

## ***Cancioneiro guasca: notas sobre identidade cultural regional\****

*João Claudio Arendt\*\**

### **Resumo**

*O presente ensaio examina a obra Cancioneiro guasca (1910), de João Simões Lopes Neto, com o intuito de entender os traços identitários regionais presentes na literatura oral sul-riograndense. A análise centra-se nas composições lírico-amorosas, das quais emerge um conjunto de representações que remete a práticas culturais efetivadas em solo gaúcho, ao longo dos séculos XVIII e XIX. Destaca-se que o comportamento amoroso feminino, via de regra controlado pelo homem, associa-se a códigos de conduta bastante rígidos e exige da mulher uma reputação inabalável, ao mesmo tempo carregada de inocência, castidade e compromisso. Em contrapartida, o sujeito masculino adquire notoriedade social em função de suas aventuras amorosas.*

### **Palavras-chave**

*Cancioneiro guasca; Simões Lopes Neto; Cultura regional; Identidade cultural.*

### **Abstract**

*This essay examines the work Cancioneiro guasca (1910) by João Simões Lopes Neto, with the aim to understand the regional identity traits present in the oral literature of Rio Grande do Sul and Southern Brazil in general. The analysis is centered on the lyrical-romantic compositions, from which emerge a set of representations referring back to cultural practices carried out on Gaucho soil during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. As a rule, feminine romantic behavior is demonstrated as being controlled by men and associated with quite strict codes of conduct which demand from women an irreproachable reputation, while simultaneously loading them with the characteristics of innocence, chastity and commitment. On the other hand, masculine subjects acquire social notoriety as a result of their romantic adventures.*

### **Key-words**

*Cancioneiro guasca; Simões Lopes Neto; Regional culture; Cultural identity.*

---

\* Este trabalho resulta do projeto de pesquisa “Imaginário Social e Representação Literária”, desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul.

\*\* Doutor em Letras e Professor de Literatura no Departamento de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul.

As primeiras manifestações literárias em solo gaúcho, efetivadas no nível da oralidade, carregam traços marcantes do modo de vida rural, das relações de trabalho, lazer e poder, dos hábitos e costumes dos habitantes do território sulino, nos séculos XVIII e XIX. Qualquer olhar investigativo sobre a produção poética daquele período não pode deixar de ressaltar esses traços culturais que, de algum modo, enraizaram-se nas diferentes manifestações artísticas posteriores e se cristalizaram no imaginário social.

Entre os aspectos merecedores de destaque, encontram-se aqueles já apontados por Guilhermino Cesar, na sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Na opinião do autor, a maior parte das composições “do cancioneiro gaúcho remonta aos primeiros tempos da colonização” do estado e sua forma e conteúdo têm “filiação portuguesa”. Além disso, houve, no decorrer do tempo, um enriquecimento paulatino desse acervo poético, “com a influência do Centro e do Norte, por um lado, e do Prata, por outro” (1971, p.44). Tal dado já é sumamente importante e serve de ponto de partida para se entender a configuração de uma identidade cultural em solo gaúcho, especialmente porque permite inferir que, à revelia do alardeado discurso acerca do isolamento em relação aos centros urbanos da época, a Província manteve relações com os países vizinhos e com as demais regiões brasileiras.

Guilhermino Cesar destaca, ainda, que apesar da temática universal característica das literaturas populares, em que se fundem os motivos do amor, da alegria, do luto, do sofrimento e da morte, “há certo tratamento poético que, no cancioneiro particular em referência, traz a marca iniludível dos pagos” (1971, p.45). Trata-se, consoante o autor, “dos acentos fonéticos particulares, das imagens tiradas da paisagem, da flora, da toponímia, dos acontecimentos locais” (1971, p.45). Logo, o localismo funde-se com um certo universalismo, donde se deduz que se entrecruzam, ou se combinam, elementos simbólicos que, simultaneamente, particularizam e universalizam a cultura sulina já nos seus primórdios.

Entre as práticas cotidianas sobressaem, no Cancioneiro Popular, a lida no campo com o gado, as cavalgadas, a doma, a castração, a marcação e os conflitos bélicos que marcaram a história sulina. É estimado, no mais das vezes, um homem valente e habilidoso no trato com pessoas e animais, atributos que funcionam como caracteres de

distinção no meio social. Além disso, o indivíduo masculino adquire importância pelo seu amor à aventura, destemor na guerra e constante desejo de liberdade.

Assim, “a vida semibárbara do gaúcho primitivo”, como a define Guilhemino Cesar, está representada, de modo abrangente, na literatura oral daquela época. O ideário aí surgido foi, posteriormente, apropriado pelos autores do Partenon Literário e pela vertente gauchesca que se firmou e angariou adeptos nos diferentes movimentos e momentos da história literária do Rio Grande do Sul. Em vista disso, o exame da produção oral tem o intuito de procurar entender o poder de coesão exercido por essa literatura sobre a vida social sul-riograndense. Em outros termos, quer-se verificar os traços identitários aí expressos que atuaram sobre o caráter do habitante sulino e, ainda hoje, de alguma forma, modelam a conduta social.

No *Cancioneiro guasca*, compilado e publicado por Simões Lopes Neto em 1910, são perceptíveis traços fundamentais da cultura gaúcha nos seus primórdios. Nas “Quadras”, em que o autor reúne trovas e desafios, percebe-se que o sujeito enunciador contraria a idéia de confinamento ou isolamento social dos indivíduos radicados no território sulino, imprimindo uma certa mobilidade ao fluxo humano que aí se radicou:

Eu não sou filho daqui,  
sou filho de lá de fora;  
ando cumprindo o meu fado;  
acabando, vou-m'embora.

Sereno da madrugada,  
serenai por onde eu vim!  
Não quero que ninguém saiba  
novas nenhuma de mim!

Me vou amanhã embora,  
sozinho, sem mais ninguém,  
quem não me conhece chora...  
Quanto mais quem me quer bem...! (p.38-39)

Há, nessas quadras, a expressão de um espírito de aventura e nomadismo do homem campeiro, o que, se não ocorreu concretamente, pelo menos se impôs pela via da idealização. Note-se que o sujeito lírico anuncia-se filho de outra terra que anda cumprindo o destino de correr o mundo e deseja manter seu paradeiro desconhecido.

Cumprido o fado, promete partir no dia seguinte, “sozinho, sem mais ninguém”. A liberdade materializa-se na negação de laços afetivos familiares e sociais, característica marcante de uma sociedade sem elos de coesão solidificados e com fronteiras geográficas ainda instáveis.

Em outras composições, a despedida, além de traduzir um sentimento de constante mudança nas relações sociais, ora provoca pesar naquele que parte, ora se efetiva até com uma certa alegria. Nesse último caso – “quero dar a despedida / como deu o gaturamo, / que se despediu cantando, / pulando de ramo em ramo” (p.92) –, percebe-se a imitação do comportamento dos pássaros, como o gaturamo, o tico-tico – “eu vou dar a despedida / como a deu o tico-tico: já que as moças vão-s’embora, / também eu aqui não fico” (p.94) – e o quero-quero – “eu vou dar a despedida / como a deu o quero-quero: / depois da festa acabada, / Asas! p’ra que vos quero!...” (p.98).

A atitude da despedida, como se pode notar, associa-se à partida dos pássaros, aqui tomados como símbolos de uma liberdade vivida ou a ser concretizada pelo indivíduo. Já em outros poemas, essa partida depende das condições do tempo:

Amanhã, se Deus quiser,  
fará sol, se não chover;  
hei de me pôr a caminho  
inda que venha a morrer (p.96).

Por outro lado, também se vincula à natureza a sensação de abandono provocada pela instabilidade das relações sociais e amorosas:

Eu me despeço tristonho  
como as folhas, nos temporais,  
que se despregam dos ramos;  
- Adeus! Para nunca mais! (p.101)

Eu sou como as folhas secas  
dos troncos abandonados;  
entregue à má lei do fado,  
meus gostos estão findados (p.96).

Trata-se, no fundo, de um conflito manifestado em função de agravos existenciais (amorosos, provavelmente), sem relação direta com as atividades bélicas ou pastoris. A expressão da perda do sentido para a vida e a quebra da unidade do

indivíduo universalizam o caráter regional dessa produção poética e a inserem numa forma de percepção do mundo característica da modernidade ocidental. Nessas quadras, está presente, portanto, a noção de fratura da subjetividade do indivíduo, que se vê subjogado por forças que não consegue controlar. Daí a comparação do sujeito lírico com folhas secas que se desprendem dos ramos e ficam à mercê dos temporais.

Ao mesmo tempo, o tema do amor presente nas composições do *Cancioneiro* associa-se à mentalidade e ao modo de vida da época, no que tange aos laços sociais, às relações humanas e à maneira como se travavam os casos amorosos. Além de proporcionar mobilidade aos tipos humanos, especialmente ao homem, a quem cabiam tanto a corte da mulher desejada quanto a coita amorosa – “Vou-me embora, tenho pressa, / tenho muito que fazer; / tenho que parar rodeio, / no peito do bem querer” (p.115) –, as quadras reunidas por Simões Lopes deixam entrever uma visão do mundo bastante singular.

Há, nesse sentido, uma expectativa de fidelidade depositada pelo homem sobre a conduta amorosa da mulher:

Quem quiser comprar, eu vendo,  
um amor que já foi meu:  
bonito que nem um cravo,  
e falso como um judeu... (p.44)

A falsidade, no poema, associa-se à traição, ato geralmente perpetrado pela índole feminina e fortemente desprezado pelo homem. A beleza da mulher, mesmo igualada à do cravo, não é suficiente para abalar o sentimento de propriedade masculino, que deseja, além da posse, a absoluta fidelidade. O mesmo aspecto pode ser visualizado nesta quadra:

Cada vez que considero,  
não sei no que isto vai dar:  
por mim deixaste um amor...  
Por outro me hás de deixar! (p.54)

Nesse caso, a infidelidade remete ao passado da mulher e deixa o sujeito lírico em dúvida quanto à sua repetição no futuro. Trata-se, no fundo, de uma tentativa de controle masculino sobre o sexo feminino e que se manifesta, do ponto de vista social,

num exercício de poder reservado exclusivamente ao homem. O mote presente na quadra acima repete-se de maneira quase idêntica na composição a seguir:

Eu amei uma casada,  
e pus-me a considerar:  
por mim deixou o marido...  
Por outro me há de deixar!... (p.63)

Enquanto resultado de vivências sociais, portanto, o amor fiel associa-se a códigos de conduta bastante rígidos, que exigem da mulher uma reputação inabalável, ao mesmo tempo carregada de inocência, castidade e compromisso. Em outros termos, deduz-se que cabe ao sexo feminino uma única incursão amorosa ao longo da vida, em cujo fato reside o que Giddens (1993, p.16) chama de virtude, ou seja, a “recusa de uma mulher em sucumbir à tentação sexual”.

Outras quadras do *Cancioneiro* também reforçam que a infidelidade e a ausência de virtude são indesejáveis na conduta das mulheres dentro do universo das relações amorosas:

Eu tenho um só coração:  
você tem dois, talvez três;  
quem tem um só coração  
não faz o que você fez. (p.66)

Quando pensei que tu eras  
a coluna da firmeza...  
És a pessoa mais falsa,  
que criou a natureza! (p.94)

Não me fale em seu amor,  
nem que seja por brinquito;  
de amor falso e lisonjeiro,  
toda a vida tive medo. (p.95)

A suposta existência de mais de um coração na mulher, bem como a falsidade, a inconstância e a lisonja (no sentido da vaidade), reproduzem a imagem infiel acerca do comportamento feminino nas relações conjugais. Não há dúvida, portanto, de que o sexo feminino, no contexto sociocultural dos séculos XVIII e XIX, encontra-se em situação de inferioridade no que se refere aos enlaces amorosos. Isso significa dizer que a liberdade de auto-realização, em hipótese alguma, lhe convém. Cabe, unicamente, a

aceitação do desígnio masculino, a manutenção da sua reputação e a contenção dos desejos sexuais.

Em contrapartida, o sexo masculino, além de controlar e reprimir a conduta das mulheres (“Amor de perto, é querido / de longe, mais estimado; / de perto me causa pena; / de longe maior cuidado”), parece adquirir notoriedade em função de suas aventuras romanescas. Tal fato justifica-se, obviamente, como resultado do tipo de organização social existente naquele contexto, ou seja, dos papéis historicamente construídos para cada um dos sexos no universo público e privado. A análise de algumas quadras confirma o caráter segmentado dos papéis sociais e a liberdade dos homens na conquista e escolha das suas parceiras:

Ao homem, para ser homem,  
só uma prova se requer;  
ter sempre no pensamento,  
mulher, mulher e mulher! (p.73)

Percebe-se, no texto, que a ação masculina na direção do sexo oposto constrói-se pela constância e obrigatoriedade da presença feminina nas suas preocupações. Além disso, exige-se tal comportamento como prova de virilidade e, conseqüentemente, de valoração e aceitação social. Na quadra seguir, repete-se a mesma conduta, e as aventuras amorosas do sujeito lírico ficam explícitas no número de mulheres elencadas:

D’Isabel, Martinha e Clara,  
Teresa, Rosa, Vicência,  
Perpétua, Justa, Joana,  
eu faço bem boa ausência. (p.57)

Nas investidas em que o homem procura auto-afirmar sua masculinidade, não interessa o estado civil da mulher, se solteira ou casada: “sou amante das casadas, / ramallete das solteiras” (p.95). Entretanto, as viúvas parecem padecer de um interdito social insolúvel, por se lhes negar um novo casamento:

Eu não quero me casar  
com mulher que viuviu;  
eu não dou p’ra criar filhos  
que outro marido deixou. (p.86)

Na verdade, embora o homem afirme-se incapaz de prover filhos que não são

seus, o que está em jogo é a vida pregressa da mulher, bem como a consciência de que os rebentos de outro homem não trazem a sua herança genética. Tal fato leva a crer que os laços sangüíneos possuem um valor simbólico representativo na época referida, cuja ruptura pode resultar na depreciação da moral masculina.

Na escolha do par desejado, sobressai a preferência por mulheres jovens, nas quais residiriam ainda a beleza, o vigor e a ausência de uma vida pregressa capaz de macular a honra e a moral dos machos:

Lá detrás daquele cerro  
vem um bandão de moças;  
com licença das mais velhas  
abraçarei as mais moças. (p.54)

Três coisas há neste mundo  
que me fazem muito mal;  
mulher velha, noite escura,  
cachorrada no quintal... (p.112)

Comparada à escuridão e aos cães no quintal, a mulher que já ultrapassou o período da juventude é nitidamente aviltada, não importando a relação positiva que pode haver entre a idade cronológica e as experiências de vida. Além disso, a predileção pelas mais moças é reiterada em outras composições e transparece na repetição insistente do vocábulo ‘menina’: “Menina, dê-me um abraço” (p.109); “Menina, minha menina” (p.116); “Menina da saia branca” (p.122); etc.

Ao perfil da mulher jovem, associa-se, por seu turno, a valorização da tez morena:

Rosa branca, sentimento,  
companheira da açucena;  
não sei o que têm meus olhos  
que gostam da cor morena. (p.55)

Eu hei de subir ao céu,  
pedir a Nosso Senhor,  
que não crie mais morenas,  
que as que há são meu amor. (p.66)

Vou escolher uma dona  
no rebanho das formosas:  
escolherei trigueirinha...  
As claras são enganosas! (p.67)



A idealização desse tipo feminino contribui para a criação de pelo menos dois estereótipos: o da morena, objeto de desejo, e o das claras, objeto de repulsa. No primeiro caso, o sujeito lírico refere-se à mulher que aparece em outra quadra, a misturada (“minha q’rida misturada!”), ou seja, àquela cujos traços físicos são formados a partir da miscigenação entre nativos e estrangeiros. Não se trata do protótipo ariano/europeu, nem do africano, mas da mulata (“mulatinha / do cabelo cacheado”), ou da trigueira, cujo tipo biológico era determinante do caráter e da personalidade da mulher no contexto da época.

Pela afirmação da beleza morena, o segundo estereótipo recai na dupla antitética: a mulher loira, símbolo do engano e da traição. Essa caracterização contrária, em certa medida, o modelo feminino idealizado pela literatura erudita do século XIX, especialmente o romântico, em que a pele clara está associada à santidade, à virgindade e à beleza. Todavia, é perfeitamente compreensível que no *Cancioneiro* o ideal feminino seja a mulher morena, em vista da configuração estritamente popular e rural das composições. Já a mulher loira, em contrapartida, parece atender aos padrões de beleza urbanos e burgueses da época.

Esse tipo de representação encontra ressonância em autores sul-riograndenses posteriores, como Lobo da Costa, considerado o mais popular dos poetas do século XIX. Entre outros, é dele o poema “Escuta”, no qual o sujeito lírico invoca a morena dos seus amores:

Ó morena... ouve! Eu não minto...  
O afeto que eu por ti sinto,  
Só o sabe este sertão!  
Escuta, pois, os meus cantos;  
São bagas de negros prantos,  
Que chorou meu coração. (p.58)

Nitidamente associada ao espaço rural, a mulher morena também aparece envolta por uma aura de pureza e santidade: “Eu sentei-me com ela na soleira / de um dos pobres albergues dos sertões (...) E a virgem sonolenta se inclinava / sobre as minhas espáduas, quase fria (...) E eu lhe disse: o que sentes moreninha?” (p.74). Em outro texto, a morena é uma jovem camponesa, uma donzela cheia de sonhos: “Morena dos

meus sonhos? Então não choras tu?” (p.76). No romance “Aquele ranchinho”, que narra a trágica desventura amorosa entre Maria e Vito, a jovem é descrita como “criança bela e morena / mais formosa que a açucena”. (p.114) Em outra composição, ainda, a morena é uma pastorinha que procura consolar o poeta que soluça à beira do rio, em função da sua desilusão existencial: “Ai, triste louquinha! / não fales, morena... / Me deixa em sossego, / tem pena... tem pena...” (p.219).

Entre outros aspectos que poderiam ser discutidos – como o sofrimento, a saudade, a corte, o namoro, o pedido de casamento –, é possível concluir que no *Cancioneiro guasca*, de Simões Lopes, a temática amorosa revela traços identitários da cultura regional sul-riograndense dos séculos XVIII e XIX. Embora Augusto Meyer (2002) questione a originalidade e a autenticidade de muitos textos, afirmando, por um lado, que Simões Lopes deu-lhes um sabor bastante pessoal e, por outro, que muitas composições seriam oriundas do folclore luso, é inegável o fato de o *Cancioneiro* simultaneamente traduzir e reafirmar hábitos e costumes vigentes na sociedade gaúcha, no início da sua formação. Como se constatou, o exercício do poder masculino manifesta-se também na esfera amorosa, impondo à mulher um rígido código de conduta baseado na fidelidade, na inocência, na pureza e na castidade. Em contrapartida, o homem tem a virilidade amplificada em função dos seus galanteios, conquistas e aventuras.

### Referências

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

COSTA, Lobo da. *Obra poética*. (Alice Campos Moreira org.). Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS/FAPERGS, 1991.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

LOPES NETO, João Simões. *Cancioneiro guasca*. Porto Alegre: Sulina, 1999.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. 4.ed., Porto Alegre: IEL/Corag, 2002.