vida, quando sua influência no movimento operário já dava sinais de declínio.

Os anarquistas usaram suas armas habituais na Argentina – greves, manifestações e bombas na Embaixada dos Estados Unidos e na Ford. No entanto, foi o *payador rojo* Martín Castro quem imortalizou numa perfeita *décima espinela* a recepção do caso Sacco e Vanzetti na Argentina.

*Patria del rubio metal...
Patria del rubio metal
del oro, diablo amarillo
País del yunque y del martillo,
y patria del mineral
Norteamérica es genial
en el arte de la guerra
Es marca incandente yerra
que ha de surtir y arrastrar
Como plagiero del mar;
como azote de la tierra*

A pajada apresenta os Estados Unidos como uma grande potência industrial e bélica. Tal realidade só emergiu com o final da Primeira Guerra Mundial, da qual o país norte-americano saiu como o grande vencedor. Não custa lembrar que desde Sarmiento, na segunda metade do século XIX, o paradigma norte-americano já era tomado como exemplo para a Argentina, embora Sarmiento não propusesse a industrialização por acreditar que Argentina possuía uma “vocação agrária”. O dinheiro – ouro, “diabo amarelo” – aparece na canção da forma desprez vel e corruptora como de costume na poesia anarquista.

O pajador configura a imagem dos Estados Unidos através de objetos como o martelo, a bigorna e o mineral. Ao juntar esses elementos, o pajador relacionava objetos que tem em comum a frieza e dureza como elementos do caráter norte-americano. Em contraposição, o martelo e a bigorna servem para forjar ferro em brasa - a *marca incandescente*. Esta última alegoria nos remete naturalmente, no caso argentino,   marcação do gado – primeiro processo de apropriação de um bem natural na região platina, como já foi visto anteriormente. Os Estados Unidos, denunciava a pajada, passavam a se arrogar do direito de imitar a grandeza do mar e a a oitar toda a terra – aqui, num duplo sentido (terra/solo, Terra/mundo).

Iniciada no ritmo de cifra – guitarra intercalada com a voz, repetindo no primeiro verso – a pajada muda o ritmo para milonga na segunda estrofe. Com isso d  ao ritmo da guitarra que o acompanha o embalo

vertiginoso da “máquina”, que descreve, paralisando-a bruscamente nos dois últimos versos:

*Por sobre sus fundiciones
del organismo mecanico
Sobre el armazón titánico
de remaches y bulones
Se alzan como dos pendones,
dos banderas de ideal
Dos gestos de alta moral
con un amor Espartaco
Dos nombres: Vanzetti y Sacco
caerán al sillón fatal!*

Ao comparar o país norte-americano com um organismo mecânico, o pajador procura ressaltar o aspecto frio e desumano já citado anteriormente, contrapondo ao calor das fundições que forjam os homens duramente. Após a matança da Primeira Guerra Mundial, já estava claro o poder de destruição humana levada a cabo através de máquinas da morte. Além disso, a máquina massacra o ser humano, metáfora que Chaplin celebrizou, alguns anos depois, em seu filme “Tempos Modernos”. A máquina a que se refere essa canção é uma desmesurada armação, feita de estocadas e boatos – que massacravam, no caso, dois inocentes: Sacco e Vanzetti. Estes se agigantam na como duas enormes bandeiras, na defesa digna seus ideais, jamais renegando suas convicções anarquistas. Não é por acaso que os mártires são comparados a Espártaco, o líder da rebelião escrava na República Romana, e os Estados Unidos já sendo assim comparados a um moderno “império”. Mesmo inocentes, os italianos serão levados à cadeira elétrica. Esta invenção norte-americana talvez fosse, na época, o pior símbolo da tecnologia a serviço da destruição de vidas, que seria uma das tristes marcas do século XX.

Esta canção combina assim elementos ausentes em outras pajadas. Aponta os Estados Unidos como nação fria e desumana, uma gigantesca máquina satânica, que massacra os homens em função do ouro. Foi posta em questão a fé no progresso e na ciência, algo tão caro aos anarquistas até princípios do século XX. Em nome do progresso, os homens eram destruídos pela máquina, em proporções que antes não eram imagináveis. Nesse novo mundo já não havia mais lugar para o romantismo anarquista.

Vimos, nestes três exemplos, como os pajadores caracterizaram seus mártires. Tanto Simón Radowitzky quanto Kurt Wilkens viviam na Argentina, eram imigrantes, anarquistas e culpados do assassinato de oficiais militares – embora alegassem agir para vingar a repressão que se abatia violentamente sobre eles e seus companheiros. Sacco e Vanzetti também eram imigrantes, anarquistas, porém inocentes. Sua culpa era o simples fato de acreditarem na utopia anarquista, num período um pouco anterior à Grande Depressão que colocaria fortes limites repressivos às manifestações operárias e às ideologias de esquerda. Assim, não é de se extranhar que o epílogo do movimento anarquista argentino narrado no disco *Los Anarquistas* ocorra na Guerra Civil Espanhola, uma vez que se encontravam impossibilitados de continuar sua luta em seu próprio país.

CONCLUSÃO

Ao incorporar milhares de imigrantes europeus como operários no início do século, a Argentina se tornou um país de estrangeiros, e as velhas tradições do período colonial e independentista eram ameaçadas pelos novos costumes e valores trazidos diretamente da Europa. Nesse contexto, ideologias revolucionárias como o anarquismo também passaram a ser vinculadas numa maré de protesto que varria as grandes cidades como Buenos Aires.

Neste aspecto, o surgimento e o desenvolvimento da pajada anarquista como veículo para a propaganda de idéias e o protesto político e social tornou-se um dos exemplos mais significativos de um esforço de adaptação cultural, traduzindo na linguagem e nos valores locais os ideais vinculados ao universalismo humanista – experiência que não encontra paralelo no Brasil, por exemplo.

Ao analisarmos a pajada anarquista, procuramos demonstrar a maneira como os pajadores libertários se apropriaram do mito da pampa livre, da rejeição dos *gauchos* em relação ao modos afetados e europeizados de Buenos Aires, que representava a um só tempo a sede o governo central e o porto onde se realizava a espoliação econômica internacional. Por outro lado, observamos nas pajadas alusões a episódios trágicos dos primórdios do movimento operário argentino, onde é recorrente o rechaço ao discurso patriótico, utilizado ideologicamente pelos militares, contraposto ao ideal universalista dos militantes anarquistas.

Por tudo isso, consideramos que a apropriação da pajada como meio de divulgação das idéias anarquistas foi uma estratégia propagandística

consciente, que visava tornar o anarquismo não apenas “mais popular” entre os peões *gauchos*, mas sobretudo tornar o movimento menos “estrangeiro” aos olhos do proletariado rural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEIRED, José Luis Benedicho. *Movimento Operário Argentino: das origens ao peronismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Pp. 26-27.
- Cancionero de Juan Manuel Rosas. Cancionero de Angel Vicente Peñaloza. In: VÁRIOS. *Cancionero Federal*. Cuadernos de Crisis 26. Buenos Aires: Crisis, 1976, pp. 35-59.
- COGGIOLA, Oswaldo & BILSKY, Edgardo. *História do movimento operário argentino*. São Paulo: Xamã, 1999.
- FAUSTO, Bóris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo: DIFEL.
- FOOT HARDMAN, Francisco. *Nem pátria, nem patrão: Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 2ª Edição. p. 36-37.
- GANTE, Emilio. *Cancionero Revolucionario*. Sevilla: Biblioteca del obrero, 1932.
- GANTE, Emilio. *Cancionero Revolucionario*. Barcelona: Tierra y Libertad, (1932?).
- GUAZELLI, César. *A conjuntura platina nos anos 30*. In: *O Horizonte da Província: A República Rio-Grandense e os caudilhos do Rio da Prata (1835-1845)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- HERNÁNDEZ, José. *Marlín Fierro*. Buenos Aires: Estrada Editores. 1945.
- KIGUEL, Délia Santana de. *Ámbito Pampeano y Región Patagónica*. In: VÁRIOS. *Música Tradicional Argentina: Aborígen/Criolla*. Buenos Aires: Magistério del Río de la Plata, 2000. p. 89.
- MARAM, Sheldon Leslie. *Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- OSÓRIO, Helen. *Construção do Espaço*. In: *A Apropriação de Terras no Rio Grande de São Pedro e a Formação do Espaço Platino*. Porto Alegre: UFRGS (dissertação de mestrado), 1990.
- PINHEIRO, P. S. & HALL, M. *Imigração e movimento operário no Brasil: uma interpretação*. In: DEL ROIO, Jose Luiz (org.). *Trabalhadores no Brasil: imigração e industrialização*. São Paulo: Ícone/EDUSP, 1990.
- SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- WOODCOCK, George. *Anarquismo: uma história das idéias e movimento libertários*. L&PM: Porto Alegre, 1984. Vol. 2. O movimento. P. 158.