

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**SIMÕES LOPES NETO:  
UMA SALOMÉ NO PAMPA**

**OSVALDO ARTHUR MENEZES VIEIRA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Ivana de Lima e Silva**

**PORTO ALEGRE**

**2006**

*À memória dos meus avós  
Therezinha Jacy Vieira,  
Arthur Júlio Vieira,  
Celina Menezes e  
Oswaldo da Cruz Menezes,  
insignes contadores de casos.*

## AGRADECIMENTOS

Desde pequeno, todos sabiam que eu ia ser professor. Bastou descobrir um pequeno quadro-verde entre as bugigangas de um velho galpão, na chácara onde vivíamos, para que eu montasse uma escola. Era ali mesmo, às vezes na própria estrebaria, onde eu ensinava as primeiras letras às irmãs. Não tardou muito, e outros alunos surgiram: os primos – vindos nas férias da cidade grande –, os filhos dos vizinhos e os próprios colegas de aula. Já tínhamos classes – eram duas mesas improvisadas – e livros, o melhor de tudo. Meus pais se divertiam com aquilo e, orgulhosos, testemunhavam o que já não era mais um simples *faz de conta*. Não satisfeito, inventei de juntar em uma estante de minha mãe todos os livros que tinha. Era a minha biblioteca. Dicionários, livros didáticos – de história, de geografia, de língua portuguesa, entre outros –, enciclopédias, jornais velhos, revistas em quadrinhos compunham o acervo. A notícia de que na nossa casa eu havia montado uma biblioteca correu campo fora. Vinha gente daqui e dali pra levar livro emprestado. Criei fichas, de associado e de empréstimo. Entre uma brincadeira e outra, corria para a escolinha. Passar as tardes chuvosas de inverno no galpão, copiando das enciclopédias textos sobre a vida de José de Anchieta, José Bonifácio, Princesa Isabel, era uma diversão. Para tanto, eu tinha muitos cadernos, lápis cuja ponta era feita com faca e borracha *mercur*.

Arrisquei ainda muito jovem os primeiros versos: *Rei Arthur é o rei/ tem um castelo em Belém/ Merlim é o mágico/ como ninguém*. E do universo das histórias, das lendas, das fábulas, enfim, das letras eu não saí mais. Agora, passado um bom tempo, recordo isso tudo com alegria e vejo o quanto meus pais, Cláudio e Zaira, foram decisivos nas minhas escolhas. Cada um deles lutou muito para que eu

chegasse até aqui. Entre uma economia aqui e outra ali, eles conseguiram manter o guri que não conhecia nada do mundo – a não ser pelos livros e pelo que eles contavam – na cidade grande, tão diferente, às vezes tão solitária, tão sombria. Obrigado, pai. Obrigado, mãe.

Nessa peleia, sem o apoio, o carinho e o amor dos irmãos Carlo Andrei, Lílian e Luciana, eu não conseguiria. Juntos, aprendemos a enfrentar o mundo.

Sou eternamente grato à professora Márcia Ivana de Lima e Silva, por sua orientação – tão enriquecedora –, por sua dedicação, por sua amizade. Também às mestras Jane Tutikian – um exemplo a ser seguido – e Bina Maltz, por tudo e por ser quem primeiro acreditou neste trabalho.

Agradeço aos amigos Tatiane Santos e Danilo da Silva Reis Júnior, conterrâneos valorosos que, tanto no tempo de colheita quanto no de tormenta, estavam ali para compartilhar. À Lia Magalhães, por sua amizade sincera. Aos amigos José Luis Escobedo Cordero e Cristian Estuardo Portillo Escobar, irmãos que nasceram em outra família, lá na Guatemala. Aos colegas e amigos do Colégio de Aplicação da UFRGS Jorge Eckert, Andrea Czarnobay Perrot, Inês Suzete, Ana Paula Zanella e Jaqueline Engelmann.

Graças também a meu Deus, que me deu saúde e forças para vencer. Graças aos meus alunos, razão de meu aperfeiçoamento.

## RESUMO

Este trabalho tem por finalidade analisar a representação mítica de Salomé e suas ressonâncias na obra de Simões Lopes Neto e defender a idéia de que o autor, ao reler o mito, ambientando-o nos pampas do Rio Grande, transcende o mero pitoresco e a mera cor local, colocando-os a serviço da releitura desse mito. É objetivo principal deste estudo, portanto, ver nessa releitura um dos elementos responsáveis por tal transcendência. A fim de qualificar o estudo, são feitas uma reflexão sobre mito e literatura e uma investigação sobre a Salomé histórica, bem como as suas releituras. A análise dos contos *Cabelos da china*, *Jogo do osso*, *No manantial*, *Contrabandista* e *O Negro Bonifácio*, de *Contos Gauchescos*, e da obra *Cancioneiro Guasca* permite constatar nas personagens femininas dos referidos textos elementos que comprovam a releitura do mito de Salomé.

**Palavras-chave:**

Simões Lopes Neto – mito de Salomé – regionalismo

## RESUMEN

Este trabajo tiene por finalidad analizar la representación mítica de Salomé y sus resonancias en la obra de Simões Lopes Neto y defender la idea de que el autor, al releer el mito, ambientándolo en las pampas de Rio Grande, trasciende lo pintoresco y el simple color local, poniéndolos a servicio de la relectura del mito. Es objetivo principal de este estudio, por lo tanto, ver en esta relectura uno de los elementos responsables por tal transcendencia. A fin de calificar el estudio, se hacen una reflexión sobre mito y literatura y una investigación sobre la Salomé histórica, así como sus relecturas. El análisis de los cuentos *Cabelos da china*, *Jogo do osso*, *No manantial*, *Contrabandista* y *O Negro Bonifácio*, de *Contos Gauchescos*, y de la obra *Cancioneiro Guasca* permite constatar en los personajes femeninos de los referidos textos elementos que comprueban la relectura del mito de Salomé.

**Palabras-clave:**

Simões Lopes Neto – mito de Salomé – regionalismo

## SUMÁRIO

<b>À GUIA DE INTRODUÇÃO: ECOS MÍTICOS NUM BOCHINCHO</b> .....	8
<b>1 VANCÊ NOTE NA SUA LIVRETA</b> .....	18
1.1 Mito e Literatura .....	18
1.2 Os muitos véus de Salomé .....	23
<b>2 NO RASTRO DE SALOMÉ</b> .....	37
2.1 Batendo casco p'r'outras bandas .....	37
2.2 No pampa dO <i>Negro Bonifácio</i> .....	51
2.2.1 <i>O pega-pra-capar</i> .....	58
2.3 A tirana no <i>Cancioneiro Guasca</i> .....	66
<b>3 À GUIA DE CONCLUSÃO: CAI O VÉU</b> .....	82
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	85
<b>ANEXOS</b> .....	90
<b>ANEXO I</b> .....	91
<b>ANEXO II</b> .....	92

## À GUIA DE INTRODUÇÃO: ECOS MÍTICOS NUM BOCHINCHO

“Em quatro paletadas, desmunhecando uns, cortando outros, esgaravatando outros, enquanto o diabo esfrega o olho, o chão ficou estivado de gente estropiada, espirrando a sangueira naquele reduto.”<sup>1</sup>

Pensar o mito na tradição literária implica refazer o caminho de uma narrativa que permanece graças à força de seu caráter verdadeiro. Por povoar, à moda campeira, o pampa gaúcho de mitos e dramas universais, o regionalismo de Simões Lopes Neto inova, fugindo do “sub-regionalismo”, da “lengalenga imitativa”, assim como destaca Augusto Meyer<sup>2</sup>, e transcende a dimensão regional. Para Antonio Candido, “a imitação servil dos estilos, temas, atitudes e usos literários tem um ar risível ou constrangedor de provincianismo<sup>3</sup>.” Contrariando essa atitude literária, nascem Bonifácio e Tudinha, personagens de *O Negro Bonifácio* – possíveis releituras dos personagens bíblicos João Batista e Salomé, bem como outras representações arquetípicas da mulher, tais como Rosa, de *Cabelos da china*; Lalica, de *Jogo do osso*; Maria Altina, de *No Manantial*; a Tatuá, a Tirana e a Chimarrita, de *Cancioneiro Guasca*.

---

<sup>1</sup>Em *O Negro Bonifácio*, p.135. (As referências do texto *O Negro Bonifácio* remeterão à 3ª edição de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, Porto Alegre, Globo, 1953, com prefácio de Augusto Meyer, posfácio de Carlos Reverbel e notas de Aurélio Buarque de Hollanda.)

<sup>2</sup>MEYER, Augusto. Prefácio. In: LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1953, p.14.

<sup>3</sup>CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In:\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.157.

Não obstante, para que o processo de transcendência do texto de Simões seja compreendido, faz-se necessário refletir sobre as considerações acerca do mito e da literatura, sendo que o mito, ao ser relido, insere a literatura na tradição.

Nessa linha, Augusto Meyer, leitura indispensável para qualquer crítico de Simões Lopes Neto, aponta ressonâncias entre sua obra literária e a tradição, o que, segundo o ensaísta, culminou na melhor produção literária do regionalismo do Sul do Brasil:

Na sua identificação com as fontes da tradição oral descobrimos o selo da unidade psicológica, um comportamento necessário e inevitável. Simões Lopes foi, por ensejo e instinto, o intérprete das tendências e tradições do nosso homem do campo. Seu intuito era contribuir para a fixação do populário gaúcho. Por fatalidade temperamental, o medíocre folclorista acabou em poeta, usada a palavra no sentido lato, pois foi ele em essência o *nosso* poeta e o momento culminante do nosso regionalismo, que ainda é, bem ou mal, a única nota característica na produção literária do Sul. As suas falhas no registro impessoal do folclore ficaram sem efeito, compensadas pelo dom de recriar com a fantasia, infidelidade relativa que lhe proporcionava, por meios indiretos, a conquista da verdade. [...] A rigor Simões Lopes nunca foi um folclorista.<sup>4</sup>

Assim, tradição e linguagem – palavra poética – são responsáveis em Simões Lopes Neto pela transcendência do mero regionalismo, ou do folclorismo, como quer Augusto Meyer, para o regionalismo literário, ou universal. E é com o lançamento de *Contos Gauchescos*<sup>5</sup>, em 1912, e *Lendas do Sul*, em 1913, que Simões inaugura o regionalismo literário gaúcho, pois sua obra, em relação à dos seus antecessores, diferencia-se qualitativamente, o que a torna original e única, como destaca Flávio Loureiro Chaves:

Ora, ao nos aproximarmos da ficção de Simões Lopes Neto, não é difícil verificar que os elementos regionalistas por ele apropriados ainda são vigorosamente os mesmos que se repetiram ao longo do tempo e da tradição. E, não obstante, prevalece alguma coisa que o extrema e o isola em face desta mesma tradição, tornando-o um caso original e único. [...] A diferenciação, relativamente aos textos antecedentes, é de ordem qualitativa e vem a ser substancial porque foi gerada no domínio da

<sup>4</sup>Em prefácio à edição crítica de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, Porto Alegre, Globo, 1953, p.15.

<sup>5</sup>Obra publicada um ano depois de *Tapera* (contos). Esta compõe, juntamente com *Ruínas Vivas* (romance, 1910) e *Alma Bárbara* (contos, 1922), a trilogia regionalista gaúcha de Alcides Maya. Este passou a se destacar oficialmente, segundo afirma Carlos Reverbel no ensaio *A volta de Alcides Maya*, entre os grandes nomes da literatura em evidência no Rio de Janeiro após o lançamento do segundo livro da trilogia. No período das publicações de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, mais precisamente de 1910 a 1913, Alcides Maya viveu o que seus estudiosos consideram os três maiores momentos de sua trajetória literária com a publicação de *Ruínas Vivas* e de *Machado de Assis* e com o seu ingresso na Academia Brasileira de Letras, o que lhe representou a consagração da fase mais feliz e criadora de sua vida. (REVERBEL, Carlos. *A volta de Alcides Maya*. In: MAYA, Alcides. *Alma Bárbara*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1991, p.11-39.)

linguagem e constitui o fator determinante do ingresso num plano especificamente literário.<sup>6</sup>

Nascido em Pelotas, no Rio Grande do Sul, no dia 9 de março de 1865, filho de Catão Bonifácio Simões Lopes e Teresa de Freitas Lopes, o pequeno João Simões se criou na Estância da Graça, propriedade rural de seu avô paterno, o Visconde da Graça. Lá viveu até fins de sua meninice, vivência que certamente colaborou para a construção do seu imaginário literário, tendo-se mudado, então, para o Rio de Janeiro com o objetivo de estudar no Colégio Abílio. Segundo registros biográficos, retornou, por motivos de saúde, à sua cidade natal, que nunca mais deixou. Talvez o nome de seu pai lhe tenha sugerido a criação do *taura* que surge, sem ninguém esperar, na carreira<sup>7</sup> do picaço do Major Terêncio e o tordilho do Nadico, em um dos contos mais expressivos de sua obra, *O Negro Bonifácio*, um dos objetos da leitura que aqui será feita. E tanto isso é possível que, em *Juca Guerra*, de *Contos Gauchescos*, Simões faz declaradamente uma homenagem a seu pai. Tandão Lopes<sup>8</sup> – ginete experiente, salvo por Juca das pisadas de um touro enfurecido – é, de fato, pai do autor. Há quem diga que o episódio que envolve Tandão no conto, na verdade, ocorreu. Juca Guerra é José Dias, peão na Estância da Graça, propriedade da família. A admiração de Simões por seu pai é, de acordo com seus principais biógrafos, indiscutível. Exemplo disso é a dedicatória de *Contos Gauchescos*: “À memória de meu pai. Saudade.”

Simões foi um típico homem de letras, que, por se preocupar com a verossimilhança de seu texto, visitava o campo para compilar vocabulário e histórias contadas por peões. As atividades literárias que desenvolvia não se caracterizavam pelo caráter profissional, já que compunha peças cômicas para os teatros amadores de sua terra e publicava, de forma aleatória, alguns artigos, crônicas e contos nos jornais da cidade, sem retorno econômico, pois não tinha, aparentemente, grandes pretensões por ser um homem simples que trabalhava sem alaridos. Entretanto, com *Contos Gauchescos*, obra originalmente publicada em 1912 por Echenique & Cia,

---

<sup>6</sup>CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.231-232.

<sup>7</sup>Corrida de cavalos, importante evento social que envolvia dinheiro em apostas e reunia centenas de pessoas.

<sup>8</sup>De acordo com Carlos Francisco Sica Diniz, em *Simões Lopes Neto: uma biografia*, Catão Bonifácio Simões Lopes tinha como apelido familiar Tandão. O pai do autor, a saber, nasceu no dia 14 de maio de 1838, em Pelotas. (DINIZ, Carlos Francisco Sica. *Simões Lopes Neto: uma biografia*. Porto Alegre: AGE/UCPEL, 2003, p.34-35.)

em Pelotas, RS, o texto simoniano, mesmo que não tenha recebido, na época, nenhuma crítica que o destacasse, a não ser o registro de seu aparecimento, divulgado em artigo de Antônio de Mariz no jornal *Correio do Povo*, em novembro de 1913, passou a se constituir na literatura de maior mérito do regionalismo sulino.

*Cancioneiro Guasca*, em 1910, obra que revela o poeta Simões Lopes Neto já preocupado em resgatar a memória cultural de seu Estado, traz a reunião, em livro, de antigas danças, quadrinhas, poemets, trovas, desafios e poesias diversas, os quais, por ele compostos ou compilados, representam a tentativa de dar sentido, por meio da literatura, àquilo que se mostrava dotado de poeticidade, o universo do pampa. Em 1913, *Lendas do Sul* estabelece a *pintura* do lendário sul-rio-grandense em literatura culta, ao menos nas três lendas principais: *A Mboitatá*, *A salamanca do Jarau* e *O negrinho do pastoreio*, consideradas, por Augusto Meyer, verdadeiras obras-primas. Como redator do jornal *A Opinião Pública* e professor de Português e Francês na Escola de Comércio de Pelotas, viveu seus últimos anos sem manter contato com o centro cultural e literário do país. Morreu precocemente no dia 14 de junho de 1916, dois anos depois de assumir a direção do jornal *O Correio Mercantil*, aos 51 anos de idade. Simões, infelizmente, apenas pôde constatar um pouco da repercussão de seu trabalho com a encenação da opereta *Os bacharéis*, em 1896, o que os jornais da época registram ter obtido grande sucesso. Suas peças em manuscrito, todas de temática urbana, foram cedidas por Mozart Victor Russomano a Cláudio Heemann, que as editou, em 1990, pelo Instituto Estadual do Livro (IEL/RS)<sup>9</sup>.

Valendo-se do caso, na narrativa de ficção, apresenta ao leitor o seu narrador, às vezes também testemunha, às vezes protagonista, Blau Nunes, no intuito de criar uma realidade, despistando a ficção, o que dá maior veracidade ao objeto narrado. Dessa maneira, ao contrário do conto tradicional, cujo narrador, em 3ª pessoa, quase sempre isento, apenas narra, Simões opta por dar mais dinâmica à sua narrativa ao resgatar a figura do contador de casos para, ora de modo onisciente, ora tornando-o também personagem, dar unidade aos contos,

---

<sup>9</sup>Cláudio Heemann compilou nessa edição seis das peças do teatro de Simões Lopes Netos, *A Viúva Pitorra*, *Amores e Facadas ou Querubim Trovão*, *o Bicho*, *Por Causa das Bichas*, *Nossos Filhos* e *João e Jajá e não Ioiô e Iaiá*. (LOPES NETO, J. Simões. *O Teatro de Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL, 1990, v.1.)

*costurando-os* numa colorida *colcha de histórias* que passa a “aquecer e abrigar” uma das mais representativas manifestações da cultura gaúcha.

Incrivelmente, Simões dá voz a um narrador que evidencia experiência de vida e que tem algo a contar, convocando o seu leitor a lhe ouvir: “Escuite”. Blau irá contar o que soube, o que viu ou o que viveu, resgatando, por esse achado narrativo de Simões Lopes Neto, a arte milenar de contar. Tem-se nesse achado a aproximação do texto escrito ao texto oral, o que Walter Benjamin considera uma qualidade, pois as melhores narrativas escritas são, para o ensaísta, aquelas que menos se diferenciam das histórias orais contadas por vários narradores anônimos, entres os quais existem dois grupos: o do camponês sedentário e o do marinheiro comerciante<sup>10</sup>. Pode-se ver em Blau o “camponês sedentário”, para Benjamin, um dos dois representantes arcaicos de narrador, que, como contador, está, segundo afirma ainda, em vias de extinção. Simões Lopes Neto recupera-o e, no intuito de preservar não só o passado, mas as figuras desse passado, dá campo ao *vaqueano* que, a partir das suas passadas andanças, peleias, revoluções, entre outras aventuras, enriquece intensamente o relato de uma época condenada ao esquecimento.

Conseqüentemente, dar-se-á ao contador de casos, em respeito à sua idade, experiência e sabedoria, a devida atenção com o desejo de obter um ensinamento moral, um conselho, mesmo que este seja transmitido por meio de um provérbio ou norma de vida, como defende Benjamin, o que também pode valer para o mito, enquanto narrativa exemplar que é. Para tanto, Blau não explica o que conta, apenas deixa que a sua narrativa ensine, privilegiando a subjetividade de cada leitor, pois, pelo que parece, ninguém, já defendia Aristóteles em sua *Poética*, realmente aprende sem se identificar com o que é representado.

Simões, um observador atento das coisas do pampa, publica em 1912 – dois anos após a publicação de *Cancioneiro Guasca – Contos Gauchescos*, sua obra-prima. Composto por 19 contos, o livro inova em relação à forma de narrar: um narrador – o qual muitos julgam ser o próprio autor – apresenta Blau Nunes a fim de

---

<sup>10</sup>BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Sergio Paulo Rouanet). 4.ed. São Paulo: Brasiliense, s/d, p.198-199.

que este conte seus *causos*. Tal estratégia dá maior veracidade às histórias narradas. O experiente vaqueano, ao assumir a voz narrativa, relata o que ficou sabendo, viu ou vivenciou. Por vezes, interage com seu interlocutor, perguntando-lhe se este está compreendendo o que ouve – *Vancê assuntou bem no conto?*<sup>11</sup> – e, em outros momentos, chega a lhe pedir que anote algumas máximas de cultura popular – *Vancê note na sua livreta*<sup>12</sup>. Esse último detalhe, ordenança de Blau nos primeiros parágrafos de *Artigos de fé do gaúcho*, esclarece o engenho narrativo: o velho narrador, de oitenta e poucos anos, dirige-se a um interlocutor letrado, provavelmente da cidade – o que explicaria os tantos *vancê compreende* e o porquê de contar as histórias.

A engenhosa faceta narrativa de Simões Lopes Neto é revista, décadas depois de sua morte, nas páginas de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em 1956. Sergius Gonzaga tece comentário acerca da estrutura do referido romance dizendo:

Em termos simplificados, *Grande sertão: veredas* é um longo diálogo/monólogo em que o protagonista, Riobaldo, um velho jagunço que há muito deixara de “cachorrar pelo sertão”, conta sua vida a um jovem doutor que chega à sua fazenda. Este ouvinte, porém, jamais fala, informando o texto apenas sobre suas risadas, suas desconfianças estampadas no rosto, etc.<sup>13</sup>

Em *O Negro Bonifácio*, uma carreira de cavalos torna-se palco para o estabelecimento do conflito entre o personagem que dá título ao conto e Tudinha, a chinoca, cuja descrição está enriquecida pela linguagem poética, feita de imagens literárias de rica sugestividade, recurso que permite, entre outros, a releitura do mito da mais sedutora princesa da história da Judéia, um dos fatores que caracterizam a transcendência do regional ao universal. Ademais, em *Cabelos da china* e *Jogo do osso*, Rosa e Lalica – respectivamente – também representam, conforme o que se investigará, ressonâncias do mito em análise. Em *No Manantial* e *Contrabandista*, os homens morrem por defender a felicidade, a honra, a vida de suas mulheres. E

---

<sup>11</sup> Em *Juca Guerra*, p.178. (As referências dos contos de *Contos Gauchescos* – fora *O Negro Bonifácio* – remeterão à 2ª edição de *Contos Gauchescos*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2000, com introdução e notas de Luís Augusto Fischer.)

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p.179.

<sup>13</sup> GONZAGA, Sergius. *Manual de Literatura Brasileira*. 10.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993, p.247-248.

muito da imagem de feminino que está registrada em *Cancioneiro Guasca* é construída a partir da idéia de que a mulher é *rabiosa e caborteira*.

Mateus e Marcos registraram, de forma breve, no Novo Testamento, a história de Salomé, cuja mãe, Herodias, mulher de Filipe Antipas, meio-irmão de Herodes Antipas, é a mentor intelectual do plano que tinha por alvo dar fim à vida de João Batista, homem que, segundo a Bíblia, batizou Jesus Cristo, o Messias, imergindo-o nas águas do Rio Jordão. No texto bíblico, a morte de João se dá por este ter sido contra a união de Herodes com sua cunhada, a qual utiliza a beleza e mocidade da filha como sedução para alcançar seu torpe objetivo pessoal, o de persuadir o rei a degolar o profeta. Durante 20 séculos, o mito de Salomé estimula a imaginação de diferentes artistas. Possível de ser relido em *Contos Gauchescos* e *Cancioneiro Guasca*, demonstra o esforço de representar o mundo, de acordo com as suas novas feições, tomando, nesse contexto, um mito bíblico como representação da natureza humana.

Simões Lopes Neto, ao escrever *Contos Gauchescos*, mostrou-se preocupado com a *pintura* artística das paixões, sem levar em conta sua localização geográfica ou momento histórico, valendo-se de pequenos dramas para dar vida a personagens estereotipados que certamente perambulavam pelo imaginário pampiano até que alguém lhes desse permanência por meio de um registro literário, do sinal escrito, visto que é admissível afirmar que um texto, em um momento qualquer de sua existência, tenha sido oral<sup>14</sup>. Isso, muitas vezes, comprova a força da voz humana em relação ao texto no seu estado ainda virtual, cujas mutações ocorrem por fazer parte ora da memória, ora do inconsciente coletivo de um certo número de pessoas, já que existe antes mesmo da escrita. Nesse sentido, Simões, assim como inúmeros autores, valeu-se do que a tradição oral já havia consolidado para *pintar o drama* de sua terra, de seu povo, de sua gente, ambientando uma tragédia que reconta uma passagem bíblica no descampado continente de São Pedro, onde Tudinha, Rosa e Lalice – imagens da tentação e do pecado – assumem a perfeita máscara da ninfeta diabólica que aniquila com suas artimanhas a vida de

---

<sup>14</sup>Em *A letra e a voz*, Paul Zumthor defende a idéia de que o texto apresenta “índices de oralidade”, quem sabe, por se ter, antes mesmo da escrita, constituído em um espaço oral. (ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.35.)

João Batista. Sem muitas delongas, *Blau Nunes*, o vaqueano, reconhece-a, demonstrando ser um “velho de guerra”, quando dá à Tudinha a conotação de *bicho caborteiro*, à Rosa a de *diabo* e à Lalice a de vingativa. Nesse aspecto, a metáfora do animal, falso, manhoso, arisco, sugere mais ainda a idéia de que ela não era merecedora de confiança.

O regionalismo de Simões Lopes Neto confeccionou, após tentativas infelizes anteriores, a verdadeira pilcha literária do gaúcho e para ele *pintou* um universo fiel à sua história e tradições, sem banalizar romanticamente a figura do *centauro dos pampas* que, com o passar do tempo, ganhou novas representações, ora peleando a cavalo, como um certo Capitão Rodrigo, nas páginas de Erico Verissimo, ora na peleia a pé, como o desnorteado Ricardo, nas páginas de Cyro Martins<sup>15</sup>. Augusto Meyer reconhece em Simões uma confluência e um equilíbrio das melhores qualidades do regionalismo sul-rio-grandense, desde a ingenuidade romântica de Apolinário Porto Alegre<sup>16</sup> (1844-1904) – acrescente-se Caldre Fião<sup>17</sup> (1821-1876) – até o requinte de estilo de Alcides Maya<sup>18</sup>. Já Antonio Candido, embora apontando o regionalismo como representante do atraso e do subdesenvolvimento enquanto manifestação literária, considera que a literatura regional tenha estabelecido uma etapa importante, sobretudo por intermédio do romance e do conto, por focalizar uma realidade local<sup>19</sup>. Candido ainda chama atenção para as mudanças do cânone literário de um país consideravelmente jovem em razão de movimentos nacionalistas, cujos resultados, não-raro, levaram ao envelhecimento, constituindo, assim, sublitteratura:

[...] o caso do Brasil é talvez peculiar, pois aqui o regionalismo inicial, que principia com o Romantismo, antes dos outros países, nunca produziu

<sup>15</sup>Cyro Martins, ao contrário de Erico Verissimo, privilegiou a história do gaúcho a pé, em sua trilogia *Sem Rumo* (1937), *Porteira Fechada* (1944) e *Estrada Nova* (1954). Apesar de partirem da mesma temática, o Rio Grande pastoril, a diferença está na classe social dos protagonistas; Cyro optou por dar historicidade literária a peões e agregados, enquanto Erico preferiu a classe dominante. (GONZAGA, Sergius. *Manual de Literatura Brasileira*. 10.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993, p.231.)

<sup>16</sup>Romancista nascido em Rio Grande, RS, publicou, em 1869, os romances *Os Palmares* e *O vaqueano*. Sua obra ficcional apresenta grande influência de José de Alencar na estrutura e também na escolha de temas. (ASSIS BRASIL, Luis Antonio de (org.). *Pequeno Dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999, p.24-25.)

<sup>17</sup>Autor de *A divina pastora* (1847), novela que enfoca a revolução de 1835 por intermédio da figura de um soldado farroupilha, e do romance *O corsário* (1851), originalmente publicado em folhetim. (ASSIS BRASIL, op.cit., p.43-44.)

<sup>18</sup>MEYER, op.cit., p.11.

<sup>19</sup>CANDIDO, op.cit., p.159.

obras consideradas de primeiro plano, mesmo pelos contemporâneos, tendo sido tendência secundária, quando não francamente sublitéria, em prosa e verso. Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre *urbanos*, as mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local, que banuiu dos seus livros extraordinariamente requintados.<sup>20</sup>

Apesar de o texto simoniano revelar alguns elementos mencionados pelo crítico, o seu regionalismo dá-se a partir de outra ótica, o que o diferencia da tenaz idealização compensatória que vem dos românticos no decênio de 1870<sup>21</sup>.

É interessante pensar os motivos que levam a historiografia literária a registrar determinadas obras como regionalistas quando na verdade elas tratam de temas tão universais quanto os romances consagrados. A obra de Simões Lopes Neto reside nesse limbo. Em *Contos Gauchescos*, o autor retrata a alma do gaúcho, do povo primitivo do Rio Grande do Sul, bem como seus costumes, sua cultura, etc. A partir dessa ótica, percebe-se que o texto simoneano em nada perde em relação a outros não considerados regionalistas. A temática rural e a linguagem não deveriam exilar uma obra de reconhecida qualidade literária às margens, à classificação regional, uma vez que, condenado ao exílio, o texto literário passa a figurar mais como uma expressão artística exótica do que propriamente literária.

Alfredo Bosi<sup>22</sup> reconhece em Simões “um artista enquanto homem que tem algo de si a transmitir, ainda quando pareça fazer apenas documentário de uma dada situação cultural”. E chama atenção para o fato de que “o caráter semidialetal da língua” não atrapalha o ritmo dos contos e o que se impõe realmente é “a verdade social e psicológica dos entrecos e das personagens”.

O leitor, ao se debruçar sobre a leitura de *Contos Gauchescos*, perguntar-se-á se o que está representado nas páginas que leu configura um espelho da alma humana. De certo modo, é possível afirmar que sim. Simões Lopes Neto cria situações verossímeis nas quais os personagens atuam em meio à natureza, à vida social e, por conseqüência, em meio a muitos dos piores sentimentos do homem: o medo, a ira, a inveja, a cobiça, o ódio, entre outros.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p.161.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p.159.

<sup>22</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 42.ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p.212.

A representação mítica de Salomé e suas ressonâncias na obra de Simões Lopes Neto, como um fator de passagem do regional para o universal, são tema deste estudo, que defende a idéia de que o autor, ao reler o mito, ambientando-o nos pampas do Rio Grande, transcende o mero pitoresco e a mera cor local, colocando-os a serviço da releitura desse mito, emoldurando a *pintura* das paixões humanas. É objetivo principal desta reflexão ver nessa releitura um dos elementos responsáveis por tal transcendência.

Para tanto, em *Vancê note na sua livreta*, são feitas uma reflexão sobre mito e literatura e uma investigação sobre a Salomé histórica, bem como as suas releituras. Em *No rastro de Salomé*, os contos *Cabelos da china*, *Jogo do osso*, *No manantial*, *Contrabandista* e *O Negro Bonifácio*, de *Contos Gauchescos*, e a obra *Cancioneiro Guasca* são analisados com a pretensão de encontrar nas personagens femininas dos referidos textos elementos que comprovem a releitura do mito de Salomé.

## 1 VANCÊ NOTE NA SUA LIVRETA

“Alfinetes são ciúmes,/ Agulhas – variedade;/ As moças são como cobras,  
/ Bichos de toda maldade.”<sup>23</sup>

A análise da releitura do mito de Salomé requer indubitavelmente duas linhas de investigação, a teórica e a histórica. Por se tratar de uma história exemplar e bíblica, torna-se necessário buscar informações que contribuam para o entendimento do que é mito e do que é matéria do historicismo. O que se quer aqui, portanto, é refletir sobre o conceito de mito, a fim de esclarecer confusões que lhe são comuns, e investigar Salomé enquanto personagem histórica. Ademais, é hora de desencilhar o tordilho, de tomar o amargo. *Vancê note na sua livreta*.

### 1.1 Mito e Literatura

“O indivíduo fascinado pelas Uiaras, se não chega a afogar-se, ao ser retirado da água, declara ter visto palácios encantados, no fundo do rio, tendo sido acompanhado nesse passeio por uma bela mulher...”<sup>24</sup>

Inicialmente, é importante dizer que é tarefa complexa definir mito e literatura, mas, de forma concisa, pode-se afirmar que ambos são narrativas. No entanto, a problemática se dá quando se tenta descobrir a maneira com a qual a narrativa literária consegue se apropriar da mítica, fazendo-se, então, uma voz, ou um eco, para o mito.

---

<sup>23</sup> Em *Cancioneiro Guasca, II Quadras: Descantes e desafios*, p.120. (As referências da obra *Cancioneiro Guasca, Lendas do Sul e Terra Gaúcha* remeterão à 1ª edição da publicação da *Obra Completa* de Simões Lopes Neto, Porto Alegre, Sulina, 2003, com introdução e notas de Paulo Bentacur.)

<sup>24</sup> Em *Lendas do Sul, A Uiará*, p.471.

A tradição histórica não permite que se pense a desventura como característica típica de um tempo ou até mesmo de um povo, pois ela, independentemente do momento e da circunstância em que ocorra, diz respeito à natureza humana. No entanto, as suas representações são, de certa forma, relidas, reinventadas a partir de um contexto em que se destaca a necessidade de *pintar o drama*<sup>25</sup>. Nesse sentido, os mitos, assim como afirma Bella Jozef, representam os modelos paradigmáticos estabelecidos por entes sobrenaturais e/ou a sociedade<sup>26</sup>.

A literatura, ao valer-se da fábula, busca registrar aspectos da vida humana por meio das concepções artísticas utilizadas por seu *escriba*, recriando personagens e recontando fatos, os quais, muitas vezes, são transmitidos de boca em boca, de geração em geração. O artista, então, à sua maneira, reinventa o que a tradição já consagrou, renovando-a e prolongando-a. T. S. Eliot observa, entretanto, que, se a única forma de se inserir na tradição consistisse em seguir a mesma linha da geração predecessora, a tradição não deveria ser incentivada, pois, para o autor, a novidade seria melhor do que a repetição, já que a tradição, de significado muito vasto, não pode ser facilmente herdada:

[...] e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continua a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura européica desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.<sup>27</sup>

Mielietinski, autor de um texto definitivo sobre mito, simplifica a tarefa reunindo as inúmeras definições de mito em duas categorias: a que diz que mito são

<sup>25</sup>Tal necessidade se refere às considerações sobre a mimese, tratadas por Aristóteles, que diz, na sua *Poética*, que a tendência à imitação é instintiva no homem, desde a infância. (ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Difusão Européica do Livro, 1964, p.265.)

<sup>26</sup>JOZEF, Bella. *Jorge Luís Borges*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1996, p.119.

<sup>27</sup>ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In:\_\_\_\_. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962, p.23.

representações fantásticas do mundo, e a outra, que é narração<sup>28</sup>. Segundo o autor, os mitos, às vezes, têm o caráter de conto maravilhoso, lenda ou tradição popular local e contam não só sobre os deuses, mas também sobre os heróis, inclusive aqueles que têm protótipos históricos – ressalta.

A diferença entre mito e literatura são as suas respectivas proposições; se o relato mítico pretende surpreender, indo direto ao fato, o que pode servir de modelo ao comportamento humano, pois é exemplar, o relato literário, por tudo poder significar, claro que artisticamente, pretende criar, com inúmeros recursos, outras situações, as quais não se caracterizam por abordar diretamente o fato causador do conflito no texto. Portanto, o mito é um relato cru, cuja narrativa se concentra na desmedida, que a constitui. O mito é, dessa forma, estabelecido por ocorrer sem explicações circunstanciais<sup>29</sup>.

O mito e a literatura apresentam o homem como o seu personagem principal e discorrem sobre ele. Isso é comprovado quando diversos relatos literários e mitológicos abordam temas essencialmente humanos, tais como o da busca da origem e identidade, o do desejo do filho pela mãe, ou da filha pelo pai, o do assassinato em família, entre muitos outros. Não obstante, o mito, pela impossibilidade da realização do desejo, difere-se da literatura, cuja pretensão é recompensar a diligência, o gesto ou o dito que ultrapassa a medida. O mito quer *pintar* a ambivalência dos desejos, a dificuldade de ser no mundo e, enfim, a catástrofe. Esta, própria da tragédia, segundo Aristóteles, consiste em “uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”<sup>30</sup>. O mito, contudo, ao representar um sentimento coletivo, equaciona a catástrofe, senão a própria peripécia que a estabelece.

---

<sup>28</sup>MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.199.

<sup>29</sup>Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade afirma que o homem religioso só se reconhece *verdadeiramente* homem na medida em que imita os Deuses, os Heróis civilizadores ou os antepassados míticos. Para o autor, o homem, em síntese, só se torna em verdadeiro homem se conformando ao ensinamento dos mitos, ou seja, imitando os deuses. (ELIADE, Mircea. Rectualizar os mitos. In:\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d, p.112.)

<sup>30</sup>Tal informação sobre o que diz Aristóteles a respeito da catástrofe é dada por Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1982, p.80.

Conforme Ana Mello, o mito se dirige à essência das coisas e desperta no homem o sentimento de unidade com o universo<sup>31</sup>, o que permite refletir sobre a relação mimética entre a humanidade e o cosmos, visto que há, de acordo com Mielitinski, uma espontânea semelhança entre a natureza e cultura<sup>32</sup>. É estabelecida, pois, uma equivalência mítica, associada, inclusive, ao tempo e ao seu contexto, o que é determinante para a constituição da significação dos objetos, ou seja, do mito.

Desse ponto de vista, de acordo com Ernst Cassirer, não há como pensar o mito apenas como transformação da história em fábula, já que a mitologia nasce da projeção da linguagem sobre o pensamento, o que concede, ou ao signo lingüístico ou ao símbolo, o poder de representação<sup>33</sup>. Assim, genericamente, poder-se-ia dizer que o signo lingüístico é uma unidade mínima, senão pequena, com a qual é composto o mito. Este, por sua vez, nasce juntamente com o pensar, o que permite aceitar o tema como complexo, já que os labirintos percorridos pelo conhecer/saber humano, apesar de muito estudados/analizados, ainda são considerados quase uma incógnita. Por isso, muitas vezes, questionam-se as diferentes leituras de mundo, visto que o *leitor* somente se constrói como sujeito quando desenvolve a capacidade de se posicionar frente a um assunto, a uma história, convergindo de forma cíclica à narrativa e, conseqüentemente, ao mito.

A questão pode ser ilustrada, de maneira análoga, com a imagem das pinturas seculares encontradas em cavernas, cuja mensagem só é mais facilmente decodificada por esta ser a manifestação concreta de um pensamento abstrato, como, por exemplo, um raio sobre a cabeça de um homem simbolizando tempestade, além de todas as associações que podem ser feitas a partir de tal fenômeno da natureza. Assim, percebe-se o quanto o mito está enraizado na linguagem, a qual, ao sofrer mudanças, pode alterá-lo no sentido de adaptar, ao novo contexto, a simbologia original. Logo, a idéia de que o homem moderno não possui mitos é, indubitavelmente, uma inverdade, pois, apesar de a mitologia irromper mais fortemente nos tempos mais antigos do pensamento humano, o mito

---

<sup>31</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.31-32.

<sup>32</sup> MIELITINSKI, op.cit., p.227.

<sup>33</sup> CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.19.

jamais desaparece por inteiro, ele apenas acompanha o tempo, submetendo-se à nova cultura, como uma espécie de camaleão, no intuito de permanecer vivo, mesmo com *formas e cores* diferentes. É a tradição renovada.

Em se tratando de personagens bíblicos, estes são *pintados* em narrativas alegóricas<sup>34</sup> nas quais o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades, possibilitando a recriação, pela arte, de outros personagens criados à sua imagem e semelhança, o que os tornam referência para a construção de novas histórias. Tal recriação concede à nova obra um estatuto de universalidade, independentemente dos contextos em que renascem os mitos. Logo, o imaginário de um povo, ao ser contemplado, é enriquecido por conflitos humanos vividos através dos tempos, sem desvirtuar, é claro, o objeto original, pois a arte não permite a morte do mito, quer seja ele herói ou vilão, já que o homem, mesmo que queira, não se afasta jamais de sua própria imagem, de sua própria representação. Mircea Eliade, nesse sentido, afirma que os mitos sobrevivem, sem perder sua estrutura e valor, quer na lenda épica, balada, romance, ou seja, na produção literária, quer ainda nas superstições, hábitos e nostalgias.

Nesse sentido, a Bíblia Sagrada, por ser um dos livros mais importantes da história da humanidade, torna-se fonte para a recriação literária, pois, assombrosamente, do Velho ao Novo Testamento há um considerável número de personagens míticos e históricos que comprovam, em certa medida, o poder da narrativa, ou melhor, da parábola<sup>35</sup>, que não deixa de ser uma metáfora da vida.

A partir disso, entende-se o motivo pelo qual a figura e a lenda de Salomé se tornaram tão difundidas: a história, brevemente relatada nos evangelhos de Mateus

---

<sup>34</sup> Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, caracteriza alegoria como uma técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário, sendo que a narração constitui, segundo o autor, o expediente mais adequado para a concretização do universo abstrato, e diz, ainda, que a alegoria implica sistematicamente um enredo, teatral ou novelesco e que o ápice da literatura alegórica se deu na Idade Média cavaleiresco-cristã e no século XVI, quando as doutrinas bíblicas entraram a se mesclar com as mitologias clássicas. Dado o seu caráter dual, conclui, a alegoria se move em um espaço retórico em que ainda coexistem a fábula, a parábola, o apólogo, o símbolo. (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982, p.15-16.)

<sup>35</sup> Narrativa curta que, segundo Massaud Moisés, é muitas vezes identificada com o apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita, que encerra, e de sua estrutura dramática. No entanto, ela se distingue das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. A parábola comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas em uma prosa altamente metafórica e hermética, e, a partir dela, podem arrolar exemplos profanos. (Idem, *ibidem*, p.385.)

e Marcos, no Novo Testamento, vai diretamente ao fato, retratando uma cena em que uma sedutora mulher dança a um poderoso rei e conquista, como prêmio, a degola de um austero profeta. Sem explicações, o mito nasce e cai nos agrados da cultura popular. Esta, por sua vez, o consagra, o dignifica, o relê, inicialmente pela oralidade, e, mais tarde, pela arte. Dessa forma, um número considerável de lendas vai enriquecer, pela reinvenção, a história evangélica em múltiplas expressões artísticas, as quais não se confinam em seu lugar de origem e ganham o mundo, como defende Raymond Trousson:

As situações e as personagens saídas da Bíblia e da mitologia greco-latina possuem, sem dificuldade, este caráter internacional. Divulgados desde há séculos na cultura européia, alguns adaptaram-se mais profundamente à natureza de um povo, mas todos continuam a fazer parte de uma herança comum. E isto não é menos verdade para os temas nascidos de tradições nacionais mas dotados de uma universalidade suficiente para alcançar a audiência européia: basta pensar em Don Juan, em Fausto, em Romeu e Julieta, em Tristão e Isolda; e é válido ainda para as personagens históricas que a história ou a lenda transformaram em símbolos: Maria Stuart, Napoleão, Cristóvão Colombo, Maomé.<sup>36</sup>

## 1.2 Os muitos véus de Salomé<sup>37</sup>

“Vi então o que é uma mulher rabiosa...:  
não há maneira nem buçal que sujeite: é pior que homem!...”<sup>38</sup>

Fonte de inspiração de diversos artistas, tanto das artes plásticas como da música, escultura e literatura, Salomé<sup>39</sup> recebeu várias releituras a partir do pouco que é *pintado* no texto bíblico, mais precisamente no livro de Mateus, capítulo 14, do 1º ao 12º versículo, e no de Marcos, capítulo 6, do 14º ao 29º versículo, os quais contam que, por ocasião do aniversário do Tetrarca Herodes Antipas, foi oferecida uma ceia aos grandes, aos tribunos e aos príncipes da Galiléia. Estes puderam presenciar o jogo infalível da sedução da dança embriagante de uma jovem

<sup>36</sup> TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, p.86.

<sup>37</sup> A origem da dança do ventre é nebulosa. Historiadores acreditam que foi no Egito, há aproximadamente 1500 a.C. e que era praticada por sacerdotisas em rituais à deusa Ísis, a deusa da fertilidade. As sacerdotisas eram responsáveis pela abertura de um canal para o plano espiritual por meio do cântico e da dança, e isso para que a energia divina se manifestasse. Dançavam envoltas por véus. Ao retirá-los, demonstravam que o mistério do universo seria revelado. Na dança dos sete véus, cada véu corresponde a um grau de iniciação. (*REVISTA DANÇA DO VENTRE*. A História da Dança do Ventre. São Paulo: Editora Escala, n. 01, s/d., p.5-6 e 26.)

<sup>38</sup> Em *O Negro Bonifácio*, p.136.

<sup>39</sup> Também chamada, muitas vezes, Herodiade ou Herodias, por ser confundida com sua mãe ou por ter sido adotada uma possível tradução de Marcos.

princesa. Conta-se que, aconselhada por sua mãe, a jovem pediu ao rei, como troféu por sua performance, a cabeça de João Batista em um prato, surpreendendo a todos os presentes com seu mórbido e terrível pedido. Já em outros textos, que privilegiaram a tradição oral formada a partir de tal história, conta-se que Salomé se apaixonou perdidamente por João Batista, mas, por ser rejeitada, pede a decapitação de seu amado como prêmio por ter dançado *os sete véus* para o Rei Herodes. Personificação da transgressão feminina, a última sacerdotisa pagã se transformou em uma das mais famosas personagens do cristianismo e, segundo registros, morreu no ano 72 d.C.

Salomé, no texto bíblico, aparece sem nome. Nos Evangelhos, ela apenas é referida como “a filha de Herodias” (ou Herodíade), o que causa, muitas vezes, confusão em relação à sua história. Além dos referidos textos do Novo Testamento, o historiador Flávio Josefo (38-100 d.C) faz referência direta a João Batista, Jesus Cristo e Salomé, que, segundo a genealogia, seria neta de Herodes, o Grande. Este, nascido por volta de 73 a.C., era o filho mais velho de Antípater, um idumeu, e se tornou governador da Galiléia aos 25 anos<sup>40</sup>. A sua popularidade entre os romanos e galileus se deu pelo seu empenho em extirpar os bandidos que aterrorizavam a Galiléia; entretanto, a mesma popularidade ele não gozava entre os líderes judeus. Escapou, pois, de ser condenado à morte pelo Império Romano por ter executado alguns judeus sem o consentimento do conselho de anciãos. O Senado Romano, dez anos mais tarde, nomeou-o, no entanto, rei da Judéia. Sua rápida subida ao poder foi atribuída à longa amizade com o general romano Marco Antonio. Seu casamento com Mariana também foi visto como uma estratégia política, já que ela era uma princesa judia, o que lhe representava uma possibilidade de conseguir maior apoio do povo judeu. O terror e o sangue marcaram o reinado de Herodes, o qual, durante todo o seu governo, teve a idéia fixa de que seus familiares, entre estes 15 filhos, conspiravam para lhe tomar o poder, o que o levou a executar três deles e Mariana, sua segunda esposa dentre seus 10 casamentos. Por temer uma rebelião judaica, tentou eliminar todos os seus possíveis rivais. E, para seu desespero, foi no seu reinado que ocorreram dois nascimentos milagrosos.

---

<sup>40</sup> Os dados históricos sobre Herodes, o Grande, e seu reinado foram, em grande parte, mencionados pela Bíblia da Família, em uma edição de Claude-Bernard Costecalde, inicialmente publicada na Grã-Bretanha em 1997. (A BÍBLIA ILUSTRADA DA FAMÍLIA. N. T. Porto Alegre: DK Amereida, 1998, p.208-212.)

Nasceram na Judéia, no mesmo ano, dois primos, João Batista e Jesus. Logo, ao saber que o tão esperado “Messias” havia nascido em Belém, nos últimos anos de seu reinado, Herodes, o Grande, mandou matar todos os meninos recém-nascidos até dois anos de idade<sup>41</sup>. Os nascimentos de Jesus e João, este filho de Isabel, idosa e estéril, e Zacarias, representaram a realização das profecias do Antigo Testamento, as quais prediziam a vinda do Messias e daquele que prepararia o caminho para a sua chegada<sup>42</sup>.

Com a morte de Herodes, o seu reino foi dividido entre os três filhos. Em 6 a.C., entretanto, o Imperador Augusto depôs Arquelau por causa de suas crueldades e transformou o seu território em província de Roma<sup>43</sup>. Já Herodes Antipas herdara também uma parte do reino do seu pai, mais precisamente a Galiléia e a Peréia, e governou de 4 a.C a 36 d.C. Apesar de ser freqüentemente mencionado como rei, Herodes Antipas foi um tetrarca, príncipe de menor expressão. Casou-se com Herodias, que se havia unido, primeiramente, em matrimônio a Filipe Antipas, de cuja união teria nascido Salomé. Filipe Antipas era meio-irmão de Herodes Antipas. Este, portanto, tio de Salomé, cuja mãe abandonou o marido para se casar com o cunhado, o que ia contra a Lei do Antigo Testamento.

João Batista, segundo o texto bíblico, condenava o casamento de Herodias com o Rei Herodes, e, por isso, foi encarcerado em Maqueronte, uma fortaleza distante, na fronteira da Peréia com a Nabatéia, lugar onde Herodes, às vezes, passava um tempo porque temia um ataque do rei nabeteu, cuja filha havia sido sua primeira mulher<sup>44</sup>. A morte de João Batista dá início a uma nova fase na vida pública de Jesus, pois, de uma certa forma, o infortúnio vivido pelo profeta já anuncia a crucificação do Filho de Deus.

O que é contado pela narrativa que deu origem ao mito de Salomé é, no mínimo, duvidoso, por ser absurdamente estranha, mas não inverossímil, a história de um rei que concedeu, após prometer até mesmo a metade de seu reino, a degola de um profeta, cuja cabeça foi trazida em um prato como pagamento por um –

---

<sup>41</sup> Novo Testamento, Mateus, 2:13-16.

<sup>42</sup> Velho Testamento, Daniel, 9:25-26.

<sup>43</sup> *A Bíblia Ilustrada da Família*, op.cit., p.226.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.256.

encantador e mortal – número de dança *solo* estrelado por uma princesa judia. O historiador Flávio Josefo nada menciona sobre a dança de Salomé para Herodes, muito menos sobre a degola de João Batista, o qual, segundo o historiador, fora aprisionado e executado por motivos estritamente políticos:

Tibério mando a su legado de Síria que cumpliera este cometido. Pero algunos judíos eran de la opinión de que el ejército de Herodes había perecido por castigo de Dios, quien de esta manera habría castigado muy justamente a Herodes en represalia por la muerte de Juan, de sobrenome Bautista, a quien, efectivamente, había matado Herodes, a pesar de ser Juan un hombre bueno, quien recomendaba incluso a los judíos que practicasen las virtudes y se comportaran justamente en las relaciones entre ellos y piedosamente con Dios y que, cumplidas estas condiciones, acudieran a bautizarse, puesto que sólo que así Él consideraría aceptable su bautizo, no si lo utilizaban para lograr el perdón de sus pecados, sino si acudían a bautizarse únicamente para la purificación corporal y para ninguna otra cosa, al dar por sentado que su alma estaba ya purificada de antemano con la práctica de la justicia. Y como el resto de las gentes se unieran a él (pues sentían un placer exultante al escuchar sus palabras), Herodes, por temor a que esa enorme capacidad de persuasión que el Bautista tenía sobre las personas le ocasionara algún levantamiento popular (puesto que las gentes daban la impresión de que harían cualquier cosa si él se lo pedía), optó por matarlo, anticipándose así a la posibilidad de que se produjera una rebelión a instancias de él, juzgando este hecho mucho mejor que tener que arrepentirse luego, al encontrarse con problemas tras sufrir un revés. Entonces Juan, tras ser trasladado a la citada fortaleza de Maquerunte, fue matado en ella. Y los judíos opinaban que el descalabro de sus fuerzas expedicionarias se había producido en represalia por la muerte de hombre tan insigne, al querer Dios castigar así a Herodes.<sup>45</sup>

Salomé – a da História – foi assim batizada por Flávio Josefo. Curiosamente, o único e verdadeiro retrato de Salomé está representado em uma moeda de Nicópolis. A sua história relatada nos Evangelhos, entretanto, resume-se a uma única cena *cantada e pintada* para a posteridade, cuja ausência de descrições, aparentemente, poderia tornar a *bailarina* desconhecida, o que não aconteceu, pois o silêncio do texto bíblico sobre a sua idade, nome, motivações, reações face à decapitação só aguçou de maneira espantosa o imaginário das narrativas futuras, povoando-as de fantasia.

O texto de Flávio Josefo diz que Salomé era filha de Herodes Antipas com Herodias, o que torna confusa e, ao mesmo tempo, esclarecedora tal história. A partir desse dado, pode-se analisar, por outra ótica, a postura de João Batista, pois, sendo Salomé filha de Antipas, e não de Felipe, o esposo, Herodias teria cometido

---

<sup>45</sup>JOSEFO, Flavio. Antigüedades Judías. In: \_\_\_\_\_. *Livro XVIII*. Madrid: Akal, 1997, p.1098-1099.

adultério. Logo, o pedido de Herodes para que a princesa judia dançasse seria uma sugestão de incesto, já que Salomé, segundo Flávio Josefo, seria filha do Tetrarca.

A Igreja não poderia ignorar a história dos Evangelhos e condena Salomé, temendo-a por representar um perigoso exemplo de sedução e poder feminino, o que permite ao clero considerá-la mulher-instrumento-do-mal. Assim, a partir do século IV, a *poena talionis*<sup>46</sup> decapita a *bailarina* com gelos de um rio que se formam ao redor de seu pescoço, já sua mãe e o rei Herodes são devorados vivos por vermes<sup>47</sup>. Há também registro de tal castigo para os personagens bíblicos no século XIV, comprovado pela obra *História Eclesiástica*, de Necéforo Calixto. Tudo isso para manter a imagem, segundo a Igreja Católica, do maior dos santos, o último dos Profetas e o primeiro mártir da era cristã. O crime de Salomé é duplamente condenável pelos concílios porque João Batista era primo de Jesus Cristo e, por ventura, seu mensageiro, o que concede à *bailarina* o título de assassina de Deus.

Não tardou muito para que inúmeros poetas atribuissem à Salomé uma paixão por João Batista, e, assim, no século XII, o poema *Reinardus Vulpes* mostra pela primeira vez uma Salomé apaixonada pelo profeta. O texto *pinta* uma sugestiva cena em que, após ordenada a execução de Batista, a princesa judia encharca com suas – copiosas – lágrimas a bendita/maldita cabeça degolada, querendo, mais tarde, para delírio de Oscar Wilde, beijá-la. Adiante na linha do tempo, Salomé, principalmente na Itália, Alemanha e França, é confundida com figuras fantásticas da tradição popular. Por isso, todas essas tradições criadas, talvez reinventadas para Salomé, figuram na documentação visual que constitui ou completa obras de referências ou de caráter biográfico, histórico e geográfico dos livros que encerram excertos dos Evangelhos para a missa diária, vitrais e batistérios, nos quais, às vezes, a *bailarina* aparece *pintada* como os pezinhos para o ar, como pode ser vista no portal de Rouen, o qual, juntamente com Gustave Moreau, segundo críticos literários, pode ter inspirado Gustave Flaubert (1821-1880) a escrever o conto *Herodíade*<sup>48</sup> em 1876, ano da exposição das obras-mestras de Moreau, o óleo

<sup>46</sup>Castigo, pena de talião, segundo o *Dicionário Latino Português*, de Dirceu Victor Rodrigues, São Paulo, Editora Brasil, 1944, p.646.

<sup>47</sup>DOTTIN, Mireille. Salomé. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.806.

<sup>48</sup>FLAUBERT, Gustave. Herodíade. In: \_\_\_\_\_. *Três Contos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985, p.63-93.

*Salomé dansant devant Hérode* e a aquarela *L' Apparition*. Flaubert foi um dos raríssimos escritores que tentaram reconstituir, a partir dos textos de Flávio Josefo e Renan, o tema. A preciosidade de seu trabalho, segundo Mireille Dottin, enquanto arte da palavra, no entanto, está em ter descrito a dança de Salomé com uma extrema riqueza de detalhes, sem mencionar a fusão de filha e mãe, concedendo à última a sensualidade e o erotismo da primeira<sup>49</sup>.

Oscar Wilde (1854-1900) deu à *Salomé*, em 1893, novo véu, colocando-a no palco, cujo objetivo era apimentar o mito original, *pintando-o* em uma tragédia para ser encenada em apenas um ato. A peça, escrita originalmente em francês para a atriz Sarah Bernhardt (1844-1923), foi proibida de ser encenada, em Londres, graças a diversos motivos, tais como a vida escandalosa de Wilde, o foco voltado para um tema bíblico, as ilustrações de Beardsley (1894) ao texto e a ópera de Richard Strauss (1905), que, com sua música – chamada por críticos de selvagem –, tornou o momento mais erótico da peça impressionantemente histórico. O beijo necrófilo de Salomé na cabeça decepada, para tanto, estabelece um dos episódios mais surpreendentes dentro da obra.

---

<sup>49</sup>DOTTIN, op.cit., p.808.



Mais vista como uma irreverência para a época, o espetáculo de Wilde, musicado por Strauss, ajudou-o a construir ainda mais o seu reino de beleza – o palco –, para ele, o único lugar possível para se viver a subversão. Não obstante, Wilde, movido pelo desejo de reinventar o mito de Salomé, dá-lhe nova forma e

compartilha-o com a sua geração, já que sabia da hipocrisia daqueles que viviam o drama – luxúria, incesto, traição, suicídio, crimes –, embora não quisessem vê-lo denunciado.

# Königliches Opernhaus.

274. Vorstellung.

Sonnabend, den 9. Dezember 1905.

Zum ersten Male:

# Salome.

Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung  
in deutscher Uebersetzung von Hedwig Bachmann.

Musik von Richard Strauß.

Regie: Herr Wirk.

Personen:

Herodes. ...	—	—	—	Herr Burrian.
Herodias.	—	—	—	Frau v. Chabaune.
Salome.	—	—	—	Frau Wittich.
Jochanaan.	—	—	—	Herr Perron.
Narraboth.	—	—	—	Herr Böger.
Ein Page des Herodias.	—	—	—	Frau Eidenbüch.
				Herr Mübiger.
				Herr Saville.
Fünf Joden.	—	—	—	Herr Groß.
				Herr Erl.
				Herr Reins.
Zwei Nazarener.	—	—	—	Herr Platsche.
				Herr Kruid.
Drei Soldaten.	—	—	—	Herr Rebuschka.
				Herr Grün.
Ein Kappadozier.	—	—	—	Herr Wächter.
Ein Page des Herodes.	—	—	—	Frau Keldorfer.

Schauplatz: Eine große Terrasse im Palast des Herodes.

Die neuen Dekorationen sind von Herrn Hoftheatermaler Nieß gemalt, die Kostüme nach Entwürfen des Herrn Kostümmalers Fanto vom Garderobeinspektor Herrn Wegger angefertigt.

Technische Einrichtung: Herr Sasait.

Schriftliche und telephonische Bestellungen auf Billets werden im Invalideubank, neben

Walmir Ayala, em prefácio a uma das edições em Língua Portuguesa de *Salomé*, apresenta Wilde como um dos poetas ingleses de maior fama, ressaltando o seu potencial artístico para criar fábulas capazes de revelar o homem como símbolo único da arte. E, após meritórias considerações, permite o subir das cortinas

para deixar a sedutora princesa demonstrar o maravilhoso horror da sua máscara à luz da lua:

*SALOMÉ* é um luxuoso poema simbolista que tem por pólos a lua, mil vezes comparada, e a princesa Salomé, cuja aura de amor rescende a morte e sensualismo. Entre estes dois pólos a espada de fogo da advertência na voz de João Batista, surgindo como um sol a paixão da santidade, a derrocada da luxúria, a vitória do martírio.

A forma desta obra segue claramente o desenho de um andamento musical, uma sonata com címbalos e tamborins, sobre os quais paira a frase dramática de um doloroso violoncelo. E um movimento interior, que dá às palavras a categoria de sonoridade a ser dançada. É uma tragédia pela qual perpassa a grave alegria de um enigma adivinhado. Este enigma se desfaz na morte, no beijo de Salomé na boca de João Batista, na cabeça decepada do profeta que deixou dormirem os dissipados.<sup>50</sup>

Não há como não se render ao texto de Wilde, cujos diálogos e descrições cênicos envolvem de tal maneira o espectador/leitor a ponto de lhe provocar medo. À medida que os véus de Salomé vão caindo, o traço diabólico vai assustadoramente ganhando força e ira. A mulher fatal é aos pouco desvelada. Um misto de amor e ódio, o último alimentado pela rejeição, passa a representar, na pele de Salomé, um comportamento exemplar para a posteridade, a partir do qual muitos estudiosos da psicanálise lhe atribuem a imagem da “mulher fálica e castradora”. A decapitação, pois, de João Batista faria simbolicamente alusão à mutilação do órgão sexual masculino como um grito de vingança. A destruição da espada de Hércules, nessa perspectiva, concederia vitória ao sexo frágil, que, por ventura, se tornaria símbolo de força e virilidade, invertendo assim os papéis. Logo, por reunir fantasmas de uma misoginia, tanto que a Salomé de Juan Laforgue, em *Moralités légendaires* (1886), nega o casamento e perde a virgindade secretamente<sup>51</sup>, o mote se transformaria num prato cheio para Freud. A *Salomé* de Laforgue é, em 1920, adaptada por Ezra Pound.

A imagem de Salomé, sobretudo, desenvolve-se por associação de idéias, na ambivalência e ambigüidade do onirismo, que a tornou tão banalizada quanto conhecida, pois, na pintura, basta que apareça uma mulher coberta de sedas e jóias para que seja batizada de Salomé, assim como no teatro, já que qualquer dançarina perversa, de certo modo, é apontada como a lasciva princesa judia. Robert Henri

<sup>50</sup>AYALA, Walmir. O compromisso com a beleza. In: WILDE, Oscar. *Poemas em prosa e Salomé*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d, p.11-12.

<sup>51</sup>Obra citada e comentada por Mireille Dottin. (DOTTIN, op.cit., p.810.)

(1865-1929) ilustra a questão com o óleo *Salome*, de 1909, no qual pinta a *bailarina* à espera da cabeça do santo.



Edvard Munch cria para Salomé duas obras, um óleo, de 1898, e uma xilogravura, de 1899. A primeira, além de retratar a cabeça degolada de João Batista, estaria mostrando os cabelos de Salomé, o que possibilita mais de uma leitura, já que, se visto por outra ótica, é possível associar a representação do órgão

sexual masculino à pintura, permitindo pensar a apropriação do mito de Salomé como tema para a psicanálise enquanto estudo da sexualidade feminina.



Na xilogravura, a mesma leitura pode ser feita, embora Munch tenha sugerido o delineamento do corpo de Salomé, cujo centro – órgão sexual, quem sabe também o coração – é escondido pela cabeça do profeta. Ícone do expressionismo, Edvard

Munch, assim como muitos de sua geração, valeu-se do mito para jogar na tela a atrocidade e o sexo que a história e a arte consagraram.





E foi trazida a sua cabeça num prato, e dada à moça,  
 e ela a levou a sua mãe. (Mateus 14:11)

Carlo Dolci, católico devoto, considerava suas obras oferendas a Deus, tanto que escrevia orações no verso de alguns de seus trabalhos. Pintou o óleo *Salome with the Head of St. John the Baptist* por volta de 1600. Nesta obra, o artista dá cores a uma Salomé pensativa e comportada, contrastando a exuberância da roupa e jóias com a – assustadora – expressão angelical da filha de Herodias, o que resulta – ao menos esteticamente – num profundo vazio. Dolci parece deixar transparecer a imagem de alguém que cometeu um crime monstruoso em nome de

luxo e privilégios. Salomé, para tanto, olha para fora da pintura, talvez mire a mãe condenando-a com seu cândido olhar, o qual não registra nem horror nem culpa, quem sabe apenas um começo de reconhecimento do erro terrível de que fez parte. Já o rosto de João Batista lembra a imagem de Cristo crucificado. *Dolci isola*, pois, as figuras na luz, dando-lhes um fundo preto, tornando a cena ainda mais repleta de obscuridade. Salomé é, de certa forma, absolvida por *Dolci*, pois sua arte denuncia o que não aparece: Herodias ou Herodíade, a que, segundo o texto bíblico, aconselha a filha a pedir a cabeça de João em um prato, como se fosse servi-lo aos convivas de Herodes.

Esgotar a trajetória do mito de Salomé é sem dúvida tarefa complexa, pois o mito, após o seu nascimento, adquire vida própria, distanciando-se de sua imagem original. O que se pretende aqui fazer, entretanto, é reconhecer alguns dos muitos véus de Salomé que disfarçam sua imagem no reflexo do espelho, na nova expressão artística, mais especificamente na obra de Simões Lopes Neto.

## 2 NO RASTRO DE SALOMÉ

“ – Mas, vá vancê escutando. Rabo-de-saia é sempre precipício para os homens.”<sup>52</sup>

Em *Contos Gauchescos*, dos 19 contos publicados na sua primeira edição<sup>53</sup>, cinco deles apresentam a mulher como – provável – culpada pela desgraça dos homens. Em *O Negro Bonifácio*, *Cabelos da china* e *Jogo do Osso*, Tudinha, Rosa e Lalica – respectivamente – servem de motivo para que se deflagre o bochincho. Mesmo sem tomar as rédeas da ação, Maria Altina, de *No Manantial*, e a filha de Jango Jorge, de *Contrabandista*, são porteira para o mal. Na obra *Cancioneiro Guasca*, a Tatuá, a Chimarrita e a Tirana são pintadas como *araganas* e *caborteiras*. No pampa de Simões Lopes Neto aqui se está – no rastro de Salomé.

### 2.1 Batendo casco p'r'outras bandas

“E mal sentiu-se livre, sacudiu a cabeça, azonzada,  
relanceou os olhos assombrados,  
arrepanhou as anáguas e disparou mato adentro,  
como uma anta...”<sup>54</sup>

Blau é um “velho de guerra”, que, desde o primeiro conto *Trezentas Onças* até *O menino do presépio*, compartilha as histórias de suas andanças com um interlocutor que não se manifesta, apenas ouve atentamente e, por vezes, a mando

---

<sup>52</sup> Em *Duelo de Farrapos*, p.219.

<sup>53</sup> *O menino do presépio* fazia parte de um segundo volume aos moldes de *Contos Gauchescos*. Esse conto foi publicado primeiramente em jornal em 1913. Nas edições seguintes ele foi inserido como parte da obra, conforme destaca Luís Augusto Fischer. (LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos*. 2.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000, p.187.)

<sup>54</sup> Em *Cabelos da china*, p.114.

do orador, toma notas em uma caderneta: *Vancê note na sua livreta*<sup>55</sup>, *Que foi? Ah! Quebrou-se a ponta do lápis? Amanhã vancê escreve o resto: olhe que dá para encher um par de tarcas...*<sup>56</sup> Blau não decide numa certa altura da vida viver as histórias fabulosas que ouvia. Blau faz parte delas, haja vista que ele as conta em tom fabuloso e, querendo ou não, ele está lá, no cerne dos *causos*, ou como protagonista, ou às margens, como espectador. E isso lhe proporcionou conhecer as mais diversas figuras que povoavam o pampa, sobre as quais muitas vezes expressa o seu juízo de valor: – *Por que seria que este diabo largou o meu capitão, para se acolherar com este tal ruivo?... Talvez por este ser ruivo... talvez por farromeiro...*<sup>57</sup>

O que Blau conta é um registro da vida do gaúcho, suas lutas, seus anseios, seus desafetos, seus amores. O tom memorialista de *Contos Gauchescos* e o fato de que, antes do primeiro conto da coletânea, uma voz narrativa registra: *Querido digno velho! Saudoso Blau!* dão força à idéia de que o vaqueano está morto. Ora, se o tapejara denota saudades, isso, em princípio, pode significar que ele ali não mais está – certamente um recurso que auxilia para que se tome como verdade o que é recuperado como memória.

As campeiragens, as guerras, as viagens fizeram que Blau vivesse muitas histórias, aventuras. E é nas trilhas de Blau que Salomé decide deixar seu rastro. É, portanto, na errância que o vaqueano testemunha o cair dos véus: *Vi então o que é uma mulher rabiosa...: não há maneira nem buçal que sujeite: é pior que homem!...*<sup>58</sup>

O ambiente violento a que eram submetidas origina a fúria das personagens femininas, as quais, por serem consideradas objetos de posse, ficam à margem da ação. E que espaços haveria para a mulher num ambiente masculinizado, hostil, em que o valor de um homem é medido pela quantidade de peleias em que se meteu? Após conquistar o seu prêmio – a cabeça de João Batista numa travessa –, Salomé *bate cascos p'r'outras bandas*. Em *Cabelos da china*, a princesa judia é Rosa. Nesse conto, Simões Lopes Neto apresenta ao leitor a história de Juca Picumã, homem

<sup>55</sup> Em *Artigos de fé do gaúcho*, p.179.

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p.181.

<sup>57</sup> Em *Cabelos da china*, p.111-112.

<sup>58</sup> LOPES NETO, *op.cit.*, p.136.

experiente no trato com os cavalos, conhecedor da arte de fazer guascas, utensílios para os arreios e para as gineteadas, e dado a contar *causos* perto do fogo<sup>59</sup> – está aí a explicação de seu nome. Blau conta ao seu interlocutor a história da qual também participou: – *Vancê sabe que eu tive e me servi muito tempo dum buçalete e cabresto feitos de cabelo de mulher?... [...] Eu conto como foi.*<sup>60</sup> O narrador volta ao passado e, com detalhes, lembra um trecho de sua vida no qual teve como companhia o velho Juca Picumã. O convívio com o amigo lhe permitiu viver alguns momentos memoráveis – um deles, o mais relevante, é narrado por Blau.

A narrativa gira em torno de um princípio: desvendar a origem mística de um objeto que, por sua história tão exemplar, vira um amuleto.

Nessa mesma madrugada fui mandado num piquete de reconhecimento, de forma que não soube onde nem como foi enterrado o Picumã, porque o meu desejo era atirar-lhe pra cova aquele presente agourento... Agourento... agourento não digo, porque afinal enquanto usei aquele buçalete nunca fui ferido... e ganhei de uma a quatro divisas...<sup>61</sup>

Blau recorda uma época em que era muito jovem: *Passaram os anos. Eu já tinha o meu bigodinho.*<sup>62</sup> Era um gurizote, termo do qual ele não gosta: *e eu segui-o, quente de raiva, pelo pouco caso com que ele chamou-me – gurizote –. Se não fosse pelas divisas, eu dava-lhe o– gurizote!...*<sup>63</sup> Já em tenra idade, Blau é furriel, um posto menor do exército no Brasil imperial, algo entre cabo e sargento. E é nesse tempo de guerra que o menino Blau, quase um homem, conhece Rosa, a filha de Juca Picumã. É ela o estopim para que se dê o inesperado na narrativa – a morte do capitão pelo seu próprio soldado. Rosa é porteira do infortúnio para os homens. Ela trai a confiança do pai, que lhe mandava tudo que recebia com o seu trabalho: – *Mando pra Rosa... tudo! E é pouco, ainda!*<sup>64</sup> E deixa o capitão farroupilha por um oficial das forças legalistas: *Há dois dias, como sabes, andamos nestes matos...*

<sup>59</sup> É da cultura indígena ficar em roda junto ao fogo. É nesse espaço que os mais velhos ensinam os mais jovens, valendo-se muitas vezes de histórias místicas, lendárias, para alertar os inexperientes sobre os perigos do mundo. Tais ensinamentos são passados, por meio desse costume, de pai para filho.

<sup>60</sup> Em *Cabelos da china*, p.101

<sup>61</sup> Idem, ibidem, p.116.

<sup>62</sup> Em nota à sua edição comentada, Luís Augusto Fischer aponta para um detalhe: na introdução de *Contos Gauchescos*, a idade de Blau é dada entre mais ou menos 90 anos no ano de 1912. Isso nos possibilita inferir que em 1835, quando é deflagrada a Revolução Farroupilha, o narrador-personagem tinha entre 12 e 13 anos de idade. (LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos*. 2.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000, p.103.)

<sup>63</sup> Idem, ibidem, p.105.

<sup>64</sup> Idem, ibidem, p.103.

*mas não é tanto pelo serviço militar, é mais por um vareio que quero dar... por minha conta... Ouve. A minha china fugiu-me, seduzida pelo comandante desta força...*<sup>65</sup> Chaves, em um texto intitulado *O Rastro da Teiniaguá*, estabelece uma reflexão acerca das personagens femininas em *Contos Gauchescos*. Para o estudioso da obra de Simões Lopes Neto, as personagens – tanto as desleais quanto as virtuosas – representam “o foco gerador da violência, da irracionalidade e do desatino dos machos”<sup>66</sup>.

O apóstolo Paulo, em *I aos Coríntios* – carta na qual o seguidor de Cristo ministra conselhos e instrução sobre a importância da fé e do comportamento cristão aos moradores da cidade de Corinto –, escreve *como as mulheres devem apresentar-se na igreja*. Nesse texto, Paulo questiona sobre a necessidade de a mulher manter os cabelos compridos: *Julgai entre vós mesmos: é decente que a mulher ore a Deus descoberta?*<sup>67</sup> E argumenta: *Mas ter a mulher cabelo crescido lhe é honroso, porque o cabelo lhe foi dado em lugar de véu.*<sup>68</sup> Para a mulher, conforme o texto bíblico, o cabelo é sinal de honra, de respeito à cabeça do homem, o varão. De Rosa lhe cortam a trança. A tafulona – dada ao luxo, aos prazeres – perde os cabelos no meio do salseiro, momento no qual cai a sua máscara, em que fica clara a sua desonra.

Vendo isso, o Picumã quis soltar a piguancha e forçou abrir a mão do capitão: qual! era um torniquete de ferro; tironeou... nada! Então, sem perder tempo, com o mesmo facão matador, cortou a trança, rente, entre a mão do morto e a cabeça da viva... Foi – ra... raaac! – e a china viu-se solta, mas sura da trança, tosada, tosquiada, como égua xucra que se cerdeia a talhos brutos, ponta a baixo, ponta acima...<sup>69</sup>

Todavia, muito tempo depois, Blau devolve para a mulher – já defunta – o véu que viu cair. Para o vaqueano aquilo representou um alívio. Ao saber da morte de Rosa, ele galopa até o local do velório, acompanha o enterro e, por fim, joga para a cova o que era de sua dona. O que antes parecia uma serpente agora toma ares de

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, p.106.

<sup>66</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.118.

<sup>67</sup> Em *I aos Coríntios*, 11:13.

<sup>68</sup> *Ibidem*, 11:15.

<sup>69</sup> Em *Cabelos da china*, p.114.

sagrado: *Tirei um peso de cima do peito: entreguei à criatura o que Deus lhe tinha dado.*<sup>70</sup>

As atitudes de Rosa desrespeitam seu pai, o Juca Picumã, e o capitão. E ambos são levados por ela a uma situação-limite, cujas conseqüências são aterradoras. Um cenário demoníaco, infernal surge. Blau testemunha:

E mais não pudemos dizer, porque o entreveiro rondou para o nosso lado... e tivemos que fazer pela vida!... No meio do berzabum o Picumã ainda achou jeito de atirar uns quantos tições pra dentro da carreta... e daí a pouco o fogo lavorava forte naquele ninho de amores... A la fresca!... que ninho!<sup>71</sup>

Nesse conto, a Revolução Farroupilha é um mero pano de fundo: *Rebentou a guerra dos Farrapos; eu me apresentei, de minha vontade; e com que vou topa, de companheiro? Com o Juca Picumã.*<sup>72</sup> Picumã e Blau estão a serviço. Devem, portanto, atender o pedido do capitão: – *Bom; agora o capitão diz como há de ser o serviço.*<sup>73</sup> Rosa não se debanda para ficar do lado dos legalistas, dos imperiais. O próprio capitão farroupilha dá conta de encontrar outra explicação: *Ele é um espalha-brasas.*<sup>74</sup> Para ele, a *piguancha* se enamorou pelo inimigo por ser este dado a extravagâncias, a espalhafatos. A guerra ali é secundária. Ela serve de recurso para criar um clima de suspense quando da entrada dos soldados farroupilhas no acampamento *caramuru*: *E outra vez nos mexemos, agora sobre o acampamento dos legais. Começamos a ouvir o falaraz dos homens, assobios, risadas, picamento de lenha, uma rusga de cachorros.*<sup>75</sup> Ademais, todo o sangue que naquele local é derramado não é fruto da peleia entre dois exércitos, mas sim do rastro da Salomé, que por onde passa deixa sua marca de destruição e morte.

Rosa é *dançadeira*, como afirma o capitão. E Blau não deixa de reconhecer nela os seus encantos: – *Eu preferia bailar com a morena.*<sup>76</sup> Assim como a princesa judia passeava pelo deserto, a filha do Picumã não ganhava o chão no lombinho de

---

<sup>70</sup> Idem, ibidem, p.101.

<sup>71</sup> Idem, ibidem, p.114-115.

<sup>72</sup> Idem, ibidem, p.103.

<sup>73</sup> Idem, ibidem, p.105.

<sup>74</sup> Idem, ibidem, p.106.

<sup>75</sup> Idem, ibidem, p.109.

<sup>76</sup> Idem, ibidem, p.112.

um cavalo, mas no aconchego de um carro de bois: *E pra mal dos pecados ainda o comandante traz uma china milongueira numa carreta toldada, que só serve pra atrapalhar a marcha...*<sup>77</sup> A mulher na guerra, mesmo que preste favores aos homens, é um incômodo: *A china é lindaça... mas é o mesmo... sempre é um estorvo!...*<sup>78</sup> Supostamente à margem da ação, Rosa sai da sua *liteira*, do seu ninho, e, descrita por Blau, a mulher-diabo-teiniaguá entra em cena.

Nisto, por cima de nós, dentro da carreta, ouvimos falar, e depois uma risada moça, e logo uma mulher desceu, barulhando anáguas. [...] E foi-se à panela, mirou-a, apertando os olhos pro via da fumaça e do mormaço do brasido. [...] Era um chinocão de agalhas!... Seiúda, enquartada, de boas cores, olhos terneiros... e com uma trança macota, ondeada, negra, lustrosa, que caía meio desfeita, pelas costas, até o garrão!...

<sup>79</sup>

Três meses passados depois daquela triste peleia, Blau encontra Juca, que lhe dá como presente uma buçalete e cabresto para o cavalo que recentemente havia ganhado de um estancieiro. Começa aí um período de sorte para o vaqueano. Sem saber que se tratava de um arreio feito dos cabelos da china, Blau aceita-o e só mais tarde, quando da morte de Juca Picumã, descobre pelo velho morrente que não era um mero buçalete.

Há ainda no conto uma referência bíblica bastante intrigante. Após ser *regalado* por Juca, Blau parte para outro combate. E é nesse momento da narrativa que o narrador-personagem se vale de uma expressão para dizer que andaram muito de cá pra lá até encontrar a outra parte de sua tropa.

O meu esquadrão marchou para a fronteira, depois andamos de Herodes para Pilatos, até que no combate das Tunas... fomos topar com os antigos companheiros de divisão. Brigamos muito, nesse dia. Aí ganhei as minhas batatas de sargento.<sup>80</sup>

Herodes, o pai, é o que manda matar o bebês – com o intuito de acabar com a vida do messias. Pilatos é o que lava as mãos para se redimir da culpa da crucificação, da morte de Cristo. A referência no mínimo é curiosa, ainda mais pelo teor desta reflexão.

<sup>77</sup> Idem, ibidem, p.109.

<sup>78</sup> Idem, ibidem, p.109.

<sup>79</sup> Idem, ibidem, p.111.

<sup>80</sup> Idem, ibidem, p.115.

Lalica, de *Jogo do osso*, ao contrário de Rosa, provoca sem milongas o desatino de seu homem. Chico Ruivo, sem ter mais o que apostar, empenha a mulher no jogo, e a perde para Osoro. Blau, agora como espectador, conta como foi, e só o faz por julgar ser aquilo algo insólito, digno de registro. O cenário para o disparate é um espaço pernicioso, afastado da civilização. Nesse antro, é que o diabo mostra as fuças:

Um pouco pra fora da Vila, na volta da estrada, metida na sombra dumas figueiras velhas ficava a vendola do Arranhão; era um bochinche mui arrebetado, e o dono era um sujeito alarifaço, cá pra mim, desertor, meio espanhol meio gringo, mas mui jeitoso para qualquer arreglo que cheirasse a *plata*.<sup>81</sup>

Nessa espécie de bodega, cujo dono era maleva mas dado a rezas – um contra-senso –, a jogatina é a atração principal. Pra fazer o chamarisco, *ajeitava umas dançarolas que alvorotavam o chinaredo da vizinhança*.<sup>82</sup> E aí o baile estava armado. Blau, provavelmente um freqüentador assíduo, conta que no bolicho se juntavam a peonada, andantes, vagabundos, carreteiros. Por certo um reduto de gente da lida campeira, das tropeadas, de gente pobre – não-raro – sem trabalho que lhe pague o sustento.

O banzé que Blau se propõe a contar não tem como personagens homens nobres, de posses. A desgraça se dá na vida de homens já desmerecidos pelo destino. Longe de ser uma comédia, o trágico se dá na vida de gente de casta inferior, de gente que nem sempre é conhecida pelo nome, tampouco pelo sobrenome. É o Chico Ruivo, o Osoro, a Lalica.

O que é azar no jogo vira *suerte*, e o que é sorte vira *culo*. O Ruivo perde a mulher, mas não perde a vida. Conseqüência das provocações de Lalica, esta e Osoro são varados num só fação. Ofendida, a chinoca vê naquela situação uma possibilidade de vingança e não deixa de expressar a sua indignação: *Lalica deu uma risadinha amarela; olhou o Osoro, olhou o Chico Ruivo, cuspiu de nojo e disse pra este, na cara: – Sempre és muito baixo!... guampudo, por gosto!...*<sup>83</sup> A relação de

---

<sup>81</sup> Em *Jogo do Osso*, p.150.

<sup>82</sup> Idem, ibidem, p.151.

<sup>83</sup> Idem, ibidem, p.154.

animosidade entre o casal se instaura: – *Olha, guincha, que te grudo as chilenas!...* – *Ixe! Este, agora, é que me encilha, retalhado!...* A ameaça de Ruivo acentua o ódio de Lalica, que não se agüenta e faz uma revelação acerca da sexualidade de seu companheiro. Na frente de todos, ela chama o homem de *retalhado*, comparando-o a um cavalo impossibilitado de ter ereção devido a uma cirurgia, a um corte. A masculinidade é aí questionada. De certa forma, o homem, se castrado, é tolhido de exercer o seu poder de homem, de macho. Lalica – quem sabe até em virtude disso – toma as rédeas da ação e decide se vingar de Chico Ruivo se entregando nos braços de Osoro. Para isso, a dança é propícia. Em geral, nos contos em que a fúria provocada pelas mulheres é deflagrada, há música, dança, ou acontece num ambiente festivo, tal qual a festa de aniversário de Herodes Antipas. O espaço à festividade é, nesse contexto, também um espaço para o sangue, para a morte.

Nisto um violeiro pegou a rufa uma dança chorada; umas parêlhas pegaram a se menear no compasso da música e logo o Osoro, para cortar aquele aperto, travou do pulso da morocha, passou-lhe o braço na cinta e quase levando-a no ar entrou na roda dos dançadores; o Ruivo ficou quieto, mas de goela seca, e nos olhos com uma luz diferente.<sup>84</sup>

Enquanto os olhos de Chico Ruivo faiscavam de ódio, Lalica bailava pelo salão agarrada a Osoro. Por duas vezes, ao passar por perto do ex-companheiro durante a dança, a morocha se vale das suas armas para enfurecê-lo. Sedutora, ela faz questão de corresponder aos galanteios do sortudo mais azarado daquela noite na frente de quem parecia ser o maior perdedor: – *Quando quiseres, meu negro...; – Eu vou na tua garupa...*<sup>85</sup> Essa atitude lhe custou a vida, sem é claro deixar de levar consigo o Osoro, do qual ela também se vinga. Um rastro de sangue, de horror.

O Chico Ruivo teve um estremeção e deu um urro entupido, arrancou do facão e atirou o braço pra diante, numa cegueira de raiva, que só enxerga bem o que quer matar... E vai, como pegou o Osoro pela esquerda, do lado, meio por detrás, por debaixo da paleta, o facão saiu no rumo certo e foi bandear a Lalica meio de lado, sobre a esquerda da frente. Vancê compr'ende? Do mesmo talho varou os dois corações, espetou-os no mesmo ferro, matou-os da mesma morte, fazendo os dois sangues, um de cada peito, correrem juntos num só derrame... que foi lastrando pelo chão duro, de cupim socado, lastrando... até os dois corpos baterem na parede, sempre abraçados, talvez mais abraçados e depois tombarem por cima do balcão, onde estava encostado o tocador, que parou um rasgado

---

<sup>84</sup> Em *Cabelos da China*, p.155.

<sup>85</sup> Idem, *ibidem*.

bonito e ficou olhando fixe para aquela parelha de dançarinos morrentes e farristas ainda!...<sup>86</sup>

O assassino foge no cavalo do Osoro, deixa o local sem dar importância para aquela desgraceira e, irônico, grita aos que lá estavam: – *Siga o baile!...*<sup>87</sup> A morte de Lalica e de Osoro parece não causar espanto ao dono do bolicho. O Arranhão, preocupado apenas com os seus lucros, lamenta: – *Pois é... jogaram o osso, armaram a sua parranda... Mas nenhum pagou nada ao coimeiro!... Que trastes!...*<sup>88</sup> Uma afirmação que permite imaginar que o ocorrido não fugia muito à regra.

Em *No manantial*, o narrador se dirige ao seu calado interlocutor para questioná-lo a fim de dar início ao seu contar: – *Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?*<sup>89</sup> Ambos, a cavalo, passeiam por perto de um cenário há muito conhecido por Blau – o arranchamento de Mariano e de sua filha Maria Altina. E, a partir daí, o vaqueano passa a revelar detalhes de um acontecimento sombrio do passado que tornou aquele lugar mal-assombrado. Blau conta, então, que Maria Altina, uma menina de dezesseis anos, filha de Mariano e de mãe falecida, era o *ai-Jesus* da estância. Numa ocasião, num terço na casa do brigadeiro Machado, Altina se enamora por André, um militar em início de carreira. Este lhe dá uma rosa muito vermelha. A menina, envaidecida, põe a flor em seu chapéu de palha, o que é percebido pelos presentes. Do mimo recebido, Maria Altina faz nascer outras rosas, com as quais faz um arranjo para o cabelo. A sua roseira agora, na horta, é um viço só. Não demorou, e o casamento foi anunciado. Todavia, Chicão, filho mais velho de um vizinho de Mariano, era apaixonado por Altina e prometia impedir o casório. Por ocasião de um batizado a ser celebrado por um padre missioneiro na casa do Chico Triste, enquanto os homens da casa da menina lá estavam, Maria Altina é atacada por Chicão, que já havia dado cabo à vida de sua avó, na cozinha. Na luta, a pobre consegue se livrar por um instante, o suficiente para que conseguisse correr para o umbu, pegar o cavalo e *tocar coxilha abaixo*. Chicão monta e alcança a rapariga, que num desespero sem precedentes se lança num lodaçal onde cavalo e amazonas começam a afundar. O algoz da menina também acaba caindo no pântano. Em seguida, alguns peões que chegam ao local

<sup>86</sup> Em *Cabelos da china*, p.155-156.

<sup>87</sup> Idem, *ibidem*, p.156.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos*. 2.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000, p.54.

dão conta de avisar Mariano, que vinga a filha: ele se atira no lodo, dando fim à vida de Chicão e à sua. Blau encerra a trágica cena contando que, após todo o estropício, nada se ouvia além dos sons da própria natureza e que, no meio do manancial, o único rastro deixado pelo ocorrido era a rosa do penteado da já falecida.

Para Blau, aquilo tudo marcou a sua lembrança, a sua vida, já que ele também fora um dos que admiravam a beleza da menina Altina. Tanto é que ele termina a contação com versos que compôs para ela: “Saudade é dor que não dói,/ Doce ventura cruel,/ É talho que fecha em falso,/ É veneno e sabe a mel...”<sup>90</sup> A quadrinha de temática amorosa lembra Camões em seu *Amor é fogo que arde sem se ver* – provavelmente inspiração para Simões. A beleza da filha de Mariano encantava os homens – *Maria Altina fez um fachadão entre a moçada*<sup>91</sup> – e enlouquecia os demônios – *Ele só olhava-lhe para as ancas, e os seios, e para a grossura dos braços, era – mal comparando –, como um pastor no faro de uma guincha...*<sup>92</sup>

A virtuosidade de Maria Altina não impede o infortúnio. Sua meiguice aguça ainda mais a voracidade sexual de Chicão, que vê na menina uma donzela a ser conquistada, uma virgem à sua espera. Entretanto, toda essa inocência é posta em cheque quando Blau, no andar de seu relato, chama Maria Altina de pécora, ou seja, de meretriz: *De manhãzita, marcharam; e de chegada em casa, o primeiro cuidado da pécora foi cortar a rosa bem rente do cachimbo e plantar o galho numa terra peneirada e fresquinha.*<sup>93</sup> Embora seja um detalhe que dá força a tese de que Blau também fazia parte da moçada que andava *de rédea no chão* pela morena, já que o comentário parece advir do ciúme que por ela sentia, não seria prudente esquecer que o vaqueano, em outras circunstâncias, expressa o seu juízo de valor sobre as mulheres. Para ele, “a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho”<sup>94</sup>. Além disso, na ocasião em que Mariano chega em casa, depara-se com aquele quadro de horror e não encontra a sua filha, passa por sua cabeça a idéia de que ela poderia

---

<sup>90</sup> Em *No manancial*, p.71.

<sup>91</sup> Idem, *ibidem*, p.57

<sup>92</sup> Idem, *ibidem*, p.59.

<sup>93</sup> Idem, *ibidem*, p.58.

<sup>94</sup> Em *O Negro Bonifácio*, p.53.

ter enganado a todos, fingindo rejeitar o Chicão, para na verdade fugir com ele. Teria a guria lhe dado, certa feita, motivos para tal desconfiança?

O homem relanceou os olhos a ver talvez se descobria o Chicão... depois teve a modo uns engulhos e depois ficou como entecado... Pensaria mesmo que a filha tinha fugido com o querendão?... Quem sabe lá!... Que o rapaz rondava, isso ele e todos sabiam e que ela não fazia caso do derretimento, isso também se sabia: agora, como dum momento para o outro os dois se tinham combinado, isso é que era!<sup>95</sup>

Pelo que Blau conta, o que ocorre naquela família parece ser fruto de uma maldição. Mariano bem que tinha lá as suas dívidas a pagar: *O Mariano apareceu aqui, diz que vindo de Cima da Serra, corrido dos bugres; uns, porque lhe morrera a mulher da bexiga preta, outros ainda, à boca pequena, que não era por santo que ele mudara de cancha.*<sup>96</sup> Ademais, o seu casamento não havia sido sacramentado, ou seja, a união não havia sido abençoada pela Igreja, para a qual Mariano e sua mulher não passavam de fornicadores, pecadores em débito com Deus. Pelos dogmas cristãos em vigor na época, filhos de pais que não se uniram em matrimônio não poderiam receber o batismo, restando-lhes o paganismo, o não-reconhecimento da Igreja como filhos de Deus. Por esse entender, jogados à própria sorte.

A menina era filha dele; das velhas uma era a avó da criança, e a outra, irmã dessa, vinha a ser a tia-avó. Ele dava-se por genro da velha, mas não era: havia suspendido com a moça da casa, e depois nunca se proporcionou ocasião de padre para fazer-se o casamento, e o tempo foi passando até que a defunta morreu, ficando a inocente nesse paganismo de não ser filha de casal legítimo... por sacramento. Mas davam-se bem, todos.<sup>97</sup>

E é durante um batismo que Chicão vislumbra a possibilidade de colocar seu plano em prática: possuir Maria Altina. Isso num dia marcado por sinais agourentos, como se tudo estivesse traçado, acertado para acontecer:

Vancê acredita?... Nesta amanhã, desde cedo, os pica-paus choraram muito nas tronqueiras do curral e nos palanques... e até furando no oitão da casa;... mais de um cachorro cavocou o chão, embaixo das carretas;... e a Maria Altina achou no quarto, entre a parede e a cabeceira da cama, uma borboleta preta, das grandes, que ninguém tinha visto entrar...<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Em *No manantial*, p.66.

<sup>96</sup> Idem, ibidem, p.56.

<sup>97</sup> Idem, ibidem.

<sup>98</sup> Idem, ibidem, p.60.

Maria Altina não foge ao arquétipo feminino que encontra na obra de Simões Lopes Neto uma representação. A personagem de *No manantial*, mesmo sem tomar as rédeas do seu destino nem do destino dos homens, é responsabilizada por ser, devido à sua passividade, objeto para a manifestação do mal.

Em *No Manantial* a pureza inacessível de Maria Altina ocasiona uma terrível obsessão no homem que a deseja, dando margem a algumas cenas de sadismo só igualadas no texto d' *O Negro Bonifácio*, conduzindo a um banho de sangue no meio do pantanal, quando novamente os homens se estraçalham entre si ao vingarem o ultraje e afundam no mesmo lodo, isto é, no mesmo "abismo".<sup>99</sup>

Não-raro, quando há música e/ou dança nos contos de Simões, Salomé dá jeito de mostrar sua face para depois bater seus cascos p'r'outras bandas. Curiosamente, Altina cantava uns versinhos que havia aprendido no dia anterior, quando dançava a tirana.

Na cabeça, como gostava, trazia uma rosa fresca, e que ficava-lhe sempre a preceito no negrume da cabeleira. E garganteava uma coplas que tinha aprendido na véspera, quando dançava a tirana e se divertia. Umhas coplas que eram assim... e me lembro, porque quem as botou – para uma outra – foi mesmo este seu criado Matias!... [...] E nem acabou o verso, porque estourou na cozinha um esconjuro e logo a voz da avó, sumida e arroucada, gritando – bandido! bandido! – e depois um gemido ansiado, uns ais... e um baque surdo...<sup>100</sup>

Em *Contrabandista* – conto que tece um painel sobre diversos conflitos nos quais o Rio Grande do Sul esteve envolvido e expressa o descontentamento dos gaúchos em relação ao poder imperial –, o vaqueano dá a saber o fim trágico de Jango Jorge, *capitão duma maloca de contrabandistas, que batia nos noventa anos*. Jango Jorge, por sua lida e experiência nas guerras, conhecia como ninguém a sua terra, o que lhe permitia escapar com facilidade das guardas sem perder uma agulha sequer do seu contrabando.

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

<sup>99</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.118.

<sup>100</sup> Em *No Manantial*, p.61-62.

das guerras do outro tempo; foi um dos que peleou na batalha de Ituzaingó [...].<sup>101</sup>

O contrabando pelo que Blau conta era facilitado, entre outros fatores, por não haver um policiamento efetivo e por serem abertas as fronteiras, o que demonstra o desleixo dos imperiais em relação ao Rio Grande – terra de ninguém onde “cada um tinha que ser um rei pequeno... e agüentar-se com as balas, as lunares e os chifarotes que tinha em casa”<sup>102</sup>.

Ao viajar para buscar o enxoval da filha e o vestido de noiva, Jango Jorge é encontrado pela guarda, que o criva de balas quando este retoma o pacote com as encomendas da filha. A tropa do velho consegue, depois de muita luta, fugir com o corpo e trazê-lo para os seus.

– A guarda nos deu em cima... tomou os cargueiros... E mataram o capitão, porque ele avançou sozinho pra mula ponteira e suspendeu um pacote que vinha solto... e ainda o amarrou no corpo... Aí foi que o crivaram de balas... parado... Os ordinários!... Tivemos que brigar, pra tomar o corpo!<sup>103</sup>

Mais uma vez a morte de um homem se dá tendo como foco gerador – isso pelas impressões de Blau – a personagem feminina. *O Jango Jorge saiu na madrugada seguinte, para ir buscar o tal enxoval da filha. Aonde, não sei; parecia-me que aquilo devia ser feito em casa, à moda antiga, mas como cada um manda no que é seu...*<sup>104</sup> Para Blau, o traje nupcial deveria ser feito em casa, como de costume naqueles tempos, o que evitaria a morte do velho. A moça, todavia, “era o – santo-antoninho-onde-te-porei! – daquela gente toda”<sup>105</sup>. E fazia por merecer, pois, diferentemente das outras raparigas da época e de sua mesma condição, a menina sabia provavelmente ler, por ter freqüentado a escola, e se trajava como as damas andavam nas vilas, nos povoados, onde a influência européia impunha civilidade àquela gente de cultura mais primitiva. Simões, com esse detalhe, também imprime a idéia de oposição entre campo e cidade, uma constante em sua obra.

---

<sup>101</sup> Em *Contrabandista*, p.140

<sup>102</sup> Idem, *ibidem*, p.143.

<sup>103</sup> Idem, *ibidem*, p.148.

<sup>104</sup> Idem, *ibidem*, p.142.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

Na espera de Jango Jorge, a família e os convidados se envolvem com os preparativos para o casório. Blau, que é um dos convivas, decide ajudar “na matança dos leitões e no tiramento dos assados com couro”<sup>106</sup> Ao entardecer, a noiva, na ansiedade por ter seu vestido, seu véu, sua flor de laranjeira – tudo branco –, põe-se a rir e a chorar ao mesmo tempo, o que dá a idéia de presságio. Em seguida, da penumbra surgem Jango Jorge, morto, e o seu bando. Naquele ambiente onde antes “roncavam cordeonas no fogão, violas na ramada, uma caixa de música na sala”, agora a tristeza imperava, a festa havia acabado.

Por um capricho de sua filha, Jango Jorge morre. Novamente o feminino é posto como caminho para que se dê o insólito, o inesperado. É por essas bandas e por outras que Salomé deixa o seu rastro.

Tudo numa plastada de sangue... tudo manchado de vermelho, toda a alvura daquelas cousas bonitas como que bordada de colorado, num padrão esquisito, de feitios estrambólicos... como flores de cardo solferim esmagadas a casco de bagual!... Então rompeu o choro na casa toda.<sup>107</sup>

Sem dúvida, *Contrabandista* é um dos mais bem construídos contos da literatura brasileira, cuja estrutura dá conta de apresentar informações importantes sobre a sociedade da época, sobre seus costumes, bem como sobre as batalhas com outros territórios do Sul – Argentina e Uruguai –, sem deixar de surpreender – característica do conto moderno –, com o final trágico e cinematográfico que tem o velho contrabandista Jango Jorge. Embora a noiva não dê nenhum motivo para que seja comparada à Rosa, a filha prostituta de Juca Picumã, nem à vingativa Lalice, que leva à fúria Chico Ruivo, ela é dada como a culpada. O velho contrabandista, na altura dos seus noventa anos, nunca havia sido pego, e por *chicos pleitos* é morto. Seu sangue mancha a brancura dos trajes da donzela. É o sagrado profanado. E o que esperar, pois, de um juízo de valor sobre Maria Altina e sobre a filha de Jango Jorge numa tradição que insiste em apedrejar mulheres que se fazem madalenas por culpa exclusiva dos homens? O que se entende desde a história de Eva é que a revelação, o conhecer da verdade, o cair dos véus tem o seu preço. No Éden, esse preço foi a finidade, o dissabor da morte.

---

<sup>106</sup> Em *Contrabandista*, p.142.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p.149.

6 A mulher viu que a árvore era bonita e que as suas frutas eram boas de se comer. E ela pensou como seria bom ter entendimento. Aí apanhou uma fruta e comeu; e deu ao marido, ele também comeu. 7 Nesse momento os olhos dos dois se abriram, e eles perceberam que estavam nus. [...] 11 Aí Deus perguntou: – E quem foi que lhe disse que você estava nu? Por acaso você comeu a fruta da árvore que eu o proibi de comer? 12 O homem disse: – A mulher que me deste para ser a minha companheira me deu a fruta, e eu comi.<sup>108</sup>

## 2.2 No pampa dO Negro Bonifácio

“– Eu sou a princesa moura encantada,  
trazida de outras terras por sobre um mar que os meus nunca sulcaram...  
Vim, e Anhangá-pitã transformou-me em teiniaguá de cabeça luminosa,  
que outros chamam o – carbúnculo – e temem e desejam,  
porque eu sou a rosa dos tesouros escondidos  
dentro da casca do mundo...”<sup>109</sup>

Como destaca Augusto Meyer, o texto simoniano ressalta pelo equilíbrio perfeito entre a fúria da ação e a complexidade psicológica<sup>110</sup>, o que dá a medida ideal para a construção de *O Negro Bonifácio*. A fúria da ação explode com toda a força no final do conto, fúria já contida no traço psicológico inscrito na personagem de Tudinha, cuja imagem é poeticamente construída. Tal complexidade dada à *morocha* livra-a da linearidade e, portanto, da estereotipação tantas vezes desenhada no tipo regionalista. Assim, Tudinha ganha o perfil da paixão, da dissimulação, da ambigüidade, do demoníaco, do fascínio, da loucura. O despeito, tornado ódio e desejo de vingança, escondido do leitor até (quase) o final, é o responsável pela fúria da ação que ensangüenta o epílogo do conto:

Mais tarde vim a saber que o negro Bonifácio fora o primeiro a... a amansiar a Tudinha; que ao depois tomara novos amores com outra fulana, uma pinguancha da cara chata, beijuda; e que naquele dia, para se mostrar, trouxera na garupa a novata, às carreiras, só de pirraça, para encanzinar, para tourear a Tudinha, que bem viu, e que apesar do arrastados de asa daquela moçada e sobretudo do Nadico, que já a convidara para se acolherar com ele, sentira-se picada, agoniada da desfeita que só ela e o negro entendiam bem...; por isso é que ela ficou como cobra que perdeu o veneno...<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Em *Gênesis*, 3:6-12.

<sup>109</sup> LOPES NETO, J. Simões Lopes. Obra completa. In:\_\_\_\_. *A salamanca do Jarau*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p.425.

<sup>110</sup> MEYER, op.cit., p.18.

<sup>111</sup> LOPES NETO, op.cit., p.137.

Tudinha é pintada por Blau como uma tetéia. Entre bonita e fofoqueira, ela é descrita poeticamente à luz de comparações com a natureza, um recurso que Simões usa para inserir no discurso, além da imagem poética, uma característica típica da linguagem do homem do campo de sua época, que sobrevive até hoje: “Alta e delgada, parecia assim um jerivá ainda novinho, quando balança a copa verde tocada de leve por um vento pouco, da tarde<sup>112</sup>.”

Até frutas e plantas, entre outros elementos da natureza, são utilizados para caracterizar Tudinha e dão pistas que vão ao encontro do que aqui se propõe: reconhecer a filha de Herodias, vivificada pela tradição no conto *O Negro Bonifácio*. Assim, a *morocho* é veladamente descrita, por exemplo, em “face cor de pêssago”, remetendo, quem sabe, a uma fruta originária da Pérsia, também chamada “maçã da Pérsia”, da qual nasceu a expressão popular lusitana “pêssaga”, ou seja, moça bonita, atraente, graciosa, tentadora. Atributos indiscutíveis da maioria das Salomé já *pintadas*. Embora saiba-se da fragilidade de tal hipótese, o mote é sugestivo, tanto que não se resume só nisso. Ainda há a comparação dos lábios de Tudinha à doçura do mirim, mel de abelhas pequenas, conhecidas como *abelhas indígenas*, ou *abelhas sem ferrão*, por terem esse apêndice muito atrofiado, o que possibilita, nesta leitura, a associação da imagem de Salomé, aparentemente sem ferrão, à mulher castradora, já que a abelha-rainha, após a cópula, destronca – se assim pode-se dizer – a cabeça do zangão. À abelha-mestra (ou rainha) é figuradamente atribuído o sentido de mulher ladina, astuciosa, finória. Outra comparação, possivelmente simbólica, é a dos lábios “frescos como polpa de guabiju”, fruto da família das mirtáceas, cuja flor é hermafrodita. Portanto, mesmo que Simões não tenha armado essa arapuca para o seu leitor, as coincidências são surpreendentes. A edição crítica de Luís Augusto Fischer de *Contos Gauchescos* chama atenção para as comparações feitas entre Tudinha e elementos da natureza. Tal recurso é destacado como natural e característico do homem do campo:

Nesta passagem, Blau Nunes recorre a várias comparações entre a Tudinha e elementos naturais, concretizando, com exemplos, certos aspectos abstratos da descrição que faz para seu interlocutor. Há quem

---

<sup>112</sup> Idem, ibidem, p.131.

diga que tal recurso é típico de culturas não-urbanas; no linguajar campeiro gaúcho, seu uso é regular e altamente produtivo.<sup>113</sup>

A beleza da moça *candongueira* estava nos olhos, que, pelas palavras de Blau, sugerem encanto e castigo, como vê Luís Augusto Fischer em nota à edição crítica de *Contos Gauchescos*: “Encanto natural, fascínio; aquilo que castiga, de tão encantador...”<sup>114</sup>. O deslumbre, o mistério, “o precipício”, a mulher-diabo-teiniaguá, a arma de sedução de Tudinha eram os olhos, o “rebenqueador”.

Desde o início do texto, o autor já se mostra poético e, para *pintar* a protagonista do conto, bota-lhe também uns versos, os quais são atribuídos à poesia *Gauchadas*, de Múcio Teixeira (1857-1926):

*Duma feita, eu já tinha atravessado o passo,  
E estava retovando as bolas junto ao laço,  
Quando vi, a banhar-se, uma chinoca airosa,  
Lindaça como o sol, fresca como uma rosa.*<sup>115</sup>

Nessa quadra, é notável a atração do olhar do campeiro para uma imagem de sedução. Tal aparição lembra a mitologia nórdica que canta a sereia como um ser que é metade mulher, metade peixe e que, com seu canto suave, atrai os marinheiros – o gaúcho, o Bonifácio? – para as profundezas do mar. O fato de a chinoca airosa estar a banhar-se leva a associar a mulher à água e, conseqüentemente, à figura da sereia.

A metáfora do animal também está presente na descrição de Tudinha. A cada palavra, os véus, aos poucos, vão caindo, o que permite o desvelamento da personagem. Como se estivesse à espreita, a imagem do veado-virá assustado, quem sabe, frente ao seu predador, alude à imagem da chinoca. É possível imaginar o animal angustiado no brejo por sentir-se acuado, a sua respiração ofegante e a luminosidade de suas pupilas, embora seus olhos sugiram a rebeldia do cavalo xucro, “haragano”. Aí transparece a insubmissão do animal manhoso e arisco, “candongueiro”. Ela e outras Salomé, lembrando Blau, “negam o estribo”:

<sup>113</sup>Luís Augusto Fischer, em nota à sua edição de *Contos Gauchescos*, 2.ed. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2000, p.45.

<sup>114</sup>Ibidem.

<sup>115</sup>TEIXEIRA, Múcio. *Gauchadas*. In: LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1953, p.131.

Os olhos da Tudinha eram assim a modo de olhos de veado-virá, assustado: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... pareciam olhos que estavam sempre ouvindo... ouvindo mais, que vendo...<sup>116</sup>

Simões despista o seu leitor intitulado o conto com o nome do negro Bonifácio. Todavia, Tudinha é o foco do narrador. Há, portanto, “pistas e pistas” na história. Não é, pois, de graça que Blau conta que um rapaz da cidade, um *cajetilha*, encanta-se por Tudinha e lhe escreve versos na tentativa de descrevê-la, anunciando, de certa forma, o seu perfil psicológico, o da mulher fatal.

O feminino e o demoníaco se cruzam em diversos textos de Simões Lopes Neto. Em *O Negro Bonifácio*, o narrador avisa que irá ocorrer uma intervenção: “É assim que o diabo as arma...<sup>117</sup>”. A mulher, o diabo e a teiniaguá, segundo Flávio Loureiro Chaves, estabelecem na obra simoniana uma profunda correlação:

A teiniaguá, o diabo, a mulher. Há uma íntima correlação entre os três elementos; sua junção estabelece a noção do feminino como metáfora da ambigüidade, podendo assumir certos prolongamentos à primeira vista insuspeitados. [...]

Por isto afirmo que a descendência da teiniaguá, imagem-arquétipo extraída do mito, prolonga-se no mundo histórico, na sociedade projetada nos *Contos Gauchescos*. É *precipício para os homens*, não só os infelizes que beiram já a marginalidade, como o negro Bonifácio, também para os chefes...<sup>118</sup>

O encantamento dos homens tanto por Tudinha quanto por Salomé, a de Wilde, faz jus à beleza da primeira e da última. No texto simoniano, Blau conta – imagina-se que este esteja ao redor de um fogo de chão a tomar o amargo – que Tudinha podia esnoabar, já que, segreda o *vaqueano*, ela “trazia mais de quatro pelo beijo”. A princesa judia, no texto do poeta inglês, também é encantadora:

(Herodes) ‘É estranho que o jovem sírio se tenha matado. Estou triste com sua morte. Estou muito triste, porque ele tinha bela aparência. Era mesmo muito belo. Possuía olhos lânguidos. Lembro-me de que o vi olhar langorosamente para Salomé. Com efeito, observei que ele a olhava demais’.

(Herodíade) ‘Há outros que a olham demais’. [...]

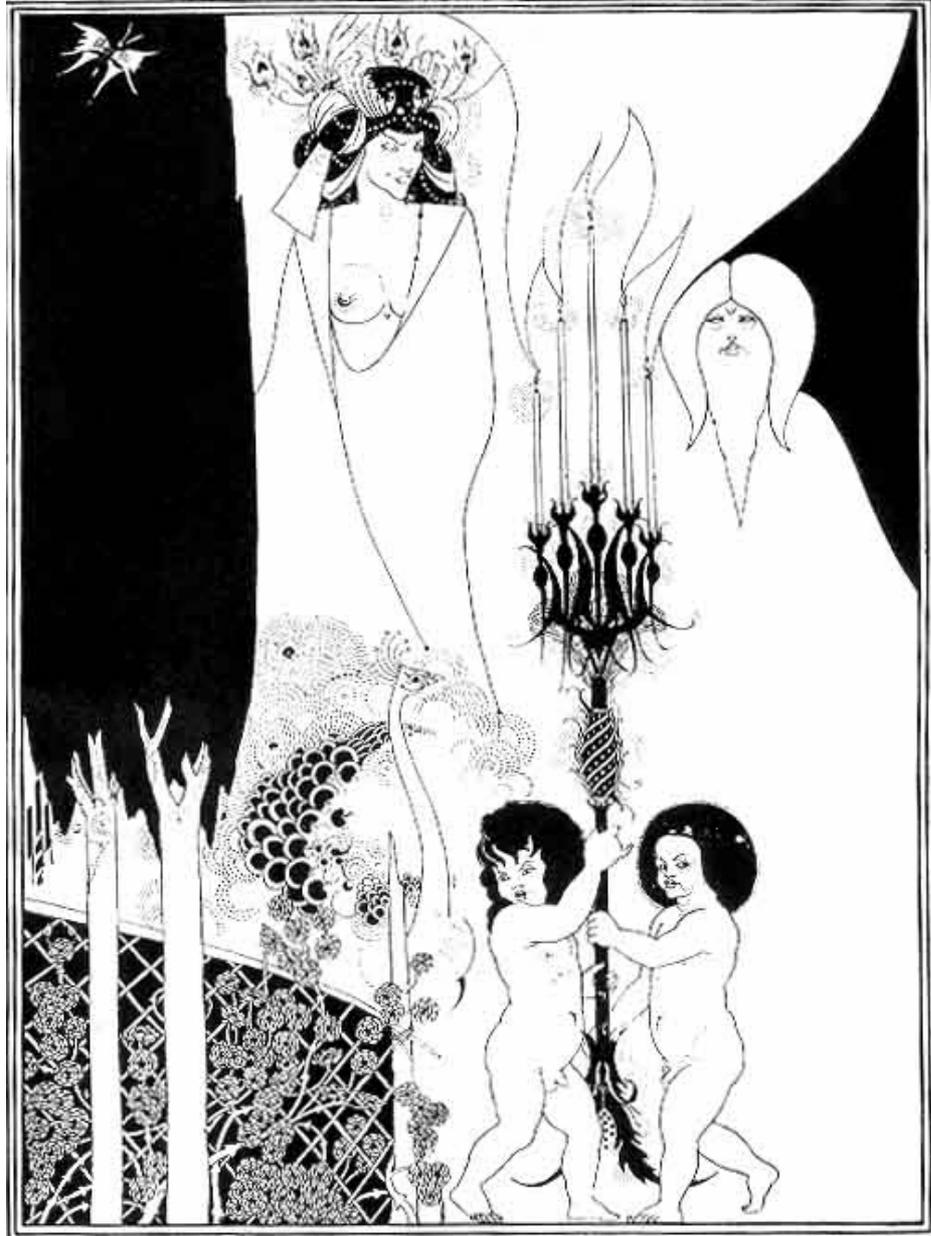
(Herodíade a Herodes) ‘Estais, novamente, olhando para minha filha. Não deveis olhá-la. Já vos adverti’.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> LOPES NETO, op.cit., p.132.

<sup>117</sup> Idem, ibidem, p.132.

<sup>118</sup> CHAVES, op.cit., p.117.

<sup>119</sup> WILDE, op.cit., p.97-113.



Tudinha, conforme conta Blau, apesar de rebelde, “arisca”, envolvia, enganava um “cristão” apenas com sua fala. A Salomé bíblica, mais do que qualquer outra mulher, soube muito bem – como diz Blau – “embuçalar” um homem, ou melhor, um rei:

6 Festejando-se, porém, o dia natalício de Herodes, dançou a filha de Herodias diante dele, e agradou a Herodes. 7 Pelo que prometeu com juramento dar-lhe tudo o que pedisse; 8 E ela, instruída previamente por sua mãe, disse: Dá-me aqui num prato a cabeça de João Batista. 9 E o rei afligiu-se, mas, por causa do juramento, e dos que estavam à mesa com ele, ordenou que se *lhe* desse.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Mateus*. São Paulo: Vida, 1984, p.27.

Se, em Tudinha, a arma de sedução eram os olhos, o “rebenqueador”, no texto bíblico, a dança, reveladora da sedução, é a arma de Salomé. Com ela, a princesa, aconselhada pela mãe, pega pela palavra o Tetrarca, que, por estar na presença de autoridades, não poderia quebrar um juramento. Em Wilde, a menina judia, antes de dançar para o rei, já exerce, querendo ver João Batista, a quem se ouvia gritar lá de dentro da masmorra, o seu poder de sedução sobre o jovem sírio apaixonado:

(Salomé) ‘Fareis isso por mim, Narraboth, e amanhã, quando eu passar na minha liteira pela porta dos compradores de ídolos, deixarei cair uma pequenina flor para vós, uma pequenina flor verde’.  
(O Jovem Sírio) ‘Princesa, não posso, não posso!’  
(Salomé) [Sorrindo] ‘Fareis isso por mim, Narraboth. Fareis isso por mim. E amanhã quando eu passar na minha liteira por sobre a ponte dos compradores de ídolos, olhar-vos-ei através dos véus de musselina, olhar-vos-ei, Narraboth, e talvez vos sorria. Olhai para mim, Narraboth, olhai para mim. Ah! Bem sabeis que ides fazer o que vos peço. Vós o sabeis... Bem sei que fareis isso’.  
(O Jovem Sírio) [Acenando para o terceiro soldado] ‘Retirai o profeta... A princesa Salomé deseja vê-lo’.<sup>121</sup>

A dúvida sobre a paternidade de Salomé e a de Tudinha também as aproxima. Conforme verbete do Dicionário Prático da Bíblia Sagrada, Salomé seria “filha de Herodíade, de seu legítimo casamento com Filipe Antipas<sup>122</sup>.” Já Flávio Josefo, ao apresentar a descendência de Herodes, o Grande, confunde e esclarece – como já foi dito – a história, pois, de acordo com seu texto, a *bailarina* seria filha de Herodes Antipas e Herodias, e não de Filipe Antipas:

Herodes y Herodías tuvieron una hija, Salomé, tras cuyo alumbramiento Herodías, con el propósito deliberado de echar por tierra las costumbres heredadas de los antepassados, se casó con Herodes, hermano de su anterior marido por parte de padre...<sup>123</sup>

Wilde, de forma muito peculiar, tangencia a possibilidade de a Salomé – a da História – ser fruto do adultério de sua mãe, já que, em seu texto, indicia Herodes como o mandante do assassinato de seu meio-irmão Filipe Antipas, estrangulado por um carrasco após ter sido mantido preso por 12 anos numa antiga cisterna, no subsolo do palácio do Tetrarca. Iocanaan – ou João Batista –, assediado por Salomé, a repudia proferindo-lhe palavras reveladoras, por exemplo, “filha do

<sup>121</sup> WILDE, op.cit., p.83-84.

<sup>122</sup> BÍBLIA SAGRADA, Barsa, 1969. p.13-14.

<sup>123</sup> JOSEFO, op.cit., p.1102.

adultério”, “filha de mãe incestuosa”, “filha de Sodoma”, “filha de Babilônia”, entre outras.

Tanto a traição de Herodias, o que resultou na incerteza sobre quem seria o pai de Salomé, quanto a paternidade de Tudinha despertam curiosidade. Em Simões, parece, em princípio, que o *vaqueano* quer deixar bem clara a procedência da chinoca no intuito de, grosso modo, mostrar para o leitor que ela não tinha do que se queixar, embora pudesse ser filha de um adultério. Ela e a mãe, sia Fermina<sup>124</sup>, viviam muito bem, pois tinham, para seu desfrute, o que poderia ser considerado luxo: plantação, água para o consumo próprio e dos animais, gado manso, o que facilita a lida. Além de tudo isso, Tudinha tinha um cavalo tratado, como se diz, a “pão de ló”, montaria com arreios de prata, digno de princesa. Querendo ou não, a filha de Fermina tinha lá as suas baldas de gente nobre, tanto que Blau Nunes se rende às semelhanças e confirma: “Parecenças, isso, tinha, e não pouco, com a gente do capitão...”<sup>125</sup>

Flaubert, no conto *Hérodias*, que busca reler fielmente a trama pela ótica histórica, transmuta a imagem da filha para a mãe, o que concede à última toda a beleza da primeira<sup>126</sup>. O erotismo e a sensualidade de Salomé podem ser lidos nesse escritor como herança da feminilidade da mãe. Conceber Herodias como filha e mãe, desse ponto de vista, é compreensível, embora o mistério de uma seja a revelação da outra. Em Simões, é numa carreira que “Herodias” e sua filha decidem aparecer. Em vez de virem carregadas em suas liteiras, como em Flaubert e em Wilde, elas vêm a cavalo.

Tudinha comparece ao evento acompanhada de sua mãe – e não podia ser diferente. Blau, muito pachola, que para saber tantos detalhes devia estar muito perto do ninho do alvoroço, refere-se à sia Fermina como velha, mas, ao seu ver,

---

<sup>124</sup> A título de curiosidade, Simões Lopes Neto e sua esposa, D. Francisca Meirelles Simões Lopes – na intimidade, apenas “Dona Velha” –, não tiveram filhos e, por isso, adotaram Fermina, que, no fim da década de 40, veio a falecer antes de sua mãe adotiva. A tendência crítica que leva em conta a biografia do autor teria no conto *O Negro Bonifácio* uma referência representativa para o estudo do seu *corpus* de análise, nomes de familiares do contista, de seu pai e de sua filha adotiva.

<sup>125</sup> LOPES NETO, op.cit., p.132.

<sup>126</sup> DOTTIN, op.cit., p.808.

uma velha que “ainda fazia um fachadão”. Comprova, portanto, a beleza da mãe, como, se supõe, a da Bíblia, a de Wilde e a de Flaubert.

No universo simoniano, a mulher, se comparada a outros infortúnios – as guerras, o frio, o descampado –, representa o destino na vida do homem, cujo desfecho é marcado pelo sangue e ódio. O conflito é estabelecido entre o bem e o mal, tanto que, conforme defende Augusto Meyer, o conto poderia intitular-se *Ódio e Amor*<sup>127</sup>. A violência, a fúria da ação, é detonada no conto *O Negro Bonifácio* pela complexidade psicológica atribuída a Tudinha, que, insana, provoca a desmedida capaz de desvelar o aspecto demoníaco das mulheres-teiniaguás de Simões Lopes Neto. Enquanto o leitor tem sua atenção despistada pelo título, que induz à figura masculina, a narração de Blau vai alumando *devagarito* os olhos de Tudinha, que, por demais rebenqueadores, não agüentam durante muito tempo o disfarce de musselina. E é no pega-para-capar que seu último véu cai. Se no palco de Wilde ela é esmagada pelos soldados como uma serpente do deserto, no pampa, ou melhor, na carreira de Simões, ela “espicaça uma cruzeira numa toca”. Na castração simbólica, a degolação de locanaan, portanto, é relida. Logo, Tudinha, como as outras Salomé, é a desgraça na vida de Bonifácio, que, na procura de cachaça, truco e jogo do osso, perde a vida e a dignidade, *o vancê compreende*. Em tese, só Adão sabe quanto lhe custa uma costela, talvez o “precipício” de todo homem.

### 2.2.1 O pega-para-capar

“Que peleia mais linda!  
Vinte ferros fiscaram; era o Nadico,  
eram os outros namorados de Tudinha  
e eram outros que tinham contas a ajustar com aquele tição atrevido.”<sup>128</sup>

A ameaça de se estabelecer um bochincho, desde o início do conto de Simões, é uma constante. Quando o *diabo as arma*, os olhos de Tudinha revelam verdades e deixam transparecer, de certa forma, um ar diabólico que, em princípio, parecendo natural, anima Bonifácio a afrontá-la:

<sup>127</sup> MEYER, op.cit., p.18.

<sup>128</sup> Em *O Negro Bonifácio*, p.134.

Ora bem; depois de se mostrar um pouco, o negro apeou a chirua e já meio entropigaitado começou a pastorejar a Tudinha... e tirando-se dos seus cuidados encostou o cavalo rente no dela e aí no mais, sem um – Deus te salve! – sacudiu-lhe um envite para uma paradita na carreira grande. A pinguancha relanceou os seus olhos de veado assustado e não se deu por achada – depois explicou – de puro medo aceitou, devendo ganhar uma libra de doces, se ganhasse o tordilho. O tordilho era o do Nadico.<sup>129</sup>

O jogo, a aposta, é um meio encontrado por Bonifácio para aproximar-se de Tudinha. Nadico, um dos muitos embeijados pela moça, é inserido por ela na disputa como demonstrativo da sua popularidade e carisma entre os homens. Tudinha precisava mostrar para Bonifácio o seu valor, mesmo que, para ela, estar rodeada por pretendentes nada representava. A vingança estava à espreita. Embora rodeada, o seu amor era, na verdade, Bonifácio, e assim Blau, no final, explica:

Mais tarde vim a saber que o negro Bonifácio fora o primeiro a... amanonsiar a Tudinha; que ao depois tomara novos amores com outra fulana, uma pinguancha de cara chata, beijuda; e que naquele dia, para se mostrar, trouxera na garupa a novata, às carreiras, só de pirraça, para encanzinar, para tourear a Tudinha, que bem viu, e que apesar dos arrastados de asa daquela moçada e sobretudo do Nadico, que já a convidara para se acolherar com ele, sentira-se picada, agoniada da desfeita que só ela e o negro entendiam bem...; por isso é que ela ficou como cobra que perdeu o veneno...<sup>130</sup>

A narrativa literária, ao contrário da mítica, propõe-se a explicar, concedendo ao leitor esclarecimentos circunstanciais sobre a história contada. Tudinha, pelo que conta Blau, entregou-se a Bonifácio e, ao ser trocada, vingou-se. Salomé, de Wilde, de uma certa forma, também é contaminada pelo espírito de vingança. Desde o seu primeiro encontro com locanaan, a *bailarina* se mostra absurdamente apaixonada. A atração carnal é, inicialmente, determinante para o despertar da paixão em Salomé, que, incansavelmente, insiste em um simples beijo. O seu pedido, no entanto, é-lhe negado:

(Salomé) [...] ‘É a tua boca que eu desejo, locanaan. [...] Não há nada neste mundo, nada tão vermelho como a tua boca... Deixe-me beijar a tua boca’.  
(locanaan) ‘Nunca! Filha de Babilônia! Filha de Sodoma! Nunca’.  
(Salomé) ‘Beijarei a tua boca, locanaan! Beijarei a tua boca’.<sup>131</sup>

<sup>129</sup> LOPES NETO, op.cit., p.133.

<sup>130</sup> Idem, ibidem, p.137.

<sup>131</sup> WILDE, op.cit., p.91.

Tudinha e Salomé – a de Wilde – são feridas e, por isso, levam o jogo do amor e ódio a extremos. Às raias da loucura, a personagem feminina assume um perfil, em ambos os textos, assustador. O desequilíbrio, no caso do texto de Simões, permite que se veja além dos olhos de Tudinha, cuja face é, até o pega-para-capar, encoberta pelo véu da mais sensual princesa da história do cristianismo. O salseiro fecha em virtude da desfeita de Tudinha, que, após obter vitória, nega o lenço de sequilhos oferecido como pagamento, pedindo a Bonifácio que o desse a sua mãe, Fermina. Enfurecido com tal bravata, o negro “estende o braço” à chinoca, dizendo: “Ora, misturada!... eu sou teu negro, de cambão!... mas não piá de china velha<sup>132</sup>!” E isso é suficiente para que os homens se esgaravatem como se fossem animais numa luta mortal pela fêmea que está no cio. Tudinha aproveita o momento certo para dar o seu revide e, ao fazê-lo, deixa cair o véu: “A morocha parou em meio um riso que estava rindo e firmou nele uns olhos atravessados, esquisitos, olhos como pra gente que já os conhecesse...<sup>133</sup>.”

Diferentemente das demais *Salomé*s, é Nadico, em sua hora derradeira, e não Bonifácio – possível releitura de João Batista –, quem recebe de Tudinha um beijo enquanto esta mantinha sua cabeça no colo: “... com a cabeça pousando-lhe no colo, beijando-lhe ela os olhos embaciados e a boca morrente, ali, naquela hora braba...<sup>134</sup>.” Se a fala de Salomé – a de Wilde – fosse atribuída a Tudinha, as cenas se confundiriam: “... beijei a tua boca! Havia um gosto amargo nos teus lábios. Seria o gosto do sangue?... Talvez seja o gosto do amor... Dizem que o amor tem gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beijei a tua boca...<sup>135</sup>.”

As antíteses, as oposições encontram em *O Negro Bonifácio* um espaço recorrente para a sua construção, como destaca Flávio Loureiro Chaves:

[...] estruturada nas antíteses (“olhos tímidos e ao mesmo tempo haraganos”), nas oposições (Bonifácio/Tudinha, preto/branco, fealdade/beleza), a narrativa encerra por fim este paradoxo essencial entre o masculino e o feminino, no qual o macho disputa a mulher, busca “amanonsiá-la” e é castrado, destruído por ela.<sup>136</sup>

<sup>132</sup> LOPES NETO, op.cit., p.134.

<sup>133</sup> Idem, ibidem, p.134.

<sup>134</sup> Idem, ibidem, p.135-136.

<sup>135</sup> WILDE, op.cit., p.138.

<sup>136</sup> CHAVES, op.cit., p.110.

De acordo com o que já foi dito, João Batista, no relato bíblico, é – para seguir a linha de Chaves – destruído por tentar, em certa medida, “amanonsiar” Herodias, claro que em outra circunstância, pois o profeta é simbolicamente castrado. E, à luz das palavras de Blau, pode-se ler, na história por ele contada, o mito de Salomé relido. Flávio Loureiro Chaves, ao analisar o universo de Blau, que narra tanto a história da *Salamanca do Jarau* quanto a da *chinoca mais candongueira que havia por aqueles pagos*, afirma que, independentemente do contexto narrativo em que o *vaqueano* se encontra, o seu mundo é o mesmo:

Não obstante, tanto num caso como no outro, o universo de Blau Nunes permaneceu o mesmo: àquela teiniaguá, *mulher/bicho imundo*, corresponde aqui a *mulher/bicho caborteiro*, associada às conotações gerais da deslealdade, da traição e, “last but not least”, da castração. Eis aí uma noção já intransponível uma vez que, seja ela estancieira ou peona, é *tudo a mesma cousa*.<sup>137</sup>

A compreensão de tal noção intransponível, mencionada por Chaves, é de fundamental importância para esta reflexão sobre a releitura do mito de Salomé, pois, de acordo com o ensaísta, mesmo que tal analogia seja um tanto superficial, as mulheres, sejam elas Tudinhas, Herodíades, Salomés, Herodias, Lalicas, Rosas, grosso modo, são todas “precipício para os homens”. Quer seja estancieira, lasciva, candongueira, sedutora ou peona, a mulher é, até que lhe caia o véu, uma incógnita. Não é à toa que a esfinge é uma mulher ameaçadora no corpo de uma leoa: *Decifra-me ou te devoro*.

Fermina e Herodias – tanto a da Bíblia quanto a de Wilde – são perversas e astutas. A mãe de Tudinha não se abstém do furdunço e, mesmo estando Bonifácio sem mais *bolear a perna*, joga-lhe água quente: “[...] nesse mesmo momento e instante a velha Fermina entrou na roda, e ligeira como um gato, varejou no Bonifácio uma chocolateira de água fervendo, que trazia na mão, do chimarrão que estava chupando...”<sup>138</sup> Herodias não só abominava o profeta que condenava o seu casamento como também desejava a sua morte: “19 E Herodias o espiava, e queria matá-lo, mas não podia”<sup>139</sup>, daí ter aconselhado a filha a pedir a cabeça de João Batista. Herodíade, de Wilde, vibra com o pedido da filha ao Tetrarca e incentiva-a,

<sup>137</sup> CHAVES, op.cit., p.111.

<sup>138</sup> LOPES NETO, op.cit., p.136.

<sup>139</sup> BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Marcos*. São Paulo: Vida, 1984, p.62.

incendiando mais ainda a situação: “Minha filha fez bem em pedir a cabeça de locanaan. Ele cobriu-me de injúrias. Disse coisas monstruosas contra mim. Ela provou que me ama. Não cedais, minha filha. Ele jurou, ele jurou<sup>140</sup>.”. Tudinha, entretanto, age por conta própria, pois, após ver a mãe sendo esfaqueada e Nadico morto, enraiva-se de tal maneira que chega a surpreender Blau Nunes, que diz: “Vi então o que é uma mulher rabiosa...: não há maneira nem buçal que sujeite: é pior que homem!...”<sup>141</sup>

Para assombro de muitos, Tudinha, como descreve Blau, espumava e ria ao mesmo tempo. Totalmente desequilibrada, porém *bonita sempre*, ela, empunhando um facão, estraçalha o órgão sexual do homem que tentou pôr-lhe arreios. Bonifácio, mesmo morto, é castrado. A sensualidade, o erotismo e o sexo se confundem com sangue, amor e ódio, uma vez que Tudinha dá vários golpes no cadáver a fim de destruir aquilo que, ironicamente, lhe foi motivo de prazer:

[...] e pegando o facão como quem finca uma estaca, tateou no negro sobre a bexiga, pra baixo um pouco – vancê compreende?... – e uma, duas, dez, vinte, cinqüenta vezes cravou o ferro afiado, como quem espicaça uma cruzeira numa toca... como quem quer estraçalhar uma cousa nojenta... com quem quer reduzir a miangos uma prenda que foi querida e na hora é odiada!...<sup>142</sup>

Diferentemente de *O Negro Bonifácio*, em Wilde, além de locanaan, morre, no final da história, a mulher, cuja morte recebe uma conotação de transcendência espiritual, visto que a luz da lua sugestivamente ilumina a vítima no momento de sua, quem sabe, partida.

---

<sup>140</sup> WILDE, op.cit., p.127.

<sup>141</sup> LOPES NETO, op.cit., p.136.

<sup>142</sup> Idem, ibidem, p.136-137.



Os soldados esmagam Salomé feito uma cobra. Já no texto de Simões, Tudinha espicaça o *vancê compreende* de Bonifácio, mesmo estando este já morto, permitindo o reconhecimento do mito de Salomé:

A Tudinha já não chorava, não; entre o Nadico, morto, e a velha Fermina estrebuchando, a morocha mais linda que tenho visto, saltou em cima do Bonifácio, tirou-lhe da mão sem força o facão e vazou os olhos do negro, retalhou-lhe a cara, de ponta e de corte... e por fim, espumando e rindo-se, desatinada – bonita sempre! –, ajoelhou-se ao lado do corpo...<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*, p.136.

O infortúnio de João Batista, no Evangelho de Marcos, é o que mais surpreende. Sem dó nem piedade, a princesa judia, influenciada pela mãe, pede ao rei seu nefasto prêmio: “Quero que imediatamente me dê num prato a cabeça de João Batista.”. Marcos conta ainda que, a mando de Herodes, um carrasco vai até a masmorra, decapita e traz para a *bailarina* a cabeça do profeta:

27 E, enviando logo o rei o executor, mandou que lhe trouxessem ali a cabeça de *João*. E ele foi, e degolou-o na prisão. 28 E trouxe a cabeça num prato, e deu-a à menina, e a menina a deu a sua mãe.<sup>144</sup>

Tanto em Wilde como em Flaubert, a morte de Iocanaan ocorre por *detrás das cortinas*. Já, em Simões, a desgraça de Bonifácio se dá às vistas do leitor. A fúria da ação aqui é muito mais violenta, o que dá ao texto maior dramaticidade e força. A carga dramática transmitida pelas personagens, nos desfechos dos referidos textos, impressiona. Sangue e violência, no entanto, em Simões Lopes Neto, explodem furiosamente. De acordo com Flávio Loureiro Chaves:

[...] ambição e traição, no mundo simoniano, são os fatores que precisamente geram a desmedida, a desordem, até mesmo a manifestação demoníaca, e assim desenraízam o homem de sua humanidade.<sup>145</sup>

E assim é em *O Negro Bonifácio*.

A vingança é, em *O Negro Bonifácio*, decorrência do ciúme de Tudinha. Bonifácio aparece na carreira acompanhado por uma *chirua refestelada*, o que foi o suficiente para que a filha de sua Fermina mobilizasse sua vendeta. O motivo desse conto, de acordo com Augusto Meyer, é a paixão amorosa. Wilde também se valerá desse motivo para explicar o pedido de Salomé, já que foi rejeitada e, por isso, prometera beijar a boca de Iocanaan. Herodias, aparentemente, pelo relato bíblico, mostra-se apaixonada por seu esposo. Matar João Batista ainda representava muito pouco para uma mulher que não media conseqüências em nome dos seus objetivos e desejos. Calar a boca do profeta aprisionando-o não bastou, pois Herodias era capaz de maiores atrocidades, além de permitir a exposição da filha – como diz o texto bíblico, uma menina – aos olhares libidinosos de tribunos e grandes da Galiléia, incentivados pelo frenesi do Tetrarca.

<sup>144</sup> BÍBLIA SAGRADA. N. T. *Marcos*. São Paulo: Vida, 1984, p.62.

<sup>145</sup> CHAVES, op.cit., p.145.

A beleza exuberante de Tudinha é tão perigosa quanto a de Salomé *pintada* por Flaubert:

A donzela dançou como as sacerdotisas das Índias, como as núbias das cataratas, como as bacantes da Líbia. Revirava-se para todos os lados, semelhante a uma flor agitada pela tempestade. Os brilhantes das suas orelhas saltavam, o tecido das costas oferecia cambiantes; dos braços, dos pés, do vestuário, brotavam faíscas invisíveis que inflamavam os homens. [...] Sem vergar os joelhos, afastando as pernas, curvou-se de tal forma que o seu manto roçava o sobrado; e os nômades habituados à abstinência, os soldados de Roma entendidos em devassidões, os publicanos avarentos, os velhos sacerdotes azedados pelas disputas, todos, dilatando as narinas, palpitavam de apetite carnal.<sup>146</sup>

O encanto, o poder da mulher-diabo-teiniaguá estabelece, em Simões, se comparada à imagem da serpente, um elo enigmático que vai – para relacionar o mínimo – desde Eva, a primeira mulher, até Tudinha, possível releitura de Salomé, o que permite pensar os rastros de Salomé e da Teiniaguá como próximos, já que, para Blau, “estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa...”<sup>147</sup>

Ao contrário de João Batista, cujo corpo foi carregado e sepultado por seus discípulos, sendo que o profeta, assim como Jesus, era dotado de grande prestígio entre os judeus, Bonifácio não foi por ninguém *apadrinhado*. A fina flor do preconceito é *pintada* por Simões. A sociedade da época é caracterizada para mostrar, longe de qualquer demagogia, a realidade, os costumes discriminatórios, ainda mais em se tratando de um povo que, recentemente, havia vivido o regime da escravidão: “Em roda, a gauchada mirava, de sobancelhas rugadas, porém quieta: ninguém apadrinhou o defunto.”<sup>148</sup>

Nas palavras de Herodes a Herodíade, no texto de Wilde, percebe-se o que representou a atitude de Salomé como um todo, interpretação definitiva para o entendimento de – talvez todas – releituras do mito: “É monstruosa a vossa filha, assombrosamente monstruosa. Na verdade, o que ela praticou foi um grande crime. Estou certo de que foi um grande crime contra um Deus desconhecido<sup>149</sup>.”. Já em Simões, Blau, em certa medida, absolve Tudinha, ou, pelo menos, a explica, pois,

<sup>146</sup> FLAUBERT, op.cit., p.91.

<sup>147</sup> LOPES NETO, op.cit., p.137.

<sup>148</sup> Idem, ibidem.

<sup>149</sup> WILDE, op.cit., p.136.

para ele, a morte e a castração de Bonifácio foram frutos da vingança de uma mulher que, como todas, é *bicho caboteiro*.

### 2.3 A tirana no *Cancioneiro Guasca*

Simões Lopes Neto abre *Cancioneiro Guasca*, publicação de 1910, com um texto seu intitulado *Pró-memória*. Neste o autor, já no primeiro parágrafo, faz uma reflexão esclarecedora acerca da cultura do Rio Grande do Sul. A apresentação da obra faz claramente uma defesa do passado e uma crítica aos que o desvalorizam em detrimento de novidades, o que demonstra um dos objetivos de Simões ao compilar a matéria do *Cancioneiro*: recuperar o ficcional da oralidade, garantindo-lhe a permanência.

Como uma velha jóia, pesada e tosca, que a moda repulsa e entende arcaica, assim a antiga estirpe camponesa que libertou o território e fundou o trabalho social no Rio Grande do Sul, assim, essa – velha jóia pesada e tosca – acadinhada pelo progresso, transmutou-se.<sup>150</sup>

*Cancioneiro Guasca* está dividido em partes: antigas danças; quadras – descantes e desafios; poemets; trovas; poesias históricas; desafios; dizeres; diversas; e modernas. Em *Antigas danças*, um histórico, texto adaptado de J. Cezimbra Jacques, procura dar informações sobre a origem das danças de fandango. Segundo Jacques, tal costume aponta para um detalhe relevante: aquela expressão artística cultural representava uma forma de rumar à civilização.

As danças do *fandango*, apesar de serem bastante limitadas, não deixavam, no entanto, de manifestar muitos traços da estética e uma tendência inicial para a civilização de um povo que lutava com os seus próprios esforços, achando-se, por assim dizer, isolado do mundo polido.<sup>151</sup>

Das *Antigas danças*, *O Tatu* é a primeira, uma espécie de narrativa que trata das andanças e peripécias do personagem que dá título ao poema. Este é composto de 40 estrofes de 4 versos e configura a tentativa de representação da imagem do gaúcho errante, do peão que vaga em busca de trabalho e sossego pelos pagos do

<sup>150</sup> LOPES NETO, Simões. *Cancioneiro Guasca*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p.17.

<sup>151</sup> Idem, *ibidem*, p.20.

Rio Grande. Entretanto, o eu lírico antecipa ao leitor a notícia da morte do tatu e remonta ao passado para contar sua história. O personagem, a cavalo ou a pé, se lança em uma viagem sem rumo, marcada por pobreza, peleias, muitas campeiragens e desamores.

[...]  
*O tatu foi homem pobre,  
 Que apenas teve de seu  
 Um balandrau muito velho  
 Que o defunto pai lhe deu*

[...]  
*O tatu subiu a Serra  
 Com ganas de beber vinho...  
 Apertaram-lhe a garganta,  
 Vomitou pelo focinho!*

[...]  
*O tatu foi encontrado  
 Lá nos cerros de Bagé,  
 De laço e bolas nos tentos,  
 Atrás dum boi jaguané!...*

A cantiga permite entender de certa maneira a condição do peão dos pampas, o qual era obrigado por um tempo a andar à procura de trabalho e a abandonar para tanto a família. “Ao chegar à sua casa/ Veio alegre e mui contente/ Por ver a sua tatua/ E quem mais era parente”. Somado a isso, o peão retorna em estado degradante, fruto de sua jornada: “Tatua, minha tatua,/ Acuda, senão eu morro!/ Venho todo lastimado/ Das dentadas de um cachorro”. E, envolvida nessa condição, está a mulher, a *tatua*. No entanto, ela não deseja se submeter à espera de seu homem e, no retorno deste, parece decidir o destino – sem piedade.

*Até chegar nesta idade,  
 Remédio nunca tomei;  
 Tatua, estou mui doente,  
 Faz remédio, eu tomarei.*

*Ela deu folhas d'umbu  
 Co'a raiz de pessegueiro;  
 Mas coitado do tatu,  
 Morreu ainda mais ligeiro!*

É máxima de Erico Verissimo que “aquilo sobre o que ninguém fala ou escreve não existe”. Matéria ficcional – certamente reflexo do pensamento dominante –, a imagem da mulher que envenena o próprio marido e, com a ajuda dos filhos, cava-lhe uma cova ganha espaço nos versos de *O Tatu*. “A tatua e os

tatuzinhos/ Puseram-se a cavoucar,/ P'ra fazer a funda cova,/ P'ra o seu tatu enterrar. A tragédia não estaria completa se não houvesse a revelação dos motivos que levaram a mulher a cometer tal ato. No poema a viúva não respeita o luto, o que para a Igreja Católica é inaceitável, e deseja se casar novamente. “A tatua está viúva,/ O seu tatu já morreu;/ Ela agora quer marido/ Travesso como era o seu.” O *Tatu* como dança de fandango garante, no mínimo, a possibilidade de existência da tatua, uma mulher infiel aos dogmas do matrimônio e aos preceitos de família vigentes em época na qual tal cantiga começou a passar de boca em boca. Há, todavia, uma estrofe – a que segue a última citada – que confere à mulher, à tatua, status de poder. Para ela, a escolha é possível. Reflexo, quem sabe, de uma vida marcada pela espera, pela angústia e pela solidão. Leticia Wierzchowski, em *A casa das sete mulheres*, apresenta como mote essa realidade. De acordo com Tabajara Ruas em apresentação ao romance da autora, as guerras influenciam negativamente o destino de homens e de mulheres. A estas cabe costurar e esperar.

Abre a segunda das três gavetinhas do toucador. Vasculha entre os pentes, presilhas e grampos e puxa lá do fundo a tesoura negra, pesada. É uma tesoura velha, pertenceu à sua avó paterna. Acaricia a lâmina afiada e escura. Passa a tesoura pelo rosto com cuidado, sentindo a frieza do metal. Não quer mais viver se for para estar longe dele. Para quê? Agüentar uma lenta sucessão de dias iguais, fingir-se interessada pela guerra, pelas vitórias, pelo sangue derramado, por aquela república... Ver outros verões, suar outras tantas tardes até que chegue um inverno, e mais outro e mais outro, até que o Minuano estoure em seus tímpanos, corroa sua alma, até que envelheça numa cadeira de balanço, olhando o pampa, feito um fóssil. A tesoura pesa entre os seus dedos. A tesoura espera uma decisão.<sup>152</sup>

As mulheres d'*O Tempo e o Vento*, de Erico Veríssimo – fonte explícita do romance de Leticia Wierzchowski –, quando da ausência de seus homens, dedicam-se a esperá-los. Bibiana, como destaca Lélia Almeida<sup>153</sup>, ouve os ensinamentos da avó. A neta lembra Ana, a qual lhe dizia que “certos assuntos eram coisas de homem” e que “o melhor que as mulheres tinham a fazer era desistir de compreendê-los”. Para Ana Terra, as mulheres deveriam “continuar obedecendo e esperando”. Flora, por sua vez, questiona Maria Valéria por entender a espera como conseqüência de uma decisão tomada pelos homens: “De tempos em tempos os homens vão para a guerra e as mulheres não têm outro remédio senão esperar com

<sup>152</sup> WIERZCHOWSKY, Leticia. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

<sup>153</sup> ALMEIDA, Lélia. *A sombra e a chama: as mulheres d'O Tempo e o Vento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996, p.53.

paciência. A senhora sabe disso melhor do que eu. Mas por que tem de ser assim?" A guerra é, sobretudo para as mulheres, um tempo de angústia, de solidão.

A tatusa sem dúvida cansa dos dias de solidão e decide dar fim ao seu sofrimento. A morte do marido significa recomeço para a sua algoz. Agora, sabida do que é viver com um *tatu*, ela deseja um homem que possa estar próximo e que a respeite. "A tatusa está mitrada,/ Quer o marido doutro jeito,/ Que não viva longe dela/ E seja tatu de respeito." Embora a realidade das mulheres cujos homens estavam fora na guerra e a da mulher da cantiga compilada por Simões sejam diferentes – a tatusa não espera um furriel farroupilha, mas sim um peão de estância –, seus objetivos de vida são iguais: querem viver o amor e não aguardar por ele.

Em *A chimarrita*, volta a temática da errância, o que de certa forma é uma constante no *Cancioneiro*. "A Chimarrita que eu canto,/ Veio de cima da Serra,/ Rolando de galho em galho/ Até chegar nesta terra!" Os personagens vagam pelo Rio Grande. Jogados à própria sorte, morrem. Donald Schüller, no seu romance *Chimarrita*<sup>154</sup>, procura, entre outras coisas, esclarecer a origem dessa personagem. O intrigante disso é pensar na possibilidade de a Chimarrita ser oriunda de outro lugar da *terra brasílica* que não o Rio Grande do Sul, uma vez que, ao longo dos versos do *Cancioneiro*, se percebe elementos telúricos que a envolvem particularmente – traço do gaúcho. É o que se lê quando das suas possíveis mentiras acerca da posse de cavalos: "Chimarrita diz que tem/ Dois zainos e um tordilho:/ Mentira da Chimarrita, Nem um cupim p'ro lombilho!" O telúrico também está presente nestes versos: "A Chimarrita no campo/ Co'os bichos todos falou; Na morte da Chimarrita/ O bicharedo chorou." Aqui a natureza é co-partícipe. Os bichos são humanizados. A mulher está de tal maneira inserida a ponto de tornar distante a idéia de que não tenha nascido num ambiente rural, pastoril.

Esse segundo poema do *Cancioneiro* envolve a mulher na penumbra, na sombra. A morte intensifica esse quadro: "Chimarrita morreu ontem,/ Ontem mesmo s'enterrou:/ Quem chorar a Chimarrita/ Leva o fim que ela levou." E, por conseguinte, em tom de ameaça, surge a possibilidade de maldição. Por que morre a

---

<sup>154</sup> SCHÜLLER, Donald. *Chimarrita*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

personagem não é claramente dito por quem – certamente um homem – canta a finada. Entretanto, é no não-dito que se entende a morte como sentença a quem, de acordo com a voz que conta/canta, tanto mentiu na vida: “Aragana e caborteira/ A Chimarrita mentiu; Não censure a dor alheia/ Quem nunca dores sentiu!...”

A Chimarrita de Schüller ilumina a sombra. Há, portanto, como pensar aí novamente a história – ou recontá-la. O caminho civilizatório percorrido pelos homens do pampa na formação do Rio Grande não foi, de fato, retilíneo. Além disso, nota-se no *Cancioneiro* a oposição entre a civilização – a cidade – e o primitivo – o campo. No jogral *Sr. Zorrilho*<sup>155</sup>, mesmo de forma anedótica, essa discussão é levantada, concedendo ao leitor o vislumbre da cidade como algo danoso.

*Onde vai, Sr. Zorrilho,  
Em tamanha galopada?  
– Vou m’embora p’ra cidade,  
Dançar a polca mancada.*

*Não vá lá, Sr. Zorrilho,  
Para não ser caçado!  
– Não me importa, lá se avenham,  
Que eu sou mui relacionado.*

*Tenência, Sr. Zorrilho,  
Quem não sabe não se meta,  
– Menos sabe quem se apura  
P’r’agarrar-me sem gambeta!*

*Veja lá, Sr. Zorrilho,  
Na cidade há seus perigos!  
– Não vive ninguém no mundo  
Sem ter os seus inimigos...*

Na imagem do descampado, habita o gaúcho, o tatu, não acostumado ao que hoje se tem como bons costumes de família – herança açoriana. A figura de mulher que o homem habitante dessas bandas conhece é a das índias, na quais vê liberdade para o abuso do sexo, para a humilhação. A vinda de outras mulheres, a rigor, não seria suficiente para firmar aqui uma nova conduta. A Chimarrita se torna, portanto, vítima de um estágio natural do *modus vivendi* da época. Num universo de barbárie, a mulher é encarada como mercadoria, como um objeto a serviço de quem impera, de quem comanda.

Sendo assim, pode-se avaliar o valor das mulheres brancas na Capitania D’El Rei. Para assenhorear-se delas os homens faziam qualquer

---

<sup>155</sup> LOPES NETO, op.cit., p.41-42.

negócio. Quem se adonava de uma, não podia confiar nem nos amigos. Busco no cancionero informação complementar: Chimarrita, mulher linda,/ quem te trouxe lá do Rio?/ – Foi um velho marinheiro/ na proa do seu navio. Quer dizer que esta Chimarrita veio como mercadoria... Vê bem o que dizem esses versos. Um marinheiro apanha uma mulher desprotegida nas ruas do Rio de Janeiro. Faz-lhe promessa de vida melhor nas terras fabulosas do Sul. Embarca-a no navio e a traz para suprir a fome dos lobos meridionais, comedores de índias e éguas. Se o fez uma vez, o deve ter feito muitas vezes. E outros fizeram como ele. Os navios subiam abarrotados de couro fedorento e desciam com a carne fresquinha de chimarritas da vida. A presença desses espécimes raros deve ter desencadeado guerras homéricas.<sup>156</sup>

A economia da Província de São Pedro, ademais, é precária, e os que nascem sem nome, sem posses, terminam por virar escória numa sociedade que separa os gaúchos a cavalo dos que correm chão a pé. “Chimarrita é mulher pobre,/ Já não tem nada de seu;/ Só tem uma saia velha/ Que sua sogra lhe deu.” A referência à mulher é amiúde relacionada à idéia de devassidão. A mulher no pampa não tem voz nem vez. Seu espaço de atuação é restrito. No entanto, este muitas vezes dar-se-á no âmbito do sobrenatural, do invisível: “Quem sabe se a Chimarrita/ Na alma criou cabelos.../ Quem vê uma bagualada,/ Vê mais vultos do que pêlos...” Logo, depois de morta, a mulher transcende: de mulher má, desfrutável, a uma figura de magia e superstição: “O trevo de quarto folhas/ Da Chimarrita é feitura:/ Com ele se quebra a sina/ Que o mal sobre nós apura.” Rosa, a filha de Juca Picumã, de *Os cabelos da china*, foi o infortúnio dos homens quando viva. Quando morta, representou – por meio de um buçalete feito de seus cabelos – um amuleto da sorte, que deu a Blau promoções militares e lhe salvou a vida.

A tirania está associada diretamente ao poder, ao abuso da autoridade. Um tirano na Grécia antiga era um indivíduo que usurpava o poder. Ao longo da história, diversos homens detentores do poder em governança se mostraram cruéis, opressores, tiranos. Herodes, o pai, o que ordenou que matassem os bebês, é exemplo de tirania na história bíblica. Sendo a tirania um exercício possível na política, a mulher – em tese – estaria distante de tal prática. Acontece, todavia, que na história muitas mulheres ocuparam espaços políticos devido aos seus maridos, amantes, pais, filhos, entre outros. Herodíades, a mulher de Herodes, o tetrarca, só consegue se mostrar uma tirana por se favorecer do poder, da autoridade do seu marido. Salomé por sua vez a conquista dançando para o tetrarca no dia de seu

<sup>156</sup> SCHÜLLER, Donaldo. *Chimarrita*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1986, p.34.

aniversário. Em suma, historicamente os homens se mostraram tiranos por serem detentores de poder. Quem sabe está aí um dos motivos para que a tirania de Salomé, ao pedir a cabeça de João Batista, pudesse se transformar num mito, numa história exemplar.

Curiosamente, a história de uma dita tirana é tema no *Cancioneiro Guasca*. Nesse caso, o amor determina o poder. A amada, por não corresponder ao que sente o seu admirador, torna-se a opressora, a tirana: “Eu amei uma tirana,/ E ela não me quis bem! (ai!)/ Agora vou desprezá-la,/ Vou ser tirano também! (ai!)”. Vista pelo olhar masculino, a mulher no poema *Tirana* assume a coroa. Numa relação em que o feminino pode dizer não, o amor e o ódio se confundem. Com o orgulho ferido, o cantor alerta aos possíveis pretendentes da rapariga: “Todos gostam da tirana/ Mas é só para dançar;/ Porque de uma tirania/ Ninguém deve de gostar.” Também confessa ter testemunhado o que para ele é traição e o que para ela é libertação: “Tirana, tira, tirana,/ Tirana, que eu vi, bem vi:/ Meu amor em braços doutro!.../ Não sei como não morri!” Fulminado pelo ódio de ver a amada com outro, subverte a verdade: “Tirana, tira, tirana,/ Tirana, vou te deixar:/ Tirana, juraste falso,/ Tirana – p’ra me enganar!” A culpa não deixaria de cair em quem de que se pensa não ter direito à escolha, à decisão. A mulher, nesse mundo ficcional, não permite ser objeto de um querer, uma vez que o seu desejo, os seus interesses são por ela levados em conta. Essa cantiga, em determinada proporção, demarca uma transformação da conduta da mulher. Ainda que o fato de negar a corte de um homem lhe possa custar caro, ela o faz. Em *No Manantial*, Maria Altina, enamorada por André, tinha medo e raiva ao mesmo tempo de Chicão, que era enrabichado por ela. Por não ceder ao assédio do segundo, paga com a própria vida. Seu pai, Mariano, a avó e o próprio Chicão morrem na peleia deflagrada. Maria Altina resiste ao estupro. A sua resistência lhe custou a felicidade, a existência. Trata-se de um conto em que a não-submissão feminina se reverte em tragédia no seio familiar. Algo a pensar.

A tradição dá conta de aquinhoar o espírito sentencioso contra a mulher, visto que o senso comum é regido, *grosso modo*, pela voz masculina. Esta, ouvida por meio dos recursos da oralidade e difundida depois pela dança, procurou registrar o modo de pensar dominante. Assim, a Tirana tomou ares de maldita, de traiçoeira, de ardilosa: “A Tirana quando olha/ P’ra gente, de atravessado,/ É sempre muito

melhor/ Não s'esperar o recado!..." Sua atitude audaciosa lhe rende desafetos: "A Tirana quando puxa/ As pelancas da papada,/ Adeus! minhas encomendas!/ Vai roncar a trovoadal!...; e acusações: "Tirana, velha Tirana,/ Tirana do *ariru*:/ A mulher matou o marido/ Co'a pá de mexer angu!"

Tanto a Tirana quanto a Tatu são apresentadas como prováveis assassinas de seus homens. Todavia, em suas histórias narradas nos poemas *A Tirana* e *O Tatu*, respectivamente, não se percebe a morte como fruto da ira, da fúria. A Tatu prepara ao Tatu, que volta para casa penando por mordidas de cachorro – quem sabe, conseqüências de uma tentativa de roubo – uma mezinha certamente acompanhada de uma erva letal. Desprovida de força física, a mulher cria outros meios mais sutis para matar, para se defender. Salomé dança. A Tatu, herdeira talvez do conhecimento indígena sobre as plantas, põe água na chaleira a ferver no seu borralho e aí arquiteta seu plano, o qual, devido ao contexto, à situação, mostra-se perfeito. Em *A Tirana*, embora seus versos revelem um ar anedótico, "a mulher mata o marido co'a pá de mexer o angu". O espaço de atuação feminina se dá no ambiente doméstico, em casa, na cozinha. Sem expressar motivo, a Tirana dá cabo à vida de seu companheiro. O tragicômico disso é que a arma do crime é uma colher, uma pá utilizada para apurar angu, massa consistente feita com fubá, água e sal. O homem certamente não esperava morrer prestes a fazer a refeição preparada por sua mulher. Esta prepara a armadilha. Assim como as bruxas, a Tatu e a Tirana sabem o valor de seu caldeirão.

Em versos tão populares quanto os de *O Tatu*, *A Chimarrita* e *A Tirana*, as narrativas que aí se apresentam registram, de certo modo, uma imagem linear sobre a mulher: *bicho caborteiro, é ela o precipício dos homens*. Ao longo da leitura de *Cancioneiro Guasca*, é possível constatar que tal conotação é freqüente nos mais diversos poemas, os quais – não-raro – expressam um lirismo bucólico e pueril. E isso, *grosso modo*, dificulta o vislumbre imediato da figura arquetípica da mulher. Em *A galinha morta*<sup>157</sup>, o tema parece claro: a morte da galinha – o que já está dado no título. Dividido em quadrinhas, sem rigor métrico ou rítmico, o poema ganha ares de

---

<sup>157</sup> LOPES NETO, op.cit. p.35-36.

cantiga infantil. Os versos tratam sobre algo característico da vida rural – o abate de pequenos animais para o sustento diário da família.

*Vou cantar a galinha morta:  
Por cima deste telhado.  
Viva branco, viva negro,  
Viva tudo misturado!*

*Eu vi a galinha morta,  
Agora, no fogo fervendo...  
A galinha foi p'ra outro,  
Eu fiquei chorando e vendo!*

[...]  
*Minha galinha pintada...  
Ai! meu galo carijó...  
Morreu a minha galinha,  
Ficou o meu galo só*

No entanto, na antepenúltima quadra do poema, é feita uma comparação entre a galinha e a mulher. Há uma pausa na narrativa. A história da galinha, nesse momento, é apenas pretexto para a exposição de um juízo de valor, o qual evidencia não haver espaço às mulheres num universo regido pelas leis masculinas, haja vista que a galinha morre, mas o galo não: “Minha galinha pintada.../ Ai! meu galo garnisé!.../ Morreu a minha galinha/ Fica o galo sem mulher...” A cantiga, outrora inocente, mostra-se palco para uma discussão sobre gênero, porém levantada a partir do olhar masculino, o que é comum nos outros poemas da compilação de Simões. Com marcas evidentes da oralidade, o cantor – narrador-personagem – adverte, como se estivesse falando a outros homens, sobre o fato de as mulheres não serem confiáveis.

[...]  
*A galinha e a mulher  
Não se deixam passear:  
A galinha o bicho come...  
A mulher dá que falar!*

Dado o alerta, que reforça a idéia de que na mulher não se pode confiar por ser, quem sabe, indomável, o poema apresenta mais duas quadras que retomam a linha narrativa. Num cenário trivial, numa situação rotineira, em que as famílias – sobretudo, as mulheres – envolviam-se com o preparo dos alimentos, a reunião acontece. O homem, o *cabeça da casa*, chama seus convivas para com ele tomar

lugar à mesa e degustar – provavelmente – o que no interior do Rio Grande do Sul se conhece como *galinhada*, galinha com arroz: “Eu vi a galinha morta,/ A mesa já estava posta;/ Chega, chega, minha gente,/ A galinha é p’ra quem gosta!” As dificuldades financeiras desse homem do pampa o obrigam a abrir mão, muitas vezes, do churrasco e a levar para o prato aves que de início lhe serviam pela produção de ovos. Em épocas de vacas magras, hábitos são alterados. A lei é a economia e o aproveitamento dos alimentos: “Minha galinha pintada,/ Pontas d’asas amarelas:/ Também serve de remédio/ P’ra quem tem dor de canelas...” Volta o Tatu, o que sofre com andanças a trabalho em estância e estância.

*Trovas dos foliões*<sup>158</sup>, compilada como antiga dança, apresenta em seus versos um forte sentimento religioso, o que deixa transparecer a fé e a devoção dos homens daquele tempo: “O Divino Esp’rito Santo/ agradece a sua oferta,/ que lhe deram seus devotos,/ para fazer a sua festa.” A saber, os padres jesuítas, vindo da Europa, fundaram, a partir de 1626, reduções à margem esquerda do rio Uruguai. Posteriormente, fundaram outras três reduções à margem direita do rio Pardo.

A primeira recebeu o nome de Jesus Maria (1632) e se localizava no atual município de Candelária. A segunda, denominada São Joaquim (1633), ficava ao norte de Santa Cruz do Sul, já em Soledade ou Barros Cassal. A terceira, a de São Cristóvão, foi fundada a 19 de fevereiro de 1634, pelo padre Agostinho Contreras. Estava situada dentro do atual território do município de Rio Pardo, nas proximidades do local hoje denominado Cruz Alta.<sup>159</sup>

Nesse período histórico, a Igreja Católica vive a Contra-Reforma. Os jesuítas haviam sido enviados às Américas com a missão de catequizar, de disseminar os ensinamentos cristãos entre os índios. No extremo Sul do Brasil, são organizadas as missões jesuíticas em reduções. Já na *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil*, o escrivão da armada de Cabral, Pero Vaz de Caminha, demonstra o desejo de, por meio daquela aventura marítima, expandir o território da fé cristã – o que a coroa portuguesa em seguida entende como uma de suas prioridades.

Nela até agora não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem nenhuma cousa de metal, nem de ferro; nem lho vimos. A terra, porém, em

<sup>158</sup> LOPES NETO, op.cit. p.42-43.

<sup>159</sup> REZENDE, Marina de Quadros. *Rio Pardo: história, recordações e lendas*. 2.ed. Rio Pardo: Prefeitura Municipal de Rio Pardo, 1987, p.19-20.

si, é de muito bons ares. [...] Mas o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que aí não houvesse mais que ter aqui esta pousada para esta navegação de Calecute, bastaria, quanto mais disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento de nossa santa fé.<sup>160</sup>

Em *Terra Gaúcha*, obra que trata sobre a história do Rio Grande do Sul entre 1500 e 1737, Simões – no capítulo *As Sete Missões Orientais* – escreve a respeito do trabalho dos padres jesuítas junto aos índios. No texto *Socialização das índiadas*, parte do capítulo, o autor procura apresentar didaticamente informações sobre como se iniciou o trabalho cristão em solo gaúcho.

Depois de haver instruído os índios nos princípios rudimentares da religião cristã, na crença de Deus, sabidas e recitadas de cor a orações quotidianas, forçoso era inculcá-lhes uma vida social, diversa da selvagem e descuidosa que levavam. Começou o trabalho dos primeiros missionários fazendo a catequese nos acampamentos ligeiros em que a custo faziam reunir os índios; aos depois vieram as reduções provisórias, mas já nos próprios arranchamentos; por fim, em seguida e como consequência dos assaltos e depredações dos bandeirantes, foram edificadas as reduções definitivas, então denominadas – Missões – e construídas com os mais sólidos materiais existentes na localidade ou para esta transportados e laborados com esmero.<sup>161</sup>

O índio é acolhido pela Igreja. Nessa ação, o respeito ao culto religioso é criado, uma vez que este passa a fazer parte da rotina diária do povo guarani que vivia nas reduções. Ensinar-lhes a rezar, a jejuar e a celebrar a festa de Corpus Christi. Para os índios, acostumados a cultuar e a venerar seus deuses – *Tupã* e *Jaci*, entre muitos outros –, toda aquela pompa e circunstância lhes enchia os olhos. E isso é tão verdade que muitos deles, além de se tornarem obreiros da Igreja, desenvolveram habilidades e ajudaram a criar as peças mais significativas da arte missioneira.

Ensaia-se com todos a leitura, a escrita e a conta; aos mais inteligentes proporcionava-se outros conhecimentos, e desses saíam: os músicos – cantores e instrumentistas –, sacristães, escultores, ourives, e os cabos dos terços militares. Havia ainda bons oleiros, pedreiros, carpinteiros, ferreiros, fundidores em bronze, numa palavra homens para todos os ofícios, os quais sob a direção dos padres executavam os trabalhos, que foram notáveis – e assim no-lo certificam as ruínas e o pouco que hoje perdura – das Missões Orientais.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1974.

<sup>161</sup> LOPES NETO, J. Simões. Terra Gaúcha. In.: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p.660.

<sup>162</sup> Idem, ibidem, p.663.

Com o Tratado de Madrid, firmado entre Portugal e Espanha, no ano de 1750, deu-se o início da demarcação dos limites territoriais entre os dois países. Todavia, o cacique Sepé Tiaraju se destacou como forte resistente às determinações luso-espanholas e comandou várias ações contra os demarcadores. Os imigrantes açorianos, aos quais prometeram as reduções jesuíticas, tiveram de se espalhar. Muitos encontraram guarida em Rio Grande, Rio Pardo, Viamão e Santo Antônio da Patrulha. Os que venceram as dificuldades e as agruras da nova terra se estabeleceram e criaram raízes. Devido também a esse povo, deve-se muito do espírito de religiosidade cristã cultivado até hoje. Em *Trova dos foliões*, a preparação aos festejos da festa do Divino Espírito Santo é tema central. A festa do Divino é herança deixada pelos imigrantes açorianos. Essa contribuição religiosa e cultural, entre tantas outras, é assimilada pelos homens que aqui viviam, os quais passam a preservar, sobretudo, os dogmas da Igreja. No poema, o cantor pede ao povo a quem se dirige uma esmola a fim de garantir a realização da festa católica. Pelo que se lê nos versos, o pleito é atendido, haja vista a devoção dos fiéis: “O Divino agradece/ aos senhores e senhoras,/ e também aos inocentes/ que lhe deram sua esmola.”

A referência bíblica em *Cancioneiro Guasca* é uma constante. O gaúcho adquire, como traço de civilidade, o costume ao culto religioso – fato este que alterará o *modus vivendi* de maneira significativa. Em *Quadras – descantes e desafios*, são inúmeras as quadrinhas que tratam de construir para a mulher uma imagem de falsa, traidora, mentirosa, sedutora, ingrata, assassina: “Meus senhores, é verdade,/ Assim digo e vou de lado:/ Tenho medo da mulher/ E da rabiça do arado...” A leitura de Gênesis, primeiro livro do Velho Testamento – provavelmente escrito por Moisés –, revela que foi a mulher quem não resistiu a tentação, comeu do fruto proibido e o ofereceu a seu companheiro. Logo, essa história exemplar ganhou ao longo de séculos releituras, dando a ela o status de mito. Simões, ao resgatar o que era dito literariamente pela oralidade, dá registro a uma quadrinha de desafio que, além de fazer referência à Eva, apresenta a conotação que lhe era dada: “Toda a mulher desde Eva,/ Tomou partes do diabo; Quando s'enfeita, parece,/ Uma macaca sem rabo!...”

A propagação da fé cristã só se deu pelo surgimento de um fenômeno: a conversão de massas outrora pagãs. E isso não acontece sem a apropriação de novos valores e o abandono de antigos. A interpretação tradicional dos textos da bíblia assegurou, certamente, a continuidade de um pensamento, que a mulher é sempre a grande culpada. No Velho Testamento, Eva convence Adão a desobedecer a Deus; Dalila seduz Sansão e lhe tira a força cortando os seus cabelos enquanto este dormia; Por Raquel, Jacó se obriga a servir por mais de uma década a Labão – pai de sua amada; entre tantas outras histórias. No Novo Testamento, Salomé parece reinar soberana entre as *tiranas*. No tomo que trata de contar – como eixo central – o nascimento, a morte e a ressurreição de Cristo, ela é única como *precipício dos homens*. Figuram, ainda no mesmo período histórico, a imagem sagrada da mãe – Virgem Maria – e a da pecadora arrependida – Maria Madalena, a que foi salva por Jesus de um apedrejamento. Não é de se admirar, pois, que todas essas histórias – sobretudo as que vêm na mulher uma manifestação do mal – influenciassem substancialmente o *modus vivendi*. Logo, coube ao homem transmitir por meio de seu folclore a mensagem de que “estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa... tudo é bicho caborteiro...”.

*Saudades da Província*<sup>163</sup>, poema de 1867 e de cuja autoria não se têm grandes informações – apenas as iniciais P. A. e sobre o qual Simões diz ter sido “um voluntário rio-grandense na campanha do Paraguai” –, dialoga com *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, e *Meus oito anos*, de Casemiro de Abreu, poemas estes que datam aproximadamente a metade do século XIX, o que comprova a popularidade dos poetas a ponto de, já nessa época, servir de inspiração a um jovem soldado – sul-brasileiro – para o seu fazer poético.

*Que saudades eu não tenho  
Daqueles tempos passados,  
Em qu'eu montava o tordilho  
Com arreios prateados,  
E riscava campo fora,  
Entre os monarcas largados!...*

É impossível não relacionar esses versos com os do famoso poema de Casemiro de Abreu. P. A. faz uma releitura do saudosismo cantado pelo *poeta da infância*, que, assim como Gonçalves Dias, viveu a experiência do exílio. Ademais, Casemiro se

---

<sup>163</sup> LOPES NETO, op.cit. p.190-192.

inspirou também na nostalgia de seu colega romântico. Escreveu vários poemas que cantam a saudade da terra natal e os chamou *Canções do Exílio*. O surpreendente disso é constatar que um soldado rio-grandense, também em situação de exílio, venha a compor um poema à luz de Gonçalves Dias – e por que não dizer nos moldes de uma paródia.

Alfredo Bosi faz um apontamento plausível para que se entendam por que os românticos cantavam sua nação e o seu passado. P. A., por *Saudades da Província*, torna-se, pois, um romântico.

O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, assim como – *mutatis mutandis* – as ficções de W. Scott e de Chateaubriand rastreavam na Idade Média feudal e cavaleiresca os brasões contrastados por uma burguesia em ascensão. De resto, Alencar, ainda fazendo “romance urbano”, contrapunha a moral do homem antigo à grosseria dos novos-ricos; e fazendo romance regionalista, a coragem do sertanejo às vilezas do cotidiano.<sup>164</sup>

Em *A chimarrita*, a mulher vinda do Rio de Janeiro em um navio representa uma ameaça ao homem do pampa e é motivo de chacotas. Esse sentimento romântico que vê na cidade um ambiente corrompido e no campo um reduto do homem valoroso está presente nos versos do *Cancioneiro*. As comparações entre o lá e o cá aparecem, por exemplo, nestas quadras:

[...]  
*Dos campos do meu Rio Grande  
 Muito quero e até demais;  
 Lá como dos meus rodeios  
 E bebo dos meus ervais.*

[...]  
*Vamos, pingo, terra fora,  
 Feia terra que pisei!  
 Ai saudades, ai saudades,  
 Saudades do que deixei!*<sup>165</sup>

Em *Saudades da Província*, o poeta-soldado se encontra em solo paraguaio em plena guerra<sup>166</sup>. O distanciamento do pago lhe causa sofrimento. O exílio – exigência para quem está na ofensiva – faz o poeta lembrar os que estão *lá*, o que

<sup>164</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 42.ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p.92.

<sup>165</sup> Em *Cancioneiro Guasca*, p.154.

<sup>166</sup> A Guerra do Paraguai durou aproximadamente cinco anos, de 1865 a 1870. Em desleal desvantagem, o conflito arrasou o povo paraguaio, que sofre, segundo historiadores, as conseqüências até hoje.

possibilita o saudosismo-exaltação. “Quando me lembro dos pagos/ Fico triste e aperreado; Lá deixei o mano Juca,/ Monarca quebra e largado;/ Ninguém lhe pisou no poncho/ Que não ficasse pisado.” A estrofe seguinte dá conta de pintar o *aqui*, o local da batalha. Em terra de tuiuti paraguaio, sabiá não canta. “A sorte atirou-me o laço,/ E me cinchou para aqui;/ Maneou-me nestes campos/ Que chamam de Tuiuti –/ Por Deus! que tenho saudade/ Dos pagos onde nasci!...”

Muito embora o poema se valha de um modelo de poesia romântica, o que não configura um avanço – a não ser pela releitura –, os versos revelam algo novo se comparados com os de Gonçalves Dias e Casemiro de Abreu. O poeta-soldado, além de lembrar das coisas do seu rincão – o tordilho, o bom churrasco e o chimarrão –, recorda o tempo em que sofreu de amor por uma dama a qual namorou: “A cruel deixou-me à soga.../ – Bem mostrou alma pequena! –/ Mas, se ainda me recordo/ Dos olhos dessa morena,/ Qualquer prazer me diverte,/ Qualquer gosto me dá pena!...” A paixão é tanta que ele promete dar o seu cavalo à mulher em troca do seu amor, assim como Herodes promete a Salomé lhe dar o que quisesse em troca de sua dança, demonstração de toda sua sensualidade. O cavalo representava poder aos centauros dos pampas. Ficar sem sua montaria transformaria o gaúcho num *tatu*, com as fuças enterradas no chão, uma humilhação. E isso é tão verdade que, no conto *Jogo do Osso*, Chico Ruivo, depois de tanto perder, aposta o seu cavalo tostado e perde. Para tentar recuperá-lo, ele aposta a mulher, a Lalica. O Osoro a ganha. No poema, por amor à mulher, o soldado até entregaria o seu trono, o pingo. “Ah! se eu fora tão ditoso/ Que ela me desse um abraço,/ Por Deus, que até deixaria/ Cupido passar-me o laço:/ Em troco, a ela daria/ O meu cavalo picaço!” No conto, Lalica – ao ser usada como mercadoria – não aceita ser humilhada e afronta Chico Ruivo, que, movido pela fúria, lhe tira a vida e a de Osoro. Cavalos à parte, o poema *Saudades da Província* se difere e muito das suas possíveis fontes quando, ao final, revela o poeta-soldado envolvido em mandingas. O sofrer de amor é uma das lembranças do vivente que se encontra lá pras bandas do Paraguai, onde a imagem de uma dama de Camaquã o atordoia, o entristece, quem sabe, mais que a própria guerra, haja vista o seu empenho em fazer uma oferenda “à ingrata de Camaquã”. Uma saudade que, por certo, se distancia das de Gonçalves Dias e Casemiro de Abreu, em *Canção do Exílio* e *Meus oito anos* – respectivamente.

*Mandei plantar os desgostos  
No tronco da tarumã,  
E da raiz da romã  
Vou mil palitos fazer,  
Para todos oferecer  
À ingrata de Camaquã!...*

### 3 À GUIA DE CONCLUSÃO: CAI O VÉU

“Estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa... tudo é bicho caborteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho!...”<sup>167</sup>

Procurou-se, nesta reflexão, examinar os contos *O Negro Bonifácio*, *Cabelos da china*, *Jogo do osso*, *No Manantial* e *Contrabandista* e a obra *Cancioneiro Guasca* na sua medida de superação daquilo que, nas palavras de Antonio Candido, seriam “certas formas primárias de nativismo e regionalismo literário, que reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão humana e do sofrimento do homem rural ou das populações *de cor* um equivalente dos mamões e dos abacaxis”<sup>168</sup>. Exame que buscou essa superação na leitura do mito de Salomé que, por contar uma história de amor e ódio e da complexidade humana, é capaz de dar, a par da presença de uma dose importante de ingredientes regionais, universalidade ao texto gaúcho e à região onde a ação se passa. Também buscou-se tal superação no tratamento, isento do exotismo e do esquematismo freqüentes em textos anteriores. Pleno de poesia e paixão humana, os contos citados se destacam por uma qualidade que Antonio Candido vai atribuir só à novelística dos anos 60, ou seja, “um refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus entornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e a adquirirem universalidade”<sup>169</sup>. Em Simões, esse “refinamento técnico” se dá pelo recurso do narrador Blau, o vaqueano, e pela linguagem imagética construída com os usos do universo lingüístico gauchesco, inovando, como quer T. S. Eliot, a tradição, relida e prolongada agora no pampa dos personagens simonianos.

---

<sup>167</sup> Em *O Negro Bonifácio*, p.137.

<sup>168</sup> CANDIDO, op.cit., p.157.

<sup>169</sup> Idem, ibidem, p.161.

Para chegar até aí, viu-se que os muitos véus de Salomé foram, nesta reflexão, decisivos para a comprovação da força do mito da libidinoso princesa desde a Bíblia. O mito, assim como a parábola, por apresentar em sua narrativa ensinamentos capazes de alertar o homem, sobretudo, nos momentos cruciais de sua vida, torna-se normativo e exemplar. Para Mircea Eliade, “o homem só se torna verdadeiro conformando-se ao ensinamento dos mitos”. Logo, os antepassados míticos serviriam de modelo, até para que, no futuro, o homem não cometesse os mesmos erros; não obstante, na esteira de Iocanaan e Herodias, seguiram outros Batistas e Salomés, em eco, como o mito faz, haja vista que a paixão humana, responsável não raro pela desventura, não é só de um tempo, de um povo ou de um indivíduo, fazendo-se dessa desventura – a desmedida, advinda de sentimentos intensos e irrefreáveis, comum à natureza humana – tema de representação. Simões Lopes Neto, integrando-se à cadeia da tradição, insere sua representação nela, com elementos capazes de universalizá-la, como a lenda, o mito e a palavra poética.

A narração literária, nos contos apontados neste estudo, concede uma voz para o mito, o qual se propõe *pintar* a impossibilidade da realização do desejo, a dificuldade de se estabelecer no mundo. Tudinha, Rosa, Lalice, sobretudo, e seus homens representam a ambivalência e a complexidade dos desejos. Amor e ódio *pintam a tela* para o clímax surpreendente do texto, a catástrofe.

Referência de mulher fatal, Salomé – a da Bíblia – esconde-se sob a máscara das principais personagens femininas de Simões. Bonifácio, o capitão de Blau e Juca Picumã, Osoro, Mariano e Jango Jorge, ao se encontrarem na linha dos ecos míticos da princesa judia, são mutilados, destruídos, mortos. O infortúnio no destino masculino se dá pela mulher-instrumento-do-mal. A mais encantadora – e diabólica – princesa judia foi, apesar do pouco que é contado por Mateus e Marcos no Novo Testamento, fonte infindável de inspiração para as artes, que, de uma forma ou de outra, mitificaram a *bailarina*, referência na tradição oral até a escrita.

No rastro de Salomé, descobriu-se, ou constatou-se, que a mulher, no universo simoniano, representa o destino de perigo na vida do homem. As mulheres, as tiranas – “estancieiras ou peonas” – encarnam, no pampa, a maior desgraça para

os homens, a sua aniquilação, a sua morte. Em relação a *O Negro Bonifácio*, Augusto Meyer não erra ao afirmar que o conto poderia seguramente se chamar *Ódio e Amor*, temas tratados aqui.

É no bochincho, no pega-para-capar, que a fúria da ação explode. O cair da máscara de Tudinha, Rosa e – quem sabe – Lalice, as tiranas-tatuas, concede o reconhecimento de Salomé quando a primeira, insanamente, castra, mesmo depois de morto, Bonifácio, a segunda trai o seu homem com outro do exército inimigo e ainda indiretamente o leva à morte, e a terceira, que por ter sido usada como objeto de aposta, deixa Osoro colar-lhe “na boca da tentação um beijo gordo” na frente do Chico Ruivo, que mata os dois.. A mulher-diabo-teiniaguá, inicialmente escondida nessas personagens, encontra nessas chinocas tema de representação e uma voz para o mito remoto.

Talvez se tenha feito aqui uma leitura exagerada do mito de Salomé nas obras de Simões. Pode ser. E daí? O exagero é a alma da narrativa mítica. Tanto que, para Mielietinski, os mitos são representações fantásticas do mundo, que possuem, muitas vezes, o caráter de conto maravilhoso, lenda ou tradição popular local e narram não só sobre deuses. E que é o mito se não uma narrativa de significação simbólica de fatos, personagens, deuses ou de aspectos da condição humana, exagerada pela imaginação popular, pela lenda ou pela tradição?

## REFERÊNCIAS

A BÍBLIA ILUSTRADA DA FAMÍLIA. N. T. Porto Alegre: DK Amereida, 1998.

ALMEIDA, Lélia. *A sombra e a chama: as mulheres d'O tempo e o vento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ASSIS BRASIL, Luis Antonio de (org.). *Pequeno Dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

AYALA, Walmir. O compromisso com a beleza. In: WILDE, Oscar. *Poemas em prosa e Salomé*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d, pp.9-12.

BARSA. São Paulo: 1969.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 6.ed. São Paulo: DIFEL, 1985.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Literatura e Crítica na Imprensa do Rio Grande do Sul: 1868 a 1880*. Porto Alegre: EST, 1982. (Coleção Temas Gaúchos).

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Sergio Paulo Rouanet). 4.ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BÍBLIA SAGRADA. N. T. *I aos Coríntios*. (trad. João Ferreira de Almeida). São Paulo: Vida, 1984.

\_\_\_\_. N. T. *Gênesis*. (trad. João Ferreira de Almeida). São Paulo: Vida, 1984.

\_\_\_\_. N. T. *Mateus*. (trad. João Ferreira de Almeida). São Paulo: Vida, 1984.

\_\_\_\_. N. T. *Marcos*. (trad. João Ferreira de Almeida). São Paulo: Vida, 1984.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 42.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1974.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Série Documenta12).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DINIZ, Carlos Francisco Sica. *Simões Lopes Neto: uma biografia*. Porto Alegre: AGE/UCPEL, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. (trad. Rogério Fernandes). Lisboa: Livros do Brasil, s/d. (Coleção Vida e Cultura).

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1962, p.21-35.

FLAUBERT, Gustave. Herodíade. In: \_\_\_\_\_. *Três Contos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e Estilo de Simões Lopes Neto. In: LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1953, p.27-104. (Coleção Província, v. 1).

JOSEFO, Flavio. *Antigüedades Judías*. Madrid: Akal, 1997.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72).

LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1953. (Coleção Província, v. 1).

\_\_\_\_\_. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. (Série Paradidática Globo).

\_\_\_\_\_. *Contos Gauchescos*. 2.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

\_\_\_\_\_. *Contos Gauchescos*. Porto Alegre: Movimento, 2000. (Coleção Vestibular, v. 4).

\_\_\_\_\_. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL, 1990, v.1.

MASINA, Léa. *Alcides Maya: Um Sátiro na Terra do Currupira*. São Leopoldo: Unisinos, 1998.

MAYA, Alcides. *Alma Bárbara*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1991. (Coleção Rio Grande, v. 97).

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória das Letras, v. 11).

MEYER, Augusto. Prefácio. In: LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1953, pp.9-23. (Coleção Província, v. 1).

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

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

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. (trad. António Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia). Coimbra: Almedina, 1982.

PATAI, Rafael. *O mito e o homem moderno*. (trad. Octavio Mendes Cajado). São Paulo: Cultrix, 1972.

REVERBEL, Carlos. Posfácio. In: LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1953, pp.415-438. (Coleção Província, v. 1).

REZENDE, Marina de Quadros. *Rio Pardo: história, recordações e lendas*. 2.ed. Rio Pardo: Prefeitura Municipal de Rio Pardo, 1987.

SCHÜLLER, Donaldo. *Chimarrita*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1986

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Coleção Vera Cruz, v. 60).

TREVISAN, Armindo. *A poesia na Bíblia*. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. (trad. Teresa Castro Rodrigues). Lisboa: Livros Horizonte, 1988. (Coleção Horizonte Universitário).

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. 35.ed. São Paulo: Globo, 2001.

WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WILDE, Oscar. *Poemas em prosa e Salomé*. (trad. Dilermando Duarte Cox). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## **ANEXOS**

## **ANEXO I**

*Salomé*, Ópera de Richard Strauss

## **ANEXO II**

*Salomé*, de Oscar Wilde