

CRISTINE ZIRBES SEVERO

**DO FOLCLORE À FICÇÃO:
SILVIO ROMERO E SIMÕES LOPES NETO**

PORTO ALEGRE

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISÓRIA**

CRISTINE ZIRBES SEVERO

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO MARCOS VIEIRA SANSEVERINO

Dissertação em Mestrado de
Literatura Brasileira, apresentada
como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

CIP - Catalogação na Publicação

Severo, Cristine Zirbes
DO FOLCLORE À FICÇÃO: SILVIO ROMERO E SIMÕES LOPES
NETO / Cristine Zirbes Severo. -- 2013.
119 f.

Orientador: Antonio Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Simões Lopes Neto. 2. Silvio Romero. 3. Contos
Gauchescos. 4. Folclore. 5. Contos populares. I.
Sanseverino, Antonio, orient. II. Título.

Para meu pai e minha mãe

AGRADECIMENTOS

Antes dos agradecimentos, uma dedicatória. Aos meus pais dedico essa dissertação, pois ela é fruto de todo o esforço realizado e de todas as esperanças que depositaram em mim, desde a graduação. Tudo que alcancei até aqui é resultado direto deles. Obrigada!

Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador, Antonio, pelas excelentes aulas, a troca de conhecimento, as indicações bibliográficas, as ideias compartilhadas.

Aos colegas e professores da Letras, pelas conversas de bar e de corredores, onde muitas vezes descobríamos coisas que ajudavam a trilhar caminhos. Em especial ao Fabricio, que me auxiliou na leitura dos capítulos.

Aos amigos queridos, um salve com muito carinho.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a obra de Simões Lopes Neto e como ela se insere na tradição dos estudos folclóricos, tendo como objeto de comparação a obra de Silvio Romero, principalmente os *Contos Populares do Brasil*. O critério para a comparação entre os dois se deve ao fato de este ser o primeiro folclorista representativo no Brasil, além do fato de Silvio Romero recolher da tradição oral o conto “Melancia e Coco Mole”, muito semelhante ao conto de Simões Lopes Neto, “Melancia – Coco Verde”. A análise parte do contraponto entre os projetos dos dois autores e como estes se complementam ou se distanciam. É possível perceber que ambos valorizam a voz do narrador oral, pertencente ao povo, carregado pela cultura popular e esquecido da historiografia oficial. Além disso, através do registro dos contos e das tradições populares, pretendem construir uma possível identidade que represente o tipo social do qual se fala, proveniente da miscigenação das três raças formadoras: o branco, o índio e o negro. No entanto, Simões Lopes Neto inova o campo do folclore ao criar um personagem-narrador com desenvolvimento psicológico e inserido em um contexto histórico específico. Enquanto Romero elimina as marcas do narrador, Simões as usa à exaustão, lançando uma nova maneira de pensar o estudo folclórico.

Palavras-chave: Simões Lopes Neto; Silvio Romero; folclore; cultura popular; narrador.

RESUMEN

En este trabajo se analiza la obra de Simões Lopes Neto y cómo se encaja en la tradición de los estudios del folclore, con el objetivo de comparar la obra de Silvio Romero, principalmente los *Contos Populares do Brasil*. El criterio para la comparación entre los dos es debido al hecho de que este es el primer folclorista importante en Brasil, además del hecho de que Silvio Romero recoge de la tradición oral el cuento “Melancia e Coco Mole”, muy similar a la historia de Simões Lopes Neto, “Melancia – Coco Verde”. EL análisis parte del contrapunto entre los proyectos de los dos autores, cómo se complementan y al mismo tiempo como se alejan. Se puede ver que tanto el valor de la voz del narrador oral, del pueblo, llevado por la cultura popular y olvidado por la historiografía oficial. Además, mediante el registro de los cuentos y tradiciones populares, con la intención de construir una posible identidad que represente el tipo social que se habla, y que proviene de la mezcla de las tres razas de origen: el blanco, el indio y el negro. Sin embargo, Simões Lopes Neto innova el campo del folclore para crear un personaje-narrador con el desarrollo psicológico insertado en un contexto histórico específico. Mientras Romero elimina las marcas del narrador, Simões las utiliza hasta el cansancio, introduciendo una nueva forma de pensar para estudiar el folclore.

Palabras clave: Simões Lopes Neto; Silvio Romero; el folclore; la cultura popular; narrador.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1. FOLCLORE E TRADIÇÃO ORAL | 11 |
| 1.1 Resgate da cultura popular | 11 |
| 1.2 O folclore no Brasil e no Rio Grande do Sul: Silvio Romero e Simões Lopes Neto..... | 18 |
| 2. O PROJETO DE SILVIO ROMERO: A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO | 26 |
| 2.1 O resgate da cultura popular brasileira em Silvio Romero | 26 |
| 2.2 Os <i>Contos Populares do Brasil</i> | 37 |
| 2.3 A busca pela identidade do povo brasileiro | 47 |
| 3. O PROJETO DE SIMÕES LOPES NETO: A SUPERAÇÃO DO MODELO | 51 |
| 3.1 O caipora | 51 |
| 3.2 A “velha jóia”: o folclore na obra de Simões Lopes Neto | 55 |
| 3.2.1 <i>Cancioneiro guasca</i> | 55 |
| 3.2.2 <i>Contos Gauchescos</i> | 62 |
| 3.2.3 <i>Lendas do Sul</i> | 76 |
| 3.3 A busca da identidade do povo gaúcho | 82 |
| 4. UM POUCO DE UM DENTRO DO OUTRO: DE SILVIO ROMERO A SIMÕES LOPES NETO | 93 |
| 4.1 Identidades imaginadas | 93 |
| 4.2 Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano | 100 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 111 |
| REFERÊNCIAS | 115 |

INTRODUÇÃO

Acho que esse texto construiu-se por si mesmo... Não acho, tenho certeza: esse texto construiu-se por si mesmo...

Lembro das primeiras aulas na pós-graduação, e de como estava indecisa sobre os rumos que tomaria a partir daquele momento. Uma inquietação, uma vontade de descobrir coisas novas, de arrancar conhecimento de cada frase dos professores, de aprender a cada oportunidade oferecida, apesar de não saber bem o quê. A pesquisa que havia começado na graduação sobre Mario Quintana me parecia insuficiente. Decidi deixar a poesia para mais tarde e começar uma pesquisa nova. Porém, sem um projeto definido, eu estava no limbo acadêmico. Até que alguém pediu que eu escutasse uma voz.

— Patrício, escuta-o, dizia ele.

Obedeci. E redescobri o Blau. Ele havia ficado esquecido no meio dos livros e artigos da graduação, mas voltou para, dessa vez, guiar a mim.

Não sabia muito bem como dialogar com ele. Porém, percebi logo que ele sabia das coisas. Aos poucos encontrei um caminho para me aproximar dele. Tornou-se meu companheiro de viagem. Aprendi, ouvindo suas histórias, que as tradições populares são extremamente ricas e que eu precisava aprender muito ainda sobre isso.

No meio do caminho, ou melhor, no meio de uma aula, surgiu um conto que narrava uma história muito parecida com uma daquelas que eu já tinha ouvido o Blau contar. Era um conto popular, recolhido por um folclorista do século XIX: o “Melancia e Coco Mole”. Realmente, tinha todos os elementos que havia em “Melancia – Coco Verde”, um dos causos de Blau. Mas o primeiro conto pertencia à tradição oral do Sergipe. Como podia Blau ter acesso a essa história? Uma coisa levou à outra, e de repente o Silvio Romero ingressa na pesquisa. Em um primeiro momento, a única coisa que unia os dois era esse conto. No entanto, de repente, como se tudo se interligasse, surgiram outras aproximações entre o gaúcho e o sergipano. Conforme escrevia meu texto, descobria novas semelhanças e algumas diferenças no projeto de cada um. Assim, ao mesmo tempo que Blau me contava seus causos, um projeto de resgate cultural ia formando-se. Ele sabia mesmo das coisas...

E foi dessa maneira que surgiu a dissertação. Quanto mais eu escrevia, mais informações apareciam, um novo olhar, um novo ângulo, até que, de repente, percebi como o folclore estava presente nos contos de Blau. Aquele mesmo folclore que Silvio Romero havia pesquisado alguns anos antes. E, de repente, o Simões já não era somente um escritor de literatura, mas poderia ser também um folclorista.

As coisas foram acontecendo assim, meio de repente, durante o processo de escrita, período em que foram surgindo muitas ideias e muitas associações possíveis entre Simões Lopes Neto e Silvio Romero. Por isso, creio mesmo que esse texto se construiu por si mesmo.

O mote inicial era a comparação entre os dois contos de enredo semelhante: “Melancia e Coco Mole” e “Melancia – Coco Verde”. A partir daí uma série de outras questões puderam ser levantadas e serviram como base da pesquisa.

A dissertação pretende, assim, estabelecer uma possível relação entre a obra de Silvio Romero e a obra de Simões Lopes Neto¹ a partir do uso que cada um faz do folclore. Para isso, está dividida em quatro capítulos. No primeiro, pretendo contextualizar alguns conceitos, como folclore, cultura popular, alta e baixa cultura. Aproveito, também, para dar um panorama dos escritos de cada um e como eles se relacionam com o folclore. No segundo capítulo, aprofundo os estudos no projeto de Silvio Romero, com especial atenção ao *Contos Populares do Brasil*, por ser o livro onde encontra-se o conto “Melancia e Coco Mole”. Aqui, pretendo chamar atenção para o nexos entre identidade nacional e o folclore, ou seja, a cultura popular, entendida como mistura de raças e culturas que se configuraram historicamente na obra daquele que é precursor deste tipo de pesquisa no Brasil. Em seguida, no terceiro capítulo, analiso o projeto de Simões Lopes Neto e de que forma o autor aproveitou o folclore em sua obra. No capítulo final, estabeleço a relação entre os dois, discutindo a tentativa de uma construção identitária ao povo tendo como ponto de partida a pesquisa das tradições populares. Analiso, também, a presença de Blau ao contrastar os dois contos acima citados.

Algumas questões surgiram ao longo desse processo: teria Silvio Romero influenciado Simões? Este pode ser considerado um folclorista? Em que medida Simões inova o estudo do folclore? Como a presença de Blau Nunes interfere nisso? São alguns dos questionamentos que esta dissertação tenta averiguar, criando hipóteses de leitura, porém nunca respostas

1 Não será realizada, aqui, uma análise dos contos de Romero desde o ponto de vista atual da antropologia, nem questionar o método aplicado por ele. Trata-se de pensar o lugar que ele ocupou e, depois, seu desdobramento em Simões.

fechadas, pois o tema está sempre aberto à discussão, pois, apesar de este ser um texto autoconstruído, ele ainda não está acabado.

1. FOLCLORE E TRADIÇÃO ORAL

1.1 Resgate da cultura popular

‘*Folk-lore regional*’. É dessa forma que João Simões Lopes Neto anuncia o subtítulo de *Contos gauchescos*, sua obra mais representativa no cenário literário gaúcho. Era esta a edição de Echenique, publicada em 1912, em Pelotas². O que Simões pretendia com estas duas palavras, ainda sem definição precisa, na época em que publicou? Teria ele tentado realmente construir obra folclórica? Temos por certo, apenas, que Simões construiu sua obra de ficção calcada no folclore e na tradição popular regional.

A palavra folclore é usada pela primeira vez em 1846, pelo etnólogo inglês William John Thoms, em uma carta endereçada ao periódico *The Atheneum*, de Londres, para designar aquilo que até então, na Inglaterra, era chamado de “antigüidades populares” ou “literatura popular”. Outras palavras já haviam sido utilizadas anteriormente, como o termo *Volkslieder*, criada por J. G. Herder para nomear o conjunto de canções que coletara na Alemanha entre 1744 e 1778. No entanto, a expressão não atendia à proposta de Thoms, cujo neologismo pretendia abranger todas as formas de manifestações culturais populares e não apenas as canções. A partir destes estudos iniciais, o interesse pelo assunto percorre as demais regiões europeias, especialmente na França, onde se destacam os trabalhos de Paul Santyves, Arnold Van Gennep, Jean Paul Sébillot.

Da Europa, essas tendências chegam à América, especificamente no Brasil. No final do século XIX, diversos intelectuais se dedicaram aos estudos da cultura do povo, entre os principais, Celso de Magalhães, Sílvio Romero e João Ribeiro. Já no século XX, seguem seus passos, entre outros, Arthur Ramos, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Renato Almeida e Edison Carneiro.

No entanto, no Brasil, nesse período inicial, o folclore não constituía uma área de pesquisa autônoma, ou um campo da ciência com conceitos, definições, métodos e objeto de

2 Importante lembrar que a maioria das edições posteriores dos *Contos Gauchescos* não contém este subtítulo. A edição póstuma de 1926, organizada por João Pinto da Silva, bem como a edição crítica de 1949, da Editora Globo, dessa vez organizada por Augusto Meyer (e que serviu de modelo para as publicações dos anos seguintes da obra), não levam o subtítulo. Já Ligia Chiappini, em nova edição crítica, de 1988, retoma a forma original da primeira edição e mantém a inscrição *Folclore Regional*, como pensou Simões. Recentemente, em comemoração ao centenário dos *Contos Gauchescos*, é publicada pela L&PM, organizada por Luiz Augusto Fischer, uma nova edição que retira o subtítulo, seguindo o formato de Meyer.

estudo bem definidos por uma literatura teórica e científica. A figura do folclorista se misturava com o crítico literário, com o advogado interessado no resgate da cultura popular, com o ensaísta, o sociólogo, o professor, o escritor de ficção, etc. Somente nas décadas seguintes surgiu a tentativa de transformar o folclore em uma ciência ou disciplina independente. Assim, Simões, ao fazer uso do folclore para definir sua obra, adentra em uma área das ciências humanas ainda não totalmente estabelecida em seus conceitos.

Apesar de o folclore tornar-se foco de estudos científicos apenas recentemente, a recolha de tradições e culturas populares é realizada, principalmente em países da Europa, há pelo menos alguns séculos. Homero, na *Odisseia*, Bocaccio em *Decameron*, Rabelais em *Gargantua*, utilizaram-se das tradições orais em suas obras. Ou seja, a prática é antiga, mas a disciplina, suas definições e o interesse metodológico pelas questões do povo são recentes.

Segundo Burke, é “no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional³ estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (BURKE, 2010, p. 26). Os primeiros a realizar o resgate da cultura popular, e fazê-lo com traços de trabalho “folclórico”, foram J. G. Herder e, mais tarde, os Irmãos Grimm. Desde o surgimento da imprensa, era comum a impressão de histórias e canções populares em folhetins, destinados ao povo como forma de divulgação e entretenimento. No entanto, a novidade dos ensaios de Herder e dos Grimm, além de abordarem a cultura popular de forma conceitual e metodológico, foi, principalmente, a ênfase no povo, a valorização de seus usos e costumes e a crença em que eles representavam o espírito de uma nação. Herder escreveu inúmeros ensaios nos quais relata a importância da poesia popular, que conteria em si uma eficácia pragmática para o modo de vida do povo. Além disso, compilou conjuntos de canções populares na segunda metade do século XVIII. Os Grimm também impulsionaram a busca pelas tradições populares a partir do trabalho de ouvir, registrar e compilar diversas histórias orais que circulavam, vivas e atuais, entre camponeses e artesãos. Seus escritos influenciaram o surgimento, pela Europa, de inúmeras coletâneas tradicionais populares, inspiradas no instinto de nacionalidade romântico. Houve, a partir de então, o que Burke denomina a “descoberta do povo” (BURKE, 2010, p. 30). Descobriu-se a religiosidade popular, suas festas, canções, contos, poesia, enfim,

3 Burke define cultura popular de forma ampla e genérica: “Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’, como chamou-as Gramsci” (BURKE, 2010, p. 11)

sua história, ocultada pela voz da minoria hegemônica. Não foi suficiente conhecer as marcas físicas do povo, queriam pesquisar também seus hábitos, valores, costumes. Partindo dessa prática, os conceitos, a teoria e a pesquisa de caráter científico fizeram-se necessárias nas décadas seguintes, a fim de estruturar uma disciplina específica para o campo do folclore. É possível afirmar, assim, que Simões segue antes seu instinto em vez de uma ciência denominada folclore, uma vez que nesse período não há, ainda, clareza na distinção acadêmica entre ficção e folclore.

É verdade, também, que o interesse em resgatar a cultura popular só ocorre pela ameaça de seu desaparecimento frente à ascensão da cultura beletrista do século XVIII e da cultura industrial do século XIX. O Iluminismo elitizou a arte e as ciências, deixando em segundo plano qualquer cultura que não fosse baseada na razão. As tradições populares, constituídas, muitas vezes, pelo sobrenatural, por crenças em seres mitológicos, em metamorfoses, etc., foram consideradas obsoletas e diminuídas ao estatuto de *baixa cultura*. O classicismo e o neoclassicismo elevaram a arte ao nível do artificialismo, no qual as regras rígidas da escrita definiam o valor artístico. Com o romantismo, surgiu uma contracultura que valorizava as formas simples e naturais da poesia do povo, bem como a identificação com a nação de onde ela provinha. Assim, a “descoberta do povo”, nesse período, pode remeter a uma reação contra o movimento setecentista, movimento este, de certa forma, universalizante, uma vez que resgatava os antigos conceitos greco-romanos como modelo para a arte em detrimento de uma literatura nacional. Além disso, com a unificação tardia de países como Alemanha e Itália, mas também nas demais regiões, o resgate dos antigos costumes servia à finalidade de constituir uma identidade nacional. A busca pelo original, pelo autóctone, levava o povo a sentir-se pertencente a uma tradição passada entre gerações, a criar vínculos com seu território, com sua língua, enfim, a adquirir um instinto de nacionalidade. Sobre isso, Burke afirma que

o entusiasmo pelas canções populares fazia parte de um movimento de autodefinição e libertação nacional. (...) A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos ‘nativistas’, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional. As canções folclóricas podiam evocar um sentimento de solidariedade numa população dispersa, privada de instituições nacionais tradicionais. (BURKE, 2010, p. 37)

Entretanto, o romantismo foi uma arte essencialmente burguesa, que valorizava o texto escrito. Os intelectuais, preocupados em resgatar a cultura popular, o faziam, assim, com o olhar distanciado daquele que vê de fora, que enxerga o diferente, o exótico, e precisa entender e analisar o novo fenômeno descoberto.

Outra questão que pode ter levado as tradições populares ao esquecimento é a crescente industrialização e urbanização empreendida nas metrópoles a partir do século XIX. No século anterior, as cidades passaram a apresentar um crescimento populacional significativo, devido às novas formas de trabalho que a Revolução Industrial trouxe. Fábricas e indústrias demandavam mão de obra, o que levou o pequeno proprietário rural a migrar para as grandes cidades em construção. O espaço geográfico que define a cidade não acompanha esse crescimento, ou seja, forma-se um centro já com características urbanas, em um espaço que não suportava essas transformações. Com a nova maneira de pensar e viver a cidade, a ideologia do progresso leva à eliminação e destruição de todas as marcas que ainda faziam lembrar um passado provinciano. O objetivo era transformar a cidade em um núcleo comercial e industrial, afastando desse espaço a camada popular e suas marcas ali presentes. Ruas e avenidas são abertas, centenas de prédios construídos, praças, cafés, teatros, substituem os antigos locais de sociabilização. Isso ocasiona o arrasamento do que é antigo, provinciano, tradicional e popular. E, com a destruição dos espaços físicos, ocorre por consequência o desaparecimento dos espaços simbólicos, aos quais o povo associava suas tradições, hábitos e costumes. A coleta desses símbolos empreendida pelos intelectuais significou, também, resgatá-los do esquecimento.

Este foi o primeiro passo do que, décadas depois, convencionou-se denominar folclore. Como apontado anteriormente, somente na segunda metade do século XIX a atividade obteve caráter científico e material teórico que se propusesse a pensar o folclore enquanto uma disciplina independente, com método e objeto de estudo próprios. Hoje, apesar de controvérsias entre autores, a disciplina é sustentada por conceitos e definições que tentam situá-la dentro das Ciências Sociais e humanidades.

O primeiro impulso, ao pensarmos no termo folclore, é de o associarmos ao estudo da cultura popular. Em verdade, se desmembrarmos os termos (*Folk* – povo, *Lore* – estudo), é exatamente isto que resultará. Camara Cascudo, folclorista brasileiro, defende que “o LORE do FOLK é o conjunto de todas as regras, usos, costumes, predileções, mentalidade, o FOLK WAYS, estratificando-se em sensibilidade, no processo de ver, assimilar, compreender e produzir” (CASCUDO, 1984, p. 25). O teórico enumera, ainda, quatro elementos característicos do folclore: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. É necessário que o fato folclórico esteja inserido em uma tradição, ou seja, que possua uma indeterminação temporal que dificulte sua localização cronológica no passado. Além disso, não é possível

identificarmos o autor de uma história, canção, poesia ou dança, por exemplo, uma vez que são transmitidos de geração após geração. O autor torna-se anônimo e a criação passa a ser coletiva. Logo, as tradições populares são sustentadas pela memória e oralidade. E é através destas que o fato folclórico persiste por séculos, sendo levados a diversas regiões, a diferentes pessoas em diferentes períodos de tempo. “Canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, independem de uma localização no espaço. Vivem numa região, emigram, viajam, presentes e ondulantes na imaginação coletiva” (CASCUDO, 1984, p. 52).

Florestan Fernandes afirma que o folclore possui um objetivo prático:

determinar o conhecimento peculiar ao *povo*, através dos elementos materiais e não materiais que constituíam a sua *cultura*. Ou seja, o folclore propunha-se a estudar os modos de ser, de pensar e de agir peculiares ao “povo”, por meio de fatos de natureza ergológica, como técnicas de trabalhar a roça, ou manipular metais, de transporte ou de esculpir objetos etc., e de natureza não material, como as lendas, as superstições, as danças, as adivinhas, os provérbios, etc. (FERNANDES, 1978, p. 38)

O folclore é, assim, a ciência que estuda o saber popular. Entretanto, essa afirmação acarreta uma distinção inevitável: entre o saber popular e o saber erudito. Inevitável também é o juízo de valor que essa distinção constrói: o primeiro remete a uma cultura “atrasada”, ou do passado, enquanto o segundo remete ao patrimônio e valores dominantes. Surge, assim, uma estratificação cultural e social. Numa mesma sociedade, coexistem duas tradições culturais: a “pequena tradição”, pertencente ao povo, analfabeto, e a “grande tradição” pertencente a uma minoria culta, letrada. Esta é perpetuada pelas instituições estabelecidas, como escolas, igreja, teatros, cafés; aquela permanece viva graças à transmissão oral pelo povo. À “grande tradição” estão associados os movimentos baseados na escrita, na racionalidade, na cientificidade. A Renascença e seu legado – Iluminismo, Revolução Científica, Neoclassicismo – perpetuou o que foi considerada a “alta cultura” e estabeleceu esse modelo como padrão das belas artes. Em contraponto, a “pequena tradição” baseia-se na oralidade, no sobrenatural, nas explicações sem fundamento científico, dadas apenas pela observação e suposição, associada à tradição dos incultos ou iletrados, e por isso considerada “baixa cultura”. Florestan Fernandes ao abordar o tema em um de seus ensaios, afirma que

o folclore seria a cultura dos meios populares, das camadas baixas da população – nas zonas rurais e urbanas – em poucas palavras: a “cultura dos incultos”. Seria, pois, o conjunto de conhecimentos, técnicas e modos de ser dos iletrados, transmitido oralmente. Distingua-se da literatura, cultura dos meios elevados, dos letrados e dos “cultos”. (...) Aquele [*o burguês*] vivendo a idade positiva comtiana, pensando racional e logicamente as coisas, capaz também de progresso; enquanto o segundo [*o homem do povo*] revelaria uma etapa anterior do desenvolvimento das sociedades ocidentais, surgindo como um homem imobilizado pelo passado e

sufocado pela tradição, pensando as coisas do modo anti-racional e ilógico. (FERNANDES, 1978, p. 66)

É inegável que exista, nas sociedades, uma diferença de mentalidade entre os dois indivíduos descritos por Florestan, no entanto, ela não é inata, como se tende a pensar, mas histórica, herdada socialmente. Segundo Burke (2010), nos inícios da Europa moderna, essa distinção entre as classes existia socialmente, no entanto tanto nobres e membros do clero quanto o povo compartilhavam das mesmas festas, das mesmas histórias, danças, canções, ou seja, participavam ambas da cultura hoje chamada de popular. A partir do século XVIII, com o surgimento da burguesia e dos primeiros habitantes citadinos, ocorreu uma dissociação entre a cultura letrada e a iletrada, bem como uma hierarquia cultural entre as classes. Há, dessa forma, duas tradições culturais coexistindo e sendo partilhadas de forma desigual pelos membros da sociedade, pois

a elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações. (BURKE, 2010, p. 56)

Haveria, assim, dois indivíduos em uma mesma comunidade com culturas diferentes, sendo uma de prestígio e outra “atrasada”. De um lado estariam os letrados, cultos, civilizados, e de outro a gente inculta, o povo, que serviria como objeto de estudo do folclore. Essa dicotomia, porém, não se sustenta, uma vez que os valores comuns são partilhados por todos. Evidentemente, há diversidades entre os indivíduos que pertencem a classes sociais diferentes, tanto cultural quanto economicamente. Mas a diferença está antes no *uso* que cada um desses personagens faz dos valores culturais recebidos, e não na divisão simplista entre alta e baixa cultura. Tanto membros do povo quanto membros da elite reconhecem o meio cultural em que estão inseridos, fazendo parte de todas as suas possibilidades. De acordo com Florestan Fernandes,

os primeiros folcloristas admitiam que o folclore abrangia tudo o que culturalmente se explicasse como apego ao passado, às soluções costumeiras e rotineiras, compreendendo todos os elementos que a secularização da cultura substituíra por outros novos (por exemplo: o tratamento de doenças, por processos da medicina empírica; a explicação do mundo, a origem divina dos fenômenos naturais etc., que não fosse formulada por uma religião conhecida; utilização de elementos incompatíveis com a civilização científica – como o carro de boi em áreas urbanas etc. – ou explicações acientíficas de qualquer ordem), e ainda os elementos característicos de estilos de vida considerados típicos, particulares a certos

agrupamentos (técnicas especiais de plantio, de talho das árvores; processos de derrubada com as “queimadas”, entre caboclos; trabalhos coletivos, como o “mutirão”, e todas as técnicas empregadas no trabalho de produção manual etc.) (FERNANDES, 1978, p. 39-40)

Além de itens materiais, os elementos imateriais também faziam parte dessa cultura do passado, tais como as lendas, as superstições e as histórias narradas oralmente pelos membros da comunidade – muitas vezes carregadas de passagens sobrenaturais, ou sem amparo na realidade conhecida – a poesia, o canto e as danças populares, as festas pagãs, etc. O que precisa ser esclarecido é que essa dicotomia possui uma linha muito tênue, pela qual os valores de ambas as tradições conseguem atravessar, se entrecruzar, e estarem disponíveis ao acesso de todos os membros de uma sociedade. Um indivíduo conhece a diferença entre uma cantiga de roda e uma ópera, sabe da existência dos dois tipos de canto e da hierarquia social a eles associados. Apesar de o povo não ter as mesmas oportunidades que a elite para apreciar a arte erudita, ele a reconhece. E, retomando Burke, a classe culta tem acesso a ambas as tradições, diferenciando-as hierarquicamente e usando-as conforme a sua necessidade.

É preciso, por isso, questionar essa distinção simplista entre cultura popular e cultura erudita. Camara Cascudo faz uma afirmação relevante quando diz que

não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais. (...) haverá, obstinadamente, em qualquer agrupamento humano sob a mais rudimentar organização, a memória coletiva de duas ordens de conhecimento: o oficial, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes ou direção do rei, e o não-oficial, tradicional, oral, anônimo, independente de ensino sistemático porque é trazido nas vozes das mães, nos contos de caça e pesca, na fabricação de pequeninas armas, brinquedos, assombros. (CASCUDO, 1984, p. 31-32)

As duas tradições coexistem simultaneamente nas sociedades, no entanto há uma distinção de prestígio que as separa. A “oficial” é positivada, enquanto a “não-oficial” possui um valor negativo. Isso é uma construção histórica, ou seja, é antes um discurso criado com a função de rebaixar ao segundo plano tudo aquilo associado à arte e cultura popular. A chamada arte erudita pertence àqueles que tem poder econômico e político, e é usada como forma de distinção social. Como cultura pertencente às classes dominantes, é transmitida, através de um discurso classista e hierárquico, como a cultura de prestígio. Essa ideia foi de tal forma implantada na comunidade que seus membros a internalizaram como algo natural, e perdeu-se sua construção discursiva e histórica. Deve-se levar estas reflexões em consideração quanto ao uso dos termos tradições populares x tradições eruditas, ou alta e baixa cultura, presentes neste trabalho.

1.2 O folclore no Brasil e no Rio Grande do Sul: Silvio Romero e Simões Lopes Neto

No Brasil, o folclore surgiu na segunda metade do século XIX e foi antecipado pelas ideias românticas de valorização das coisas locais e do nacional. Os estudos folclóricos, nesse momento, consistiam em recolher contos populares da oralidade e publicá-los em coletâneas. No entanto, não havia uma teoria, no Brasil, que servisse de base aos intelectuais interessados no assunto. Seguiam os passos dos estudiosos europeus e, a partir do trabalho feito lá, aplicavam à realidade brasileira.

O objetivo de resgatar as tradições populares não difere muito também, apesar do caso específico de o Brasil ser um país recém independente, sem passado e sem grandes narrativas históricas ou fundadoras. Assim, os primeiros trabalhos nesse campo reiteram a análise de Burke e pretendiam salvar essas tradições do esquecimento. Mas, para além disso, o país necessitava de uma nacionalidade, ou seja, precisava constituir laços que unissem seus habitantes a fim de que estes se reconhecessem enquanto pertencentes a uma nação em comum. Acreditava-se que a essência identitária do brasileiro estava no seu povo, nas camadas populares e em suas tradições, pois seriam a parcela da população ainda não corrompida pelas inovações urbanas e estrangeiras. O estudo da cultura popular, no Brasil, era peculiar nesse ponto, pois obteve um caráter de formação. Os românticos já haviam iniciado essa busca na geração anterior, no entanto, com o advento das teorias científicas do final do século XIX, seus trabalhos receberam críticas dos teóricos por idealizar, romancear e falsificar as origens da nação. Outro motivo foi seu olhar voltado muito para o indígena como herói nacional. O povo, nesse momento, deveria tornar-se objeto de estudo científico, com um olhar objetivo e analítico, sem os floreios literários dos românticos. Dessa forma, o darwinismo, o determinismo, o positivismo, foram ciências utilizadas para explicar a origem do povo brasileiro.

Florestan Fernandes considera em Silvio Romero o primeiro folclorista representativo do país. Outros já haviam publicado contos populares, mas nenhum de forma tão sistêmica e com um projeto teórico, científico e intelectual tão consistente quanto ele. Silvio Romero publicou diversas obras, alternando entre o estudo da literatura erudita e da literatura popular. Publicou ensaios sobre escritores da época, entre eles Machado de Assis, com quem entrou em polêmica por acreditar não ser um autor que representasse o Brasil em seus textos. Outros ensaios analisavam a poesia e a cultura populares, como os Estudos sobre a poesia popular no

Brasil. Escreveu sobre literatura brasileira, crítica, política, história, etnografia, etc. Seu principal livro, uma gigantesca *História da literatura brasileira*, engloba o conjunto de suas ideias.

Nesse trabalho daremos destaque às compilações realizadas com material da tradição popular. Romero publicou os *Cantos populares do Brasil*, em dois volumes, e os *Contos populares do Brasil*. Nas duas obras, registrou manifestações do folclore brasileiro. O projeto intelectual de Silvio Romero, mais aprofundado no capítulo seguinte, sustenta-se na busca de uma teoria do Brasil, utilizando, para isso, o saber popular como fonte para comprovar sua teoria. É, portanto, um projeto de âmbito nacional, no qual o teórico visa à formação de uma espécie de brasilidade. Detecta as origens e a formação do povo brasileiro através do folclore.

Para Romero, o representante do povo brasileiro está no mestiço, formado da mistura das três raças. Os *Contos populares do Brasil* estão divididos em três seções: contos de origem europeia, de origem indígena e de origem africana e mestiça. Analisando o material proveniente de cada uma das raças formadoras, o autor pretende identificar de que forma cada uma constituiu o brasileiro, ou seja, indicar suas origens. Rejeitava o estudo que não se baseasse em método científico, mais precisamente o romantismo. Este projeto para o Brasil é estudado e pesquisado através dos fatos folclóricos, pois Romero acreditava não somente em uma miscigenação biológica, mas também cultural.

João Simões Lopes Neto, no Rio Grande do Sul, algumas décadas após Romero, empreende um projeto com o mesmo objetivo do projeto romeriano: a busca de origens. Entretanto, seu projeto possuía um caráter regional. Como método, segue os passos de Romero e recolhe diversos fatos folclóricos locais, a fim de identificar a formação social, cultural e histórica do gaúcho⁴. Outra diferença é que Simões realizou aquilo que Romero condenava: romanceou os fatos folclóricos, criando um herói idealizado e falsificado, excluindo de seus estudos o aspecto cientificista.

Simões se apropria do folclore de maneira peculiar. Devemos analisar melhor de que forma esse elemento aparece em suas obras, partindo de um questionamento primário: o fato de Simões utilizar o termo *folclore* para designar seus *Contos* indicaria que ele estava interessado em resgatar a cultura e o saber popular? Acredito que sim. Podemos estender a questão e perguntar qual povo ele pretendia retratar. A resposta encontra-se no próprio

4 O projeto simoniano será melhor analisado no terceiro capítulo.

subtítulo de Simões: folclore *regional*. Dessa forma, o escritor pelotense indica seu objeto de estudo: o povo sul-rio-grandense. O folclore gaúcho está presente de forma intensa em suas obras. Se analisarmos os seus títulos, observaremos que todos possuem uma palavra que faz referência ao tipo gentílico do povo que retrata: Terra Gaúcha, Cancioneiro Guasca, Contos Gauchescos e Lendas do Sul⁵.

No primeiro, há a tentativa de contar a história do Rio Grande do Sul, em forma de documento histórico, desde a época em que os índios habitavam essa região, até o povoamento do litoral⁶. O segundo é um típico trabalho de compilação de material folclórico e popular, no qual coleta canções, poesias, danças, quadras, desafios repentistas, dizeres, etc. Talvez o trabalho mais folclórico realizado por Simões, sem interferência de criação ficcional. Em *Contos Gauchescos* o escritor publica uma série de contos narrados por um vaqueano, pertencente ao mundo rural, ou seja, ao povo, nos quais resgata valores e tradições locais, bem como inúmeros fatos relevantes à história do Rio Grande do Sul. Seu diferencial é a mescla entre isso e a criação literária dos contos, através da figura de Blau Nunes, que apresenta os demais personagens e causos a um interlocutor distante culturalmente de seu guia. Por fim, em *Lendas do Sul*, Simões novamente tenta o resgate de algumas lendas, mitos e superstições características da região. Entretanto, não resiste à invenção artística e insere elementos criados por ele próprio nas lendas narradas, como em “Salamanca do Jarau”, no qual aparece Blau Nunes como personagem central da lenda. Percebe-se, assim, que já nos títulos criados por Simões ele nos lança uma possível chave de leitura: o estudo da tradição popular gaúcha, ou seja, uma tentativa de fazer, justamente, *folclore regional*.

Os elementos folclóricos aparecem de formas diversas dentro de suas obras. *Cancioneiro Guasca*, de 1910, é a primeira obra efetivamente publicada por Simões e reúne um número enorme de material folclórico gaúcho. Nessa obra o estudo do folclore aparece em sua forma mais tradicional. Simões recolheu da tradição popular oral aquilo que ouvia de seus representantes e transcreveu para o livro, sem alterar ou interferir no texto. Assim, o livro reúne danças, quadras, versos, poemas, trovas, desafios, etc. oriundos da oralidade do povo gaúcho.

5 Os casos de Romualdo é o único a não seguir a regra. No entanto, o livro foi uma compilação póstuma realizada a partir dos causos publicados em jornal pelo escritor.

6 Simões havia planejado um segundo volume, que abordaria a história gaúcha recente, ou seja, séculos XVIII e XIX. Esta obra não foi encontrada em seus escritos e dela não temos notícia até então.

Os *Contos Gauchescos*, apesar de trazerem outra proposta ao público leitor, também contêm muitos momentos cuja temática, situações, ou mesmo motivos, são apropriados do folclore. A sabedoria popular está presente na voz de Blau e dos personagens que vai introduzindo ao longo dos contos. Em contos como “Artigos de fé do gaúcho” isso fica evidente. De início, Blau anuncia que transmitirá ao interlocutor/leitor a sabedoria que “os doutores nunca hão de ensinar-lhe por mais que queimem as pestanas deletreando nos seus livrões” (LOPES NETO, 2003, pg. 401)⁷. Expressa-se, aqui, a visão dicotômica de Blau Nunes, que reconhece um conhecimento dos livros, erudito, e outro conhecimento oriundo da experiência, ou seja, da vivência, aquele que, segundo ele, “alguns aprendem à sua custa, quase sempre já tarde pra um proveito melhor” (pg. 401). Como dito anteriormente, o homem do povo dificilmente tem acesso à sabedoria institucionalizada (Blau não é alfabetizado), mas a reconhece como forma dominante de cultura. Neste conto, o vaqueano, representante da tradição popular oral, enumera uma série de artigos aprendidos “à sua custa”, pelos caminhos percorridos, pelos campos, pelo trotar da vida. Nota-se que Blau dita ao interlocutor, o qual vai anotando em sua livreta, gerando o confronto entre a palavra oral e a palavra escrita.

Ao final do conto, a ponta do lápis se quebra:

Que foi?
Ah! Quebrou-se a ponta do lápis?
Amanhã vancê escreve o resto: olhe que dá para encher um par de tarcas!... (pg. 402)

O interlocutor é obrigado a parar de escrever porque seu material (o lápis) se quebra. Seu instrumento é artificial, depende do meio externo para continuar o aprendizado. Em contrapartida, o conhecimento que Blau possui depende apenas de sua memória, está vinculado a um fator interno e, por isso, pode ser transmitido aos demais pela oralidade.

Os artigos citados pelo peão refletem o modo de vida do habitante do campo, seus valores, sua cultura, crenças, etc. Giram em torno da relação homem-cavalo, homem-mulher, homem-armamento. Ao analisarmos seus conselhos, observamos uma relação hierárquica, na qual o homem é sujeito dominante. Abaixo dele, se igualam para uso do homem a mulher, o cavalo e a faca, conforme indicam os artigos 11 e 12:

11. Mulher, arma e cavalo do andar, nada de emprestar.
12. Mulher, de bom gênio; faca, de bom corte; cavalo, de boa boca; onça, de bom peso. (pg. 402)

7 As citações referentes às obras literárias de Simões estão em: LOPES NETO. *Obra completa*. Porto Alegre: Sulina, 2003. No decurso do texto, serão indicadas apenas as páginas. As citações das obras teóricas estão indicadas conforme as referências bibliográficas.

O conto reflete o projeto geral do livro. Nesta obra, Simões não faz um trabalho de recolha de lendas, canções, histórias, propriamente, como o tinha realizado no *Cancioneiro*. Apesar de coletar alguns causos e dizeres da tradição oral (como é o caso do conto Melancia coco-verde, melhor estudado nos capítulos seguintes), o folclore que ele pretende resgatar do esquecimento é a própria maneira de viver do gaúcho, seus valores, seus hábitos, seus costumes.

Contos como “Correr Eguada”, “Jogo do Osso”, “Contrabandista”, “Chasque do Imperador”, entre outros, além de apresentarem um enredo com personagens, espaço, tempo, ação, buscam na tradição popular algum uso ou costume local a fim de explicá-lo ou apresentá-lo ao interlocutor/leitor. No primeiro, Blau explica o que é correr eguada. Segundo ele, é um trabalho que vira divertimento, correr atrás do boi xucro e sem dono que vivia solto pelos campos. Em tom nostálgico, relembra os tempos em que havia abundância de gado e cada qual alçava quanto necessitasse. Explicava os costumes do povo, aqueles aprendidos enquanto praticava o ato e permanecia vivo em sua memória, disponível para ser passado adiante:

Lá adiante, o mesmo barulho; noutra ponto, igual; dum rindo, numa trepada de coxilha, numa descida de canhada, rufando duma restinga, os lotes de eguações iam se encontrando, entreverando-se; os campeiros vinham chegando e a gritos, a cachorro, a tiro, ia-se tocando a bagualada de cada querência; de todos os lados cruzava-se a contradança, que se encaminhava sobre uma linha já combinada; e aos poucos ia crescendo o rodeio movediço, que engrossava, redemoinhava, espirrava, tornava a embolar-se... e de repente fazia cabeça, fazia ponta, e todo disparava, fazendo tremer a terra, roncando no ar, como uma trovoadas. Aí a gente entrava a manguear, aos dois lados, e então é que começava, de verdade, o divertimento! Ar-rematava-se três, quatro, cinco fletes; corria-se sem parar, seis, dez, doze léguas... e no fim estava-se folheiro!... (pg. 342-343)

Simões está trabalhando, neste ponto, com o que Florestan Fernandes denominou de fatos de natureza ergológica, ou seja, técnicas de trabalho peculiares características da tradição popular. Utiliza o mesmo processo em “Jogo do Osso”, no qual ensina todas as etapas e regras do jogo, de maneira didática, abandonando, neste momento, o texto literário e substituindo-o por um manual do jogo do osso.

Mas, em “Correr eguada”, o conto torna-se um relato de costumes, pois não encontramos um enredo bem definido, com personagens, clímax, ou narrativa. Todo o espaço do conto serve para passar ensinamentos de costumes e hábitos antigos:

- Vancê não sabe o que é um ligar? Não é só, não senhor, o couro de terneiro pra fazer carona; é também uma tira de guasca, chata, assim duma meia braça, com um

furo dum lado e uma meia ponta do outro. Conforme boleava um animal e ele caía, o campeiro chegava-se e passava-lhe o ligar em cima do garrão e apertava, acochava, à moda velha; hom!... era mesmo como botar uma liga de mulher, com perdão da comparação!

Vancê compr'ende, não! (pg. 341-342)

Não somente esses tipos de técnicas fazem parte dos elementos folclóricos dos *Contos*, mas também fatos não materiais são registros da tradição popular. Fazendo jus ao subtítulo, no qual o escritor se propõe a fazer um resgate do folclore regional gaúcho, ele adapta muitos elementos oriundos do mito e da tradição popular, principalmente no uso de personagens-tipos, muitos deles retirados dos cantos e histórias contadas pela gauchada. Como vimos acima, Blau Nunes não deixa de ser um tipo representativo de todos os gaúchos semelhantes a ele. Augusto Meyer já afirmava isso, ao enxergá-lo mais como símbolo que personagem:

Principalmente, sentimos nele [*Simões*], como em nenhum outro, a voz inconfundível do campeiro rio-grandense falando pela bôca de Blau Nunes, índio velho contador de “casos” nas horas galponeiras, tapejara que cruzou tôda a província, no tempo em que tudo era aberto, as estâncias pegavam umas nas outras, e ninguém sabia bem o que era seu, de tanta animalada. De sorte que a voz e o perfil de Blau Nunes, gravados para sempre em nossa memória, foram pouco a pouco perdendo no rolar dos anos o seu sentido imediato e, tendo assim passado por uma transmutação lenta de valores, impregnaram-se afinal de uma imprevista graça de símbolo. Para nós outros, ele é hoje o gaúcho, em linguagem mais precisa, o campeiro rio-grandense, como tipo historicamente definido, cuja linha evolutiva poderia fixar-se entre dois extremos – o regime das invernadas e a industrialização dos nossos tempos (MEYER, 1960, pg. 146).

Homem dos tempos antigos, Blau traz consigo muitos dos valores exaltados como características do herói gaúcho: hombridade, coragem, virilidade, honra, força, lealdade. Simões resgata do mito popular figuras como Blau Nunes, o Anjo da Vitória, Velho Lessa, Costinha, etc. e espelha neles esse arquétipo do gaúcho, presente no imaginário coletivo do povo. Esta imagem já existia anteriormente na tradição popular, enquanto símbolo do habitante local.

Em *Lendas do Sul*, a utilização do folclore como motivo para a criação de sua obra torna-se mais evidente. Na Nota do Autor, que abre o livro, Simões contextualiza historicamente o povoamento do Rio Grande do Sul, a fim de identificar a origem de nossas lendas e mitos: “Convém recordar que o primeiro povoamento – branco – do Rio Grande do Sul foi espanhol; seu poder e influência estenderam-se até depois da conquista das Missões; provém disso que as velhas lendas rio-grandenses acham-se tramadas no acervo patino de antanho” (p. 409). Afirma que o primeiro povoamento feito por brancos nessas terras foi espanhol, e que esta influencia permaneceu até depois da conquista das Missões. Ao chegar no sul do continente, as tradições espanholas, que traziam a influência cristã-árabe em sua

bagagem (“Salamanca do Jarau”), encontraram-se com a cultura indígena já existente (“Mboitatá”), e, mais tarde, com os aventureiros do centro e do norte que vinham em busca do gado. Por fim, formou-se, genuína, a única lenda nativa: “O negrinho do pastoreio”. Essa miscigenação de tradições gerou uma cultura local específica, que se diferencia das demais regiões. Ao se entrecruzarem, as diversas manifestações se adaptam ao novo espaço, sob influência umas das outras. E é este material que Simões se propõe a investigar.

Mais adiante, o escritor revela qual seu objetivo com a respectiva obra:

procurei delas [*as lendas*] dar aqui uma feição expositiva – literária e talvez menos feliz – como expressão da dispersa forma por que a ancianidade subsistente transmite a tradição oral, hoje quase perdida e mui confusa: ainda por aí se avaliará das modificações que o tempo exerce sobre a memória do povo. (pg. 409)

Ele afirma que tentou dar uma feição expositiva, ou literária, às lendas, e, até certo ponto, é isso que realiza, principalmente em Salamanca do Jarau, na qual insere Blau Nunes como personagem de uma lenda que mistura elementos tanto indígenas quanto cristãos, espanhóis e árabes. A lenda da Teiniaguá é originária dos índios locais, enquanto a fuma encantada provém do colonizador branco. A princesa moura pertence à tradição árabe e é a personagem que entra em conflito com as tradições cristãs, representada pelos padres da Igreja de São Tomé. Além de misturar todos esses elementos do folclore local, ainda participa da narrativa o vaqueano Blau, fazendo com que se perca a estrutura mítica, acrescentando o aspecto ficcional à história. No entanto, esse aspecto não nega o fato de Simões Lopes ter se apoiado nos fatos folclóricos regionais para estruturar as *Lendas*.

Na nota, Simões demonstra extrema clareza sobre a situação das tradições populares. Além de corroborar o que os folcloristas afirmam, sobre sua antiguidade e permanência devido à tradição oral (“como expressão da dispersa forma por que a *ancianidade subsistente transmite a tradição oral*”), percebe que elas estão em processo de desaparecimento, “hoje quase perdida e mui confusa”. Vai ao encontro das considerações de Burke, quando este afirma que o resgate da cultura popular se dá com a constatação de sua extinção.

Mais adiante, faz a recolha de inúmeras pequenas lendas, mitos ou superstições correntes na memória do povo, não somente do sul, mas também do centro e do norte do país. Entre elas, destacam-se o Zaoris, o Caapora, o Curupira, o Saci, a Uiara, o Lobisomem, entre outros, figuras clássicas do folclore brasileiro.

O escritor pelotense produz, assim, trabalho folclórico com o objetivo de salvar do esquecimento o patrimônio cultural que constitui a identidade de seu povo. É aquilo que Peter Burke denomina de “mediador”. O mediador é aquele que fica entre as pessoas do povo propriamente ditas, que possuem e perpetuam as tradições populares, e o estudioso dessas tradições. É aquele que serve de fonte, que faz o trabalho de coleta e compilação dos elementos folclóricos e transmite aos interessados em conhecê-los ou pesquisá-los. O mediador nunca é uma fonte fiel, pois é um olhar estrangeiro sobre seu objeto. Além disso, quando registra contos, cantos, danças, falta-lhe a entonação da voz, os gestos, as expressões faciais do artista. O mediador pode, também, editar ou reinterpretar o material coletado, o que prejudica a credibilidade da maioria das compilações existentes. Segundo Burke, “estudar a história do comportamento dos iletrados é necessariamente enxergá-la com dois pares de olhos estranhos a ela: os nossos e os dos autores dos documentos que servem de mediação entre nós e as pessoas comuns que estamos tentando alcançar” (BURKE, 2010, pg. 104).

Simões é um desses mediadores que, ao perceber parte de sua infância ser esquecida pela população atual, decide ir atrás desse material e publicá-lo em livros. É um mediador que transita entre as duas tradições: a alta cultura e a baixa cultura. Mesmo tendo passado parte da infância no campo, sem saber ler, adquirindo conhecimento apenas da experiência imediata – o que lhe garante um olhar interno do objeto de estudo –, pertencia também à cultura letrada. Ele enxergou isso como um problema à constituição de seu projeto e, para solucioná-lo, criou um personagem que não tem o olhar estrangeiro: Blau Nunes. Este sim teria competência suficiente para transmitir seu legado aos demais, pois essa herança cultural estava intrínseca em seu ser. Blau não é o mediador, mas a própria voz que o folclorista procura. O “mediocre folclorista”, nesse caso, deu um passo adiante e “acabou em poeta” (MEYER, 1960, pg. 151), pois, a sua maneira, encheu de lirismo e poesia as tradições que buscava fixar. Em Simões, “as suas falhas no registro impessoal do folclore ficaram sem efeito, compensadas pelo dom de recriar com a fantasia, infidelidade relativa que lhe proporcionava, por meios indiretos, a conquista da verdade” (MEYER, 1960, pg. 151).

2. O PROJETO DE SILVIO ROMERO: A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO

2.1 O resgate da cultura popular brasileira em Silvio Romero

O início dos estudos folclóricos no Brasil ocorreu na segunda metade do século XIX, sob influência das novas teorias científicas da Europa que chegavam aos intelectuais brasileiros. A primeira compilação de histórias oriundas da tradição oral foi a obra *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, publicada em 1876. Nela, o General publicou alguns contos populares de origem indígena, os quais recolheu durante sua permanência pelo interior do país como presidente de províncias, entre elas Mato Grosso, Pará e Goiás. Entretanto, “o nosso primeiro folclorista representativo” (FERNANDES, 1978, p. 177) é outro. Devemos a Silvio Romero este título, autor das primeiras pesquisas, ensaios e críticas que tiveram fundamento teórico e científico no âmbito do folclore nacional.

Intelectual ativo em diversas áreas, Silvio Romero publicou inúmeros livros nos quais divulgava suas ideias, em sua maioria destinadas a analisar a origem e formação do povo brasileiro. Cercado pelo cientificismo finissecular⁸, constrói vasta obra que vai muito além dos estudos acerca de literatura e história. Segundo Alberto Luiz Schneider, Silvio Romero produziu o que ele chama de “teoria do Brasil” (SCHNEIDER, 2005, p. 15).

Um de seus principais estudos é a *História da Literatura Brasileira*, publicado em 1888. Nessa obra, o autor traça o itinerário literário e cultural do Brasil de 1500 até o momento de sua escrita. Muito da teoria de Silvio Romero está expressa tanto na *História* quanto em seus demais escritos sobre a literatura no Brasil, principalmente aqueles destinados à literatura popular.

Para Silvio Romero, a formação do povo brasileiro se dava a partir da influência, tanto cultural quanto biológica, das três raças: o branco, o negro e o amarelo. O brasileiro seria, então, a miscigenação desses elementos, ou seja, o mestiço. O conceito de raça é muito caro aos intelectuais da época e, associado a ele, a ideia de raça superior e raça inferior era aceita

8 Em fins do século XIX uma série de teorias científicas e filosóficas surgiram na Europa e passaram a influenciar o pensamento dos intelectuais, entre elas o darwinismo, positivismo, naturalismo, determinismo, entre outras. Não é objetivo deste trabalho aprofundar o estudo dessas ciências, apenas identificar o impacto que tiveram em nossos escritores, entre eles Silvio Romero.

de forma natural. Era o cientificismo racialista de finais do século XIX, do qual beberam grande parte dos intelectuais brasileiros (SCHNEIDER, 2005, p. 45).

Romero dedicou-se exaustivamente ao estudo das origens que formaram o brasileiro, e o contato entre os povos indígenas (os “selvagens”), o negro (a “raça inferior”), e o branco foram fundamentais para a definição do atual povo que habitava o país. Em sua introdução à segunda edição dos *Contos populares do Brasil*, o autor enumera alguns objetivos de seu trabalho folclórico:

Indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que, há quatro séculos, se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui, e incompleta ali, não é coisa tão insignificante, como a primeira vista pode parecer (ROMERO, 2008, p. 17).

Dessa forma, o objetivo do teórico era identificar a contribuição de cada elemento na formação do brasileiro, ou seja, o que provinha do branco, do índio, e do negro. Para isso, distribui os *Contos* em três seções: Contos de origem europeia, Contos de origem indígena e Contos de origem africana e mestiça⁹.

Romero identifica, ainda, a distinção entre agente criador (aquele que cria as narrativas e tradições orais) e agente transformador (aquele que as transforma com o passar do tempo). Referindo-se à poesia, sua tese é de que os agentes criadores são as três raças mais o mestiço. Este seria, além disso, o agente transformador. O português e o mestiço foram criadores diretos, enquanto as “raças inferiores”, os agentes criadores indiretos: “na poesia popular, portanto, depois do português, é o mestiço o principal fator. Aos selvagens e africanos, que não são autores diretos, coube aí mesmo, porém, uma ação mais ou menos eficaz” (ROMERO, 2008, p. 18).

Já em relação aos contos, a situação se modifica. Para ele, as histórias narradas pelo povo têm contribuição direta das três raças, enquanto o mestiço assume apenas a função de transformador, ou seja, aquele que modifica as histórias ao recontá-las.

Passemos aos contos e lendas. Aí é direta a ação das três raças e a influência do mestiço ainda muito insignificante, a não ser como agente transformador. Temos contos de origem portuguesa (ariana), americana (pretendida turana), africana (raças inferiores) e mestiça (formação recente) (ROMERO, 2008, p. 19).

Como se percebe pela escrita de Silvio Romero, existe uma hierarquia entre as raças: a branca é considerada a raça superior, enquanto as duas outras, as raças inferiores. Isso vai ao

9 Estrutura que Teophilo Braga, ao publicar os *Contos Populares do Brasil*, usurpa para si como hipótese sua. Adiante a polêmica entre os dois intelectuais é revista.

encontro das teorias científicas que influenciaram os intelectuais da época. Para Romero, a raça branca foi a de maior influência nessas terras, depositando aqui o sistema jurídico, as leis, as ideias políticas, o sistema de governo. Também a religião cristã prosperou em maior escala que as demais. Aos índios, Romero associa algumas plantas medicinais, alguns instrumentos de trabalho, alimentos. Em relação à raça negra, Romero afirma que, depois da branca, foi a que mais influenciou, juntamente com o mestiço, o povo que se formou no país. Segundo ele, devido ao convívio maior dos negros com a família branca, potencialmente ampliado por causa do trabalho escravo, tanto das mulheres que se inseriam na casa dos patrões, quanto dos homens na lida no campo, suas tradições, cantos, danças, ritos, histórias, lendas, culinária, sofreram um processo de assimilação muito forte pelo povo que aqui se formava. Enquanto o negro cada vez mais se aproximava do branco, na mesma medida o índio se afastava. Daí a maior contribuição daquele. Diz Romero sobre isso:

a raça africana tem tido no Brasil uma influência enorme; somente inferior a importância da portuguesa; penetrou em nossa vida íntima e por ela moldou-se em grande parte a nossa *psicologia* popular. (...) Ao passo que o índio, em diminuto número aliás, não excedente talvez a um milhão, tornava-se improdutivo, fugia, esfacelava-se e morria, durante mais de três séculos chegavam as levas de africanos, robustos, ágeis e domáveis, que vinham desbravar as terras, fundar as fazendas e engenhos, construir as cidades e viver no seio das famílias coloniais (ROMERO, 2008, p. 25-26).

Para o teórico, a escravidão operou, nesse ponto, como um fator social, contribuindo para a constituição do brasileiro, de sua psicologia, hábitos e costumes.

Ao vislumbrar uma perspectiva de futuro às gerações vindouras, Silvio Romero, relacionando a teoria de Darwin à literatura e ao povo brasileiro, afirma que a raça branca, enquanto raça superior, mas forte e mais hábil, é a que vingará e triunfará no país. Em seguida a raça negra e por último a indígena deixarão suas marcas nas próximas gerações. A argumentação de Silvio Romero, nesse ponto, é extremamente datada e inaceitável nos dias de hoje. Afirma o escritor que o país, em quatro séculos de história, não teve nenhuma figura notável e de importância que fosse negra ou caboclo puro. Todos os nossos tipos de maior relevância tinham sangue branco. É justificável sua ingenuidade, devido ao momento de seus escritos e às teorias vigentes na época.

Para finalizar sua introdução, Romero identifica o genuíno brasileiro no mestiço, e, indo de encontro às teorias científicas que utilizava¹⁰, enxerga neste um lado positivo, um fortalecimento das raças formadoras:

10 Teorias que associavam a miscigenação ao enfraquecimento das raças.

Entre nós o concurso de três raças inteiramente distintas, em todo o rigor da expressão, deu-nos uma *sub-raça* propriamente brasileira, o *mestiço*. O elemento fecundador é o branco que vai assimilando o que de necessário à vida lhe podem fornecer os outros dois fatores. A história o prova; ela nos mostra a inteligência e a atividade no branco puro ou no mestiço quase branco; porém nunca no índio ou no negro estremes de mistura. Mas como o branco genuinamente puro, coisa que se vai tornando rara no país, bem pouco se distingue do europeu, é força convir que o tipo, a encarnação perfeita do genuíno brasileiro, está, por enquanto, na vasta classe de mestiços, pardos, mulatos, cabras, mamelucos, caborés, que abundam no país com a sua enorme variedade de cores (ROMERO, 2008, p. 28).¹¹

É o mestiço que formará o espírito brasileiro, prestes a surgir com o tempo. Apesar de ver no mestiço a fusão das raças e o maior representante do povo brasileiro, Romero declara que, no futuro, quem vencerá a luta pela vida e pela civilização será o branco, mas apenas se receber a influência das duas raças inferiores e souber assimilar aquilo que possa lhe tornar mais forte. A extinção do trabalho escravo, o desaparecimento dos índios e a imigração europeia são fatores que contribuirão à ascendência da raça branca no Brasil, e, pela seleção natural ela será tão pura e forte quanto é na Europa. A teoria de Romero acaba por entrar em contradição ao afirmar que uma raça formada da miscigenação será, um dia, pura.

Ao coletar os contos populares e publicá-los em livro, sua intenção era resgatar as tradições que formavam nosso povo, ou seja, de que forma cada uma das raças contribuiu na cultura e na literatura do brasileiro. Para isso, utiliza-se do folclore enquanto método e das teorias científicas como instrumento de análise. Seu interesse, entretanto, antes de aplicar uma teoria à realidade encontrada no país, visava à busca de uma identidade nacional, à formação de uma origem. Schneider defende que, muito maior que o cientificismo associado ao escritor, era sua perspectiva nacionalista. Apesar de sempre criticar os românticos devido a sua visão tortuosa e idealizada do índio enquanto herói nacional, representante do povo, não se diferenciava deles na busca pela identidade nacional. “Através da aplicação dos métodos científicos e critérios naturalistas, universais e impessoais, o crítico esperava encontrar a especificidade do povo brasileiro e a singularidade da nação” (SCHNEIDER, 2005, p. 39) Essa contradição da obra de Romero é muitas vezes um empecilho que o escritor tenta conciliar, pois, se de um lado utiliza teorias universalizantes, de outro pratica um nacionalismo localista ao gosto romântico. Acreditava que a literatura deveria ser um reflexo do seu contexto social e histórico. Devido a isso, buscava nas fontes literárias (tanto escritas

11 Vale lembrar que durante o século XIX e início do século XX, a miscigenação era objeto de estudo de cientistas, antropólogos e demais intelectuais que defendiam o enfraquecimento das raças devido à mistura entre elas. Pensava-se que o resultado disso seria negativo, levando a uma raça inferior. Era um fator preocupante quando se entendia a mestiçagem como definidora do Brasil. Essa polêmica foi resolvida a partir dos estudos de Gilberto Freire no século XX.

quanto orais) uma explicação para o país. Schneider, ao analisar o conjunto da obra romeriana, afirma que

O autor construiu uma interpretação do Brasil, uma leitura, em que o objeto, mais do que o *corpus* literário do país, era a própria nação. (...) Não há como perscrutar a formação de uma nacionalidade sem contemplar os livros que pretenderam ler aquela sociedade. Em outras palavras, os livros – literários ou não – foram absolutamente fundamentais na construção de uma memória nacional. (SCHNEIDER, 2005, p. 14)

O que Romero buscava era investigar, através da literatura nacional¹², as origens e a formação do brasileiro, ou seja, do habitante comum que povoava essas terras. Estava fortemente engajado em um projeto de herança romântica: construir a nacionalidade brasileira, forjar uma identidade nacional que contribuísse para a constituição do Brasil enquanto nação. Seu material teórico eram as teorias científicas e seu objeto de estudo, a literatura produzida no país:

Nem a contemplação exclusiva das coisas do país, sem saber o que ia pelo mundo, nem andar pelo estrangeiro à busca de modelos quaisquer a seguir. A missão crítica, neste país deveria juntar as duas tendências: tomar da nação os assuntos e, da cultura hodierna, o critério diretor das idéias. Tudo a luz de uma Filosofia ampla, sugestiva e salutar. Como primeira consequência, a necessidade de tomar a vida intelectual e afetiva do povo, em seu conjunto, numa História Geral, e não tipos isolados e admirados por quaisquer motivos. Como segunda consequência, ver no critério etnográfico a base de todo o nosso desenvolvimento. Como terceira, partir do folclore para a literatura (ROMERO apud SCHNEIDER, p. 38).

Foi por isso que Silvio Romero se empenhou no resgate da literatura popular e folclórica no Brasil, destinando a esse tema duas compilações de textos oriundos da tradição oral: *Cantos Populares do Brasil* (1883, volumes I e II) e *Contos populares do Brasil* (1885). Escreveu também livros de ensaios e críticas que pretendem analisar esses textos coletados, entre eles *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888).

A obra utilizada como objeto de estudo para este trabalho, os *Contos populares do Brasil*, foi publicada pela primeira vez em 1885, no entanto ela possui uma segunda edição revisada pelo autor, de 1897. Isso ocorreu porque a primeira edição foi enviada por Silvio Romero a Portugal para ser editada e impressa por Theophilo Braga, segundo consta das notas de Romero. No entanto, o livro publicado por Theophilo gerou uma grande polêmica entre os dois teóricos, pois Silvio acusa o editor de, entre outras faltas graves, apropriar-se de suas

12 O conceito de literatura, em Silvio Romero, é muito amplo. Sua *História da Literatura Brasileira*, por exemplo, não é formada apenas de escritores literários, mas também de juristas, filósofos, ensaístas, críticos, entre outros. Segundo Schneider, “por literatura, Silvio Romero compreenderia diferentes e variados gêneros textuais, da economia política à geografia, do verso à História, das cantigas populares aos romances” (SCHNEIDER, 2005, p. 34).

ideias e modificar a disposição dos contos. O caso foi tão marcante que, em 1887, Romero escreveu um livro chamado *Uma esperteza: Os cantos e contos populares do Brasil e o Sr. Theophilo Braga*, no qual denuncia as charlatanices do desafeto português. Nessa obra Romero exhibe uma retórica prosaica, forte, humorística, porém chegando à agressividade em certos momentos e crítica ao conjunto da obra do teórico português.

De início, Romero admite já ter criticado anteriormente a obra de Teophilo com “juízos não muito lisonjeiros” (ROMERO, 1887, p. 5), e por isso causou estranhamento aos seus pares quando deixou aos cuidados de Braga os materiais sobre literatura popular brasileira. Segundo Romero, Carrilho Videira, um editor em Lisboa, e Teophilo Braga solicitaram que ele enviasse o material a Portugal para ser editado e impresso. O brasileiro afirma que, como já havia sucedido algum tempo (dois anos) desde a publicação dos *Contos Populares*, ele achou necessário vir a público e divulgar aos demais estudiosos do assunto os delitos cometidos por Braga na impressão da obra:

- 1.º cortar um trecho da *Advertência preliminar* do livro em que dava eu conta da divisão d'este;
- 2.º apoderar-se d'essa divisão ethnographica dos contos brasileiros e dal-a como producção original sua;
- 3.º para fingir trabalho próprio — passar os contos tupis, enviados por mim, para a secção dos contos africanos;
- 4.º incluir no livro, fingindo que eu os desconhecia, os *Contos tupis* do Dr. Couto de Magalhães;
- 5.º escrever um prólogo disparatado, inçado de erros trapentos, em opposição absoluta aos meus proprios *Estudos sobre a poesia popular brasileira*, que são o manancial onde o compilador açoriano foi beber o poucachinho que sabe sobre litteratura popular d'esta parte da America. (ROMERO, 1887, p. 11-12)

A polêmica gira em torno da publicação dos *Contos*, principalmente após a revista espanhola *Boletim Folklórico Español* ter elogiado o trabalho feito por Teophilo na edição dos contos, e a revista francesa *Polybiblion*, ao contrário, ter empregado severas críticas tanto à introdução, feita por Braga, quanto a Romero por incluir contos tupis entre os africanos, um “erro” de edição, segundo o autor da obra. Embora grande parte do texto de Romero se fixe em ofensas e críticas pessoais tanto à índole de Teophilo, quanto a sua obra em geral, é possível extrair do texto as ideias que formam o projeto do folclorista brasileiro.

A principal crítica ao escritor português foi ao fato de este ter dado a entender que a disposição etnográfica dos contos, ou seja, sua divisão por raças – e não por estética, psicologia, temporalidade, etc. –, era ideia sua. Assim, Teophilo teria recebido os contos fora de ordem e outorgado para si a tarefa de organizá-los segundo critérios étnicos. Estes

critérios, de acordo com Romero, Teophilo também teria roubado do brasileiro e assumido a autoria para si:

O desarranjo iguala n'este ponto a pabulagem do escriptor. Sabe todo o Brazil que há quasi vinte annos applico-me ao estudo critico da litteratura nacional, manejando como base fundamental de minha analyse o critério ethnographico. Si me tiram isto, o meu trabalho reduz-se á metade de seu valor. (...)

O Sr. Theophilo parece ter acampado em terreno próprio e estar a repellir as classificações *esthéticas* e *psychologicas* que eu impingira aos pobres *contos brasileiros*... Elle sim; elle levou ordem áquelle cahos e descobriu a disposição *ethnologica*!! (ROMERO, 1887, p. 16-17).

Teophilo afirma na introdução escrita aos *Contos Populares* que estes haviam sido coordenados etnologicamente (por ele), sem se preocupar com a disposição estética ou psicológica, pois era de maior interesse para a nacionalidade nascente identificar os elementos étnicos que a constroem. Este foi o motivo da desavença e Romero se sentiu impellido a responder aos delitos de seu editor. Afirma que quem criou o critério etnográfico foi ele próprio e, para prová-lo, cita seu artigo publicado na Revista Brasileira (que, dividido em seus trechos mais relevantes, posteriormente se transformou na introdução da segunda edição dos *Contos Populares do Brasil*), no qual indica as três raças como formadoras do brasileiro e o mestiço como o resultado de sua miscigenação. Para Romero, a situação era clara: “Obedecendo a este criterio, organizei o manuscrito dos *Contos* em quatro series, e assim enviei-o para Lisboa. O Sr. Joaquim Teophilo gostou da cousa, e tomou-a para si” (ROMERO, 1887, p. 19). Para fazer crer mais ainda que este critério lhe pertencia, Teophilo teria cortado parte da Advertência escrita por Romero, na qual este explicava de que forma o havia disposto, ou seja, na qual explicava como distribuiu os contos entre as três raças, mais o mestiço.

Além disso, outro disparate cometido pelo editor português foi “jogar” os contos de origem tupi e mestiça junto com os de origem africana, quando, de acordo com a distribuição de Romero, deveriam estar em seção separada. Para suprir a falta dos contos de origem indígena, coloca aqueles coletados pelo Dr. Couto de Magalhães n’*O Selvagem*. Teophilo, inclusive, justifica essa atitude em nota à advertência escrita por Silvio Romero à primeira edição dos *Contos*: “Modificámos n'este ponto o plano do collector, completando a representação dos elementos ethnicos do Brazil com o que actualmente se conhece de tradições dos indigenas” (ROMERO, 1885, p. V). Segue a nota trazendo informações sobre a língua, os mitos, as danças, lendas e contos, encontrados pelo Dr. Couto de Magalhães no interior do Brasil. Novamente Romero busca em seu artigo da Revista Brasileira a prova de

que ele próprio havia coletado contos de origem indígena, aqueles enviados a Lisboa, e feito a distribuição dos mesmos, sem nunca acrescentá-los com os de origem africana. Critica, ainda, a atitude de Braga ao copiar os contos tupis de Couto de Magalhães e transportá-los para a obra de Romero, insinuando que este não possuía material suficiente para a formatação do livro, quando, em verdade, seus contos indígenas foram inseridos junto com os africanos.

Quanto à introdução feita por Teophilo aos *Contos Populares*, Silvio Romero a chama de “detestável escripto” (ROMERO, 1887, p. 38) e faz uma análise esmiuçada do texto, corrigindo, criticando e, mesmo, ridicularizando cada deslize do teórico português. Acusa Braga de farsante, de plagiar ideias e obras (inclusive do próprio Romero), de contradizer-se, em resumo, de cometer o que chamou de charlatanice literária. Para ele, Teophilo Braga lia demais e se apropriava das ideias lidas para escrever seus próprios textos, utilizando-se assim de plágio para produzir sua teoria. Braga também se confundia em autores de correntes teóricas diferentes e controversas, quando mistura Comte com Max Müller e Lenormant. Outro problema de sua vasta obra seria o fato de ele produzir ensaios e livros em diversas áreas do conhecimento: literatura, história, folclore, política, antropologia, sociologia, etnografia, meio jurídico, etc., sem aprofundar-se em nenhuma delas. Para sentirmos o teor de sua crítica, vejamos este momento em que Romero atesta ao leitor a incompetência de Braga por falar de assuntos que não compreende: “Onde e quando viu siquer livros da familia ugro-altaica para escrever com ares de *magister* sobre *mythos* accadicos, finnezes, etc? Ora deixa-te d'isto, Braga! Copia caladinho o teu Bréal, o teu Max- Müller, o teu Renan, o teu Lenormant e deixa-te de historias de *mythos*” (ROMERO, 1887, p. 52).

O folclorista brasileiro se mostra bastante preocupado em buscar a influência de cada etnia na cultura brasileira de sua época, e toca neste ponto ao criticar o artigo de Braga. Afirma ele que o escritor português, em momento algum, explicitou de que maneira esse processo se deu. Diz sobre a origem europeia dos contos:

Naturalmente o leitor sente-se satisfeito; afinal vae elle saber definitivamente no corpo das tradições, contos, lendas, aphorismos, adivinhas e outros productos populares do Brazil, o que em particular foi obra do colonizador portuguez. Perfeito engano.

O improvisado anthropologo açoriano desmantela quem n'elle se fia; escreve dez paginas (de IX a XIX) sobre o problema das origens portuguezas; das dez, seis são gastas com o *portentoso* enyigma de mostrar-nos que o costume de *contar historias* é antigo em Portugal, tanto que nas comédias de Gil Vicente, Antônio Prestes e Camões e nos versos de Tolentino há allusões a esse costume.... (...)

vamos ao ponto capital, vamos a immigração dos contos para o Brazil, sua adaptação ao meio americano, suas transformações. De taes assumptos, nem palavra! O sabichão truculento não teve o que dizer... Das divagações *innocentes*

sobre o velho costume das narrativas de casos e historias, passa o sabichão truculento a divagações *nocivas* sobre *mytho*, *lenda* e *conto* em geral. (ROMERO, 1887, p. 47-49)

Sobre a origem africana: “O problema principal, a influencia dos africanos nos costumes, na língua, na índole e na constituição da nação brasileira, é posto de lado e suplantado, conforme o sestro de Braga, por phrases banalissimas” (ROMERO, 1887, p. 71).

Sobre a origem indígena:

Nas doze paginas consagradas ás tradições dos selvagens (XXIV—a—XXXVI), as duas primeiras são consumidas com impertinentes generalidades sobre as dificuldades que se deparam ao collecter de contos populares e com uma noticia incolor e futil sobre o Dr. Couto de Magalhães. (...)

Após esse preliminar desnecessario, entra o homem desassombradamente no *turanismo* (ROMERO, 1887, p. 84-85).

Ao cobrar estes materiais de seu rival, deixa claro que é uma busca sua responder a estas questões. É o que ele tenta fazer no conjunto de sua obra, principalmente ao coletar textos folclóricos, oriundos da tradição oral. Os *Contos Populares do Brasil* tentam dar conta dessa busca. Dessa forma, encontrar as origens era sua meta. E, a partir disso, analisar qual a parcela de participação de cada uma delas na formação de um povo genuinamente brasileiro.

Percebe-se, assim, que o trabalho folclórico, para Silvio Romero, estava a serviço da construção da identidade da nação. Difere dos românticos apenas no método utilizado para isso e nas teorias que lhe servem de suporte, entretanto o objetivo é o mesmo.

Em seguida, Romero destrói a validade da teoria do turanismo, fortemente defendida por Teophilo em sua introdução. Cita uma série de autores que o português teve acesso e dos quais teria copiado e se apropriado das ideias, misturando teóricos muitas vezes de linhas de pensamento contraditórias. Além disso, ridiculariza sua tese do asiatismo dos índios americanos baseada, entre outras evidências biológicas e culturais, no formato do crânio dos indígenas, comparando-o com o crânio dos asiáticos.

Teophilo Braga é bastante ingênuo em sua exposição inicial aos *Contos*, principalmente quando afirma que a colonização no Brasil se deu de forma pacífica, sem destruições e matanças. Ou que os brancos não foram agressivos com os negros, mas, antes, acolheram seu colaborador ativo na construção da sociedade brasileira. Ou então quando fala de turanos, arianos, etc. e quer compará-los aos povos americanos, ou encontrar uma evidência na proto história de que os asiáticos por aqui tiveram em tempos remotos. Mais ainda quando faz considerações sobre mitos, lendas e contos, afirmando que este é um

produto independente e simultâneo daqueles, ou que o conto é uma degeneração dos mitos que deixam de ser compreendidos. No entanto, Silvio Romero acaba exagerando em sua réplica e, por estar tomado pela raiva e pelo despeito, utiliza palavras e ideias ofensivas contra seu inimigo.

A introdução de Braga foi removida para a segunda edição dos *Contos Populares do Brasil*, e em seu lugar Romero colocou parte de um texto seu publicado na Revista Brasileira e, posteriormente, capítulo de seus *Estudos sobre a poesia popular brasileira*; reorganizou a distribuição dos contos africanos e indígenas, dispondo cada qual no lugar que lhe pertence; retirou os contos coletados pelo Dr. Couto de Magalhães, mantendo apenas alguns poucos, para servir de comparação com outras versões também encontradas; acrescentou 18 contos à obra, nas três seções, sendo sete nos de origem portuguesa, dois nos de origem indígena e nove nos de origem africana; escreveu uma “Nota indispensável” ao final do livro, na qual explica resumidamente a polêmica com Braga e o que foi alterado da primeira para a segunda edição. Nessa nota, Romero também explicita algumas ideias sobre o trabalho folclórico de maneira geral. Afirma ele:

Todos os contos que se encontram neste livro, exceto os quatro ou cinco tomados a Couto de Magalhães para estudo comparativo, **foram por nós diretamente recolhidos da tradição oral. Não incluímos neles nenhum artifício; nenhuma ornamentação, nenhuma palavra há aí que não fosse fielmente apanhada dos lábios do povo.** O mesmo não se poderia dizer de algumas coleções que aí andam de gênero híbrido, que afinal, nem são obras de arte, nem estudos de folclore... Não passam de tremendíssimos *pastiches!* (ROMERO, 2008, p. 246, **grifo meu**)

Silvio Romero descreve seu método de recolha. Primeiro ele frisa a tradição oral como única fonte de registro dos contos. Todos pertencem à tradição popular, transmitida oralmente através da contação das histórias. Segundo, posiciona-se contrário à mistura de gêneros no tratamento do folclore. Qualquer alteração das palavras do povo, seja para adaptar as histórias, seja para ficcionalizá-las, é considerado pastiche, ou seja, uma imitação de má qualidade. Acredita que o material folclórico não deve ser corrompido com artifícios ou ornamentos. A função da literatura popular é, antes de tudo, resguardar a autenticidade do povo, sua pureza, é a fonte que guarda as tradições originárias de nossa cultura. Alterar sua forma ou seu conteúdo colocaria em risco estudos posteriores nessa área. Romero acredita, ainda, que a tradição popular deve servir de motivos e temas para a literatura erudita, mas nesse caso não se está mais fazendo trabalho folclórico, está apenas utilizando-se do folclore para, a partir dele, criar obra literária. Devido a isso, não considera como folcloristas este tipo de escritor. O folclore transformado em ficção pelas mãos de um romancista ou poeta torna-se

uma obra híbrida, ficando no entre-lugar da arte e do folclore propriamente dito. Não pode ser nem um nem outro, pois contém elementos dos dois. Para Romero, esse tipo de texto não pode dizer-se folclórico.

Poderíamos pensar, aqui, no caso de Simões Lopes Neto. Sua obra seria a mistura de dois elementos em diversos momentos? De um lado, abordaria o folclore por ele próprio, de outro estaria idealizando e fazendo ficção com a matéria folclórica. Nomeia, inclusive, sua maior obra com o subtítulo de “folclore regional”. Seria, Simões, um pastiche de folclore? Há outro lado da questão, pois, como veremos na análise posterior, a transcrição de Sílvio Romero, que ele acreditava fiel, apagava as marcas de oralidade, as variantes discursivas, os ritmos de cada narrador, as repetições. Ficava apenas com o enredo, traduzido para linguagem culta e abstraído das condições de narração. Por esse prisma, Simões aproxima-se mais do propóstico de Romero, mais do que ele próprio?

Mas essa polêmica travada entre os dois intelectuais, português e brasileiro, tem o mérito de trazer grande parte da reflexão teórica de Sílvio Romero à tona. Seu estudo acaba por ser um bom material de pesquisa sobre seus pensamentos. Serve, também, para percebermos as contradições do próprio Romero quanto a sua obra. Acusa Teophilo de aventurar-se em diversas áreas do conhecimento, quando ele próprio também o faz. Também ele escreveu sobre história, sociologia, antropologia, etnografia, literatura, folclore, crítica, etc. Ocorre que, na época, essas disciplinas se confundiam umas com as outras, de certa forma. Não havia distinção entre as áreas, bastava ser um intelectual ativo na sociedade para escrever sobre esses assuntos que, na maior parte das vezes, se misturavam dentro de um único texto. Não eram, algumas delas, disciplinas autônomas, que pudessem ser identificadas com um objetivo ou método de pesquisa próprios. Devido a isso, muitos escritores atuaram em diversas dessas áreas sem perceber uma clara diferença entre elas. Além disso, ambos os teóricos são partidários das mesmas teorias científicas de final do século XIX. Tanto Romero quanto Braga acreditam na teoria das raças, na supremacia da raça branca, no evolucionismo, no positivismo e no determinismo. A desavença existiu, em todo caso, e deixou um saldo positivo a quem se debruçar ao passado a fim de investigar os pensamentos políticos, literários e históricos do período.

2.2 Os Contos Populares do Brasil

Como já foi dito, os *Contos Populares do Brasil* foram publicados em duas edições diferentes. A primeira em 1885, e a segunda, revisada por Romero, em 1897. Na primeira edição, o autor coloca uma Advertência, na qual explica o projeto do livro:

ADVERTÊNCIA

É esta a collecção de *Contos populares brasileiros* que **pudemos directamente obter da tradição oral**. N'esta faina não tivemos, como nos *Cantos*, collaborador; tudo é trabalho nosso. Resolvemos não incluir aqui os contos tupis que não passaram ás populações actuaes do império. Consideramos o indio puro como extranho á nossa vida presente. O mesmo pensamos a respeito do negro da costa. O portuguez, o *emboaba*, o reinol está nas mesmissimas condições. O brasileiro é o resultado das três almas que se reuniram, e por isso só colhemos os contos que nas villas e fazendas do interior correm de bocca em bocca. A colheita é ainda pouco avolumada. Possam outros multiplicar-a!... Só quando possuirmos collecções de cantos e contos de todas as províncias é que se poderá fazer estudos comparativos. Por agora achamos tudo prematuro e consideramos o nosso trabalho sobre a litteratura anonyma do Brazil como inteiramente provisório e eivado de immensas lacunas. Em todo caso, porém, é um ponto de partida (ROMERO, 1885, p. V, **grifo meu**).

O teórico reafirma a tradição oral dos contos coletados. Para Romero, a cultura popular representa o povo do país, sua identidade, seus traços autóctones. E é isso que ele busca encontrar através das narrativas orais. Em seguida, diz que somente coletou contos que ainda estivessem na boca do povo, aqueles que a camada da população pesquisada assimilou como pertencentes a si. Aqueles contos esquecidos, ou que não passaram às próximas gerações, ou seja, permaneceram apenas dentro de uma tribo em específico, esses não formaram a cultura do povo do Brasil, constituído pela miscigenação das três raças. O índio, somente, não representa o brasileiro; o mesmo para o negro, ou o português. Sozinhos, eles não formam uma nação. É a união das raças, tanto biológica quanto culturalmente, e naquilo em que cada uma contribui, que forma a identidade nacional do povo brasileiro. Por isso Romero não inclui os contos que se perderam no passado, tendo em vista que estes não fazem parte da atual constituição do povo.

Romero constata também a precariedade dos estudos folclóricos no Brasil, ao afirmar que seu trabalho é ainda escasso, e que não há coletâneas as quais englobem todas as províncias do país. Reconhece as lacunas não só de seu trabalho, mas do folclore de maneira geral. No entanto, Silvio Romero é pioneiro nesse campo, um dos primeiros a preocupar-se com o resgate da cultura popular de maneira sistemática, com o fim de investigar sua identidade.

O livro da segunda edição está dividido em três seções, precedidas de uma introdução feita pelo próprio autor, já estudada anteriormente neste capítulo. As seções dividem os contos entre os de origem europeia, de origem indígena e, por último, os de origem africana e mestiça.

Os contos de origem europeia, em sua grande maioria, são contos que tratam de reis, rainhas, príncipes, princesas e alguns personagens do povo. As histórias se ambientam no espaço do campo, habitado por castelos longínquos, repletos de florestas e desafios a atravessar. De maneira geral, os enredos podem ser desmembrados em uma estrutura que se repete, variando apenas a ordem dos acontecimentos. Normalmente um membro do povo, homem ou mulher, deixa sua terra para buscar algo, “fazer a vida” ou ir atrás de aventuras – se for homem – ou por ter contratado casamento com algum rei – se for mulher. Muitas vezes o homem, em sua jornada, termina casando-se com alguma princesa de um reino pelo qual passou. Nesse percurso, os personagens enfrentam alguns desafios necessários para alcançar o fim desejado. É comum nos contos o personagem receber ajuda sobrenatural para vencer os adversários, normalmente em forma de objetos mágicos. Há uma integração entre natural e sobrenatural, entre natureza e homem. Nessa integração, a emancipação da personagem se dá pelo vínculo astucioso com as forças mágicas para superar os perigos do caminho, uma vez que o personagem sempre é auxiliado pelos objetos mágicos, que podem ser recebidos de alguém durante o trajeto ou comprados, com a finalidade de ajudar em momentos específicos. Os objetos são usados, o conflito é resolvido, e a harmonia é retomada. A história termina com o casamento do personagem com a princesa ou com o rei. Em resumo, pode-se afirmar que, nas histórias de origem europeia, exista uma harmonia inicial, surge um conflito, ocorre o deslocamento do personagem para a solução desse conflito, ele é resolvido através do auxílio de elementos sobrenaturais, retoma-se a harmonia inicial e os personagens se casam com um membro da realeza¹³.

Muitas vezes, dentro do mesmo conto, podem ocorrer não apenas um, mas dois conflitos. Após a solução do primeiro, surge um novo, que estende a história. O primeiro conto do livro exemplifica essa estrutura. “O bicho Manjaléu” é a história de um velho que tinha três filhas muito bonitas. Ele não era rico, mas conseguia sustentar a família fazendo gamelas para vender, sem passarem necessidades [*harmonia inicial*]. Até que um dia aparece

13 Sobre a estrutura dos contos populares, Wladimir Propp publicou, em 1928, a obra *Morfologia do conto maravilhoso*, na qual estabelece os elementos narrativos básicos encontrados nos contos folclóricos e estuda as funções dos personagens, identificando um uso padronizado nos contos de tradição oral.

um homem muito bonito que deseja comprar uma de suas filhas. O velho renuncia a oferta, mas é ameaçado de morte pelo homem, o que o faz voltar atrás e vender uma das filhas. O mesmo acontece às outras duas [*motivo do conflito*]. A família ficou muito rica e, tempos depois, o casal de velhos tem mais um filho, dessa vez um menino. Quando cresce, fica sabendo que a riqueza da família vem da venda das irmãs e decide ir atrás delas [*deslocamento do herói em busca de algo; tentativa de resolução do conflito*¹⁴].

Ao iniciar sua trajetória, o personagem compra três objetos mágicos: uma bota, uma carapuça e uma chave: “àquela bota se dizia: ‘*Bota, me bota em tal parte!*’ e a bota botava; à carapuça se dizia: ‘*Esconde-me carapuça!*’ e ela escondia a pessoa que ninguém a via; e a chave abria qualquer porta” (ROMERO, 2008, p. 34). Com a bota, chega na casa de cada uma das irmãs, bastando dizer: “Bota, me bota na casa de minha irmã primeira” (ROMERO, 2008, p. 34). O mesmo para a segunda e a terceira. Chegando na casa da primeira irmã, ela o recebe muito bem, mas teme pelo irmão, pois o marido é rei dos peixes e vem sempre muito zangado ao fim do dia para casa. Ele avisa que tem como se esconder e veste a carapuça. Quando a irmã e o rei estão jantando, ela pergunta a este o que faria se ali viesse seu irmão, cunhado daquele. O rei responde que o trataria muito bem e que aparecesse se ali estivesse. Assim fez o moço. Jantaram e conversaram muito, mas ele precisava partir para encontrar as outras irmãs. O rei, vendo a serventia da bota de seu cunhado, disse: “Se eu a apanhasse, ia ver a rainha de Castela” (ROMERO, 2008, p. 35) e lhe dá de presente uma escama, dizendo-lhe: “Quando você estiver em algum perigo, pegue nesta escama, e diga: ‘*Valha-me o rei dos peixes*’” (ROMERO, 2008, p. 35). O mesmo se sucede na casa das outras irmãs, com a diferença que a segunda tinha como marido o rei dos carneiros, de quem ganhou uma lâzinha para quando estivesse em perigo, e a terceira estava casada com o rei das pombas, que lhe ofereceu uma pena [*conflito resolvido: herói em busca de seu passado; retorno à harmonia inicial*].

Nesse conto, após o personagem cumprir seu objetivo, é iniciado um novo enredo. A harmonia inicial é restabelecida, mas surge um novo conflito a ser resolvido pelo herói. Como os reis haviam manifestado uma imensa vontade em conhecer a rainha de Castela, o moço decide pedir à bota que o leve até ela. Chegando em seu reino, soube que “era uma princesa que o pai queria casar, e que era tão bonita que ninguém passava pela frente do palácio que não olhasse logo para cima para vê-la na janela; mas a princesa tinha dito ao rei que só casava

14 O conflito, nessa história, é a busca das origens, do conhecimento, e do seu passado. Quando conquista o que persegue, o conflito se resolve.

com o homem que passasse por ela sem levantar a vista” (ROMERO, 2008, p. 35-36). Ele passa pela princesa sem olhá-la e se casa com ela [*harmonia inicial*]. A princesa fica curiosa para saber o que são aqueles objetos que o marido sempre carrega com ele, e este explica a função da bota, da carapuça e da chave. O rei tinha um quarto trancado que nunca era aberto, pois neste quarto vivia preso um bicho Manjaléu muito feroz, e sempre que o rei mandava matá-lo, ele revivia. A princesa decide usar a chave para abrir a porta e ver o que há dentro. O bicho ataca a princesa e foge com ela para a floresta [*instaura-se o conflito*].

Quando chegaram em casa, deram falta da princesa e descobriram a porta do quarto aberta. O moço pediu às suas botas que o levassem até onde ela estava [*deslocamento do herói em busca de algo; tentativa de resolução do conflito*]. Lá chegando, solicitou a ela que descobrisse onde estava a vida do Manjaléu, para matá-lo. Ela descobriu que sua vida “está no mar; dentro dele há um caixão, dentro do caixão uma pedra, dentro da pedra uma pomba, dentro da pomba um ovo, dentro do ovo uma vela; assim que a vela se apagar, eu [*o Manjaléu*] morro” (ROMERO, 2008, p. 36-37). Ela conta ao marido, que, com as botas, chega rapidamente até o mar. Novamente ele usará do auxílio dos *objetos mágicos* para solucionar o conflito. Usa a escama, dizendo “Valha-me *o rei dos peixes!*” e uma multidão de peixes aparece. Ao final, com a ajuda da lã e da pena, consegue apagar a vela, matando, assim, o Manjaléu, resgatar a princesa e viver com ela no palácio [*resolução do conflito; retorno à harmonia inicial*].

A repetição do enredo por três vezes é outro fator comum em diversas histórias. N’O Bicho Manjaléu, três vezes o personagem passa pelas mesmas situações: a visita às irmãs, esconder-se do rei, aparece como convidado, janta no castelo do rei, recebe o presente de cada um e segue viagem. Em muitas histórias, três é o número de vezes que a cena se repete, ou o número de personagens que passam pela mesma situação. Em “Os três coroados”, havia *três irmãs* órfãs que, ao avistarem o rei passar, anunciaram sua vontade de casar com ele e o que podiam oferecer em troca da união [*harmonia inicial*]. A primeira lhe prometeu uma camisa como ele nunca viu; a segunda, uma ceroula como ele nunca teve; já a terceira, disse: “E eu, se me casasse com ele, paria *três coroados*” (ROMERO, 2008, p. 38). O rei decidiu casar-se com a terceira moça. Quando esta engravida, nascem *três príncipes* coroados que, logo após o nascimento, são abandonados pelas duas irmãs invejosas. Estas, em lugar dos coroados, colocam três bichos. O rei, muito desgostoso, manda enterrar a mulher até os peitos, perto da entrada do palácio, ordenando que quem por ali passasse deveria cuspir em seu rosto. Um

velho pescador encontra os meninos e leva-os para sua casa. Junto com sua mulher, criam os garotos.

Mais tarde, quando estes já estão grandes, as irmãs invejosas os reconhecem e oferecem frutas envenenadas que os fazem virar pedra [*conflito*]. A mãe adotiva dos meninos vai atrás de uma cura [*deslocamento da heroína*]. Disse ela ao marido: “Não tem nada; eu vou à casa do Sol buscar um remédio para as três pedras virarem outra vez gente” (ROMERO, 2008, p. 39). No caminho, passa por um rio, que manda um recado ao Sol: “Pois então pergunte a ele a razão por que, sendo eu um rio tão bonito, grande e fundo, nunca criei peixe” (ROMERO, 2008, p. 39). Passa também por um pé de fruta, que lhe manda o seguinte recado: “Pois pergunte a ele a razão por que, sendo eu tão grande, tão verde e tão copada, nunca dei uma só fruta” (ROMERO, 2008, p. 39). Em seguida, passa pela casa de *três moças* solteiras. “Elas lhe pediram para indagar o Sol o motivo por que, sendo elas tão formosas, ainda se não tinham casado” (ROMERO, 2008, p. 39). Novamente, a cena é repetida três vezes: três elementos enviam recados ao Sol. A velha consegue as respostas que precisava e, de posse dos *objetos mágicos* para salvar os meninos, volta a sua terra. Transforma as pedras em meninos [*solução do conflito*] e estes são devolvidos ao rei e à rainha, que mandam matar as irmãs malvadas [*retorno à harmonia inicial*].

Há ainda várias versões de contos como “A princesa roubadeira”, no qual um homem tem três filhos e, um a um, decidem sair pelo mundo a fim de ganhar a vida. Para saber que os filhos estão bem, cada um, ao deixar a casa, planta uma árvore. Enquanto ela estiver verde e viçosa, os irmãos não precisam se preocupar. Se ela murchar, eles estavam em apuros. Assim, o primeiro irmão foi embora. Quando sua árvore começou a murchar, o segundo foi auxiliá-lo. O mesmo se deu e o terceiro irmão partiu para ajudar os outros dois.

Em contrapartida a isso, não observamos essa repetição das ações de forma tão sistemática nos contos indígenas ou africanos. O número três, nesses contos, é sintomático e representativo. A doutrina cristã é baseada no número 3: Pai, Filho e Espírito Santo. Pode simbolizar, assim, a ideia de totalidade. Seria o número necessário de etapas que o personagem atravessa para aprender com o erro, ou seja, uma série de ciclos que formam um

todo. Além disso, repetir o que já foi contado é um recurso útil às histórias orais, uma vez que auxilia na memorização do conto¹⁵.

As histórias de origem europeia têm muitos pontos em comum ainda. Os personagens são quase todos sem nome (com exceção de Pedro Malas-Artes, por exemplo, entre outros). Isso facilita a identificação do ouvinte com os personagens. Os contos estão inseridos no mesmo espaço e na mesma temporalidade: floresta, castelos, campo, reinos, sempre distantes. Nunca é um espaço urbano ou próximo. Assim como também não ocorrem no tempo presente, mas no passado remoto. Muitos começam com a estrutura de histórias antigas: “Foi um dia”, “Uma vez”, “Havia um(a) rei/homem/moço/mulher/princesa/velha, etc.”, “Houve noutra tempo”, “Era uma vez”, “Diz que foi um dia”, etc. Raras são as histórias que não iniciam com essa estrutura. Ela remete à distancia, tanto espacial quanto cronológica, entre o conto e seus ouvintes/contadores. Além disso, todos os problemas dos heróis são resolvidos com ajuda sobrenatural, através dos objetos mágicos, não exigindo esforço pessoal para solucionar os conflitos. Pode significar a ajuda divina cristã, simbolizando a passividade do personagem (ou do ouvinte, ao se identificar com o herói) cuja atitude diante das adversidades da vida será aguardar o amparo de Deus. Os contos não estimulam, assim, atitudes ativas de seus ouvintes. Já nos contos indígenas e africanos ocorre o oposto, como veremos adiante.

O rei, a princesa, o príncipe, enfim, figuras da realeza, são comuns nas histórias de origem europeia por fazerem parte de seu contexto histórico e social. A figura do rei é o símbolo máximo, sinônimo de poder e *status*. O casamento também tem essa carga e é um fator social importante aos europeus, por isso sua presença constante nos enredos. Os contos, nesse ponto, refletem a sociedade na qual estão inseridos, conforme afirmava Silvio Romero em seus escritos teóricos. O mesmo ocorre com os contos da segunda seção, de origem indígena, que têm como personagens, majoritariamente, animais. Não possuem um sistema de família real, apesar de existirem líderes dentro das comunidades. Estes, no entanto, usufruem de maneira diferenciada o prestígio conquistado junto aos demais. Para os indígenas, o equivalente aos deuses e “reis” eram os elementos da natureza. Por isso as histórias com animais predominam nessa cultura.

15 Vale apontar que a economia interna do conto ajuda a memorização. As personagens são tipificadas e sem aprofundamento psicológicos, as ações são coordenadas por esquemas rítmicos simples (com o uso do três), a ambientação se dá pela função simbólica dentro do conto e o tempo linear da narrativa não estabelece compromisso de representar o tempo histórico. Nesse sentido, o conto popular não vale pela autoria, vale mais pelo gesto do narrador que se apropria, incorpora a sua experiência e conta de novo e de novo a uma comunidade que pode repeti-lo. Silvio Romero foca na reprodução do conto popular arrancando-o do contexto, dando-lhe autonomia, como se ele pudesse existir independente do narrador.

Há um ciclo do Cágado, ou Jabuti, um ciclo da Raposa, um ciclo da Onça, e demais personagens, como o macaco, o bode, o jacaré, o teiú, o veado, o sapo, entre outros. São histórias cuja trama gira em torno da agilidade e esperteza dos personagens, os quais tentam tirar vantagens uns dos outros ou vingar-se por alguma afronta realizada. Diferentemente dos contos europeus, não há ajuda de elementos mágicos ou divinos para auxiliá-los; utilizam apenas suas habilidades físicas e mentais. Isso já demonstra a postura ativa dos personagens diante dos conflitos, em contraposição à passividade dos personagens da primeira seção, cuja sorte sempre depende de fatores externos, como os objetos encantados. Os contos indígenas também estão associados ao espaço distante da floresta, mas neste caso por ser o ambiente natural dos animais que atuam nas histórias. Passam-se, ainda, em um tempo distante e alguns possuem a mesma estrutura inicial dos contos europeus.

As histórias coletadas dos índios também possuem, assim como as europeias, uma estrutura padrão. O enredo se desenvolve a partir de uma desavença entre dois animais, porque um queria tirar vantagem sobre o outro. Aquele que sofreu a afronta planeja uma vingança, ou uma forma de compensar o mal sofrido. No final, consegue colocar em prática seu plano e “vence” o adversário. É o caso do primeiro conto, “O cágado e a fruta”. Havia uma fruta que só podia ser comida por quem soubesse seu nome. O cágado, utilizando-se de sua esperteza, consegue descobrir o nome da fruta. No entanto, a onça, também muito esperta, tenta enganar o cágado para roubar suas frutas. Diz ela: “Amigo cágado, você como não pode trepar deixe que eu trepe para tirar as frutas, e você em paga me dá algumas” (ROMERO, 2008, p. 183). Assim fez o cágado. Mas quando a onça pegou as frutas, não as devolveu para o cágado, fugindo com todas para si. O cágado ficou muito zangado e arquitetou uma maneira de ter suas frutas de volta. Correu atrás da onça e, ao chegarem em um rio, o cágado disse: “Amiga onça, aqui você me dê o saco para eu passar, que sou melhor nadador, e você passa depois” (ROMERO, 2008, p. 183). Ela concordou e o cágado, quando chegou ao outro lado do rio, fugiu levando suas frutas. A onça, com muita raiva, planeja matar o cágado. Este, para livrar-se da morte, se escondeu embaixo de uma raiz onde a onça costumava descansar. Quando ela o chamou, ele apenas respondeu: Oi. A onça não sabia de onde vinha a voz e pensou que era seu traseiro quem respondia. Novamente a onça chama o cágado, e este responde: Oi. A onça, muito assustada, pede ao amigo macaco que vinha passando para açoitá-la, a fim de fazer seu traseiro se calar. O macaco tanto bateu na onça que a matou, ficando livre o cágado.

Algumas diferenças podem ser notadas entre os contos. Não há, por exemplo, o auxílio de elementos mágicos, ou seja, os personagens resolvem os conflitos através de sua agilidade e esperteza. Também não encontramos nas histórias indígenas o casamento entre os personagens, tanto como valor social quanto forma de ascensão, pois nas narrativas europeias um personagem do povo sempre se casava com um rei, uma princesa ou um príncipe. O casamento raramente serve de mote aos contos indígenas. Aparece, apenas, nos contos “O cágado e o teiú”, “O cágado e a fonte” e “O veado e o sapo”. Ainda assim, o casamento, nesses contos, é encarado como uma disputa entre os animais, a fim de ver qual deles é mais esperto e consegue enganar os outros para casar-se com a pretendente. Não há elementos sobrenaturais ou desafios e obstáculos a serem vencidos. Há um plano muito bem bolado pelos personagens para conseguir vencer seus adversários. Em “O cágado e a fonte”, por exemplo, o cágado queria casar com a filha da onça, mas não somente ele; também queriam o homem, o teiú e a onça. Para conseguir seu objetivo, o cágado arquitetou um plano que mostrará aos outros como ele é o mais valente e esperto. O conto é curto, e podemos ilustrá-lo aqui:

O cágado e a fonte

Uma feita, o cágado intrigou-se com o homem, o teiú e a onça por causa de um casamento com a filha da onça. Havia uma fonte onde todos os bichos costumavam ir beber; o cágado lá chegou, botou dentro dela uma boa porção de sapinhos e lhes deu ordem que, quando viesse ali algum bicho beber, eles cantassem:

“Turi, turi...
Quebrar-lhes as pernas,
Furar-lhes os olhos...”

Feito isto, o cágado foi-se embora. Chegou o macaco para beber, ouviu aquilo e ficou com muito medo e foi-se, e espalhou o caso. Outros bichos vieram e todos se retiraram com medo. Veio o teiú, a mesma coisa; veio a onça, o mesmo. Afinal o homem veio e também fugiu com medo. Faltava o cágado; foram chamá-lo. Ele disse que estava pronto a ir, mas acompanhado de todos os outros, e munido de sua gaita e tocando. Chegando a certa distancia mandou os outros esperar, avançou, chegou junto à beira da fonte, deu ordem aos sapinhos para se calarem; eles obedeceram. O cágado encheu seu pote e retirou-se vitorioso com grande espanto de todos os outros animais e casou-se com a filha da onça (ROMERO, 2008, p. 190).

No momento inicial, ocorre a desavença entre os personagens por causa do casamento com a filha da onça. Outra característica evidente é que os animais estão todos no mesmo nível, inclusive com o homem, pois tanto o cágado, o teiú e o homem querem casar com a onça, não importando a distinção de espécies. Essa falta de hierarquia social não está presente nos contos europeus, nos quais há membros da realeza, muito ricos, e pessoas do povo, muito pobres, atuando na mesma história. Temos aqui uma integração do homem com a natureza, de

tal modo que a identidade entre clãs diferentes, vinculado um ao cágado e outra à onça, se dissolve a diferença dos animais e eles podem se aproximar e casar.

O cágado planeja uma forma de mostrar-se mais esperto e ágil que seus oponentes para alcançar seu objetivo, e para isso utiliza-se do medo dos outros colocando sapinhos falantes na fonte. O conto segue, assim, a estrutura analisada acima, com o casamento do cágado e da onça.

O casamento, nesse caso, é um meio para o personagem demonstrar sua superioridade diante dos outros. Não é narrada uma grande paixão, um forte desejo, ou mesmo a cobiça de um personagem por outro, como ocorre nas histórias europeias¹⁶. O casamento também não é uma imposição social e também não serve como forma de ascender ao trono. É, antes, um acontecimento natural que gerou uma desavença, tal qual a flauta, a gaita ou as frutas roubadas do cágado e que ele necessitava buscar de volta por sua própria conta.

Os contos indígenas, e também os africanos e mestiços, se aproximam mais da fábula, pelo fato de terem animais como personagem e uma moralidade a ser ensinada. A estrutura de ambos se assemelha, pois têm animais como personagens principais que precisam vencer os desafios por si próprios, usando sua inteligência.

Os contos da terceira seção, africanos e mestiços, são muito semelhantes com os indígenas em alguns pontos, entre eles o uso de animais como personagens e a busca de soluções para os conflitos por si próprios. Encontra-se, também, nos contos africanos, a série de histórias formadas por animais. Porém, os contos que têm somente animais como personagens são minoria: apenas “O macaco e a cotia”, “A onça e o boi”, “A onça e o gato”, “O macaco e a cabaça”, “O macaco e o coelho” e “O macaco e o aluá”. O mais comum nas histórias dessa seção são as que possuem humanos apenas como personagens ou misturar personagens animais com personagens humanos, fenômeno raro nas narrativas indígenas, formados quase exclusivamente por bichos. Contos como “O macaco e o moleque de cera”, “O macaco e o rabo”, “O Doutor Botelho”, entre outros, têm como protagonistas homens e mulheres, por vezes misturando-os com alguns animais. Contos que têm apenas humanos como personagens são: “Melancia e Coco Mole”, “O caboclo namorado”, “O velho e o tesouro do rei”, “O homem que quis laçar Deus”, “O homem tolo”, “A mulher gaiteira” e “O

16 Em diversas histórias, o rei compra suas esposas, as captura, ou então se apaixona loucamente por uma moça. Há também o moço simples que se apaixona pela princesa e se casam. Vale insistir também no casamento entre espécies diferentes que impõe aos homens a necessidade de buscar o casamento fora de seu clã.

negro pachola”. Como se pode observar, estes são maioria. Dessa forma, o conto africano e mestiço contém elementos semelhantes ao conto europeu, ao incluir pessoas nas histórias, e ao conto indígena, pela presença de animais.

A série de histórias com animais se assemelha muito às histórias indígenas: vence o mais esperto. A diferença é que o mais esperto, nesse caso, é o enganador. Nos contos africanos, muitas vezes, enganar os outros animais para obter vantagens é premiado no final. Nas histórias indígenas, se um animal sofria uma desavença, como o cágado que tem suas frutas roubadas pela onça, ele arquiteta um plano para vingar-se e recuperar seus pertences. Nos contos africanos, muitas vezes, quem “passa a perna” nos outros obtém sucesso no final. É o caso de “O macaco e o aluá”, no qual o macaco queria fazer aluá e, para isso, compra porções de milho do galo, da raposa e da onça e promete pagar em tal dia. O macaco, muito esperto, arma um plano para, no dia do pagamento, não precisar pagar a mercadoria a nenhum de seus credores. O plano dá certo e o macaco “continuou a fazer suas artes e estrepolias” (ROMERO, 2008, p. 235). Os demais contos de animais seguem essa lógica, diferenciando-se, nesse ponto, do conto indígena. O mesmo ocorre com os contos nos quais seres humanos e animais são personagens. Normalmente, os animais são mais ágeis e sagazes que os humanos, pois conseguem enganá-los facilmente.

O enredo e a estrutura das histórias cujos personagens são seres humanos se assemelham às histórias com animais, valorizando a esperteza e agilidade, porém a lógica do sucesso final é invertida, assemelhando-se aos contos europeus. Sai vitorioso aquele que inicialmente foi prejudicado por outro personagem. Além disso, o casamento está muito presente nos contos, seja por personagens que são casados ou por outros que buscam casar-se. Outro tema frequente e que não está presente nas seções anteriores é a traição¹⁷. No conto “O caboclo namorado”, um caboclo se interessa por uma moça casada. Ela conta para o marido, que articula uma maneira de “dar uma lição” no homem. Ou o conto “A mulher gaiteira”, no qual uma mulher casada se apaixona pelo padre da igreja em frente a sua casa. O marido arranja uma maneira de punir a mulher pela afronta. Em ambos os casos os maridos conseguem atingir seus objetivos, obtendo o sucesso final.

Um dos contos é claramente mestiço, indicado inclusive em nota de rodapé pelo autor. Em “O velho e o tesouro do rei”, Silvio Romero afirma: “O tema principal deste conto é de

17 Isso não significa que não tenham contos populares da Europa com esse tema. O adultério está implícito na história de Barba Azul. Trata-se de ver como esse tema não está presente na recolha feita por Silvio Romero dos contos que circulam no Brasil.

origem portuguesa; mas está profundamente alterado pelo mestiço” (ROMERO, 2008, p. 237). Fica clara a origem portuguesa pela presença do rei como personagem. Conforme visto anteriormente, ele faz parte de quase todas as histórias de origem europeia. Além disso, a reiteração do número três também é indicativa disso. No conto, um homem velho e muito pobre sofre um falso testemunho: todos afirmavam que ele sabia quem tinha roubado o tesouro do rei. Este manda chamá-lo e lhe dá três dias para adivinhar, sob pena de morte. No primeiro dia, um criado lhe serve a melhor comida e bebida do castelo. Ao acabar, diz para o criado: “Graças a Deus que já vi um” (ROMERO, 2008, p. 236), querendo dizer que já viu um dia de fartura em sua vida. Mas o criado era um dos cúmplices que tinham roubado o tesouro do rei e entendeu que o velho se referia a isso. Foi contar aos outros dois cúmplices o acontecido, ao que decidiram no outro dia trocar o criado que iria servir o velho. No segundo dia ocorreu o mesmo, com a alteração de que agora o homem velho deu graças a Deus por ver dois. Os criados, muito espantados, desconfiaram que o homem soubesse dos culpados do crime. No terceiro dia, a mesma coisa. O velho, que já estava condenado à morte por chegar ao terceiro dia sem saber quem havia roubado o tesouro, se surpreendeu quando o terceiro criado se ajoelhou e disse que haviam sido eles, implorando ao homem que não contasse ao rei caso eles devolvessem o dinheiro. Assim fez o velho e foi entregar a quantia ao rei, salvando sua vida. A presença do rei e a repetição do três indicam forte influência europeia, no entanto o homem não precisou se deslocar de sua terra nem do auxílio de elementos mágicos para vencer o conflito. Assim como nos contos indígenas e africanos, consegue solucioná-lo por si mesmo.

2.3 A busca pela identidade do povo brasileiro

O projeto intelectual de Silvio Romero se expressa em coletâneas como os *Contos Populares do Brasil*, uma vez que estes tentam dar conta da formação identitária do povo brasileiro. Além disso, os contos têm a função de servirem como base à literatura culta, após passarem pelos estudos científicos e serem catalogados de forma sistêmica, “assim, atribui um sentido político à busca pelas manifestações populares, vistas como documentos que atestariam a identidade nacional e a legitimidade de um povo que se queria singular” (SCHNEIDER, 2005, p. 67). As tradições populares, para Romero, são os fundamentos da nacionalidade e do povo, e a única forma pela qual é possível acessá-los é através dessas

histórias coletadas. Nos *Contos*, Romero trabalha de maneira didática, separando cada raça que, segundo ele, forma o brasileiro. Sua teoria, no entanto, é que as três raças juntas formam o mestiço, este sim o verdadeiro representante do povo:

Nas respectivas introduções de *Cantos e Contos populares do Brasil*, sobretudo no primeiro livro, já aparecia o traçado interpretativo que o levaria a escrever a *História da literatura brasileira*: a idéia das três raças como fundamento histórico, étnico e cultural do Brasil. A essência da brasilidade estaria na mestiçagem (SCHNEIDER, 2005, p. 63)

Romero possuía, assim, um projeto teórico muito claro: queria contemplar o país, desvendando os princípios que formam o Brasil enquanto nação. Almejava uma teoria do Brasil – ou do povo brasileiro – a partir de sua evolução histórica. Isso vai ao encontro do que pretendiam os românticos algumas décadas antes. No entanto, Romero os critica demasiadamente por romancear e falsear a busca pelo povo, a sua autenticidade. Seu objetivo era fazer um estudo científico e etnográfico da cultura popular, ou seja, objetivo, racional, sem a subjetividade do autor, sem romances, literatura e idealizações. Combatia veementemente o indianismo no Brasil, por retratar um índio alegórico e falso.

Apesar de sua ideia de povo e unidade nacional se aproximar dos românticos nesse sentido (a busca pela identidade), se afastava destes ao romper com seu método, optando pelas teorias científicas da Europa, universais, objetivas, imparciais, para as quais o local estava subordinado ao universal. No entanto, Romero não se tornou cego a certos problemas encontrados nas teorias. Ele não concordava, por exemplo, com a condenação do mestiço enquanto enfraquecimento da raça. Essa ideia, divulgada pelos maiores pensadores científicos da época, acabava com o projeto de Silvio Romero, pois sua defesa era justamente a oposta, de que o mestiço era o símbolo do povo brasileiro e, por sua miscigenação, teria fortalecido a raça: “Aqui se percebe, em toda sua intensidade, a tensão interna de sua obra, entre a autoridade da Ciência que condena a mestiçagem e a militância nacionalista, empenhada em aceitar essa mestiçagem como uma realidade histórica inexorável” (SCHEIDER, 2005, p. 75).

Romero acreditava, como expressou na introdução analisada anteriormente, em uma ideia contraditória: que a mestiçagem levaria ao branqueamento da população, ou seja, a raça branca, por ser superior, se estabeleceria como hegemônica e, junto com a indígena e a negra, gerariam uma “raça pura”. Mais ainda, era fortemente a favor da colonização dos imigrantes europeus, italianos e alemães, que aportavam no Brasil, pois favoreceriam ao branqueamento do povo brasileiro. Romero repudiava a ideia geral de que a mestiçagem seria prejudicial à formação das nações. Sua teoria estava na contramão dos principais intelectuais de seu tempo.

Para estes, a miscigenação enfraqueceria a raça branca. Para Romero, ocorreria o inverso: as “raças inferiores” seriam fortalecidas pela raça branca.

Era cara ainda, para Romero, não somente a mestiçagem biológica, mas também a cultural. Para buscar elementos disso na cultura do povo brasileiro, encontra na literatura popular um material de pesquisa em potencial.

Ao concluir metaforicamente que ‘todo brasileiro é mestiço, quando não no sangue, nas idéias’, Sílvio Romero viu-se obrigado a encontrar as marcas da mestiçagem na literatura brasileira, pois ela representaria um símbolo da nacionalidade. (...) As manifestações populares lhe soaram com uma dimensão cientificamente mensurável da mestiçagem brasileira (SCHNEIDER, 2005, p. 77).

São resultados disso os *Cantos e Contos populares do Brasil*. Seu projeto intelectual visava à construção de uma unidade nacional, política e cultural representada no mestiço, ou seja, pretendia identificar uma população que tivesse a sensação de pertencimento a uma mesma nação, história e cultura. Essa era, também, a função dos intelectuais brasileiros, estudarem a identidade do povo. As tradições orais guardam resquícios de cultura autêntica, por isso a importância dos estudos folclóricos nesse período no país. O folclore serviu como ferramenta para o estudo da nação, do povo, de sua história e culturas autóctones, assim como à construção de uma imagem do brasileiro típico. O teórico “passou toda a vida defendendo a importância dos estudos folclóricos como forma de acessar o povo e a nacionalidade, incitando outros a pesquisarem sobre o que chamava de *folk lore*” (SCHNEIDER, 2005, p. 62). Romero viu no folclore uma oportunidade para concretizar seu projeto intelectual, amadurecendo seu estudo no Brasil:

Nele, a investigação do folclore brasileiro surge como um subsídio – seria melhor dizer um ponto de apoio – para o estudo da literatura brasileira, fornecendo determinantes e substratos indispensáveis à sua interpretação. Sílvio Romero, partindo do exemplo da crítica européia, acreditava que a expressão ‘nacional’ – os traços típicos da literatura de um povo – não modela uma literatura só pela língua, mas também pelo sentimento original que caracterize o agrupamento humano considerado (FERNANDES, 1978, p. 178).

Além disso, o objetivo de seus estudos folclóricos também pretendia “salvar” as tradições orais do esquecimento, pois estas estavam perdendo-se em meio ao avanço progressista e modernizador do final do século XIX. Segue a onda de coletâneas nacionais compiladas neste século em diversos países, todas com o mesmo objetivo: resgatar o que resta de original nas tradições da nação, a fim de construir uma identidade comum. Tentou buscar, assim, a contribuição cultural de cada elemento formador. Encontrou no mestiço seu representante, ou o genuíno brasileiro, que não é somente o negro, o branco ou o índio,

tampouco é somente a união destes, mas um tipo gentílico novo, com cultura e histórias próprias.

3. O PROJETO DE SIMÕES LOPES NETO: A SUPERAÇÃO DO MODELO

3.1 O caipora

Na abertura de seu livro, Ligia Chiappini fala do caiporismo de João Simões Lopes Neto, que acabou sendo um *gauche* na vida. A escritora não se equivoca, pois Simões realmente foi acometido de grave síndrome de caiporismo, ou de azar constante, no que se refere a sua vida pessoal. Praticamente todos os projetos que empreendeu em Pelotas deram errado. Obteve sucesso apenas no universo das letras, escrevendo primeiramente em jornais da cidade, e, depois publicando seus livros e ensaios.

João nasceu no seio de uma família abastada, em 1865, na estância da Graça, nos arredores de Pelotas. Seu bisavô, avô e pai foram os responsáveis por fundar, manter e enriquecer a fazenda e seus bens. A família de fazendeiros e charqueadores soube aumentar sua fortuna, porém, com a queda das charqueadas e o declínio do poder econômico, social e político dos estancieiros no final do século XIX, a ilustre família perde prosperidade e riquezas:

Porque neste período que começa nos anos 1880, como causa e pano de fundo da queda da Monarquia e subida da República, o Rio Grande assiste a uma profunda mudança econômica e social: de modo amplo, trata-se do relativo declínio da economia pecuária tradicional, que perde fôlego e o mando, concomitantemente à ascensão da economia do complexo colonial-imigrante, agora não mais apenas primária mas fortemente industrializada, que tende a subir (FISCHER, 2004, p. 51).

Certo é que Simões Lopes Neto não se esforçou muito em dar continuidade ao trabalho do pai e do avô, indo viver na cidade, onde perdeu grande parte de sua fortuna e herança nos projetos mal realizados. No entanto, Simões vive na Graça, desde seu nascimento até os onze anos de idade. Ao seu lado cresceu Simeão, filho de um peão da estância e espécie de duplo do escritor. Criados desde sempre no ambiente rural, em contato com a natureza, com os animais, suas vidas tomaram rumos diferentes apenas quando Simões sente a necessidade de iniciar-se no mundo das letras. Simeão mantém-se como peão agregado à família, tornando-se um embrião de Blau Nunes, enquanto Simões é matriculado em uma escola de Pelotas, aos onze anos, para estudar. A exigência foi do próprio menino, que, até então, havia apreendido o mundo através da experiência concreta, dos sentidos, de seu olhar curioso e vívido. Este ciclo se encerra e outra jornada se inicia: a saída do ambiente iletrado e

da oralidade, e o ingresso no ambiente letrado, da palavra escrita. Simeão não pode acompanhá-lo nessa nova jornada e separaram-se “com uma distância maior do que a mensurável pela estrada ou pelas casas, a distância secular que separa o letrado do iletrado. (...) Mas, [Simeão] sobreviveu a si mesmo graças à escrita que o salvou para nós que hoje o lemos e ouvimos na fala de Blau, o vaqueano” (CHIAPPINI, 1988, p. 15).

Simões estuda por dois anos nessa escola em Pelotas e depois é transferido, para terminar os estudos, ao Colégio Abílio, no Rio de Janeiro, onde permanece até os 17 anos, quando volta para a cidade natal. Muito se especula se teria ou não cursado os primeiros semestres da faculdade de medicina. Os documentos não comprovam sua passagem pela academia, no entanto, depoimentos de pessoas da família afirmam que ele teria começado o curso superior¹⁸.

Esse período que passou nas cidades, tanto em Pelotas quanto no Rio de Janeiro, localizaram Simões no que de mais atual se produzia em literatura, ciência ou política, no Brasil e na Europa. Foi sua entrada na “alta cultura”, onde pode entrar em contato com as cidades modernizando-se, com diferentes tipos de pessoas, de culturas, ampliando seu repertório e sua bagagem intelectual. Pertencia, assim, a dois mundos distintos, mas complementares em sua obra e vida: à tradição popular, da palavra oral, adquirida na fazenda, ao lado de Simeão, dos peões, das empregadas da casa, da família, na descoberta do mundo através da experiência imediata, aprendendo por sua conta as coisas da vida; e à tradição erudita, da palavra escrita, oriunda dos livros e dos mestres da escola. Na primeira, seu aprendizado é autônomo, independente e ativo, parte de sua própria curiosidade; já na segunda, o conhecimento é recebido de forma passiva e dependente, baseado na historiografia e literatura canônicas, pré-definidas por alguém e recebidas pelo jovem aprendiz. Sem entrar em uma análise biográfica às obras de Simões, podemos afirmar, porém, que essa experiência dialética se reflete em seus textos, principalmente nos *Contos Gauchescos*.

Quando retornou à cidade de Pelotas, participou intensamente da vida social, freqüentando teatros, bailes, conferências, reuniões e jantares, instalando-se na alta sociedade. Já adulto, começa trabalhando como jornalista em jornais da cidade. Aos 23 anos, inicia em *A Pátria*, no qual estreou sua coluna “Balas de estalo”, publicadas, tempos depois, no jornal

18 Lúcia Chiappini, em excelente trabalho de pesquisa, afirma que a sobrinha de Simões, Ivete, bem como a esposa, D. Velha, teriam confirmado sua entrada no curso de medicina.

Diário Popular. Trabalhou, anos mais tarde, no jornal *Correio Mercantil* e *A Opinião Pública*.

Casa-se, aos 27 anos, com D. Velha, e o caiporismo passa a acompanhá-lo em cada novo empreendimento. Simões tentou inúmeras profissões e negócios, porém todos faliram e serviram apenas para acabar com a herança recebida do avô e do pai. Em 1890, antes de casar-se, João começa a trabalhar como despachante geral, com exportações e importações, juntamente com seu sócio em diversos negócios, Ildefonso Correa. A esse trabalho, associa outros tipos de serviço, como transações imobiliárias, representante de alguns produtos, confecção de documentos oficiais, requerimentos, licenças, certidões, patentes de marcas, entre outros (CHIAPINNI, 1988). Esse emprego ele interrompia e retornava conforme suas necessidades por muitos anos, ainda. Após isso, de 1893 a 1895, construiu duas fábricas e as duas faliram. Uma delas, a fábrica de vidros, outra, a destilaria. Ambas foram a leilão. Tempos depois, tentou a criação de abelhas para extração do mel, expedição em minas para procurar prata, fábrica de fósforos, tentou concretizar uma ideia de longa data: a drenagem do arroio Santa Bárbara, a exploração de peixe salgado, depósito de café em grão e finalmente a fábrica de cigarros. Recusou, ainda, um cargo na Alfândega, e, em 1904, consegue um cartório em concurso público que também não consegue sustentar, desfazendo-se do mesmo (CHIAPINNI, 1988).

Nenhum dos empreendimentos vingou, devido à ingenuidade de Simões, como no caso das minas, no qual um ferreiro alemão, a quem havia contratado para encontrar as minas, foge com seu dinheiro; ou no caso das abelhas, que confia o serviço a um caseiro inexperiente e sem conhecimento técnico do trabalho; ou devido, ainda, a problemas com o governo, que não autorizou a drenagem do arroio. Mas a fábrica de cigarros teria dado lucro se Simões não tivesse enfrentado o poder dos católicos locais. Como na cidade já haviam três marcas de cigarro com o nome de santos, ele resolve colocar a marca Diabo em seus cigarros, com um desenho de um demônio ilustrando o maço. No início, devido à curiosidade do público e ao grande apelo publicitário de Simões, as pessoas compravam sua marca, mas com o tempo a igreja condenou todos os fumantes da marca Diabo e inclusive o próprio Simões a queimar no fogo do inferno, o que levou ao fechamento da fábrica, em 1906.

Simões e seu sócio já eram desacreditados na cidade como negociantes, e ninguém investia em suas ideias. Ao final, foi como jornalista e diretor de jornal que se sustentava, após perder toda a herança do pai e do avô, todas as propriedades que possuía, e ir mudando-

se de casa, cada vez para uma menor e com menos conforto, até que não era mais proprietário de nenhuma e precisava pagar aluguel. Se essas andanças e derrotas de Simões devem-se ao seu caiporismo, ou a pura falta de tato para os negócios, não é tão relevante como o fato de que quanto mais pobre ele ficava, mais se aproximava da construção de sua obra literária. Segundo Chiapinni, o escritor somente obteve êxito nas letras gaúchas devido a essas perdas constantes de sua fortuna: “em plena ‘Belle Époque’, o escritor e seu senso de missão (...), não lhe permitia viver e escrever sendo rico. Era preciso antes perder todo o dinheiro, para encontrar novamente seu outro: o seu lado Simeão” (CHIAPINNI, 1988, p. 47-48). Ele precisou desfazer-se de todas as marcas e símbolos que havia conquistado desde que saiu da fazenda: o dinheiro permitir-lhe-ia viver com conforto, os imóveis a manter a renda, o luxo a que estava habituado. Mas isso o colocava em um ambiente social e cultural que inviabilizava seu retorno às origens: colocava-o ao lado da alta sociedade pelotense, de onde ele não conseguia escapar. Era necessário manter-se no entre-lugar, entre dois mundos, entre o Simeão, iletrado, peão pobre do campo, e Simões, homem culto, erudito, da cidade e urbanizado.

Simões foi, ainda, um cidadão muito ativo na cidade de Pelotas, participando de agremiações, clubes, associações beneficentes, movimentos tradicionalistas, foi presidente da associação protetora dos animais e da União Gaúcha, etc. Escreveu inúmeros textos sobre a cidade publicados em jornais, criticando principalmente os problemas vistos por ele e as “mazelas da Princesa do Sul”. Produzia crônicas mais sérias, como a “Inquéritos em contraste”, ou criticava os tipos sociais encontrados pelas ruas, contradições e assuntos do cotidiano comum e vulgar das pessoas em crônicas repletas de humor, ironia e sarcasmo, como nas “Balas de estalo” e em “Temas Gastos”¹⁹. Foi um homem muito atuante em Pelotas, que, após a morte, não teve seu trabalho reconhecido, sendo descoberto somente alguns anos mais tarde, por leitores atentos que voltaram às suas obras. Nem a biblioteca pública municipal se interessou em comprar seu espólio. Destacou-se, com alguma aclamação, nas suas peças de teatro, que foram bem recebidas pelo público, porém estas não representam todo seu talento enquanto um dos maiores nomes da literatura gaúcha e brasileira. Ainda hoje lhe falta um lugar mais central na crítica literária nacional, não somente como escritor regionalista, mas também como grande escritor de literatura no Brasil.

19 “Inquéritos em contraste” e “Temas gastos” foram publicadas após escrever suas maiores obras literárias, no jornal Opinião Pública, do qual era redator.

3.2 A “velha jóia”: o folclore na obra de Simões Lopes Neto

3.2.1 *Cancioneiro guasca*

Volto-me, nesse momento, à questão inicial. Tendo em vista a influência sofrida por Simões de diversos folcloristas da sua geração e da anterior – entre eles Silvio Romero, objeto de comparação em relação aos seus projetos literários e teóricos –, o subtítulo atribuído aos *Contos Gauchescos* e o caráter regional de suas obras, teria Simões realizado um estudo folclórico do Rio Grande do Sul? Ou, para além disso, teria o escritor pelotense feito, no conjunto de sua obra, folclore? Para identificarmos este aspecto em seus textos, será necessário sobrevoarmos o que Simões deixou escrito em seus principais livros e ensaios.

Os elementos folclóricos costumam aparecer de formas diversas. Em Silvio Romero, a coleta do material popular e o registro das histórias ouvidas geraram um projeto que visava a divulgação do folclore nacional. Simões optou por outros caminhos, mas chegou ao mesmo lugar de seu predecessor. Em seu primeiro livro publicado, *Cancioneiro Guasca*, escreve uma abertura intitulada “Pró-memória”, na qual identificamos uma espécie de explicação de seu intento. Diz a nota:

Como uma velha jóia, pesada e tosca, que a moda repulsa e entende arcaica, assim a antiga estirpe camponesa que libertou o território e fundou o trabalho social no Rio Grande do Sul, assim, essa – velha jóia pesada e tosca – acadinhada pelo progresso, transmutou-se.

Usos e costumes, asperezas, impulsos, e, logo, aspirações, tão outras que as primevas e impassíveis formam, agora, diferente maneira de ser dos descendentes dos continentistas.

Nada impede, porém, que, carinhosa, a filial piedade procure construir um escrínio onde fulgir possa o metal – duro e puro – que é herança sua.

Seja este livrinho o escrínio pobre; mas, que dentro dele resplandeça a ingênua alma forte dos guerrilheiros, campesinos, amantes, lavradores; dos mortos e, para sempre, abençoados Guascas! (p. 17)

Ao compararmos a introdução de Simões com as definições de Florestan Fernandes e Camara Cascudo anteriormente abordadas, veremos inúmeras coincidências. A começar pelo título, que nos fala de “memória”. Camara Cascudo afirma que o folclore estuda um fato já inserido na tradição coletiva, ou seja, que sobrevive através da memória de um povo. É o que Simões pretende elucidar na nota, deixando claro que resgata valores do passado quando compara a “antiga estirpe” a uma velha jóia, que hoje é relegada ao esquecimento devido às transformações sociais e culturais. Ainda quando critica os novos que, por simples modismo, se desapegam das antigas tradições, considerando-as arcaicas, demonstra de forma lúcida o reconhecimento do patrimônio cultural que antigamente imperava e hoje está transformado. E

é esse patrimônio que o escritor quer revitalizar, a fim de que ele não se perca em meio à modernidade.

Descreve, mais adiante, que tipos de valores seu “escrínio pobre” busca: “usos e costumes, asperezas, impulsos, e, logo, aspirações”. São elementos transmitidos pela oralidade, que não encontram lugar nas grandes instituições de ensino ou liceus, mas na voz ativa do povo que construiu este território. Novamente, o texto de Simões vai ao encontro dos teóricos, pois são estes elementos que fazem parte do que Florestan Fernandes chama de conhecimento peculiar ao povo, suas formas de agir, de pensar, de ser. São os elementos materiais e não materiais, que constituem objeto de estudo do folclore. Os usos e costumes são as “técnicas de trabalhar a roça, ou manipular metais”, mas também expressam os impulsos e as aspirações do povo através de lendas, superstições, danças, adivinhas, provérbios, etc., justamente o material registrado no *Cancioneiro*.

No final da nota, esclarece de onde retira esse material: guerrilheiros, camponeses, amantes, lavradores, mortos, enfim, dos Guascas. Resumindo: do povo. Novamente Simões antecipa aquilo que os teóricos tentaram definir, mais tarde, como objeto de estudo do folclore, ou seja, o *folk*, o habitante comum da terra que, com seu trabalho, ajuda a construir sua sociedade. Fato é que Simões não foi o primeiro a realizar obra de compilação de cultura popular²⁰. No Brasil, no século anterior, muitos intelectuais lançaram-se na jornada pela busca do antigo, mesmo sem método ou teoria que os amparasse. Entre eles, uma possível fonte para os textos de Simões, o folclorista Sílvio Romero.

O *Cancioneiro* tem origem puramente no *sentimento* do escritor-folclorista, uma vez que é preparado como um amor piedoso de um filho ao seu pai que está prestes a extinguir-se. Seu dever é, carinhosamente, resgatar a herança deixada pela geração anterior, tornando a obra fruto de um instinto de perpetuar seu legado. Essa “filial piedade”, carinhosa, que tenta, mais pelo espírito que pela razão, construir a herança deixada pelos antepassados, não quer demonstrar resultados de estudos, pesquisas e observações empíricas baseadas em método científico. É antes a percepção instintiva de alguém pertencente ao povo, que partiu da sensibilidade, das sensações, de seus próprios questionamentos sobre a sua cultura, e geraram esta obra.

20 Apolinário Porto Alegre escreveu uma obra relevante que poderia também ser levada em conta, *Popularium Sul rio-grandense*. Vamos comentá-lo a seguir, mas essa é uma referência importante a ser destacada desde já. Ficaremos mais concentrados, no entanto, no nexos com o Sílvio Romero. Nexos que julgamos que pode contribuir para os estudos simoneanos.

Simões, em momento algum da nota, tenta conceitualizar ou teorizar sua atividade. Seu mote é sua vivência, sua experiência de vida, sua busca interior. E é isso que o leva a escrever. Não podemos afirmar, no entanto, que Simões não realizou pesquisa bibliográfica como modo de estudo da tradição popular gaúcha. Isso seria inverossímil, já que suas fontes são conhecidas através dos originais e dos livros de sua biblioteca. No entanto, o impulso maior que o leva às letras é a paixão pelo seu material de estudo. O sentimento de filiação e de pertencimento a uma herança comum o leva a construir seu pobre escrínio, uma espécie de guarda-joias, que servirá para armazenar aquela “velha jóia” esquecida em um canto, onde o metal possa retomar seu antigo brilho. Invoca, com humildade: “Seja este livrinho o escrínio pobre”. O que ele almeja é que este livro possa polir novamente a velha joia, herdada das gerações anteriores, mas transformada e desvalorizada em seus dias atuais. Ele queria, então, que as tradições populares do passado não fossem esquecidas, e para isso faz uma compilação de vários exemplares encontrados dessa joia. Ou seja, faz folclore. O que o move é o mesmo que mobilizou os primeiros folcloristas europeus que, conforme Burke (2010), produziam coletâneas e de poesia, canções e histórias populares justamente porque elas estavam sendo esquecidas.

Simões não constrói conceitos para seu trabalho folclórico, no entanto, como vimos, ao descrever de forma afetiva a origem do *Cancioneiro*, utiliza-se dos mesmos argumentos lançados pelos teóricos brasileiros anos mais tarde, estes sim interessados em dar embasamento teórico ao assunto. A diferença entre um e outro é o envolvimento com a “jóia”. Simões passou a infância na fazenda do pai, em um ambiente rural, campeiro, em meio aos animais, à natureza e às histórias que os mais velhos narravam. Portanto, os antigos costumes estão enraizados dentro de si, desde criança. Simões não é um intelectual culto interessado em estudar, com olhar distanciado, o popular enquanto ser exótico, diferente, que acompanha com atraso o progresso. A cultura popular não lhe foi imposta, mas emana de dentro para fora. Essa peculiaridade explicita-se em suas obras, no olhar repleto de afeto e carinho que lança ao passado perdido.

O material folclórico aparece claramente no *Cancioneiro* através das danças, cantos, dísticos, histórias, todas relativas às tradições do Guasca, personagem do povo que participa do mesmo patrimônio cultural que Simões. A primeira dança apresentada é o Tatu. A letra gira em torno das peripécias do tatu, possuindo de seu apenas um “cavalo picaço” (p. 24), “um balandrau muito velho/que o defunto pai lhe deu” (p. 23) e algum armamento

rudimentar. Narra as idas e vindas do tatu pelo território rio-grandense, os perigos que enfrenta, os lugares que passa, a fome que padece, peleias, etc. em busca de trabalho e sustento. Ao ir percorrendo os espaços, o personagem fica cada vez mais pobre. Depois de passar muito trabalho em seu caminho, foi em direção à Serra, em busca de diversão, dançar e beber vinho. Entra em conflito com os farreadores e desce a Serra entristecido e louco. Encontram-no em uma sequência de locais após isso: no cerro do Batovi, nas bandas de São Sepé, no cerro de Viamão, nos cerros de Bagé, na serra de Canguçu, até que volta para casa, onde encontra a tatua. A trajetória que faz o deixa na pobreza e doente, e sua única esperança são os cuidados da mulher. Esta lhe atende ao pedido e lhe prepara um remédio que o leva à morte em seguida. Podemos questionar, aqui, se houve um envenenamento e o tatu foi morto pelas mãos da mulher que ele abandonou para correr “por esse mundo de Deus” (p. 22). Ela decide o destino do marido e, junto com os filhos, cava sua cova. Está, agora, a espera de outro marido tão travesso quanto o primeiro, mas que, diferente deste, esteja sempre junto dela.

Este é um dos textos que apresentam a figura feminina em um papel de poder, no qual é possível para ela tomar decisões, como escolher o próximo marido, conforme indica o final da letra: “A tatua está mitrada,/ Quer marido doutro jeito,/ Que não viva longe dela/ E seja tatu de respeito” (p. 27). Além disso, retrata também a errância a qual está submetido o peão, simbolizado na figura do tatu, que é obrigado a abandonar a família, a casa, os parentes, “P’ra sua vida buscar” (p. 22), viver sempre no limite da miséria, dos perigos, galopando em viagens sem rumo, em busca de mantimentos. Nesses aspectos gerais, se assemelha muito a Blau, guasca que aparece mais tarde em *Contos Gauchescos*. Simões, conhecedor da tradição popular e da representação do peão que vaga pelos pampas, indo de região em região, se espelha nessa herança para criar seu maior personagem. Percebemos, dessa forma, que a gênese de Blau Nunes já estava em seus escritos anteriores, talvez não tão bem construído como personagem de ficção e tipo representativo, mas em processo de formação.

Dois grandes temas dos *Contos Gauchescos* encontram-se nessa primeira dança coletada por Simões: o poder do feminino e o vagar sem rumo do gaúcho. E Simões os retira do canto folclórico tradicional para, a partir da imaginação criadora, construir uma cosmogonia própria onde esses elementos retornem a viver na experiência de pessoas comuns, dos verdadeiros gaúchos e gaúchas do Rio Grande.

A segunda dança é a Chimarrita, que narra a história de uma mulher que “Veio de cima da Serra,/Rolando de galho em galho/Até chegar nesta terra” (p. 28). Novamente o andar sem rumo está presente, dessa vez associado à figura feminina. A dança apresenta a Chimarrita como uma jovem muito sedutora, que tinha muitos pretendentes quando moça, mas que acabou velha e pobre, sem ter onde morar e nem o que comer. Na velhice inventa uma série de mentiras, afirmando que tem muitas posses, quando, na verdade, possuía apenas “uma saia velha/ Que sua sogra lhe deu” (p. 29). Na sequência é anunciada a morte da Chimarrita no dia anterior, como também seu enterro. Sua perda é sentida por todos, inclusive pelos animais, com quem conversava.

A Chimarrita é descrita como uma mulher de personalidade forte, conhecedora das artimanhas femininas (“Chimarrita quando nova,/ Uma noite me atentou.../ Quando foi de madrugada/ Deu de rédea e me deixou” (p. 29)), descrita como “Aragana e caborteira” (p. 31). Caborteiras também são as Tudinhas, as Lalicas e as Rosas dos *Contos Gauchescos*, todas marcadas pelo enfrentamento do universo masculino, pelo poder que exercem sobre os homens e por amedrontarem aqueles que as não compreendem. Essas Teiniaguás, Simões as busca no folclore regional, na tradição popular e, novamente, as coloca em situações limite dentro do universo ficcional, pois já não são apenas a Chimarrita, sem psicologia complexa, sem plasticidade, como a maioria dos caracteres pertencentes à tradição oral. Do folclore à literatura, elas tornam-se personagens que atuam, questionam e refletem o mundo ao seu redor.

Essas são as danças mais conhecidas registradas por Simões. Há outras descritas no *Cancioneiro*, mas ao analisar as duas primeiras, é possível perceber que Simões retira seus personagens posteriores dos tipos que já existiam no material folclórico ao qual ele tinha acesso desde criança. Era este o cruzamento que pretendia com o subtítulo *folklore regional*, fazer a ligação entre tradição popular (folclore) e tradição erudita (literária). Assim, Simões se apropria dos tipos já existentes nas histórias e cantos do povo, anônimos, coletivos, para transportá-los ao seu universo particular, criando uma tensão entre o que é público, de uso comum, e o que é privado, de sua autoria.

Quanto à forma, todas as danças registradas no *Cancioneiro Guasca* possuem cantos que repetem a mesma estrutura: estrofes em quadras, versos em redondilha maior, com rima no segundo e quarto versos. Esse é o ritmo da poesia oral, e se justifica devido à facilidade de memorização por parte dos poetas, trovadores e repentistas que utilizam a oralidade para

expressar sua arte. É comum, também, o anúncio do início da canção, bem como a contextualização ao público daquilo que será narrado: “Eu vim p’ra contar a história/ Dum – tatu – que já morreu./ Passando muitos trabalhos/ Por este mundo de Deus” (p. 22). É necessário localizar a plateia no enredo para que saibam o mote da narração, não correndo o risco de esquecer a história. Anunciar o término de uma canção também pode ocorrer: “Aqui paro, na saída,/ Do fim desta narração,/ A moça, se está contente,/ Me dê o seu galardão!” (p. 31).

Além das danças, fazem parte da coletânea do *Cancioneiro* vários capítulos, separados por gêneros: Antigas danças é o primeiro; seguido de Quadras – decantes e desafios; Poemetos; Trovas; Poesias históricas; Desafios; Dizeres; Diversas; Modernas. Simões recupera da tradição popular alguns elementos que poucos folcloristas se interessaram em buscar, como os desafios e os dizeres. Raros são os estudiosos que desbravam esse vasto campo de conhecimento, devido à dificuldade em lidar com as fontes. Além disso, ir atrás desse material é extremamente trabalhoso, pois exige uma busca quase investigativa, que deve diferenciar qual dizer ou desafio faz parte da tradição e qual pertence ou foi criado pelo sujeito que o usa. Mérito de Simões.

Mas não somente seu, pois, se estudarmos o *Cancioneiro* inserido na tradição literária regionalista gaúcha, veremos que Simões não foi o primeiro a realizar esse trabalho de compilação de dados. Antes dele, outro importante nome publicou o *Popularium Sul-riograndense*. Nesta obra, Apolinário Porto Alegre construiu um extenso trabalho de coleta e registro tanto das tradições culturais do gaúcho, como também da origem de palavras, expressões, vocabulários referentes à flora e à fauna locais, estudos de filologia e lingüística, influências de outras línguas e culturas sobre o português (principalmente indígenas, como guarani, tupi, astecas, quíchuas, etc.) a culinária típica, instrumentos de trabalho, armas, etc.²¹

21 O *Popularium Sul-riograndense* está dividido em duas partes. A primeira contém dez capítulos, distribuídos entre os assuntos: Vocabulário Rio-grandense; Provérbios; Adivinhações; A cozinha Rio-grandense; Filologia comparativa; Linguística; Origens germânicas do português; Origens guarano-típicas do português falado no Brasil; Elementos bantos; Elementos astecas. A segunda parte encontrava-se em mãos de Augusto Meyer, no Rio de Janeiro, e, como Meyer já havia falecido, sua filha entregou os originais ao Círculo de Pesquisas Literárias, de Porto Alegre. “Assim sendo, esta segunda parte se apresenta como parte integrante do *Popularium sul-riograndense*, com ele constituindo unidade maior e quiçá definitiva” (PORTO ALEGRE, 2004, p. 495). Nesta parte, composta por nove capítulos, encontram-se outros escritos de Apolinário que foram indexados ao *Popularium* e abordam os seguintes temas: Vestuário Sul-riograndense; Tratamento doméstico; Brinquedos e jogos infantis; Processos tupi-guaranis na formação das palavras; Elementos Quíchuas; Elementos bantos; Armas, castigos e suplícios peculiares ao Rio Grande; Pelos de animais; Arreios ou apeiros. Percebe-se que muito da primeira parte se repete na segunda, principalmente as referências à língua e aos elementos indígenas. A segunda parte foi acrescentada na segunda edição do *Popularium*, organizada por Lothar Hessel, formando o conjunto da obra idealizada por Apolinário Porto Alegre.

Muito mais do que um conjunto de tradições culturais e costumes, o *Popularium* é um estudo etimológico, antropológico e linguístico.

É pertinente, nesse caso, uma aproximação entre as obras, pois alguns dos elementos do *Cancioneiro* já se encontravam, pelo menos enquanto ideia, no *Popularium*. Além disso, a obra de Simões traz inúmeros aspectos da cultura rio-grandense não contemplados na obra de Apolinário, entre elas as antigas danças locais, até hoje lembradas pelos CTGs. No *Cancioneiro* encontramos um número grande de quadras, provérbios e desafios, semelhantes às adivinhações e provérbios do *Popularium*. A pesquisa de Apolinário é evidentemente mais rica, pois além dos dísticos, traz também sua origem e sua versão em espanhol, francês, italiano e até em latim. Diferencia, ainda, os provérbios portugueses dos brasileiros, os modificados de acordo com a região ou o país, os usados e os já esquecidos, enquanto Simões apenas cita aqueles encontrados na tradição oral gaúcha. No entanto, ambos estão resgatando o folclore regional e as tradições populares.

No que concerne à pesquisa linguística de Apolinário, seus verbetes constituem verdadeiro dicionário local, com a nomenclatura, a etimologia e o conceito dos vocábulos selecionados. No capítulo Filologia comparativa, faz um estudo morfológico das palavras de origem indígena e europeias, analisa com rigor científico a sua procedência, as mudanças fonéticas, a morfologia, a semântica, etc. Para Simões isso não é uma preocupação, pois seu interesse maior é contemplar o registro da tradição oral em seu aspecto histórico-cultural. Resgata algumas poesias históricas, que remetem aos acontecimentos reais do cenário gaúcho, bem como aquelas que remetem a grandes nomes e personalidades. Concentra-se apenas na literatura e nas manifestações artísticas populares, enquanto Apolinário compreende, além disso, uma pesquisa etimológica e linguística. Apesar destas diferenças, ambas as obras recuperam valores, costumes e tradições do povo sul-rio-grandense, sejam no âmbito artístico, seja nos hábitos do dia-a-dia das pessoas comuns.

Fica evidente que, no período de Simões, já existia uma tradição de estudos folclóricos no Rio Grande do Sul. Desde o Partenon Literário, vinha-se buscando cada vez mais estes elementos, que tentavam resgatar os valores populares do lugar obscuro ao qual estava destinada. De maneira muito peculiar e inovadora, Simões se insere nessa tradição, não sendo apenas mais um folclorista, mas dando um passo adiante no tratamento do folclore e movimentando o sistema literário gaúcho.

3.2.2 *Contos Gauchescos*

Sendo o folclore tudo aquilo que diz respeito às tradições e à cultura do povo de uma região, a literatura que retrata este povo é, logo, uma literatura folclórica, pois registra, mesmo de forma indireta, seus hábitos e costumes, valores e crenças, lendas, mitos e histórias, porém apenas utiliza-se, para isso, de diferentes métodos e maneiras. Silvio Romero registrava o fato folclórico tal qual ele aparecia na voz e na palavra do povo pesquisado. Para fazê-lo, no entanto, apagava as marcas de oralidade e do narrador no relato. Seu interesse era preservar a narrativa no seu enredo, naquilo que se vinculava à tradição. Usou para isso o instrumental de sua época e abriu espaço para o folclore brasileiro.

Simões, por sua vez, ficcionaliza o folclore, apropriando-se deste, incorporando-o em sua literatura. A ficção reflete, assim, o *saber popular*²². No *Cancioneiro* e nas *Lendas* este saber está mais próximo da forma que aparece na realidade imediata deste povo, ou seja, sem intervenção daquele que se propõe a descrevê-la²³. Nos *Contos Gauchescos*, no entanto, o “conhecimento peculiar ao povo” se dissolve em meio à criação literária do autor, gerando uma nova maneira de registro folclórico. O centro dessa criação de Blau Nunes.

Para esclarecer o argumento, torna-se necessária uma análise dos *Contos* e sua relação com esse saber popular, com as tradições do povo em questão, sua cultura, seus mitos, crenças, costumes. *Contos Gauchescos* é composto por dezenove contos²⁴, todos narrados em primeira pessoa pelo vaqueano Blau Nunes, cujas histórias são ouvidas e transcritas por um interlocutor anônimo. Este, em suas andanças pelas terras gaúchas, tem Blau como seu guia, que aproveita a companhia de alguém mais jovem, da cidade, letrado e culto, para contar os causos de sua vida e manter vivas as tradições e a história de seu povo.

O interlocutor, muitas vezes visto como o alter ego de Simões Lopes Neto, ao ouvir as histórias de Blau, homem do povo, peão e gaúcho, e anotá-las em seu caderno de notas, está fazendo nada menos que folclore. Embora recolha os fatos da memória individual de um

22 Reconhecer e analisar o *saber popular*, para Florestan Fernandes, é o objetivo do folclore: “determinar o conhecimento peculiar ao *povo*, através dos elementos materiais e não materiais que constituíam a sua *cultura*” (FERNANDES, 1978, p. 38)

23 Nas *Lendas do Sul* há certa intervenção artística e autoral de Simões, porém conseguimos reconhecer o texto original resgatado da tradição oral e presente na memória coletiva.

24 O conto “O menininho do presépio” não foi publicado na primeira edição dos *Contos Gauchescos*. Foi inserido posteriormente, na edição crítica de 1949, organizada por Augusto Meyer. Percebe-se o quanto fica destoante do conjunto, quando ele é inserido. Destoa dos demais, também, o conto “Batendo orelha”, pois ele é narrado em terceira pessoa e parece ter uma composição distinta. A presença de Blau se desfaz e o conto parece criação pura a partir de elementos regionais.

representante do homem do campo, a voz de Blau não deixa de enunciar os fatos, os valores e a cultura presentes na memória coletiva de seus semelhantes. Ele torna-se, assim, um símbolo do povo gaúcho e fala por ele.

Se lembrarmos os quatro elementos básicos do folclore de Camara Cascudo²⁵, veremos que se encaixam nas histórias coletadas pelo interlocutor. Primeiro, todas provêm da *oralidade* e o próprio interlocutor o expressa na abertura da obra ao ordenar que *escutemos* Blau Nunes. Este próprio, durante a contação, faz questão de solicitar ao leitor/ouvinte o mesmo pedido, dizendo sempre o refrão “Escuite”. Além disso, apesar de estarem em um livro escrito, as marcas da palavra oral se evidenciam fortemente durante a narrativa, inclusive na marcação dos gestos, na entonação de voz do narrador e nas pausas e avanços comuns à fala. Essas marcas da oralidade aparecem através de vários elementos, entre eles os sinais de pontuação, que cumprem com excelência essa função, como as reticências na abertura de “O negro Bonifácio”: “Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!... Mas, taura, isso era, também!”. O abuso de reticências não tem outra função que determinar as pausas características do fluxo oral e o ritmo da fala de Blau Nunes, como em “Os cabelos da china”, ao imitar a voz de um moribundo:

- Estou... como um crivo... Eram oito... em cima... de mim... só pude... estrompar... cinco!... Vancê... ainda... tem... aquele buçalete?...
- Tenho sim; meio estragado, mas tu ainda hás de compô-lo, não é?...
- Não... eu queria... eu queria... lhe... lhe pedir... ele, outra vez... pra... pra mim...
- Pois sim, dou-te! Amanhã trago-te.
- E do... do cabelo da Rosa... a trança... lembra-se?...

Em outros momentos, identificamos nelas, além disso, a gesticulação do narrador, como em “Deve um queijo”: “O velho Lessa era um homem assimzinho... nanico, retado” ou em “Penar de velhos”: “Conheci, sim, senhor, o Binga Cruz, desde assinzinho...”. Ainda em “Os cabelos da China” são utilizadas para expressar as idas e vindas da memória narrativa, lembranças que se interpolam entre si: “Até que um dia, como lhe disse, soube que a Rosa morreu e então... ah!... já lhe disse também: atirei para a cova da china os cabelos daquela trança... doutro jeito, é verdade... mas sempre os mesmos!...”. Em “Melancia coco-verde”, Costinha dá ordens a seu fiel escudeiro do meio de uma batalha, entre tiros, espadas e cavalos. A pontuação, nesse caso, é fundamental para expressar o ritmo fragmentado de sua fala que é pronunciada enquanto desvia das lanças dos adversários: “Eu sou o Coco Verde ela é a Melancia... Só nós sabemos isso... E tu, agora. Vai. Tu vais adiante; logo mais eu sigo, se não

25 São eles: oralidade, antiguidade, anonimato e persistência

morrer neste revira. Vai, Reduzo!... Coco Verde... Melancia... Não esqueças... Abaixa-te!... Abai!...”. Em “Duelo de farrapos”, as reticências marcam o silêncio de Blau: “Ah! Se vancê visse a indiada daquele tempo... Cada gadelhudo... Ah! bom!...”.

Além das reticências, Simões encontra outro recurso para marcar a oralidade: a vírgula. Ao usar a vírgula, Simões contraria as regras da gramática, porque o importante é o impulso rítmico da frase, que deve se identificar ao som da fala. Em “Juca Guerra”, a falta de vírgula acelera o ritmo da frase: “e entreparado, baixou a cabeça, retesando o cogote largo e ia a levantar a guampada, quando, meio maneado no laço e ladeado por um sofrenação de pulso o bagual planchou-se...”. Em “Duelo de Farrapos”: “Agora, qual dos dois, pra disfarçar dos caramurus o chasque, mandou, em vez dum homem aquela vivaracha, qual dos dois foi, não pude sondar” as vírgulas em excesso embalam o ritmo e as pausas da voz de Blau, bem como a ausência da vírgula entre homem e aquela, necessária de acordo com a gramática. O mesmo em “Penar de velhos”, no qual a mistura de vírgulas e reticências gera pausas, silêncios e sonoridades à frase: “O velho ficou buzina!... Quem, foi, quem não foi...; afinal o próprio Binga, meio de orelha murcha mas decidido, relatou a criançada, tintim por tintim”.

Em outros momentos a oralidade ocorre no diálogo com o interlocutor, que nunca lhe responde, mas sua participação na prosa fica subentendida pelas falas do narrador. Em “Cabelos da cinha” pergunta-lhe: “Vancê quer, paramos um nadinha”. Em “O mate do João Cardoso” as reticências substituem a resposta do interlocutor: “Vancê nunca ouviu falar do João Cardoso?... Não?... É pena”. Em “O Anjo da Vitória” fica subentendida uma pergunta do interlocutor a Blau, que se surpreende: “Vancê não sabe o que é Inhatium? É mosquito: bem posto o nome”. Em “Jogo do osso”: “Vancê sabe como é que se joga o osso?”.

Estes são apenas alguns dos inúmeros recursos para imitar a oralidade. Podemos citar, ainda, algumas expressões típicas da conversa falada usadas por Blau, que servem para iniciar um caso ou concatenar as ideias em um ritmo de fala, como: “Pois olhe” (Jogo do osso), “Já um ror de vezes tenho dito”, “Mas vá vancê escuitando” (Duelo de farrapos), “Patrício, escuite” (O negro Bonifácio), “Eu conto, conto; vá assuntando” (Juca Guerra), “A La fresca” (Trezentas onças). Fica certo, assim, que a obra é, no seu conjunto, proveniente da tradição oral, a única conhecida pelo narrador, muitas vezes ignorando as regras da escrita e da gramática normativas para maior verossimilhança. Augusto Meyer, sobre os recursos utilizados para dar o tom de oralidade a um texto escrito, afirma:

Há sempre, no fundo de sua obra, e ao passar para o papel o relato colorido que *ouviu* ao pé das brasas, numa estância qualquer a que pedira pouso, a graça do ambiente, o cuidado de reconstituir o *timbre* familiar das *vozes*, e nada mais característico da sua fidelidade aos modelos, neste caso, do que os parênteses, a interjeição bem dosada, os rodeios pitorescos, as reticências sublinhando o comentário sentencioso e as elipses que dizem mais e melhor que tudo. Evita assim guindar-se ao tom tedioso de autor, nunca cheira a tinta a sua frase aparentemente ingênua, na qual sentimos vez que outra a alegria do obstáculo transposto com toda a graça – a alegria consciente do escritor (MEYER, 1960, p. 151) [grifo meu].

Segundo, não há dúvidas, também, que são todas histórias do passado, antigas, que rememoram um tempo ido. Segundo Ligia Chiapinni, é possível delimitar a duração de tempo dos *Contos Gauchescos*, indo de 1817 até 1905, aproximadamente (CHIAPINNI, 1988, p. 291). Apesar de os fatos contados pertencerem a um passado recente, carregam o conhecimento e o saber popular construídos anteriormente, recebidos das gerações anteriores. Assim, os causos de Blau obedecem ao critério da *antiguidade*²⁶, conforme a classificação de Cascudo. A antiguidade se expressa textualmente nos contos. Em muitas passagens Blau relembra, nostálgico, marcas de um tempo anterior que se perdeu. Em “Cabelos da china” diz: “Sempre dói na alma mexer nessas lembranças. E há quem não acredite”. E mais adiante: “Diabo?... parece que tenho areia nos olhos... E um pé-de-amigo na goela... Ah! saudade...”.

Estas passagens delimitam dois momentos distintos da vida de Blau: o passado, representando não somente o período em que o vaqueano viveu, mas toda uma forma de viver, de pensar, de sentir o espaço, ou seja, todas as tradições do povo herdadas há várias gerações; e o presente, momento em que estes valores, rememorados nos causos, deixam de ser realidade e se tornam mito, coisa dos antigos, sabedoria popular, ou seja, folclore. Nos *Contos*, os elementos do passado são positivados, em contraposição ao momento presente, no qual aquele tempo está desaparecendo. Isso fica expresso, por exemplo, em “Correr eguada”:

Hoje... onde é que se faz disso?
É verdade que há muita cousa boa, isso é verdade... mas ainda não há nada, como
antigamente, tomar mate e correr eguada...
Xô-mico!... Vancê veja... eu até choro!...
Ah! tempo!... (p. 344)

Ou em “Duelo de Farrapos”, em que, como forma de respeito ao tempo passado, Blau afirma: “vancê desculpe... estou velho, mas inté hoje, quando falo na República dos Farrapos, tiro o meu chapéu!...”. Blau lamenta a perda das tradições e dos costumes de outras épocas, os

26 Vale atentar para o comentário de que os causos de Blau Nunes atendem ao critério de antiguidade. Em parte dos causos, sim. Em outra parte, não. O modelo narrativo vem do conto popular, mas nem sempre sua matéria. Assim, parece que Simões uniu o modelo do folclore ao da escrita realista e particularizada.

quais são vistos por ele como o tempo bom, o tempo melhor. Cria, assim, um passado mítico, um período que é identificado pelo narrador como sacralizado, no qual ele sentia-se seguro, em uma espécie de zona de conforto. “Sua nostalgia converte o passado num mito, porque perfeito, unitário, globalizante” (ZILBERMAN, 1992, p. 59).

Simões registra um universo em decadência. Os grandes proprietários, estancieiros e latifundiários, declinam e perdem seu papel político. O gaúcho torna-se apenas um empregado da fazenda, sem aquela antiga aura de centauro dos pampas que o cercava. A dicotomia tempo-espaço passados se confundem em um todo harmonioso, época e local mitificados pelo olhar saudosista de Blau. Sobre isso, Regina Zilberman afirma:

Simões Lopes Neto, ao criar os *Contos Gauchescos*, não vivia mais a época que os tornou possíveis. Ao voltar-se para ela, compreendeu sua razão de ser e seu fim. Mas seu gesto como escritor é também o de compreensão de seu tempo, de sua realidade, que contrariava a tradição e propunha novos valores, aos quais ele se opunha. Deste modo, os *Contos Gauchescos* não são simplesmente a reconstrução do passado, de um modo de vida particular, mas também um pensamento e um alerta contra o presente que contraria uma tradição através da qual se ergueu a civilização rio-grandense e é responsável por seu desaparecimento. (ZILBERMAN, 1973, p. 37)

O *locus* fixado nos contos permanece na eternidade de um passado perdido, que ganha valores de positividade, em contraponto com o presente, negativo. À época da escritura dos *Contos*, o Rio Grande do Sul passava pelo processo de modernização, na capital, e no meio rural as grandes estâncias pecuárias cediam terreno à pequena agricultura familiar e à propriedade privada, demarcada nas suas fronteiras. Segundo Fischer, no período da queda da Monarquia e subida da República, há uma profunda mudança econômica e social. Aquele antigo espaço aberto, sem limites, povoado apenas pelo gado sem dono, entra em declínio. Os grandes proprietários rurais perdem o mando e veem o governo assumir a posição de líder que antes pertencia aos homens da terra. A industrialização e a urbanização das cidades geram a construção de estradas e cercas, limitando a liberdade do gaúcho pelo espaço que era seu. Fischer afirma que

Ao fazer os poemas e as narrações sobre o cavaleiro-guerreiro, os escritores estavam não apenas tomando um assunto disponível: estavam recolhendo um cadáver que a história estava deixando para trás e transformando-o em símbolo (...). Enquanto tipo social, o gaúcho estava deixando de existir: ao fim da Guerra, aquele que não morreu pôde se integrar ao exército imperial, abandonando a vida relativamente à margem da lei; pela crescente integração de mercado que o charque estava experimentando, ele passava a ser mais um empregado na estância e eventualmente em tarefas próximas da cidade; os campos começavam a ser cercados, fisicamente, e ao longo do tempo as estradas vão substituindo os caminhos espontâneos do campo,

e isso também vai limitando a mitológica andança livre, sem restrições, a que ele talvez estivesse afeiçoado. (FISCHER, 2004, p. 40)

Mas não é esse o passado registrado por Simões. O espaço descrito nos *Contos Gauchescos* é o território sem fronteiras da antiga Província. É este tempo que a memória de Blau resgata, expressando verbalmente suas angústias, como em “Correr eguada”:

Tudo era aberto; as estâncias pegavam umas nas outras sem cerca nem tapumes; as divisas de cada uma estavam escritas nos papéis das sesmarias; e lá um que outro estancieiro é que metia marcos de pedra nas linhas, e isso mesmo quando aparecia algum piloto que fosse entendido do ofício e viesse bem apadrinhado. (p. 340)

Também em “No manantial” a descrição é semelhante: “Estes campos eram meio sem dono, era uma pampa aberta, sem estrada nem divisa; apenas os trilhos do gado cruzando-se entre aguadas e querências” (p. 321).

O cenário nos *Contos Gauchescos* é construído a partir do espaço aberto, plano, cujo olhar alcança longe na planície e encontra um território sem dono nem lei. A geografia do passado torna-se paradisíaca, local onde homens faziam sua própria rota e lei. O espaço é descrito como uma continuação do ser que o habita, um espelho que o reflete. É construída a associação entre homem e natureza, indissociáveis no universo simoniano. Em “Trezentas onças” essa associação se faz presente, uma vez que é a natureza harmoniosa que impede o narrador de cometer suicídio. Além disso, a grande maioria das descrições dos tipos humanos contém detalhes e características da natureza: Blau é como um tarumã verdejante, os olhos de Tudinha são de veado-virá, Lalica deita a cabeça no peito de Osoro, olhando terneira para ele, entre tantos outros exemplos. O espaço é, assim, a extensão daqueles que o habitam, fator que tem parte na construção identitária dos personagens.

O passado expresso na voz de Blau não é um tempo individual do peão, mas um tempo coletivo, pertencente a todos que reconheciam nele sua maneira de viver. Devido a isso, os causos de Blau também são os causos do seu povo, e, ao narrar sua história, torna-se seu porta-voz, seu representante, ou aquele que tem autoridade para falar em nome de todos seus semelhantes. Dessa forma, mesmo o autor/narrador sendo nominado, os contos também possuem uma autoria coletiva, tornando-se *anônimas*, pois pertencem e são vividas há muitas gerações. Blau, em *Contos Gauchescos*, é ele mesmo, mas também símbolo do povo gaúcho e é por este que ele se comunica.

A obra traz uma apresentação, na qual o personagem é inserido e torna-se conhecido do público ouvinte/leitor. O interlocutor de Blau o apresenta com as características exaltadas

no tipo gaúcho pela tradição, um “**Genuíno tipo — crioulo** — rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável” (p. 306, **grifo meu**), que percorreu as terras da província montado em seu cavalo, participou de batalhas e aparece, já na velhice, cheio de histórias para contar aos mais moços, passando às próximas gerações, pela oralidade, as recordações de um passado que está se perdendo.

Por essa pequena introdução presente nos *Contos*, o leitor conhece Blau Nunes e toma conhecimento de que ele será o narrador dos casos, esses sendo contados a um interlocutor desconhecido, que mais tarde faz a transcrição de suas histórias. Podemos conhecer um pouco mais sobre Blau em seu primeiro conto, “Trezentas onças”, no qual surge como protagonista – único conto do livro que ele assume essa posição, nos demais será apenas espectador dos eventos, ou terá ouvido de outros as histórias narradas. O protagonismo de Blau, logo no conto de abertura, pode ter a utilidade de apresentar melhor ao leitor o caráter e as virtudes do homem gaudério, uma vez que a narrativa aborda temas como a honra, a lealdade e a honestidade, características apresentadas como intrínsecas a todo gaúcho. No conto, Blau está chegando a uma fazenda quando percebe que perdeu uma guaiaca com trezentas onças de ouro, a qual deveria entregar ao fazendeiro, a mando de seu patrão. Ao perceber a falta do dinheiro, volta ao local onde havia parado para descansar da viagem. Não encontrando mais as trezentas onças, teve medo de ser tomado por ladrão, o que arruinaria sua reputação e acabaria com a confiança que seu patrão depositava nele. Em dado momento, pensa em se matar para evitar a vergonha e humilhação, levando a arma até a cabeça, prestes a atirar. Nesse ponto, entretanto, a natureza intervém, lembrando Blau dos verdadeiros valores: a família, a liberdade e a esperança:

No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três-Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... —Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção...
O cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade da minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança.... (p. 310-311)

Os elementos da natureza, como as estrelas, o cusco, o zaino, o grilo, afastam a má tenção de Blau. Ele pensa na família, em como não poderia abandoná-los por tão pouco, faz as contas do que pode vender de seu para pagar as trezentas onças perdidas, e resolve voltar à

fazenda. Ao chegar, uma comitiva que havia cruzado por ele logo que vinha na primeira vez, o recebe com sorrisos e gargalhadas, mostrando e devolvendo a guaiaca perdida, contendo dentro o dinheiro.

Não é por acaso que esse é o conto de abertura do livro, pois nele conhecem-se as virtudes tanto de Blau quanto do homem do campo em geral. Qualidades como a honestidade – tanto de Blau, que não foge e pretende enfrentar o castigo por ter perdido o dinheiro, quanto dos tropeiros, que recolheram a guaiaca e a devolveram ao dono –, a solidariedade, independente da hierarquia e da posição social ocupada pelos personagens, a coragem e a hombridade em voltar e responsabilizar-se por seus atos, a lealdade e a honra – Blau pensa em matar-se para evitar a humilhação de ser chamado de ladrão –, são valores que não necessitam de explicação ou questionamentos. Eles são apresentados como se existissem na vida do gaúcho desde sempre.

Ao longo dos contos, Blau fala de diversos tipos sociais, desde o soldado estancieiro e afortunado até o peão que vive como agregado na família. Essa diversidade de tipos representados dá conta de uma totalidade que é plural, mas se torna homogênea quando inserida no contexto histórico-cultural sul-riograndense. É esse contexto que emana da voz de Blau Nunes e por isso seu discurso, muito mais do que enfatizar as memórias de um indivíduo, resgata a memória coletiva de todos os tipos sociais pertencentes a esse contexto. É nesse ponto que a voz de Blau se converte na voz do povo e perde sua autoria, tornando-se anônima. Blau Nunes, através de sua palavra, dá voz a todos aqueles que nunca puderam escrever sua própria história, registrar seus valores e suas tradições, sua maneira de sentir e pensar.

Através de seu discurso, o peão nos apresenta diversos tipos sociais: o guerreiro, o esperto, o tolo, o corajoso, o leal, o aventureiro, etc. O conjunto desses tipos, a união de suas características, leva à formação identitária do gaúcho, ou seja, da pluralidade de tipos constrói-se um símbolo homogêneo que representa a coletividade como um todo. Esses tipos plurais são facilmente identificáveis em seus escritos. Em contos como “Melancia – coco verde” ou “Deve um queijo!”, o que está em evidência é, por exemplo, a esperteza e a sagacidade do homem rural. No primeiro, Blau conta uma “alarifagem” do personagem Reduzo, cuja missão é impedir que a sua Talapa se case com um ilhéu, devido à paixão entre ela e Costinha. Sem saída, ao chegar no casamento, aproveita a oportunidade em que todos estão parabenizando os noivos através de versos, e recita para a noiva o código secreto dos

dois apaixonados para que ela saiba que o Costinha a aguarda. No segundo conto, o Velho Lessa, um homem muito sisudo, segundo o próprio Blau, ao quase ser enganado por um castelhano, que insiste para que o Velho lhe compre um queijo, obriga o estrangeiro a comer o queijo todo até sufocar e vomitar, como forma de castigo pela afronta.

Em “Correr eguada” Blau nos apresenta o espírito aventureiro e desbravador do gaúcho. Não há, nesse conto, um fluxo narrativo bem definido. Há uma descrição saudosa e nostálgica da caça ao gado alçado praticada em tempos passados pelos homens e que no final tornava-se festa e diversão. A gauchada vinha para correr atrás do gado solto e capturá-lo, no entanto Blau vai além da simples descrição, ele nos apresenta uma imagem de festa, aventura, liberdade, conquista, associada à personalidade do tipo gentílico referido:

Aí a gente entrava a manguear, aos dois lados, e então é que começava, de verdade, o divertimento! Arrematava-se três, quatro, cinco fletes; corria-se sem parar, seis, dez, doze léguas... e no fim estava-se folheiro!...

Barbaridade! Nem há nada como tomar mate e correr eguada!

Amigo! Aquele novelo não se desmanchava mais; ao contrário, o que ia topando pela frente ou aos lados, de eguada, também corria e atirava-se, incorporando-se; na culatra ia ficando uma estiva de potrilhos, de flacos, de aplastados, dos que rodavam, dos que se quebravam e até dos que morriam pisoteados por aquela massa cerrada de cascos.

(...)

Aí é que era o lindo!

Os fletes montados, alevianados, corriam, alçados no freio; os tiros de bolas cruzavam-se nos ares... e aquilo era largar as três-marias sobre a paleta do escolhido e o bagual logo rodava, no enleio das sogas.

O gaúcho, apeava, ligava, tirava as boleadeiras e já se bancava de novo pra nova nombrada.

Isto quando era por divertir. (p. 323)

O homem local aparece, ainda, em “Chasque do imperador”, mas nesse caso como contraponto ao outro, o homem da cidade, urbanizado. Durante a Guerra do Paraguai, em 65, o Imperador Pedro II veio para a província acompanhado de uma comitiva. Blau conta que foi seu homem de confiança por algum tempo e durante o período em que desempenhou esse trabalho, presenciou algumas cenas que descaracterizavam o imperador, diferenciando-o de si e dos demais pertencentes ao universo gaúcho. O conto é repleto de pequenos causos que contam alguns fatos acontecidos com o imperador durante sua temporada na província. Assim, Blau narra que

Havia um que era barão e comandava um regimento, que era mesmo uma flor; tudo moçada parelha e guapa.

O imperador gabou muito a força, e aí no mais o barão já lhe largou esta agachada:

— Que vossa majestade está pensando?... Tudo isto é indiada coronilha, criada a apoio, churrasco e mate amargo... Não é como essa cuscada lá da Corte, que só bebe água e lambe a... Barriga!... (p. 348)

Nessa passagem, é marcada verbalmente a diferença entre a rudeza e a força do gaudério em contraste com as pessoas afrancesadas da Corte e do meio urbano. Constrói-se, dessa forma, a identidade do gaúcho a partir da comparação com o outro. Blau reconhece que existe um *nós*, delimitado tanto geográfica quanto social e culturalmente, e esse *nós* diferencia-se do *eles*, ou seja, aqueles que estão fora dessas fronteiras imaginárias. Temos, então, de um lado, a “indiada coronilha” *versus* a “cuscada lá da Corte”, o homem pertencente ao universo da linguagem oral (Blau) *versus* o letrado (meio urbano, ou o próprio interlocutor das histórias), etc. e como em toda dicotomia, há um juízo de valor para cada um dos lados. Em Simões Lopes, o homem rude, do campo, o gaúcho, adquire valorização positiva, enquanto os cidadãos possuem valorização negativa. Isso faz com que a imagem do gaúcho seja alçada a um patamar que o diferencia dos demais, enfatizando sua superioridade em relação a estes.

A ridicularização do imperador, e por consequência dos habitantes da Corte, aparece ainda na fala de Blau em passagens como “O imperador — esse era meio maricas, era!” (p. 349) ou “O imperador, com toda a sua imperadorice” (p. 350). Também na própria fala do imperador, quando este nega o fumo do soldado gaúcho alegando que “parece-me forte o seu fumo...” (p. 348), confirmando o “maricas” atribuído por Blau.

A representação dos tipos locais está presente em todos os contos de Simões Lopes, dos quais foram apresentados apenas alguns exemplos. No entanto, para além do heroísmo e da valorização desses tipos, em certos momentos dos *Contos*, encontramos a subversão desta característica. Como ocorre em “O jogo do osso” e “Negro Bonifácio”, nos quais é narrada a extrema violência e o caráter guerreiro, realidades fortemente presentes no universo retratado. No primeiro conto, Chico Ruivo aposta a própria mulher, a Lalice, em um jogo de osso e a perde para o Osoro. Lalice, enraivecida por ser trocada em uma aposta de jogo, passa a dançar de forma sensual com Osoro para fazer ciúmes no Chico Ruivo. Quando Osoro beija a Lalice, Chico é tomado por um acesso de fúria, puxa o facão e acerta os dois de uma só vez, no coração. Em seguida, para não ser pego, foge no cavalo que também havia perdido no jogo. A gratuidade e naturalidade da violência são expressas no final do conto, na fala do dono da venda: “Pois é... jogaram o osso, armaram a sua paranda... mas nenhum pagou nada ao coimeiro!... Que trastes!...” (p. 386).

O mesmo se dá em “Negro Bonifácio”, conto em que ocorre uma verdadeira chacina. Novamente o estopim da briga é uma mulher, nesse caso a Tudinha, descrita como sendo muito linda e de boas formas, com um diferencial das demais:

Mas o rebenqueador, o rebenqueador..., eram os olhos!...
Os olhos da Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustado: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... pareciam olhos que estavam sempre ouvindo..., ouvindo mais, que vendo... (p. 313)

O poder dos olhos e do olhar aparece em Simões como uma característica feminina, uma vez que elas operam sempre como coadjuvantes nesse mundo machista e masculino. Aos homens é dado o poder da ação, da iniciativa nas tomadas de decisões. São eles que agem, e por isso as mulheres precisam encontrar outra forma de valer suas vontades. No entanto, nos dois contos citados, a mulher adquire o protagonismo da situação, uma vez que é em torno dela que todos os acontecimentos giram. Segundo Flavio Loureiro Chaves (2001), o título do conto “Negro Bonifácio” é ilusório, pois leva o leitor a associar o Negro como o personagem principal, enquanto quem assume esse papel, nesse conto, é Tudinha. É por causa dela que se inicia a briga entre Nadico, um de seus pretendentes mais queridos, e o Negro, após este lançar uma grosseria. Mal se inicia a disputa, os demais pretendentes de Tudinha e todos aqueles que tinham contas com o Negro avançaram em direção a ele, com armas e facões nas mãos. Mesmo com diversos ferimentos, o Negro ainda lutava e acertava golpes em vários dos oponentes. Antes de morrer, mata o Nadico, a mãe da Tudinha, e tantos outros que por ali estavam. Tudinha, encolerizada ao ver o estrago causado pelo Negro, parte para cima de seu corpo, já no chão, sem vida:

A Tudinha já não chorava, não; entre o Nadico, morto, e a velha Fermina estrebuchando, a morocha mais linda que tenho visto, saltou em cima do Bonifácio, tirou-lhe da mão sem força o facão e vazou os olhos do negro, retalhou-lhe a cara, de ponta e de corte... e por fim, espumando e rindo-se, desatinada – bonita, sempre! – ajoelhou-se ao lado do corpo e pegando o facão como quem finca uma estaca, bateu no negro sobre a bexiga, pra baixo um pouco – você compreende?... – e uma, duas, dez, vinte, cinquenta vezes cravou o ferro afiado, como quem espicaça uma cruzeira numa toca... como quem quer estraçalhar uma causa nojenta... como quem quer reduzir a miangos uma prenda que foi querida e na hora é odiada!... (p. 318)

Blau conta que foi então que ele viu o que era uma “mulher rabiosa”, a qual, nesses momentos, é pior que homem. Conta ainda que soube, um tempo depois, que o Negro Bonifácio tinha sido o primeiro a “amanonsiar” a Tudinha e que a trocara por outra. A atitude de Tudinha é repleta de simbologia, e é um dos poucos contos de Simões que apresenta uma personagem feminina tão forte. Seu ato equivale à castração do seu algoz, uma vingança e rebeldia contra tipos como o Negro Bonifácio, homens cuja índole contém ao mesmo tempo os valores tradicionais do gaúcho, mas que, em certos momentos, os subvertem, partindo para o desrespeito não só às mulheres como também aos demais presentes na festa com uma violência desenfreada. Blau Nunes, tanto nesse conto quanto em “O jogo do osso”, condena essas atitudes passionais e as enxerga como um problema para o convívio harmônico.

Nesses dois contos Blau revela as contradições do homem representado. As mesmas qualidades reiteradas ao longo dos *Contos* levam à extrema violência, ao machismo, ao uso da força bruta, à disputa nas armas como resolução dos conflitos, etc. Assim, nos dois casos, a honra e o orgulho feridos desencadeiam batalhas sangrentas, com as quais o narrador não compactua. No entanto, apesar de posicionar-se contrário a essas atitudes, as enxerga como um elemento pertencente àquele homem representado em outros contos, presentes no seu universo primitivo, anterior à civilização. O gaúcho exemplar cede lugar ao seu reverso, e essa ambivalência também o constitui.

O último aspecto apresentado por Cascudo é a *persistência* das tradições. Conforme apontamos no primeiro capítulo, a maioria das coletâneas de contos, cantos e poesias da tradição oral surgiram no momento em que começavam a desaparecer, sendo substituídas por histórias e narrativas urbanas. É pelo mesmo motivo que Blau Nunes conta suas histórias, para mantê-las vivas, para que persistam às próximas gerações, tão atuais quanto foram no passado. A mudança de paradigmas, ou seja, o esquecimento das antigas tradições, está claramente expresso na fala de Blau. Isso se deve pelo fato de, no momento em que o escritor compõe seus contos, lendas, e causos, aquele passado inexistir como realidade, substituído pela civilização progressista e pela ascensão da classe burguesa, citadina e urbanizada. Dessa forma, da mesma maneira que Simões Lopes reafirma e reconstrói o passado mítico, também percebe sua decadência e a impossibilidade de revivê-lo. Contos como “O boi velho” e “Contrabandista” expressam essa dualidade.

No primeiro, a descrição da família remete à inserção dos novos tipos sociais que invadem o espaço gaudério: os Silva, “uns Silvas mui políticos, sempre metidos em eleições e enredos de qualificações de votantes” (p. 337). A figura do político, um tanto imprecisa ainda para Blau, usurpa o poder de mando do estancieiro, e traz consigo a nova maneira de governar, baseada na lógica positivista. Após uma introdução explicitando a relação afetuosa entre os moradores da estância e o boi Cabiúna, que na infância dos tais Silva os havia puxado diariamente para tomar banho no rio, comer frutas das árvores ou apenas para a diversão das crianças, relata o abate do boi pelas mãos daqueles a quem tanto servira, agora já adultos, interessados no couro que ele havia de render. A morte do boi, apesar de desoladora, não é questionada nem sentida pelos membros da família. Apenas uma criança e Blau, através do seu discurso, demonstra inquietação com a atitude: “Veja vancê, que desgraçados; tão ricos... e por um mixe couro do boi velho!...” (p. 339). E em seguida: “Cuê-pucha!...é mesmo bicho

mau, o homem!” (p. 339). A insatisfação de Blau se dá pela dissociação entre homem e natureza que passa a vigorar com os novos tempos. Essa é uma realidade difícil de compreender para ele, já que em “Trezentas onças” sua integração com a natureza lhe salva a vida. Essa nova gente, metida em políticas e eleições, mas poderia ser também em indústrias ou comércios, gente cuja identificação é maior com o ambiente urbano das cidades em construção, desintegra os valores do homem do campo, aqueles mesmos valores que o narrador tenta resgatar com seus causos.

“Contrabandista” repercute a mesma lógica do conto anterior, mas através do cerceamento das fronteiras, da fiscalização dos produtos contrabandeados, da repressão dos militares representantes do governo brasileiro, ou seja, da lei escrita, em contraposição à oralidade marcante do narrador e dos personagens. O conto apresenta duas linhas narrativas: a descrição de Jango Jorge, sua família, o casamento de sua filha, enfim, a narração do caso em si; e uma revisão sumária dos principais acontecimentos da história do Rio Grande do Sul, muitos deles vividos por Blau.

Inicia com a apresentação de Jango Jorge ao seu interlocutor:

Esse gaúcho desabotinado levou a existência inteira a cruzar os campos da fronteira: à luz do sol, no desmaiado da lua, na escuridão das noites, na cerração das madrugadas...; ainda que chovesse reúnos acolherados ou que ventasse como por alma de padre, nunca errou vau, nunca perdeu atalho, nunca desandou cruzada!... (p. 376)

É um tipo genuíno, gaúcho à maneira de Blau e dos de seu tempo, participante das principais guerras do século XIX, inclusive integrando o esquadrão do general Abreu, já mencionado em “O Anjo da Vitória”. Ao contrário dos Silvas, de “O Boi Velho”, ainda mantinha uma relação intrínseca com a natureza e com a paisagem percorrida, pois identifica os espaços pelo faro e pelo gosto:

Conhecia as querências, pelo faro: aqui era o cheiro do açouta-cavalo florescido, lá o dos trevais, o das guabirobas rasteiras, do capim-limão; pelo ouvido: aqui, cancha de graxains, lá os pastos que ensurdecem ou estalam no casco do cavalo; adiante, o chape-chape, noutro ponto, o areão. Até pelo gosto ele dizia a parada, porque sabia onde estavam águas salobres e águas leves, com sabor de barro ou sabendo a limo (p. 376)

Um homem dos antigos, cuja associação com o ambiente natural era sinestésica, em contraposição à relação de mercadoria e ocupação que a civilização citadina exige. Passa, em seguida, à descrição de sua família e ao anúncio do casamento da filha, esta não mais correspondendo ao mesmo universo do pai, ou seja, mais próxima dos Silva que de Jango e Blau, conforme atesta este, ao questionar a causa e o destino da viagem do pai em busca do

enxoval: “Aonde, não sei; parecia-me que aquilo devia ser feito em casa, à moda antiga, mas, como cada um manda no que é seu...” (p. 377). A intromissão das modas urbanas em comprar o vestido e acessórios para o casamento intriga Blau, já que a filha de Jango não segue a tradição dos antigos, indicando a entrada de novos costumes no ambiente rural, que está se extinguindo.

Em seguida, Blau faz um adendo à narrativa e perpassa, em forma de nota, cerca de trezentos anos de história do Rio Grande do Sul, iniciando antes das Missões e indo até o momento da narração de Blau, explicando ao seu interlocutor os percursos do contrabando na Província nesse período de tempo. Assim como em “Boi Velho”, há um contraste entre o tempo passado e o tempo presente, representados tanto nos personagens – Blau/Jango *versus* sua filha – quanto nas ações do enredo, já que as fronteiras bem protegidas pela guarda nacional não permitiam mais o deslocamento livre do homem do campo por esses pagos.

Dessa forma, tanto na figura de Jango Jorge e sua família, quanto nos Silva, Blau identifica no momento presente elementos que competem para a desmistificação do passado. A vinculação com a natureza não é mais possível, os enxovais não são mais confeccionados pela família, mas mandados comprar, a livre circulação pelo território gaúcho fecha-se com a fiscalização da guarda e com a queda das estâncias, transformadas em fazendas privadas, ou seja, a inserção dos valores e bens culturais do meio urbano se sobrepõe aos valores reiterados por Blau como autóctones e pertencentes a um passado em vias de desaparecer. Isso é revelado ao interlocutor/leitor através do ponto de vista do narrador, nas entrelinhas de sua fala ou expresso diretamente em seu discurso. Simões, em certos momentos, utiliza-se de artifícios alegóricos ou metafóricos para expressar isso (como a morte do boi pelas pessoas a quem ele servira), mas é pelos comentários e interrupções ao fluxo narrativo do caso que se evidencia a constatação de um passado não mais possível.

Ligia Chiappini propõe uma leitura peculiar de contos como os acima analisados. Para ela, são contos que relatam a desumanização do homem através da inserção do capital e do lucro nas fazendas. Ao relatar a distância entre dois tempos, o tempo narrado e o tempo do narrador, Blau evidencia uma nova realidade instaurada: “entre um mundo ainda não corrompido pelo dinheiro, e um mundo em que o peso deste ameaça destruir a integridade do gaúcho dos velhos tempos” (CHIAPPINI, 1988, p. 297). Ela acrescenta ainda o conto “Batendo orelha” como representativo dessa situação.

Ao resgatar os mitos, superstições, valores e crenças do passado, Blau faz com que esses elementos persistam na memória coletiva do gaúcho. Serve de porta voz de toda uma cosmogonia perdida e a retira do limbo do esquecimento. Dessa forma, o universo criado se apresenta, em Simões, como um “cosmos acabado” (ZILBERMAN, 1992, p. 50), ou seja:

A mitificação do espaço e dos objetos que fazem parte dele explica a universalidade atribuída ao lugar da ação; esta, assim, se desgeografiza, e os *Contos Gauchescos* não se tornam um panegírico do Rio Grande do Sul. Mas, pela mesma razão, eles promovem a superioridade do homem sul-rio-grandense. (ZILBERMAN, 1992, p. 55)

Apesar de o ponto de vista do narrador apontar para o fim desse tempo, a literatura inventa uma tradição que adquire caráter mitológico, forjando um passado oriundo do meio ficcional, mas perpetuado no imaginário cultural de seu povo. Para Zilberman, “o caráter cósmico desta configuração regional assinala a orientação mítica dos textos” (ZILBERMAN, 1992, p. 51). O cosmos criado pelo escritor possui, em suas narrativas, um tom épico, que glorifica o passado e suas gentes, ou seja, o gaúcho. Esse passado resgatado é perpetuado às novas gerações e sustenta as antigas tradições ainda vivas e atuantes em seu meio social.

Meyer também já falava na perpetuação de valores a partir dos causos de Blau:

Nos *Contos Gauchescos*, há páginas em que a forma literária serve de veículo à fixação de usos, costumes, perfis e ambientes característicos, *Correr Eguada, Juca Guerra, O mate do João Cardoso, Chasque do Imperador*, por exemplo, aparecem entremeados nos seus verdadeiros contos a modo de intermédios folclóricos (MEYER, 1960, p. 161).

Mesmo sendo uma obra de ficção, podemos encontrar traços e elementos folclóricos dentro dos *Contos Gauchescos*, conforme afirma Meyer. Não acredito na ingenuidade de um escritor que intitula seus contos com *folclore regional*, que abarca séculos de tradição popular, que se utiliza da oralidade, que atua como porta voz do povo, deixando de lado sua autoria particular para assumir o discurso do coletivo e que perpetua tudo isso aos novos leitores. Simões não foi um ficcionista que, sem querer, produziu obra folclórica. Ele sabia bem o que fazia e como deveria fazer. Além disso, inovou este campo do conhecimento ao poetizar o fato folclórico, ao dar-lhe ares de literatura erudita. Sem dúvida, não foi ao acaso que isso se deu, mas a partir de uma estratégia pensada e calculada pelo artista.

3.2.3 Lendas do sul

As *Lendas do Sul*, publicadas em 1913, reúnem três lendas do folclore sul-rio-grandense: “A mboitatá”, “A salamanca do Jarau” – na qual insere a lenda indígena da

Teiniaguá – e “O negrinho do pastoreio”. O restante do livro são pequenas lendas, mitos e superstições populares, divididas entre lendas missioneiras e lendas do Centro e do Norte do Brasil.

Em “A Mboitatá”, Simões mistura ao mito da cobra de fogo outros dois mitos distintos: o mito do dilúvio e o da origem do dia. A cobra de fogo faz parte da tradição indígena e foi recuperada por vários folcloristas, cada qual registrando uma versão própria, mutável conforme a região e a época em que eram estudados. Apesar de possuir diferentes versões, o elemento sobrenatural permanece basicamente o mesmo: uma cobra de fogo (*mboi*, cobra, e *tatá*, fogo) corredora, que vive na água e nas florestas, aterrorizando quem a enxerga, mas também protegendo a mata de incêndios. Simões associa a cobra de fogo à Mboiguaçu, ou Cobra Grande, outro ser mitológico indígena a quem as pessoas devem temor e respeito. Segundo a versão de Simões, num tempo muito antigo houve uma noite comprida e longa, sem sinal de luz do dia. Como era sempre escuro, as pessoas tornaram-se tristonhas, e o silêncio tomou conta. No mesmo dia em que houve o último raio de sol e a noite se instalou, começou a chover e não parou mais, durante muito tempo. As águas chegaram até a toca da Mboiguaçu que acordou e saiu pela floresta. Como não havia muito alimento, devido à noite e chuva eternas, a Mboiguaçu comia os olhos dos animais mortos e, de tantos olhos que comeu, absorveu o restante de luminosidade que ainda restava daquele último raio de sol. Devido a essa luz a Mboiguaçu se transformou na Mboitatá:

E vai, como a boiguaçu não tinha pêlos como o boi, nem escamas o dourado, nem penas como o avestruz, nem casca como o tatu, nem couro grosso como a anta, vai, o seu corpo foi ficando transparente, transparente, clareado pelos miles de luzezinhas, dos tantos olhos que foram esmagados dentro dele, deixando cada qual sua pequena réstia de luz. E vai, afinal, a boiguaçu toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas, já era um fogaréu azulado, de luz amarela e triste e fria, saída dos olhos, que fora guardada neles, quando ainda estavam vivos... Foi assim e foi por isso que os homens, quando pela vez primeira viram a boiguaçu tão demudada, não a conheceram mais. Não conheceram e julgando que era outra, muito outra, chamam-na desde então, de boitatá, cobra de fogo, boitatá, a boitatá! (p. 412).

Na escuridão, a única coisa que enxergavam era o corpo enorme e flamejante da cobra. Sentiram medo, pois ela já estava tentando comer os olhos dos vivos, que os mortos já não a satisfaziam. Quando a Mboitatá morreu, seu corpo se desmanchou e a luz que ela trazia dos olhos devorados saiu e se espalhou, trazendo o sol e o dia novamente: “E foi então, que a luz que estava presa se desatou por aí. E até pareceu coisa mandada: o sol apareceu de novo!” (p. 413). Mesmo depois de morta, a luz da Mboitatá ainda permanece correndo pelas matas, assustando quem a vê: “Quem encontra a boitatá pode até ficar cego...” (p. 414).

Assim descreve Simões o ser sobrenatural originário dos mitos indígenas, associando-o à cobra grande, a um dilúvio e à criação do dia. Está presente no folclore popular platino e brasileiro, reinventado pelas palavras do intelectual. Ligia Chiappini realiza uma busca dos folcloristas e estudiosos que registraram o aparecimento desse fogo-corredor nas histórias populares. Segundo a autora, em 1560 o Padre José de Anchieta, ao falar da crença dos índios em espectros noturnos ou demônios, cita a Baetatá, ou coisa de fogo, um ser que não se sabe o que é, mas mata os índios. Em 1869, José Bernardino dos Santos chama a crença na Boy-tatá de lenda. Também a registra como serpente de fogo. O já citado Couto de Magalhães, em 1876 reconhece na Mboitatá a cobra de fogo que protege as matas e os campos contra os incêndios e aqueles que os provocam. Em 1896, Daniel Granada, uma das fontes de Simões Lopes Neto segundo Augusto Meyer, fala sobre os dragões e os demônios do Rio da Prata. Entre outros seres, como a Teiniaguá, há também uma cobra de fogo, a Mboitatá. É uma pequena serpente que vive na água e, dependendo da região, atua como protetora das matas. Em 1911 o Padre Teschauer, outra fonte de Simões Lopes para Meyer, afirma que a Mboitatá, a cobra de fogo, é uma guarda muito popular no Rio Grande. Ao longo do século XX, outros estudiosos reconhecem na Mboitatá a cobra de fogo, embora algumas alterações sejam observadas entre os escritores. Ambrozetti, em 1917, fala sobre grandes serpentes ou pássaros que têm uma chama de fogo no lugar da cabeça. Crispim Mira diz que a Mboitatá é grande como um touro, tem patas e um enorme olho no meio da testa que brilha. No entanto, para Daniel Granada, a cobra não é grande, mas pequena. Em Couto de Magalhães ela aparece como gênio, em outros como demônio, espectro, credice, etc. Para alguns folcloristas, a Mboitatá está associada à proteção de tesouros escondidos, para outros é a guardiã das matas, ou então é um ser demoníaco que mata aqueles que a enxergam. As variações são imensas, decorrentes da oralidade, uma vez que neste meio de transmissão é mais difícil fixar os detalhes. Eles acabam adaptando-se ao grupo social e ao momento em que a história é contada.

Há, além desse elemento sobrenatural, a Cobra Grande, também recorrente no folclore indígena. É uma cobra que vive nos rios e devora as pessoas. No entanto, a Cobra Grande está associada ao nascimento da noite, pois é ela que carrega os seres noturnos. Simões, em seu conto, inverte a lógica e relata o nascimento do dia. O escritor faz um trabalho de recorte das tradições indígenas, unido-as em uma única narrativa. Chiappini resume bem o objetivo simoneano:

Ele teria tomado o mito do dilúvio e a noite eterna da tradição indígena, e fundido à Mboitatá. É possível também avançar: ele teria cruzado a Boiuna, cobra preta, de olhos de fogo, que come pessoas para com elas alimentar o brilho dos seus olhos, e vive em lugares alagados, com a cobra grande; fazendo desta, de dona da noite, a origem do dia. No cruzamento, em vez de, estourando, entornar o pretume no mundo, ela entornaria sobre ele a sua luz. (...) Todas essas referências nos permitem a hipótese de um trabalho de ‘bricoleur’, realizado por Simões Lopes, ao associar esses mitos e essas cobras, construindo a mais bela versão existente da Mboitatá (CHIAPPINI, 1988, p. 173-174).

O mito do dilúvio, nesse caso, perde a tradição cristã e se aproxima mais de uma tradição indígena, anterior aos jesuítas. “A Mboitatá” é o mito que dá conta de explicar as origens, anterior à chegada do colonizador. É a gênese do povo rio-grandense.

“Salamanca do Jarau” aborda a formação do povo gaúcho, ou seja, as etnias que, através de seu entrecruzamento, colaboraram para a criação de uma sociedade nova. A povoação do território rio-grandense, para Simões, se baseia na mistura de elementos cristãos/europeus (tanto português quanto espanhol), árabes (vindos da Europa) e indígenas. Estas três vertentes encontram-se na lenda de Simões, representadas pelas narrativas da tradição oral presentes no texto: a Teiniaguá (indígena), a lenda da princesa moura, guardiã das furnas encantadas (árabe) e o sacerdote e os padres da Igreja de São Tomé (cristãos/europeus). A Teiniaguá é da mesma família da Mboitatá, ser sobrenatural com cabeça ou corpo de fogo que amedronta os homens que a enxergam. Ao elemento indígena se une o elemento europeu e dessa miscigenação nasce o povo rio-grandense. O representante desse povo, na lenda, é Blau Nunes, que aparece como personagem novamente.

A crítica divide-se em relação à interpretação do texto simoniano. Flavio Loureiro Chaves interpreta “A Salamanca do Jarau” não como uma lenda registrada por Simões. Para Chaves, Simões não pretende recontar a lenda da Teiniaguá. O teórico inverte a lógica: para ele, Simões se aproveita dos elementos folclóricos para criar ficção. A Salamanca é, assim, um conto que relata a trajetória de um personagem e seu drama interior: Blau Nunes e a busca de sua identidade. Afirma o teórico: “o interesse da narrativa desloca-se, quase imperceptivelmente, da fotografia aparente para o nível psicológico, trazendo ao primeiro plano a pobreza de Blau, sua reflexão sobre a infelicidade atual, atribuída fantasiosamente ao encontro com o Caipora” (CHAVES, 2001, p. 96). Além disso, Chaves realiza uma leitura baseada na moral cristã. Para ele, a Teiniaguá e tudo aquilo que ela oferece ao sacristão simbolizam a desordem ou o desequilíbrio do mundo. Logo, a destruição da fuma, a derrota da Teiniaguá e a redenção do sacristão devolveriam a ordem e o equilíbrio ao universo. E esta ordem e equilíbrio apenas seria alcançada com a eliminação dos elementos pagãos: a

Teiniaguá, seus encantos e magias, seus tesouros escondidos na fumaça, e com a ascensão dos elementos cristãos: o arrependimento do sacristão, a quebra do encantamento que o aprisionava à Teiniaguá e a redenção final. O pecado do sacristão – o abandono de sua fé por causa de uma mulher demoníaca – é punido com o isolamento do mundo. Afirma Chaves:

No caso da *Salamanca do Jarau*, a apropriação do mito por via de sua inclusão na estrutura narrativa, vem a ser também sua degradação sob uma perspectiva essencialmente problemática – a da moral cristã, à qual se acrescenta o preconceito machista de uma sociedade semifeudal e latifundiária. *Daí porque a ética subjacente ao texto é toda ela fortemente punitiva, encarando a ultrapassagem dos limites já estabelecidos pela ordenação social como “desordem”, “desmedida”, “pecado”. (...) A verdadeira danação é, pois, o exílio do mundo dos homens, exatamente por não tê-lo aceito assim como ordenado está* (CHAVES, 2001, p. 114) [grifo meu].

Dessa forma, o autor se atém na questão da vitória cristã – mundo ordenado – sobre os elementos indígenas e pagãos – mundo desordenado – e da punição aqueles que ousaram ultrapassar os “limites já estabelecidos pela ordenação social”.

É esta também a análise de Augusto Meyer – coincidentemente, a fonte de Chaves – que enfatiza em demasia o aspecto inventivo de Simões, sua apropriação do folclore para construir narrativa ficcional e a valorização da tradição cristã sobre a magia e as crenças pagãs. Segundo o autor, “vemos através do texto, a imagem da Conquista, o transplante da tradição ibérica para o Novo Mundo, a mescla de elementos cristãos, mouriscos e indígenas, dando a ideia de uma síntese mal esboçada, que provém do concurso de três continentes” (MEYER, 1960, p. 182-183).

Ligia Chiappini faz uma ressalva a essa interpretação da obra, sem invalidá-la, apenas oferecendo outra forma de análise que se insere na tentativa de criação de um projeto literário para o Rio Grande do Sul por parte de Simões. Segundo a teórica:

Lendas do Sul, e especialmente “A Salamanca do Jarau”, tem sido lida pela crítica como uma representação da moral cristã sobrepondo-se à magia de um Rio Grande originário e mítico. Tal leitura vê na progressiva derrota do mito para a religião uma forma de exaltação da história do colonizador europeu, da civilização impondo-se aos cultos e aos pagãos e bárbaros. E, com a apologia dos valores ocidentais, a apologia do masculino e do racional, contra o feminino e o instinto, sobretudo o sexual (CHIAPPINI, 1988, p. 189).

Para a autora, “A Salamanca do Jarau” narra o processo de formação do povo, a mistura de raças e culturas que gerou o gaúcho atual. Meyer já anunciava isso em sua análise, porém de maneira superficial, ao lembrar da “mescla de elementos cristãos, mouriscos e indígenas”. Estes elementos estão constantemente em disputa ao longo da narrativa: a tentação da Teiniaguá x a fé do sacristão; as riquezas que ela oferece x o voto de pobreza

clerical; o amor carnal *x* a abstinência; a luta entre a “mulher demoníaca” para salvar o amado *x* os padres da Igreja; o pagão *x* cristão. Estes elementos representam muito mais que a vitória do cristianismo sobre as crenças indígenas. Simbolizam o gaúcho nascendo da fusão dessas raças e culturas que acabam entrando em choque umas com as outras no período formativo do povo rio-grandense. Após duzentos anos, o sacristão ainda encontra-se encantado pela princesa moura e conta sua história para Blau Nunes, gaúcho já formado – não mais em formação, como era o sacristão, duzentos anos antes – e que já assimilou as origens que o constituem. Dessa forma, Chiappini afirma:

É fácil fazer as contas e perceber que tudo o que se passou de espantoso foi no tempo das Missões – 1650 aproximadamente – e que, agora, estamos por volta de 1850. Foi o tempo necessário para passar do Rio Grande mágico, terra de ninguém, para o Rio Grande racionalizado, da estância, do charque, da sociedade dividida, do gado marcado. Foi o tempo necessário para o caldeamento das raças e culturas na formação de um tipo regional e brasileiro (CHIAPPINI, 1988, p. 209).

“A Salamanca do Jarau” é, assim, um conto sobre a formação étnica e cultural do gaúcho, os conflitos e disputas entre as raças, mas também a forte constatação do inevitável: a implantação da cultura ibérica como dominante no território. O próprio Simões lança a chave de leitura nas “Notas do autor”, pequeno texto que introduz as *Lendas do Sul*, ao afirmar que o povoamento branco

vem da Ibéria, a topar-se com a ingênua e confusa tradição guaranítica (v. g. a lenda da Mboitatá), a mescla cristã-árabe de abusões e misticismo, dos encantamentos e dos milagres; desses elementos, confundidos e abrumados (p. ex. a salamanca do cerro do Jarau), nasceram idealizações novas e típicas, adaptadas ou decorrentes do meio físico e das gentes ainda na crassa infância das concepções (p. 409).

Identifica, com isso, a formação do povo rio-grandense a partir dos elementos ibéricos mesclados com os elementos indígenas, do que surgiria uma nova gente: o gaúcho. O projeto de Simões pretende buscar a origem dos habitantes do Continente, investigar a maneira como se deu a formação e no que a mistura de ingredientes diversos resultou: Blau Nunes. “A Salamanca do Jarau” une em uma lenda todos os elementos constituintes e formadores do gaúcho – elementos cristãos/ibéricos juntamente com elementos indígenas. “A Mboitatá” constitui, nesse caso, o momento pré colonização ibérica. Já “A Salamanca do Jarau” engloba o período do povoamento do Rio Grande, das Missões até o auge das charqueadas e estâncias. Por último, “O negrinho do pastoreio” faz a ligação entre as *Lendas* e os *Contos*.

Podemos afirmar que, na totalidade de sua obra, Simões planejou um projeto histórico-cultural, isto é, construir uma linha do tempo desde a formação do atual Rio Grande do Sul até o final do século XIX. Dessa forma, as três lendas exploradas por Simões correspondem, em

ordem cronológica, às origens, anteriores à colonização, passando pelo período das Missões, da povoação da Província, da construção das estâncias, das charqueadas, da escravidão, indo até a metade do século XIX, momento que passa a integrar os *Contos Gauchescos*. Ligia Chiappini traça com precisão o esquema de Simões nas *Lendas*:

Lendas do Sul cobrem, aproximadamente, três ou quatro séculos da História do Rio Grande. ‘A Mboitatá’ é o mito guarani da gênese e do dilúvio, recontado para rastrear as origens. (...) ‘A Salamanca do Jarau’, já entre o mito e a lenda, situa-se num tempo determinado – por volta de 1650, a história do Sacristão e da Teiniaguá; por volta de 1850, a história de Blau e da sua descida à furna encantada. (...) Já ‘O Negrinho do Pastoreio’ representa uma espécie de transição para os *Contos Gauchescos* que se passam, todos, no século XIX (CHIAPPINI, 1988, p. 139-140).

3.3 A busca da identidade do povo gaúcho

“O Negrinho do Pastoreio” é a última dessas três “lendas” estilizadas por Simões e encerra também o período cronológico traçado dentro das *Lendas do Sul*. Podemos situar esta narrativa no início do século XIX, quando o povoamento do território sulino está consolidado, grandes pedaços de terra são distribuídos através das sesmarias, o povo e a sociedade, antes em processo de formação (“A Salamanca do Jarau”), já se estabilizaram cultural e fisicamente na região, e tem início o processo de construção das estâncias e fazendas de charque. Não é mais necessário buscar no passado as origens étnicas e culturais do povo gaúcho, elas já foram descritas nos dois contos anteriores (“A Mboitatá” e “A Salamanca”). Simões pode, agora, dar um passo adiante na História do Rio Grande do Sul e retratar o momento de constituição da sociedade pastoril. Inicia assim: “Naquele tempo os campos ainda eram abertos, não havia entre eles nem divisas nem cercas; somente nas volteadas se apanhava a gadaria xucra, e os veados e as avestruzes corriam sem empecilhos...” (p. 446). Ainda não estamos no presente de Blau Nunes. A geração de Blau está nascendo nesse período. Ainda estamos no passado consagrado pela voz do peão. No entanto, no próximo parágrafo, o texto anuncia: “Era uma vez um estancieiro” (p. 446). Ou seja, já estamos no período das estâncias, da criação de gado e da mão de obra escrava – período registrado em “O negrinho do pastoreio”.

Com o surgimento das estâncias, há a necessidade de mão de obra trabalhadora. Em um primeiro momento, o trabalhador livre são índios e mestiços expulsos das Missões. Sem terra nem gado, veem-se obrigados a servir como peão nas estâncias em formação, lidando com a criação de gado e cavalo e, posteriormente, fabricando charque. São estes os primeiros

gaúchos, antes associados ao contrabando, roubo e bandidagem na planície da campanha e bandas do Uruguai. Com a possibilidade do trabalho nas estâncias, esse gaúcho bandido torna-se empregado e ressignifica o termo pejorativo, principalmente depois das inúmeras lutas de fronteira das quais participa como soldado e da Revolução Farroupilha. Nesse contexto, o negro ingressa como escravo no Rio Grande, formando, junto com o gaúcho-peão, a mão de obra das estâncias. É neste período que se passa “O negrinho do pastoreio”, um período em que a sociedade rio-grandense, enquanto povo, está se consolidando e, a partir disso, constituindo uma economia própria através das estâncias de gado e charque.

A linha de tempo traçada por Simões em *Lendas do Sul* é clara: “A publicação das três ‘lendas’ mais trabalhadas em *Lendas do Sul* obedece, portanto, a um critério cronológico em relação ao tempo histórico (...). Isso confirma a hipótese de que elas se encaminham da Pré-História à História do Rio Grande, na temática e na forma” (CHIAPPINI, 1988, p. 244). “A Mboitatá” corresponde ao período pré-histórico relatado por Chiappini. “A Salamanca do Jarau”, ao primeiro período “histórico”, ou seja, à chegada do colonizador, o povoamento étnico e cultural do Rio Grande do Sul, à mescla de tradições ibéricas e indígenas e a formação do povo rio-grandense. “O negrinho do pastoreio”, por sua vez, registra o momento em que este povo já está consolidado na terra e inicia um meio de subsistência próprio, gerando as estâncias e, mais tarde, as charqueadas. Além disso, traz a influência cultural do negro sobre o povo que aqui se forma, mesclando, assim, as três raças formadoras (branco, índio e negro) do gaúcho.

Em sequência cronológica, os *Contos Gauchescos* dão conta do período logo posterior ao registrado n’O negrinho do pastoreio, ou seja, o século XIX, o auge e declínio das estâncias, o cerceamento das fronteiras, início de urbanização das cidades, a nova mentalidade política e econômica oriundas do positivismo e do capitalismo, isso tudo em contraposição ao tempo mágico do passado. Dessa forma, *Contos Gauchescos* confronta, a todo momento, dois tempos históricos: o tempo do narrador – tempo de fronteiras fechadas, cidades, trem, inovações urbanas, de comércio e indústrias, de política republicana/positivista e economia agroindustrial, no qual o valor do capital supera os valores humanos – e o tempo narrado – o passado, de fronteiras abertas, livre circulação pelo pampa sobre o cavalo, suas origens comunitárias de convivência, baseado nas crenças e na magia dos mitos e lendas ao invés da explicação racional e científica para os fenômenos sociais e naturais. As cercas, cuja presença Blau lamenta, são o símbolo do esforço de modernização do espaço aberto:

Os *Contos Gauchescos* serão conduzidos pela fala de um trabalhador livre que, tendo vivido sua juventude dentro do sistema servil, na velhice, enquanto guia de um jovem cidadão, visita a estância (já transformada em tapera) e a compara, o tempo todo, com a sociedade do presente. Colocado numa espécie de liminar entre a estância e a fazenda e entre essa e a cidade, Blau Nunes vai contrapor os gaúchos do velho tempo, ligados organicamente à terra e aos animais, aos fazendeiros do presente, endurecidos pela ambição e pela política (CHIAPPINI, 1988, p. 275).

“O negrinho do pastoreio” é, assim, uma ponte para o período histórico retratado nos *Contos*. O texto carrega em si a alienação pelo dinheiro – o estancieiro mau é avarento, bate no negrinho devido à perda de dinheiro na carreira e o mata por perder o gado –, ou seja, o tempo presente de Blau, mas também registra a vida comunitária dos velhos tempos, a troca de favores – representada no estancieiro bom e nos outros que recriminam as atitudes avarentas e maldosas do estancieiro mau – e o tempo mágico do passado – pois o negrinho ressuscita através da ajuda da Virgem Maria –, isto é, o tempo que Blau revive pela memória.

É possível, através da análise do conjunto, identificar um projeto literário e estético de Simões que contempla a retomada histórica do Rio Grande do Sul através da literatura e do folclore. O *Cancioneiro Guasca* se insere nesse projeto como registro dos costumes, hábitos e tradições do povo representado. Em seu projeto, Simões pretendeu dar conta das origens do povo gaúcho, de sua formação e o que o constituiu, no passado, em seu representante hoje. Muito se assemelha ao projeto de Silvio Romero para o Brasil. O objetivo de ambos é o mesmo. O que difere um do outro é o uso que fazem do fato folclórico. Para Romero, ele deveria ser registrado de forma fiel, conforme o folclorista ouviu contar. No caso de Simões, ele se apropria do folclore e constrói sua ficção. *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul* realizam essa tarefa através do uso da literatura para rememorar as origens.

No entanto, Simões deixou inédito um trabalho histórico que corrobora seu projeto literário. É a obra póstuma *Terra Gaúcha*, na qual traça uma “História elementar do Rio Grande do Sul”. Os manuscritos não foram publicados pelo escritor em vida, porém ele os deixou aos cuidados de Alcides Maya, que teria extraviado o material. *Terra Gaúcha* foi publicado graças ao esforço de Manoelito d’Ornellas, em 1955²⁷. Ali se percebe o empenho de Simões em seu projeto já realizado nas obras de ficção. Hoje o público conhece apenas o que seria o primeiro volume de dois, planejados por Simões.

27 As publicações de *Terra Gaúcha* contêm notas de Walter Spalding, historiador brasileiro que vai “corrigindo” os “deslizes” históricos de Simões. Podemos questionar se essas notas pretendem dar maior fidelidade ao texto simoniano ou se são uma tentativa de aproximá-lo da historiografia oficial, uma vez que Spalding posiciona-se na contramão de Simões, se aproximando e valorizando a presença ibérica no Sul e negligenciando a destruição das comunidades indígenas.

Neste volume inicial, o autor inicia com um capítulo denominado “Critério”, no qual explica o porquê do livro e o critério utilizado para construir a História do Rio Grande do Sul sob o seu ponto de vista particular. Reproduzo aqui integralmente o capítulo, uma vez que ele esclarece muito de seu olhar sobre História e historiografia:

A minguada literatura histórica rio-grandense pousa na feição biográfica, caracterizando-a sobretudo no duplo aspecto militar-político, daí, a crença generalizada de que “só são dignos da História o valor que se sagra nas batalhas e a ambição que sobe até o poder”.

As outras atividades sociais, que elaboram a cultura e o bem-estar públicos, que formam e modificam costumes e idéias, que dão força e prestígio e constituem a vida estável da concidadania, e que, sem ruído nem aparato, vão vagarosamente fazendo-nos mais ilustrados, mais prósperos, mais felizes, assaz atividades têm sido relegadas para um plano secundário; e, fora de contestação, quando elas faltam, toda glória militar é impossível, nulo qualquer labor político.

É pois a trama coletiva o que forma o acervo da História, que não tem por escopo distribuir graças ou apodos entre os homens; ela se limita – serena – a coordenar e expor os sucessos eficientes que a ham impulsionado ou influído sobre a marcha progressiva de uma comunidade social.

E se o nome próprio surge com frequência em suas páginas, não é considerando os indivíduos como tais, porém como expoentes ou executores de tendências, aspirações e propósitos coletivos que podiam haver se encarnado em quaisquer outros e haver sido por esses realizados.

Em suma, pois, a História não se concebe mais – primordialmente – como uma exposição – comentada – de sucessos políticos e de aventuras guerreiras, em que intervieram grandes homens, porém, sim – e racionalmente, – como um conjunto orgânico de atividades de toda espécie, que contribuíram para modificar as condições de vida de um país ou região, através do tempo.

Rustrear as nossas origens como povo, mentir as dificuldades vencidas, salientar os fatores benéficos e, do mesmo passo, observar as manifestações das resultantes, é um estudo que dá força ao espírito, inspira ao coração generosas aspirações e à consciência confiança na própria energia, o que, tudo faz amar mais e servir melhor o torrão doméstico, que outras gerações amaram e serviram em proveito nosso.

Tal parece-nos a missão educativa da História: tal, o critério que anima este obscuro trabalho (LOPES NETO, 1998, p. 17-18)

A crítica de Simões à História que prioriza os grandes fatos, grandes nomes ou apenas os aspectos militar-político é clara. Para ele, a História esquece os pequenos grupos que fazem parte dela, e que também a constituem e constroem a vida social, política, econômica e cultural. É justamente essa “trama coletiva”, obliterada pela historiografia oficial, que Simões tenta resgatar, tanto na ficção, ao dar voz a Blau Nunes, um peão, representante do povo, quanto em *Terra Gaúcha*, uma vez que, nessa obra atua na contramão dos demais colegas historiadores, posicionando-se ao lado dos indígenas devastados e banidos e contrário aos portugueses/espanhóis gananciosos e destruidores. Segundo ele, todas as formas de intervenção social constituem e intervém no “conjunto orgânico de atividades de toda espécie, que contribuíram para modificar as condições de vida de um país ou região, através do tempo”. Em seguida, ele deixa claro qual o objetivo da História: “Rastrear as nossas origens, mentir as dificuldades vencidas, salientar os fatores benéficos e, do mesmo passo, observar as

manifestações das resultantes (...). Tal parece-nos a missão educativa da História: tal, o critério que anima este obscuro trabalho”. Este é o critério não somente de *Terra Gaúcha*, mas de seu projeto de maneira geral: mudar o ponto de vista oficial e dar voz aos seres anônimos que construíram esses pagos.

Tal a visão sobre História de Simões, tal ele a pratica em suas obras, principalmente nas ficcionais, nas quais o regate do folclore e das tradições populares é nada menos que inverter as posições vigentes e reconhecer a história e o discurso do povo. Chiappini já atentava para esta mudança de foco no projeto simoniano: “exatamente essa independência em relação às fontes da história oficial brasileira e gaúcha dá a nota original a esta sua tentativa de historiar os primeiros tempos do Rio Grande: inverte-se a ótica, do centro para a periferia, e se tenta contar a versão meridional dessa história” (CHIAPPINI, 1988, p. 116).

Em seguida, Simões coloca uma “Nota Preliminar”, na qual traça considerações gerais e interdisciplinares sobre o Rio Grande do Sul, indo da história da pré-colonização até características geográficas e geológicas do Estado, como descrição de sua latitude e longitude, rios, serras, oceanos, montanhas, clima, nomenclatura, etc. Muito daquilo que Simões acreditava já estava expresso nessa Nota. De início, ele aborda as civilizações indígenas que foram extintas pelo homem branco, resgatando muito de seus costumes, cultura e tradições. Retoma grandes civilizações, como os Maias, os Incas, os Aimarás e os Quéchuas. Ao considerar esse período pré-histórico como pertencente à História oficial do Rio Grande do Sul, demonstra seu ponto de vista voltado àqueles que foram “vencidos” e, por isso, tiveram suas vozes silenciadas. Em sua literatura, esse é o período correspondente em “A Mboitatá”.

Mais adiante, com o subtítulo de “*Bosquejo sobre os nossos fatores étnicos*”, Simões afirma a formação étnica do povo brasileiro:

Para a constituição do povo brasileiro três fatores étnicos principais concorreram: o português, o índio e o negro africano, e a nossa história, desde o momento da conquista até hoje, caracteriza-se ou pelos feitos da influência exclusiva de um desses fatores, ou por circunstâncias derivadas da aproximação dos três, ou pela feição especial que lhe imprime um novo tipo – o brasileiro, produto de cruzamentos, ou simplesmente produto da diferenciação operada pela ação enérgica do meio (LOPES NETO, 1998, p. 22).

Impossível não lembrarmos o já referido sobre Silvio Romero: a mescla das três raças, a primazia cultural/religiosa/política do europeu e o resultado desse processo: um novo tipo gentílico. Este produz um novo espírito “europeu pelas tendências progressistas, – índio pela impetuosidade das paixões, negro pela intensidade dos sentimento afetivos, e – original – por

qualidade novas e próprias e pelo poderoso sentimento de nacionalidade, que gera todas as virtudes e todos os talentos” (LOPES NETO, 1998, p. 23). Simões enfatiza os sentimentos e paixões como herança dos elementos dominados e a ambição, lucro e racionalidade, do elemento dominador, que geram esse novo sujeito, bem como a sensação de pertencimento a uma nacionalidade específica e própria.

Segue relatando a história do Rio Grande do Sul, utilizando expressões e adjetivos afetuosos para com seu objeto de estudo, como neste momento em que descreve a fauna e flora da região:

os pumas urriam andejes, senhores das restingas; as bífidas venenosas adormentavam-se, voluptuosamente; juritis, borboletas, boninas, frutos, e escaravelhos dourados; tudo vivia na luz calma, tudo morria na quietação: na serra e na planície o silêncio o silêncio seria apenas quebrado, em crise violenta, pelo rebramar dos grandes ventos soprados da cordilheira nervosa trás onde desaparece o sol... (LOPES NETO, 1998, p. 23).

O uso da linguagem regional, saudosa e afetiva – até mesmo as reticências finais – revela o poeta que nunca deixa de habitar em Simões, mesmo quando a descrição do espaço e o objetivo claramente ensaístico do texto exigem a linguagem padrão. Apesar disso, Simões insere uma belíssima imagem, digna das melhores páginas literárias, em meio a sua obra histórica.

No próximo subtítulo, “*Defeituosa fatura da história rio-grandense*”, reitera aquilo que afirmava no “Critério” sobre a historiografia conhecida, se não pela escolha lexical – chama *defeituosa* a história oficial rio-grandense –, pela tentativa de expurgar do imaginário coletivo o fato de os rio-grandenses serem uma “sub-raça brasileira” (LOPES NETO, 1998, p. 25). Para ele, a única maneira de os gaúchos serem reconhecidos como pertencentes à nacionalidade brasileira é conhecendo sua história, no entanto “esse passado está para ser escrito com fidelidade, ou antes, está desfigurado nos compêndios destinados ao ensino da história rio-grandense” (LOPES NETO, 1998, p. 25).

Defeituosa, desfigurada, é como Simões classifica a história da maneira como é contada atualmente. Ele se refere, especificamente, ao Visconde de São Leopoldo, que escreveu uma história do Rio Grande do Sul, segundo Simões, sem as fontes necessárias para tal empreendimento. Simões pesquisou, além dos historiadores brasileiros, muitos estrangeiros, principalmente os platinos, e, em muitos momentos de *Terra Gaúcha*, a história do Rio Grande do Sul é, também, a história da conquista do Prata e da colonização espanhola nos países vizinhos. Sem criticar a pessoa de Visconde, exige um reparo em nossos

compêndios, pois “padece aquela história de notáveis lacunas e erros de fatos, que vem perdurando como verdades clássicas, e que devem ser retificados, para não continuar o ensino de uma falsa história nossa” (LOPES NETO, 1998, p. 26). Nisso consiste o projeto simoniano, tanto na ficção quanto no ensaio, recontar as origens e a formação do povo gaúcho sob outro ponto de vista, não mais dos “vencedores”, mas sim dos “vencidos” pelos fatos históricos.

Assim inicia *Terra Gaúcha* com o primeiro capítulo, “Tempos D’Antanho”, resgatando as tribos indígenas extintas e sobreviventes, suas crenças e costumes. A seguir, “Primórdio português” fala do descaso da metrópole com o sul do Brasil, a chegada dos espanhóis e sua instalação por essas terras, os jesuítas, a formação das Missões. No capítulo “Província dos Tapes”, recupera o início de povoamento do território por parte dos portugueses, o auge e a derrota de algumas Missões, a introdução do gado, a chegada dos negros escravos, a fundação da Colônia de Sacramento. No capítulo IV, “As sete Missões Orientais”, relata a situação de jesuítas e indígenas nas Missões, seu processo econômico e político, sua prosperidade e a forma como foram dizimados. O último capítulo, “Ocupação do litoral rio-grandense”, relata as primeiras expedições portuguesas e tentativas de retomar o domínio desse pedaço de terra esquecido no sul do país.

O volume um encerra-se no ano de 1737, ou segundo definição do autor: “período de bruma”. O segundo volume, conforme planejava Simões, iria de 1737 até 1870, o “período vermelho”, muito daquilo que relata em *Contos Gauchescos*.

A relativização da História não é exclusividade de *Terra Gaúcha*. Essa atitude já era praticada desde os *Contos Gauchescos* e manteve-se nas *Lendas do Sul*. Vejamos como ela ocorre através das lembranças dispersas de Blau Nunes. O século retratado nos *Contos* é revisitado pela memória de Blau, cujas referências históricas aparecem, muitas vezes, como citação direta. Contos como “O anjo da vitória”, “Duelo de farrapos”, “Chasque do Imperador”, “Cabelos da China”, “Contrabandista”, retomam fatos reais da história rio-grandense. Desde a Guerra Cisplatina, passando pela Revolução Farroupilha até a Guerra do Paraguai, a voz realista, mas ambígua, de Blau nos apresenta os principais acontecimentos que se seguiram imediatamente após o período registrado nas *Lendas*. Afirimo que Blau possui uma voz e um discurso ambíguos devido à distância temporal entre o tempo narrado e o tempo da narração. Há um intervalo entre o Blau jovem, protagonista ou testemunha dos causos, e o Blau velho, narrador, conforme o próprio texto já anunciava:

entre o Blau — moço, militar — e o Blau — velho, paisano —, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações — casos, dizia —, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende, ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca. (p. 306)

Nesse intervalo entre o moço e o velho estão localizados os fatos narrados, que são recuperados na velhice pela memória. A fim de retomar os diferentes momentos vividos no passado, e a partir da narração dos mesmos, Blau tenta compreender e organizar sua trajetória de vida, registrando-a pela via da oralidade, perpetuando suas experiências às próximas gerações — através da contação ao seu interlocutor. No entanto, esse tempo percorrido — que vai do Blau moço ao Blau velho — gera ambiguidades, pois os fatos são lembrados após uma longa passagem de tempo, o que abre a possibilidade para reinterpretá-los segundo seus próprios critérios, ou analisá-los sob um olhar mais crítico.

É o que ocorre, por exemplo, no conto “Duelo de Farrapos”. Nesse conto, Blau narra a luta entre o General Bento Gonçalves e o Coronel Onofre Pires, dois líderes da Revolução Farroupilha, evento constantemente presente em suas histórias. Ele afirma, de início, que havia sido, por certo tempo, ordenança de Bento Gonçalves e que, devido a isso, conhecia diversos casos acontecidos entre os chefes da revolução. Faz uma enumeração de vários fatos verídicos ocorridos à época, de 1842 a 1845, tais como as eleições para deputado na República dos Farrapos, seu resultado, a tomada de posse e a instalação da assembleia dos deputados, a contagem de muitos combates entre os farroupilhas e o Império (São Gabriel, Vacaria, Ponche Verde, Rincão dos Touros, Arroio Grande, Jaguarão, Missões, Canguçu, Quaraim, Pai Passo), relata uma troca de correspondências entre os dois comandantes e a descrição do duelo. Até esse ponto Blau nos oferece uma espécie de crônica contendo o relato histórico da revolução. Porém, em meio a tudo isso, o narrador insere uma emissária, personagem feminina que teria vindo a mando dos caudilhos castelhanos, Oribe ou Rivera, trazendo uma correspondência aos comandantes farroupilhas:

a pessoa que vinha na carreta era uma senhora-dona viúva, que trazia ofício pra o governo e que era sobre uns gados que haviam sido arrebanhados e cavalhadas, e prejuízos e tal, e mais uma conversa por este teor e com mais voltas que um laço grande enrodilhado... (p. 388-389)

Ao se referir a sua beleza, é enfático: “Se era linda a beldade!... Sim, senhor, dum gaúcho de gosto alçar na garupa e depois jurar que era Deus na terra!” (p. 389). Após essa aparição, ela será apenas citada em alguns trechos, no decorrer do conto, entretanto sua vinda foi reinterpretada por Blau. Devido ao olhar crítico de quem olha para o passado e à distância temporal entre o fato narrado e o momento presente, insere um evento ficcional em meio à

crônica histórica e ressignifica o motivo do duelo entre os dois líderes: “Agora veja vancê se não foi mesmo o fungu daquela tal dona — emissária dum dos dois sorros castelhanos — que veio transtornar tanta amizade dos farrapos?...” (p. 392). Para Blau, a peleia ocorreu por causa da emissária enviada pelos castelhanos. Ele insere sua dimensão pessoal e sua subjetividade em um relato verídico e a partir de seu olhar distanciado pode reinterpretar, pelo viés da ficção, o duelo que presenciou. A ambiguidade está no fato de o leitor deter apenas a palavra de Blau para confirmar sua história, uma vez que ela é relatada exclusivamente sob seu ponto de vista. Flavio Loureiro Chaves também descreve essa ambiguidade presente nos contos. Segundo ele,

sob a perspectiva do gaúcho pobre, que apenas recebe ordens de cima e as cumpre, a história acontecida apresenta zonas obscuras e aspectos não resolvidos. Ele a narra, como pode, de acordo com a sua verdade na qual nem tudo está claro. Por isto é ambíguo e torna ambíguo o relato. (...) O histórico foi redimensionado na expressão simbólica da narrativa simoniana. (CHAVES, 2001, p. 152-153)

Essa relativização da história está presente nos demais contos de Simões Lopes. Em “O anjo da vitória”, conto mais longínquo temporalmente a ser relatado pelo protagonista/narrador, Blau volta à infância e narra um episódio vivenciado por ele em batalha do Passo do Rosário, entre o exército imperial brasileiro e os castelhanos. Quando tinha uns dez anos, andava na companhia do padrinho, que era capitão na guerra, ajudando em tarefas diárias. Ao sofrerem um ataque surpresa, os homens reúnem-se para discutirem a melhor estratégia a ser tomada. Nesse momento é apresentado o general Abreu, “valente como as armas, guapo como um leão... que a gauchada daquele tempo — e que era torenada macota! — bautizou e chamava de — Anjo da Vitória!” (p. 372). Durante a batalha, uma nuvem de fumaça feita pelos castelhanos ofuscou a visão dos homens do general, que continuaram golpeando o que vissem pela frente. Quando a fumaça é levada por um vento forte, percebe-se que eles estavam lutando contra sua própria gente. Com muitos mortos – inclusive o padrinho e o Anjo da Vitória – e feridos, Blau não tem alternativa a não ser ir junto com “um lote de fujões” (p. 375).

Nesse conto, como em “Duelo de farrapos”, Simões apresenta a crônica histórica de um evento verídico ocorrido na história da Província. Também em “O anjo da vitória” a subjetividade de Blau se insere na narrativa, o que ficcionaliza o relato, reinterpretando-o. Como é comum nos contos de Simões, o contexto histórico permanece em segundo plano, recebendo ênfase a experiência, a individualidade e a psicologia dos personagens. Assim, “O Anjo da Vitória”, antes de ser a descrição de um fato ocorrido na história do Rio Grande do

Sul, é a narração do processo de amadurecimento do menino Blau que ganha destaque. Ao ver-se sozinho e desamparado, precisa crescer, torna-se homem e aprende a sobreviver: “Sem querer fiquei vendo as forças que iam-se movendo e se distanciando..., e num tirão, quando ia montar de novo, sem saber pra quê... foi que vi que estava sozinho, abandonado, gaudério e gaúcho, sem ninguém pra me cuidar!...” (p. 375). Não mais o menino que apenas auxiliava o padrinho, mas um homem só, gaudério e gaúcho, correndo mundo. Simões privilegia a representação do homem comum, do gaudério, do vaqueano, em detrimento da descrição dos grandes feitos de generais, militares ou grandes nomes, indo ao encontro de sua ideia de História registrada em *Terra Gaúcha*. Os acontecimentos históricos servem sempre como pano de fundo para a narração da vida e dos valores característicos de personagens sem registro oficial na história.

“O anjo da vitória” tem a estrutura necessária para um relato épico dos fatos: a glorificação dos heróis da guerra, a valorização de suas virtudes bélicas, o elogio das qualidades intrínsecas ao guerreiro gaúcho, como a coragem, a bravura, a lealdade, a força, etc. No entanto, Blau seleciona para o relato um episódio de derrota, um erro de guerra e de estratégia. Novamente subverte a narrativa histórica, que ganha ficcionalidade a partir do ponto de vista do narrador. Sobre isso, Flavio Loureiro Chaves afirma que

a história presente nos *Contos Gauchescos* foi filtrada por Blau, que a vê e conta a partir das possibilidades específicas permitida por sua condição subalterna e pela experiência individual. Os elementos subjetivos interferem constantemente no relato dos fatos e, assim, compromete-se a objetividade da crônica histórica (...). Ora, é precisamente isso que gera consequências literárias e remete para o universo imaginário criado por Simões Lopes Neto. (CHAVES, 2001, p. 152)

Dessa forma, não somente em *Terra Gaúcha*, mas também em suas obras literárias, o objetivo de Simões é recontar a história sob o ponto de vista do homem comum, do peão, do trabalhador rural, que é colocado à margem da historiografia oficial: “A problematização da história, e conseqüentemente a relativização da historiografia escrita do ponto de vista da classe dominante, se faz nos *Contos Gauchescos*, basicamente, através de uma virada que é ao mesmo tempo técnica e ideológica: do foco narrativo” (CHIAPPINI, 1988, p. 321). Chiappini se refere aos *Contos Gauchescos*, mas suas palavras fazem sentido para a obra geral de Simões. Para o escritor pelotense, os grandes nomes e grandes acontecimentos são secundários, pois mais importantes para a História gaúcha são as pessoas que a constroem dia a dia através de seu trabalho e de sua luta. O que Simões teoriza no “Critério” de *Terra Gaúcha* é o que ele pratica em sua literatura. Novamente, duvido da ingenuidade de trabalho tão denso e tão coerente. Acredito que Simões pensou construir um projeto estético e literário

que desse conta da História e da cultura rio-grandense sob um novo ponto de vista. A inversão do foco narrativo em *Contos Gauchescos* se concretiza ao passar a palavra para um peão, o novo portador dos conhecimentos e dos saberes de seu povo. *Terra Gaúcha* é, assim, a teorização do que Simões realizou em suas obras ficcionais.

4. UM POUCO DE UM DENTRO DO OUTRO: DE SILVIO ROMERO A SIMÕES LOPES NETO

4.1 Identidades imaginadas

Tanto Augusto Meyer quanto seus sucessores da crítica literária destacam algumas fontes de Simões Lopes Neto, as quais o levaram a construir sua obra. Pouco estudo houve sobre as influências sofridas pelo escritor gaúcho de seus pares na tradição literária brasileira²⁸, resumindo-se, até então, à citação de alguns nomes e obras relevantes aos seus textos. Entre estes nomes, o de Silvio Romero sempre esteve presente.

Simões Lopes Neto foi, muitas vezes, confundido com um autor sem um programa ou sem um projeto definido, devido à espontaneidade sempre associada a suas obras. Conforme analisado no capítulo anterior, provou-se o contrário, ou seja, o quanto Simões sempre teve em mente um projeto estético, literário e histórico que o guiava. No entanto, o projeto simoneano não pode ser reconhecido apenas por si próprio, como um caso isolado. É necessário relacioná-lo com o contexto histórico da época, ou seja, inseri-lo na tradição literária que vinha formando-se solidamente no Brasil desde o século XVIII. Ao realizarmos essa tarefa, uma rede de relações se forma e percebemos que Simões não estava sozinho em seu projeto de busca pelas raízes do povo. Percebemos, ainda, uma forte influência em sua obra do maior folclorista até o momento.

Tanto Romero quanto Simões dedicaram suas obras a identificar, analisar e entender o processo de formação do povo. Buscar as origens, localizar no passado as etnias geradoras, compreender a forma como estas amadureceram e tornaram possíveis o surgimento de um tipo gentílico específico são as bases do projeto estético, literário e histórico de ambos. O que os diferencia é a abrangência do trabalho de cada um. O primeiro deu caráter nacional aos seus estudos, traduzindo a cultura e as tradições populares do Brasil de seu tempo. Já o segundo restringiu sua pesquisa aos âmbitos regionais, priorizando a formação do Rio Grande do Sul e do gaúcho. Devido a isso, Simões é, na maioria das historiografias literárias, “classificado” como um escritor regionalista, apesar de ultrapassar este rótulo a quase todo momento. Flavio Loureiro Chaves consegue um acordo entre as partes ao afirmar que tanto

²⁸ Está sendo usado, aqui, o termo tradição literária conforme o define Antonio Candido, em *A formação da Literatura Brasileira*.

Contos Gauchescos quanto *Lendas do Sul* possuem ao mesmo tempo uma perspectiva regionalista, assim como uma visão de mundo mais ampla e universal²⁹ (CHAVES, 2001).

A perspectiva regionalista manifestar-se-ia na descrição do meio geográfico, dos hábitos e costumes da região, do cenário e da paisagem sul-rio-grandense, na utilização da fala coloquial e local, no sentimento nostálgico de um passado perdido, na insatisfação com as mudanças e com o progresso, etc. A própria criação de um personagem tipicamente gaúcho, “Genuíno tipo — crioulo — rio-grandense (hoje tão modificado)”, que contém em si todos os elementos já exaltados anteriormente na literatura como valores positivos do gaúcho, faz com que associemos Blau Nunes e seus causos aos temas regionalistas presentes em nossa literatura nacional.

Porém, é esse mesmo personagem o responsável pela construção de uma obra que ultrapassa os limites do regionalismo. Os causos contados por Blau ao seu interlocutor superam a simples descrição de cenários e costumes locais para apresentar uma visão de mundo peculiar, que revela sua psicologia enquanto ser humano. Blau rememora, analisa, opina e interpreta os fatos narrados a partir de seu próprio olhar, fazendo com que prevaleça o *eu* do personagem/narrador sobre os fatos históricos e a cor local apresentados. A narrativa está voltada para a abordagem da psicologia dos indivíduos, seus dramas, suas ações, seus questionamentos, enfim, sua visão de mundo, deixando em segundo plano a descrição de cenário, do linguajar típico, dos costumes. Isso faz da obra de Simões Lopes Neto algo que está para além do regionalismo. Flavio Loureiro Chaves afirma que “Simões Lopes Neto é o maior dentre todos os regionalistas da sua época não porque tenha sido regionalista mas, ao contrário, porque ‘nele o regionalismo nada mais foi senão uma forma ideal de expressão artística dentro da literatura’” (CHAVES, 2001, p. 17-18).

O fato de Simões se dedicar ao folclore sul-riograndense e ao povo gaúcho não o impediu de pensar e escrever sobre o Brasil. Em sua conferência *Educação Cívica*, realizada em 1904, propõe um programa de educação nacional. Tendo como referência duas grandes obras do nacionalismo do final do século XIX, ambas fruto da recente proclamação da República e da necessidade de pensar uma reforma da educação no Brasil, “Educação Nacional”, de José Veríssimo e “Porque me ufano de meu país”, de Afonso Celso, possuem,

29 Flavio Loureiro Chaves utiliza, em seu livro, o termo “ideologia regionalista”, aqui substituído por perspectiva regionalista.

juntamente com a conferência de Simões, o mesmo objetivo: inventariar a atual situação da educação nacional e propor uma reforma no método de ensino dos jovens brasileiros.

Após alguns parágrafos de exaltação da pátria e de um nacionalismo exacerbado, prevendo, inclusive, um futuro grandioso e promissor ao recente país, afirma o que falta para o Brasil concretizar essa previsão: educação cívica. Para Simões, o povo brasileiro carece de sentimento nacional, de unificação em torno à ideia de pertencimento a uma nação e é isso que ele tenta criar com suas obras: uma identidade a esse povo. Antes dele, Silvio Romero caminhava na mesma direção. É o mesmo motivo que o impulsionava em suas coletâneas e em seus trabalhos teóricos. Para ambos, a cultura popular era a expressão mesma da identidade nacional, e através dela seria possível definir o povo.

Para Simões, somente a educação dos jovens poderá solucionar essa lacuna: “A lacuna fundamental da nossa educação publica é a ausencia de um ideal – e esse ideal lhe não podia ser dado senão animando-o de um espirito, o espirito do sentimento nacional” (LOPES NETO, 1904 apud TAMBARA, 2009, p. 300).

Exalta também o hino nacional e bandeira pátria, símbolos da nacionalidade que deve ser ensinada nas escolas. Para Simões, a educação deve priorizar as coisas nacionais, da terra, os grandes feitos, os grandes nomes, as paisagens, a história, a cultura, inclusive os hábitos e tradições populares. Ele enxerga um grande problema no ensino brasileiro ao afirmar que este é baseado em bibliografias europeias e, por isso, atém-se somente aos fatos e nomes de além mar. Isso faz com que menosprezemos nossa própria cultura e nossa história:

Os nossos proprios uzos e costumes, tradicionaes, resvalam para um lamentavel abandono. Habitoss saudaveis na familia, estam sendo cada dia abolidos; brinquedos infantis, esquecidos; praticas e usanças – caracteristicas, desprezadas. Quem quer que passe em revista o que tem sido ingratamente mutilado da nossa tradição, ficará espantado do evidente lento suicidio da nossa personalidade, na sua feição particular.

Não é que deseje que ficassemos estacionarios, immoveis, perante as novas formas de viver moderno; eu lamento é a implantação de habitos, usos e costumes em contraste, em desaccordo com o nosso temperamento, o nosso clima. O estrangeiro é tão firme na tradição, que mesmo na terra estranha

elle a põe em pratica, não cede á que encontra, venera a sua; nós desprezamos a nossa e adoptamos a alheia, sem indagar o porque, a razão de ser de tal cerimonia ou tal costume (LOPES NETO, 1904 apud TAMBARA, 2009, p. 309-310).

Simões demonstra conhecer o enfraquecimento das tradições, usos e costumes do povo, fato que o levará a construir sua obra. Burke (2010) já afirmava que o resgate e o estudo das tradições populares ocorre quando estas começam a perder-se da vida cotidiana. Recolher o material popular é, assim, salvá-lo do esquecimento. Essa é uma realidade muito clara tanto

para Romero quanto para Simões. Cada um em seu âmbito registrou o que conhecia do saber popular a fim de mantê-lo presente na memória coletiva. Há também no trecho acima citado uma percepção de uma tensão entre a modernidade que entra para ficar, de modo inevitável, e uma tradição que se perde. O nó está no modo como ela é vivida: *nós desprezamos a nossa e adotamos a alheia*. Assim, o resgate do folclore viria junto com a valorização do que é próprio à comunidade (*nosso*) em oposição à moda e ao costume que vem de fora.

Em sua conferência Simões é categórico: “O desanimador resultado desses factos, infelizmente incontestáveis, é esta dolorosa verdade: nós nos ignoramos a nós mesmos” (LOPES NETO, 1904 apud TAMBARA, 2009, p. 310). Para evitar essa ignorância Simões propõe um ensino com caráter nacional, com livros produzidos pelos daqui, com conteúdos e valores locais. O projeto simoniano contribui, assim, ao conhecimento de “nós mesmos”. Tanto pretendia colaborar com a formação nacional que em 1907, antes mesmo de iniciar sua carreira literária, escreveu uma cartilha infantil para ser usada na alfabetização de crianças chamada *Artinha de Leitura*. O manuscrito foi enviado ao governo do Rio Grande do Sul que o rejeitou por não estar na ortografia padrão. Esta obra acabou se perdendo entre os manuscritos de Simões, até ser encontrada em 2008 e ser editada em 2013, juntamente com *Terra Gaúcha: histórias da infância*³⁰ – outro material didático inédito que relata as experiências de um menino e ao mesmo tempo conta a história e apresenta a geografia gaúchas – pelo professor Luis Augusto Fischer. Ambas as obras estavam “perdidas” e desconhecidas do público, apesar de na própria conferência de 1904 Simões expressar seu desejo de construí-las:

Seria um innegualavel triumpho o do escriptor brasileiro, patriota e illuminado, que pudesse vencer o difficultoso problema de fazer um livro de leitura primario, adaptavel e ageitado a tão diversos meios de ser e de existir, no nosso paiz. (...)

Sonho de ambicionado ideal – fazer, eu, um livro simples, lucido, saudavel, cantante, de alegria e caricioso, que os homens, rindo da sua singeleza o estimassem; que fosse amado pelas creanças, que nelle, com a sua ingenua avidez, fossem bebendo as gottas que se transformassem mais tarde em torrente alterosa de civismo; um livro em que eu pudesse condensar o coração meigo, valente e virtuoso da mãe brasileira; a serenidade dos nossos heróes, a independencia e a firmeza dos nossos maiores, a probidade dos nossos estadistas; um livro vibrante, de que eu pudesse fazer resaltar a terra, o povo, a patria, n’um relevo tão grande, tão firme, tão illuminado, que a impressão da sua leitura fosse eterna; em que rumorejasse a floresta virgem na sua esmagadora solemnidade, em que as grandes aguas dos nossos rios gigantes, espelhassem o sol e os outros, entoando o – hosanna! Da natureza grandiosa.

Em que, das aguas e das selvas, surgissem e desfilassem ante a evocação dos pequenos brasileiros, os traços atrevidos dos bandeirantes lendarios, os negros

30 Existem dois livros com o mesmo nome: o publicado em 1955 por Manoelito de Ornelas e o exemplar inédito, editado por Luis Augusto Fischer em 2013.

altivos de Palmares, tamoyos, potiguaras e guaranys adustos, figuras de indias amorosas, Lyndoya, Paraguassú, Moema, iguaes em poesia á Francesca da Rimini, dos cabellos de ouro!

Pelejas nunca perdidas, rasgos de generosidade, iguaes pelo menos, aos maiores de qualquer povo da terra; a inconfidencia mineira; o rei desambicioso de Sam Paulo, a retirada da Laguna – rival da do historiador grego – e tantos e tantos esplendores patrios, até á abolição, a sciencia, a arte brasileira, e por fim, a Republica, a resplendente liberdade!

Sonhadas paginas, longinquo ideal, que eu pudesse encher com a rima ardente dos poetas, a palavra prophetica dos missionarios, de eterna projecção na nossa historia; o – avante – impetuoso e triumphal dos generaes e almirantes, a eloquência fogosa dos tribunos brasileiros!

Um livro em que eu pudesse lançar golpes de luz, de gratidão e amor sobre a immensa tela do Brazil mas, entoando a gloria excelsa patria...como um passarinho que voeja por todo o jardim, e que tem o seu galho predilecto na roseira mais amiga e ahi desfere o canto, repousado, assim eu me prendesse mais detidamente ao meo Estado natal.

Era um livro assim, em que se concretisasse a tradição, a historia, o ensinamento civico e as aspirações patrias, que eu dedicaria, mais vibrante hausto da minha pobre vida, á terra riograndense, mãe de raça forte, tumulto de ossadas venerandas, berço de incomedido patriotismo.

Um livro que vivesse no rancho das margens do Uruguay e no palacio das plagas do Oceano; e que das suas paginas simples e sinceras, fulgisse nitida e vivaz, amorosa, exemplificadora e saudosa, a plaga dos pampas, o berço dos Farrapos, a

"Terra Gaúcha!!!" (LOPES NETO, 1904 apud TAMBARA, 2009, p. 323-325).

Simões se refere, nesse momento, às obras inéditas *Artinha de leitura e Terra Gaúcha: histórias para a infância*. Estas obras concretizam, assim, seu desejo de formar uma educação que valorize as coisas nacionais. Nelas, a paisagem local, os fatos, a linguagem, a história, a cultura e os hábitos do povo gaúcho são resgatados para que as crianças não mais ignorem a si mesmas, ou seja, para que as tradições do povo não caiam no esquecimento:

É indispensavel preparar-nos para, sem recorrer a meios que não consente a nossa civilização, não nos deixarmos abater e esbulhar, afim de que esta terra que os nossos antepassados crearam e civilisaram e cuja futura grandeza prepararam, seja, principalmente, nossa; afim de que esta terra que nos legaram os nossos avós, a possamos manter e illustrar, para legal-a as gerações vindouras melhorada, altiva e indivisa. Essa, é a missão nobre da Familia, da Escola, da Sociedade, das Religiões, da Politica, da Arte, da Litteratura e da Sciencia.

Do que trago dito conluo pela necessidade urgente de adoptarmos, mantermos e desenvolvermos tenazmente a campanha vivificadora da nacionalização, de educarmos e fortificarmos o espirito, o sentimento patrio, o amor da tradição, o conhecimento e a consciencia de nós mesmos. A geração que passa, que já se acotovella para o declinio, ao lado dos velhos fortes que subsistem, essa, já pouco poderá influir para a transformação indispensavel, a não ser pelo conselho, apontando com insistência para o horisonte (LOPES NETO, 1904 apud TAMBARA, 2009, p. 316-317).

Nesse ponto podemos afirmar que Simões foi além de Romero, seu antecessor, pois projetava uma reforma de caráter nacional na educação básica de cada cidadão a fim de formar novos sujeitos e novas mentalidades. Via no ensino uma das soluções para o resgate dos valores e tradições locais. A educação no Brasil estava calcada na visão estrangeira, ou

seja, existia uma falta de historiadores brasileiros nas escolas, de intelectuais pátrios contando a nossa própria história: “Sam os escriptores estrangeiros, que traduzidos, trasladados ou imitados, que fazem a educação da nossa mocidade” (LOPES NETO, 1904 apud TAMBARA, 2009, p. 321). Segundo Simões, o país possuía apenas um historiador, o Visconde de Porto Seguro, e nem o Instituto histórico e geográfico supria essa demanda.

Mas não apenas nos dois exemplares inéditos está expresso esse desejo de Simões. Como intelectual consciente de seu papel ativo no meio social, realizou um projeto histórico-literário transformador em todo o conjunto de sua obra, uma vez que resgata, registra e mantém atuais as tradições do povo. Juntamente com as obras recém editadas, estão cumprindo sua função nesse projeto *Contos Gauchescos*, *Lendas do Sul*, *Cancioneiro Guasca* e *Terra Gaúcha*.

Há, na conferência de 1904, um vigor nacionalista muito forte nas palavras e nas ideias de Simões. Ele pensa uma reforma de cunho nacional, apesar de em suas obras literárias seu foco se restringir à cultura e à história gaúchas. No entanto, seu regionalismo não anula o nacionalismo expresso em *Educação Cívica*, ao contrário, tornam-se indissociáveis ao projeto de resgate e atualização das tradições locais. Benedict Anderson, ao escrever sobre nacionalismo em seu livro *Comunidades imaginadas*, afirma que tanto a ideia de nação quanto o apego a essa instituição são símbolos inventados, construídos a partir de determinados fatos históricos. Para o teórico “tanto a nacionalidade – ou, como talvez se prefira dizer, devido aos múltiplos significados desse termo, a condição nacional [*nation-ness*] – quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos” (ANDERSON, 2008, p. 30). Suas palavras servem não apenas para o conceito de nacionalismo, mas podem referir-se, também, ao apego a um determinado espaço, como o território gaúcho nas obras regionalistas.

Sendo o nacionalismo – ou, expandindo a definição de Anderson, qualquer sensação de pertencimento a um espaço definido e limitado por fronteiras, incluindo, assim, a comunidade local e não apenas a nação – um produto cultural específico, podemos pensar que as obras tanto de Romero quanto de Simões, cada uma com suas peculiaridades, estão forjando identidades. Silvio Romero, ao buscar as origens do povo, tenta definir um tipo nacional: o brasileiro, enquanto Simões, em suas obras literárias, busca a construção de um tipo regional: o gaúcho. Ambos enxergam nas tradições populares a origem desse novo elemento e é através do estudo e da recolha de material folclórico que inventam (conforme o termo de Anderson) identidades nacionais/regionais.

Essas identidades imaginadas são produtos do momento histórico. Como visto anteriormente, o Brasil passava por um período de reformulações, um país independente há algumas décadas, com a República batendo na porta e a modernização eliminando quaisquer resquícios de arcaísmos através do coro geral à cidade urbanizada. A sensação de pertencimento a uma tradição enraizada no passado fica ameaçada e é necessário resgatá-la, reafirmá-la e mantê-la atual às novas gerações. Assim, tanto Romero quanto Simões estão tentando definir quem somos *nós*, vivendo *aqui*, e *agora*. Essa definição é resultado de um discurso histórico-cultural e forja um sujeito (*nós*), um espaço (*aqui*) e um tempo (*agora*). Estão inventadas, dessa maneira, comunidades nacionais/regionais e associados a elas significados simbólicos, os quais criam a ideia de um grupo que se reconhece como integrante dessa comunidade.

Anderson atenta para a importância da língua impressa como componente na formação de nacionalidades, colocando, assim, a invenção da imprensa, que possibilitou o surgimento de jornais e romances³¹, como fundamental para a unificação em torno de um sentimento nacional. Ao tratar de uma região específica, o espaço sul-riograndense, Simões utilizou-se do linguajar local como um dos elementos identitários do gaúcho, apropriando-se da oralidade e da forma de falar típicas regionais. A língua, nesse caso, cumpre a função de unificar um determinado povo ao espaço criado. Criou-se a ideia de que as línguas eram “propriedades pessoais de grupos muito específicos – seus leitores e seus falantes diários – e, ademais, que esses grupos, imaginados como comunidades, tinham o direito de ocupar uma posição autônoma dentro de uma confraria de iguais” (ANDERSON, 2008, p. 128). Anderson refere-se, aqui, às diversas línguas do continente europeu, mas pode-se transpor o conteúdo da afirmação à peculiaridade do dialeto gaúcho dentro do cenário brasileiro. Diferentemente de Romero, que utilizou a língua culta na transcrição dos contos populares, Simões imaginou uma comunidade em comum composta pelos falantes da variação local. A língua, assim, faz parte das identidades imaginadas pelo escritor. É somente através do conhecimento em comum de determinada língua ou variação dialetal que é possível sentir afeto e apego às tradições, aos poemas e às canções impressas nessa língua. Dessa forma, somente quem

31 De acordo com Anderson, através do surgimento da imprensa foi possível a circulação de jornais, livros, e todo tipo de material impresso. Com estes novos meios de comunicação, o vernáculo e os dialetos locais passaram a ser utilizados na língua impressa, o que possibilitou a identificação dos falantes de determinada língua como pertencentes a uma mesma comunidade.

utiliza no seu dia-a-dia a língua registrada por Simões sente-se pertencente aquela comunidade expressa em seus contos e lendas:

O que os olhos são para quem ama – aqueles olhos comuns e particulares com que ele, ou ela, nasceu – a língua – qualquer que seja a que lhe coube historicamente como língua materna – é para o patriota. Por meio dessa língua, que se conhece no colo da mãe e que só se perde no túmulo, restauram-se passados, imaginam-se companheirismos, sonham-se futuros (ANDERSON, 2008, p. 215).

Tanto Romero quanto Simões, nesse sentido, forjam comunidades nacionais/regionais que são imaginadas e, a partir da língua e do folclore popular, constroem identidades. No entanto, ao analisarmos as particularidades da obra dos dois escritores, veremos que Simões acrescenta um elemento que revoluciona os estudos folclóricos até então e questiona a maneira como eram trabalhados: o narrador. A presença de Blau Nunes coloca em dúvida o caráter puramente folclórico dos contos, atribuindo-lhes características literárias.

4.2 Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano

Blau é um exemplo típico do narrador descrito por Walter Benjamin (1988), em *O narrador*, quer dizer, Simões Lopes Neto inventou um narrador (*genuíno tipo crioulo*), que fosse encarnação do homem experiente. Artesão habilidoso (Cf. Juca Guerra), conhecedor da tradição local (Cf. Correr eguada, Jogo do osso), compositor (Cf. No manancial), guardião de causos (Cf. Mate de João Cardoso e Deve-me um queijo). Esse narrador está inserido na comunidade, transitando entre vários grupos sociais e diferentes regiões com a mesma familiaridade. Blau carrega consigo os valores e virtudes adquiridos com a experiência dos anos vividos, com as viagens e jornadas empreendidas pelo território gaúcho, com o ouvir contar dos companheiros seja na guerra, seja nas estâncias em que pedia pouso. E, como afirma Benjamin, cada narrador adiciona sua subjetividade ao contar uma história. É essa subjetividade do personagem-narrador que diferencia o trabalho folclórico de Silvio Romero do trabalho realizado por Simões Lopes.

Além disso, ao colocar lado a lado um narrador popular, que conhece os contos e as histórias do povo, e um interlocutor culto e letrado, que anota e registra essas histórias, Simões ficcionaliza o próprio ato folclórico, dando a impressão ao leitor que a recolha das tradições populares acontece em tempo real. É possível enxergar com plasticidade quase cinematográfica os dois personagens em cima do cavalo, cavalgando pelo pampa, parando um

pouco, descansando, contando e ouvindo histórias. Um folclorista indo em busca de algum representante do povo (o interlocutor), solicitando que lhe conte histórias (o narrador) e as anotando em seu caderninho para depois virarem livro (a obra pronta, *Contos Gauchescos*). É esse o trabalho que cada folclorista empreende ao recolher o material folclórico de seu interesse, mas esse processo sempre fica escondido do público leitor, nunca se dá a mostrar como ponto relevante ou como performance. Simões, ao contrário, escancara o trabalho de folclorista e insere-o na narrativa como parte integrante dos causos contados. O leitor pode acompanhar o processo de transcrição dos causos narrados através da leitura dos próprios causos. Ao mesmo tempo em que há a recolha do material folclórico, há a permanência e atualização destes ao público. Isso não era uma realidade possível para Silvio Romero, nosso primeiro grande folclorista, que publica os *Contos populares do Brasil* de forma fiel, transcrevendo exatamente aquilo que ouvia, sem interferência de um narrador ou interlocutor, para garantir a isenção e imparcialidade do autor em relação às histórias ouvidas.

No entanto, Silvio Romero via nessas características um valor positivo, pois, para ele, nenhum tipo de artifício ou ornamentação estética ao material recolhido deveria interferir o verdadeiro folclore. O resto eram hibridizações, ou, como chamou, tremendíssimos pastiches. Evidentemente não podemos esquecer que Romero e Simões viveram em tempos diferentes, apesar de não muito distantes, mas o segundo já pertencia a uma tradição regionalista e folclórica, já havia lido os estudiosos que o antecederam, logo sentiu que podia desconstruir essa mesma tradição e lançar uma nova maneira de pensar o estudo do folclore. Romero dava os primeiros passos de um objeto em construção no Brasil, muito influenciado ainda pelos padrões europeus e pelo cientificismo. Seu objetivo era reproduzir fielmente o folclore brasileiro e nisso obteve êxito. Pastiche para uns, inovador para outros, fato é que Simões soube movimentar a tradição literária a qual estava inserido, impulsionando e fazendo girar o ciclo do folclore no país através de um novo uso deste objeto de trabalho.

Para deixar mais clara a presença de Blau Nunes e como ele revolucionou a tradição literária nos estudos folclóricos, tomemos dois contos para comparação. Coincidência (ou não), encontramos nas obras de Romero e Simões o mesmo conto registrado, cada um as suas particularidades, mas o mote é o mesmo. Nos *Contos populares do Brasil*, Silvio Romero recolhe um conto chamado “Melancia e Coco Mole”. Em *Contos Gauchescos* vamos encontrar Blau Nunes contando a história do índio Reduzo em um conto chamado “Melancia – Coco Verde”. A temática dos contos é equivalente: um moço é apaixonado por uma moça e

pretendem se casar, mas ele é mandado pra guerra, e são obrigados a se separarem. A moça vê-se obrigada a casar com outro rapaz, o que faz com que o moço apaixonado encontre uma maneira de “salvar” a amada e garantir a união dos dois. Silvio Romero classificou essa história como um conto de origem africana ou mestiça, localizando-o como folclore encontrado no Sergipe. Assim aparece a transcrição do conto por Silvio Romero, na segunda edição dos *Contos populares do Brasil*, de 1897:

Havia um homem que gostava muito de uma moça e queria casar com ela. Um dia ele foi chamado pras guerras e disse à moça que não casasse com outro, que quando ele voltasse casaria com ela. Para ninguém desconfiar o rapaz tratava a moça por – *Melancia* – e a moça o tratava por – *Coco mole*. Um dia se despediram muito chorosos e ele partiu para as guerras. Todo dia aparecia casamentos para esta moça, porém ela não queria, com sentido no seu querido. Passados alguns anos e, aparecendo um dia um casamento, o pai da moça decidiu que ela havia de aceitar. Ela fez o gosto ao pai, e, quando foi no dia do casamento, o seu namorado chegou das guerras, indagou logo pela moça e soube que ela se casava naquele dia.

O rapaz ficou muito triste e não quis comer. Um caboclo, que era pajem dele, perguntou-lhe porque estava tão triste. Sabendo da história, disse-lhe: “Não tem nada meu amo. Deixa estar que eu *arranjo* tudo!!” Havia uma árvore no fundo do quintal da casa da moça, onde ela costumava ir conversar com o antigo namorado. O caboclo ensinou ao amo que fosse para debaixo da árvore, que lhe garantia que a moça iria lá ter. Ele fez o que o caboclo recomendou e este se dirigiu para a casa da noiva. Chegando lá encontrou já todos os convidados, o noivo e a noiva já preparados só faltando o padre para os casar. O caboclo pediu licença para fazer uma saúde à noiva, chegou-se para junto dela e disse:

“Eu venho lá de tão longe,

Corrido de tanta guerra,

Melancia, Coco mole

É chegado nesta terra.”

Todos bateram palma e disseram: “Bravo! caboclo, faça outra saúde.” O caboclo retrucou:

“Não há bebida tão boa,

Como seja o aluá,

Melancia, Coco Mole

Vos espera no lugar.”

Todos bradaram: “Muito bem! caboclo!... faça outra saúde.” O caboclo entusiasmado continuou:

Moça que estais tão bonita,

Não vos lembrais do passado;

Melancia, Coco Mole

Vos manda muito recado.”

Aí a moça levantou-se e disse que ia beber água. Saiu caladinha pela porta do quintal e foi direitinho à árvore onde ela costumava ir conversar com o seu antigo namorado, que era o do peito. Chegando aí, encontrou-o e ao mesmo tempo a um padre que já ali se achava apalavrado para os casar (ROMERO, 2008, p. 230-231).

O texto de Romero representa um conto popular clássico, no qual os personagens possuem pouco desenvolvimento psicológico, há poucas descrições de espaço e tempo, pouca ou nenhuma reflexão e intromissão por parte do narrador, os personagens são caricaturas sem

uma subjetividade complexa, o relato é breve e conciso, e atém-se aos fatos e às ações. Não é relevante, no conto popular, a forma de narrar, mas sim o que é narrado, ou seja, o enredo. Este normalmente aparece com a estrutura padrão: harmonia inicial – conflito – resolução do conflito – harmonia final. O conto popular tende a valorizar, assim, a ação, em detrimento de análises estéticas e psicológicas mais sofisticadas. Isso, antes de ser um recurso literário utilizado pelos narradores orais, é um recurso funcional, pois facilita a memorização das histórias, bem como a transmissão aos demais ouvintes. Sobre isso, Benjamin afirma:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (BENJAMIN, 1988, p. 204).

A concisão e o afastamento da análise psicológica cumprem a função de auxiliar a memória dos narradores e ouvintes. Sem isso, a história dificilmente se perpetuaria por gerações, nem seria contada com tanta frequência. Dessa forma, os personagens são “um homem” e “uma moça”, “um pajem” e “um padre”, todos genéricos e sem nome que os identifiquem, cada um servindo a uma função dentro do conto. O centro da narrativa é o conflito e todos os outros elementos acontecem em função deste. As quadras presentes no conto de Romero também estão fixadas em uma forma popular da oralidade para facilitar contação e a memória coletiva. São quadras em redondilhas maiores, a mais difundida pelos repentistas e trovadores devido ao ritmo fácil de ser lembrado, com rimas no segundo e quarto versos. Há, ainda, a preocupação do folclorista em ser fiel e manter a isenção na transcrição dos contos, evitando qualquer análise ou julgamento por parte do estudioso. Este não interfere no fluxo narrativo, para tirar ou adicionar fatos, ou seja, o enredo deve-se manter conforme o original contado. Temos, assim, em “Melancia e Coco Mole” um típico exemplar de prosa e poesia oral.

Em “Melancia – Coco Verde” encontraremos outra realidade. O conto inicia com um diálogo entre Blau e seu interlocutor:

– Vancê pare um bocadinho; componha os seus arreios que a chinha está muito pra virilha. E vá pitando um cigarro enquanto eu dou dois dedos de prosa àquele andante... que me parece que estou conhecendo... e conheço mesmo!... É o índio Reduzo, que foi posteiro dos Costas, na estância do Ibicuí (p. 362).

Como lembrou Chiappini em sua análise, o conto começa com uma circunstância banal, do dia-a-dia de Blau e de seu interlocutor, nesse caso o encontro com um antigo

conhecido. Nesse pequeno trecho é possível observar como Simões particulariza os personagens e suas ações dentro do conto, valorizando o detalhe realista no enredo: Blau avisa o interlocutor que este deve arrumar os arreios de seu cavalo, pois sua chinha está muito pra virilha, o que lhe poderia trazer problemas ao longo do caminho. Sugere, ainda, que pite um cigarro enquanto ele conversa com o índio Reduzo, que avista de longe. A redução do olhar ao micro, ou seja, ao detalhe, é algo encontrado no conto literário que não pode ser utilizado como recurso no conto popular. Esse tipo de realismo só encontra lugar no texto escrito, ao qual podemos voltar e reler, caso tenhamos esquecido algum trecho. Na oralidade, isso se perde na atenção dada pelo ouvinte ao fato em si, logo não será reproduzido no momento de recontar a história. Apesar disso, cada narrador oral acrescenta ao conto suas particularidades, mas elas não passarão disso, marcas do próprio narrador, que o próximo pode manter ou não.

Em “Melancia – Coco Verde” os personagens recebem nomes. Assim, o “rapaz” chama-se Costinha, a “moça” é sia Talapa, o “pajem” é o índio Reduzo, até o pretendente é descrito pelas suas características físicas e psicológicas, um ilhéu com ares de cidadão. Eles perdem seu papel funcional, restrito apenas às ações do enredo, porém ganham descrição dos seus aspectos físicos, da sua personalidade, dos seus desejos, vontades e contradições, ou seja, passam a ser sujeitos históricos e culturais, pois Blau apresenta a família dos personagens, insere-os em um contexto histórico – o tempo das guerras com os castelhanos – e em um espaço definido – a estância do Ibicuí. Dessa forma, através da voz singular de Blau Nunes, Simões particulariza o enredo generalizante do conto popular ao atribuir-lhe historicidade, afastando-se da concisão narrativa.

Ponto fundamental desse conto está na especificidade que Reduzo recebe, passando de simples pajem ao protagonista do caso. Em “Melancia e Coco Mole”, o caboclo, como os demais personagens, é apresentado de forma genérica, no entanto, em “Melancia – Coco Verde” adquire densidade social e psicológica. Blau o descreve como um alarife, um cuerudo que “teve grito d’armas” (p. 362) e relembra sua origem humilde:

O Reduzo foi nascido e criado em casa dos Costas, ainda no tempo do velho, o Costa lunanco, um que foi alferes dos dragões do Rio Pardo. (...)

O chiru criou-se junto com os meninos, e desde ninhar e armar urupucas, até botar as vacas, irem aos araçás e pegar mulitas, tudo faziam juntos.

Quando eram já adultos, o velho começou a encostá-los no serviço, também sempre de companheiros; e assim foram aprendendo a campeirar, domando, capando... Até saberem apartar boi gordo e tocar uma tropa (p. 362).

Reduzo é um agregado da fazenda, que cresceu com os filhos do proprietário, mas distinguia-se destes pela classe social, como se percebe no momento em que eclode outra das tantas guerras contra os castelhanos e Costinha é enviado como cadete, enquanto Reduzo vai apenas como seu ordenança, apesar de terem crescido e aprendido juntos.

Em seguida, outra particularização do narrador: a paixão do casal. A narrativa do conto popular exige que o público crie identificação com a história contada, por isso a paixão, nesse caso, é generalizada, podendo ocorrer em qualquer lugar, em qualquer tempo e com qualquer pessoa. Porém, no conto de Simões, Blau localiza espacial e temporalmente os fatos, criando uma trama dramática que revela a subjetividade tanto do narrador quanto dos personagens. Surge, assim, o pai de sua Talapa, o velho Severo, que era contra o casamento dos dois e insistia que a filha se casasse com um ilhéu seu primo que tinha uma casa de negócio na Vila. Segundo Blau,

Esse tal era um ilhéu, mui comedor de verduras, e que para montar a cavalo havia de ser em petição e isso mesmo o petição havia de ser podre de manso... E até maceta... E nambi... E porongudo!... (...)

Era mesmo uma pena, lhe digo... Casar uma brasileira mimosa com um pé-de-chumbo, como aquele desgraçado daquele ilhéu... Só porque ele tinha um boliche em ponto grande!... (p. 363).

Aqui temos outra grande diferença entre o conto popular de Romero e o conto de Simões: a presença de um narrador com desenvolvimento psicológico, capaz de intervir no relato, opinar, julgar e formar a opinião do leitor acerca de algo ou alguém. No caso, o ponto de vista pelo qual o leitor recebe as informações é unilateral, pois tomamos conhecimento apenas pelo olhar de Blau e este considera o ilhéu um “fracote”, o contrário do guasca “genuíno tipo – crioulo – rio-grandense”. É possível, assim, identificar o foco narrativo no texto de Simões, realidade inexistente no conto popular. Ao caracterizar o ilhéu como um comedor de verduras que não sabe montar um cavalo, Blau está fazendo um juízo de valor entre os tipos sociais que reconhece em seu contexto: o homem do campo e homem da cidade. O primeiro é positivado em detrimento do segundo. Esse tipo de intervenção por parte de Blau é constante nos *Contos Gauchescos* e não ocorre somente nesse conto. Com o objetivo de descaracterizar o ilhéu, Blau continua sua análise:

O ilhéu às vezes vinha à estância do tio, em carretinha... Veja vancê como ele era ordinário, que nem se avexava de aparecer de carretinha diante da moça!... E era só cama com lençóis de crivo para o primo; fazia-se sopa de verdura para o meco e até bacalhau aparecia, só para ele?...

Que isto das nossas comidas, um churrasco escorrendo sangue e gordura e salmoura... Uma tripa grossa assada nas brasas... Uma cabeça de vaquilhona... Uma paleta de ovelha; e mogango e canjica e coalhada... E uns beijus e umas

manapaças... E um trago de cana e um chimarrão por cima... E, para rebater tudo, umas tragadas dum baio, de naco bem cochado e forte... Tudo isso, que é do bom e do melhor, para o ilhéu não valia nem um sabugo!... (p. 363-364).

Blau descreve, através de seu olhar, seus valores e sua subjetividade, o ilhéu como um verdadeiro “maricas”. Andava de carretinha, e não a cavalo, dormia em cama de lençol de crivo, nem mesmo compartilhava dos mesmos hábitos alimentares dos demais, ou seja, o ilhéu era avesso a tudo aquilo que, para Blau, sabia como representativo “do bom e do melhor”. Neste momento Blau para a narrativa e se intromete na história para exteriorizar seu ponto de vista, formulado a partir de sua visão de mundo particular. Segue a intromissão comparando os galegos de antigamente – detentores do poder material e político da região – com o ilhéu do presente, corrompido pelos hábitos da cidade até retomar o enredo principal e continuar narrando os fatos: “Onde é mesmo que eu estava?” (p. 364).

Esse tipo de intrusão do narrador não se mantém no conto popular, no qual o que importa é o enredo em si. E é isso que diferencia o conto popular de Romero dos contos de Simões. Não apenas o narrador é particularizado e ganha densidade psicológica, mas também os personagens.

Voltando ao enredo, Blau novamente se deixa levar pelo detalhe realista ao revelar um possível beijo de despedida quando Costinha parte para a guerra:

E como a despedida foi de noite, e ela veio acompanhá-lo até a porta... Até a ramada, onde ele montou a cavalo... E como ventava forte e a vela que o crioulo trazia apagou-se... Parece que houve a roubada de uma boquinha... Porque ele tocou a trotezito, calado, e ela, ficou como entecada no mesmo lugar, calada. (...) Ninguém viu, só o Reduzo (p. 365).

Blau conta pelas minúcias os fatos daquela noite: a ida da moça até a porta, Costinha montando no cavalo, o vento, a vela que se apagou, o beijo roubado, as atitudes dos dois namorados que ficaram calados, a velocidade do trote... Poderíamos desconfiar da veracidade dessa cena, já que, como o próprio Blau afirma no início, não participou dos acontecimentos, ficou sabendo pela boca de outras pessoas. Para recobrar sua legitimidade, coloca como observador o índio Reduzo que, possivelmente, tenha sido quem relatou para os demais. Detalhes como este não se encaixam no conto popular, uma vez que prejudicariam a memorização do enredo.

Blau segue a narrativa, contando os preparativos do casamento de Sia Talapa com o ilhéu. Como forma de alcançar maior verossimilhança, insere alguns personagens secundários, tais como um chasque que está passando pela Vila e serve de mensageiro:

Pela Vila tinha justamente passado a meia-rédea um chasque para as forças em que servia o cadete. O chasque era rapaz novo, alegre, mui relacionado por aqueles meios; enquanto mudava de cavalo tinha ido tomar um refresco no negócio do ilhéu, e aí, pela gente da casa soube a nova do casamento, do dia certo, dos preparos da jantarola, enfim de tudo, tudo, pelo miúdo. (...)

Quando bateu no acampamento e entregou os ofícios que levava, procurou a rapaziada conhecida e portanto o Costinha para dar a novidade do casório da sia Talapa com o primo (p. 366).

No texto de Romero a casualidade basta para fixar as ações, assim o moço chega, coincidentemente, no dia do casamento e fica sabendo por alguns conhecidos: “e, quando foi no dia do casamento, o seu namorado chegou das guerras, indagou logo pela moça e soube que ela se casava naquele dia”. Simões, no entanto, desenvolve a cena a fim de que o público leitor não duvide do relato, atribuindo maior veracidade ao desenrolar dos fatos.

A fim de transformar o simples pajem no herói de seu conto, Simões estende a narrativa, imaginando, criando, adicionando fatos que não existiam na história em sua versão original. O enredo ganha mais detalhes e circunstâncias precisas que o tornam mais complexo. Assim, Costinha não pode desertar porque o inimigo está chegando e é necessário pelear. A solução encontrada é enviar o Reduzo até a estância para impedir o casamento. Costinha lhe fornece todas as instruções de como deveria agir, explica a combinação dos apelidos, um é Melancia, o outro Coco Verde. O ordenança monta em seu cavalo e, sob instruções de nunca parar, nem para comer ou para dormir, em dois dias chega ao local, no exato dia do casamento. É neste momento que começa a alarifagem do índio, com uma série de espertezas e enganações que precisa criar para manter a promessa feita ao companheiro. Ao pajem servil, cuja única intenção era ajudar o amo, temos agora um personagem central que, utilizando da malandragem e da esperteza, consegue se infiltrar no casamento, beber e comer com os convidados e ainda fazer uma saúde à noiva. Eis a fala de Reduzo:

*Eu venho de lá bem longe,
Da banda do Pau Fincado:
Melancia, coco verde
Te manda muito recado!*

(...)

*Na polvadeira da estrada
O teu amor vem da guerra:...
Melancia desbotada!...
Coco verde está na terra!... (p. 369)*

Nesse ponto, a semelhança com o conto popular registrado por Romero é marcante e demonstra claramente que a fonte de Simões foi a tradição oral. Os versos são semelhantes aos originais, possuem a mesma métrica, estrutura rítmica e expressam os mesmos dizeres.

Simões se apropria do folclore, para em seguida deslocá-lo através de formulações estéticas e literárias. A presença de um narrador e da revelação de sua visão de mundo, de seus valores, de sua psicologia, ou seja, de sua posição de sujeito inserido em um contexto histórico e cultural, possibilitam-no imaginar fórmulas poéticas ao conto popular.

Este conto serviu como exemplo, porém é possível observar esse fenômeno nos demais contos. Personagens como Tudinha e o Negro Bonifácio, Juca Picumã e Rosa, o triângulo Osoro, Chico e Lalice, Chicão e Maria Altina, entre outros, possuem um “*eu*” atuante nas ações, imprimindo a elas seus valores e subjetividades. Muito mais do que narrar o caso do Negro Bonifácio, Blau quer entender o que levou Tudinha a cometer aquele ato de barbárie, ou por que um homem aposta a própria mulher em um jogo e, ao perdê-la, mata para recobrar sua honra. Muito mais do que a ação em si, interessa a Blau desvendar a alma de seus pares, analisar seus aspectos psicológicos mais profundos e problemáticos. Isso só é possível quando a imaginação cria uma voz particular que se sobrepõe às ações e ao enredo em si.

Juntamente a isso, as impressões de Blau, sua intromissão na narrativa, a insistência nos detalhes, na busca pela verossimilhança, seus julgamentos a partir de seu ponto de vista específico e limitado não permitem que “Melancia – Coco Verde” seja visto apenas como um conto de tradição oral, aos moldes de “Melancia e Coco Mole”. Instala-se, assim, uma tensão entre o conto popular e o conto literário no texto de Simões. O enredo remete ao folclore, fonte de seus escritos, porém a estilização poética e a inserção de personagens e narrador com vozes próprias, dimensões psicológicas e inserção social remetem à prosa realista.

Baseado no conceito moderno de autoria, os folcloristas atribuem aos contos coletados à coletividade, à comunidade, dissolvendo a figura do autor no anonimato que se perde em passado remoto, preservado pela transmissão oral de geração a geração. O nexa da permanência é dado pela estrutura regular, memorizável, que configura o mundo narrável e dá o modelo para os ouvintes modelarem sua própria experiência. Há, no entanto, a “autoria do narrador”, presente na apropriação do enredo e que se particulariza no gesto de narrar. Nesse caso, ao se apropriar, o narrador deixa suas marcas, individualiza a história de acordo com as circunstâncias, seu ânimo, seu tempo, seus ouvintes. (...)

Como vimos, ao recolher o conto sergipano, Sílvio Romero apenas registra o enredo, depurando as marcas da oralidade, retirando os traços do narrador, não referindo nem as circunstâncias em que ouviu e tomou nota da história. Dá valor à cultura popular, como documento vivo da brasilidade, mas não percebe ainda o valor do narrador (SANSEVERINO, 2013, p. 35-36)

Sílvio Romero prefere a transcrição fiel ao relato, sem intervenção de um narrador desenvolvido, para manter o caráter de registro folclórico do conto. Já Simões pensa além e cria um personagem-narrador, que modifica tudo ao seu redor, pois é um ser social com

historicidade. Dessa dualidade do conto simoneano surge a tensão entre o popular e o erudito em sua obra. As palavras de Florestan Fernandes podem esclarecer o trabalho realizado por Simões, que partiu da tradição oral para ficcionalizar essa mesma tradição:

Modernamente, esboça-se um movimento que tende ao aproveitamento mais profundo desses valores folclóricos. De um lado, liga-se a uma concepção mais ampla de folclore. O folclore como uma expressão das condições presentes, típicas, da vida do povo, envolvendo todo o seu estilo de vida. Essa concepção abre uma nova ponte entre a literatura e o folclore porque, então, desaparece aquela imagem do homem do povo vivendo imobilizado pela tradição e incapaz de progresso, surgindo em seu lugar o ser humano que ele é. Ou seja, a atenção do artista desloca-se dos fatos folclóricos propriamente ditos para as pessoas que eles caracterizam. Surge aí o homem que interessa à literatura contemporânea, revelando em suas canções, em suas cantigas, em suas modinhas, em seus desafios, em seus ABC, aquilo que ele pensa, que ele crê no momento e também o que ele deseja e o revolta. Os valores folclóricos como uma forma, mesmo, de expressão da história contemporânea do povo e também de sua ideologia política. Aí é possível encarar o aproveitamento do material folclórico de outra maneira. Primeiro, em si mesmo como um documentário; segundo, como uma espécie de busca da verdadeira imagem do “homem do povo”. (...) Os limites entre a literatura e o folclore não só se tornam menos nítidos e rígidos, como a literatura se apresenta como uma forma fecunda de revelação do folclore (FERNANDES, 1978, p. 67-68).

Fernandes enxerga um resultado positivo dessa tensão entre folclore e literatura. Estes não precisam ser estudados em áreas distintas do conhecimento, pois, ao unirem-se, complementam um ao outro. O teórico descreve um novo uso do folclore pelos escritores contemporâneos, seu uso como tema literário. Esse fenômeno traz a vantagem de pensarmos o homem do povo enquanto um ser ativo no meio social, priorizando sua forma de vida e de existir, ou seja, o sujeito que existe por trás do objeto estudado. Não é mais possível apenas descrevê-lo enquanto ser exótico, incapaz de falar por si próprio, por isso necessitando de um porta-voz culto e letrado que conte sua história, como fazia o romantismo. O novo uso do folclore coloca em primeiro plano o representante da tradição oral e lhe devolve um direito antes negado: o direito de narrar sua versão dos fatos históricos. É com esta finalidade que Simões constrói sua obra, sem outorgar para si a voz do outro.

Apesar dessas diferenças, podemos destacar as semelhanças entre os projetos de Romero e Simões. Tanto um quanto outro utilizam o folclore para construir identidades imaginadas, resgatadas de um passado em vias de desaparecer. Podemos afirmar, assim, que o folclore cumpre um papel atuante no meio social. Através da cultura popular de um povo, tenta-se conhecer, analisar e moldar esse povo. O uso do folclore enquanto ato social é uma realidade para ambos, seja em caráter nacional ou regional. Chiappini já havia apontado para a equivalência na obra dos dois escritores:

Ensinar a amar a terra em que se nasceu é também ensinar histórias populares e a poesia oral, ameaçadas de desaparecer. É o projeto de Silvio Romero, mas também o projeto de várias antologias de folclore que surgem na época.

Para Simões Lopes também “o amor da Pátria alenta-se e avigora-se pelo conhecimento do seu passado e do presente e da fé no seu futuro (CHIAPPINI, 1988, p. 104).

Conforme Chiappini, ambos enxergam na tradição popular uma maneira de forjar nacionalismos e identificações com o local de nascimento. É através do reconhecimento de si próprio no material compilado que o homem do povo sente-se pertencendo a uma nação ou a uma região delimitadas pela língua e pela cultura em comum. Simões e Romero, cada qual a sua maneira, tentam difundir o compartilhamento entre iguais de uma mesma tradição, a fim de imaginar identidades possíveis, ou, até mesmo, inventadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No século XIX e início do século XX, o impacto social da mestiçagem sobre a formação do povo estava sendo muito debatida entre os intelectuais, com teorias sobre o efeito negativo da mistura de raças. O Brasil passa, nesse período, por uma tentativa de branqueamento da população, incentivando a imigração de europeus ao país.

Na contramão dessa tendência, Silvio Romero defende a miscigenação, valorizando as riquezas que cada cultura agrega como formadora do povo. O mestiço é o representante do brasileiro e, ao invés de enfraquecê-lo, como afirmaram cientistas e teóricos, o enriquece devido à diversidade étnica e cultural. Essa questão é fundamental para a criação de Blau Nunes, por Simões Lopes Neto, outro personagem que aparece como representante de um povo, dessa vez o gaúcho. Blau também é valorizado pela mistura de etnias, o índio e o branco. A chave de leitura está na maneira como o interlocutor descreve Blau no início dos *Contos Gauchescos*: Blau é um “*Genuíno tipo – crioulo*”, ou seja, sua condição de mestiço (*crioulo*) o define enquanto representação do gaúcho verdadeiro, logo, genuíno. A construção do personagem-narrador parte, assim, da miscigenação originária dos povos locais para criar o tipo social resultante dessa miscigenação em Blau Nunes. Essa visão formadora e a construção da identidade regional é fortemente influenciada pelos primeiros folcloristas, principalmente Silvio Romero, que buscavam nas tradições orais das três raças os elementos constituintes da cultura do brasileiro. Dessa forma, a recuperação dos contos populares, a valorização da mestiçagem e a importância do trabalho de folclorista, conforme pensou Silvio Romero em suas obras, são características que podemos encontrar também na obra de Simões Lopes Neto. O próprio Blau Nunes, figura positiva, depositária da tradição, genuíno crioulo, está muito próxima da visão de Silvio Romero.

Foi possível identificar, nos contos de Romero, uma estrutura estável que permanece ao longo do tempo e é transmitida pelas vozes de diferentes narradores. Ao transcrever os contos recolhidos, apaga as marcas do narrador, os traços de oralidade, permanecendo apenas o enredo. O mérito de Romero é valorizar a cultura popular enquanto participante ativa da formação identitária de um povo, no entanto não desenvolve a técnica da narração, desvalorizando o ato de narrar e o desempenho do narrador, uma vez que ao contar uma história, este imprime suas impressões e subjetividades ao relato. Porém, para Romero, isso

não deveria fazer parte do registro folclórico, priorizando o causo valendo por si próprio. Para ele, de certa forma, a materialização da cultura se dá naquilo que é reproduzido de geração a geração, sem autoria definida. Em outros termos, interessa a Romero o núcleo comum, que se materializa no enredo, e que se repete e permanece com certa estabilidade. Não lhe diz respeito o gesto de particularização do narrador que acolhe o relato, que absorve parte de sua experiência, que reconfigura de acordo com seus interlocutores.

Ao contrário, Simões Lopes Neto cria Blau Nunes e expressa toda a psicologia do narrador nos contos. Blau se apropria das histórias e imprime suas marcas, individualiza e particulariza os causos ao emprestar-lhes sua voz. Os personagens ganham complexidade, as ações são inseridas em um tempo e espaço definidos. Desse modo, Simões mistura o conto folclórico como o registra Romero com a singularização própria da escrita realista, que dá consistência psicológica aos personagens, particulariza a cena histórica e reconhece uma voz narrativa. A posição social ocupada por Blau é equivalente à do homem do campo, tropeiro, sem muito dinheiro, porém livre, amigo de figuras como Reduzo, Jango Jorge, Juca Picumã, etc. Remete ao mestiço que não tem sua voz reconhecida pela historiografia oficial, mas, através do interesse folclorista de seu interlocutor, permite que seus causos sejam ouvidos, ou lidos, pelos mais novos.

Então, Simões foi, de fato, um mau folclorista, como aponta Meyer? Simões foi, antes de tudo, um folclorista? Pelo estudo até aqui realizado, creio que sim, Simões foi um folclorista, ou melhor, um bom folclorista, para contradizer o teórico gaúcho³², pois, ao desviar-se do uso tradicional do folclore (à maneira de Romero), possibilitou pensar uma nova forma de registro das tradições orais, misturando-as a elementos da tradição literária erudita. Para Romero, essa prática não era bem vista, no entanto, dentro do sistema literário, se manteve na história como um projeto inovador. Sua tentativa foi recuperar a voz esquecida do povo, bem como aquilo relacionado ao saber popular, e transmitir a partir da união entre folclore e literatura, que são complementares na obra simoneana.

Essa característica permanece ainda em *Lendas do Sul*, quando, na Nota de abertura, o autor afirma querer “dar aqui uma feição expositiva – literária e talvez menos feliz – como expressão da dispersa forma por que a ancianidade subsistente transmite a tradição oral” (p. 409). A “feição literária” pretende reunir e dar unidade às formas dispersas das tradições

32 Para Augusto Meyer, em seu estudo, presente na *Prosa dos Pagos*, Meyer desviou do registro objetivo, próprio da ciência, para o campo da literatura, próprio da ficção. Com essa linha de raciocínio, concordamos. O que fazemos aqui é prisma-tizar um pouco mais o gesto folclorista de Simões.

orais. O texto simoneano se torna híbrido, constituindo-se pelo fato folclórico resgatado do povo, mas também pela estética literária, ou seja, um texto que carrega em si, ao mesmo tempo, a baixa e a alta cultura. Dessa forma, podemos pensar que Simões transporta para a forma e estrutura do texto a miscigenação que expressa no conteúdo. Para construir de forma mais simbólica a identidade regional, ousou misturar os elementos étnicos considerados formadores: o habitante nativo carregava consigo a tradição oral, os causos, os valores e costumes do povo, enquanto o estrangeiro – branco – contribuía com a tradição escrita, de prosa realista.

Outra chave de leitura, dessa vez para pensar a inserção de Simões dentro do ambiente folclórico, é o subtítulo atribuído aos *Contos Gauchescos: folklore regional*. O uso da expressão *folclore* não pode ser tomado como ingênuo por parte do autor. Após a análise do projeto simoneano e da comparação com o trabalho de um dos maiores folcloristas brasileiros, percebemos que o autor, intencionalmente, atribuiu aos causos de Blau o termo *folclore*. Assim, o contraponto com o projeto de Silvio Romero é relevante para estabelecer uma relação de influência e superação do modelo. Em um primeiro momento, Simões reconhece a recolha e o registro das tradições populares como pertencendo ao âmbito do trabalho folclórico. Estas devem ter origem na oralidade, perpetuarem-se pela memória e pelo ato de contar. Nisso, é influenciado pelo modelo de Romero. No entanto, supera esse mesmo modelo ao inserir elementos literários provenientes da tradição escrita, com seu estilo próprio de construção narrativa. Anula o anonimato intrínseco aos contos populares e, em seu lugar, imprime marcas de autoria, as quais particularizam o enredo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que Simões pertence ao sistema literário, o impulsiona através das inovações que estabelece no estudo do folclore. Nesse nó problemático, ele mistura folclore e literatura. Ao fazê-lo, inventa o *Blau Nunes*, mas o coloca em situação, em frente do interlocutor letrado que tudo anota. Assim, ele descola o olhar e a escuta para o próprio narrador, traduzindo mesmo que ficcionalmente o gesto etnográfico do folclorista que registra e respeita a fala de sua fonte, de seu narrador.

A obra de Simões pode, e deve, ser lida também como uma contribuição folclórica, juntamente com a leitura social, realizada por Flavio Loureiro Chaves e Ligia Chiappini, entre outros, e com a leitura estética, de análise das características literárias, empreendida por Chiappini e Meyer. Dessa forma, essa pesquisa pretendeu fazer uma virada crítica dos textos simoneanos e relê-los por outro ângulo, partindo do autor enquanto folclorista. Acredito que

valorizar o trabalho folclórico realizado por Simões atenta para a maneira como ele conseguiu superar o modelo e criar uma nova forma de registrar a tradição oral.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, Claudia, Rejane Dornelles. *A poética do conto de Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4 ed. Trad. Michel Laud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. ForenseUniversitária, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e política*. 4ª edição. Trad. Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura, v. 24, p. 803-809, set. 1972.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. *Método crítico de Silvio Romero*. Ouro sobre azul: 2006.

CASCUDO, Luis da Camara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CHAVES, Flavio Loureiro. *História e literatura*. 2 ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.

_____. *Simões Lopes Neto*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Editora da Universidade, 2001.

_____. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

_____.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Instituto Estadual do Livro, 2004.

DUARTE, Marcia Lopes. *Simões Lopes Neto e a Invenção do Gaúcho*. In: Cadernos IHU Ideias. Unisinos São Leopoldo. Ano 1, n. 8, p. 1-20, 2003.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

FILIPOUSKI, A. M.; NUNES, L. A.; BORDINI, M. G.; ZILBERMAN, R. *Simões Lopes Neto: A invenção, o mito e a mentira*. Porto Alegre: Movimento: IEL, 1973. 135 p.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HOHLFELDT, Antônio. *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Tchê, 1985. (Coleção Esses Gaúchos)

JOLLES, André. O conto. In: _____. *As Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LOPES NETO, João Simões. *Obra completa*. Org.: Paulo Betancur. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. *Terra Gaúcha*. Org.: Paulo Betancur. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos. 1941-1959*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (1870- 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1995.

MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST / ICP, 1982.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

PORTO ALEGRE, Apolinário. *Popularium sul-rio-grandense: estudo de filologia e folclore*. 2. ed. ampl. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

REVERBEL, Carlos. *Um capitão da guarda nacional: vida e obra de João Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Martins Livreiro/UCS, 1981.

ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Landy Editora, 2008.

_____. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova livraria internacional Editora, 1883. Vol. 1. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>

_____. *Cantos populares do Brasil*. Lisboa: Nova livraria internacional Editora, 1883. Vol. 2. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>

_____. *Contos populares do Brasil*. 1. ed. Lisboa: Nova livraria internacional Editora, 1885. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Livreiro Editor, 1888. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>

_____. *Uma esperteza: os Cantos e Contos populares do Brazil e o Sr. Theophilo Braga*. Rio de Janeiro: Typ. da Escola, 1887. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>

SANSEVERINO, Antonio. *Melancia – Coco Verde ou Melancia, Coco Mole?*. In: Nonada Letras em Revista. Porto Alegre. Vol. 2, n. 19, p. 25-39, 2012. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/689/512>

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SEVERO, Cristine. *A dialética e o entre-lugar em contos gauchescos, de Simões Lopes Neto*. In: RevLet – Revista virtual de Letras, v. 5, n. 2, p. 1-12, 2013.

_____. *Os contos gauchescos e a construção mitológica do gaúcho*. In: Anais da II Jornada de estudos literários UFRGS, p. 1-18, 2012.

TAMBARA, Elomar; ARRIADA, Eduardo. *Civismo e educação na primeira república – João Simões Lopes Neto*. In: Revista História da educação. Pelotas, v. 13, n. 27, p. 279-292, Jan/Abr 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/29036/pdf>

VELLINHO, Moisés (Org.). *Contos e lendas*. Rio de Janeiro: AGIR, 1957. (Col. Nossos Clássicos)

VIANNA, Carla, C. M. *Augusto Meyer no sistema literário dos anos vinte: poesia, memória e polêmica*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras UFRGS, 2006.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Literatura gaúcha. Figuras e temas da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. Presente e passado nos Contos Gauchescos. In: FILIPOUSKI, Ana Mariza; NUNES, Luiz Arthur; BORDINI, Maria da Gloria; ZILBERMAN, Regina. *Simões Lopes Neto: A invenção, o mito e a mentira*. Porto Alegre: Movimento: IEL, 1973.