

A LITERATURA ORAL NO RIO GRANDE DO SUL

Eleonor J. Schneider
UNISC

Em 1880, Carlos von Koseritz abriu espaço na *Gazeta de Porto Alegre* para publicar poesia popular rio-grandense. Era o início de um trabalho que, apesar do desenvolvimento moroso, viria a desembocar em primeira obra importante quando, em 1910, João Simões Lopes Neto publicou o *Cancioneiro guasca*. Considerando que quase duzentos anos se haviam passado de "civilização" gaúcha, é certo que muita matéria da tradição oral se perdera para sempre. Graciano A. Azambuja lamentava, em 1886, que a nossa poesia popular, tão rica, tão cheia de vida e colorido tinha, até então, sido desprezada, com raros esforços isolados para a sua preservação.

O trabalho mais significativo na área, até o momento, é o *Cancioneiro gaúcho* que Augusto Meyer publicou em 1952. Partindo da obra de Simões Lopes Neto, Augusto Meyer sistematizou o que estava disperso, aproximando o que fora recolhido assistemática e desconectadamente. Depois dele, temos a boa contribuição de Guilhermino César com *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1956) e, mais recentemente, de Donaldo Schüler com *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987).

É escasso ainda o material disponível nessa área de estudo. Há muitos trabalhos referidos, mas nunca mais republicados, confirmando um certo descaso com as fontes da literatura sul-rio-grandense.

Neste artigo, retraçamos os principais caminhos da investigação sobre a literatura popular do Rio Grande do Sul, seus ganhos, suas perdas, seu legado.

I - A QUESTÃO DA LITERATURA ORAL

As primeiras manifestações literárias de praticamente todas as literaturas se dão em verso e, em regra, se apresentam oralmente. Quando se inicia o processo da coleta, em geral bem mais tarde, com certeza já se registram grandes perdas ou mesmo alterações pela mudança de todas as condições em que se deram inicialmente.

Antônio Saraiva e Oscar Lopes assim entendem esse momento inicial:

"Quase todas as literaturas se iniciam por obra em verso. Excetuando as novas nacionalidades resultantes da emigração de europeus a partir do século XVI, a poesia surge mais cedo que a prosa literária. Não é difícil explicar esse fato: nas civilizações do passado, a mais corrente forma de comunicação e de transmissão da obra literária não é escrita, mas oral. Antes de se fixarem no bronze, na pedra, no papiro, no papel ou no pergaminho, as histórias, as narrativas, e até os códigos morais e jurídicos gravavam-se na memória dos ouvintes; e havia artistas que se encarregavam de os divulgar, os aedos e rapsodos entre os gregos, os bardos entre os celtas, os jograis entre; Os povos românticos medievais (Saraiva & Lopes, s. d.: 45).

Joseph X. Luyten explica que as sociedades humanas iletradas têm como único recurso a memória para guardar aquilo que julgam importante. Daí a tendência de ordenar tudo em verso. O ritmo das frases, as partes finais e iniciais semelhantes facilitam a memorização, diz o pesquisador (Luyten, 1983: 7-8).

No Rio Grande do Sul, a situação não foi diferente. A literatura oral, predominantemente em verso, está no princípio das manifestações literárias. "A poesia se alimentou da contribuição oral: cultivou-se a familiaridade com o cancionero popular, que se propagou enquanto se mantiveram vivos a cultura rural de onde veio e os laços com a produção trovadoresca do Prata", afirma Regina Zilberman (1992: 11).

João Pinto da Silva afirma que durante muito tempo versos e lendas anônimas, de germinação espontânea, oriundos daqui ou de Portugal, circulavam no Rio Grande do Sul. A coleta, iniciada a partir da segunda metade do século 19, reteve boa parte desse material, que recebeu de Simões Lopes Neto, com o seu *Cancioneiro guasca* (1910), importante trato aglutinador.

É inegável a existência de um substrato oral com contribuição relevante para a literatura do Rio Grande do Sul. Muito antes de se conhecer ou produzir a grande literatura, assim chamada, muito verso foi declamado ou cantado, muita história foi contada, trazendo sempre as mágoas, dores, alegrias, esperanças, os feitos do homem comum no seu cotidiano, no seu embate com a vida. Nesses versos simples, já corria a seiva de boa parte da literatura sul-riograndense que se seguiria.

Ao se refletir sobre literatura oral, desponta sempre e discussão sobre seu estatuto de literatura. Parece que hoje há cada vez menos resistências à idéia de que literatura esteja unicamente vinculada à *littera*. Danziger e Johnson, na sua *Introdução ao estudo crítico da literatura*, sugerem que se deixe o sentido amplo, não o restringindo à letra escrita, até porque, dizem, ser quase certo que grandes textos, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, tiveram também origem oral (1974: 9-10).

René Wellek e Austin Warren afirmam que qualquer concepção corrente de literatura deve incluir a "literatura oral". Para isso, consideram mais adequada a nomenclatura alemã – *Wortkunst* – do que a inglesa – *ficção ou poesia* –, para nomear a literatura (1955: 27). O termo alemão é muito mais abrangente e não exclui a literatura ora. É a arte da palavra.

Uma particularidade da literatura oral é seu caráter de migração. Normalmente de domínio do homem simples, inculto, ela o acompanha quando ele se desloca no espaço, mesmo que distante ou estranho. Vem o colonizador, vem também o seu saber popular, expresso em versos, contos, lendas, ditos, etc., que acabam assimilando influências da nova terra e se apresentando com traços peculiares.

O Rio Grande do Sul, que acolheu portugueses, espanhóis, paulistas, lagunenses, negros, formou o seu cabedal de literatura oral a partir da contribuição de cada um deles, sobretudo dos portugueses.

2 – RAÍZES PORTUGUESAS NA POESIA POPULAR DO RIO GRANDE DO SUL

Ao realizar estudo crítico sobre o *Cancioneiro guasca* de Simões Lopes Neto, Augusto Meyer estranha que o pesquisador tenha omitido colocar como base dos tantos versos populares do Rio Grande do Sul a forte influência da literatura popular portuguesa. Para comprovar a contestação, Augusto Meyer, no seu *Cancioneiro gaúcho*, publicado em 1952, oferece expressivo material que confirma a intercorrência, colocando lado a lado versos que, muitas vezes, se equivalem nas duas literaturas.

Augusto Meyer classifica como pobre a presença de matéria original ou local no cancionero gaúcho. E para confirmar sua tese, diz que das mais de setecentas quadras da segunda seção da obra citada de Simões Lopes Neto, apenas em torno de cem teriam timbre gauchesco. As demais, segundo ele, encontram seu embrião em Portugal e, até mesmo, no Nordeste do Brasil. "A contribuição regional recua, à medida que avança a pesquisa", arremata o estudioso (Meyer, 1959: 4).

Segundo Augusto Meyer, o cancionero gaúcho valeu-se, portanto, de várias formas que o antecederam em Portugal, especialmente nos Açores, mas também na Galiza e mesmo em outras regiões do Brasil. "No cancionero gaúcho há deixas e motivos, temas ou movimentos líricos que os portugueses, sobretudo os açorianos, passaram de mão beijada aos continentinos" diz (1959: 5).

Portanto, a inventiva popular gaúcha seria limitada, dominada pela acentuada influência portuguesa. Isso, segundo Augusto Meyer, contribuiu para que o regionalismo gaúcho fosse originalmente pobre, beirando às vezes o caricato por força de tanto estereotipar-se (1959: 25).

Partindo da coleta de Simões Lopes Neto, Augusto Meyer, no seu *Cancioneiro gaúcho*, mostra como se dá a influência, ora na submissão total a quadras inteiras, ora em versos parciais, ora ainda em adaptações.

Ao final dos descantes, bailes, festas, era comum cantar a despedida. Assim, o que em Portugal era "Vou deitar a despedida", no Rio Grande do Sul passou a "Eu vou dar a despedida", "Vou fazer a despedida", "Quero dar a despedida", em versos como estes:

Eu vou dar a despedida
Como deu o tico-tico:
Já que as moças vão-se embora
Também eu aqui não fico.

Já em Gil Vicente o limão era símbolo do amor, conforme Henry Lang (Meyer, 1959: 5). Diversas vezes ele aparece nas quadrinhas do cancionero gaúcho, nítida influência portuguesa do "Atirei um limão verde":

Atirei um limão verde
Por cima da sacristia,
Deu no cravo, deu na rosa,
Deu na moça que eu queria.

Outra herança que Augusto Meyer aponta é a do processo comum do trovismo português de, numa quadrinha, o movimento inicial nada ter a ver com o movimento final, ao menos no sentido:

Alecrim metido n'água
Pode estar quarenta dias;
Um amor longe do outro
Murcha as suas alegrias.

Na verdade, apenas semanticamente os dois movimentos não se relacionam. A rima, só para ficar num aspecto, encaixa perfeitamente as duas partes, consagrando a gratuidade, o jogo poético.

Em outros casos, tem-se tal aproximação, que chega a beirar uma tradução. Augusto Meyer mostra estes dois exemplos:

Portugal	Rio Grande do Sul
Minha mãe, pra me casar,	Meu pai, pra me ver casado,
Prometeu-me três ovelhas:	Prometeu-me três ovelhas:
Uma manca, outra cega,	Uma torta, uma renga,
Outra mocha, em orelhas.	E uma nambi de uma orelha.

Esta trova de amor portuguesa

Se eu te não quero bem,
Deus do céu me não escute,
As estrelas me não vejam,
A terra me não sepulte.

virou protesto de amor à causa republicana farroupilha, portanto alimentada nos acontecimentos históricos locais:

Se eu não sou republicano,
O Deus do céu não me escute,
A luz do dia me falte,
A terra não me sepulte.

Com bastante frequência, ocorre a mudança do nome do santo, que é trocado por força de outra devoção, ou adaptado a outras figuras, como se vê a seguir:

Trova portuguesa	Trova sul-rio-grandense
São Gonçalo foi à missa	Garibaldi foi à missa
Num cavalo, sem espora;	De a cavalo, sem espora;
O cavalo deu um tope,	O cavalo tropicou,
São Gonçalo pulou fora.	Garibaldi saltou fora.

Ou, então, apenas a mudança do topônimo:

Santo Amaro não val' nada.	Taquari não vale nada,
Muxagata um vintém,	Rio Pardo vale um vintém,
Vilanova mil cruzados	Santo Amaro mil cruzados
Só pelas moças que tem.	Pelas mocinhas que tem.

O estudo de Augusto Meyer prossegue levantando outros paralelismos confirmando o fato da acentuada influência do cancionero português na formação do cancionero gaúcho. Um marinheiro português vira carreirista no Rio Grande do Sul:

Cuidavas em me deixares	Cuidavas que me deixando
Que eu por ti deitava dó?	Eu por ti deitava dó;
Mais fraco é o navio	Muito fraco é o carreirista
Que traz uma amarra só.	Que tem um cavalo só.

Das trinta quadras soltas de descantes e desafios do *Cancioneiro guasca*, na sua parte inicial, Augusto Meyer afirma apenas três serem originais do Rio Grande do Sul. As demais seriam portuguesas, a que não falta sequer o elemento como o fado em:

Ando cumprindo o meu fado;
Acabando, vou-m'embora.

Mais forte do que em todas as demais feições, a quadra lírica, trova de expressão sentimental, fez-se intensamente presente no Rio Grande do Sul, trazida por um povo saudoso que, cruzara o oceano. "Ao folhear o *Cancioneiro guasca*, toda vez que a quadra salta aos olhos pela frescura inconfundível, pela beleza de flor que não murcha, pode o leitor estar certo: é mais um raminho do alecrim português, o rei das ervas, que lhe caiu entre as páginas, escreveu Augusto Meyer (1959: 9).

Quais seriam as razões dessa influência e dessa permanência? Augusto Meyer aponta para o grande poder de sugestão da poesia anônima portuguesa, decorrente de uma forma poética orgânica, bem fechada, que facilmente se impõe a memória. Sendo a forma primitiva bem acabada,

permanece como protótipo para os cantadores gaúchos, que rendem uma espécie de homenagem poética aos modelos consagrados do gênero.

Por outro lado, diz o crítico, essa certa submissão acaba por interferir na expressão dos verdadeiros sentimentos, afetando, assim, o seu valor como documento folclórico. Os cantadores gaúchos, ao assumirem as quadras portuguesas, estavam também assumindo o sentimento português, o que nem sempre corresponde ao que se passa no Rio Grande do Sul.

Se a grande parte do *Cancioneiro gaúcho* não é genuinamente gaúcha, se o tema dominante nas suas setecentas e vinte quadras é o amor, com tom lírico e sentimental, o amor que aqui se canta não soa muito verdadeiro. A expressão do verdadeiro sentimento gaúcho se dará de outra forma, em outra dimensão.

3 – TEMAS DA LITERATURA ORAL

A coleta do material folclórico tem, certamente, no distanciamento temporal a sua maior dificuldade. Grande parte é recolhida quando já dada ao esquecimento pela maioria das pessoas, se não por todas. Coletada, em geral, pelo homem culto, fora do ambiente em que se deu, a matéria sofre alterações, há acréscimos, comentários, fantasias. Tudo contribui para que haja muitas incertezas.

Os temas presentes na literatura oral do Rio Grande do Sul são os universais – amor, sofrimento, alegria, morte e luto, que, no dizer de Guilhermino César, aqui recebem certo tratamento poético com a marca iniludível dos pampas. Para o professor, "são formas originais de exprimir, acentos fonéticos particulares, imagens tiradas da paisagem, da flora, da toponímia, dos acontecimentos locais" (1971: 45) que dão a esta literatura uma característica toda particular.

Embora com visões controversas dos estudiosos, o amor toma largo espaço no cancionário gaúcho. João Pinto da Silva (1924) diz que a mulher é o tema predileto do gaúcho. Já Augusto Meyer contesta dizendo que "o gaúcho não morre de amores" e que "na maioria dos seus cantos amorosos, impera um realismo cru ou uma franca malícia de homem que não se deixa enredar em milongagens" (1959: 9). Se para João Pinto da Silva o gaúcho está submisso à mulher, dócil às imposições do amor, para Augusto Meyer o amor é sem denguiques, assume "exuberância animal" (1959: 10). E sendo tanto, como afirma João Pinto da Silva, traz em seu encaixe também a traição, o ciúme, a vingança. As quadras confessam um amor que afirma a masculinidade, a fome sexual:

Se tu não queres que eu venha
Pê por pé, de madrugada,
Vai, então, devagarinho,
Que eu deixo a porta encostada.

Não mandes mais o moleque
Trazer tanto recadinho,
Põe o xale na cabeça,
Vai me esperar no caminho.

Ao homem, para ser homem,
só uma prova se requer:
ter sempre, no pensamento,
mulher, mulher e mulher...

O tema universal do desprezo amoroso aparece também. Revela a superioridade do macho:

Cuidavas que me deixando,
Eu ia morrer de dó;
É bem fraco o carreirista
Que tem um cavalo só...

A perda, aparente e momentânea vitória feminina, será imediatamente compensada por quem não vive das carícias de uma única mulher. Ainda mais quando se sabe da vida pouco sedentária do gaúcho, não muito chegado à monogamia. Não há tempo para ficar aos pés da amada, resume Guilhermino César (1971: 48):

Meu amor brigou comigo,
Eu não sei por que motivo;
Que me importa: Lá se avenha,
Não é de amores que eu vivo.

A beleza física da mulher é exigência ao trovista gaúcho, como, de resto, o é para tantos outros poetas universais. A síntese de Vinicius de Moraes – as feias que me perdoem, mas beleza é fundamental – freqüenta-va o cancionário gaúcho:

Não me gabo do que faço,
Não choro de desventura.
E nem gasto o meu dinheiro
Com mulher sem formosura.

Mas há também quem dê espaço para todas:

Há quem goste da magreza
E há quem goste da gordura;
Eu gosto da magra e gorda,
Porque tudo é criatura.

Outro tema de acentuada presença no cancionário gaúcho é o cavalo, o "tema predileto do gaúcho", na afirmação de Guilhermino César (1971: 49). Muitas vezes, vem associado ao tema da mulher:

Tenho meu cavalo escuro,
Com uma lista na barriga
Se a morena quer garupa,
Faça senha, mas não diga...

Augusto Meyer chama a atenção para o fato de também o cavalo fornecer grande parte das sugestões metafóricas para os requebros líricos do gaúcho (1959: 11):

Campeio a tua presença
Em todo esse rincão,
Relinchando de saudades,
Dando patadas no chão.

Até mesmo na síntese final de sua vida, mulher e cavalo aparecem associados:

Estou velho, tive bom-gosto,
Morro quando Deus quiser;
Duas penas levo comigo:
Cavalo bom e mulher.

Diversos outros temas se fazem presentes no cancionero. Uma voz, porém, está ausente, a voz do escravo. Antes, diz Guilhermino César, o negro e tema do ridículo:

Saiu do fogo do inferno
Esbraseado, um tição,
O diabo cuspiu em cima
Ficou feito o negro Adão.

Já a mulata é vista com simpatia e desejo:

Mulatinha, se eu pudera
Formar do mundo um altar,
Nele te colocaria
Para o povo te adorar.

Uma quadra resume o pensamento a respeito das raças:

Todo o branco quer ser rico;
Todo o mulato é pimpão;
Todo o negro é feiticheiro,
Todo o caboclo é ladrão.

Há que se registrar a inexpressividade de determinados temas. Surpreende, por exemplo, a ausência da devoção religiosa, tão freqüente nas trovas portuguesas e do resto do Brasil. Ausente também o platino, apesar do contínuo contato do rio-grandense com ele. Também muito pouco presente o chimarrão (mate), a cachaça, o galpão e, surpreendentemente, o churrasco. Nas setecentas e vinte quadras de descantes e desafios do *Cancioneiro guasca* não encontramos nenhuma referência ao decantado prato típico gaúcho. Dificuldade de rima? Talvez. Ou então há uma relação com o amplo domínio português no cancionero do Rio Grande do Sul. Outro tema raro é o do tropeiro. Com certeza, esta atividade se configurou mais tarde.

O tema do amor mal-sucedido, a mágoa do amor tem também pequena recorrência:

Desde aquele infeliz dia
Em que a sorte nos dividiu,
Nunca mais uma alegria
No meu rosto ninguém viu.

3.1 – O tema da monarquia

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo. (Fernando Pessoa)

O volume da poesia amorosa no cancionero gaúcho é bem alentado. No entanto, meneios de amor, dengues apaixonados, lamentos pela perda da amada, nada disso corrobora a verdadeira imagem do gaúcho, do gaúderio, do guasca. Seu espírito não se aninha em coração de mulher, mas antes olha as imensidões do pampa, "sempre positivo e viril", como diz Guilhermino César (1971: 48). O gaúcho diz-se rei dos espaços amplos, onde predomina absoluto, com liberdade, ele é o monarca das coxilhas.

Na avaliação de Augusto Meyer, mesmo havendo manifestações lusas próximas dos nossos cantos de monarquia, "a verdade é que os nossos possuem uma violência abarbarada, um narcisismo agressivo, uma arrogância de sangue quente que ficam muito acima de qualquer comparação" (1959: 13).

Desde guri eu já era
Um monarca abarbarado,
Ninguém me pisou no poncho
Que não ficasse pisado.

O tema é muito recorrente até hoje. Seguidas vezes, tanto na poesia como nas letras de música, ele reaparece.

"Os cantos da monarquia representam a idealização da vida primitiva do gaúcho, quando os campos eram abertos, o trabalho não entrava em conflito com seus instintos nômades e o espaço lhe dava uma ilusão individualista de à-vontade e aventura", diz Augusto Meyer (1959: 13). Deslocando-se, portanto, sem obstáculos, sem compromissos, vendo-se sozinho, frente a frente com as dificuldades, o gaúcho projetava de si mesmo a imagem de um certo herói muito mais positivo do que o próprio homem.

O gaúcho, que até a Revolução Farroupilha era considerado um marginal da sociedade, oferecendo, pelo seu estilo livre de vida, perigo à propriedade do estancieiro, é por este empregado, tornando-se peão. Perde a liberdade, perde a identidade de homem, mas nasce o herói, o mito. "O gaúcho foi mitificado quando reduzido a condição de peão", diz Donald Schüller (1987: 47).

Dessa forma, o texto monárquico envereda pelo caminho da exaltação, "é grandiloquente, retórico. Encobre a realidade com frases de efeito. Reveste a miséria com tecidos raros. (...) E quando lírico, encobre a miséria com soberana mansidão", analisa o professor Donaldo Schüler (1987: 47).

O canto monárquico será, pois, sempre um retorno ao passado, em busca de um homem que não mais existe, ou, melhor, que nunca existiu. Mas, por outro lado, "representa a verdadeira veia gauchesca da poesia popular", afirma Augusto Meyer (1959: 13). Em todo o cancionero gaúcho, parece o tema mais adaptado, o menos afetado pela influência lusa.

Assim como a Revolução Farroupilha, também a monarquia é fenômeno da campanha. "A luta contra o monarca fez dos sublevados monarcas e os investiu de brios medievais", argumenta Donaldo Schüler (1987: 47). A Revolução Farroupilha, objetivamente fracassada, forjou, no entanto, essa imagem do homem corajoso, leal, livre, que viria inspirar a poesia gauchesca até os dias de hoje.

O texto monárquico acolhe, enfim, a contradição de ser texto ou canto da liberdade de quem perdia a liberdade, canto de exaltação de quem se encaminhava para a fome e a miséria. É canto de nostalgia, de passado. Sobrevivendo no imaginário popular, é sempre esperança de reencontrar o paraíso perdido em tempos imemoriais, eternos, como se pode ver nesta quadra:

Gosto da vida do campo,
dessa eterna gauchada,
na cidade eu morreria
comendo carne cansada.

Em essa vida do campo a lei é a liberdade, construída pelo indivíduo. Ninguém o alcança no espaço em que vive:

Nos campos da minha terra,
Sou gaúcho sem patrão;
de a cavalo, bem armado,
minha lei é o coração.

4.2 – O monarca da pobreza

Ao lado dessa grande exaltação do gaúcho, suas bravatas, seu mundo livre e sem compromissos, que se encontra nas quadras da monarquia, há um outro homem, seguramente muito mais verdadeiro, reduzido à condição de insignificância, e que vem expresso nas quadrinhas do *Tatu* e da *Chimarrita*.

São rimances, diz Donaldo Schüler, recuperando o sentido dado na Espanha às pequenas narrativas populares que abrigam matéria épica. Para o professor, *O tatu* e a *Chimarrita* são pequenas composições épicas que registram tempos de paz. Contrária, dessa forma, o senso quase comum de

que o Rio Grande do Sul não teria sua epopéia, mesmo possuindo amplo material para isso. "O conteúdo guerreiro não define a poesia épica", diz Donaldo (1987: 16).

Augusto Meyer define *O tatu* como um corretivo à ênfase do indivíduo da monarquia e o considera, de certo modo, o nosso mais importante canto popular ligado ao fandango (1959: 199). Analisadas soltas, como aparecem no *Cancioneiro guasca*, as quadrinhas assumem um certo ar de comicidade. Mas Augusto Meyer e, mais tarde, Donaldo Schüler vão além dessa visão: o Tatu é símbolo do herói desconhecido, desdentado, envolvido nos afazeres cotidianos, pobre, feio, em tudo o contrário do guapo e ir-retocável monarca das coxilhas. O Tatu é o autêntico herói das perdas:

E logo desceu pra baixo,
mui triste da sua vida,
com a casca toda riscada,
de orelha murcha, caída.

Assim como *O tatu*, também a *Chimarrita* está incorporada ao fandango. Sua origem é portuguesa, mais precisamente açoriana, mas no Rio Grande do Sul sofreu visível reelaboração, a expressão do seu canto é "saborosamente gaúcha", segundo Augusto Meyer (1959: 199). As duas narrativas apresentam estruturas semelhantes, como se pode ver na montagem proposta por Donaldo Schüler no livro *A poesia no Rio Grande do Sul*.

A *Chimarrita* é dirigida a mulheres – "Vou cantar a Chimarrita/ que uma moça me pediu" –, tem um perceptível toque de malícia e centra a ação em dois pólos da vida da mulher: juventude e velhice, a primeira como tempo de atração e a segunda como rejeição. "Esta última situação provoca o abandono e a extrema penúria da protagonista. Não há homem para proteger Chimarrita, fenecida a beleza" (Schüler, 1987: 29).

A lição moral da parte conclusiva da narrativa leva Schüler a entendê-la como certa literatura para moças, especulando até sobre a elaboração da peça por uma mulher. O exemplo de *Chimarrita* sirva para reflexão:

Chimarrita morreu ontem,
Mas pra sempre há de durar;
As penas da Chimarrita
fazem a gente pensar.

Augusto Meyer aponta o parentesco muito próximo da *Chimarrita* com a canção mais conhecida do cancionero sul-rio-grandense, a *Prenda Minha*.

4 - OS MOTIVOS DE FANDANGO

Tirana é mulher linda,
Quando dança a sapateada,
Eu acho-a ainda mais linda
Quando dança a umbigada.

Assim como as quadrinhas, por muito tempo, eram utilizadas para sintetizar certa filosofia popular ou ensinamentos práticos, também o eram para entretenimento e lazer. Barbosa Lessa dá conta de que nos bailes havia um passatempo, a "polca de relação" ou "polca de versos", destinado a troca de recitados entre rapazes e moças (1986: 81). Era igualmente comum os violeiros entremear os sapateados do fandango com "modas" cantadas. Desaparecendo as danças, as "modas" também desapareceram. Alguns versos, porém, permaneceram na memória popular, sendo mais tarde recolhidos por pesquisadores como Simões Lopes Neto e Augusto Meyer.

Dentre esses cantos de fandango, cabe destacar *O tatu*, *Chimarrita*, a *Tirana*, *Quero-mana*, *Balaio*, *Chico*, *O anu*, *Galinha morta*, *O zorrilho*. Tratam, em geral, de dramas e conflitos particulares ou do homem comum, preocupado com seus afazeres do dia-a-dia.

Pairam muitas dúvidas sobre o caráter sul-rio-grandense da maioria desses cantos de fandango. É certa a procedência portuguesa e também do Nordeste do Brasil de boa parte deles ou, então, ao menos do modelo que aqui acabou sofrendo adaptação. "Das pesquisas realizadas até hoje" – diz Augusto Meyer – "já se pode concluir que esses motivos de dança foram batizados com nomes arbitrários, atrás da igreja, numa deliciosa confusão fandanguera; e mais, que representam sobrevivência de antigas danças introduzidas na campanha por paulistas, mineiros, lagunenses e açorianos, sem falar nas outras que se infiltravam pelo sul: pericón, meia-cancha" (1959: 23).

Nos meados do século 19, esse fandango poético, como poderíamos denominá-lo, foi sendo substituído pelos bailes, por virtude da influência dos imigrantes e do comércio urbano:

A gaita matou a viola,
O fósforo matou o isqueiro;
A bombacha o chiripá,
E a moda o uso campeiro.

Essa quadra sintetiza o momento ou o espírito da mudança. A viola, estreitamente vinculada à poesia, perdeu espaço para a gaita. Era um tempo novo que se aproximava.

Não cabe aqui aprofundar a questão do fandango e da dança. Apenas queremos enfatizar a boa contribuição que as músicas populares legaram para a literatura oral do Rio Grande do Sul.

Ainda cabe acrescer a contribuição das trovas e descantes que, ao som da viola, levavam o gaúcho a exteriorizar seu dom de improviso. Os cancioneiros recolheram bom material nessa área, como *O boi barroso*, *Prenda minha*, *Chico doce*.

5 - O ROMANCEIRO

Donaldo Schüller classifica *O tatu* e a *Chimarrita* como rimances; Augusto Meyer, corroborado por Guilhermino César, diz que o romance português – com exceção da *Nau Catarineta* – não sobreviveu no Rio Grande do Sul. Para Meyer (1959), *O tatu*, *Chimarrita* e também *Boi barroso* não passam de esboços de romance.

João Pinto da Silva (1924) lamentava não só a ausência de poema épico no Rio Grande do Sul, mas até mesmo de um espírito épico capaz de pôr em literatura as lutas, os sofrimentos, o heroísmo de um povo sempre submetido a duras condições de vida. Diz, por exemplo: "As guerras não inspiraram nenhuma criação heróica à lira anônima do povo. O pouco que existe é composto de quadras geralmente insulsas, inexpressivas, e se refere mais às figuras principais das revoluções de 35 e 93 do que aos grandes soldados que se cobriram de glória na Argentina, na Banda Oriental e no Paraguai" (Silva, 1924: 36-7).

Os farrapos foram vastamente cantados, o que se pode perceber no cancionário gaúcho. Poetas simples e cultos, urbanos e interioranos, contra ou a favor, muitos puseram o conflito em verso. O que inexistiu, porém, é um romance popular sobre eles.

Moysés Vellinho vê a questão sob o ponto de vista político: "A revolução correspondeu apenas a uma contingência histórica, nunca a um programa ou ideal de vida" (1960: 59-60). O povo, então, não estaria envolvido profundamente nela.

Guilhermino César explica a inexistência de composição épica pela falta de um caráter religioso, devocional. Os chefes farroupilhas não deixaram entrever nenhum motivo obscuro de crença cega ou unção mística. Buscavam um estado moderno, democrático. E "onde falta o elemento devocional, misto de amor e pena, admiração e medo – não se criam romances", diz (1971: 51).

Portanto, como deduz Augusto Meyer, "apesar de sobrarem sugestões e motivos propícios, possuímos quando muito um romance completo ligado a episódio de nossa história: *O lunar de Sepé*, de origem missioneira" (1959: 25). Diz ainda: "Apesar de tanta guerra e guerrilha, por exemplo, não temos o romance do herói emponchado, quando seu vulto cresceu não sei quantas vezes sobre o lombo das coxilhas, com a fatalidade do re-

bate em que vivemos tanto tempo, abarracados e dormindo em cima das armas" (1959: 28).

Foi Simões Lopes Neto que recolheu *O lunar de Sepé*, segundo ele, por volta de 1902, "de uma velhinha mestiça, provavelmente iletrada, em forma deturpada, muito longe das Missões, lugar onde se originou, numa picada entre os municípios de Canguçu e Encruzilhada" (Schüler, 1907: 36).

Donaldo Schüler acha a peça excessivamente bem acabada para advir puramente da literatura oral sul-rio-grandense. Contesta também João Pinto da Silva por não ter aceitado ao menos esta peça "como esforço do Rio Grande do Sul de alçar-se ao nível das regiões que mais se distinguem na produção épica" (1987: 37).

Sepé sobrevive como herói, marcado por Deus, com um lunar luminoso na testa. Traz, portanto, a marca da religiosidade exigida por Guilhermino César. Talvez o único mas grande problema de *O lunar de Sepé* seja o fato de a ação ter-se passado na região missioneira, então de domínio espanhol, não exercendo nenhuma atração sobre o homem da campanha ou do litoral, comenta Donaldo Schüler. Dessa forma, não teria caído na alma popular gaúcha.

O romance, portanto, é subjugado pela quadrinha. O reconhecimento de um apenas e o esforço para enquadrar outros não bastam para avaliar a sua plena frequência e aceitação. Nada próximo a uma grande gesta se registra por aqui.

6 – POETAS E TROVADORES POPULARES

O Rio Grande do Sul sempre teve muitos violeiros e cantadores. Até o final do século 19, a viola mantinha a supremacia como instrumento do gaúcho. Em 1896, porém, Lúcio Cidade, citado por Augusto Meyer, escrevia: "A viola, a nossa chorosa viola, ao som da qual a poesia popular progredia, se não morreu de todo, agoniza, enquanto a gaita alemã farreia nos bailes, que a seu turno mataram o fandango gracioso, no qual o espírito dos versos sobrepuja a maestria da coreografia" (Meyer, 1959: 195).

Guilhermino César reconhece a expressiva contribuição das músicas populares para a literatura oral dos pampas. Lamente-se a pouca informação sobre os poetas populares, que são citados por alguns estudiosos, mas sem detalhamento maior.

Alguns desses nomes: Cabo Borba, Bento Cego, Zeferino Vieira Rodrigues, Pedro Muniz Fagundes (o Pedro Canga), Chiquinho da Vovó (autor de uma das letras do hino farroupilha), e outros.

Cantadores, poetas, trovadores, enfim, esse elenco de vozes acabou também contribuindo para a formação da poesia culta do Rio Grande do

Sul. E se maior valor não tivesse, a literatura oral, por apenas essa razão, já se justificaria, como se justificou em qualquer tempo e em qualquer espaço.

O domínio amplo é das quadras, com a supremacia dos heptassílabos, consagradores do verso popular. Há bem menos exemplos de redondilha menor.

Cumpra, para finalizar, destacar o restante material recolhido – dize-res, desafios, trovas, poematos, entre outros – que acaba contribuindo para que se possa entender a moldura da diversificada e rica cultura do Rio Grande do Sul.

7 – CONCLUSÃO

Mesmo não sendo vasta a matéria genuína da literatura popular rio-grandense, é rica e reveladora da alma de um povo. Nos ditos populares, nas quadras, nos desafios, transparece verdadeira filosofia. É preciso reconhecer, portanto, a relevância do material recolhido.

Outro aspecto que merece reflexão maior é a questão da china e, por que não, de toda a condição da mulher nos "tempos da monarquia". O gaúcho não quer deixar transparecer a dor de uma perda ou de uma separação, dando a entender que muita china o aguarda cixilhas afora. Mas quem eram essas chinas? Como viviam? Como se sustentavam na ausência do gaudério? É possível deduzir que não passavam de objeto de uso, de desafogo. Mas, e a velhice e o abandono? A literatura oral muito pouco revela a respeito.

A literatura oral, quando mostra essa problemática homem-mulher, passa a impressão de que o pampa era espaço do macho, a quem a mulher servia com plena submissão. É um tema aberto deste pequeno trabalho e que mereceria um aprofundamento. Vale lembrar que grande parte da poesia lírica aqui corrente veio transplantada de Portugal, assim, de certa forma, pouco revelando da alma gaúcha.

Não se pode, também, chegar à simples conclusão que o gaúcho era um bruto sumário. Sabe-se do seu envolvimento com lutas, guerras, seu ânimo era belicoso e timbrado pela coragem. Isso, no entanto, não endureceu seu coração a ponto de banir o amor, o afeto, a ternura. Várias quadras o confirmam.

A impressão que fica é de que muito material, por não ter quem o recolhesse, se perdeu. Devem ter falado os negros, os paulistas, os lagunenses; devem ter falado os alemães, os italianos. O fato de o material ser recolhido tão mais tarde denuncia o desinteresse por ele. O problema, aliás, não deve ter acontecido apenas no Rio Grande do Sul, senão que em qual-

quer meio cultural. Olhando com olhos de hoje, lamentamos a perda, mas ela faz parte do processo.

BIBLIOGRAFIA

- CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971. (Coleção Província, 10).
- COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969.
- DANZIGER, Marlies K. & JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974. Trad. Álvaro Cabral.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *História do chimarrão*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1986.
- LOPES NETO, João Simões. *Cancioneiro guasca*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960. (Coleção Província, 1).
- LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos, 98).
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1959. (Coleção Província, 2).
- SARAIVA, Antônio # LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 12. ed. Porto Alegre: Porto Editora, s.d.
- SCHÜLER, Donald. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto/IEL, 1987.
- VELLINHO, Moysés. *Letras da Província*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960. (Coleção Província, 4).
- WELLEK, René & WARREN, Austin. Trad. José Palla e Carmo. *Teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.