



## INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO CANCIONEIRO GAÚCHO

Augusto Meyer

NA *História Literária do Rio Grande do Sul*, ao comentar certos reparos críticos de Zum Felde, afirma João Pinto da Silva que a nota característica da nossa poesia popular é o subjetivismo, o tom lírico e sentimental. "Suas estrofes mais típicas, mais eloqüentes, diz o crítico, são com efeito as inspiradas pelo amor, principalmente aquelas que interpretam bruscas e rudes crises passionais. A mulher foi a grande, quase única inspiradora dos nossos trovistas anônimos."

Diante de uma análise mais rigorosa dos elementos originais do cancionero rio-grandense, não me parece justa a observação. O valor da afirmativa dependia, nesse caso, do método ou do arbítrio com que se tentara o trabalho de classificação da poesia popular gaúcha; dependia principalmente do critério mais rígido ou mais frouxo que presidiu à escolha das composições, na única obra especial até então — e até hoje — publicada: o *Cancioneiro Guasca*. E a verdade é que o *Cancioneiro Guasca* não poderia servir de fonte documentária segura para uma afirmativa crítica daquela ordem.

Foi, sem dúvida, obra de amor e paciência, digna do grande regionalista que a compilou. Simões Lopes

Neto valeu-se das seguintes fontes principais na elaboração do seu cancionero: *Anuário da Província do Rio Grande do Sul*, por Graciano A. de Azambuja, *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, de Alfredo Ferreira Rodrigues, e *Almanaque Popular Brasileiro*, de Echenique & Cia. Além de matéria colhida em vários escritores, teve o cuidado de consultar a tradição oral, que êle soube, aliás, como talvez ninguém no Brasil, transformar num admirável instrumento de estilo.

Na segunda edição do *Cancioneiro Guasca*, observava em nota; "E" enorme — e por aí anda esparso — o curioso acervo poético, ora ingênuo, ora engenhoso, mas sempre característico, que os avós nos legaram; sôra pena que se perdessem os elementos do talvez mais rico contingente do cancionero popular do Brasil." E, mais adiante: "...dirão os competentes sôbre as quadras que conviria eliminar por serem alheias à nossa maneira; conservamo-las por achá-las incorporadas nos descantes locais, em geral. Não nos seja contado para crítica o fato de incluirmos algumas poesias assinadas e outras extraídas de livros e de autores conhecidos; entendemos aqui — como popular — o caso de serem tais poe-

sias estimadas e repetidas por pessoas do povo, que ignoram de tais livros e autores."

Interessante essa nota, para definição do critério que adotara; critério bastante folgado, mais atento à mão cheia do que a uma escolha meticulosa. Já a confiança que manifesta na riqueza da nossa produção popular, dá a entender que não se deteve num estudo comparativo e mais aprofundado, quanto a dois aspectos essenciais da questão: a classificação do contingente português, quase incontaminado, e que representa a grande maioria na herança dos nossos cancioneiros, de norte a sul, e o cotejo com a notável contribuição dos outros estados, superior em número e variedade característica.

Veria, dêsse modo, como é pobre a matéria original, ou simplesmente marcada de influência local, dentro da relativa profusão do nosso cancionero. Quanto à segunda seção do *Cancioneiro Guasca*, quadras, descantes ou desafios, diga-se logo que, das suas setecentas e tantas trovas, apenas cem poderiam considerar-se, não direi originais, o que me parece audácia, mas francamente retemperadas pelo timbre gauchesco. Magro aparte, em rodeio tão grande. Do restante, muitas serão originárias do nordeste, porém quase tôdas, num compacto acervo, representam a permanência da tradição portuguesa. Repete-se aqui o mesmo fato observado na questão dos *brasileirismos*, quando passam pelo crivo de um estudo consciencioso: a contribuição original recua, à medida que avança a pesquisa. Se no terreno estrito da semântica toma vulto a inovação, reduz-se em compensação modestamente no campo etimológico, e é freqüente a remanescência quinhenista no vocabulário de certas regiões mais ou menos illhadas.

No cancionero gaúcho há modismos e motivos, temas ou movimentos líricos que os portugueses, sobretudo os açorianos, passaram de mão

beijada aos continentinos. Freqüente é o caso de versos que puxam fierra tanto lá como cá, de motes que servem de muleta poética, ou imagens gravadas facilmente na memória e que trazem de arrasto outras imagens familiares, é claro que muitas vêzes adaptadas ao gosto novo, mas conservando, em essência, o sabor atlântico das suas origens.

Era costume, ao fim dos descantes, de um baile ou qualquer festa, cantar a despedida em verso; daí o nosso inevitável:

*Eu vou dar a despedida...*

que repete o portuguesíssimo *Vou deitar a despedida...* ou simplesmente, em versões do Alentejo — *Despedida, despedida...*

O nosso *Airei um limão verde...*, cantado também com a toada do *Boi barroso*, é puramente português, bem como os versos tão sovados do *Cancioneiro Guasca*, que servem de isca à fantasia:

*Lá detrás daquele cêrro...  
Lá vem a lua saindo...  
Amanhã eu vou-me embora...  
Papagaio, pena verde...  
Esta noite, à meia-noite...  
Menina, minha menina... etc.*

O processo corriqueiro de ligar uma imagem qualquer, em versos acolherados, a uma sentença ou conclusão que nada tem a ver com o movimento inicial do canto, é uma das conhecidas muletas poéticas do trovista português. Pode chegar a uma suposta analogia, mas quase sempre se mantém num paralelismo arbitrário do sentido.

*Tiririca do banhado  
Quando chove, não se molha;  
Onde há moça bonita  
Para as feias não se olha.*

*Alecrim pega d'estaca,  
Mangerona de raiz;  
Não te gabes que me deixas,  
Fui eu a que te não quis.*

As vèzes, basta a mudança de um topônimo. Lemos no *Cancioneiro Guasca*:

*Se fordes a Cachoeira,  
Levai contas de rezar;  
Cachoeira é purgatório  
Onde as almas vão penar.*

E em Rodney Gallop:

*Se fores a Landim,  
Leva contas a rezar  
Que lá é o purgatório  
Onde as almas vão penar*

Da mesma forma, a simples troca de uma palavra, na transcrição de texto, dá visos de originalidade a uma cópia servil. No *Anuário* de Graciano Azambuja, fonte importante do *Cancioneiro Guasca*, vem o seguinte:

*Coração como éste meu,  
Tão leal não há nenhum;  
Por éste mundo em volta  
Dum cento se tira um.*

Ao transcrever, Simões Lopes Neto mudou o terceiro verso para:

*Por éstes pagos a fora...*

O que não pode ser atribuído a uma alteração transmitida pela voz dos cantores e colhida em rodas galponeiras, pois o *Cancioneiro Guasca* reproduz cadeias completas de trovas na mesma ordem em que as fez publicar então Graciano Azambuja.

Logo às primeiras quadras soltas desse livro, nota-se a esmagadora maioria do contingente português: das trinta iniciais, a um exame de olho vivo, sobram três para o nosso aparte, só três em que realmente sentimos a marca da estância de São Pe-

dro. Haverá nada mais luso que o velho "ando cumprindo o meu fado", ou "aqui tens meu coração" ou "atirei um limão verde"?

Ainda há pouco, Jaime Cortesão, na sua nova seleta de poesia popular *O que o povo canta em Portugal*, produzia das legítimas fontes não sei quantas quadras que figuram no *Cancioneiro* de Simões Lopes Neto. A todo instante, mediante consulta a qualquer das coleções mais conhecidas, depara-se com o modelo que depois foi adaptado, surgem versos descaçados que se juntaram a outras rimas.

Tudo isso já se patenteava em 1880, quando Carlos von Koseritz, atendendo a um apêlo de Silvío Romero, começou a publicar pela primeira vez no Rio Grande a anônima enviada a *Gazeta de Porto Alegre*. E' da maior importância a coleção estampada nesse jornal e não incluída entre as fontes que o próprio Simões Lopes indicou na segunda edição do seu livro.

Quanto à parte propriamente lírica, a trova de expressão sentimental, não vale a pena o debate. Transplantada com a gente saudosa que cruzava o oceano, deitou raiz na terra nova, alastrou pelos pagos, como o alecrim que não escolhe campo. Ao folhear o *Cancioneiro Guasca*, tóda 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 cafu entre as páginas.

Uma bela forma poética é orgânica, fechada, e se impõe por simples mecanismo da memória, no caso da poesia popular. E, tratando-se da anônima portuguesa, é bom considerar que ela atingiu uma perfeição de que talvez não há exemplo em outro povo.

Entre viola e descante, é humano, por isso mesmo, que a forma ancestral se mantivesse quase a mesma, embora retemperada noutra voz. Mas

acredito que essa permanência, mantida por certo graças à contribuição das classes menos incultas, deva ser interpretada como continuidade ou predomínio das formas perfeitas, dominando os toscos ensaios dos trovadores guascas, impondo-se também à sua admiração de iletrados; ela terá, de qualquer modo, valor muito relativo para a interpretação dos seus verdadeiros sentimentos. Fenômeno de repetição necessária, espécie de homenagem poética aos modelos consagrados do gênero, perde o sentido representativo, quando o consideramos como documento folclórico para o estudo da literatura regional.

Na produção genuína que deixou, o gaúcho não morre de amores, nem costuma fazer da mulher o seu tema predileto, como afirma João Pinto da Silva. Na maioria dos seus cantos amorosos, impera um realismo cru ou uma franca malícia de homem que não se deixa enredar em milongagens.

O seu tema é a exuberância animal do amor, o seu meio de expressão é a lealdade do macho, que só enfeita um pouco o desejo para lhe dar mais tempêro, pelo simples gosto de arrastar a asa em verso. Deixa as denguiçes para os pisaflores da cidade e trata de colher a flor do instante, com uma sensualidade equilibrada.

*Cuidavas que, me deixando,  
Eu por ti deitava dó;  
Muito fraco é o carreirista  
Que tem um cavalo só...*

Escolho esta quadra como exemplo, pela sua formação híbrida e para acentuar uma tendência constante da nossa poesia popular — o realismo saudável e jocoso, o mesmo pendor irresistível que leva o trovista a não respeitar a graça um tanto feminina da *Tirana*, parodiando-a logo, numa espécie de contra-tirana, em que entra de cambulhada o tom irreverente da *Chimarrita*.

A mulher é cantada em parceria com o cavalo, tudo envolto numa aceitação do destino:

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

Com o cavalo, que já é a liberdade, a independência, o rumo do esquecimento:

*Ao botar o pé no estribo,  
Meu cavalo estremeceu;  
Adeus, morena que ficas,  
Quem vai-se embora sou eu!*

Sempre com o cavalo, que já leva o convite de um lugar vago na garupa:

*Tenho meu cavalo baio,  
Quando saio, vou branqueando,  
Se quebro o chapéu do lado,  
As moças ficam chorando.*

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

Ao mesmo tempo, é o cavalo que fornece quase tôdas as sugestões metafóricas para os seus requiebros líricos:

*A fita do teu cabelo  
É buçal, mancia e laço...  
Descogotado e lunanco,  
Inda por tí movo o passo!*

*Campeio a tua presença  
Em todo éste ricão,  
Relinchando de saudades,  
Dando patadas no chão!*

*No palanque do teu desprezo  
Quisera ser amarrado  
É ser, a todo momento,  
De beijos rebenqueado!*

Mas ninguém leve a mal estes galanteios abagualados; as próprias moças de vez em quando se mostram à altura do rasgo:

*O' dona, se eu lhe contasse,  
Você diria que eu minto:  
As moças do Livramento  
Usam pistola no cinto!*

*Em São Borja e São Vicente,  
Pra casar não se demora,  
Que as moças lá dêssem pagos  
Cortam a gente, de espora!*

As pelotenses, por contraste, parecem meio desbotadas no meio de tanta saúde sem rebuços:

*Lá na terra de Pelotas,  
As moças vivem fechadas,  
De dia, fazem biscoito,  
De noite, bailam caladas.*

As doçuras enjoativas são debicadas, com se vê claramente nas alusões ao José Doce, ou Chico Doce:

*Eu me chamo José Doce,  
Por sobrenome Melado,  
Quando chego ao pé das moças,  
Fico todo açucarado...*

Como também, quando se canta a dor da separação, a nota é em geral tão cômicamente exagerada, que o efeito se anula e provoca o riso:

*Quando estou longe de ti  
E dói-me a separação,  
Começo logo a berrar  
Como um terneiro mamão!*

Nem tudo é dêste gôsto; acontece também que se misture à produção vulgar dos improvisadores a obra de poetas mais cultos, adotada e repetida no meio dos descantes comuns, sem preocupação pelas origens. Um dêles foi Pedro Muniz Fagundes, por apelido Pedro Canga. Filho do Her-

val, que militou em 1835 nas fileiras da legalidade. Ainda assim, muito escassa devia ter sido a sua contribuição; de alguns ficaram quando muito poesias de circunstância, com as iniciais do seu nome.

Se em alguns motivos de dança, a *Tirana* e a *Quero-mana*, por exemplo, a expressão amorosa atinge uma delicadeza particular, não devemos esquecer que a *Tirana*, como canto e dança, era velho motivo espanhol, e que na letra da *Quero-mana* encontramos vestígios de trovas portuguesas, recolhidas da tradição oral por Tomaz Pires. Onde o tom se ameiga e a forma se apura ou complica, podemos afirmar tranquilamente que por ali passou o canto português. De outro lado, por mais que haja manifestações lusas muito próximas dos nossos cantos de monarquia — a exaltação do desassombro, da liberdade desenfreada, do *ninguém me pisa no ponche* — e coincidindo até nos motivos:

*Eu sou capaz de cantar  
Tôda a noite ao desafio,  
Numa praça tourear  
Qualquer novilho bravo...*

... 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.

Creio que nestes cantos (e em motivos de dança como o *Tatu*, em que a ironia é uma alegre irreverência, uma dança da imaginação maliciosa) se revela a verdadeira veia gauchesca em nossa poesia popular. Os cantos de monarquia representam a idealização da vida primitiva do gaúcho, quando os campos eram abertos, o trabalho não entrava em conflito com os seus instintos de nômade e o espaço lhe dava uma ilusão individualista de à vontade e aventura. No vazio relativo em que se movia então, projetava de si mesmo um vulto agigantado, via-se da altura dos seus as-

somos, ancho na roupa e rasgado nos gestos. O super-eu que dorme em todos nós, à espera de uma oportunidade, quando encontra a cancha livre, não hesita em sobrepôr-se ao verdadeiro eu. Por isso mesmo, êsses cantos da vida primitiva, se algum tempo correspondiam a tendências manifestadas na campanha rio-grandense, não conhecem medida e só se entendem no registro dos extremos. A imagem que nos propõem, ao recuar para o passado, ampliou-se de tal modo, que perdeu em conteúdo humano o que conseguira ganhar na aparência de grandeza.

Faltava por certo um corretivo a essa ênfase do indivíduo. Vamos achar o corretivo na graça maliciosa que caracteriza outros motivos correntes em nossa poesia campeira: em primeiro lugar, no texto mais extenso que sobrou dos antigos fandangos — o *Tatu*.

O *Tatu* de certo modo é o nosso canto popular mais importante. Admitida a reclassificação que tentei neste cancionzinho, logo se descobre nessa produção poética de origem fandanguera uma tendência para articular-se em romance. Se o *Tatu* não constituiu uma história rimada, sugere-a claramente, pois não passa de um rimance do herói pobre-diabo.

Parece a princípio que êle nem chega a largar a casca, para tomar forma de homem. E não obstante, o *Tatu*, no decorrer do canto, já não tem nada a ver com o desdentado que provoca na campanha o riso dos entendidos, com alusões inevitáveis à mais pitoresca das caçadas e ao mais cômico dos fins, quando se mete na toca. Apesar da referência ocasional ao bicho que lhe deu nome, o *Tatu* é o herói desconhecido, que defende como pode a sua vida apertada.

*O Tatu foi mui ativo  
Pra sua vida buscar,  
Batia casco na estrada,  
Mas nunca pôde ajuntar.*

O *Tatu* se agita, faz, acontece; lá pelas tantas, surge como chasque na guerra dos Farrapos:

*O Tatu foi encontrado  
No passo do Jacuí,  
Trazendo muitos ofícios  
Para o general Davi...*

À medida que avança o canto, não obstante, define-se o pobre *Tatu* como herói caipora, que vive perdendo vaza. O seu caiporismo é pretexto para boas risadas, sem sombra de compaixão. Já o mesmo não se dá no caso da *Chimarrita*, outro motivo, de dança, provavelmente de origem portuguesa, mas de nitida expressão gaúcha nos versos que a tradição nos legou. Partindo da mesma intenção maliciosa, aparentada francamente com o *Tatu* na modulação do tema, a *Chimarrita* de súbito envereda para uma espécie de arrependimento final, com diversas trovas repassadas de pena e remorso:

*Coitada da Chimarrita!  
Vou rezar por ser cristão;  
A pobre da Chimarrita  
Viveu como um chimarrão.*

*Chimarrita generosa,  
O' Chimarrita, perdoa!  
Quem te chamava de má  
Não era melhor pessoa.*

*A Chimarrita no campo  
Co'os bichos todos falou;  
Na morte da Chimarrita  
O bicharedo chorou.*

Tudo isso é ao mesmo tempo incoerente e gracioso, com uma nota de humanidade que faz pensar:

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

Uma das variantes desse texto se acha ligada à canção mais conhecida do

cancioneiro rio-grandense, a única até hoje que perdeu o acanhamento provinciano e caiu no rádio, isto é, no mundo, graças a um acaso como qualquer outro — a *Prenda minha*. Nos anos de vinte e quatro ou vinte e cinco, Teodemiro Tostes, dono de prodigiosa memória musical, homem que vale sozinho por uma grande orquestra, revelou-nos, letra e música, a *Prenda minha*. Registrada pelos irmãos Cosme, divulgada por Mário de Andrade, anda hoje no assovio ou na cantarolada de rua. Também na letra dessa toada descobre-se o eco de canções portuguesas:

*Noite escura, muito escura,  
Tôda a noite me atentou;  
Quando foi de madrugada,  
Foi-se embora e me deixou.*

*O ladrão do negro melro  
Tôda a noite assoviou;  
Pela fresca madrugada,  
Bateu as asas, voou.*

Na primeira parte do *Cancioneiro Guasca*, intitulada "Antigas danças", transcreve Simões Lopes Neto os principais textos, o *Tatu*, a *Tirana*, a *Chimarrita*, sem grande respeito à seqüência lógica, aparecendo desse modo as quadras numa desordem injustificada. Não resta dúvida, porém, quanto ao valor pessoal da sua contribuição; nem tudo é compilado das fontes que apontamos e houve por certo alguma pesquisa direta junto a cantadores e trovistas de galpão. Porque a "Gazeta de Pôrto Alegre", os almanques e o anuário não dão a letra dos três cantos tão completa como a podemos ler no seu cancionero.

Ainda assim, verifiquei que há outras quadras, já publicadas, que Simões Lopes não chegou a aproveitar. Muito incompleta é a sua versão da *Quero-mana* e do *Balaio*, diante dos elementos que poderia colher se estendesse a pesquisa à "Gazeta de Pôrto Alegre" e, com maior exacção, ao

"Ensaio sôbre os costumes do Rio Grande do Sul", a primeira obra de Cezimbra Jacques, que êle conheceu muito bem, pois transcreve da mesma os fragmentos em prosa que encabeçam o "Cancioneiro".

Não vejo, de outro lado, como justificar a inclusão do *Boi Barroso* e das *Trovas de foliões* nessa parte inicial reservada às antigas danças. As *Trovas de foliões* foram copiadas do admirável livrinho de Luiz Araujo Filho, "Recordações gaúchas", que está pedindo uma terceira edição com a maior urgência, para que os curiosos do nosso regionalismo conheçam uma das suas manifestações mais crioulas. Do mesmo autor extraiu Simões Lopes os versos que servem de epígrafe à segunda parte do livro.

Não coincidem inteiramente as versões do *Boi Barroso* reproduzidas no "Cancioneiro" e nas "Lendas do Sul". Sempre me pareceu que, na segunda versão, quando abre com a toada popular a *Salamanca do Jarau*, êle não hesitou em retocar alguns versos, entendendo que fazia obra pessoal, sujeita a interpretações de circunstância.

Deixa de incluir entre as danças antigas a dança do *Chico*, embora divulgada em parte por Cezimbra Jacques, e acomoda aí, sem maior motivo, as quadras do *Zorrilho* que, a julgar pela primeira, têm parentesco próximo com a *polca mancada*.

Mas tudo é conjectura e palpite no caso das nossas danças. Lamentável a desatenção dos escritores rio-grandenses neste e em outros pontos importantes, ligados à tradição regional. Que sabemos do velho fandango dançado nos bailes da campanha? Quando muito, o quase nada que Cezimbra Jacques tentou salvar do esquecimento, com a melhor das intenções, pois já então, cêrca de 1880, só restavam alguns vestígios na região serrana e na Costa da Serra; constava-lhe também, por alto, que "... atualmente ainda são elas dançadas, mesmo pelos fazendeiros e suas famílias,

nas imediações do Cai e Santa Ana do rio dos Sinos”.

Parece-me ainda assim oportuno reter com atenção e por inteiro as quatro páginas que dedicou ao assunto, em vez dos fragmentos que Simões Lopes reproduz, a modo de nota elucidativa, no começo da obra. “Para darmos uma idéia mais exata dessas danças, esclarecia Cezimbra Jacques, com a sua deliciosa ingenuidade, “para darmos uma idéia mais exata dessas danças, foi-nos preciso conseguir que dançassem em nossa presença alguns pares de anciãos”.

Penso que não se deve atribuir ao nosso fandango, nome dado aos bailes campeiros, qualquer sentido de filiação com o fandango ibérico, tipo de dança bem definido. Interessante observar que “...cada uma dança do fandango tinha duas músicas correspondentes: uma que servia para dançar-se e outra para cantar-se nos pequenos intervalos que havia no decurso da dança”. Leva isso a considerar que o canto era apenas um intermédio, uma verdadeira pausa cantada entre dois arranques do baile, em vez de integrar-se na própria dança em conexão íntima com o ritmo, ao feitiço das “dance-songs” portuguesas, em que o seccionamento do canto ainda é outra forma de manifestação coreográfica, segundo anotava recentemente Rodney Gallop: “... the songs reveal their close connection with the dance. Many of them, indeed, fall into two distinct halves: the first a slow narrative section, and the second livelier and more obviously choreographic. While the first section is sung, the dancers walk round in a circle with linked hands, and the quicker measures of the dance coincide with the refrain”.

Dai talvez se possa inferir que a grande variedade de nomes na relação de nossas antigas danças — Cezimbra cita dezoito — é principalmente uma variedade de motivos cantados. Embora alegando razões menos fortuitas, a conjectura encon-

tra apoio na seguinte observação de Silvio Júlio, extraída do excelente estudo em que analisa as origens da *Tirana*: “Os nomes de uma dança são relativamente de pouca importância, visto que às vezes alguns indivíduos os trocam sem motivo... E’ provável que diversos dos que Cezimbra Jacques enumera tenham origem sul-riograndense e se hajam formado de acôrdo com a vontade de sujeitos metidos e salientes. Não se inventa um padrão melódico com fáceis mudanças de denominações”.

Em “Folclore pernambucano”, Peireira da Costa refere-se a um balaio lundu muito em voga ao tempo da segunda presidência de Francisco do Rego Barros, barão e depois conde da Boa Vista, no qual aparece o mesmo tema do *Balaio*, com a incidência de alguns versos da letra cantada no sul:

*Mandei fazer um balaio  
Das barbas de um baronista,  
Para embarcar o balaio,  
Meu bem,  
Daqui para a Boa Vista.*

*Balaio, meu bem, balaio,  
Balaio do coração,  
Quem tiver o seu balaio  
Não saia com êle não,  
Que os rapazes são travessos  
Botam o balaio no chão...  
etc.*

Há notícia também de uma chula baiana versando o mesmo tema:

*Mandei fazer um balaio  
Das barbas do camarão;  
Balaio satú pequeno  
Não quero balaio, não.*

Visto isso, é de supor que o *Balaio*, registrado como dança original por Cezimbra Jacques, não passava de um lundu no sentido primitivo, talvez cantado e dançado em todo o

país, com as variantes inevitáveis que o improviso costuma criar em tais circunstâncias. A redundância da negativa numa das nossas variantes, característica do linguajar nordestino, já me parecia uma clara indicação da sua origem. Não é de admirar que o lundu invadisse as raias continentinas; de meados a fins do século XVIII, e ainda no começo do século imediato, foi devastador o seu prestígio. Basta ver a comoção de Lopes Gama, ao tratar das danças do seu tempo, quando fala no "... belo lundum chorado que se dançava às embigadas, ao som da cítara e viola". Quando muito, o motivo do balão teria sido adaptado a qualquer dança campeira, entrando em descante nas pausas do baile.

Conhecemos apenas o canto referente a nove das dezoito "danças" enumeradas no ensaio de Cezimbra Jacques. Dezoito danças! Para o folclorista amador, as "danças" e as "lendas" se multiplicam por conta de um vago palpíte; na sua fome de pitoresco, perde o pudor do bom senso e atribui à inventiva uma plasticidade ilimitada, que é fruto da sua própria imaginação. Que haverá ainda sob aquelas palavras que saltam, como pontos de interrogação, em nossa indagação curiosa? *Cará, feliz-amor, xará, serrana, cerra-baile, dandão, sabão?*

A palavra "xará" desde logo sugere procedência nortista, a menos que tomasse no caso a única acepção corrente no vocabulário gaúcho: cavalo de pelo crespo. No sentido clássico, nenhum riograndense deixaria de empregar o castelhanismo "tocaio".

Depois de procurar agulha em palheiro, recorrendo às fontes mais antigas, não consegui descobrir coisa alguma a respeito de *cará, feliz-amor* ou *feliz-meu bem, serrana, ribada, candieiro, chará, pagará, pega-fogo, recortado, retorcida* e *João Fernandes*. Os nossos vocabulários falam vagamente em variantes do fandango, e assim mesmo quando falam. A pro-

pósito de *pega-fogo*, observa Romaguera: "Hoje usa-se na última parte da quadrilha francesa, em bailes familiares, gritar: olha o fogo, pega fogo! para que os pares volteiem sobre si" — e o reparo vem confirmar o que eu já desconfiava, isto é, que em muitos casos o suposto nome de dança não passa de marcação de movimento. "Eram então as danças, diz Cezimbra, em ordem e debaixo de marcas, como nas quadrilhas atuais".

Desgarrada na "Gazeta de Porto Alegre", encontrei uma quadrilha, talvez variante do "Tatu", onde se alude ao "Sarrabalho" de Coruja; o fato de aparecer a palavra grafada "serrabalho", com "e", se não houve colaboração do tipógrafo, o que aliás é problemático, reforça a hipótese de uma identificação com o "cerra-baile" citado por Cezimbra Jacques:

*Serrabalho era homem pobre  
Não tinha nada de seu,  
Só a triste da mulher  
Que sua sogra lhe deu.*

No estribilho do "Tatu" ressurge a "volta-no-meio", que Balbi, em seu "Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve" (1822) enumera entre as danças populares do Brasil:

*Anda a roda,  
O tatu é teu;  
Votinha no meio,  
O tatu é meu.*

A adaptação do "Caranguejo", como canto, aos nossos bailes de campanha, foi documentada por Koseritz em 1880 com a trova seguinte, variante rio-grandense de versos cantados até hoje no carnaval do Recife:

*Caranguejo não é peixe,  
Caranguejo peixe é;  
Se não fôsse o caranguejo,  
Não se dançava em Bagé.*

Encontra-se referência ao *sabão* nos versos do *Chico*, outra suposta dança popular do Rio Grande:

*Quem é aquêle que lá vem  
No seu cavalo alazão?  
E' o nosso amigo Chico  
Que vem dançar o sabão;  
O cavalo deu um pulo,  
O Chico caiu no chão.*

Mas quanto a este ponto não há dúvida: o *sabão* era dança do nordeste. Diz o mesmo Lopes Gama que se dançavam muito em Pernambuco, ao som da cítara, o *cóco*, o *sabão* e a *comporta*.

O entrelaçamento com a produção do norte ainda não foi discriminado com a devida paciência pelos nossos pesquisadores. Ainda há pouco Felix Contreiras Rodrigues incluía entre motivos musicais do sul uma velha e conhecida canção nortista, o *Caranguejo*, consignada em 1908 por Pereira da Costa entre as danças pernambucanas, tão popular, que uma variante era cantada em rodas infantis.

O mesmo se poderia dizer quanto ao cancionista popular comum ao Brasil e a Portugal. Observava Carlos Góis, ao colecionar as suas mil quadras populares brasileiras, que muitas "oferecem tanta semelhança de fundo com outras similares portuguesas, que necessariamente são variantes de um mesmo étimo". Segundo ele, há quadras que pertencem indistintamente ao folclore de um e outro povo "...não se tendo averiguado de qual dos dois países a trova constitui uma migração". Mas a verdade é que, na grande maioria dos casos, o modelo é português.

No tocante aos motivos de velhas danças gaúchas, pode ser considerado português da gema o *pinheiro*, que procede do Algarve, e na *quero-mana* há versos que lembram outros do cancionista português; Tomaz Pires colheu no Douro a seguinte quadra popular, em fins do século passado:

*Que passarinho é aquêle  
Que no ar faz ameaças?  
Com o bico pede beijos,  
Com as asas pede abraços.*

Na versão gaúcha, lemos:

*Que passarinho é aquêle  
Que está na flor da banana?  
Co'o biquinho dá-le, dá-le,  
Co'as asinhas, quero-mana.*

Para um estudo consciencioso das antigas danças do fandango seria necessário contar com o acaso feliz que permite a tempo a observação exata, o registro musical correspondente à letra, tudo feito com espírito objetivo de pesquisa. Não tivemos quem atacasse a tarefa na hora oportuna e, que me conste, nesse gênero de estudos, foi Ênio de Freitas e Castro o primeiro a abordar o assunto com equilíbrio e seriedade no seu ensaio recente "*Música popular do Rio Grande do Sul*".

Das pesquisas até hoje realizadas, porém, já se pode concluir que esses motivos de dança foram batizados com nomes arbitrários, atrás da igreja, numa deliciosa confusão fandagueira; e mais, que representam sobrevivências de antigas danças introduzidas na campanha por paulistas, mineiros, lagunenses e açorianos, sem falar nas outras que se infiltravam pelo sul: *tirana*, *pericón*, *meia-canha*.

Na *História da música brasileira*, mostra-nos Renato Almeida que a *chimarrita* ou *chamarrita*, o *dandão*, a *quero-mana*, o *Chico* (ou *nhô-Chico*) e o *anu* ainda se dançam no Paraná e atribui a tôdas essas danças origem açoriana. Mário de Andrade observou que nos fandangos dos caipiras de Cananéia subsiste ainda a figuração coreográfica da valsa (*Rocambole*, *chamarrita*) da polca (*dandão*) e da mazurca (*faxineira*).

De qualquer modo, parece-me ariscado afirmar, como Renato Almeida, simplificando o que nunca foi simples: "... tôdas as danças do

fandango têm origem açorita e nos vieram com os casais de ilhéus".

Compare-se a relação de Cezimbra Jacques (*tirana, anu, tatu, cará, feliz-amor, balaio, chará, chimarrita, Chico, ribada, cerra-baile, galinha morta, quero-mana, serrana, dandão, sabão, bambaqueré, pinheiro*) com a de Coruja (*anu, bambaqueré, benzinho-amor, cará, candieiro, chamarrita, chará, Chico-puxado, Chico-de-roda, feliz-meu bem, João Fernandes, meia-canha, pagará, pega-fogo, recortado, retorcida, sarrabalho, serrana, tatu, tirana*) e logo se verá como houve no registro uma largueza que serve mais para desorientar do que ajudar o pesquisador. Aparece, no meio de tantas denominações pitorescas, um *João Fernandes*, como se não bastasse o *Chico*, e quem sabe senão são eles precisamente, *Chico* e *João Fernandes*, os sujeitos metidos a que se refere a crítica de Silvío Júlio...

No meio dessa alegre confusão, duas danças procedentes do norte podem ser identificadas: o *sabão* e o *lundu*, que aqui ressurge sob o nome de *balaio*. Haverá outras, sem dúvida. E' mais que provável que o nosso *dandão* também fôsse uma polca rebatizada e bastarda.

Debaixo de tantos nomes, portanto, há meia dúzia de danças que tomaram apelidos caprichosos, ao sabor do meio. E' o caso mais que sabido de certas espécies folclóricas, a polca, por exemplo, que, acordeonizada e modificada, é tida pelos estudiosos ao assunto como boa pista para acompanhar o processo de folclorização.

As antigas danças do fandango rio-grandense passaram do salão do estancieiro para os galpões, enquanto novas espécies europeias entravam a circular entre as classes altas. Como observa Cezimbra Jacques: "Entre as altas classes o fandango, que até pelos anos de 1839 e 1840 ainda era muito usado, foi sendo substituído pelas danças vindas da Europa, como o *ril*, a *gavota*, o *sorongo*, o *mon-*

*tenegro*, a *valsa*, e mais tarde as *polcas*, os *chotes*, as *contradanças*, as *mazurcas*, e finalmente as lindas *havaneiras* espanholas..."

Com a intromissão de Chico e João Fernandes, vejo nova questão que me parece da maior importância. No sentido em que os tomamos, são eles os representantes da contribuição popular à matéria patrimonial transmitida ao povo, neste caso à gente humilde da campanha, pelas classes cultas; representam por conseguinte o folclórico propriamente dito. Como observou Carlos Vega, o patrimônio popular é um patrimônio misto, metade folclórico, metade superior. As sobrevivências folclóricas parecem-nos *estranhas ou dignas de atenção* porque ignoramos sua ocorrência no domínio das classes cultas, em período anterior. Se os fatos miúdos da vida cultural fôsem registrados pelos historiadores com a meticulosidade que põem na pesquisa da grande história — guerras, migrações, dinastias, revoluções — poderíamos dispor de um repertório de bens históricos mais ou menos completo, para facilitar-nos a tarefa de identificá-los na sobrevivência popular. Reduzido assim o âmbito do anonimato na chamada "criação popular", veríamos como é relativamente modesta a contribuição do "povo" em contraste com a iniciativa criadora das minorias cultas. Mas o preconceito herderiano ou romântico está de tal modo arraigado em nós, que preferimos supor o contrário: que é o "povo", essa vaga abstração, o grande criador, a fonte generosa onde os poetas vão beber a verdadeira poesia.

No caso do cancionero gaúcho, não direi que é fácil acompanhar o processo de folclorização, mas penso que não será difícil adivinhá-lo nas linhas essenciais com o exemplo de alguns poetas que deixaram seu nome ligado à poesia popular. A enorme sobrevivência portuguesa, fato folclórico bem comprovado, é mais um argumento a favor da limitação da inventiva popular no sentido român-

tico. Quando muito, a boa imitação dos modelos, com variantes ou temas novos, tirados do ambiente rural, enriquece o patrimônio herdado do ambiente urbano, ou da cultura superior, complicado ainda em nosso caso o processo pela influência platina. E é claro que tudo isso representa um equilíbrio instável de imitações e reações entre a cidade e o campo, um estado de evanescência e recomposição ao mesmo tempo, em que a saudade dos velhos gaúchos apenas vê o lado negativo:

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



A quadrinha parece feita especialmente para exemplificar o preconceito elegiaco que é o grande mal do folclorista amador. Em geral, o curioso de folclore, quando vai ao campo em veia de pesquisa, já leva consigo uma noção preconcebida do que lhe parece típico e despreza os aspectos que não cabem no seu esquema, quando são muitas vezes de grande importância para o estudo dos novos elementos folclóricos em fase de transição. Passando para o terreno da criação literária, convém observar que o mesmo preconceito vesgo e saudosista restringiu e empobreceu de modo lamentável a originalidade do nosso regionalismo, tão formal quase sempre e às vezes tão caricato, a força de estereotipar-se.

A maior pobreza do nosso cancionero está nos romances. Na *Gazeta de Porto Alegre* Carlos von Koseritz reproduziu e comentou a versão açoriana do único romance português que se manteve na tradição rio-grandense: a *Nau Catarineta*. Apesar de sobram sugestões e motivos propícios, possuímos quando muito um romance completo ligado a episódio da nossa história: *O Lunar de Sepé*, que é de origem missioneira. E' verdade que existe nos versos do *Tatu*

uma tendência para articular-se em romance, como no *Boi Barroso* e na *Chimarrita*; mas não passam de um vago esboço.

Embora mais rara, acontece também uma que outra remanescência fragmentária de romances portugueses. Em 28 de janeiro de 1880, pela mesma gazeta, Koseritz apontava quadras soltas do romance do *Conde Alberto* perdidas no meio da anônima que começara a coligir por sugestão do seu amigo Silvio Romero. O trecho aspeado a seguir é mais uma prova da sua curiosidade incansável pelas tradições da terra adotiva:

"Nossa poesia popular é de versos fáceis, que vulgarmente se chamam quadrinhas, e que, filhos do improviso, foram transmitidos de bôca em bôca, tornando-se propriedade de todos. Os velhos romances portugueses que os primeiros povoadores da província trouxeram da mãe-pátria, desapareceram da província, só a *Nau Catarineta* conserva-se ainda na memória do nosso povo, embora muito mutilada.

Em compensação, porém, encontramos nas nossas quadrinhas populares freqüentes reminiscências de romances portugueses. Na coleção, por exemplo, que publicamos no número 23 do corrente, acha-se uma quadrinha que muito se canta na campanha e é a seguinte:

*Mandai-me a cabeça dela  
Numa salva de bacia,  
Não mandai outra por ela,  
Que muito a conhecia.*

Pois bem, não é mais do que a corrupção dum trecho do romance do *Conde Alberto* (ou *Conde Alves*, *Conde Alarcos*, etc.) em cuja versão do *Porto* lê-se o seguinte:

*Mata, mata, conde Alberto,  
Antes de uma Ave-Maria,  
Me trás a sua cabeça  
Nesta dourada bacia...*

...Na variante de Beira-baixa (Conde Alves) lê-se:

...*A cabeça me há-de vir  
Nesta dourada bacia,  
Não me troques lá por outra,  
Que eu bem a conhecia.*

Bem se vê, pois, que aquela quadrinha, que inconscientemente é cantada em nossa campanha, e que parece não ter senso comum, não é mais do que uma recordação do romance português do conde Alberto.

Há na coleção de 23 do corrente mais outras duas quadrinhas que nasceram do referido romance muito popular em Portugal, mas que entre nós só existe nesses destacados restos. Uma delas é a seguinte:

*Ai! Jesus, tocou o sino  
Ai! Jesus, quem morreria.  
Se foi a filha do rei  
Com tanta soberbia.*

A versão do Pôrto (do conde Alberto) diz:

*Tocam sinos em palácio,  
Ai Jesus, quem morreria?  
Morreu a filha do Rei  
Pela soberba que tinha,  
Descasar os bem casados,  
Cousa que Deus não queria.*

A outra quadrinha por nós publicada, que é reminiscência desse romance, é:

*Estando nós todos na mesa,  
Nem um, nem outro comia,  
Que o choro era tanto,  
Que pela mesa corria.*

Diz a versão do conde Alberto (Popular no Pôrto):

*Mandou pôr a sua mesa  
Para fazer que comia;  
As lágrimas eram tanto  
Que pela mesa corria...*

O que fica dito basta para provar que nas quadrinhas populares da província que são cantadas destacadamente, há muitas que só têm explicação pela sua derivação de velhos romances portugueses que como tais já desapareceram na tradição do nosso povo".

Muitas na ilusão generosa de Koseritz. Em contraste com a documentação conservada nos cancionários nortistas, onde freqüentemente se encontram romances longos, ou trechos *importantes de romances, como ainda há pouco nos mostrava Luiz da Câmara Cascudo, no sul apenas sobreviveram alguns miangos da tradição lusa; insignificante, de outro lado, é a nossa contribuição original, que só vingou no caso raro do Lunar de Sepê.* Por falta de sugestões não seria. O Rio Grande sempre foi terra de vida acidentada e lances empolgantes. O fato é que, apesar de tanta guerra e guerrilha, por exemplo, não temos o romance do herói emponchado, quando o seu vulto cresceu não sei quantas vezes sobre o lombo das coxilhas, devido à fatalidade do rebate em que vivemos tanto tempo, abarracados e dormindo em cima das armas. Quanto à grande revolução, sempre me surpreendeu a desproporção entre a importância do período, dez anos de luta, e a míngua produção popular que deixou no cancionário gaúcho. A exaltação de Bento Gonçalves, Neto, João Antônio, Canabarro ficou nalguns arranques secos de trovas cantadas ao som do hino farrapo ou no fôlego curto das voltas.

O "*Cancioneiro da revolução de 1835*", de Apolinário Pôrto Alegre, é uma boa prova da carência que apontamos; quase tudo é recheio erudito e comentário pessoal.

Bem sei, nem sempre quantidade vale muito. Há quadrinhas de então

que exprimem um mundo de coisas,  
no metro curto da redondilha. Ju-  
rando de mão espalmada, por esta  
luz que alumia, e com deliciosa to-  
ante final, diz o trovador farrapo:

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

As vêzes a trova é um punho cer-  
rado:

*Guerra, guerra, fome e peste  
Contra o malvado tirano  
E a todo mais que não fôr  
Liberal republicano!*

Ou um grito de carga:

*O Neto gritou na frente,  
O Davi na retaguarda:  
Esta corja de cativos  
Para os livres não são nada!*

Mas a verdade é que não tivemos a gesta que era de esperar, uma voz interpretando com os vagares da poesia a eloquência tumultuária de tantas vozes. Os gritos de pelcia devorados pela vastidão das coxilhas, como o sangue bebido pela terra, só podiam reviver com simplicidade na tradição da poesia anônima. A melhor prova disto é que nada de nada em tal sentido nos deu até hoje a produção culta. A grande revolução, mal esfriavam os ânimos, entrou logo para o domínio da história.