

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ELOAH IDÉLIA KEGLER DOS SANTOS

O UNIVERSO EM CAPRICHOSO ZIGUEZAGUE,
POR JOÃO SIMÕES LOPES NETO

Porto Alegre
2024

ELOAH IDÉLIA KEGLER DOS SANTOS

O UNIVERSO EM CAPRICHOSO ZIGUEZAGUE,

POR JOÃO SIMÕES LOPES NETO

Dissertação de Mestrado Acadêmico em Letras apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito final para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Jane Tutikian

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

KEGLER DOS SANTOS, Eloah Idélia
O universo em caprichoso ziguezague, por Simões
Lopes Neto / Eloah Idélia KEGLER DOS SANTOS. -- 2024.
116 f.
Orientadora: Jane Tutikian.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Modernismo. 2. Primitivismo. 3. Simões Lopes
Neto. I. Tutikian, Jane, orient. II. Título.

ELOAH IDÉLIA KEGLER DOS SANTOS

O UNIVERSO EM CAPRICHOSO ZIGUEZAGUE,

POR JOÃO SIMÕES LOPES NETO

Dissertação de Mestrado Acadêmico em Letras apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito final para a obtenção do título de mestre.

Dissertação defendida e aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dra. Jane Tutikian
(UFRGS)

Prof. Dra. Luciana Morteo Eboli
(UFRGS)

Prof. Dra. Rejane Pivetta de Oliveira
(UFRGS)

Prof. Dra. Silvia Helena Niederauer
(UNIFRA)

Aos professores da UFRGS que defendem a educação brasileira pública e de qualidade, protegendo a liberdade do pensar, que permite o surgimento da dúvida educacionalmente qualificada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha querida família que sempre me apoiou em meus estudos, ao meu pai, Ney Hugo dos Santos, que afirmava sobre a importância da educação, à minha mãe, Idélia Maria Kegler dos Santos, que sempre respeitou o meu amor pelo conhecimento e aos meus irmãos, Anderson e Henrique, pelo constante apoio.

Agradeço à professora Dra. Jane Tutikian pelo constante encorajamento da minha responsável liberdade do pensar e por estimular os meus questionamentos. Agradeço pela orientação e pela atenta leitura dos textos que guiaram os meus esforços para o resultado desejado. Agradeço também, pelas gentis considerações que me explicaram como se transforma a comprometida dedicação ao estudo em um trabalho intelectual pertinente.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pela excelente educação recebida: pública, gratuita, de qualidade e inclusiva. Agradeço a todos os professores que trabalham constantemente pela educação de qualidade fundada na proteção da liberdade do pensar que viabiliza a pergunta educacionalmente qualificada; muito obrigada por protegerem a educação brasileira de qualidade. Agradeço também a todos os servidores da UFRGS, em especial, o pessoal das bibliotecas.

Agradeço aos meus amigos João Kowacs, Conrado Ros e Natália Schuster pela força e pela amizade. Estando eu na Letras/UFRGS, mando um abraço para os meus amigos da Faculdade de Direito da UFRGS.

À UFRGS, eu acredito na educação recebida, muito obrigada, minha *alma mater*.

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra *Contos Gauchescos*, 1912, de João Simões Lopes Neto por meio da estética moderno primitivista, que foi uma corrente estética que surgiu na virada do século XIX para o XX na Europa, mas que acabou por circular por muitas outras partes do mundo. A partir dessa configuração moderno primitivista os personagens, as paisagens e toda a cultura gaúcha representadas nos contos recebem um novo ângulo de observação, e o que antes era referenciado de maneira vaga e imprecisa como “regionalismo” recebe a apreciação crítica de modernista e primitivista. A questão da linguagem e a questão dos temas podem ser então mais precisamente referenciados como uma percepção estética de uma artista modernista, João Simões Lopes Neto, em relação a uma cultura distinta da sua — a cultura do gaúcho dos pampas do Rio Grande do Sul. Há de se considerar que o primitivismo é definido como uma percepção estética sobre variáveis que à época eram encontradas fora da cultura dos grandes centros urbanos.

Palavras-Chave: Modernismo. Primitivismo. João Simões Lopes Neto. Gaúcho.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the work *Contos Gauchescos*, 1912, by João Simões Lopes Neto, using the modernist primitivist aesthetic, an aesthetic current that emerged in Europe at the turn of the 19th to the 20th century but culminated in virtually worldwide circulation. From a modern primitivist perspective, the characters, landscapes, and the entire gaucho culture portrayed in the short stories receive a new angle, and what was previously referred to vaguely and imprecisely as "regionalism" receives critical appreciation as modernist and primitivist. The matter of language and themes can thence be referred to more accurately as a modernist artist's, Simões Lopes Neto, perception regarding a culture other than his own – the *gaucho* from the pampas of Rio Grande do Sul's culture. It is necessary to consider that primitivism is, by definition, an aesthetic perception of variables found outside the culture of large urban centers at the time.

Keywords: Modernism. Primitivism. Simões Lopes Neto. *Gaúcho*.

RESUMEN

La presente disertación analiza la obra *Contos Gauchescos*, 1912, de João Simões Lopes Neto a través de la estética moderno primitivista, que fue una corriente estética que surgió en la transición del siglo XIX al XX en Europa, pero que acabó circulando por muchas otras partes del mundo. A partir de esta configuración moderno primitivista, los personajes, los paisajes y toda la cultura gaucha representados en los cuentos reciben un nuevo ángulo de observación, y lo que antes se referenciaba de manera vaga e imprecisa como "regionalismo" recibe la apreciación crítica de modernista y primitivista. La cuestión del lenguaje y la cuestión de los temas pueden ser entonces referenciadas más precisamente como una percepción estética de un artista modernista, Simões Lopes Neto, en relación con una cultura distinta de la suya — el gaucho de los pampas de Rio Grande do Sul. Hay que considerar que el primitivismo se define como una percepción estética sobre variables que en esa época se encontraban fuera de la cultura de los grandes centros urbanos.

Palabras clave: Modernismo. Primitivismo. Simões Lopes Neto. Gaucho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Visão após o sermão.....	17
Figura 2 — <i>La orana Maria</i>	18
Figura 3 — A negra	20
Figura 4 — Movimentos de um cavalo a galope.....	33
Figura 5 — Corrida de cavalos em Epsom	33
Figura 6 — Os quebradores de pedras (<i>Die Steinklopfer</i>).....	36
Figura 7 — <i>Alte Armenhäuslerin im Garten</i> (Mulher do asilo de pobres no jardim)	37
Figura 8 — <i>Herbst in Moor</i> (Outono na charneca).....	43
Figura 9 — <i>Ramasseuses de varech</i> (Catadores de algas)	47
Figura 10 — <i>The courageous woman</i>	67
Figura 11 — Mahana não atua (O dia do Deus)	71
Figura 12 — O grande Budha.....	76
Figura 13 — O espírito dos mortos espreita (Manao Tupapau).....	83
Figura 14 — <i>Madona de Worspwede</i>	84
Figura 15 — Eva, não escute o mentiroso.....	95
Figura 16 — Mulher nas ondas, Ondina	97
Figura 17 — A escrava branca.....	98
Figura 18 — Sobre os terraços, luar em Laghouât.....	98
Figura 19 — <i>Manao tupapau</i> , o espírito dos mortos espreita.....	99
Figura 20 — Mãe ajoelhada com o filho amamentando	100
Figura 21 — Montanhas no Taiti	107

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. Contextualizado.....	15
1.2. Contextualização do Brasil e o caso de Simões Lopes Neto.....	18
1.3. Simões Lopes Neto: um artista modernista no Sul da América do Sul.....	21
1.4. Corrente estética europeia e arcabouço teórico europeu.....	22
1.5. Quem é o homem civilizado e quem é o homem primitivo?.....	23
1.6. Apresentação da dissertação.....	25
2. NO MODERNISMO, O MODERNO PRIMITIVISMO.....	28
2.1. “Toda preferência, pode-se argumentar, implica uma “aversão”: contexto histórico.....	28
2.2. Moderno? Modernidade? Modernismo?.....	33
3. O MODERNO PRIMITIVISMO NO BRASIL E SIMÕES LOPES NETO... ..	44
3.1. Das movimentações geográficas que levam às movimentações da sensibilidade - Paris com Rio de Janeiro e Pont-Avent com Pelotas: modernismo e primitivismo.....	47
4 OS CONTOS GAUCHESCOS E O MODERNO PRIMITIVISMO.....	54
4.1. Eles, os gaúchos primitivos e a perspicácia dos que sabem quando não usar a violência em um lugar muito violento	54
4.2. O estilo de Simões Lopes Neto, ou o que é uma imaginosa e encantadora loquacidade que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco?	61
4.3. O universo do gaúcho primitivo no Moderno Primitivismo	66
4.4. O gaúcho primitivo e a difusa religiosidade	71
4.5. “No manantial” ou do esforço civilizatório	79
4.6. A representação da mulher no Moderno Primitivismo	91
4.7. A mulher primitiva nos Contos Gauchescos	98
4.7.1. Maria Altina, a mulher como confusão, no “O manantial”.....	99
4.7.2. Tudinha, a mulher como contraditória, em “O negro Bonifácio”... ..	101

4.8. Da percepção moderno estética sobre o que é primitivo: o primitivismo.....	103
---	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
----------------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

Qual é a função da literatura? Ou ainda, qual é a função da arte? Claro está que até hoje não se chegou a uma resposta verdadeiramente definitiva. Sabe-se, no entanto, que tanto a literatura quanto outros tipos de obras de arte tocam em uma percepção sensível muito particular do ser humano, do campo das impressões, quase que um delicado equilíbrio entre a razão e a sensibilidade. Então, este estudo abordará exatamente essa capacidade humana de reelaborar a própria condição, e a condição de vida de determinadas pessoas. Isso será elaborado por meio de impressões estéticas, da área da criatividade artística. Essa abordagem permite um outro olhar com várias tonalidades sobre as relações sociais de um determinado grupo, em um determinado momento histórico. E, justamente por meio dessa capacidade diferenciada das obras de arte, é que ela consegue, distintamente de muitas outras criações humanas, permanecer ao longo do tempo, sem se desatualizar, ou seja, uma vez que seja uma obra de arte, obra de arte permanecerá e quanto mais verdadeira for sobre a humanidade, mais tempo perdurará.

O presente estudo versa sobre uma análise do livro *Contos Gauchescos* de Simões Lopes Neto publicado em 1912 na cidade de Pelotas no Rio Grande do Sul por meio da corrente estética Moderno Primitivista. Portanto, pretende-se verificar se a obra referida apresenta as características que a classificariam como: modernista e primitivista. Assim sendo, tem-se, de um lado, a obra em si e, do outro, as variáveis que qualificaram diversas obras de arte do período da virada do século XIX para XX tanto com modernistas e também primitivistas.

A obra de Simões Lopes Neto aborda o universo de uma cultura representada pelos gaúchos dos pampas do Rio Grande do Sul. Porém, diferentemente de posicionamentos teóricos que consideram o gaúcho uma invenção, no sentido articulatório do racional, com uma intensão, um objetivo, a análise estética aborda a interpretação sensível de um artista sobre determinadas variáveis, por exemplo, a existência de Deus, das leis, o que é o bem, o que é o mal ou mesmo das próprias necessidades humanas. (Duarte, 2003).

Ou seja, aquilo que era visto e compreendido por Simões Lopes Neto a partir do olhar desse artista modernista sobre uma cultura que esse mesmo artista qualifi-

cava como diversa da sua própria. Na relação entre o artista Simões Lopes Neto e a personagem Blau Nunes, que narra os contos, há uma lente estética.

Ao assumir a hipótese que coloca Simões Lopes Neto como um artista modernista, pode-se alinhá-lo com seus contemporâneos, que se voltaram também para culturas consideradas como primitivas e que por meio da relação modernismo e primitivo, surgia a interpretação estética: primitivista. Ou seja, os artistas não buscam o primitivo propriamente, mas aquilo que eles consideravam em relação a si mesmos ou as suas culturas (cidadinas) como primitivos e então a representação artística dessa diferença como primitivista.

1.1 Contextualizando

Primeiramente, é importante uma pequena abertura sobre o panorama europeu da virada do século XIX para o XX. Em certa medida, pode-se afirmar que se está em um momento no qual o desenvolvimento e também o aprofundamento das diversidades de ciências criaram uma diversidade de pensamentos e que cada um foi tomando autonomia própria. Não raro, menciona-se sobre a fragmentação das artes ao longo da virada do século XIX para o XX criando várias correntes estéticas, a saber: futurismo, primitivismo, dadaísmo, cubismo e também o surrealismo (Gombrich, 2012).

Foi um período marcado por rápidas modificações tecnológica que acabaram por repercutir em intensas modificações social, por exemplo, como mencionado por Harrison *et al.* (1998, p. 35):” Durante o período de 1870–1900, grande quantidade de trabalhadores rurais mudou para os centros urbanos: em 1871, dois terços da população alemã viviam e trabalhavam na terra, mas em 1910 a população urbana atingia a mesma proporção”. Essa é a ambiência da Europa e, claro, esse tipo de movimentação consegue tanto causar deslumbramento quanto desconfiança. O Moderno Primitivismo, talvez não fosse exatamente uma desconfiança, mas envolvia questionamentos sobre um possível distanciamento entre o homem e a consciência da sua natureza em razão de todas essas tecnologias.

O Moderno Primitivismo foi uma corrente estética iniciada na Europa ao final do século XIX por volta dos anos 1880 e que em seu percurso originou comunidades moderno-primitivistas em diversos países, entre eles: França, Pont-Aven e

Alemanha, Worpswede (Perry, 1998). Essas comunidades se estabeleceram a partir da saída dos artistas dos grandes centros urbanos em direção a pequenas localidades afastadas e recebeu o nome de “ir embora”.

A questão que sustentava essas comunidades residia na busca pela "verdade do homem sobre si mesmo". Os artistas, ao se transferirem para esses locais considerados “distantes o suficiente dos grandes centros urbanos”, muitas vezes descobriam que as comunidades já estavam consideravelmente alteradas em relação à sua própria idealização. Apesar disso, ainda mantinham características que, de alguma forma, satisfaziam seus anseios por primitividade, na relação de verdade e simplicidade.

Na década de 1880, a mudança nos métodos agrícolas, o maior cultivo da terra, a exploração produtiva do mar e o aumento das receitas de turismo haviam transformado rapidamente a região da Bretanha, da comunidade rural atrasada das décadas anteriores numa região próspera da indústria agrícola moderna. Embora muitos dos antigos rituais religiosos e costumes locais tivessem permanecido, eles haviam perdido alguns de seus significados originais e se tornavam cada vez mais parte de um espetáculo turístico. (Perry, 1998. p. 10)

O artista que incorporou esse fenômeno do “ir embora” foi o pintor francês Paul Gauguin. Gauguin viveu tanto em Pont-Aven, na Bretanha, França e, depois, muda-se para a Polinésia, no Taiti. Na busca desse contato direto com aquilo que idealizava como primitivo, considerava-se também que o próprio artista voltava a encontrar em si, o seu primitivo, entendido como um modo de expressão mais direto dele mesmo (Perry, 1998).

Então cria-se a possibilidade de entendimento de que: ao buscar o primitivo fora da cultura urbana, o próprio artista encontrava em si mesmo uma forma mais primitiva de expressão da representação daquilo que era o seu interesse individual, o que ele pretendia retratar na sua arte, o artista ele mesmo se tornava mais primitivo (Figura 1).

Figura 1 — Visão após o sermão



Fonte: Paul Gauguin, 1888.

O fenômeno do “ir embora” acabou por incluir nas telas europeias paisagens e culturas extra-europeias que eram consideradas exóticas, então há uma ampliação do escopo dos temas que podiam ser consubstancializados no que à época era denominado de “alta cultura”. Esse fenômeno da incorporação do extra-europeu nas artes se articulava obviamente por meio da expansão do próprio imperialismo da Europa, avançando os domínios primeiro sobre a Oceania e depois pelo interior da África (Goldwater, 1986). Emblemático sobre essa incorporação são os surgimentos dos museus etnográficos, tendo como maior exemplo o Museu Etnográfico do Trocadero fundado na França em 1878.

Então, percebe-se que o Moderno Primitivismo é definitivamente uma representação estética que abarcava as impressões sobre a ambivalência dos movimentos econômicos, políticos e sociais do próprio período histórico. O artista moderno (modernista) impressionado e desconfiado com a rápida mudança proporcionada pelas tecnologias europeias, afastava-se dos centros de emanção, as grandes cidades. Porém, somente conseguia se afastar desses locais, por meio das próprias tecnologias do momento: trens e navios cada vez mais rápidos e que atingiam pontos cada vez mais distantes. Assim, fica mais clara a compreensão de que o primitivismo é uma impressão estética sobre aquilo que era primitivo, porque até mesmo o que poderia ser designado como primitivo estava em constante modificação (Figura 2).

Figura 2 — *La orana Maria*



Fonte: Paul Gauguin, 1891.

1.2 Contextualização do Brasil e o caso de Simões Lopes Neto

Como usualmente afirma-se que o Brasil entra no Moderno Primitivismo? Segundo Fonseca (2010, p. 111) tudo decorre de uma visita de Oswald de Andrade a Paris em 1923:

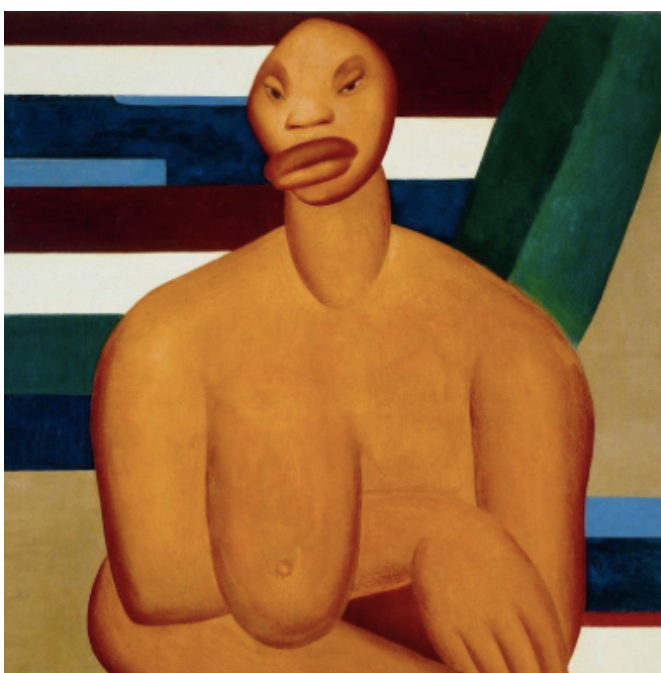
O grande teórico e criador consciente do primitivismo brasileiro, Oswald de Andrade, teve sua “revelação” em Paris onde, “do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (Prado, 1924, p. 57). Oswald, como um novo Cabral, descobre um Brasil, onde se insinua a perspectiva de outra ordem que a visual “sentimental, intelectual, irônica, ingênua”. O correspondente do milagre físico em arte, “e a sábia preguiça solar... A reza... A energia silenciosa...a hospitalidade” (Campos, 2002). “Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil” (Andrade, 1970, p. 10).

Essa descoberta de Oswald de Andrade ocorre em 1923, e ao descobrir o Moderno Primitivismo lança o seu Manifesto Pau-Brasil, 18 de março de 1924, acompanhado de um livro de poemas (Cândido; Castelo, 2005. p. 79). Interessante observar que no caso do Moderno Primitivismo, no Brasil, ocorre uma relativa concomitância entre pintura e literatura.

Como aponta a professora Mônica Eustáquio Fonseca sobre o Moderno Primitivismo brasileiro, há uma diferença do local onde ele é descoberto, Europa, e o local onde ele se desenvolve, Brasil. Há de se considerar que à época, década de 1920, era muito comum os jovens artistas brasileiros oriundos de famílias ricas de São Paulo passarem um tempo na Europa como aprimoramento educacional. Foi lá que Oswald de Andrade tomou contato com essa nova vertente de expressão artística. A grande distinção é que os artistas brasileiros não precisavam se voltar para o Oriente ou mesmo para a África, o seu ponto de inspiração poderia ser o primitivo brasileiro. Ou seja, os artistas brasileiros que até então em busca de uma validação internacional voltavam-se sempre para a Europa receberam da Europa uma validação para voltarem-se ao próprio país.

O Moderno Primitivismo iniciado por Oswald de Andrade acabou por frutificar e resultou não só no *Manifesto Pau Brasil* mas em toda uma nova sensibilidade estética que reconhecia o Brasil a partir do olhar das pessoas que viviam a modernidade, incondicionalmente nos grandes centros urbanos, no Brasil. Entram em cena mulheres artistas, no caso, a primeira artista a trazer à tela a representação do Moderno Primitivismo brasileiro que é Tarsila do Amaral com sua maravilhosa obra “A negra” de 1923 (Figura 3).

Figura 3 — A negra



Fonte: Tarsila do Amaral (1923).

Faz-se notar, que o envolvimento de vários artistas nessa corrente estética deu-se também pelas relações que estavam ocorrendo devido à Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo (SAM22). Sempre importante lembrar que 1922 foi o ano da celebração de 100 anos da Independência do Brasil, assim, havia algo nesse grupo de artistas que queriam tornar o Brasil ainda mais independente, agora na cultura e nas artes. A partir desse núcleo de artistas de São Paulo e de outras localidades do Brasil, mas em maior concentração de São Paulo, o Moderno Primitivismo de Oswald de Andrade acabou por ter representantes também na literatura, com Mário de Andrade e a notável obra *Macunaíma* (1927), na escultura com Vitor Brecheret e na pintura com Anita Malfatti.

Manifesto Antropofágico

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. (Andrade, 2005, p. 79)

Há de se notar, que o Moderno Primitivismo, do grupo da SAM22 apresentava algo de uma ingenuidade divertida, como que uma leveza daquele grupo que em certa medida não deixava de estar lutando pela inserção do Brasil no cenário internacional das artes. Aqueles artistas consideravam que havia no Modernismo uma alegria criadora, ou nas palavras de Ronald de Carvalho: “o claro riso dos modernos” que trazia ao nacionalismo por eles celebrado algo de pitoresco, distinguindo-se então do nacionalismo enfeitado dos seus predecessores (Cândido; Castelo, 2005).

Então, percebe-se que o Moderno Primitivismo iniciado ou descoberto em Paris no ano de 1923¹ por Oswald de Andrade permitiu que ocorresse uma corajosa reformulação do pensar dos artistas brasileiros sobre o Brasil. Houve algo de reconhecer o próprio país, mesmo que a partir de um interesse notadamente europeu, e expressar esse reconhecimento por meio de diversas expressões artísticas, mas Simões Lopes Neto? Como entra Simões Lopes Neto no Moderno Primitivismo?

¹ Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.147967>. Acesso em: 02. nov. 2023.

1.3 Simões Lopes Neto: um artista modernista no Sul da América do Sul

Será Simões Lopes Neto um artista transgressor e modernista? Considerando que a sua obra analisada como pertencente ao Moderno Primitivismo, Contos Gauchescos, é datada de 1912 ou seja, 11 anos antes de Oswald de Andrade descobrir o Moderno Primitivismo em Paris, então como estudá-lo? Se impositivamente, considera-se o marco temporal como o de Oswald de Andrade, retira-se o direito de Simões Lopes Neto de ser um artista modernista do Moderno Primitivismo. Impede-se não só a análise da obra de Simões Lopes Neto por meio dessa ótica, como também se desconsidera uma das características mais próprias das artes, a transgressão incalculável dos primeiros, o que caracteriza o inovador.

Marcar exatamente o início de uma nova percepção estética é realmente muito difícil, o que se faz geralmente é assinalar um ponto de comum acordo, mas esse marco temporal não deve funcionar com algo excludente caso se perceba que outras manifestações já haviam surgido. A arte deve servir de ponto de contato entre as pessoas por meio da tomada de consciência da nossa sensibilidade individual, porém de uma capacidade compartilhada da humanidade. Se Simões Lopes Neto era ou não um artista modernista e primitivista, não será Oswald com a sua data de 1923 a designá-lo, mas sim o próprio Simões Lopes Neto que irá demonstrar por meio da sua obra, se era ou não modernista e primitivista já em 1912, no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas.

Ao considerá-lo simultaneamente como um homem imbuído desse pensamento moderno (científico) e como um artista transgressor, talvez, a suas obras e ações sejam delineadas com outra cor. Muito interessante é que a questão do (1) artista modernista como um homem capaz de ações individuais e sobre o tema do (2) artista transgressor há também considerações teóricas, inclusive na literatura.

O modernismo apresentou-se, então, como a caminhada em direção aos princípios de “individualidade”, em oposição a uma estética acadêmica atrelada a usos convencionais da linguagem, individualidade esta que se apoiou na busca de princípios originais e renovados de linguagem. Os academicistas, apesar de sua capacidade de bem expressar aquilo que aprenderam, especialmente o domínio de uma certa técnica, não demonstravam capacidade para fazer desse domínio o meio de ruptura com uma visão estanque e convencional do mundo (Fonseca, 2004, p. 108).

Não se pode ser o primeiro em algo (por exemplo, o primeiro trovador) sem uma transgressão. Pois “ser o primeiro” significa ter feito ou realizado algo

em que ninguém antes havia pensado ou obtido êxito, razão por que a expressão implica uma distinção entre “aquilo que ocorreu anteriormente” e “aquilo que ocorreu pela primeira vez”. Este tipo de fronteira pode ser definido como o “o limite de”: como o limite daquilo que era possível até agora, daquilo que era até então considerado possível ou mesmo como o limite de algo que aconteceu antes...Muitas vezes, o indivíduo que cruza este “limite de” não está nem consciente da sua transgressão então o acontecimento do atravessar a fronteira é estabelecido retrospectivamente por contemporâneos ou pela posteridade de alguém (Gumbrecht, 1998, p. 35).

Então, assume-se aqui uma capacidade criativa transgressora a Simões Lopes Neto, que o liberta de definições de que o primitivismo é posterior a sua obra, e ao mesmo tempo ao assumí-lo como um artista modernista, retiram-se também as amarras do regionalismo. Ainda hoje, coloca-se Simões Lopes Neto como um representante da cada vez mais insuficiente classificação indeterminada: parnasianismo-simbolismo-realismo, que mais demonstra impropriedade crítica, visto que a obra de arte ali está. Então o que falta é uma precisa avaliação estética para a correta designação?

1.4 Corrente estética europeia e arcabouço teórico europeu

“Negar a força da Europa, não há como, por tudo o que o eurocentrismo representou na ordem mundial para as mais diferentes culturas e não é essa a questão que se impõe.” (Tutikian, 1999, p. 11). A partir da ponderação da professora Jane Tutikian sobre o reconhecimento da importância da Europa, há de se considerar que mormente as obras teóricas do presente estudo são de intelectuais europeus assim como a corrente estética estudada, que se iniciava Europa. Questiona-se, então, será ainda válida a utilização do entendimento eurocentrico nos dias de hoje? Faz sentido uma análise de Simões Lopes Neto como modernista e primitivista com aproximações sobre artistas de comunidades artístico-primitivistas que estavam estabelecidas em locais longínquos do velho continente? O que está em jogo na presente análise?

Considerando que as obras de artes podem ser utilizadas como apoio didático na educação das próprias percepções dos seres humanos, o reconhecimento da importância da Europa possibilita que se utilize as mesmas variáveis que os europeus manearam na própria percepção estética na relação entre modernismo e primitivismo. O que isso significa em termos práticos desta pesquisa? Que não se analisa Simões Lopes Neto como um pelotense de família abastada que viajou até a capital

do Império do Brasil, Rio de Janeiro, e voltou para Pelotas. Mas, sim, entende-se o artista como um homem de educação formal cidadina em relação a outros homens reconhecidos como de uma cultura exterior a sua própria, na relação: homens da cidade e homens do pampa.

Por meio dessa medida, a arte toca em sua universalidade: o homem consigo mesmo naquilo que reconhece que é seu e no que não reconhece como de sua própria cultura. O que isso faz em sua percepção estética? Um homem moderno, artista modernista e a cultura considerada pelo artista como primitiva e então da formação do primitivismo.

Claro está que no sentido de uma persecução de estudo científico, a questão daquilo que era considerado primitivo, e então primitivista, pode ser analisado de maneira mais crítica. E, para tanto, um dos autores que traz à tona de forma crítica a questão da centralidade do europeu que era designado exemplarmente como civilizado é Edward Saïd em duas obras bastante conhecidas: *Cultura e Imperialismo* e *Orientalismo*. Citadas aqui, podem enriquecer o acuro das percepções que são trazidas à consciência por meio das artes, no caso em tela: a corrente estética Moderno Primitivista tanto na pintura quanto na literatura. Então, a partir também desse autor, pode-se questionar o que é propriamente um homem civilizado? Sendo essa a base do artista que designava quem era o primitivo para daí criar o primitivismo.

1.5 Quem é o homem civilizado e quem é homem primitivo?

Tanto o termo primitivo quanto o termo primitivista são juízos de valor, porque significam que uma cultura é diferente da outra em termos de que uma é (mais) civilizada do que a que é designada pelos termos “primitivo” e “primitivista” (Perry, 1998). O termo primitivo durante muito tempo foi apontado como eurocentrico, porque era utilizado pelos europeus em relação às culturas extra-europeias, a saber: Oceania, Africa, Oriente Médio e América do Sul. Como compreender, então, o que é primitivo e primitivismo?

Franz Boas em 1927 no seu livro, *Arte Primitiva*, parece ter sido um dos primeiros estudiosos que simplesmente se afastou do entendimento de que haveria um homem primitivo, no sentido de que o primitivo possuía algum tipo de anterioridade de entendimento em relação ao homem civilizado e que, se um dia houve,

está tão longe de nossa época, que pode ser desconsiderado. A questão de Boas é desconsiderar, dessa forma, acertadamente a possibilidade de um desenvolvimento cultural.

A relação das culturas ocorre em relação à sua própria história, ou seja, não existe uma cultura mais ou menos primitiva em relação a outra, devido à individual autonomia própria de cada uma² (Gombrich, 2002). Em termos do estudo aqui apresentado, o primitivismo versa sobre a percepção de Simões Lopes Neto em relação a ele mesmo considerando-o dentro de uma cultura mais própria das cidades e de outra cultura distinta da lógica cidadina; primitivo e primitivista em relação a si mesmo.

A menção sobre as obras de Edward Saïd se fazem assim mesmo necessárias para que se compreenda as reverberações que o preconceito eurocentrista propagou pelo mundo. Durante muito tempo, as relações apontadas pelos europeus e que colocavam os países e culturas extra-europeias como primitivas e também orientais nada mais eram do que um rearranjo valorativo do que esses europeus viam nessas culturas. Ao classificá-las assim, colocavam os próprios europeus em vantagem sobre culturas distintas da sua própria.

Então, para evitar-se a repetição do preconceito eurocentrico que definiu os conceitos de primitivo e de primitivismo como uma característica de povos menos desenvolvidos, assume-se aqui que o primitivo e o primitivismo são um tipo de relação expressiva direta, autônoma e tão completa e encantadora quanto qualquer outra expressão cultural. Considera-se o ponto histórico, uma bifurcação que ocorreu ao longo do século XIX na Europa, quando a burguesia consegue efetivamente se estabelecer. Em uma divisão de gostos, cria-se, por um lado, uma arte sedutora com artistas que eram mestres em "truques", como as pinturas que efetivamente traspassavam uma sensação de três dimensões; por outro lado, a ideia de um artista primitivo (primitivista) sendo aquele que trabalhava com a expressividade direta de seu meio, sem falsear as limitações da própria arte.

Assim sendo, o primitivo e o primitivista se pautam não sobre pessoas ou sobre culturas, mas sobre a forma da expressividade artística. Se o gaúcho era

² Discorda-se veemente da corrente de estudos culturais que utiliza a distinção entre "cultura pura" e "cultura híbrida". Não existe "cultura pura", o que há é que em algum momento, determinadas variáveis oriundas de diversas culturas podem se conjugar em um determinado local e em uma determinada cultura e entrarem para o mundo sensível ali, como por exemplo a escrita fonética que se performou na Grécia no século VIII a. C. chegando de algum lugar da Ásia (Havelcok, 1982).

primitivo, não é por pertencer a uma cultura mais simples, mas sim, pelo modo de expressão direto percebido pelo artista moderno, Simões Lopes Neto. Não há nenhum tipo de valoração moral que hierarquiza culturas por meio de uma falsa percepção de desenvolvimento cultural, mas sim, uma compreensão sobre as maneiras de expressão que eram desejadas por determinados artistas.

1.6 Apresentação da dissertação

A presente dissertação, portanto, versará sobre o enquadramento estético da obra *Contos Gauchescos* na verificação da presença das variáveis que a qualificariam dentro da corrente Moderno Primitivista. O estudo não tem o escopo de ser definitivo em relação à totalidade dos aspectos possíveis e suficientes que a qualificam como Moderno Primitivista. O objetivo é ser um início de análise estética que a coloque no devido lugar, não como literatura regionalista, mas sim como um ponto de contato sobre a universalidade das obras de arte e, em certa medida, da cultura gaúcha do pampa rio-grandense.

Propriamente, o primeiro capítulo aborda a questão em panorama do momento histórico do Moderno Primitivismo, o imperialismo europeu e a rápida transformação científico-tecnológica. Além disso, reflete sobre as influências que essas tecnologias ocasionaram nas pessoas que tinham contato com essas novidades. Também, aqui abre-se o movimento Moderno Primitivista não só na Europa como no Brasil, relacionado com a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo e, então, uma nova possibilidade de enquadramento para a obra *Contos Gauchescos*, 1912, de Simões Lopes Neto devido à sua anterioridade ao marco temporal da SAM22.

O Moderno Primitivismo performou-se tanto na prosa quanto na poesia, mas existem exemplificações estéticas em pinturas. Assim sendo, o trabalho aponta não só para as artes literárias, mas também para as artes plásticas por meio das relações estéticas-conceituais. Não só isso, explica-se o que é uma corrente estética e exemplificação como mesmo com uma grande diferença temporal, determinadas percepções acabam se repetindo ao longo do tempo.

Já no capítulo dois, entra-se então efetivamente na análise da obra, a começar pelo próprio narrador dos contos, Blau Nunes. O primeiro movimento aqui é demonstrar a relação entre Simões Lopes Neto como artista moderno e sua criação

com um personagem moderno primitivista: Blau Nunes. O referencial do primitivismo permite que se faça uma busca a representações literárias que apresentam características comuns a sociedades de caçadores, pescadores; nas quais determinadas habilidades eram requeridas para a sobrevivência de rápido cálculo e como isso surge também dentro da cultura do gaúcho do pampa, a denominada *métis*.

Então apresenta-se a difusa religiosidade que surge do entrechoque entre a religião europeia e as religiões das culturas extra-europeias, a saber do período de Paul Gauguin no Tahiti. Já em Simões Lopes Neto quem carrega em si essa religiosidade é o próprio Blau Nunes que não se constrange em falar sobre almas penadas³, que choram em um manancial ou mesmo da orientação das Três-Marias⁴. Essa religiosidade tanto em Paul Gauguin como em Simões Lopes Neto aparece como que uma lógica que perpassa essas culturas que se formavam onde havia a sobreposição das religiões de matriz europeia com as religiões dos povos locais; uma religiosidade que estabelece outras relações e que, assim, explica o mundo de uma outra maneira, distinta da científica e não menos válida para aquelas pessoas que ali viviam. Algo como “era o Negrinho do Pastoreio que fazia os cavalos dispararem⁵” e assim é, porque é verdade naquela cultura.

Já no terceiro capítulo, apresenta-se a possibilidade por meio do enquadramento do Moderno Primitivismo do conto “No manancial” não ser apenas uma história de amor que acaba de forma trágica, mas também o choque entre lógicas que fundaram o Rio Grande do Sul. Por meio da demonstração de vários elementos estéticos-literários que estão ali presentes, Mariano, sua filha (natural) Maria Altina, André e Chicão são mais do que personagens ligados por amores e paixões trágicas, representam cada um a sua maneira as lógicas que chegavam e iam sendo aceitas ou rejeitadas na tentativa de formulação de uma sociedade para compor um estado.

Ainda por meio do Moderno Primitivismo analisa-se a questão da representação da mulher dentro da corrente Moderno Primitivista como “o outro do homem civilizado”. Nesse sentido, são apresentadas duas mulheres: Maria Altina do conto “No manancial” e Tudinha do conto “O negro Bonifácio” naquilo que versa da

³ LOPES NETO, J. S. No manancial. *In*: Contos gauchescos. São Paulo: Globo, 1949.

⁴ LOPES NETO, J. S. Trezentas onças. *In*: Contos gauchescos. São Paulo: Globo, 1949.

⁵ LOPES NETO, J. S. Correr eguada. *In*: Contos gauchescos. São Paulo: Globo, 1949.

percepção masculina sobre essas mulheres até mesmo porque quem narra os contos é um homem, Blau Nunes. Declina-se de julgamentos que desqualificariam a obra de Simões Lopes Neto em limitação do puro e simples machismo, visto que aqui, usa-se a arte, a literatura, para estudar a humanidade e a cultura humana e não percepções morais determinadas pelo momento histórico em que se vive, mas considera-se fonte de aprendizado sensível.

A finalização do terceiro capítulo se dá por meio do questionamento: o que é o primitivismo? Interrogam-se também as relações estéticas que são estabelecidas por meio dessa "sensação" naquilo que é descrito sobre a natureza. Ou seja, uma vez que a percepção estética é mais elaborada do que "apenas" as percepções racionais ou do que "apenas" percepções sensíveis, o que é então o Primitivismo? Por meio das descrições apresentadas pode-se compreender um pouco melhor aquilo que os artistas modernos retratavam por meio da sua percepção estética e que definiam como Primitivismo.

Conclui-se assim a introdução e parte-se para o estudo propriamente, ou seja, para a verificação de veracidade da hipótese de que a obra *Contos Gauchescos*, 1912, de Simões Lopes Neto possa ser parte da corrente estética denominada Moderno Primitivismo.

2 NO MODERNISMO, O MODERNO PRIMITIVISMO

2.1 “Toda preferência, pode-se argumentar, implica uma aversão⁶”: contexto histórico

O período histórico abrangido pelo presente estudo abarca a virada do século XIX para o XX, porém com a particularidade de referir-se a diferentes partes do planeta tanto em termos de produção artística como pelos temas artísticos retratados, a saber: a Europa, a Oceania, a África e a América do Sul. Alguns fatores históricos daquele momento serão aqui apresentados para que se tenha uma noção, mesmo que em panorama, dos pensamentos e dos fatos que percorriam locais tão distantes no mundo e que, em certa medida, foram determinantes para a expressão artística que será estudada: o Moderno Primitivismo.

Os apontamentos históricos têm uma função de contextualização e seguem a linha de pensamento do historiador da arquitetura James S. Ackerman (1919–2016). Ackerman (1960) considera de suma importância o contexto no qual as obras de arte são criadas. Parte-se, então, da hipótese de que há uma interação tanto intencional quanto involuntária do artista com aquilo que o cerca, e essa interação certamente influencia as produções artísticas. Afinal, nenhum artista vive de maneira externa à própria realidade.

Partindo da premissa da autonomia da obra individual, buscamos a intenção e as experiências de que o artista se serviu para produzi-la. Por autonomia não quero dizer isolamento, porque as experiências do artista o colocam inevitavelmente em contato com o seu ambiente e tradições; ele não pode trabalhar num vácuo histórico. Portanto, precisamos ver o que o artista viu e fez antes, o que ele vê e faz agora pela primeira vez, o que ele ou seu patrono desejam realizar e como as suas intenções e soluções amadurecem no curso da produção. Todas as ferramentas da história devem estar à mão para a compreensão de tudo isso, e também algumas ferramentas novas, como as da psicologia e das outras ciências sociais. Em suma, formulamos a história da arte principalmente em termos de contexto e não de desenvolvimento. (Ackerman, 1960, p. 253–63)

⁶ Gombrich (2002, p. 7).

Comumente, relaciona-se a virada do século XIX para o XX com um surpreendente avanço tecnológico seguido por impressionantes modificações sociais. Para delinear o ritmo daquele período histórico, faz-se constar aqui que em 1881, em Paris, ocorreu a Primeira Feira Internacional de Eletricidade (Hobsbawm, 2011). Segundo o historiador Eric Hobsbawm foi “nesse período histórico no qual se chegou ao número máximo de governantes que se autodeterminavam imperadores ou eram considerados pelos diplomatas merecedores desse título” (Hobsbawm, 2011, p. 98).

Mas no que interferem essas informações naquilo que vamos estudar? Há uma nova compreensão de mundo europeia, uma nova perspectiva de realidade que vai surgindo à medida que novas informações e novos locais integram a zona de influência da Europa por conquistas territoriais. Para desenhar-se esse novo entendimento, que foi surgindo por meio da expansão imperialista, aponta-se primeiramente para a questão dos territórios além-mar que estavam sob o jugo europeu.

De acordo com Hobsbawm (2011), na virada do século XIX para o XX, o mundo havia se transformado em algo genuinamente global, pois quase todas as partes eram conhecidas e mais ou menos mapeadas conferindo àquela sociedade europeia uma percepção mais sofisticada das infinitas realidades e disparidades existentes no mundo. O poder europeu tomou tamanha monta que o historiador denominou o período entre 1875 e 1915 como a “Era dos Impérios” e sobre este período, Hobsbawm afirma que:

Essa repartição do mundo entre um pequeno número de Estados, que dá título ao presente volume (Era dos Impérios), foi a expressão mais espetacular da crescente divisão do planeta entre fortes e fracos, em “avançados” e “atrasados”. (...) Entre 1878 e 1915, cerca de um quarto da superfície continental do globo foi distribuído ou redistribuído, como colônia, entre meia dúzia de Estados (Hobsbawm, 2011, p. 101).

Assim sendo, fica bastante evidente a compreensão europeia de que o mundo não era somente desigual, mas a desigualdade pendia de maneira favorável à velha Europa. Temos também neste momento a hoje considerada pavorosa divisão da África pelas doze potências européias e os Estados Unidos da América nas Conferências de Berlim entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885⁷. A divisão dos

⁷ Ata Geral redigida em Berlim em 26 de fevereiro de 1885. Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de História. Disponível em: https://mamapress.files.wordpress.com/2013/12/conf_berlim.pdf. Acesso em 9 ago. 2023.

continentes pelas potências não ocorreu somente em relação à África, também sofreram o mesmo fim, o Oriente e a Oceania.

Um dos resultados do imperialismo europeu, foi que na Europa surgiram primeiro alguns artefatos, depois coleções e então museus etnográficos dos povos que eram subjugados. Se durante o século XVIII, o interior da África foi deixado em paz, enquanto algumas ilhas da Oceania já eram visitadas, ao longo do século XIX, a lógica de afastamento da África foi modificada: invade-se também o interior da África. Como resultado prático dos primeiros avanços terem acontecido na Oceania, foi de que as primeiras exposições de artefatos ditos "primitivos" em solo europeu foram os oceânicos (Goldwater, 1986). Essa expansão cria uma nova ideia nos europeus: a necessidade de uma mudança de visão sobre a funcionalidade de museus etnográficos que surge numa carta escrita pelo médico naturalista alemão Philipp Franz von Siebold em 1843:

Franz von Siebold insiste na importância [dos museus etnográficos], e particularmente "na importância da criação desses museus nos estados europeus que possuíam colônias", porque ele percebia neles um meio de compreender os povos submetidos e de despertar o interesse dos públicos e dos comerciantes - todas as condições necessárias para um comércio lucrativo. Para este fim, a ciência da etnologia é indispensável. (Goldwater, 1986, p. 4-5)

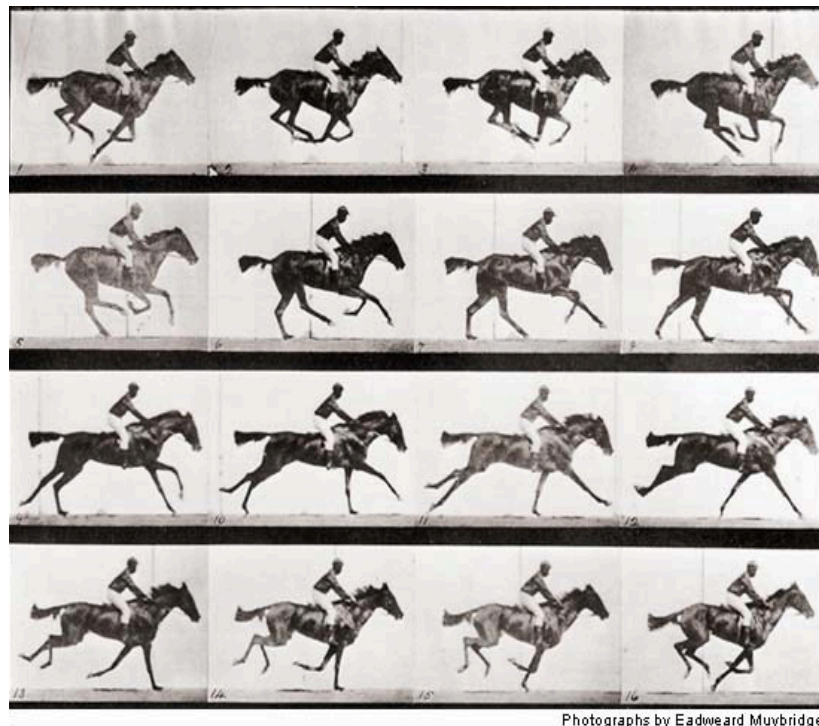
O amadurecimento das ideias sobre a importância da etnografia acabou por alterar também os museus. As modificações iniciaram-se no núcleo central em Berlim, Paris, Roma, Leipzig e Dresden. Primeiro foram criadas, dentro dos museus, as galerias para coleções etnográficas, até que se chegou às construções de museus etnográficos propriamente, como o Museu Etnográfico do Trocadero em 1878, em Paris. Ocorria simultaneamente uma nova e mais positiva percepção sobre a artefaria dos povos "primitivos", ocorria um reconhecimento dos europeus sobre a capacidade de sensibilidade estética da produção dos artefatos (então arte) dos povos ditos "primitivos" (Goldwater, 1986, p. 9).

Na mesma medida em que surgem exposições, galerias e até museus etnográficos com as artes e artefatos de outras culturas; os europeus, das grandes cidades, onde ficavam inclusive localizados os museus etnográficos, percebiam o aumento da velocidade que vinha com a modernidade. As inovações tecnológicas traziam em si como que embutidas, uma velocidade distinta da que até então existia. Um exemplo dessa alteração de percepção da realidade por meio da tecnologia é o aprimoramento da máquina fotográfica. Em 1872, na Inglaterra, Eadweard Muybrig-

ge registrou sequencialmente os movimentos de um cavalo galopando, o registro é conhecido por “Movimentos de um cavalo a galope⁸” (Figura 4). Esse registro alterou inclusive a forma como os cavalos eram pintados, houve uma correção que só foi possível por meio do registro fotográfico. Um registro que alterou o conhecimento e que, conseqüentemente, alterou a perspectiva da realidade.

Théodore Géricault, o grande pintor francês do século XIX, pintou os cavalos numa famosa representação das corridas no hipódromo de Epsom (Figura 5). Cerca de 50 anos mais tarde, quando a máquina de fotografia foi suficiente para obter fotografias de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores quanto o público estavam errados o tempo todo (Gombrich, 2012). O surgimento da máquina fotográfica acabou alterando também a função da pintura, que passou a ter a sua antiga e mais estabilizada finalidade de “retratar a realidade” questionada. Para que serve a pintura quando se dispõe de uma máquina fotográfica? Ou ainda, o que é exatamente a pintura?

Figura 4 — Movimentos de um cavalo a galope



Fonte: Eadweard Muybridge, 1872.

⁸ GOMBRICH, E. A história da arte. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

Figura 5 — Corrida de cavalos em Epsom



Fonte: Théodore Géricault, 1821. Óleo sobre tela (92×122,5 cm). Louvre, Paris.

Ver o mundo com olhos diferentes. Uma das aliadas desse propósito foi a fotografia, que, com o seu desenvolvimento, iria impelir ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e de experimentos. Não havia necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e de forma mais barata. Não devemos esquecer que, no passado, a arte da pintura serviu a numerosos fins. É oportuno apontar que essas tecnologias todas que iam surgindo, em ritmo cada vez mais acelerado, criaram em alguns grupos uma visão crítica sobre a capacidade exclusivamente positiva das surpreendentes transformações tecnológicas.

Entre essas pessoas que “desconfiavam” dos avanços civilizatórios estavam os artistas do Moderno Primitivismo. Esses artistas acreditavam que esse maravilhamento sobre a capacidade da evolução da humanidade que era argumentada pela barafunda tecnológica, em verdade, criava um certo distanciamento. Consideravam até um tanto perigosa para a consciência da verdadeira essência do ser humano, na questão de que há uma diferença entre avanços tecnológicos e mudança na natureza humana.

Para os artistas do Moderno Primitivismo, a verdade do ser humano estava preservada fora do contexto das grandes cidades. As comunidades ditas

“primitivas” mantinham em si, a verdade que se perdera por meio da civilidade exigida em ambientes com muitas pessoas e pelo ritmo e quantidades de informações urbanas.

Ao mesmo tempo, visões mais positivas de pureza e bondade essencial da vida “primitiva, em contraste com a decadência das sociedades ocidentais supercivilizadas, estavam ganhando espaço na cultura européia...Desenvolveu-se uma tradição chamada “primitivista” que associava o que era percebido como vidas e sociedades simples com pensamentos mais puros... essa tradição supunha que havia uma relação entre pessoas “simples” e expressão direta e purificada; exaltava o camponês e a cultura popular como evidência de um tipo de criatividade inata. Nas reavaliações modernistas da arte e dos artefatos “primitivos, essas ideias foram reelaboradas e modificadas. (Perry, 1998, p. 6)

2.2 Moderno? Modernidade? Modernismo?

Temos até agora uma descrição, ainda que sucinta, do período histórico, e que demonstra uma oscilação entre o deslumbramento e a desconfiança sobre as tecnologias desenvolvidas naquele momento. Mas e nas artes? O que estava ocorrendo nas artes? É neste período que se cria a expressão “obra modernista”, então, questiona-se: o que é uma obra modernista? Todas as obras desse período podem ser descritas como modernistas? Ou há algo de distinto naquilo que se classifica como obras de arte modernistas?

Considerando que o presente trabalho pretende apresentar na obra *Contos Gauchescos* (1912) de Simões Lopes Neto os traços distintivos das obras de arte que faziam parte da corrente estética Moderno Primitivista, e as obras pertencentes à essa corrente são classificadas como Modernistas, então, o que é uma obra de arte modernista? O que pode ser apontado como modernista?

Considera-se aqui para fins didáticos a distinção estabelecida por Aristóteles (2011) na obra *Poética*, do século IV a.C., entre forma e conteúdo. Ou seja, a análise daquilo que classifica uma obra de arte como Modernista abrangerá tanto as questões da forma quanto as do conteúdo nas particularidades que as colocam como Modernistas. Sendo toleradas as variações próprias de cada artista e daquilo que representa na própria cultura o Modernismo e então o Moderno Primitivismo, mas que, ainda assim, permite um elo comum para que uma obra seja classificada como Modernista e Primitivista.

Mesmo apoiando-se em Aristóteles, faz-se interessante ressaltar que a partir dos estudos do formalista Vladimir Propp, na obra *Morfologia do Conto Maravi-*

lhoso (Propp, 1984), de 1928, levantou-se a hipótese de que o conteúdo de uma criação artística já determina em si a forma. Ou seja, quando um artista pensa em uma ideia, essa ideia já encontra em si a forma pela qual será transmutada de maneira mais acertada para o plano sensível. Algo como aquilo que é transformado em um quadro é por si só adequado ao quadro, e aquilo que é da forma literária, vem em forma literária, assim sendo. O conteúdo, portanto, já determina a forma ou em alguma medida a forma já faz parte do conteúdo. Feito o apontamento que demonstra o conhecimento da teoria posterior de Vladimir Propp, voltamo-nos a Aristóteles, da distinção forma e conteúdo, por questões didáticas.

O que é, então, uma obra Modernista? Partindo da questão da forma e do conteúdo, por meio do pensamento do crítico de arte Clemente Greenberg, pode-se apreender que o artista que produz a arte dita modernista é aquele que compreende e aceita a limitação da forma do seu tipo de arte, neste momento, com foco na pintura e posteriormente na literatura. O artista que conseguia compreender a limitação da própria forma, conseguia transcendê-la, uma vez que não tentava mais ocultá-la, mas sim reconhecê-la.

O modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos.... Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos e foram abertamente reconhecidas. (Greenberg, 1996, p. 102).

Observa-se com facilidade a diferença de entendimento sobre a questão de a tela ser plana entre os artistas realistas e os modernistas. Gustave Coubert, da corrente estética realista, assim como outros autores, tentavam dissimular a questão plana da tela, que era entendida inclusive como fator limitante que deveria ser transposto: falsear as duas dimensões para três dimensões (Figura 6). Já os modernistas, como Paula Modersohn-Becker, levavam a cabo a questão da tela plana, sendo não mais dissimulada, mas entendida como algo positivo característico da pintura: a arte em duas dimensões (Figura 7).

Figura 6 — Os quebradores de pedras (*Die Steinklopfer*)



Fonte: Gustave Courbet, 1849. Óleo sobre tela (159×259 cm). Destruída em 1945.

Figura 7 — Mulher do asilo de pobres no jardim (*Alte Armenhåuslerin im Garten*)⁹



Fonte: Paula Modersohn-Becker, 1906. Óleo sobre tela (96×80 cm).

⁹ *Böttcherstrasse Sammlung*, Bremen. Corrente estética: moderno-primitivista de Worpswede.

Então, a partir desse entendimento sobre as artes modernistas, pode-se seguir a explicação de Briony Fer (1998) sobre as diferenciações que qualificam as artes como modernistas ou não-modernistas produzidas no período da virada do século XIX para o XX. Nem tudo o que se produziu nesse período foi qualificado como modernista e, assim sendo, é interessante uma diferenciação não só sobre o tema, mas também sobre a forma, ou seja, da divisão aristotélica entre forma e conteúdo. Pode-se afirmar que algumas obras serão qualificadas como modernas em relação a outras, então *modernista* será um valor relacional, visto que é aplicado para diferenciação das obras produzidas dentro do período histórico abrangido pelo presente trabalho.

Já na literatura, a questão da forma versa sobre a distinção entre o idioma falado e o idioma escrito. O quanto a literatura podia se apropriar da forma falada? Iniciam-se, portanto, os questionamentos que versavam sobre a transposição da forma falada do português para a forma escrita do português. Na literatura brasileira, considerando a forma escrita, o modernismo trouxe também as inovações de rompimento com o academicismo português ao aceitar o português brasileiro, uma vez que à época, o português de Portugal, mesmo no Brasil, era considerado o “correto”.

Na literatura, por meio da incorporação do português brasileiro, também ocorreu o espaço necessário para as experimentações com usos de expressões coloquiais da fala (Cândido; Proença, 2005). Aceitou-se melhor a cadência da fala com a sua beleza própria e o português brasileiro da fala-coloquial podia, sim, ser, sem medo de ser considerado errado, transposto para a escrita literária. A forma da escrita literária abre-se ao português brasileiro, ao ritmo e às palavras da fala.

— Vancê desculpe a demora: mas quando se encontra um conhecido do outro tempo — e então do tope destê! — a gente até sente uma frescura na alma!... Cotado está meio acalcanhado..., mas, bonzão ainda!

Pois àquele cuerudo que vancê está vendo, teve grito d’armas!... Vou contar-lhe uma alarifagem em que êle andou metido e que só depois se soube pelo miúdo é isso mesmo porque a própria gente do caso é que contava (Lopes Neto, 1949, p. 188, grifos meus).

Por contexto, pode-se compreender que tanto os temas quanto as técnicas aplicadas às artes sofreram uma reformulação muito interessante, visto que nesse período histórico, ocorre a tomada de consciência das propriedades e limitações de cada arte. As limitações não precisavam ser mais burladas e sim aceitas. Nesse entendimento, cria-se a arte modernista da pintura como aquela própria das

duas dimensões. Na literatura, a consciência da escrita literária trouxe a reformulação da sua própria função artística, que podia, então, afastá-la das regras da gramática do português escrito e se aproximar das regras e das sonoridades da fala. Com isso, afastava-se do português de Portugal e aproximava-se do português brasileiro.

As distinções entre o português de Portugal e do português do Brasil deixaram de ser limitações valorativas entre o correto e o degradado e começam a ser compreendidas como fatores constitutivos de culturas autônomas. O português brasileiro, ao ser apreendido dessa maneira, pode começar a ser reformulado e transformado. Da escrita que consegue incorporar a fala, sem tentar ser a fala, porque jamais será, da liberdade estética de poder escrever, por exemplo, no conto “Deve um queijo!”: “O velho Lessa era um homem assinzinho...nanico, retaco, ruivote, corado e tinha os olhos vivos como azogue; mas quanto tinha pequeno o corpo, tinha grande o coração” (Lopes Neto, 1949. p. 155).

2.2.1 A corrente estética do Moderno Primitivismo na Europa

O presente trabalho irá abordar o Moderno Primitivismo por meio de dois teóricos que partem da Europa em suas análises: Robert Goldwater e Gill Perry. Notadamente, a obra de Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, de 1938, é considerada um referencial devido ao seu viés sofisticado de observação, porque apresenta um estudo da corrente estética por meio de diferentes ângulos, ou seja, qual aspecto foi trabalhado como primitivismo por diferentes artistas. A classificação abre-se então como: primitivismo romântico; primitivismo emocional; primitivismo intelectual e o primitivismo no subconsciente. Essas conceituações ficam aqui enumeradas didaticamente, abrindo assim a possibilidade de estudos futuros e do entendimento da diversa complexidade do próprio Moderno Primitivismo.

Já em Gill Perry em *Primitivismo, cubismo e abstração*, de 1993, encontramos o estudo considerando a significância do Moderno Primitivismo dentro de determinados países europeus, mais detidamente na França, Pont-Aven, e na Alemanha, Worpswede, as colônias artísticas mais relevantes dessa corrente estética na Europa. Há em Perry, uma análise de consideração cultural-espacial (local), a autora aborda o Moderno Primitivismo por meio da circulação de ideias no velho continente e como localmente ocorreu a expressividade dessas impressões estéticas,

logo como esse ideário foi se conformando às necessidades dos artistas que acabaram formando as comunidades moderno primitivistas europeias.

A ambivalência causada pelos avanços tecnológicos e pela ampliação dos impérios europeus era tão grande que, aqueles que refutavam as tecnologias e acreditavam na “verdade contida na essência dos povos primitivos”, só tomavam contato com essas culturas, justamente pelo subjugo europeu. Justamente pelo desenvolvimento tecnológico ímpar da Europa é que as áreas mais recônditas do mundo eram efetivamente conquistadas. No pequeno panorama histórico apresentado, identifica-se minimamente com as ideias que circulavam no contexto europeu e podiam ser captadas em maior ou menor intensidade pelos artistas na virada do século XIX para o XX.

O referencial mais comum nos apontamentos na virada do século voltou-se quase sempre para o maravilhamento da nova dinâmica da modernidade. Em termos didáticos, pode-se apresentar a corrente estética do Moderno Primitivismo como uma resposta à essa nova lógica calcada nos avanços tecnológicos, mas de maneira distinta, quase que em desconfiança.

Agora, parte-se para um outro questionamento: o que é uma corrente estética? Ou mesmo, será possível encontrar um fio condutor entre ramos tão distintos das artes como a pintura e a literatura? A palavra estética vem do grego *aisthesis* que significa sensação, sentimento (Rosenfield, 2006). A questão das correntes estéticas gira em torno das representações artísticas que tocam em determinados desvelamentos dentro de uma linha de pensamento. Ou seja, como uma corrente estética revelou certas percepções sensíveis em relação a determinadas ideias. Assim, uma corrente estética pode ser representada por diferentes formas artísticas, a saber tanto a pintura quanto a literatura, não sendo raro, influenciam uma a outra, porque versam sobre percepções em relação a algum tipo de ideia ou situação comum idealizada, compartilhada.

O Moderno Primitivismo surge ao longo do final do século XIX na Europa, mais precisamente por volta de 1880. Essa corrente estética sustentava uma temática que buscava escapar dos assuntos urbanos, voltando-se para o universo-outro da urbe, aquilo que era considerado primitivo. O primitivismo é uma busca valorativa-estética no passado, e a distância temporal que impedia que a Europa moderna entrasse em contato com os estágios anteriores da própria civilização europeia foi

substituída em certa medida pela distância geográfica. Acreditava-se que eram povos “primitivos” aqueles que viviam longe dos centros urbanos e que então preservavam consigo algo que havia sido perdido nas culturas dos grandes centros urbanos e que havia ou estavam sofrendo uma rápida evolução (Goldwater, 1986, p. 51–2).

No contexto europeu, iremos considerar aqui, seguindo os apontamentos de Perry (1998) que o pintor francês Paul Gauguin (1848–1903) é um dos precursores da estética Moderno Primitivista tanto pelos temas que representou quanto pelas técnicas utilizadas. As produções de Gauguin relacionadas ao Moderno Primitivismo ocorreram no período de Pont Aven na região da Bretanha, na França, que foi visitada pelo artista na primeira vez em 1886 e depois quando o artista se muda para o Tahiti no ano de 1891. Sobre a Bretanha, Gauguin escreve, em cartas para sua esposa e seus amigos: “Amo a Bretanha. Aqui encontro algo de selvagem, primitivo. Quando meus tamancos ecoam nesse chão de granito, ouço a nota surda, abafada e potente que estou buscando na pintura. Cartas de Gauguin a sua esposa e seus amigos.” (Perry, 1998, p. 8).

Mas o Moderno Primitivismo não ficou restrito à comunidade rural de Pont-Aven na França como já foi afirmado, visto que foi um movimento artístico e cultural que atravessou outras partes da Europa. Assim, encontrou outra relevante comunidade em Worpswede na Alemanha durante a década de 1890. Interessante ressaltar que esses jovens artistas que buscavam inspiração nos recantos rurais estavam cansados daquilo que encontravam em demasia nos sistemas acadêmicos da arte:

Esses jovens que estiveram durante anos impacientes e insatisfeitos com a vida acadêmica, “sentiram-se estimulados” - como escreveu Runge¹⁰ - ir ao campo, em busca de algo significativo em meio à incerteza. A paisagem é significativa, não apresenta risco, e a cada folha que cai, mesmo quando cai, está imbuída de uma parte da grande lei universal do Universo. (Perry, 1998, p. 37)

Essa idealização faz parte do movimento Moderno Primitivista. Há algo que versa sobre uma inspiração espontânea e uma simplicidade relacionadas à natureza que há muito se perdera nos grandes centros urbanos. Worpswede, à época, era uma das pequenas comunidades, entre outras na Alemanha, que abrigavam artistas envoltos pela atmosfera de um antimodernismo intelectual (Harrison *et al.*,

¹⁰ Philipp Otto Runge (1777–1810), pintor e desenhista alemão, pertencente ao movimento do romantismo alemão.

1998). Antimodernismo intelectual aqui refere-se a uma postura de resistência contemporânea às forças de industrialização e urbanização (Perry, 1998).

Observa-se também que mesmo a situação de se considerar exterior à Europa ocorria dentro do continente europeu. Considerava-se “fora” da Europa tudo aquilo que estivesse “fora” dos circuitos das grandes cidades que cresciam em ritmo eletrizante, ou seja, a “verdade primitiva” também era encontrada nas pequenas comunidades rurais europeia. Exemplificativo do entendimento de “simplicidade, natureza e verdade” são as considerações do poeta Rainer Maria Rilke em seu livro *Worpswede* de 1903, no qual descreve a atmosfera daquele lugar:

Entende-se que estes últimos artistas são: poetas ou pintores, poetas do tom (Tondichter) ou artesãos (Baumeister), basicamente solitários, que voltando-se para a natureza, preferem o eterno ao transitório, o que é legítimo no mais profundo do temporário e que não podendo persuadir a natureza a participar com eles (poetas e pintores), enxergam a sua própria tarefa como captar a natureza, e colocar a si mesmos como partícipes no seu grande contexto (da natureza).¹¹

O que buscavam os artistas do Moderno Primitivismo? Sabe-se que há uma busca estética por uma simplicidade, que versa também sobre aquilo que é mais permanente e também sobre natureza. O que é isso do Moderno Primitivismo? Robert Goldwater (1986, p. 51) apresenta uma interessante contribuição no sentido de delinear os valores que orientavam os artistas pertencentes a essa corrente estética:

Primitivismo pressupõe o primitivo, e um primitivismo artístico assume o conhecimento e um interesse em artes que são de alguma forma considerados primitivos. Mas tal interesse - na medida em que assume uma curiosidade sobre estilos diferentes do seu e uma capacidade de apreciar e fazer uso de sua contribuição estética particular - é em si mesma, mais uma orientação geral no qual o artista compartilha com outros, uma consciência histórica que encontra estímulo com manifestações culturais do passado.¹²

Nessa corrente estética, muitas vezes, o primitivo eram os hábitos cotidianos dessas pessoas que viviam ainda fora do circuito da crescente urbanização europeia, outras vezes eram as paisagens quase que intocadas desses lugares. Ou seja,

¹¹ Man begreift, daß diese Letzten Künstler sind: Dichter oder Maler, Tondichter oder Baumeister, Einsame im Grunde, die, indem sie sich der Natur zuwenden, das Ewige dem Vergänglichen, das im Tiefsten Gesetzmäßige dem vorübergehend vorziehen, und die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen (Rilke, 2021). Minha tradução.

¹² Primitivism presupposes the primitive, and an artist primitivism assumes the knowledge of and an interest in arts that are in some sense considered primitive. But such an interest - in so far as it takes for granted a curiosity about styles other than one's own and an ability to appreciate and make use of their particular aesthetic contribution - is in itself the issue as a more general orientation which the artist shares with others, that of a historical consciousness which finds stimulating the cultural manifestation of the past. **Robert Goldwater, Primitivism in Modern Art. p. 51**

aqueles que ali viviam e como viviam era o primitivo, porém em algum momento, por meio do contato com essas pessoas, o artista começa a buscar em si mesmo uma primitividade esquecida, como que um contato com uma interioridade existente, porém esquecida.

Estou por terra, mas ainda não vencido. O índio que sorri no suplício estaria vencido? Decididamente, o selvagem é melhor do que nós. Você se enganou quando disse certo dia, que eu estava errado em dizer que sou um selvagem. No entanto é verdade: sou um selvagem. E os civilizados o pressentem, pois em minhas obras não há nada que surpreenda e perturbe, a não ser esse esse “selvagem-apesar-de-mim-mesmo” (Chipp, 1999, p. 82).

Então, como que em um panorama, pode-se, pelo que até aqui foi apresentado, assumir que a corrente Moderno Primitivista na Europa versava sobre uma valorização do passado, uma idealização estética de simplicidade perdida pelos europeus tanto devido ao processo civilizatório da vida nas grandes cidades, quanto pela aceleração tecnológica da virada do século XIX para o XX. E, na busca dessa simplicidade existente no passado e devido à questão da impossibilidade de transposição do tempo, os europeus voltaram-se às distâncias espaciais, ou seja, estariam “protegidos” das nefastas mudanças sociais típicas das grandes cidades, quem distante delas vivesse, não sendo possível encontrar os primitivos dos tempos anteriores, passou-se a buscar pelos primitivos das distâncias.

Também em certa medida, faz-se importante marcar, que o Moderno Primitivismo permitia que pelo contato dos próprios artistas com essas culturas externas ao fluxo das grandes cidades, encontrassem em si mesmos a "primitividade". Assim sendo, o Moderno Primitivismo permita a redescoberta em seus artistas daquilo que era considerado perdido pelo acúmulo de conhecimentos, uma vez que se voltaram à nossa primeira cena: a natureza “intocada”.

Figura 8 — Outono na charneca (*Herbst in Moor*)



Fonte: Otto Modersohn, 1895. Óleo sobre tela (80×150 cm). A obra atualmente está na galeria Kunsthalle Bremen.

Tem-se um maravilhoso representante do Moderno Primitivismo em Portugal em Alberto Caeiro, um dos heterônimos¹³ de Fernando Pessoa. Alberto Caeiro parece ser a representação em excelência dos valores primitivistas que estavam em voga na Europa. Nas palavras do próprio Fernando Pessoa em uma carta a seu amigo Casais Monteiro em 1935.

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão, nem educação, quase alguma. (...) Caeiro, como disse não teve mais educação que quase instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó (...) (Tutikian *apud* Pessoa, 2006, p. 12).

Pode-se observar que o heterônimo Alberto Caeiro escapa do excesso de conhecimento e informações que regravam e avassalavam a Europa naquele momento. Caeiro teve acesso a uma simples educação rudimentar que o qualificava para escrever o suficiente, escrever sobre o que era verdadeiro.

Como homem puro e primitivo, ele traz verdades inquestionáveis ao propor o conhecimento objetivo do mundo, ou seja, um conhecimento através das sensações. A vida para Caeiro é o “puro sentir”, captado essencialmente pela visão. (...) (Tutikian *apud* Pessoa, 2006, p. 27).

¹³ Jane Tutikian organizou notas na obra de Fernando Pessoa: “O heterônimo, ao contrário do pseudônimo, não esconde ninguém, é um personagem, criado pelo poeta, que escreve a sua própria obra. Tem nome próprio, obra própria, biografia própria e, sobretudo um estilo próprio. Esse nome, essa obra, essa biografia e esse estilo são diferentes do nome, da obra, da biografia e do estilo do poeta criador do personagem.” (Pessoa, 2006, p. 12).

O que esse homem do campo busca é a inocência primitiva¹⁴, aquela que não se baseia em crenças em pressuposto, em explicações racionais, é apenas um modo de viver sem complicar a vida, é extrema simplicidade (Tutikian *apud* Pessoa, p. 25, grifo meu).

Então, por meio de um heterônimo, Fernando Pessoa, um poeta essencial do modernismo português pode experienciar os valores primitivistas que, em certa medida, questionavam tudo aquilo que era celebrado pela modernidade modernista na que Pessoa vivia. Alberto Caeiro incorpora a possibilidade do enxergar de forma simples somente aquilo que se vê, voltando-se à natureza como referencial de simplicidade perfeita.

XXIV

O que nós vemos das coisas são as coisas.
 Porque veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
 Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
 Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
 Saber ver sem estar a pensar,
 Saber ver quando se vê,
 E nem pensar quando se vê,
 Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
 Isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem de desaprender

(Pessoa, 2006, p. 63-64)

¹⁴ A questão da inocência primitiva e a questão *naïve* é debatida ao longo da obra de Goldwater (1986). Porém mais detidamente quando sobre Rousseau e o "mito do bom selvagem" na página 176.

3 O MODERNO PRIMITIVISMO NO BRASIL E SIMÕES LOPES NETO

Em um primeiro momento, é importante trazer à tona a questão de que Simões Lopes Neto é considerado, pela crítica no Brasil, como pertencente a um período anterior ao Modernismo, um período que engloba diversas correntes literárias: realismo, parnasianismo e simbolismo (Cândido; Proença, 2005). Por quê? Porque no Brasil, ocorreu um marco simbólico muito distintivo em relação à Europa sobre o Modernismo que é a Semana de Arte Moderna (SAM22) em São Paulo em 1922. Essa semana tinha, segundo Cândido e Proença (2005, p. 9): “como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo”.

Assim, cria-se uma situação bastante particular em torno da obra *Contos Gauchescos*, 1912, de Simões Lopes Neto no contexto brasileiro, porque comumente se aponta o início do Modernismo brasileiro, inclusive com questões que versam sobre o Moderno Primitivismo a data bastante posterior¹⁵ à da obra de Lopes Neto, então como fazer? Sabe-se que as percepções artísticas não respeitam datas nem convenções. A análise da obra *Contos Gauchescos* dentro da corrente estética do Moderno Primitivista não entra em confronto com as inovações e descobertas dos artistas ligados à SAM22; ela apenas apresenta outra possibilidade. Podemos considerar que Simões Lopes Neto voltou-se em 1912 para o Brasil, ou melhor para o Rio Grande do Sul, e por meio da própria percepção estética diante de determinadas particularidades consubstanciou-se como o Moderno Primitivismo autônomo na obra *Contos Gauchescos*.

Assim como outros artistas, incluindo Paul Gauguin, que se voltaram autonomamente para Pont-Aven a partir de 1886, Simões Lopes Neto, no Brasil, teve a mesma autonomia. Essas particularidades de forma e conteúdo são características da corrente estética Moderno Primitivista que se sustentam sobre a sensibilidade do artista, muito mais do que sobre um marco temporal definido como é a SAM22.

¹⁵ “Tem-se como a primeira representantes do Moderno Primitivismo do Grupo de 22, Tarsila do Amaral que busca como inspiração o ingênuo interior caipira do estado de São Paulo — exemplificativo desse momento foi a obra: A Negra de 1923. Neste momento surge então o movimento *Pau Brasil* em 1924, quando Oswald de Andrade juntamente com Tarsila do Amaral e Paulo Prado ressignificam o primitivismo” (Cândido; Castelo, 2005, p. 18).

Figura 9 — Catadores de algas (*Ramasseuses de varech*)



Fonte: Paul Gauguin, 1889. Óleo sobre tela (87×123 cm). Essen, Folkwang Museum.

Outra amarra que não será utilizada sobre a obra de Simões Lopes Neto é a da classificação como regionalista ou narrador regionalista (Cândido; Proença, 2005): mas para tanto faz-se necessária uma explicação do que é o regionalismo e por que da recusa em utilizá-lo? A utilização do termo regionalista aprisiona a criação artística a uma limitação geográfica que dificulta a imaginação da possibilidade da cultural gaúcha encontrar o traço de universalidade comum às culturas humanas, ou seja, em certa medida por meio da marcação do regionalismo parece que aquilo que culturalmente acontece no Rio Grande do Sul fica em exclusividade ao Rio Grande do Sul, quando em verdade não é tão simples assim.

Narrador regionalista, Simões Lopes Neto tem como fontes da sua criação ficcional não apenas a observação, mas a pesquisa sistemática da cultura e da linguagem de formação do Rio Grande do Sul, desde a colonização açoriana até a interpenetração com os núcleos vizinhos da colonização espanhola, ambos incorporando a tradição do índio autóctone.

Na sua obra, apreende o comportamento cotidiano do gaúcho envolvido pela atmosfera desses valores e tradições mestiços, em perspectiva que muitas vezes se abre para o irreal. Isso se enquadra numa paisagem inconfundível, na qual o homem está associado intimamente ao cavalo e ao boi, praticando ações de um destemor impulsivo que chega ao limite do inverossímil e vai da bravura à violência física e sexual. (Cândido; Proença, 2005, p. 420)

Então, por meio da perspectiva do Moderno Primitivismo, afasta-se o insuficiente e limitante regionalismo e assume-se a possibilidade de análises em outras nuances literárias que conseguem desvelar outros ordenamentos e mesmo desordens dentro daquilo que se afirma como do campo artístico, estético, ou seja, das características sensíveis que aproximam os homens culturalmente através do tempo e do espaço. Por exemplo, na literatura quando a violência das guerras é descrita como uma violência em tempestade, esse tipo de percepção estética da violência da guerra surge tanto em Homero (VIII a.C), Euclides da Cunha (1902) ou em Simões Lopes Neto (1912), pois versa daquilo do homem quando percebe sensivelmente a desordem da guerra: a tempestuosa guerra.

Ora os Troianos todos juntos como labaredas ou tempestades seguiam avidamente Heitor Priâmida, com alto clamor e altos gritos. Tinham a esperança de tomar as naus dos Aqueus e de lá chacinar os mais nobres (Homero, *Ilíada*. Canto XIII - 40, 45. VIII a.C.)

Não foi a investida militar, cadente, derivando a marche-marche num ritmo seguro. Viu-se um como serpentear de baionetas ondulantes, desdobradas, de chofre numa deflagração luminosa, traçando em fundos uma listra de lampejos desde o leito do rio até os muros da igreja (Cunha, 1995, p. 396).

Lá pelas tantas, ouvi-se cornetas e clarins e rufos de caixa...; mas o som dos toques andava ainda galopando dentro do silêncio da noite, quando desabou em cima de nós, a castelhana, a gritos, e já nos foi fumegando bala e bala!... (Lopes Neto, 1949, p. 200)

Assim, por meio das flutuações de uma corrente estética que percorreu o mundo, como foi a do Moderno Primitivismo, a obra *Contos Gauchescos* poderá ser analisada por meio de variáveis compartilhadas por um número considerados de artistas daquele momento histórico na virada do século XIX para o século XX. As particularidades da cultura gaúcha apresentadas por João Simões Lopes Neto tornam a manifestação estética daquilo que foi considerado "primitivo". Neste caso único, porém, ainda assim é possível que seja estudado como uma forma de arte que representa uma atitude sensível do artista moderno. São escolhas valorativas que buscam descobrir a sensibilidade voltada ao universo gaúcho. Ou seja, que determinados valores reconhecidos como "primitivos" precisam ser artisticamente preservados por meio do primitivismo porque possuem uma verdade outra e distintiva que está se perdendo no meio de toda a barafunda tecnológica que estava surgindo. Explorando a questão da "primitividade" no Brasil de maneira exemplificativa e visando afastar-se do limitado regionalismo atribuído a Simões Lopes Neto, é válido destacar a aproximação feita por Euclides da Cunha em sua obra *Os Sertões* (1902)

entre o vaqueiro do Norte e o gaúcho do Sul. No contexto, o autor aponta que "O gaúcho do Sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia comiserado. O vaqueiro do Norte é a sua antítese" (Cunha, 1995, p. 82). Observe-se que o vocábulo antítese vem do grego *antitheses* que significa oposição e para ocorrer uma oposição é preciso que existe uma variável comum com resultados opostos. Assim sendo, presume-se que há algo que os une, vaqueiro (Norte) e gaúcho (Sul), mesmo que a exteriorização seja em contraste. Cunha (1995) aponta a variável que é utilizada para análise: **a luta pela vida**, que não adquire a natureza selvagem encontrada no Norte. O gaúcho não vivencia os desafios causados pela falta de chuvas e os confrontos sangrentos com o solo ressecado e estéril.

A luta pela vida, que em cada espaço ocorrerá de forma distinta, está ali — a luta pela vida e, então, a violência que se perfaz na sobrevivência individual dessas figuras fugidias dos amplos espaços abertos do interior do Brasil. A luta dos homens primitivos, considerando-se o primitivo jamais como inferior, porém como uma lógica distinta daquela que impera na urbe. Primitivo para um artista modernista, que percebe determinadas características sensivelmente designando-as então como primitivistas.

3.1 Das movimentações geográficas que levam às movimentações da sensibilidade — Paris com Rio de Janeiro e Pont-Aven com Pelotas: modernismo e primitivismo

Mas quais ideias poderiam estar circulando pelo mundo que trariam em meio a tantas modificações tecnológicas e sociais, um sincero interesse pelo homem "primitivo" ou pela cultura "primitiva"? O que houve na mudança do padrão de gosto para que isso acontecesse? Considera-se como fator muito importante, as teorias evolucionistas de Charles Darwin a partir da publicação de seu livro *A origem das espécies* em 1859. A obra trouxe ao pensamento da época a questão da "evolução",

que influenciou diversos campos do conhecimento e acabou sendo aplicada às artes. Segundo Goldwater, tradução nossa, (1986, p. 25):¹⁶

O método darwiniano, embora aplicado de forma menos inflexível, também é evidente na obra de Ernst Grosse e Yrjo Hirn, cujos livros, de caráter mais geral, foram influentes na Inglaterra e nos Estados Unidos. Grosse (1894) estava bem à frente de seu tempo em seus exames dos aspectos sociais da produção artística, em seu estudo da arte primitiva “como um fenômeno social e uma função social”, e em sua crença de que produções selvagens só podem ser entendidas no contexto das “formas culturais em que surgiram”. Na verdade, é exatamente por essa razão que devemos estudá-los. Grosse também acredita que, enquanto um estudo dos primitivos nos mostrará os primórdios da arte, um impulso estético semelhante é comum a toda a humanidade: “por mais estranhas e pouco artísticas que as formas primitivas de arte às vezes pareçam à primeira vista, assim que as examinamos mais de perto, descobrimos que elas são formadas de acordo com as mesmas leis que governam as mais altas criações de arte”.

Ou seja, passou-se a entender que as culturas ditas “primitivas” eram em certa medida o início cultural comum àquilo que se encontrava nas cidades. Era como uma “evolução” do que inicialmente eram os povos “mais simples” de cultura primitiva. Por meio dos estudos de Darwin, que alteram a forma de pensar, tudo aquilo que antes era negligenciado pelos estudiosos e pelas pessoas em geral por pertencera culturas ditas “mais simples”, passa a ser ponto de interesse comum ao longo do século XIX e começo do século XX (Goldwater, 1986).

O professor Zalla (2020), em seu artigo “Um leitor no sul do mundo: a biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto — 1888–1916” apresenta algumas obras que pertenciam a Lopes Neto e notadamente encontram-se inclusive em duplicidade com *A origem das espécies* de Charles Darwin. Claro está, que se trabalha aqui com hipóteses, ou seja, o tipo de literatura que pode eventualmente ter influenciado Simões Lopes Neto a aprimorar o interesse não só pela cultura gaúcha do pampa do Rio Grande do Sul, mas também pela natureza do pampa. Salienta-se que, há um texto escrito pelo próprio Lopes Neto (1913) intitulado “Uma trindade científica — Darwin, Lamarck e Haeckel”. Ernest Haeckel, biólogo e naturalista alemão, foi considerado um artista pelos próprios desenhos da biologia à época. Seu

¹⁶ The Darwinian method, though less uncompromisingly applied, is also evident in the work of Ernst Grosse and Yrjo Hirn, whose books, of a more general character, were influential in England and the United States. Grosse (1894) was well ahead of his time in his examinations of the social aspects of artistic production, in his study of primitive art “as a social phenomenon and social function, “and in his belief that savage productions can only be understood within the context of the “forms of culture in which they arose”. It is indeed just for this reason that we must so study them. Grosse also believes that, while a study of the primitive will show us the beginning of art, a smilier aesthetic impulse is common to all mankind: “Strange and inartistic as the primitive forms of art sometimes appear at first sight, as soon as we examine them more closely, we find that they are formed according to the same laws as govern the highest creations of art”.

incrível interesse pelas formas da natureza acabou por influenciar inclusive outros artistas e até mesmo o estilo da denominada *Art Nouveau*¹⁷.

Ao longo do século XIX e início do século XX, a natureza, por si só, torna-se uma fonte de interesse não apenas como um sentimento plástico-poético. Conforme mencionado anteriormente por Rilke, que descreve a paisagem como significativa, desprovida de riscos, cada folha que cai está imbuída de uma parte da grande lei universal (Perry, 1998, p. 37). Além disso, a natureza é também objeto de interesse por caracterizar um lugar do mundo. Em certo sentido, há uma composição sobre a natureza tanto de forma científica-literária na precisão de nomenclaturas (gaúchas) quanto em descrições.

Lá adiante, o mesmo barulho; noutra ponto, igual; dum rindo, numa trepada de coxilha, numa descida de canhada, rufando duma restinga, os lotes de eguações iam se encontrando, entreverando-se; os campeiros vinham chegando e a gritos, a cachorro, a tiro, ia-se tocando a bagualada de cada que-rência; de todos os lados cruzava-se a contradança, que se encaminhava sobre uma linha já combinada; e aos poucos ia crescendo o rodeio movediço, que engrossava, redemoinhava, espirrava, tornava a embolar-se... e de repente fazia cabeça, fazia ponta, e todo disparava, fazendo tremer a terra, roncando no ar, como uma trovoada (Lopes Neto, 1946, p. 166).

Esta vendo aquele umbu lá embaixo, à direita do coxilhão?... Mais para baixo, como umas três quadras, há uns olhos-d'água, minando as pedras, e logo adiante uns coqueiros; depois pega um cordão de araçazeiros. Diziam os antigos que ali encostado havia um lagoão mui fundo onde até jacaré criava... Com certeza que as raízes do pasto e dos aguapés foram trançando uma enredança fechada, e o barro e as folhas mortas foram-se amontoando e, pouco a pouco, capeando fazendo a tampo do sumidouro (Lopes Neto, 1949, p. 139).

Torna-se cada vez mais evidente que pelos avanços científicos surge a tensão entre como essas pessoas que estão em meio a esse processo de transformação tecnológica compreendem o que é o "primitivo" e as sociedades "primitivas". A tensão que é captada pelo Moderno Primitivismo se dá sobre as novas percepções tecnológicas e as relações de como essa nova forma de pensar ressignifica a primitividade. E, uma das questões que também versam sobre essa relação tecnologia e primitivo, ocorre por meio dos deslocamentos geográficos realizados pelos artistas entre as grandes cidades e as pequenas cidades, geralmente em locais ermos.

¹⁷ (...) Ansiavam por uma "Nova Arte" baseada numa nova sensibilidade para o desenho e para as capacidades inerentes de cada material. Essa bandeira para uma nova arte ou *Art Nouveau* foi desfraldada na década de 1890. Os arquitetos experimentaram novos tipos de materiais e novos tipos de ornamentos. (...) Vitor Horta (1861–1947) aprendera com a arte japonesa a descartar a simetria e a explorar o efeito das curvas sinuosas que mencionamos ao abordar a arte oriental. (Gombrich, 2012, p. 535–6).

2.2.1 O ir embora

Dentro do Moderno Primitivismo forma-se então a ideia de que para se atingir a verdade imutável do homem, há a necessidade de o artista afastar-se das grandes cidades e dessas confusões todas que embaralham a verdade da natureza humana pelo excesso de informação. E esse postural que foi denominando como: o ***ir embora***; acabou por se tornar uma marca distintiva desses artistas. Como mencionado anteriormente, na Europa formaram-se as comunidades moderno-primitivistas tanto na França, em Pont-Aven na Bretanha, como em Worpswede, na Alemanha. Tendo como expoente desse movimento Paul Gauguin que após a sua permanência em Pont-Aven muda-se para o Tahiti, na Polinésia Francesa.

Esse postural do “ir embora” para paraísos no recôndito do mundo era incentivado e em certa medida romantizado por meio daquilo que se denominava “literatura de viagem”. A literatura de viagem eram livros produzidos nesse período e que descrevem o mundo extra-Europa, por exemplo, a Oceania como um paraíso para o homem branco- civilizado-europeu. Um dos expoentes desse gênero literário é o livro “Le mariage de Loti”, publicado em 1878, sendo seu autor Pierre Loti.

Sobre nossas cabeças, altas palmeiras dobram seus caules flexíveis; no horizonte, os picos da ilha de Moorea erguiam-se ligeiramente acima da toalha azul do Pacífico, em seu luar indeciso e nebuloso. Olhei para Taïmaha, e a admirei; ela era um tipo perfeito da beleza maori, apesar de seus trinta anos. Seu cabelo preto caía em longas tranças sobre o vestido branco; sua coroa de rosas e folhas de pândano a faziam parecer uma rainha ou uma deusa à noite (Loti, 1947, p. 159).¹⁸

Atualmente, sabe-se por meio do olhar crítico presente em obras como *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* de Edward W. Said, que essas descrições eram modulações valorativas europeias sobre outras culturas, atendendo às demandas dos próprios europeus. A análise de pensadores como Edward Said torna evidente como a interpretação europeia entrava dentro da cultura oriental para determiná-la de forma mais interessante ao esquema valorativo já pré-determinado

¹⁸ Tradução minha. Texto original: “Sur nos têtes, de grands palmiers penchaient leurs tiges flexibles; à l’horizon les pics de l’île de Moorea se dessinaient légèrement au-dessus de la nappe bleue du Pacifique, à la lueur indécese et embrumée de la lune. Je regardais Taïmaha, et je l’admirais; elle était restée, malgré ses trente ans, un type accompli de la beauté maorie. Ses cheveux noirs tombaient en longues tresses sur sa robe blanche; sa couronne de roses et de feuilles de pandanus lui donnait la nuit un air de reine ou de déesse”.

entre os “civilizados” europeus e o “outro” das culturas extra-europeias, entre elas, então marcadamente na obra de Said, as culturas orientais.

Mas voltando à questão dos deslocamentos entre grandes cidades, capitais, e então para cidades menores, vilarejos de locais ditos ermos, fez esse movimento espacial João Simões Lopes Neto? E, a resposta é impressionante, pois sim, o autor de Contos Gauchescos fez a movimentação pelo Brasil durante a sua juventude. Ou seja, temos como ocorreu entre os artistas do Moderno Primitivismo europeu, Simões Lopes Neto viveu no Rio de Janeiro.

Pertencente a uma família relativamente abastada, Simões Lopes Neto nasceu em Pelotas em 1869, pode estudar e viver em uma cidade rica, mas já decadente, e em 1879 muda-se para o Rio de Janeiro para estudar, vive lá até 1884 e depois retorna a Pelotas. Neste momento, o Rio de Janeiro ainda era a capital do Império. Ou seja, de certa forma, Lopes Neto pode ter presenciado não só a riqueza da capital imperial como também as questões de movimentação típicas da corte.

Chegou com o seu pai ao Rio de Janeiro no paquete Cervantes, em 4 de agosto de 1878, para continuar os estudos que lhe possibilitariam inscrição nos exames. E assim durante um bom tempo, prestou vários exames preparatórios presididos pela Instrução Pública da Corte, que se estenderam de setembro de 1879 a março de 1884. Neste último ano, em 25 de novembro, é que Simões Lopes Neto iniciou sua viagem de retorno ao sul pelo paquete do Rio de Janeiro.¹⁹

Pode-se perceber então que mesmo de uma forma não tão intencional como fora na Europa, entre os artistas das colônias artísticas como Pont-Aven na França ou Worpswede na Alemanha, Simões Lopes Neto fez o mesmo tipo de movimento: conheceu a capital e no seu caso, retornou, para uma cidade bem menor à época. Assim sendo pode-se desenhar não uma atitude artística intencional, mas sim, como a trajetória própria de um homem que, por meio de sua vida e leituras, encontrou o valor adequado à cultura à qual pertencia, em certa medida, mas que certamente presenciava, que era a cultura gaúcha do pampa rio-grandense.

De forma diversa do movimento estético Moderno Primitivista inaugurado por Tarsila do Amaral em 1923 por meio da pintura “A negra” que apregoava uma leveza e um humor, Simões Lopes Neto retrata literariamente as relações da cultura gaúcha com um outro tipo de olhar, que nota a natureza das coisas, em cruza, em violência direta. A escala valorativa do Moderno Primitivismo é representada

¹⁹ Biografia de Simões Lopes Neto constante no site do Instituto João Simões de Lopes Neto: <https://joaosimoeslopesneto.com.br/joao-simoes-lopes-neto/o-escritor>. Sem autor, 2004.

tanto por Simões Lopes Neto quanto por outro partícipe do Moderno Primitivismo²⁰ do grupo que agitou a SAM22, Mário de Andrade, em seu *Macunaíma* de 1928. É uma variação individual da mesma corrente estética (Fonseca, 2004).

O herói se atirou para cima dela para brincar. Ci não queria... O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lado fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói soltando berros... Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por trás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porra no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato (Andrade, 2008, p. 32).

De pé com o timãozinho numa mão e a agulha na outra, pálida como a cal da parede, o coração parado, Maria Altina pregada no chão, de puro medo, ouviu...ouviu..., e aí no mais entrou e veio a ela o Chicão..., o Chicão, entende vancê? — com uns olhos de bicho acuado, e um bafo de fogo, na boca... E como chegou, atropelou-a, agarrou-a, apertou-a, abraçando-a pela cintura, metendo a perna entre as dela, forcejando por derrubá-la, respirando duro furioso, desembestado...mais mordendo que beijando o pescoço amorenado...e garboso...

A rapariga gritou, empurrando-o num desespero, arranhando-lhe a cara, ladeando o corpo...por fim atacou-lhe os dentes num abraço. Ele urrou com a dor e a largou-a um momento; ela aproveitou o alce e disparou..., ele quis pegá-la de novo, mas no mover-se enredou as esporas no timãozinho que caíra, e testavilhou maneado (Lopes Neto, 1949, p. 144).

A partir dessa ampla apresentação da corrente estética Moderno Primitivista, percebe-se que ela resulta da tensão entre avanços tecnológicos e a relação que isso cria esteticamente na percepção do homem sobre si mesmo e em relação às culturas que, em certa medida, escapavam dessas aceleradas transformações tecnológicas. O arcabouço intelectual que circulava na Europa, envolvendo as ciências como as teorias de Darwin, a arte naturalista de Haeckel permeadas por estudos das explicações do mundo que surgem afastadas do pensamento científico como literatura sobre folclore, faziam parte do grupo de leitura de Simões Lopes Neto.

Em certa medida, João Simões Lopes Neto pode ser considerado um homem que viveu em consonância com o momento histórico que vivia. Enquanto na

²⁰ O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob essa influência que nasceram, logo após a Semana, os movimentos do “Pau-Brasil” e do “Antropofagismo”. Os modernistas brasileiros não precisaram ir à África e à Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas. Voltando-se para dentro do país tiveram a noção da sua dimensão primária e irredutível na sua realidade física grande teórico e criador consciente do primitivismo brasileiro, Oswald de Andrade, teve sua “revelação” em Paris onde, “do alto de um atelier d Place Clichy [1923 – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (Prado, 1924, p. 57). Oswald, como um novo Cabral, descobre um Brasil, onde se insinua a perspectiva de outra ordem que a visual “sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Europa, uma das marcas do avanço tecnológico e social eram a expansão do imperialismo, no Brasil, o resultado foi a desintegração do Império do Brasil e o surgimento da República em 1889. A possibilidade de mobilidade no Brasil foi vivenciada por Lopes Neto, que esteve na capital do Império, Rio de Janeiro, e então retorna a Pelotas, trouxe uma outra sensibilidade típica daqueles que compreendem não só a vastidão do Brasil como a existência de diversas culturas simultaneamente: citadina e rural.

Se na Europa o Moderno Primitivismo trazia aos homens citadinos a lembrança do que um dia foram, no Brasil, em Simões Lopes Neto, a mesma corrente estética revelava a contundente realidade da maioria da população do país que ainda vivia em situação diversa das capitais. Assim sendo, pode-se voltar agora à obra em si naquilo que parece ter sido a sensibilidade acurada de um homem letrado, Simões Lopes Neto, sobre a cultura do gaúcho designado de primitivo pelo olhar estético de um homem moderno, que o designa como primitivo pelo afastamento da ciência e por seguir outras regras do que as impostas no centro urbanos. O Moderno Primitivismo de Simões Lopes Neto que apreendeu sensivelmente o gaúcho do pampa sobre a sua violência, os seus valores de orientação; mas também o entrelaço das tentativas de se estabelecer em uma área tão longe da emissão das leis escritas das capitais; a lógica dessas leis e como essas leis escritas ora conseguiam ora não conseguiam se firmar entre pessoas tão outras e em locais tão amplos com o pampa rio-grandense dos gaúchos na virada do século XIX para o XX.

4 OS CONTOS GAUCHESCOS E O MODERNO PRIMITIVISMO

4.1 Eles, os gaúchos primitivos e a perspicácia dos que sabem quando não usar a violência em um lugar muito violento

A partir do momento em que se tem uma melhor elaboração do Moderno Primitivismo, inicia-se então o estudo da obra, *Contos Gauchescos*, por meio dessa corrente estética. A análise dos contos ocorre de maneira a se abrir as influências tanto racionais quanto sensíveis que parecem ter conduzido Simões Lopes Neto a retratar a cultura gaúcha que testemunhava de determinada forma, por hipótese aqui seguida: modernista e primitivista.

O Moderno Primitivismo pauta-se no primitivo, mas versa sobre o primitivismo, ou seja, não é o primitivo em si, mas o sentimento estético que os artistas daquele momento histórico da virada do século XIX para o XX tinham sobre o que era o primitivo, e neste estudo então o homem primitivo é o gaúcho primitivo. E, esse entendimento do que era considerado primitivo tem como fundamento um "viver de forma mais simples do que a vida da cidade", mas percebe-se ao longo dos contos, que o "viver mais simples, é muito distinto de viver mais fácil".

Já aqui, faz-se oportuno a abertura do estudo por meio da forma como ocorre a introdução do narrador dos contos, o tapejara²¹, Blau Nunes. A apresentação no início do livro se dá como que em uma roda de conversa, em que parece que um terceiro personagem apresenta Blau Nunes ao "patrício" que é o principal ouvinte dos contos. A sensação é clara: estamos numa roda de chimarrão, onde um homem influente, talvez o estancieiro local, possivelmente um homem letrado, é apresentado e persuadido a ouvir os contos de Blau Nunes. Nesse contexto, Blau Nunes emerge como o portador da cultura do gaúcho do pampa rio-grandense, a qual será literariamente retratada como uma expressão da cultura primitiva em análise. Ou seja, está-se numa situação como que de roda de chimarrão em conversa típica do interior do Rio Grande do Sul. Situação na qual desaparecem as diferenças sociais e que assim permite que ocorra a troca de conhecimentos entres todas as pessoas daque-

²¹ **Tapejara** é uma adjetivação muito específica que denota a quem é referida, qualidades diversas das do homem comum, é um homem com algum tipo de distinção. **Tapejara** - o vaqueano dono e senhor do caminho. Vulto que envolve os carinhos da história e da geografia. Título de fidalguia com o qual a emoção dispara. Até o ambiente se aclara nos relatos da querência: - é um gaúcho **tapejara** (Braun, 1998).

la sociedade. “Patrões e peões, ricos e pobre, homens e mulheres, encontram-se aí num plano de perfeita igualdade. Numa roda de mate desaparecem todas as desigualdades” (Tubino, 2001, p. 53).

Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.

E, por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia e segundo o benquisto tapejara Balu Nunes, desempenado arcaibouço de 80 anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo o seu aprumo de furriel farroupilha, que foi de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré...

Genuíno típico - crioulo - rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau, o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através da imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco...

...das cousas que êle compreendia e das que eram-lhe vedadas ao singelo entendimento; ...

Querido digno velho!

Saudoso Blau!

Patrício, escuta-o (Lopes Neto, 1949, p. 124).

Então, dentro da corrente estética Moderno Primitivista, há de se observar as características atribuídas ao gaúcho Blau Nunes, que primeiramente tocam na questão física e depois na parte psicológica que são em certa medida permeadas por habilidades culturais próprias daqueles homens “primitivos”. A lógica que Blau Nunes segue é diferente da lógica das cidades, as qualidades requeridas pela sobrevivência, as explicações dos fatos seguem outra orientação, não menos válidas, porém distintas das do mundo letrado. Mas sendo, Blau Nunes, um homem que é considerado notável naquela cultura, quais são as qualidades aqui que serão observadas desse gaúcho a quem todos devem ouvir: (1) bem quisto tapejara; (2) vista aguda e ouvido fino; (3) mantendo o seu aprumo de furriel farroupilha; (4) genuíno - típico crioulo rio-grandense; (5) leal e ingênuo; (6) impulsivo na alegria e na temeridade; (7) precavido, perspicaz e sóbrio; (8) dotado de uma memória de rara nitidez e (9) imaginosa e encantadora loquacidade²² que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco.

Ou seja, que qualidades são essas? A que propósito? Interessante observar que Blau Nunes mesmo sendo apresentado como um homem ingênuo e "impulsivo tanto na alegria, quanto na temeridade" o que dá um quase de descrição de doçura infantil, é imerso numa realidade de impressionante violência. Realidade na qual o matar alguém, a morte violenta de alguém não é algo distante como que de

²² “O mais humilde bosquímano sul-africano fala em formas de um rico sistema simbólico, que é em essência perfeitamente comparável ao discurso de um francês culto” (Saphir, 1939, p. 14).

uma possibilidade remota, mas sim, faz parte de sua trajetória desde a infância, quando aos 10 anos de idade presenciou a morte em guerra do próprio padrinho.

Então, por cima dos mortos e dos feridos houve um silêncio grande, de raiva e de pena... como de quem pede perdão, calado... ou de quem chora de saudade, baixinho.... Campeei o meu padrinho: morto, também, caído ao lado do azulego, arrebatado nas paletas por um tiro de peça; ali junto, apertando ainda a lança, toda lascada, estrebuchava o Hilarião, sem dar acordo, aiando, só aiando. (Lopes Neto, 1949, p. 203)

Uma violência direta faz parte dos contos, faz parte daquela cultura e do que ele vivenciou, uma lógica de um outro tipo de violência. A tensão principal do narrador Blau Nunes se equilibra entre uma capacidade de violência de morte e uma ingênua e espontânea alegria. Da estranha composição entre um homem muito gentil que não só carrega consigo uma faca muito afiada, mas sabe utilizá-la no que for; dos artigos de fé do gaúcho: "Mulher, de bom gênio; faca, de bom corte; cavalo, de boa boca; onça, de bom pêso" (Lopes Neto, 1949, p. 236).

A questão da "memória de rara nitidez" atribuída a Blau Nunes é uma capacidade já celebrada em culturas muito antigas antes da aquisição e da difusão da escrita (Vernant, 1990). A memória é uma habilidade que tem valor central de ordenação social em sociedades ágrafas²³ como eram os povos originários do espaço que hoje se designa como Rio Grande do Sul (Goody; Watt, 1963).

Ademais, de acordo com Vernant (1990, p. 8): "A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas como o tempo e o eu", ou seja, ordena a si mesmo em relação ao que aconteceu na própria história e em relação às pessoas e às histórias que o cercam. No caso dos gaúchos primitivos de Simões Lopes Neto, a escrita já existe, porém ainda não está exatamente difundida pelo Rio Grande do Sul. O próprio Blau Nunes parece ter em si essa peculiar mistura entre ser alfabetizado, mas ao mesmo tempo carregar consigo capacidades em excelência da cultura ágrafa e então da memória como eram necessárias aos ágrafos e que está em processo de apagamento, pois está sendo suplantada pela ordenação alfabética. O próprio Blau Nunes menciona que já sabe ler, no conto Juca Guerra de Lopes Neto (1949, p. 231):

²³ Os povos originários, no que hoje se denomina estado do Rio Grande do Sul eram ágrafos, e sendo o gaúcho resultado do violentíssimo choque entre cultura ágrafa dos ameríndios e a cultura já alfabética dos Europeus não é estranho que carregue em si, tanto valores de culturas ágrafas como já determinadas ordenações da mente alfabética. Sobre a cultura dos povos originários (Tavares, 2015).

— Vancê leu ontem no jornal aquele caso do sujeito que atirou-se à água da beira da praia para salvar um fulano que estava-se afogando... quando no aperto chegou um boteiro que levantou os dois... não foi assim?... E o tal ainda ganhou uma medalha do governo, pela grande áfrica!...

Torna-se necessária aqui uma melhor explicação sobre o conceito de "ingenuidade" dentro do Moderno Primitivismo, porque este se faz em relação aos "modos adquiridos" exigidos pela civilidade, ou seja, a ingenuidade está relacionada com a insinceridade necessária à vida das grandes cidades. Inclusive, Paul Gauguin é considerado o artista europeu que mais incorporou esse sentimento sobre a insinceridade dos manejos sociais dentro das complicadas sociedades por demais educadas citadinas que contrastava com a naturalidade e a simplicidade dos povos dos mares do Sul, (Tahiti), local para onde o pintor francês se muda em 1891. (Goldwater, 1986, p. 65). Faz-se presente, que Simões Lopes Neto traz a Blau Nunes a simplicidade do espontâneo, ou seja, sem jogos sociais de ocultação do que se é por imposição do contexto civilizatório citadino, mas de forma alguma isso diminuiria a perspicácia ou as capacidades de mobilidade típicas da inteligência.

Que habilidades são essas requeridas desses homens da lógica dos espaços abertos dos pampas? Como se calcula a correta conduta em situações onde as leis escritas existem, mas não conseguem estabilizar as ações? Por exemplo, como no conto "Deve um queijo!", numa venda em campo aberto onde se encontram homens com armas e facas, como agir? Como calcular quem é ou não é amigo por um rápido olhar? Onde um homem por simples disposição pode criar uma situação na qual para "dar mote a algum dito, e ele retrucar, e, daí, nascer uma cruzada de facões, para divertir, ao primeiro coloreado" (Lopes Neto, 1949, p. 155). O que vale e que tipo de inteligência é ali requerida? Há algo disso da vista aguda e ouvido fino, uma vez que se vive em uma realidade na qual quem vê e ouve melhor, sabe se deve ou não seguir pelo caminho, reconhecer as pessoas; melhor pode se orientar, em locais onde as leis escritas não valem e talvez sequer existam.

Existe uma habilidade que foi essencial aos homens na antiguidade que era muito necessária a quem caçava e pescava e que foi denominada de *mētis*²⁴: essa inteligência versava sobre a habilidade de um cálculo rápido que era atribuído àqueles que conseguiam perceber nos pequenos detalhes como alterar uma

²⁴ **Metis (Klugheit)**: Primeira esposa de Zeus, quando grávida de Atena, Zeus a devora, porque ela geraria um próximo filho que destronaria Zeus. Der Kleine Pauly - Lexikon der Antike in fünf Banden, Band 3, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1979.

situação aparentemente desfavorável em favor próprio. (Détienne; Vernant, 2008, p. 17). Ligada intrinsecamente no começo a uma prática (faro de pressentir o percurso incerto dos acontecimentos) ela é também prudência, astúcia, improviso e artifício (Bomfim Vieira, 2017). Ou seja, são homens com outro saber, os que rapidamente calculam o que tem e o que não tem em mãos. E nesse jogo rápido, muitas vezes quem parecia em desvantagem, vira o jogo e ganha sobre aquele que parecia ter a vantagem típica do vitorioso, ou seja, não se ganha pela imposição da força, mas pelo jogo de cálculo, da engenhosidade, ou seja da *métis*.

Essa argúcia surge em determinados personagens dos contos Lopes Neto, como em "Deve um queijo!" quando um homem menor, e mais velho, chamado de "velho Lessa" enfrenta um forasteiro denominado "Fulano" numa venda no Paço do Centurião. E, por ardil próprio, porque o Lessa parecia uma coisa e em verdade era outra "O velho Lessa — ele tinha pinta de tambeiro, mas era touro cupinudo" (Lopes Neto, 1949, p. 155). O "nanico Lessa" consegue subjugar o "fulano". Nota-se que desde o começo sobre o Lessa paira algo de bom enquanto o "Fulano" há algo de mau; como se fosse possível dividir as pessoas de maneira tão simples, mas no mundo dos gaúchos de Simões Lopes Neto parece que assim funciona.

O velho Lessa era um homem assinzinho... nanico, retaco, ruivote, corado, e tinha os olhos vivos como azogue... Mas quanto tinha pequeno o corpo, tinha grande o coração. (...)

Este fulano era um castelhano alto, gadelhudo, com uma pêra enorme, que ele às vezes, por graça ou tenção reservada, costumava trançar, como para dar mote a algum dito, e ele retrucar, e, daí, nascer uma cruzada de facões, para divertir, ao primeiro coloreado...

O velho Lessa — ele tinha pinta de tambeiro, mas era touro cupinudo...

E, no mesmo soflagrante, de plancha, duro e chato, o velho Lessa derrubou-lhe o facão entre as orelhas, pelas costelas, pelas paletas, pela barriga, pelas ventas... seguido, e miúdo, como quem empapa d'água um couro lanudo. E com esta sumanta levou-o sobre o mesmo surrão de erva, pôs-lhe nos joelhos o prato com o resto do queijo e gritou-lhe nos ouvidos: — Come!...

E o roncador comeu... comeu até os farelos... (Lopes Neto, 1949, p. 155)

É muito interessante o apontamento de Simões Lopes Neto sobre esses homens que cruzam o Rio Grande detentores dessa *métis*, ao mesmo tempo em que possuem uma distinta habilidade dentro do universo do pampa gaúcho, há algo que os torna disfuncionais para certas habilidades requeridas pelas práticas civilizacionais dentro da cultura escrita. Quase que um; sendo muito hábil nas regras de violência do campo, será disfuncional nas regras da cultura letrada? Considerando que a *métis* também versa sobre essa habilidade do pensar relacionada às tensões

entre homem *versus* natureza e homem *versus* animais (Bonfim Vieira, 2017): ou seja, o manejo necessário da violência para atingir-se o que se deseja sem cair em violência extrema, porém sabe-se que a fronteira entre o homem/animal; primitivo/civilizado é frágil, sensível e reversível (Schnapp, 1972). Certos homens com extrema habilidade em jogar com a natureza parecem estar em um lugar bastante ambíguo de ordenação do pensar, aquele que melhor doma, certamente é o que melhor entende o animal que doma e por essa proximidade, de todo o resto que o faria performar dentro da cultura escrita não tem sequer interesse.

Este índio Juca era homem de passar uma noite inteira comendo carne e mateando, contanto que estivesse acoc'rado em cima quase dos tições, curtindo-se na fumaça quente.... Era até por causa desta catanga que chamavam-lhe — picumã.

Pra mais nada prestava; andava sempre esmolambado, com uns caraminguás mui tristes; e nem se lavava, o desgraçado, pois tinha cascão grosso no cogote.

Comia como um chimarrão, dormia como um lagarto; valente como quê... e ginete, então, nem se fala!...

Para montar, isso sim!..., fosse potro cru ou qualquer aporreado, caborteiro ou velhaco — o diabo, que fosse! —, ele enfrenava e bancava-se em cima, quieto como vancê ou eu, sentados num toco de pau!... Podia o bagual esconder a cabeça, berrar, despedaçar-se em corcovos, que o chiru velho batia o isqueiro e acendia o pito, como qualquer dona acende a candeia em cima da mesa! Às vezes o ventana era traiçoeiro e lá se vinha de lombo, boleando-se, ou acontecia planchar-se: o coronilha escorregava como um gato e mal que o sotreta batia a alcatra na terra ingrata, já lhe chovia entre as orelhas o rabo-de-tatu, que era uma temeridade! (Lopes Neto, 1949, p. 175)

A *métis* é uma inteligência não só relacionada à doma ou às questões entre homem e natureza ou homem e animais, mas tudo aquilo, daí a sua ambiguidade, que significa também o lograr o outro, porque versa sobre mudar o jogo para o próprio favor, (quando em desvantagem). Até mesmo do comerciante que aprender a jogar o jogo hostil e a vencer naquilo que se propõe, do segredo da mão e do próprio ofício (Détienne; Vernant, 2008). E, sobre essa capacidade de manejar as questões contrárias surge um personagem bastante interessante e ambíguo no conto “No manantial”, Mariano.

O Mariano apareceu aqui, diz que vindo de Cima da Sena, 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.

Mas fosse como fosse, chegou e arranchou-se.

Trazia para o brigadeiro Machado uma carta que devia ser de gente pesada, porque o brigadeiro tratou-o muito bem e decerto foi com o seu consentimento que ele aboletou-se aqui nos pagos. (...)

O paisano era trabalhador e entendido nas cousas; desde o torrão para os ranchos, e quinchar, madeiras, cercados, lavouras, tudo passou pelas suas mãos. E tanto falquejava um linhote como semeava uma quarta de trigo, e

já capava um touro como amanonsiava um bagual (Lopes Neto, 1949, p. 139–40).

Chega de uma maneira corrida, por algum fato que não se explica direito, mas ao mesmo tempo se mostra capaz de articular diferentes questões e aos poucos ir conseguindo fixar morada e se estruturar no povoado. Porém, se faz notar que mesmo sendo um homem “trabalhador e entendendo das cousas” tinha uma filha, a qual tratava de maneira primorosa, mas que não era fruto de casamento, mesmo tendo vivido com a mãe da jovem. Isso da estranha ambiguidade dos que conseguem o que querem, porém não necessariamente desejam suportar as consequências daquilo que conseguiram por meio de astúcia seja um negócio, seja uma mulher. Ter a mulher que se deseja, é uma conquista; a filha, uma consequência não necessariamente desejada; afinal, seja o que for, Mariano não casou o que deixava a filha a ser descrita como “ficando a inocente nesse paganismo de não ser filha de casal legítimo” (Lopes Neto, 1949, p. 140).

Então, ao retornamos as características inicialmente enumeradas sobre Blau Nunes, pode-se agora explicá-las com mais acuro por meio das observações possíveis devido ao Moderno Primitivismo. Percebe-se então que Blau Nunes ao ser descrito como um **(1) bem quisto** tapejara significa ser gentil e viajado, que conhece a geografia e a história do lugar. Ter Blau Nunes a **(2) vista aguda e ouvido fino** significa que ele é um homem que consegue perceber as mais tênues oscilações nos ambientes. Blau Nunes ter **(3) mantido o seu aprumo de furriel farroupilha** designa que Blau Nunes é um homem de porte e conduta; assim como ele ser **(4) genuíno - típico crioulo rio-grandense** afirma que ele é um gaúcho daquele local, logo que sabe como ninguém o que pode e o que não pode ser feito nas mais diversas situações daquela cultura. Já as características referidas como **(5) leal e ingênuo**, afirma ser Blau Nunes um homem confiável; assim como ser **(6) impulsivo na alegria e na temeridade** designa um homem que não possui os manejos sociais de ocultação das reações que são exigidos nas cidades. No que versa sobre ser **(7) precavido, perspicaz e sóbrio**, ele era um homem de *métis*; **(8) dotado de uma memória de rara nitidez**, Blau Nunes era dotado de uma habilidade ímpar que é a memória como resquício que sobrevive das qualidades dos povos originário ágrafos e **(9) imaginosa e encantadora loquacidade que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco** é a capacidade de expressar em si as relações da cultura do gaúcho dos pampas rio-grandenses.

A única qualidade não referida até agora foi a “imaginosa e encantadora loquacidade que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco”. Então abre-se o momento do estudo do estilo de Simões Lopes Neto no livro *Contos Gauchescos* que irá primeiro abordar o que é estilo e depois, o estilo de Simões Lopes Neto dentro do Moderno Primitivismo.

4.2 O estilo de Simões Lopes Neto, ou o que é uma imaginosa e encantadora loquacidade que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco?

O que é exatamente o estilo? Ou ainda qual será a conceituação que se irá adotar neste trabalho sobre estilo artístico? É muito interessante a explicação do filósofo George W. F. Hegel sobre a questão do estilo nas artes, porque versa sobre a relação que o artista tem com o público, ou seja, no presente caso: quanto o autor considera os seus leitores naquilo que ele deseja imprimir sobre a percepção, mas que não versa diretamente sobre o assunto em si? A distinção que o filósofo alemão faz é a seguinte: o estilo surge quando há já uma intensão do artista com o público, ou seja, a obra de arte necessariamente repousa em si mesma e por meio do estilo busca-se um determinado diálogo com o público. O estilo é uma procura de efeito nos expectadores (Hegel, 1997).

Então, dentro da corrente estética Moderno Primitivista, qual é o estilo, ou seja, aquilo que é próprio de Simões Lopes Neto na sua obra com os seus leitores? E é exatamente sobre isso que versa a última característica apontada em Blau Nunes: “imaginosa e encantadora loquacidade que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco” (Lopes Neto, 1949, p. 124). Está-se diante de uma escrita que em certa medida tentará no que é possível representar o ritmo de fala, que considera outras variáveis que não as científicas para a explicação do mundo; por exemplo, o folclore, ou as lendas e que encanta sendo ornamentada pelo dialeto gauchesco.

Em análise: uma linguagem artística, que busca o efeito de ornamento pelo vocabulário e que então demonstra a cultura local e entrega aos que conseguirem apreender as diversas camadas dos contos um efeito estético mais amplo do que a simples descrição dos fatos dos contos. Versa da percepção do homem moderno sobre o gaúcho do pampa rio-grandense que por esse homem moderno é vis-

to como como primitivo com uma linguagem distinta das cidades com um colorido local. “Encantadora loquacidade que é floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco” (Lopes Neto, 1949, p. 124). Portanto, o vocabulário gauchesco trata-se aqui como ornamento da linguagem, ou seja, como na música, os ornamentos têm o sentido preciso de não afetar a estrutura como o progresso harmônico dos acordes, mas adicionar floreios, notas de graça ou embelezamento (Gombrich, 2006). Então, o pitoresco dialeto gauchesco trará à loquacidade uma função de apreciação estética: “O velho Lessa era um homem assinzinho...nanico, retaco, ruivote, corado, e tinha os olhos vivos como azogue (...), mas quanto tinha pequeno o corpo, tinha grande o coração.” (Lopes Neto, 1949, p. 155). A apreciação estética por sensação daquilo que é apresentado por aquelas palavras, daquele falar típico, do ritmo e da musicalidade: seja ou agradável ou desagradável ou delicado ou brutal?

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

Conhecia as querências, pelo fardo: aqui era o cheiro do açouta-cavalo florescido, lá o dos trevais, o das guabirobas rasteiras, do capim-limão; pelo ouvido: aqui, cancha de graxains, lá os pastos que ensurdecem ou estalam no casco do cavalo; adiante, o chape-chape, noutro ponto, o areão. Até pelo gosto ele dizia a parada, porque sabia onde estavam águas salobres e águas leves, com sabor de barro ou sabendo a limo. (Lopes Neto, 1949, p. 205).

Ainda na conversa direta permeada pela “fala” gaúcha, que é a apresentada no conto “O mate de João Cardoso”. Neste conto, João Cardoso engana os convidados com um suposto mate que nunca chega enquanto vai conversando para saber das novidades em uma época que até mesmo os jornais eram artigo raro. Independente de valoração moral, há de notar, João Cardoso é outro personagem com o ardil que tipifica a *métis*.

Também... naquele tempo não havia jornais, e o que se ouvia e se contava ia de boca em boca, de ouvido para ouvido. Eu, o primeiro jornal que vi na minha vida foi em Pelotas mesmo, aí por 1851.

(...)

E o tempo ia passando. O andante olhava para o cavalo, que já tinha refrescado; olhava para o sol que subia ou descambava... e mexia o corpo para levantar-se.

— Bueno! são horas, seu João Cardoso; vou marchando!...

— Espere, homem! Só um instantinho! Oh! crioulo, olha esse mate!

E retomava a chalra. Nisto o crioulo já calejado e sabido, chegava-se-lhe manhoso e cochichava-lhe no ouvido:

— Sr., não tem mais erva!...

— Traz dessa mesma! Não demores, crioulo!...

E o tempo ia correndo, como água de sanga cheia.

Outra vez o andante se aprumava:
 — Seu João Cardoso, vou-me tocando.... Passe bem!
 — Espera, homem de Deus! É enquanto a galinha lambe a orelha! ...(...)
 (Lopes Neto, 1949, p.152 e 153)

A partir do momento em que se analisa as palavras típicas dos gaúchos como estilo próprio do modernista²⁵ Simões Lopes Neto dentro do Moderno Primitivista então pode-se buscar a questão sobre: qual é o efeito estético desejado propriamente? Não sendo apenas a demonstração dessa linguagem como pitoresca, o que se desejava demonstrar por meio da tentativa de reprodução da fala corriqueira daquelas pessoas?

Oportuno lembrar que os movimentos estéticos que surgiram na virada do século XIX e XX se davam por profusão de interesses, essa fragmentação generalizada na qual parecia que cada área declarava sua independência (Schorske, 1988), parece em certa medida ter reverberado inclusive dentro de determinadas correntes estéticas, inclusive na Moderno Primitivista. Ou seja, as liberdades de estilos mais variados surgiram dentro de cada corrente estética, movimento no qual os artistas voltavam-se individualmente para representar aquilo sobre o qual, as culturas ditas primitivas e representadas, mais tocavam na própria sensibilidade moderna e cada vez mais científica.

Então sobre o vocabulário, no conto “Trezentas onças”, Lopes Neto (1949, p. 130) escreve “Eu também fiquei-me rindo, olhando para a guaiaca e para o guaipeva, arrolhadito aos meus pés”. Dessa forma, observa-se que há uma certa relação sobre a força. O vocabulário típico dos gaúchos dos pampas também versa sobre o amor, mas a constante realidade daquele local é outra, em que o mais forte, ou o homem com mais *métis*, definitivamente é o que vence seja no que for; porém essa violência constante, ou talvez a possibilidade de violência e então das forças em choque faz com que as palavras tenham em si, algo da própria força que aquela cultura precisava para ali se estabelecer e se firmar.

Foi sempre um gaúcho quebralhão, e despilchado sempre, por ser muito de mãos abertas.

²⁵ “E assim como todo novo esforço artístico se manifesta a princípio com a ajuda de formas e elementos de estilo retirados de províncias estranhas, a arte moderna também se baseou em três esferas nas quais objetivos semelhantes pareciam ser realizados: na arte dos povos primitivos, na arte pré-histórica e “nas produções artísticas” de crianças.” (Goldwater, 1986, p. XX, Introdução, tradução minha). Texto original: “And just as all new artistic endeavor manifests itself at first with the aid of forms and elements of style taken from strange provinces, modern art also based itself on three spheres in which kindred aims seemed to be realized: on the art of primitive peoples, on prehistoric art, and on the “artistic productions” of the child.”

Se numa mesa de primeira ganhava uma ponchada de balastracas, reunia a gurizada da casa, fazia — pi! pi! pi! pi! — como pra galinhas e semeava as moedas, rindo-se do formigueiro que a miuçalha formava, catando as pratas no terreiro.

Depois garganteava a chuspa e largava as onças pras unhas do bolicheiro, que aproveitava o vento e le echaba cuentas de gran capitán... (Lopes Neto 1949, p. 205-6)

Nas questões de amor, explicam-se os sentimentos não só por meio das palavras próprias dos sentimentos, mas das palavras típicas daquela cultura, uma relação outra, uma relação de força. Palavras e em uma natureza também com força, imagens sonoras poderosas não são impeditivas de descrições sentimentais das mais delicadas, mas há em si, uma tensão constante muito particular, que somente é possível de ser percebida porque os contos foram escritos com os floreios do idioma típico dos gaúchos dos pampas. Do amor entre dois jovens, em “Melancia — Coco verde”:

Foi uma despedida de arrebentar a alma! Ele deixou-lhe de lembrança uma memória e ela deu-lhe um negalho de cabelo. E combinaram que pra qualquer recado ou carta ou aviso, ela teria o nome de Melancia e ele de Coco verde. Só eles, ninguém mais saberia; que era para despistar algum xereta. E como a despedida foi de noite, e ela veio acompanhá-lo até a porta... até a ramada, onde ele montou a cavalo... e como ventava forte, e a vela que um crioulo trazia apagou-se... parece que houve a roubada de uma boqui-nha... porque ele tocou a trotezito, calado, e ela, ficou como entecada, no mesmo lugar, calada... Quem não soubesse jurava que se despediam enfundados, quando a verdade é que se despediam chorando nos olhos, mas tocando música no coração... por causa daquela bicota arreglada no escuro, mas que valeu como um clarão!... Ninguém viu... só o Reduzo. (Lopes Neto, 1949, p. 191)

Essa questão de uma força diferenciada nessas culturas mais afastadas foi tema e admiração de muitos artistas modernos, entre eles, o pintor suíço, Ferdinand Hodler²⁶ (1853–1918). De acordo com Goldwater (1986), Hodler conseguiu despertar uma interessante observação sobre uma força bruta que é incorporada nos camponeses, ou seja, há também o reconhecimento por parte dos modernistas por um outro tipo de vigor entre pessoas que vivem mais afastadas das cidades e em grande contato com a natureza. *The courageous woman* (1886).

²⁶ Ferdinand Hodler tem um primitivismo mais variado, suas pinturas finais foram classificadas como românticas (Goldwater, 1986).

Figura 10 — The courageous Woman



Fonte: Ferdinand Hodler, 1886.

Assim, aos poucos, percebe-se que a utilização do dialeto típico dos gaúchos na escrita de Simões Lopes Neto tem uma função estética outra, que seria realmente muito complicada de ser apreendida caso Lopes Neto não tivesse ousadamente representado a fala daquele grupo cultural. Mais do que a utilização estética laboriosa que busca agradar aos olhos dos leitores, há algo de admiração naquela forma de falar, naquela ingenuidade (simplicidade) e por óbvio naquele tipo específico de força daquelas pessoas que reverbera nas ações, na forma do pensar e em certa medida no próprio dialeto. O dialeto do gaúcho não foi colocado ali somente para registro, mas faz sim, parte do Moderno Primitivismo, hipótese aqui aventada.

A Tudinha era a chinoca mais candongueira que havia por aqueles pagos. 'Um cajetilha da cidade duma vez que a viu botou-lhe uns versos mui lindos — pro caso — que tinha um que dizia que ela era uma chinoca airosa, Lindaça como o sol, fresca como uma rosa!...

E o sujeito quis retouçar, porém ela negou-lhe o estribo, porque já trazia mais de quatro pelo beíço, que eram dali, da querência, e aquele tal dos versos era teatino...

Alta e delgada, parecia assim um jerivá ainda novinho, quando balança a copa verde tocada de leve por um vento pouco, da tarde. Tinha os pés pequenos e as mãos mui bem torneadas; cabelo cacheado, as sobranceiras finas, nariz alinhado.

Mas o rebenqueador, o rebenqueador..., eram os olhos!...

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

Face cor de pêssego maduro; os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocho deviam ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju... (Lopes Neto, 1949, p. 131)

Assim, por meio da observação das qualidades elencadas de Blau Nunes tendo como suporte teórico, a modernidade própria de Simões Lopes Neto, percebe-se uma outra tonalidade nos *Contos Gauchescos*: de um tipo muito próprio de composição da obra, há uma totalidade estética, onde os detalhes articulam as camadas daquilo que não consegue ser dito, das nuances de uma obra de arte. Assim sendo, vívido na obra não são apenas os personagens e as paisagens, mas o idioma em si, aquelas palavras, que podem pela força que carregam causar estranhamento a um leitor contemporâneo, mas que, sem elas, o colorido daquele universo certamente ficaria um pouco mais opaco.

4.3 O universo do gaúcho primitivo no Moderno Primitivismo

4.3.1 Violência e brutalidade

Sendo o objetivo do presente trabalho uma análise inicial dos *Contos Gauchescos* dentro da perspectiva do Moderno Primitivismo não necessariamente todos os contos serão abordados e aqueles que forem apontados não precisam ser em sua totalidade, mas naquilo que mais exemplificativamente se adequar à corrente estética que sustenta a hipótese de Simões Lopes Neto ser um artista modernista, do Moderno Primitivismo.

O conto "Trezentas Onças" será aqui analisado como em camadas, uma vez que versa sobre diferentes aspectos da cultura gaúcha distante das cidades e que começa a dar a ambiência dos valores que podem ser encontrados dentro do Moderno Primitivismo. Inicia-se na descrição da natureza que coloca uma tonalidade de calma e tranquilidade envolvendo o herói deste conto, o próprio Blau Nunes.

Parece que foi ontem!... Era por fevereiro; eu vinha abombado da troteada. — Olhe, ali na restinga à sombra daquela mesma reboleira de mato, que está nos vendo, na beira do passo, desencilhei; e estendido nas pelejas, a cabeça no lombinho, com o chapéu sôbre os olhos, fiz uma sesteada morruda.

Despertando, ouvindo o ruído manso da água tão limpa e tão fresca rolando sôbre o pedregulho, tive ganas de me banhar; até para quebrar a lombeira...e fui-me à água que nem capincho! Debaixo da barranca havia um fundão onde mergulhei umas quantas vêzes; e sempre puxei umas braçadas poucas, porque não tinha cancha para um bom nado.

E solito e no silêncio, tornei a vestir-me, encilhei o zaino e montei. (Lopes Neto, 1949, p. 125)

De acordo com Goldwater (1986), há uma redescoberta dos simples laços com a natureza, e que traz assim uma naturalidade então dessa forma a natureza não só circunscreve ao herói do conto, mas traz a ele pelo constante contato entre homem e natureza algum tipo de atributo pessoal, da simplicidade de vida e de entendimento. A descrição do conto coloca o leitor em um ambiente de natureza e de relações permeadas por tranquilidade, como se fosse uma aproximação em uma primeira visão que se tem de uma paisagem ao longe: quando tudo é calmo, tranquilo e pacífico. Até mesmo um cachorro e crianças entram no conto para criar uma composição de homem, família, natureza, amizade e bondade.

— Ah!...esqueci de dizer-lhe que andava comigo um cachorrinho brasino, um cusco muito esperto e boa vigia. Era das crianças, mas às vezes dava-lhe para acompanhar-me, e depois de sair a porteira, nem por nada fazia cara-volta a não ser comigo. E, nas viagens dormia sempre ao meu lado, sôbre a ponta da carona, na cabeceira dos arreios. (Lopes Neto, 1949, p. 125)

Porém após esse começo de pretensa tranquilidade, inicia-se efetivamente o conto, ou seja, a situação que dá mote a toda a aventura seguinte do herói, que nada mais é do que “a perda de 300 onças de ouro”, que pertencem ao charqueador para quem Blau Nunes à época trabalhava. A partir desse fato, começa a se desenhar, em verdade, as regras subterrâneas daquele lugar: quem manda e como manda, e o que se pode e não se pode fazer (perder). Da violência sem limites nos locais onde a lei escrita alcança mais ou menos.

— Pois, amigo! Não lhe conto nada! Quando botei o pé em terra na ramada da estância, ao tempo que dava as — boas-tardes! — ao dono da casa, agüentei um tirão seco no coração... não senti na cintura o peso da guaiaca! Tinha perdido trezentas onças de ouro que levava, para pagamento de gados que ia levantar.
E logo passou-me pelos olhos um clarão de cegar, depois uns coriscos tirante a roxo... depois tudo me ficou cinzento, para escuro...
Eu era mui pobre — e ainda hoje, é como você sabe... estava começando a vida, e o dinheiro era do meu patrão, um charqueador, sujeito de contas mui limpas e brabo como uma manga de pedras...
Assim, de meio assombrado me fui repondo quando ouvi que indagavam:
— Então patrício? está doente?
— Obrigado! Não senhor, respondi, não é doença; é que sucedeu-me uma desgraça: perdi uma dinheirama do meu patrão...
— A la fresca!...
— É verdade... antes morresse, que isto! Que vai ele pensar agora de mim!... (...)
— Há que tempos eu não chorava!... Pois me vieram lágrimas..., devagariño, como gateando, subiram... tremiam sobre as pestanas, luziam um tempinho... e ainda quentes, no arranco do galope lá caíam elas na polva-deira da estrada, como um pingo d’água perdido, que nem mosca nem formiga daria com ele!...

Então, senti frio dentro da alma..., o meu patrão ia dizer que eu o havia roubado!... roubado!... Pois então eu ia lá perder as onças!... Qual! Ladrão, ladrão, é que era!...

E logo uma tenção ruim entrou-me nos miolos: eu devia matar-me, para não sofrer a vergonha daquela suposição.

É; era o que eu devia fazer: matar-me.... e já, aqui mesmo!

Tirei a pistola do cinto; armei-lhe o gatilho..., benzi-me, e encostei no ouvido o cano, grosso e frio, carregado de bala...! (Lopes Neto, 1949, p. 129)

Da mesma forma como Simões Lopes Neto apresenta a violência no primeiro conto, ou seja, como algo presente, mas não evidente e que vai surgindo em camadas, assim, fez Paul Gauguin na sua obra, *Dia do Deus (Mahana no Atua)* de 1894. Interessante notar que Blau Nunes descreve um lugar tranquilo, porém cruzado por homens que carregam consigo pistolas, ou seja, numa ambiguidade complicada de explicar em pormenor, sendo próprio Blau Nunes parte dessa realidade, de um homem muito doce, que carrega consigo uma faca e agora, sabe-se uma pistola. A violência não é abordada como assunto, mas sim como forma própria àquela cultura.

Já na obra de Gauguin, "Mahana não atua (O dia do Deus)" de 1878, há uma relação conflitante de pessoas no primeiro plano em situação idílica e indolente, porém ao fundo está a deidade que deixa a entender um perigo de forças ocultas (Goldwater, 1986). Claro está que a diferença entre as representações da violência entre Lopes Neto e Gauguin também ocorre por meio da capacidade do meio expressivo de cada arte: pintura e literatura. A pintura que apenas sugere em totalidade de momento, já uma obra literária, pela forma em si, tem a possibilidade de apresentar de outra maneira a mesma percepção artística.

Figura 11 — Mahana não atua (O dia do Deus)



Fonte: Paul Gauguin, 1878.

A questão da violência foi apreendida de diversas formas pelos artistas modernos primitivistas, havia um entendimento de que a mentalidade primitiva guardava em si uma violência e uma brutalidade que somente mais tarde seria domesticada pela civilização (Goldwater, 1986). Esse tipo de concepção modernista em relação ao primitivo acabou por formular uma qualidade de observação bastante interessante sobre a violência em si, e essa brutalidade, dentro das relações ingênuas gaúchas, ingênuas no sentido de diretas, que permeiam a obra e não raro causam certo desconforto aos leitores contemporâneos. Duas passagens nos Contos Gauchescos são bastante significativas no contexto dessa brutalidade primitiva, apontada pelo modernista Simões Lopes Neto, a saber: Tudinha em relação a Bonifácio em “O negro Bonifácio” e Chicão em relação à Maria Altina em “No manantial”.

A Tudinha já não chorava, não; entre o Nadico, morto, e a velha Fermina estrebuchando, a morocha mais linda que tenho visto, saltou em cima do Bonifácio, tirou-lhe da mão sem força o facão e vazou os olhos do negro, retalhou-lhe a cara, de ponta e de corte... e por fim, espumando e rindo-se, desatinada — bonita, sempre! — ajoelhou-se ao lado do corpo e pegando o facão como quem finca uma estaca, 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 causa nojenta... como quem quer reduzir a miangos uma prenda que foi querida e na hora é odiada!... Em roda, a gauchada mirava, de sobranceiras rugadas, porém quieta: ninguém apadrinhou o defunto.

Nisto um sujeito que vinha a meia rédea sofreu o cavalo quase em cima da gente: era o juiz de paz.

Mais tarde vim a saber que o negro Bonifácio fora o primeiro a... a amanon-siar a Tudinha; que ao depois tomara novos amores com outra fulana, uma

piguancha 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...

Escuite.

Até hoje me intriga, isto: como uma morena, tão linda, entregou-se a um negro, tão feio?...

Seria de medo, por ele ser mau?... Seria por bobice de inocente?... Por ele ser forçado e ela, franzina?... Seria por...

Que, de qualquer forma, ela vingou-se, isso, vingou-se...; mas o resto que ela fez no corpo do negro? Foi como um perdão pedido ao Nadico ou um despique tomado da outra, da piguancha beijuda?...

Ah! mulheres!...

Estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa... tudo é bicho caborteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho!... (Lopes Neto, 1949, p. 137)

"No manantial", a forma como Chicão, um bruto, reage à negativa afetiva de Maria Altina pode causar pavor no leitor contemporâneo, pela relação direta exterior entre raiva e força destrutiva que advém desse sentimento. Havia algo de uma força bruta em Chicão que agia de maneira espontânea em relação à Maria Altina, sem os meandros sociais, ou seja, em ingenuidade. A jovem já estava prometida a um outro homem "civilizado", para que constituísse a própria família dentro da lógica das famílias que se organizam a partir do casamento estabelecido pelas regras escritas.

Este, que pro caso chamava-se Chicão, andava mui enrabichado pela Maria Altina.

Ele era um bruto, que só olhava, só queria a Maria Altina — de carne e osso —. Do mais não se lhe dava; não queria saber se a menina era vergonhosa, ou trabalhadeira ou prendada.

Ele só olhava-me para as ancas, e os seios, e para a grossura dos braços; era, — mal comparando —, como um pastor no faro de uma guincha.. -

A rapariga tinha-lhe quase tanto medo como raiva. Uma vez ele pediu-lhe uma muda da roseira, e ela, sem negar, para não fazer desfeita, disse-lhe que tirasse o que quisesse.

— Mas eu quero é dada pela senhora!...

— Ah! não!...: Tire o senhor mesmo, a seu gosto...

— Não dá?... pois qualquer dia pico a facão toda essa porcaria!...

(...)

Outras vezes trazia-lhe de presente ovos de perdiz, ou ninhadas de mulitas, que ela criava com paciência e logo que podiam manter-se, largava para o campo. Uma ocasião trouxe-lhe um veadinho; ela soltou-o; uns gatos viscachas, soltou-os também.

O Chicão que não via nunca os seus presentes, soube do caso, e, por despique, apanhou uns quantos filhotes de avestruz, e a tirões arrancoulhes — ainda vivos, criatura! — as pernas e as asas, e assim arrebetados e estrebuchando, mandou-os à Maria Altina; ... a pobre desatou num pranto de choro, ao ver a malvadez daquele judeu... (Lopes Neto, 1949, p. 142)

Por meio da análise da obra *Contos Gauchescos* em relação à corrente estética Moderno Primitivista, muitos dos valores apontados esteticamente por Si-

mões Lopes Neto tomam uma outra tonalidade. A violência com aspecto de brutalidade e sem sutileza faz parte daquela cultura, que oscila entre espaços muito amplos e um relativo contato com as culturas que já contam com a ordenação escrita. Assim, por mais incômodo que cause determinadas passagens, faz-se interessante como lembrança do que se é por debaixo de todas as convenções e manejos sociais típico das cidades, ou seja, a diferença entre a violência do universo gauchesco e do universo das cidades versa mais sobre a forma do que sobre o conteúdo.

4.4 O gaúcho primitivo e a difusa religiosidade

Os artistas modernos que se voltaram às culturas que por eles eram consideradas primitivas em busca desse primitivismo não raro se encantavam com a questão de uma pretensa clareza moral entre essas pessoas. Havia uma mistura peculiar entre a natureza, o cristianismo e o paganismo mostrando uma composição que embasava as relações de uma religiosidade difusa. Simões Lopes Neto captou magistralmente esse tipo de ecletismo que pairava naquele grupo de pessoas em espaços abertos em contato direto com a natureza.

Uma das primeiras indicações sobre o universo que se entra nos *Contos Gauchescos* acontece ainda no primeiro conto “Trezentas Onças”, quando Blau Nunes se refere às Três Marias em um momento de angústia.

Bem por cima da minha cabeça as Três-Marias, tão vidas, tão alinhadas, pareciam me acompanhar... lembrei-me dos meus filhinhos, que as estavam vendo, talvez; lembrei-me da minha mãe, de meu pai que também as viram, quando eram crianças, e que já as conheceram pelo seu nome de Marias, as Três-Marias...

Vancê é moço, passa a vida rindo...; Deus o conserve!...sem saber nunca como é pesada a tristeza dos campos quando o coração pena! (Lopes Neto, 1949, p. 128)

Essa passagem torna-se bastante importante pois demonstra uma orientação e também uma conexão entre o tempo passado e o tempo presente por meio das Três Marias²⁷, de uma continuidade de relação entre o anterior paganismo e o imposto cristianismo. Ao mencionar que os próprios pais já as conheceram com esse nome, deixa subentendido que já houve outro nome anterior ao tempo dos pais, ou

²⁷ Verbete Três Marias: “São também as estrelas/ da constelação de Órion/ la mejor ilustración/ de Hernandes...del Tiempo niño: - “Les iene el hombre cariño/ y sempre com alegria/ ve salir las Três Marias/ que, se llueve, cuando escampa,/ las estrellas son la guía/ que el gaúcho tiene en la pampa”. (Braun, 1998, p.337).

seja, anterior aos pais é muito tempo na vida de um homem, mas pouco tempo para a história de um povo ou país, pode-se entender que a mudança do nome é algo recente. Os guaranis, povos originários da América do Sul, denominam as Três Marias pelo nome Joykexo²⁸ que não só era o ponto de orientação geográfica porque nasce exatamente a leste e se põe a oeste, mas também era o caminho dos mortos, dos pais lembrados na passagem, e o caminho da fertilidade, dos filhos também referidos; um paganismo não diretamente mencionado, mas sabido.

Do colocar em ordem os pensamentos e as ações, da orientação; quando se imagina no alinhar das Três-Marias - das Três Santas Marias da religião cristã: Virgem Maria, Maria de Coplas e Maria Madalena²⁹; Blau Nunes cavalga sob o alinhamento das Três-Marias. Alinhado no céu, alinhado na Terra, por lembrar dos pais e dos filhos (paganismo de Joykexo). Tudo que é claro e alinhado é bom, diferente disso é ruim, é do diabo (do cristianismo). É na Bíblia em Jó³⁰, que se encontra o caminhar do diabo, que é a esmo³¹ — sem cálculo, pra lá e para cá; diferente de Blau Nunes que cavalga em linha reta, alinhado, orientado no tempo e no espaço.

Ou seja, em uma pequena passagem delinea-se o que é o bom e o ruim naquela cultura anterior e originária e ao mesmo tempo consegue vinculá-la à presente cultura que ali chegou para permanecer e que mudou o nome daquela constelação, agora: Três Marias. Há assim, não só em Blau Nunes, mas no leitor, a visão de que as regras daquele universo cultural vinculam dois entendimentos distintos de forma não excludente, ou seja, de um lado, a cultura dos povos originários (em apagamento) e do outro dos invasores europeus, porém não em competição, mas em choque e contínua formação e conformação: a cultura gaúcha do universo pampeano do Rio Grande do Sul, um entendimento moral de religiosidade difusa que se sobrepõe e que se conforma aos valores anteriores daquela imensidão de natureza daquele local.

²⁸ As Três Marias: de onde vem o nome dessas estrelas? – Espaço do Conhecimento UFMG. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/tres-marias/>>. Acesso em 9. ago. 2023.

²⁹ João, 19, 25: Perto da cruz de Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria de Coplas, e Maria Madalena. Bíblia Sagrada de Jerusalem, Edição Paulinhas. São Paulo Brasil. 1980

³⁰ O alinhamento é algo bom, de Deus: Deus é reto, claro - da expressão típica da cultura brasileira: Deus escreve reto por linhas tortas. Ainda na Bíblia, temos em Jó, 2:1: laweh perguntou a Satanás: “Donde vens?” Ele respondeu a laweh: Venho de andar pela terra, de andando a esmo.

³¹ Esmo: sem rigor, sem cálculo, “pra lá e para cá” (Houaiss).

O mesmo tipo de encantadora e inquietante mistura foi captada por Paul Gauguin em diversas pinturas tanto no seu tempo em Pont-Aven na França quando no seu período no Tahiti e nas ilhas Marquesas (Perry, 1998). Escolhe-se aqui, uma das pinturas mais representativas dessa sobreposição de camadas de religiosidade em seu período na Oceania. A impressionante observação de Paul Gauguin sobre o choque entre a cultura aborígine e a cultura católica professada e imposta pelos europeus em “O grande Budha” de 1891.

Figura 12 — O grande Budha

Fonte: Paul Gauguin, 1891.

Gauguin retratou nessa pintura a unidade que estava se formando entre a religião pagã e a cristã na Polinésia, quando se observa a presença da Santa Ceia atrás do ídolo de pedra, mas sem nenhum indicativo de violento choque. Há como em Simões Lopes Neto, um entendimento do artista moderno da observação dessa peculiaridade religiosa que orienta esses povos primitivos que utilizam as duas matrizes religiosas: a autóctone e a europeia. Há ali, nessa pintura um outro tipo de liberdade que versa também sobre a relação mais livre com a religiosidade bastante distinta da relação institucional que ocorria ao mesmo tempo na Europa (Goldwater, 1986).

Assim vai sendo desenhada a percepção sensível dos homens modernos sobre essa peculiar relação entre o paganismo ainda presente com a posterior sobreposição do cristianismo que muda ao mesmo tempo em que mantém a religiosidade anterior. Há de se dizer, que surge nisso um colorido distinto nessas obras de arte que não impõe um entendimento, mas captam esteticamente dentro do possível

para aquele momento artístico e por meio da percepção artística aquilo do não evidente nos movimentos das culturas.

4.4.1 Da eterna questão: como é o bem e como é o mal?

Por meio dessa constante impressão³² que a simplicidade desses grupos afastados causava nos artistas modernos, várias questões são trazidas à tona no Moderno Primitivismo, ou seja, busca-se o simples e isso reverbera em várias ideias e ideais que foram artisticamente projetados, entre eles, em Simões Lopes Neto, a questão do bem e do mal. Ou ainda, o que é o bem? E o que é o mal? Qual o limite das ações no se define uma atitude que era então boa e passa a ser má?

Claro, que esse tipo de diferenciação acompanha a humanidade há muito tempo e não são poucos, os artistas e até mesmo os filósofos³³ que buscam compreender essas relações e definições entre o bem e o mal, mas como isso foi captado dentro daquela cultura? Ou para o olhar de Simões Lopes Neto, naquela geografia ampla, de espaços vazios, poucas pessoas e encontros sinuosos, onde cada um mais ou menos cuidava do que era seu armado com facas e pistolas: quem era o bem? E, quem era o mal?

O conto "Deve um Queijo!" apresenta uma descrição muito rápida das pessoas, algo que diz-sem-dizer, dos homens que sabem se aproximar em um local repleto de estranhos. "Sossegado da vida o velho Lessa aproximou-se, parou o cavalo e mui delicadamente tocou na aba do sombrero" (Lopes Neto, 1949, p. 155). Foca-se aqui nas qualidades das pessoas envolvidas com a distinção de quem representa a ordem, o Lessa tem nome e o que representa a desordem não tem nome, somente um apelido genérico que informa de maneira vaga, a origem, "o castelhano", que também é denominado no conto de "fulano".

O velho Lessa era um homem assinzinho...nanico, retaco, ruivote, corado e tinha os olhos vivos como azogue..., Mas o quanto tinha pequeno o corpo, tinha grande o coração.

E sisudo; não era homem de roer corda, nem de palavra esticante, como couro de cachorro. Falava pouco, mas quando dizia, estava dito; pra êle,

³² As relações dos artistas com suas questões e seus objetos de interesse sempre se dão por meio da sensibilidade estética, logo a impressão estética que é um jogo mais elaborado do que "apenas" considerações da razão ou dos sentimentos.

³³ Como por exemplo, *Ensaio de Teodicéia sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal* escrito por G. W. Leibniz em 1710.

trato de bôca valia tanto - e até mais - que papel de tabelião. E no mais era pão, pão; queijo, queijo (Lopes Neto, 1949, p. 155).

É muito interessante como Blau Nunes descreve o velho Lessa atribuindo a ele não só uma gama de valores corretos, inclusive bom coração, mas dizendo de que lado ele está sem detalhes como na questão do valor da palavra, quando afirma: “No mais era pão, pão; queijo, queijo” (Lopes Neto, 1949, p. 155). Encontra-se em Mateus 5:37 o suporte que caracteriza o que significa a clareza e o respeito pela própria palavra dada em: “Seja o vosso sim, sim; e o vosso não, não. O que passa disso é do Maligno”³⁴. Há inclusive uma repetição de letras no que lembra o sim (queijo), sim (queijo) e no que lembra o não (pão), não (pão). Sendo diferente disso, ou seja, tudo de incerto, vago, de palavra esticante, não é bom, nem vem do bem. Exatamente esse mesmo versículo de Mateus é utilizado no valor sacro do princípio contratual do *pacta sunt servanda*, que significa: o que foi contratado deve ser respeitado pelas partes (Wehberg, 1959). Princípio esse apresentado como basilar para o velho Lessa, afinal “para ele trato de bôca, valia tanto — e até mais — do que papel de tabelião” (Lopes Neto, 1949, p. 155).

O Cristianismo exerceu uma grande influência na santidade dos contratos. A ideia básica demandava que a palavra deve ser mantida, como a clareza deve ser expressada como no Evangelho de acordo com São Mateus, em particular, onde é dito, no Capítulo 5, Versos 33 ao 37, ao fim: *Seja o vosso sim, sim; e o vosso não, não. O que passa disso é do Maligno*. Depois os Pais da Igreja irão estabelecer os detalhes da noção de santidade dos contratos (Wehberg, 1959, p. 775).

E, justamente o velho Lessa encontra por um acaso da vida, o "castelhano", e a apresentação desse personagem é bastante intrigante, porque insinua por meio da descrição física ser outra pessoa do que a ali descrita. Aquilo que era do olhar fino que vê e entende muito rápido o que vê em um homem. Essa relação dos homens em um ambiente muito incerto, onde as leis de ordem existem no limiar, no qual, qualquer razão pode ser a fagulha para uma qualquer coisa. Exatamente num meio assim: como se deve muito rapidamente reconhecer quem nos cerca também aparece na Lenda - *A Mboitatá* - em Lendas do Sul.

Assim também, nos homens, que até sem comer nada dão nos olhos a côr de seus arrancos. O homem de olhos limpos é guapo e mão-aberta; cuidado com os vermelhos; e mais cuidado com os amarelos; e, toma tenência dôble com os raiados e baços!... (Lopes Neto, 1949, p. 283).

³⁴ Bíblia Sagrada de Jerusalem — Mateus, 5:37.

Essa relação muito rápida no jogo dos homens que se podem ou não confiar em locais de movimentação outra; de homens que se conversam muito rápido e muito rápido decidem quem é bom, quem é mau, o que presta e o que não presta. *A venda no Passo do Centurião e então o este fulano, um castelhano...*

Duma feita no Passo do Centurião, numa venda grade que ali havia, estava uma ponta de andantes, tropeiros, gauchada teatina, peonada e tal, quando descia um cêrro, alto e depois entrava na estrada, ladeada de butiazeiros, que se estendem para os dois lados, sobrenado o verde macio dos pastos, quando troteava de escoteiro o velho Lessa.

Este *fulano* era um *castelhano* alto, *gadelhudo*, com uma pêra enorme, que êle às vezes por graça ou tenção reservada, costumava trançar, como pada dar mote a algum dito, e êle retrucar, e daí, nascer uma cruzada de facões, para divertir, ao primeiro coloreado!... (Lopes Neto, 1949, p. 155)

A precisão de Blau Nunes ao chamá-lo de *fulano*, que entre as acepções possíveis, de acordo com o dicionário Houaiss, é aquele “a quem não intencionalmente não se deseja determinar”, ou seja, um indeterminado. Ademais, “O nome tem força mágica em seu conteúdo. No provérbio “falar no mau, prepara o pau”, esse mau é o diabo, de acordo com Cascudo (1962, p. 511). Ou ainda a denominação de *castelhano* que oscila entre diferentes possibilidades todas muito vagas, alguém que vem do Uruguai ou da República Argentina³⁵; depois da fronteira do lado de lá..., mas que fundamentalmente afirma em negação “aquele-que-não-é-daqui”. Assim também como a palavra *gadelhudo*³⁶ que em significado primeiro é cabeludo e que tem por etimologia *guedelhudo*, então *guedelha* que é sinônimo para o diabo³⁷, pois, com o adicional de que até mesmo o som da própria palavra em si tem uma troca de *gadelhudo* com *galhudo* (*chifrudo*). A questão da pêra, que é o cava-nhaque comprido, lembrando a relação do diabo com a figura do bode, “o fulano que atija um dito, para retrucar e dai, nascer uma cruzada de facões, para divertir” (Lopes Neto, 1949, p. 155).

Diabo: Para o Brasil, não emigrou a divisão clássica dos bons e dos maus demônios (*agathodaemones*, *cacodaemones*), mas sim a personificação absoluta da maldade, atração para o mal, a inversão do bem, o avesso do direito.

O trato, o trado, o tardo que nos agasta, nos atija e nos obriga a impetigar com tudo e com todos. (Cascudo, 1962, p. 278).

³⁵ Verbete “castelhanada” no Glossário elaborado por Aurélio Buarque de Hollanda na edição de Lopes Neto (1949).

³⁶ Houaiss, verbete “gadelhudo”.

³⁷ Houaiss, verbete “gadelhudo”, “guedelhudo”, “guedelha”.

E, então dentro da venda, Lessa estava entrando... “Quando ia entrar na venda, saiu-lhe o castelhano pelo lado de laçar”. Estabelecendo uma relação de um homem, Lessa, com um animal, aquele que será laçado, o "castelhano". As relações de comparação dos homens com animais podem tanto ocorrer de maneira elogiosa como depreciativa, aqui no caso por ser presa, fica o "castelhano" rebaixado à condição de ter algo do abaixo do humano³⁸, algo de animal, bicho.

O desenrolar da história segue a tradição apontada por Câmara Cascudo nos casos orais que envolvem o diabo, ele toma uma lição, do velho Lessa, que mesmo sendo de menor estatura tem algo em si que arrebatava um homem maior. Após a surra fulano, castelhano, gadelhudo; ele some, mas não morre. Não podendo ser diferente nos Contos Gauchescos.

E o roncador comeu...comeu até os farelos...; mas de repente, empanzinado, de bôca aberta, olhou arregalado, meio sufocado, todo se vomitando, pulou porta fora, se foi a um malungo e disparou para a barranca do passo...e foi-se a la cria!...

O reclamador da panela desbeijada deu uma risada e cachoteou para o rastro:
— Orre, maula³⁹!...quebraram-te o cornicho!... (Lopes Neto, 1949, p. 158).

Um último apontamento sobre esse conto presenciado por Blau Nunes, o nome do local: Passo do Centurião. Nome que possivelmente remonta ao Centurião de Cafarnaum, que entra dentro dos milagres de Jesus, sobre a fé, a segurança de que Deus tudo pode. Sendo um centurião um guerreiro, um homem de violência na organização militar romana, chefe que comandava cem homens⁴⁰, mas um homem de bom coração. Talvez essa seja as esperanças de todos os gaúchos que no meio de tudo isso do mundo até onde mesmo o diabo caminha fingindo ser homem, ou ainda da expressão, de acordo com Fagundes (1996, p. 13): “Fulano está com o diabo no corpo”, um homem sendo apenas um homem, mesmo que de baixa estatura, mas de grande coração, pode ele vencer o mal.

³⁸ A marcação de um homem ser presa como um animal remonta até mesmo ao mito de Édipo, que tinha os pés marcados por ter sido levado pelo caçador pendurado pelos pés como um animal. “O pastor fica com o recém-nascido [Édipo], perfura o seu calcanhar, passa no orifício uma correia e depois vai embora, levando a criança nas costas como na época se levava caça miúda” (Vernant, 1999, p. 165).

³⁹ Maula é uma palavra que pode ser aplicada tanto para homens quanto para cavalos (animais), o que traz novamente essa ambiguidade entre homem e animal sobre o “castelhano”, que significa: mau, pusilânime, ruim, covarde (Santos, 2017).

⁴⁰ Centurião (Houaiss).

E, entrando Jesus em Cafarnaum, chegou junto dele um centurião, rogando-lhe,
 E dizendo: Senhor, o meu criado jaz em casa, paralisado, e violentamente atormentado.
 E Jesus lhe disse: Eu irei, e lhe darei saúde.
 E o centurião, respondendo, disse: Senhor, não sou digno de que entres debaixo do meu telhado, mas dize somente uma palavra, e o meu criado há de sarar.
 Pois também eu sou homem sob autoridade, e tenho soldados às minhas ordens; e digo a este: Vai, e ele vai; e a outro: Vem, e ele vem; e ao meu criado: Faze isto, e ele o faz.
 E maravilhou-se Jesus, ouvindo isto, e disse aos que o seguiam: Em verdade vos digo que nem mesmo em Israel encontrei tanta fé.
 Mas eu vos digo que muitos virão do oriente e do ocidente, e assentar-se-ão à mesa com Abraão, e Isaque, e Jacó, no reino dos céus;
 E os filhos do reino serão lançados nas trevas exteriores; ali haverá pranto e ranger de dentes.
 Então disse Jesus ao centurião: Vai, e como creste te seja feito. E naquela mesma hora o seu criado sarou. (Mateus, 8:5-10)

Sabe-se que em realidade, o bem e o mal definitivamente não são questões de fácil definição, onde termina o bem? Onde começa o mal? Em uma mesma situação bem e mal nem sempre têm contorno definido, mas dentro das primeiras regras do mundo do gaúcho pampeano, ali definiu-se quem é do bem e quem é do mal com nitidez, no tempo de tocar na aba do sombrero para cumprimentar.

4.5 “No manantial” ou do esforço civilizatório

Por meio da corrente estética Moderno Primitivista, o conto “No manantial” pode ser analisado além da significação evidente de uma história de amor de final trágico, pois há ali elementos que sustentam o conto como o entrechoque das lógicas distintas que formaram o Rio Grande do Sul. Neste conto de fundo fantasmagórico de almas penadas que assombram um manantial, apresenta-se o limiar entre a sensibilidade estética que definia o civilizado e o primitivo e as tentativas de composição harmônica em uma sociedade que estava se estabelecendo a partir da violenta colisão entre europeus e povos originários.

O conto "No manantial" será aqui utilizado para sustentar a hipótese de que Simões Lopes Neto, por meio de Blau Nunes apresenta toda uma gama de articulações que estavam sendo implementadas na tentativa de transposição (nem sempre eficiente) de uma cultura muito violenta e mais primitiva⁴¹ para uma cultura

⁴¹ Considera-se para o presente trabalho que o *primitivo* também versa sobre o tipo de conhecimento que Ernst Gombrich denomina de *untutored art* (arte não ensinada no sentido tradicional, acadêmico) e segue-se assim para uma forma de compreensão de mundo menos educada dentro das leis da escrita (Gombrich, 2002, p. 274).

também violenta, porém mais educada formalmente, onde essa violência é relativamente contida por meio de instituições. "Se o homem é um animal doméstico, foi o único que domesticou a si próprio" (Blumenbach, 2003, p. 41). Sendo isso verdade, os homens reconhecem-se como partícipes desses dois mundos, quando diante de homens mais ou menos civilizados, logo nem sempre aquilo que se exprime sobre um homem mais violento é efetivamente um juízo de valor moral entre certo e errado, mas somente uma constatação de que: bom, assim os homens são "Bom, mas perto da pomba [mulher] andava rondando o gavião [homem]" (Lopes Neto, 1949, p. 141).

Novamente, reforça-se aqui, a questão de que é um homem moderno, Simões Lopes Neto, que aponta para aquilo que era definido como primitivo, ou seja, o primitivismo moderno não é a primitivo si, mas uma definição estética de primitivo que é elaborada na modernidade por um artista moderno. A questão do contato de espíritos com pessoas vivas não encantou somente Simões Lopes Neto, mas também Paul Gauguin quando ele vivia com o povo da Indonésia, essa possibilidade cultural, de coexistência consciente entre vivos e mortos é referenciada na obra de Gauguin "O espírito dos mortos espreita (Manao Tupapau)", 1892. A questão dessa pintura específica versa sobre um incidente de quando o pintor voltou para casa tarde da noite e ao faltar luz encontrou a sua namorada deitada na cama em um estado de terror supersticioso (Perry, 1998, p. 34). Ou seja, os artistas modernistas trabalham em suas obras com essa questão da existência de fantasmas e almas na relação que encontram dentro do universo cultural distinto do próprio - definidas por eles como culturas "primitivas".

Figura 13 — O espírito dos mortos espreita (Manao Tupapau)



Fonte: Paul Gauguin, 1892.

Já no conto de Simões Lopes Neto “No manantial”, a história parte da existência de duas almas que habitam um manantial, de uma tristeza infinita e eterna. Ou seja, como a cultura gaúcha trata das questões dos fantasmas de seus mortos. E, qual a relação dessas pessoas que morreram com o presente e com o futuro?

Mas vou chegar onde quero chegar: vou mostra-lhe, lá, bem no meio do manantial, uma cousa que vancê nunca pensou ver; é uma roseira, e sempre carregada de rosas...

Gente vivente não apanha as flores porque quem plantou a roseira foi um defunto...e era até agouro um cristão enfeitar-se com uma rosa daquelas!... Uns carreteiros que acamparam na tapera do Mariano contaram que lá pela meia-noite viram duas almas⁴², uma vestida de branco, outra de mais escuro...e ouviram uma voz que chorava um choro mui suspirado e outra que soltar barbaridades... (Lopes Neto, 1949, p. 139).

Então, temos a menção de duas almas em um manantial sendo que uma delas, está em eterno lamento, porém a descrição do manantial toca também em outro valor do moderno primitivismo, que no moderno primitivismo europeu, surgiu como o conceito de "enraizamento". O "enraizamento" cria uma ideia de que há uma troca vital entre o habitante e o local onde habita, relacionado aos camponeses

⁴² Câmara Cascudo. Dicionário do Folclore brasileiro. Verbetes **Alma**. No Brasil, as almas são representações da forma humana, feições reconhecíveis. A voz pode ser a mesma que possuía quando viva, quase sempre de acento nasal. Pode vestir branco, roupa talar, longa, rolante ou como usava. Sendo visível a todos ou a determinada pessoa ou animal. Devendo alguma promessa na terra, a alma não subirá ao céu.

dessas comunidades distantes das cidades. E, que nessa troca proporcionada pelo enraizamento, flui não só do camponês para o solo, mas existem certas qualidades que vem do solo para o camponês (Perry, 1998, p. 40). Um exemplo dessa relação é apreendido na obra de Fritz Mackensen “Madona de Worspwede”, 1892.

Figura 14 — Madona de Worspwede



Fonte: Fritz Mackensen, 1892.

Seguindo a mesma relação, enraizamento, Simões Lopes Neto, apresenta no conto “O Manantial” uma passagem que demonstra que no RS, ou ao menos no pampa gaúcho, houve um choque entre primitividade e civilidade que é a base fundante da cultura que aqui se formou. E, essa violência também faz parte da força nutriz da cultura que se formou no RS: das lógicas que se chocaram para o estabelecimento do Rio Grande do Sul, daquilo que fica em profundo, das mortes dos que não conseguiram entrar para a civilidade requerida pelo referencial da ordenação alfabética.

Eu, desde guri conheci o lagoão já tapado pelos capins, mas o lugar sempre respeitado como um tremedal perigoso: até contavam de um mascate que aí atolou-se e sumiu-se com duas mulas cargueiras e canastras e tudo... Mais de uma rês magra ajudei a tirar de lá; iam à grama verde e atolavam-se logo, até a papada.
Só cruzam ali por cima as perdizes e algum cusco leviano.
Com certeza que as raízes do pasto e dos aguapés foram trançando uma enredica fechada, e o barro e as folhas mortas foram-se amontoando e, pouco a pouco, capeando, fazendo a tampa do sumidouro.

E depois nunca deram desgosto na ponta do lagoão, porque, se dessem, a água corria e não se formaria o mundéu...
 Mas, onde quero chegar: vou mostrar-lhe, lá, bem no meio do manantial, uma cousa que você nunca pensou ver; é uma roseira, e sempre carregada de rosas...
 Gente vivente não apanha as flores porque quem plantou a roseira foi um defunto... e era até agouro um cristão enfeitar-se com uma rosa daquelas!...
 (Lopes Neto, 1949, p. 138).

Então, assim sendo, por características do Moderno Primitivismo que se faz Moderno Primitivismo Gaúcho, ou seja, aquilo de específico da cultura gaúcha que é fonte do primitivo estético, Simões Lopes Neto apresenta uma cultura que pelas raízes conduz a um tipo de violência primeira. A violência das ordenações que foram sendo necessárias para a implementação da regularidade da lógica que é estabelecida pela escrita. Talvez, não seja exatamente encantador perceber que no subsolo do Rio Grande do Sul houve um embate não só de guerras por delimitação das fronteiras do Brasil, mas também do estabelecimento da lógica social que foi imposta pela mente alfabética que aqui chegou por meio dos europeus, ou seja daquilo que transformou Joykexo em Três-Marias.

A história é do passado, e versa sobre Mariano, Mara Altina, André e Chicão. Cada um com a sua lógica, cada um com o que queria, com o que conseguiu e uma rosa linda vermelha de mau agouro. O tempo do caso era quando "Êstes campos eram meio sem dono, era uma pampa aberta, sem estrada nem divisa; apenas os trilhos do gado cruzando-se entre aguadas e querências" (Lopes Neto, 1949, p. 139). A característica mais marcante desse momento temporal é que as leis (escritas) estavam na ordem do mais-ou-menos, no mais-ou-menos império das leis do Direito. Então, há como que duas camadas de leis: sendo que há subjacente outra lógica que orientam as ações, quando as leis do Estado faltam.

Como na época do Negrinho do Pastoreio⁴³, quando existiam regras para garantir que o que era dos estancieiros era mesmo deles, mas não havia regras precisas que limitavam a pena aplicada a alguém que tentasse prejudicar aos estancieiros. Os estancieiros gaúchos podiam fazer o que bem entendessem mesmo com base somente em desconfiança ou sentimento de terem sido prejudicados: para os

⁴³ E como já era de noite e para não gastar a enxada em fazer uma cova, o estancieiro mandou atirar o corpo do Negrinho na panela de um formigueiro, que era para as formigas devorarem-lhe a carne e o sangue e os ossos...E assanou bem as formigas, e quando elas, raivosas, cobriram todo o corpo do Negrinho e começaram a trincá-lo, é que então êle se foi embora, sem olhara para trás. (Lopes Neto, 1949, p. 141).

estancieiros e seus bens, as leis do Direito; para os outros, quem os prejudicasse, regras de animalidade-humana.

O primeiro personagem que entra na história é o Mariano, pai da Maria Altina. A descrição dele, coloca-o como alguém de uma conduta mais-ou-menos-legal (sentido jurídico), sendo o passado dele construído com base no “diz que”. Mesmo que amoroso à filha, não seguia exatamente o alinhamento cultural da constituição familiar pelo casamento: se não chegava a ser à esmo, também não era em linha reta das leis (jurídicas). Mariano, parece um fruto das terras que já tinham donos, mas ainda sem marcação. A lógica que ele persegue (*métis*), acaba por levá-lo a ter uma filha fora do casamento, mas viver como se casado fosse.

O Mariano chegou aqui, diz que vindo de Cima da Cerra, corrido dos bugres; uns porque lhe morrera a mulher de bexiga preta, outros ainda, à boca pequena, que não era por santo que êle mudara de cancha. Trazia para o brigadeiro Machado uma carta que devia ser de gente pesada, porque o brigadeiro tratou-o muito bem e decerto foi com o seu consentimento que êle aboletou-se aqui nos pagos. De gente, ele, duas velhacas, uma menina... A menina era filha dêle...Ele dava-se por genro da velha, mas não era: havia suspendido com a moça da casa, e depois nunca se posicionou ocasião de padre para fazer-se o casamento, e o tempo foi passando até que a defunta morreu. (Lopes Neto, 1949, p. 139–40)

A aliança do casamento é um marco civilizatório organizacional muito importante no caminho que conforma os homens de maneira a permitir a vida dentro de determinados níveis da sociedade, da diferença entre filhos legítimos e ilegítimos⁴⁴. Existe no casamento uma função que serve como ponto de articulação entre a passagem do estado de natureza para o estado de cultura. “Em toda a parte que se manifesta uma regra, pode-se ter certeza de que se está num espaço de cultura” (Lévi-Strauss, 2003, p. 83).

Assim sendo, percebe-se claramente que Mariano nunca chegou a adentrar efetivamente esse espaço de cultura, ficando à margem da regra, mas cuidando para que a filha vivesse como se estivesse dentro das regras estabelecidas, ao reconhecer a própria paternidade. O pai queria que ela fosse vista como pertencente a uma ordenação, a qual de fato ela efetivamente não pertencia, mas mesmo com todo o cuidado, pairava sobre Maria Altina a descrição de... “ficando a inocente nesse paganismo de não ser filha de casal legítimo” (Lopes Neto, 1949, p. 140).

⁴⁴ Em algumas culturas, aos filhos fora do casamento era vedado oferecer o banquete fúnebre, e a família não se perpetuaria por seu intermédio. O filho, natural, não fruto do casamento também não tinha o direito de herança (De Coulanges, 1998, p. 47).

Mariano é apresentado como um "trabalhador e entendido nas cousas" — e novamente fica nesse limiar de caráter dos que conseguem virar as situações em próprio favor, típico dos homens que têm em si a "*métis*". Há nele um certo tom de curiosidade como uma faculdade do rápido pensar, que o capacita a mover-se pela variedade do mundo da sua realidade: "O paisano era trabalhador e entendido nas cousas; desde o torrão para os ranchos, e quinchar, madeiras, cercados, lavou-ras, tudo passou pelas suas mãos. E tanto falquejava um linhote como semeava uma quarta de trigo, e já capava um touro como amanonsiava um bagual." (Lopes Neto, 1949, p. 140).

Tem-se o momento em que a filha de Mariano, a jovem Maria Altina atinge a idade de 17 anos e é apresentada pra a sociedade atraindo a atenção de vários jovens, mas ela mesma escolhe um para si chamado André, um furriel — ou seja, pertencente à ordem estatal do Exército. E, é importante a observação de que vai sendo criada toda a situação para efetivar-se então a aliança do casamento.

Duma feita que a família foi ao povo, para um têço de muita fama que se rezou na casa do brigadeiro Machado, a Maria Altina fêz um fachadão entre a moçada; mas de todos ela tomou-se de camote com um tal André, que era furriel e gauchito têso.

Mas segue-se é que na despedida da volta o furriel André deu-lhe uma rosa colorada, com um pé de palmo...e ela atravessou a flor no seu chapéu de palha, ali no mais, com tôda a inocência, à vista de todos.

Cá pra mim havia algum conchavo entre o brigadeiro e o Mariano, porque naquele soflagrante da flor os dois piscaram os olhos... (Lopes Neto, 1949, p. 140)

Percebe-se assim todo um manejo de um preocupado pai em encaminhar a própria filha, fruto de uma união natural, mas não dentro das regras que estabelecem as alianças culturais do casamento para dentro da sociedade (cultural) estatal, leis escritas. Não só por meio do casamento, mas com alguém que é da ordem das leis, da formação do Estado: um furriel do Exército. O próprio André, que também sendo "afilhado e ordenança do galão-largo...e até diziam mais alguma coisa... Vancê me entende!?", era fruto de uma relação que não era das regras do casamento.

A entrega da rosa pelo jovem à Maria Altina, demonstra que o jovem estava seguindo exatamente as regras de cortejo. Casando-se os dois, organizava-se a situação dos dois, entravam os dois para a forma correta das leis culturais e assim acessavam determinados níveis sociais permitidos somente a esses que estivessem respeitado essa exigência social. O Rio Grande do Sul por meio da sua pe-

culiar formação territorial, com inúmeras guerras de fronteira, criaram uma percepção outra da população em relação ao Estado, que também é representado pelos militares. Ou seja, ser furriel do Exército é uma vantagem qualitativa de André dentro de uma sociedade que se estabeleceu por meio de guerras de fronteiras, há algo de um respeito à ordenação do Estado brasileiro representado à época ao Exército brasileiro.

Porque as guerras defensivas não desenvolveram apenas o sentimento e a consciência da solidariedade entre a vida privada e a vida da coletividade ou do grupo; mas também desenvolveram o sentimento de solidariedade entre a vida social e a vida propriamente política, isto é, o sentimento da correlação entre a vida social e os poderes públicos — entre a sociedade e o Estado. (Vianna, 2005, p. 144)

Por outro lado, a Maria Altina também ascendeu o interesse de outro homem, Chicão, que vivia em lógica diversa, dentro das regras mais próximas da natureza, um homem primitivo, não do gaúcho primitivo, mas que entre os gaúchos primitivos, era apontado como primitivo⁴⁵. E, não só vivia nessa lógica (bruta) como o interesse dele por Maria Altina era bastante distinto. Lógica essa que em algum momento pode ter sido regra fundante na conquista do território, quando havia menos homens do que mulheres, quando os pais não necessariamente sabem quem são seus filhos.

Mas, perto da pomba andava rondando o gavião.
Na Restinguinha, obra de um quarto de légua pra lá do Mariano, morava um tal de Chico Triste, que tinha filhos como ratos, e o mais velho já era homem feito.
Este que proca caso chamava-se Chicão, andava mui enrabichado pela Maria Altina.
Ele era um bruto, que só olhava, só queria a Maria Altina — de carne e osso —. Do mais não se lhe dava; não queria saber se a menina era vergonhosa, ou trabalhadeira ou prendada. (Lopes Neto, 1949, p. 141)

A apresentação da cena de que o Chico Triste, pai do Chicão tinha filhos como ratos, não só afirma a quantidade de filhos, como também que as regras de laços sempre unívocos não estavam garantidas: unívoco no sentido de ser apenas pai do próprio filho e nunca avô e pai do próprio filho. Existe uma certa ojeriza em relação a essas pessoas que aceitam viver assim de maneira desordenada, porque depois de certo tempo quando os laços entre si são somente os naturais, perde-se a ordenação de filho e passa-se a ordenação de ninhada.

⁴⁵ Na relação do Moderno Primitivismo, paira também a questão da estética primitiva como o outro da cultura que é a base. Ou seja, para o patricio que ouve os contos, o outro é Blau Nunes e para Blau Nunes o outro é o Chicão (Goldwater, 1986).

Caso se trate do fato biológico da reprodução humana, não existe, repetimos, diferença entre cultura e natureza; se pelo contrário, trata-se do saber, há certamente diferenças, e ela funciona em detrimento da natureza. Para apreciar a verdade basta deixar que uma ninhada de gatos se reproduza livremente durante algumas gerações. É possível prever com certeza que depois de algum tempo ocorrerá uma confusão tão inextricável das relações de alianças, de filiação e de consanguinidade que nem o mais eminente especialista da “família elementar” seria capaz de destrinchá-la. (Girard, 1998, p. 278)

Os laços do casamento, e a ordenação unívoca familiar é tão fundante da civilidade humana, que já está representada na peça *Antígona* de Sófocles, V a.C. Claro está que a peça aborda infinitos assuntos, mas entre estes está o fato de que: Édipo ao se casar com a própria mãe, Jocasta, seus filhos não somente seus filhos, mas também seus irmãos; assim como Jocasta é mãe e avó de Eteócles, Poliníces, Antígona e Ismena. Formaram-se tantos laços duplos entre os Labdácidas⁴⁶ que caso Antígona casasse com Hemon, filho de Creonte e irmão de Jocasta, com quem tinha efetivo direito de se casar por ser a filha epicler, o filho deles não poderia ser chamado de filho e sim de cria, pois as distinções familiares foram apagadas, e ali restava somente as relações que comprovam a animalidade dos homens. Animalidade essa que é contrária às ordenações necessárias para viver-se em civilidade (Rosenfield, 2000).

Todas as ações de Chicão demonstram essa força de animalidade, que resulta de como foi gerado e criado. Desconhece ou desconsidera as leis que ordenam as relações sociais estabelecidas. Chicão deixa muito claro no que lhe atrai em Maria Altina, como as próprias ações parecem esquecer a existência de André e Mariano, o pai - que é um homem dessa fronteira sinuosa que carrega em si, um pouco dos dois, Mariano determinado a fazer o que precisar para que a filha entre para as regras sociais que ele propriamente não conseguiu entrar, o casamento religioso (Britto, 2020).

Êle só olhava-lhe para as ancas, e os seios, e para a grossura dos braços; era — mal comparando — como um pasto no Far de uma guincha...
A rapariga tinha-lhe quase tanto mêdo como raiva. Uma vez êle lhe pediu uma muda da roseira, e ela, para não fazer desfeita, disse-lhe que tirasse o que quisesse.
— Mas eu quero é dada pela senhora!...
— Ah! Não!...Tire o senhor mesmo, a seu gôsto...
— Não dá?...pois qualquer dia pico a facção tôda essa porcaria!...
(...)

⁴⁶ Família real de Tebas: Laio e Jocasta tiveram um filho, Édipo. Édipo casou com a própria mãe Jocasta e por sua vez tiveram quatro filhos: Eteócles, Poliníces, Antígona e Ismena. Os filhos de Édipo são uma descendência que não deveria ter descendência, porque os laços se confundiram (Vernant, 1999).

Outras vêzes trazia-lhe de presente ovos de perdiz, ou ninhadas de mulitas, que ela criava com paciência e logo que podiam manter-se, largava para o campo. Uma ocasião trouxe-lhe um veadinho; ela soltou-o; uns gatos viscachas, soltou-os também.

O Chicão que não via nunca seus presentes, soube do caso, e, por despique, apanhou-lhe uns quantos filhotes de avestruz e a tirões arrancou-lhes - ainda vivos criatura! — as pernas e as asas e assim arrebetados e estrebuchando, mandou-os à Maria Altina; ...a pobre desatou num pranto de chôro, ao ver a malvadeza daquele judeu... (Lopes Neto, 1949, p. 141–2)

Todos os animais com os quais Chicão presenteia Maria Altina, são silvestres, do campo, não domesticados. Interessante que o avestruz na cultura gaúcha é registrado por Augusto Meyer como ave portadora de sinal de boa sorte. "Sinal infalível de tesouros enterrados. Até hoje, na Campanha, um ovo guacho, ou perdido, de avestruz, muitas vezes, é cuidadosamente guardado, pois dá sorte e protege o feliz achador contra toda a sorte e males" (Meyer, 1975, p. 36). O apontamento que se dá aqui é que Chicão estraçalha os animais com as próprias mãos, da capacidade dos homens que conseguem matar com as próprias mãos por raiva, e transfere a responsabilidade das ações para Maria Altina, por não corresponder às suas investidas.

É interessante observar-se que parece haver um desenho de transformação da violência dos homens: do estado primitivo, representado por Chicão; o próprio Mariano e então André, que representa, por pertencer ao Exército, a violência educada (estatal) dentro do conceito de Max Weber da violência física legítima que caracteriza a violência estatal (Bianchi, 2014). E, aquele que performar melhor os interesses daquela sociedade em formação, no caso do Rio Grande do Sul, ganha o prêmio, que é a mão de Maria Altina em casamento legítimo. Maria Altina é a melhor mulher para os dois homens que ali representam as duas lógicas de formação daquela cultura. Assim, sendo, não há exatamente uma hierarquia entre aqueles homens, porque cada um dentro da sua lógica representa um estágio de violência; o que há é um relacional de civilidade.

Não existe então um qualificativo entre Chicão e André uma vez que seguem lógicas distintas. O pai de Maria Altina, Mariano vive em um entre-lugar ao tratar a filha natural como legítima e naquilo que lhe compete, escolheu para a própria filha, André. André e Chicão representam variáveis distintas tendo por base a violência direta e primitiva de um e a violência educada e elaborada de outro, o que se pode considerar é que dentro da lógica que André representa está o casamento com os filhos legítimos e todas as garantias legais para a futura esposa, Maria Altina.

O conflito entre André e Chicão por uma mulher, Maria Altina, que é considerada a melhor mulher, pelo primeiro, pela beleza e pela conduta; e pelo outro exclusivamente considerando, exclusivamente, as carnes (sem dizê-lo) é algo muito antigo em sociedades muito violentas⁴⁷. Tendo o pai de Maria Altina a esperança de poder ser o fio da balança entre as duas lógicas, escolhe para a filha o homem (aparentemente) mais civilizado, André, e desconsidera totalmente, Chicão.

Após a marcação do casamento, Chicão ao saber, espumou de raiva (sempre a marcação da animalidade). Acontecem então, vários fatos que sugerem por meio das crenças populares⁴⁸ que havia um mau agouro naquele casamento. Tendo dois registros: primeiro, quando os cachorros⁴⁹ cavam na porta de casa, que significa na credence popular que cavam a sepultura do dono e, o segundo da borboleta negra⁵⁰ que Maria Altina encontra dentro de casa que significa ser mensageira da morte de um destino fatal. Seguido pelo cantarolar despreocupado de Maria Altina de umas coplas que versa sobre morte, como que se ela não estivesse nem percebendo o que estava cantando. Essa trama de superstições que não raro são apontadas como indícios do que está se armando no futuro em determinadas culturas, e também no caso do Moderno Primitivismo, essa intuição da própria Maria Altina, dentro das características femininas de uma outra sensibilidade.

Vãnçe acredita?... Nesta manhã, desde cedo, os pica-paus choraram muito nas tranqueiras do curral e nos palanques...e até furando o oitão da casa; ...mais de um cachorro cavoucou o chão, embaixo das carrêtas;...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...

Na cabeça, como gostava, trazia uma rosa fresca, e que ficava-lhe sempre a preceito do negrume da cabeleira. E garganteava umas coplas que tinha aprendido na véspera...

Quem canta pra tu ouvires
Devia morrer cantando
Pois quando daqui saíres
Do cantor vais te olvidando;

⁴⁷ A autora do texto ao apresentar essa hipótese não afirma concordar com ela, mas os homens se matando por mulheres está presente já na *Iliada* de Homero (VIII a.C.) e no manantial, mas os homens sempre estão se matando por alguma coisa.

⁴⁸ As superstições e prognósticos ligados ao casamento são os que existem no mundo em mais alta porcentagem. (...) as superstições para anunciar casamento denunciam a importância capital do sexo, o lírico poder do amor, onipotente e onipresente. Câmara Cascudo. Dicionário do folclore brasileiro. Verbete casamento.

⁴⁹ Verbete cachorro. (Cascudo, 1962)

⁵⁰ Verbete: borboleta. (*Ibidem.*)

E, pode ser que morrendo,
 Dêle então tu lembrasse:
 Se visses outro defunto,
 Ou se outra vez tu dançasses...

Minha voz no teu ouvido,
 Soluçaria de dor,
 Não pode deixar a vida... (Lopes Neto, 1949, p. 143)

E depois, disso, toda a situação da invasão da casa, com Chicão tentando estuprá-la, o assassinato da vó e a fuga da jovem para o manancial, onde "se afundou até as orelhas. E como rastro, ficou em cima, boiando, a rosa do penteado" (Lopes Neto, 1949, p. 145). E fica então a cena entre Chicão e Mariano (das lógicas que não conseguiram entrar para o universo das leis da escrita); a se matarem - por ofensas, por arma de fogo e enfim, pelas próprias mãos. Numa poesia muito própria, Blau Nunes explica sobre o manancial que "daquela cova balofa, de três defuntos de razão de morrer tão diferentes e de morte tão a mesma" (Lopes Neto, 1949, p. 150).

O final do conto, "No manancial" apresenta em certa medida por meio do Moderno Primitivismo a coexistência de três lógicas de violência: uma primitiva de primeiro nível, Chicão, e a outra, um homem em entre-lugar, Mariano; e um primitivo em educação, André. As duas primeiras lógicas entre Chicão e Mariano precisavam ser superadas para que a violência em educação pudesse prosperar. Assim, a questão do enraizamento do Moderno Primitivismo, que já na Europa apresentava uma relação de nutrição de bons valores em conexão com o solo; no Rio grande do Sul tem a mesma relação, porém, no seu subterrâneo do estado, está essa violência do entrechoque das lógicas distintas que acabaram se encontrando durante o processo de construção da civilização das leis alfabética no território que viria a se denominar Rio Grande do Sul.

Roseira nasceu do talo da rosa que ficou boiando no lodaçal no dia daquele cardume de estropícios...
 Até parece que as raízes, lá no fundo do manancial, estão ainda bebendo sangue vivo do coração da Maria Altina (Lopes Neto, 1949, p. 151).

4.6 A representação da mulher no Moderno Primitivismo

Como se qualificava a representação da mulher dentro do Moderno Primitivismo? Ou ainda, como se qualificava a representação da mulher dentro do Moderno Primitivismo de Simões Lopes Neto? Na consecução das respostas a essas duas perguntas, faz-se interessante, primeiramente, mesmo que em recapitulação, lembrar o panorama cultural da virada do século XIX para o XX. A questão central desse momento histórico era as transformações científicas, tecnológicas e sociais, as quais os artistas do Moderno Primitivismo qualificavam como masculinas e urbanas, o masculino era da ordem do intelecto e em contraposição ao masculino e urbano, surgia a mulher, nessa corrente estética como primitiva e não-urbana.

A mulher surge dentro da corrente estética Moderno Primitivista como “o outro⁵¹” do homem, mas o que isso efetivamente quer dizer? Quer dizer que a diferenciação sobre a mulher em relação ao homem era estabelecida por homens, a partir de um ponto de vista masculino de superioridade intrínseca (Perry, 1998). O homem era o civilizado e a mulher, o primitivo (incivilizado) deste homem civilizado. Mas há um desdobramento bastante pernicioso, ou a mulher era o primitivo em si ou ela trazia à tona, nos homens, o primitivo desses mesmos homens. Os artistas modernos desta corrente estética afirmavam que era possível acessar a própria primitividade por meio do contato com algo exterior a eles; e isso também podia ser aplicado às mulheres, assim sendo, se as mulheres não eram elas as primitivas (selvagens), elas despertavam a primitividade (selvageria) nos homens.

Esse primitivo associado às mulheres ou o primitivo que é gerado nos homens pelo contato com as mulheres relaciona-se ao fato de que nessa corrente estética, de acordo com Perry (1998), a mulher possui uma outra relação com a natureza, ela é um equivalente literal e metafórico da natureza, mas o que isso significa? Esse vínculo de representação da mulher com a natureza é harmônica em si, mas o contato puro e imediato com a natureza humana é capaz de manifestar carac-

⁵¹ A categoria de “outro” também dominou os escritos recentes sobre o “primitivo”. É uma categoria crítica (derivada da teoria pós-moderna) que descreve uma tendência a desfigurar outra cultura, sociedade, objeto ou grupo social como diferente ou estranho, como de algum modo “outro” para a cultura e as experiências do escritor ou falante. A categoria implica uma auto-imagem, uma posição de superioridade, a partir da qual relações e diferenças são incorretamente percebidas e representadas. Como categoria, então, o “outro” é co-frequência usado para referir-se àqueles mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o “primitivo” ou não-ocidental foi representado na arte e na literatura. (Perry, 1998)

terísticas não muito desejáveis do ser humano, como a violência, essa violência que é em certa medida sublimada por meio da cultura da civilização⁵² (Carretero, 2016).

Então, a mulher como “o outro” do homem civilizado, artista moderno, representa aquilo do profundo da natureza humana: o animalesco, o infantil, o selvagem, o primitivo, o lascivo — ela até mesmo exala odores agreste tudo o que for da ordem do não-racional, e sobre isso versa inclusive uma capacidade feminina como em tom premonitório (supersticiosa), do não-lógico (Perry, 1998). A primitividade feminina dá o tom inclusive na reinterpretação de temas muito antigos que também são abordados pelo Moderno Primitivismo, entre eles, a figura bíblica de Eva. Eva, a esposa de Adão, tendo sido Eva a que causou “Queda” do homem ao fazê-lo comer o fruto proibido, o fruto do conhecimento⁵³ razão pela qual, ambos foram expulsos do Paraíso “E lahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado.” (Gênesis, 3:23). A Figura 15, apresenta a obra de Paul Gauguin, “Eva não escute o mentiroso” de 1889.

Figura 15 — Eva não escute o mentiroso



Fonte: Paul Gauguin, 1889.

⁵² A questão da cultura, da civilidade, como meio de sublimar a violência humana é tratada nas obras de Freud, como no artigo citado.

⁵³ A serpente disse (a Eva): “Não, não morrerás! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados sobre o bem e o mal...A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável ao discernimento. Tomou-lhe o fruto e comeu. Deu-o também ao marido, que estava com ela e ele comeu. Então abriram-se os olhos do dois e perceberam que estavam nus (Gênesis, 3: 1–7).

Em carta ao seu amigo, o escrito simbolista, August Strindberg, o próprio Paul Gauguin afirma que “A Eva da sua concepção civilizada que sempre o torna, e nos torna misóginos; a Eva antiga que o ameaça em meu ateliê, talvez um dia sorria para você com menos amargura⁵⁴”. Gauguin adota o tema de Eva, a primeira mulher, como metáfora para o próprio primitivismo, afinal para Gauguin, Eva, ela própria era uma incivilizada, diferente da concepção mais civilizada de Strindberg⁵⁵. Assim, os artistas do Moderno Primitivismo utilizavam-se inclusive de temas muito antigos, bíblicos, para trazer à própria arte relações que estabeleciam a primitividade; como Eva era primitiva, ela despertava a própria primitividade em Gauguin, ou sendo Gauguin um primitivo, ele compreendia o quão primitiva era a própria Eva. No caso da Eva de Gauguin tem-se ela como uma mulher incivilizada, ou seja, ela não calculou instigar a curiosidade em Adão sobre o fruto proibido, o fez, por essa ingenuidade primitiva.

No sentido investigativo da representação feminina dentro da corrente estética Moderno Primitivista, há de se fazer notar também o entendimento de que a mulher estava à disposição do homem. Esse pensamento está presente nas anotações de Paul Gauguin quando ainda vivia na comunidade primitivista de Pont-Aven na Bretanha ao se referir genericamente à mulher primitiva: “Que só atinge a sua plena individualidade quando se entrega [ao homem]; é a Ondina que passa em murmúrio pelas ondas dos seus elementos⁵⁶” (Figura 16). Nesse momento, Gauguin já tinha em si que a Bretanha era atrasada, selvagem e supersticiosa, já funcionando como o “outro” da cosmopolita Paris (Perry, 1998). A Bretanha era o “outro” de Paris, assim como a mulher era o “outro” do homem, ou seja, a mulher enquanto “outro” podia ser celebrada dentro da corrente Moderno Primitivista porque ela era primitiva do homem civilizado, ou seja, mesmo quando celebrada, não era central; central seguia sendo o homem moderno e civilizado.

⁵⁴ Original: “The Eve of your civilized conception nearly always makes you, and makes us, misogynist; the ancient Eve, who frightens you in my studio, might some day smile at you less bitterly.” (Goldwater, 1986, p. 67).

⁵⁵ A questão entre Strindberg e Gauguin é que Strindberg se recusou a escrever um prefácio para a exposição de Gauguin em 1895 por achá-la por demais primitiva. Então, Gauguin responde a Strindberg sobre a própria primitividade e aponta para isso, a sua Eva, que afirma ser primitiva e livre da responsabilização masculina da “Queda do Paraíso” (Goldwater, 1986, p. 67).

⁵⁶ Enquanto estava no albergue Gloanec em Pont-Aven, Gauguin havia transcrito algumas ideias wagnerianas no “livre d’or” (um livro de hóspedes anotado no hotel). Ele escreveu sobre a mulher “qui n’atteint sa pleine individualité qu’au moment où elle se donne: c’est l’Ondine qui passe un murmure à travers les vagues de son élément”. (Perry, 1998, p. 28).

As anotações de Gauguin sobre Ondina, acima mencionadas, referem-se também a ideia wagneriana⁵⁷ que circulava na Europa nesse momento histórico que relacionava as mulheres, na sua representação máxima como que “em abandono de si aos elementos e aos homens” (Perry, 1998, p. 26). Assim sendo percebe-se que realmente havia a presença do entendimento que colocava a mulher como à disposição dos homens, por características outras tendo como referencial a dependência e a inferioridade da mulher em relação ao homem; a mulher primitiva e o homem civilizado. A seguir, de Paul Gauguin, “Mulher nas ondas, Ondina”, 1889.

Figura 16 — Mulher nas ondas, Ondina



Fonte: Paul Gauguin, 1889.

Então, vai se desenhando dentro do Moderno Primitivismo, o espaço para observações que apontavam a mulher para tudo aquilo que não fosse do homem citadino e plenamente alfabetizado. De mulheres que se mostram também como que disponíveis aos homens como nas seguintes obras a seguir: 1) “A escrava branca”, (1888), de Jules-Jean-Antoine; 2) “Sobre os terraços, luar em Laghouât”

⁵⁷ Richard Wagner: compositor alemão (1813–1883).

(1898), de Alphonse-Étienne Dinet e 3) “Manao tupapau, o espírito dos mortos espreita⁵⁸” (1882) de Paul Gauguin. Oportuno aqui, a descrição que o historiador da arte L. Léonce Bénédicte faz sobre as mulheres retratadas na segunda pintura abaixo de Alphonse-Étienne Dinet.

Esses corpos femininos de uma bela cor de bronze dourado, firmes, redondos, úmidos como uma ânfora porosa - ele os conhece todos. Esses pequenos corpos vibrantes, elegantes, flexíveis, felinos e ágeis, que fazem pensar em toda a espécie de animais graciosos, domésticos e selvagens - ele conhece todos os seus gestos lânguidos, sedutores e impacientes, cada pose evocativa e característica. Ele vê dentro de seus corações apaixonados e infantis, com as manhas de feras pouco acariciadas, insaciáveis como jovens macacos. (Bénédicte, 1998, p. 8)

Figura 17 — A escrava branca



Fonte: Jules-Jean-Antoine, 1888.

⁵⁸ A namorada de Gauguin havia visto uma fantasma.

Figura 18 — Sobre os terraços, luar em Laghouât



Fonte: Alphonse-Étienne Dinet, 1898.

Figura 19 — Manao tupapau, o espírito dos mortos espreita

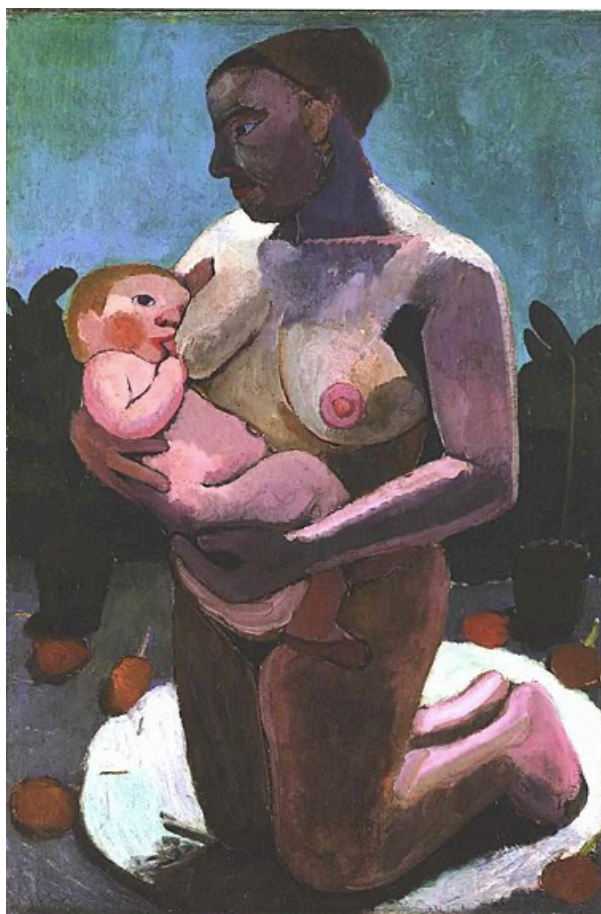


Fonte: Paul Gauguin, 1882.

Bastante interessante sobre a questão da representação feminina estabelecida pelo Moderno Primitivismo é que mesmo uma das mais destacadas artistas dessa corrente estética, Paula Modersohn-Becker, foi contaminada com essa ideia da mulher como a força primitiva vinculada à terra. Paula Modersohn-Becker também traz nas suas representações do feminino, a mulher como uma força motriz.

Assim como Gauguin, Modersohn-Becker também coloca o nu feminino como um ciclo natural primitivo (Perry, 1998). Na pintura apresentada pela Figura 20, fica evidente que a artista, retira da mulher a percepção sexualizada tão presente nas pinturas de Gauguin, mas ainda assim, coloca-a como que em fertilidade “gaguinesca” ao redor de frutas, e ajoelhada amamentando uma criança.

Figura 20 — Mãe ajoelhada com o filho amamentando



Fonte: Paula Modersohn-Becker, 1907.

A análise estética da representação feminina como primitiva ou causando a primitividade no homem também liberta a corrente artística e os artistas do Moderno Primitivismo e Simões Lopes Neto de avaliações abruptas e simplórias, pois a arte ali produzida aqui será apresentada como o objeto que medeia um determinado tipo de relação entre a sensibilidade e a razão. Entre as inúmeras funções atribuídas às obras de arte, tem-se aqui a da função didática, ou seja, de aprendizado: qual é posição da mulher entendida pelos artistas modernos e propriamente como a posição feminina aparece sutilmente, ou nem tão sutilmente na arte moder-

na e primitivista e o que se pode apreender com isso? O que a representação feminina demonstra sobre a própria cultura e as finas camadas de violência que se perpetuam por meio das mais variadas formas de pensar e como surgem em termos de registros materiais no mundo?

4.7 A mulher primitiva nos Contos Gauchescos

Considerando que o Moderno Primitivismo permite a adequação individual de cada artista à corrente estética, então no estudo da representação feminina dentro da cultura gaúcha presente nos Contos Gauchescos, faz-se importante ressaltar, que a cultura gaúcha é patriarcal. E, aqui, segue-se, a definição de patriarcado estabelecida por Schneider (2000, p. 123): “O sujeito masculino é sempre definido em posição central de maneira mais positiva e independente do que o feminino”⁵⁹, assim sendo, as relações se dão de maneira assimétrica a partir do homem. Ou seja, a mulher é entendida não como autônoma, mas em relação de dependência ao homem, como por exemplo, nas situações de: filha, namorada, esposa, amante de um homem e esse sim, um sujeito autônomo.

Então, há de considerar-se que no Moderno Primitivismo, a mulher é quem representa o primitivo em si, ou que gera a primitividade no homem e essa representação pode conformar-se à cultura patriarcal própria do mundo gauchesco de Simões Lopes Neto. Assim sendo, a mulher em uma cultura, independente do grau de urbanização dessa cultura, é sempre o aspecto do primitivo, na sociedade do pampa gaúcho, que é afastada dos centros urbanos, a mulher lá é a primitividade (por excelência); e simultaneamente na sociedade gaúcha, a mulher também é definida em função, em relação ao gaúcho. A questão agora é como a mulher aparece nos Contos Gauchescos por meio da análise moderno primitivista, considerando-se no que for relevante para o presente estudo, a representatividade no sistema patriarcal gaúcho, e para tanto, serão analisados dois contos: “No manantial” e “Negro Bonifácio”.

⁵⁹ DA ROCHA, K. G.; DOS SANTOS, S. R. P. Regionalidade e gênero social em Simões Lopes Neto: a caracterização do feminino enquanto concepção do espaço regional masculino. *Revista Diadorim*, v. 17, n. 1, p. 114–128, 26 jun. 2015.

4.7.1 Maria Altina, a mulher como confusão, no “O manantial”

Em Simões Lopes Neto, analisa-se aqui, o conto “No manantial”. O tema do conto, considerando a estrutura patriarcal, gira em torno da possibilidade de casamento de Maria Altina; boa filha e possível ótima esposa. Maria Altina é uma jovem de 17 anos, que desperta o desejo dos homens, e assim traz à tona, a competitividade do desejo masculino e por conta disso causa confusão, ou seja, a mulher é confusão e parece que quanto mais qualidades uma mulher possui, pior fica, porque mais desejo entre os homens suscita. Dessa maneira, não há o que faça que livre uma mulher de ser problema, mesmo quando nada faz. “Maria Altina fez um facha-dão entre a moçada; mas de todos ela tomou-se de camote com um tal André, que era furriel e gauchito teso” (Lopes Neto, 1949, p. 140). Porém, em razão de tantas qualidades, Maria Altina também atrai o desejo de um outro homem, esse mais bruto, Chicão, em Lopes Neto (1949, p. 141):” Este, que pro caso chamava-se Chicão, andava mui enrabichado pela Maria Altina”.

A questão da mulher como fonte de confusão entre os homens surge mesmo em grandes pensadores (católicos) como São Jerônimo (347–420) que traduziu a Bíblia para o latim (Vulgata) e que coloca a mulher como confusão. De acordo com Bloch (1995, p. 27): “Se uma mulher for bela, logo achará amantes; se for feia, é fácil ser licenciosa. É difícil guardar o que muitos desejam, é maçante ter o que ninguém acha valer a pena possuir”. Sendo o caso da bela e virtuosa para Maria Altina. Na ótica do Moderno Primitivismo, Maria Altina é que provoca a animalidade do desejo entre os homens; que os faz perceber em si aquilo de mais oculto que vai se tornando cada vez mais sublimado por meio das regras culturais.

Assim sendo, ao se considerar a mulher dentro do Moderno Primitivismo como aquilo que é e então instiga, o não-racional, desejo, nos homens, não há para Maria Altina outro destino do que a (própria) morte ou causar morte (entre os homens), porque uma jovem com tantas qualidades havia de despertar o interesse de mais de um homem; e quem a guarda, nesse caso, o pai, Mariano, deve protegê-la e honrá-la; dificilmente conseguiria protegê-la da violência (animalidade) que ela mesmo gera entre os homens. A mulher fica como que emparedada sendo ela a responsável pelas ações dos homens, por mais que Maria Altina sempre tenha rejeitado Chicão em detrimento de André, a questão ali era o desejo de Chicão, o desejo

que era suscitado por Maria Altina, com a responsabilização dela mesma. Lopes Neto (1949, p. 141) registra o momento em que Chicão olha para Maria Altina:

Ele era um bruto, que só olhava, só queria a Maria Altina — de carne e osso —. Do mais não se lhe dava; não queria saber se a menina era vergonhosa, ou trabalhadeira ou prendada. Ele só olhava-me para as ancas, e os seios, e para a grossura dos braços; era, — mal comparando—, como um pastor no faro de uma guincha.

Outra passagem que demonstra a responsabilização dos homens sobre a mulher, devido ao desvario selvagem que uma mulher causa nos homens é na questão dos presentes que Chicão entregava para Maria Altina e o que ele fez quando soube que ela dava liberdade aos animaizinhos que ele a presenteava: "O Chicão que não via nunca os seus presentes, soube do caso, e, por despique, apanhou uns quantos filhotes de avestruz, e a tirões arrancoulhes — ainda vivos, criatura! — as pernas e as asas, e assim arrebetados e estrebuchando, mandou-os à Maria Altina" (Lopes Neto, 1949, p. 142). Dentro do contexto da mulher entendida como "o outro", não há escapatória para as mulheres; afinal, no mínimo desde Eva, a mulher é responsabilizada pelo desejo, queda e sofrimento dos homens:

Maria Altina pregada no chão, de puro medo, ouviu... ouviu..., e aí no mais entrou e veio a ela o Chicão..., o Chicão, entende vancê? — com uns olhos de bicho acuado, e um bafo de fogo, na boca...

E como chegou, atropelou-a, agarrou-a, apertou-a, abraçando-a pela cintura, metendo a perna entre as dela, forcejando por derrubá-la, respirando duro, furioso, desembestado... mais mordendo que beijando o pescoço amorenado... e garboso...

A rapariga gritou, empurrando-o num desespero, arranhando-lhe a cara, ladeando o corpo... por fim atacou-lhe os dentes num braço.

Ele urrou com a dor e largou-a um momento; ela aproveitou o alce e disparou..., ele quis pegá-la de novo, mas no mover-se enredou as esporas no timãozinho que caíra, e testavilhou maneado...

A pobre, ao passar pela cozinha viu a avó estendida, com as roupas enrodi-lhadas, a cabeça branca numa sangueira... e então desatinada, num pavor, correu para o umbu e foi o quanto pulou a cavalo e já tocou, a toda, coxilha abaixo!...

Mas, logo, logo, mesmo sem se voltar, sentiu-se quase alcançada pelo Chicão, que também montara e se lhe vinha em perseguição. (Lopes Neto, 1949, p. 144).

Muito interessante é o apontamento que Simões Lopes Neto faz sobre a existência de uma sensibilidade "sobrenatural" da natureza feminina, quando a coloca cantando uma copla que falava sobre morte. Como se fosse possível à Maria Altina prever o que estava para acontecer com ela mesma, ou seja, a mulher é diferente do racional, ela tem uma sensibilidade mais acurada? Algo como um instinto?

Na cabeça, como gostava, trazia uma rosa fresca, e que ficava-lhe sempre a preceito no negrume da cabeleira. E garganteava umas coplas que tinha

aprendido na véspera, quando dançava a tirana e se divertia. Umas coplas que eram assim.... e me lembro, porque quem as botou — para uma outra — foi mesmo este seu criado Matias!

Quem canta pra tu ouvires

Devia morrer cantando...

Pois quando daqui saíres,
Do cantor vais te olvidando;

E, pode ser que morrendo,

Dele então tu te lembrasses:

Se visses outro defunto,

Ou se outra vez tu dançasses...

Minha voz no teu ouvido,

Soluçaria de dor,

Não por deixar a vida. (Lopes Neto, 1949, p. 143).

Assim, Maria Altina, não sendo ela mesma evidentemente a mulher selvagem, por suas qualidades, ela é a causa da selvageria entre os homens. O observável é que Maria Altina enquanto canta parece estar em outra sintonia, e pelo conteúdo das coplas, entende-se que ela atingiu um tipo de percepção (feminino) que advinha o futuro? Algo do saber que aparece de forma intuitiva, como se houvesse nela algo em submerso, abaixo de tudo aquilo da obediência aos homens, há um algo que escapa. A mulher no Moderno Primitivismo, mesmo quando obediente ao que os homens determinavam, ainda assim, pelo que podia causar, possuía algo como que em sombra, de ter em si; o “outro”, o primitivo, o selvagem, o lado intuitivo e obscuro de Maria Altina e tudo aquilo que podia trazer à tona nos homens. A primitividade de Maria Altina surge no lampejo quando canta as coplas, e em tudo o que os homens fizeram entre si por causa dela.

Mariano foi baixando o braço... baixando, e calado varejou a arma para o lameiro...; mas de repente, como um parreheiro largado de tronco, saltou pra diante e de vereda atirou-se no manancial... e meio de pé, meio de gatinhas, caindo, bracejando, afundando-se, surdindo, todo ele numa plasta de barro reluzente, alcançou o Chicão, e — por certo — firmando-se no corpo do cavalo morto, botou-se ao desgraçado, com as duas mãos escorrendo lodo apertou-lhe o gasganete... e foi calcando, espremendo, empurrando para trás..., para trás... até que num — vá! — aqueles abraçados escorregaram, cortou o ar uma perna, um pé do Chicão, — livre da espora — e tudo sumiu-se na fervura que gorgolejou logo por cima! (Lopes Neto, 1949, p. 149)

4.7.2. Tudinha, a mulher como contraditória, em “O negro Bonifácio”

Já a Tudinha no conto “O negro Bonifácio”, considerando a cultura patriarcal, seria aquela que não se deixa enquadrar pelos homens. Na questão do Moderno Primitivismo, Tudinha surge como a representação feminina que causa o desejo, o disparate nos homens, por meio da manipulação. A descrição de Tudinha

apresenta a questão da mulher indomável (primitiva). Ela é uma mulher formosa, ao mesmo tempo comestível, ou seja, a mulher que tem “tudo” o que um homem pode desejar, Porém por saber jogar com a lascívia masculina, deixa de ser confiável; por ter tudo de desejável, mas não poder ser tudo, torna-se (aos homens) contraditória. Tudinha por ter tudo que gera desejo, mas não ser confiável — eis aqui a questão: a mulher é contraditória⁶⁰.

Alta e delgada, parecia assim um jerivá ainda novinho, quando balança a copa verde tocada de leve por um vento pouco, da tarde. Tinha os pés pequenos e as mãos mui bem torneadas; cabelo cacheado, as sobancelhas finas, nariz alinhado.
Mas o rebenqueador, o rebenqueador..., eram os olhos!...
Os olhos da Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustado: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... pareciam olhos que estavam sempre ouvindo..., ouvindo mais, que vendo...
Face cor de pêssego maduro; os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocha deviam ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju...
E apesar de arisca, era foliona e embuçalava⁶¹ um cristão, pelo só falar, tão cativo. (Lopes Neto, 1949, p. 131–2).

Então, a partir da compreensão de que a mulher é contraditória em si, o conto se articula também sobre essa percepção e, claro, sobre outras questões referentes à beleza das mulheres e as confusões que disso decorrem. “O negro Bonifácio” narra a morte do negro Bonifácio por conta de uma aposta feita contra Tudinha. Ocorre uma briga, Nadico, um dos namorados de Tudinha briga com Bonifácio; ambos, Nadico e Bonifácio são feridos e no meio da confusão toda, Tudinha termina de matar Bonifácio com toques de selvageria, aqui a selvagem é a mulher, então das relações que dela se emanam possuem em si essa selvageria da própria Tudinha. Na relação do Moderno Primitivismo que aponta a mulher como um ser capaz de um outro tipo de selvageria.

A Tudinha já não chorava, não; entre o Nadico, morto e a velha Fermina estrebuchando, a morocha mais lida 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, da ponta e de corte...e por fim, espumando-se e rindo-se desatinada - bonita, sempre! - ajoelhou-se ao lado do corpo e pegando o facão como quem finca uma estaca, bateu no negro sobre a bexiga um pouco - você compreende?... — E uma, duas, vezes, dez, vinte, cinquenta vezes cravo o ferro afiado, com quem espicaça uma cruzeira numa toca... como quem quer estraçalhar uma cousa nojenta...como quem quer reduzir a minados uma prenda que foi querida e na hora é odiada! (Lopes Neto, 1949, p. 136–7).

⁶⁰ Não são raros os casos na literatura que apresentam a mulher como contraditória. “Em outras palavras, o autor procura fazer com o seu interlocutor precisamente o que ele projeta nas mulheres: enganar com palavras, provocar contradição e seduzir com aquilo que é a essência do feminino, os artifícios da retórica” (Bloch, 1995. p. 89).

⁶¹ Embuçalar: lograr, enganar (Houaiss).

Mas considerando a representação da mulher na corrente Moderno Primitivista, ou seja, a mulher como “o outro” do homem, sendo o homem racional e coerente, a mulher obrigatoriamente é irracional e incoerente. O conto fecha-se exatamente sobre isso, porque a Tudinha apesar de ser impressionantemente linda em verdade tinha sido amante do negro Bonifácio. Nas palavras de Blau Nunes:

Mais tarde vim a saber que o negro Bonifácio fôra o primeiro a...a amanon-siar a Tudinha; que depois tomara novos amôres com outra fulana, uma pi-guancha de cara chata, beijuda.... Escuite. Até hoje me intriga, isto: como uma morena tão linda, entregou-se a um negro tão feio? (Lopes Neto, 1949, p. 137, grifo meu).

Ou seja, a mulher é contraditória (incoerente) e assim sendo é impossível que seja confiável. Não bastando isso, a inconfiabilidade da mulher é colocada ao fim do conto por Blau Nunes como uma característica de todas as mulheres - de forma generalizada, ou seja, todas as mulheres são potencialmente contraditórias e capazes de enganar aos homens. Conforme Lopes Neto (1949, p. 137): “Ah! Mulheres! Estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa...tudo é bicho caborteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho!”

Considerando o enquadramento Moderno Primitivista, percebe-se que ambas as mulheres, tanto Maria Altina quanto Tudinha versam sobre a selvageria, o primitivo. A primeira, Maria Altina, com uma primitividade inconsciente, e então como fonte causadora da selvageria entre os homens; já a segunda, Tudinha, com uma primitividade mais aflorada, que estabelece relações já de selvageria entre os homens para própria diversão. A questão que fica entrementes, é que a mulher tem em si uma primitividade outra, que ora traz a selvageria dos homens à tona, ora diverte-se com a própria selvageria entre os homens por meio dos jogos de lascívia. Importante assinalar aqui, que nos contos, as mulheres são descritas por um homem, Blau Nunes.

4.8 Da percepção moderna estética sobre o que é o primitivo: o primitivismo

Das relações que se dão sobre a primitividade que concerne ao Moderno Primitivismo é a definição do que era então primitivo naquele momento. Existe não só uma atenção voltada à natureza, mas a algo que percorre permitir que essa

volta à natureza reacenda algo no artista e nas pessoas que entram em contato com essas obras de arte. Algo como uma busca de uma primitividade que entrou em dormência pela própria evolução da tecnologia, mas que existe ainda, em camadas mais profundas de cada um:

Eu busco sobretudo na pintura, um homem, e não uma pintura...deve-se abandonar a si mesmo bravamente para a (sua própria) natureza e não buscar negá-la.... Enquanto os tradicionalistas (acadêmicos) firmemente acreditavam que existiam níveis objetivos aos quais uma pintura poderia e deveria ser julgada, as progressões das convicções de Zola coincidiram com as pinturas que como com a poesia deveriam expressar reações subjetivas (Gombrich, 2002, p. 211).

Tendo dessa forma a natureza quase que uma função de nutrir aos artistas com aquilo que traz ao ato criativo uma sinceridade perdida. Muitas foram as pinturas de paisagens, que não só tinham diversos ângulos, mas que eram desejadas pelos artistas como algo que os nutrisse. De acordo com Harrison *et al.* (1998, p. 31):

Gauguin usa a noção de “solo fértil” como metáfora para o seu contexto artístico desejado, aquele que reabastece seus instintos criativos. Numa entrevista publicada pelo *Écho de Paris* em 23 de fevereiro em 1891, ele escreveu: “Só desejo criar uma arte simples. Para fazer isso é necessário que eu mergulhe na natureza virgem, para ver apenas selvagens. A arte não é apenas uma sensação visual que nós registramos, uma fotografia por mais refinada que seja, da natureza. Não a arte é uma criação da nossa imaginação, da qual a natureza é uma ocasião. Em vez de trabalhar “do olho para fora, exploramos o misterioso centro do pensamento”, como Gauguin costumava dizer. Desse modo a imaginação se torna mais uma vez a rainha das faculdades, de acordo com o desejo de Baudelaire. E assim nós liberamos nossa sensibilidade; a arte em vez de cópia, tornou-se deformação subjetiva da Natureza.

Figura 21 — Montanhas no Taiti



Fonte: Paul Gauguin, 1891. Óleo sobre tela.

A partir da noção de que a natureza é fonte de algo outro nos artistas, que apresentam verdades da própria natureza expressiva, o conto, "Correr eguada", torna-se uma performance da própria sensibilidade de Simões Lopes Neto. Que traz ali, a lógica do olhar do artista sobre a primitividade da natureza. Já nas primeiras linhas, Blau Nunes, afasta tudo aquilo que é da marcação das cidades (Lopes Neto, 1949, p. 163):

Se vancê fôsse daquele tempo, eu calava-me, porque não lhe contaria novidade, mas vancê é um guri, perto de mim, que podia ser seu avô.... Pois escute. Tudo era aberto; as estâncias pegavam umas nas outras sem cerca nem tapumes; as divisas de cada uma estavam escritas nos papéis das sesmarias; e lá um que outro estancieiro é que metia marcos de pedras nas linhas, e isso mesmo quando aparecia um piloto que fosse entendido do ofício e viesse apadrinhado.

Vancê vê que desse jeito ninguém sabia bem o que era seu, de animalada...

Não há nada como tomar mate e correr eguada!

É uma marcação bastante forte essa do "Não há nada como tomar mate e correr eguada" é como se nesse momento fossemos apresentados ao que há de mais verdadeiro na vida dos gaúchos: o tomar mate e correr eguada é de uma lógica de velocidade, violência e observação; algo típico do mate, bebida quente e que é sorvida aos poucos. Tudo aqui na lógica que será apresentada foge e é muito diverso de qualquer experiência citadina.

Estamos num campo de sem limites e sem cercas, onde é possível que até mesmo o Negrinho do Pastoreio⁶² esteja presente. Animais, homens e lendas são colocados lado a lado, daquilo do primitivo, do jamais ensinado em academias e letras e livros.

Foi logo depois da guerra do Oribe. Havia como dez mil baguais entre éguas e potros olheranos, cavallhada largada reinúna e marcada, que tôda virou haragana, nos paradoxais.

Os gados, que já eram mui ariscos, viviam numa bolandina com as disparadas da bagualada.

Por caso, diz que é o Negrinho do Pastoreio que faz as disparadas cavalleres... Isso é uma história comprida (Lopes Neto, 1949, p. 164).

A observação sobre o Negrinho do Pastoreio é bastante interessante, porque afirma que quando estão somente eles, os gaúchos do pampa, há ali outra lógica: das pessoas que sabem como funciona aquele mundo; e bom, naquele mundo, quem faz os animais dispararem do nada é sim, o Negrinho do Pastoreio. Sendo

⁶² Lenda gaúcha de um menino negro que é espancado até a morte e então pela graça da Virgem Maria, o espírito renasce e passa a andar pelos pampas gaúchos. Em, SLN, 1949. 329

que a mesma explicação sobrenatural era colocada para os gregos com o deus grego Pã, que é base etimológica da palavra *pânico* é o responsável por assustar os animais quando eles estão em repouso, fazendo-os saírem correndo em disparada⁶³. Negrinho do Pastoreio assustar os animais não é contra-senso dentro daquele universo, ali é a explicação válida.

As descrições são expressivas, não explicativas, percebe-se a lógica, as movimentações que animavam aqueles homens daquele tempo. Mas ao mesmo tempo em que Blau Nunes coloca o ovinete (leitor) dentro da cena, ao mesmo tempo alerta ao longo do texto: "Vancê compr'ende não" (Lopes Neto, 1949, p. 165). Quase como um narrador de algo que se apagou e chegou ao tempo do livro como memória, daquilo que era importante de ser contado, mas que foi perdido, porque foi tornando-se impossível por meio da lógica científica. Dos homens que efetivamente entendem que *Os artigos de fé do gaúcho* são essenciais para aquela vida:

- 1º Não cries guaxo, mas cria perto do teu olhar o potrilho para o teu andar.
- 2º Doma tu mesmo o teu bagual, não engrenes na lua nova, que fica brabão; não arrendes na mingunte que te sai lerdo.
- 3º Não guasqueies sem precisão nem grites sem ocasião: e sempre que puder passa-lhe a mão.
- 8º Fala ao teu cavalo como se fosse gente. (Lopes Neto, 1949, p. 235)

Seguindo o caminho apontado pelo Moderno Primitivismo, há de se compreender que as descrições de Blau Nunes versam sobre o que se passou, mas que em alguma medida está dentro de cada um. A observação da natureza que funciona como um reflexo da alma daquelas pessoas, por uma violência dos próprios movimentos, aquilo que é externo, em verdade é interno. Sendo capaz de trazer à tona no leitor atento questões humanas que nos igualam, porque a observação do artista sobre a natureza transforma algo da própria expressividade. Ou nas palavras de Gauguin:

Estou por terra, mas ainda não vencido. O índio que sorri no suplício estaria vencido? Decididamente, o selvagem é melhor que nós. Você se enganou quando disse certo dia, que eu estava errado em dizer que sou um selvagem. No entanto é verdade: sou um selvagem. E os civilizados o pressentem, pois em minhas obras não há nada que surpreenda ou perturbe a não ser esse "selvagem-apesar-de-mim-mesmo". Por isso inimitável⁶⁴ (Chipp, 1999, p. 82).

⁶³ Pauly-Wissowa. Lexikon der Antike in fünf Bänden. DTV. München, 1979. Verbete: Pan.

⁶⁴ Gauguin em carta para Charles Maurice, Autana, Ilhas Marquesas, abril de 1903.

Lopes Neto (1949, p. 166) registra nas palavras de Blau Nunes:

Lá adiante, o mesmo barulho, noutra ponto, igual; dum rincão, numa trepada de coxilha, numa descida de canhada, rufando duma restinga, os lotes de eguariços iam se encontrado, entreverando-se; os campeiros vinham chegando e a gritos, a cachorro, a ter, ia-se tocando a bagualada de cada querência; de todos os lados cruzava-se a contradança, que se encaminhava sôbre uma linha já combinada; e aos poucos ia crescendo o rodeio movediço, que engrossava redemoinhava, espirrava, tornava a embolar-se...e de repreende fazia cabeça, fazia ponta e todo disparava, fazendo tremer terra, roncando no ar, como uma trovoadas.

Tem-se então finalizando dessa variável do Moderno Primitivismo que é estabelecer algo em si do que se encontra na natureza. No conto: "Boi Velho", Blau Nunes nos alerta já no começo "Cuê-pucha!... é bicho mau o homem"! Oportuno mencionar que a história versará sobre dois bois de uma família, mas o primeiro apontamento é de quem é bicho é o homem, da verdade sobre a animalidade dos homens, daquilo que fica lá no fundo, sob as camadas dos maneios da civilidade. E, a primeira afirmação sobre os bois é de que eram pais da paciência, descrito como homens.

Eram dos pais da paciência, os dois bois. Um se chamava Dourado, era baio; o outro, Cabiúna, era prêto, com a orelha do lado de laçar branca, e uma risca na papada. Estavam tão mestres naquele piquête, que, quando a família, de manhãzinha, depois da jacuba de leite, pegava a aprontar-se, que a criançada pulava para o terreiro ainda mastigando um naco de pão e as crioulas apareciam com as toalhas e por fim as senhoras-donas, quando se gritava pelo carretão, já os bois havia muito tempo que estavam encostados no cabeçalho, remoendo muito sossegados, esperando que qualquer peão os ajoujasse. (Lopes Neto, 1949, p. 159)

Nessa descrição percebe-se que de maneira sinuosa os dois bois são colocados como que dentro da família. As narrações devem ser simples, pois nesta corrente estética, o expressivo não se dá por excessos e sim pela simplicidade, aquilo que até então nem arte era considerado, passa a ser fonte de expressividade artística, mesmo que seja a história de dois bois que irão refletir em si, algo do mais subterrâneo dos seres humanos.

A ruptura do modernismo não se dá somente pela temática primitiva, mas por aquilo que se retira para a expressividade artística, da expressão de si mesmo. No conto, "Boi Velho", que se apresenta na forma de parábola, no sentido de que uma verdade importante será revelada, a questão relevante aqui é trazer o universo gaúcho conseguindo fazer apontamentos de universalidade, sobre a natureza dos homens. Trazendo à tona uma verdade crua por meio da relação que mescla homens como bichos e bichos como homens. Da violência que surge até de forma estática,

quando nada se faz: “Houve um silenciozito em tôda aquela gente” (Lopes Neto, 1949, p. 161).

A relação da visceral violência humana faz-se presente quando, o último boi, já velho, é morto pela família devido à própria inutilidade. A forma como é morto, o sentimento do boi expresso como se ele achasse que estava sendo punido, tudo toca determinadas notas no leitor ao qual se pode pensar “Sim, as pessoas são assim”. Como uma virada final, Blau Nunes conta que alguém que estava ali presente sem saber da história do boi que fora morto estava rindo, enquanto a família que o conhecia de longa data:

E ria-se o inocente! Nó té...Nô fá bila, tabiúna!...
 E ria-se o inocente, para os grandes que estavam por ali, calados, os diabos, para mim, com remorsos por aquela judiaria como boi velho, que os havia carregado a todos, tantas vezes, para a alegria do banho e das guabirobas, dos araçás, das pitangas e dos guabirus!...
 — Veja vancê, que desgraçados; tão ricos...e por um meio couro de boi velho!...
 Cuê-pucha!...é mesmo bicho mau, o homem. (Lopes Neto, 1949, p. 162)

Assim, por meio das exemplificações pretende-se comprovar que mesmo seguindo um caminho muito autônomo daquele que era desenhado naquele momento na literatura do Brasil, Simões Lopes Neto, por sensibilidade estética própria, voltou-se ao Moderno Primitivismo, não só no tema como também na forma como apresenta seus apontamentos sobre o universo gaúcho. Há nele a universalidade do artista, que se encontra também em Gauguin, e no lirismo, na violência, nas relações de religiosidade difusa, ao se voltar para o Rio Grande do Sul, descobre para os leitores a lógica subterrânea que permeia as primeiras pessoas que violentamente conquistaram o território que seria posteriormente denominado de Rio Grande do Sul. O gaúcho dos pampas foram o ponto de inspiração estético do artista moderno, Simões Lopes Neto, que descobriu ali no interior do Rio Grande do Sul, o Moderno Primitivismo brasileiro em 1912.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Será que um dia encontraremos uma resposta final a pergunta: o que é arte? Ou ainda, uma explicação mais precisa sobre essa infinita capacidade que a arte tem de revelar a nós mesmos quem somos? Da arte em acerto, quando ela consegue ser uma ponte entre as mais diferentes culturas por encontrar na sua expressão aquilo que é dos seres humanos, em compartilhamento. Então, a conclusão do presente trabalho versará sobre isto: por que da abertura dos livros *Contos Gauchescos* escrito em 1912 em Pelotas por João Simões Lopes Neto dentro dos parâmetros do Moderno Primitivismo? Assim sendo, a obra foi analisada considerando duas variáveis que deveriam ser precisamente abordadas: a modernidade e o primitivismo.

O primeiro movimento necessário para a análise dos *Contos* foi desvinculá-los da classificação denominada “regionalismo”. Em verdade, a terminologia “regionalismo” explicita mais sobre a qualidade da crítica literária do que propriamente da obra. Isso é evidente devido à utilização de uma conceituação geográfica indeterminada que afirma que a obra versa sobre a cultura de uma região específica (?), enquanto simultaneamente parece sugerir que o que ocorre dentro de uma obra “regionalista (?)” é exclusivo “daquela região (?)”. Ou seja, o que a designação “regionalismo”, da maneira como é aplicada, faz efetivamente é dificultar o acesso a uma das qualidades mais sofisticadas da arte que é encontrar em si, a própria universalidade.

Após o desenlace dos *Contos Gauchescos* do conceito imposto pela crítica brasileira por meio do do “regionalismo”, ocorreu o enquadramento temporal, que foi basilar, porque colocou a obra inserida dentro do contexto de sua criação: virada do século XIX para o XX. E assim, por estudo, se verificou a existência de uma corrente estética que circulava pelo mundo, por meio dos artistas europeus, denominada Moderno Primitivismo. O Moderno Primitivismo versa exatamente sobre essa percepção estética que os artistas que presenciaram as modificações tecnológicas, sociais e econômicas daquele momento histórico, tinham quando se voltavam para as culturas que por distância dos grandes centros urbanos escapavam de toda essa balbúrdia da tecnologia, fosse em Pont-Aven na Bretanha com Paul Gauguin, fosse no interior de Pelotas no Rio Grande do Sul com Simões Lopes Neto.

Afastado o “regionalismo” e levantada a hipótese dos *Contos Gauchescos* ser um livro que pode ser considerado pertencente à referida corrente estética, ocorreu

então, a questão de Oswald de Andrade em sua conhecida viagem a Paris em 1923 quando, descobre o Moderno Primitivismo e o traz para o Brasil. É considerado um dos marcos simbólicos do Moderno Primitivismo no Brasil, a pintura “A Negra” de Tarsila do Amaral também de 1923, não só isso, o primitivismo “celebrado” pelo grupo pertencente à SAM22 é festivo e pitoresco, e isso difere muito do que é apresentado por Simões Lopes Neto, mas considerando não só a variabilidade permitida pela corrente estética, há de se ponderar que quem determina o que é a obra é a obra em si e não um marco temporal impositivo, a arte não trabalha com esses parâmetros.

Então, assim, foram sendo questionadas as conceituações que até aqui impediam que o livro *Contos Gauchescos* (1912) fosse qualificado como uma obra modernista e primitivistas. Diante da obra, após livrá-la dessas imprecisões do difuso “regionalismo” e do marco temporal peremptório de 1923; colocou-se formularmente a distinção aristotélica da arte, que é impressionantemente didática: forma e conteúdo. Claro está que essa proposição não é fixa, mas pela sua aplicabilidade aos estudos é até hoje considerada acertada e profícua. Em hipótese, não estanque, a distinção ficou assim relacionada; a forma deveria ser modernista e o conteúdo primitivista, mas o que isso significaria em termos de análise?

A análise da forma deveria aderir aos padrões associados ao que se classifica como modernista, ou seja, um questionamento formal do que existia até então. No entanto, não se trata simplesmente de “quebrar as regras por quebrá-las”, mas sim de ser efetivo no impacto da obra em si. Essa característica do modernismo trouxe aos contos não só o vocabulário típico dos gaúchos dos pampas rio-grandense, mas também a marcação própria da oralidade. Talvez pelo caráter inicial transgressor da obra em rompimento da barreira da escrita e da fala, a questão da oralidade ora se apresenta com mais, ora com menos intensidade; mas é efetivamente presente e transgressora e ponto de caracterização distintiva ao longo de todo o livro.

Sustenta-se também, que dentro da forma modernista, o vocabulário gaúcho não está presente apenas para criar o pitoresco; pelo contrário, ele desempenha um papel crucial ao representar a ordenação da realidade daquela cultura. As palavras trazem outras formas que se não estivessem ali, os diálogos seriam não a representação cultural, mas apenas diálogos coloquiais. Funcionando então como represen-

tação do elemento daquilo que se admirava, que é o "ser direto" das culturas afastadas dos grandes centros urbanos e chegando em alguns pontos a atingir o ritmo da fala.

Já propriamente sobre o conteúdo, então, a adequação do que é captado esteticamente por Simões Lopes Neto entra em grande afinidade com diferentes artistas moderno-primitivistas. A questão da religiosidade difusa, ocorrendo esse entrelaço de lógicas distintas, de um lado a matriz de religião europeia, mas que fica profundamente imersa na imensidão encantadora e em alguma medida apavorante da ampla e aberta natureza local com um outro tipo de religiosidade. Essa estruturação sinuosa místico-religiosa, que ocorre de maneira violenta e em camadas; de uma cultura religiosa anterior e outra que mantém em si a própria autonomia da época que ainda desconhecia as explicações impostas pelos invasores europeus, mas que está ali, em resquícios.

As relações de conteúdo apresentadas por Simões Lopes Neto são consistentemente permeadas pela sensibilidade estética do artista modernista. Esse artista reconhece na cultura que inspira o primitivismo — no caso, a cultura do pampa gaúcho — elementos que já não estão em destaque devido ao peso dos conhecimentos científicos e complexidades sociais. No entanto, esses elementos certamente residem de forma impressionante no âmago de cada indivíduo. As relações de conteúdo versam então sobre um universo cultural que é vivido, entendido e explicado por outra ordem de relações que não as cansativas e minuciosas explicações científicas que petulantemente desejam tudo conhecer e (mais e melhor) acertadamente interpretar. O universo cultural do gaúcho do pampa rio-grandense é tão verdadeiro, suficiente e autônomo como o universo das cidades e das letras, e como toda a forma cultural genuína, no momento do seu surgimento, já começa a se apagar.

Por meio do arcabouço estético do Moderno Primitivismo, algumas variáveis foram destacadas como percepções artísticas centrais dessa corrente. Não apenas a religiosidade, já mencionada, mas também o papel da mulher e da natureza, além de, em segundo plano, a presença da violência abrupta. À consideração de que os artistas que iniciam esse movimento são europeus, há de se ponderar que Simões Lopes Neto por percepção de um artista genuíno modernista compartilhou a mesma sensibilidade com os seus contemporâneos do velho continente, voltando-se não só para o mesmo tema, mas até mesmo para similares representações como a questão

do enraizamento, ou seja, o que nutre profundamente aquela cultura que é observada.

A abertura do livro *Contos Gauchescos* por meio do Moderno Primitivismo permitiu que as variáveis que são apresentadas pelos personagens e suas ações, tomassem um valor de autonomia. Houve com isso a verificação da existência da percepção estética do artista modernista João Simões Lopes Neto. No entanto, não se trata de uma cultura difusamente designada como regional, porém de camadas culturais com lógicas distintas e em choque, mas também em composição da cultura gaúcha do pampa. Mas o que isso quer dizer? Isso significa que existe então, uma nova hipótese, que é a análise mais sofisticada do que foi ali apresentado como registro estético dos entrecosques culturais. Esse entrecosque na estrutura entre a lógica da cultura ágrafa dos povos originários e a lógica da estrutura de pensamento dos homens renascentistas e barrocos que aqui chegaram, quando da conquista da América tanto por Portugal quanto por Espanha. Mas? Isso é apenas uma hipótese que ainda poderá ser verificada, afinal um livro em acerto como “Contos Gauchescos” de João Simões Lopes Neto é infinito.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, J.S. Art History and the Problems of Criticism. **Daedalus**, vol. 89, no. 1, 1960. pp. 253–63.

ADORNO. T.W. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1991.

ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. 4ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011.

As Três Marias: de onde vem o nome dessas estrelas? – Espaço do Conhecimento UFMG. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/tres-marias/>>. Acesso em 29. nov. 2023.

BARBOSA LESSA, L.C. **História do Chimarrão**. 4ª edição. Porto Alegre: Evangraf, 2013.

BARTHES, R. **Por donde empezar**. Madri: Editora Tusquest, 1974.

BAXANDALL. M. **Padrões de Intenção - a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN. W. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

BIANCHI, A. O conceito de estado em Max Weber. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, v. 92, n. 92, p. 79–104, ago. 2014.

BÍBLIA Sagrada de Jerusalem. São Paulo: Edição Paulinas, 1980.

BLOCH, R. H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental** /. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOMFIM VIEIRA, A. L. A métiis grega, a caça perfeita e a pesca ou “como não ser um dissimulador”. **Revista Mundo Antigo** (NEHMAAT-UFF/PUCG), Campos dos Goytacazes (RJ). Ano VI, v. VI, nº 12. Disponível em: <http://www.nehmaat.uff.br/mundoantigo.html>. Acesso em: 29 de jun. 2023.

BRAUN, J. C. **Vocabulário Pampeano**. 2ª ed. Porto Alegre: Edigal, 1998.

BRITTO, J. R. U. de. **PERSPECTIVA HISTÓRICA DO CASAMENTO NO BRASIL: DO CASAMENTO CANÔNICO AO CASAMENTO CIVIL INTRODUIDO PELO DECRETO Nº 181 DE 24 DE JANEIRO DE 1890**. Orientador: Ignacio Maria Poveda Velasco. 2020. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.te>

ses.usp.br/teses/disponiveis/2/2131/tde-03052021-004436/publico/4926768_Dissertacao_Parcial.pdf. Acesso em: 9 nov. 2023.

BOAS. F. **Arte Primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2014.

BOMFIM VIEIRA, A. L. **A métiis grega, a caça perfeita e a pesca ou “como não ser um dissimulador”**. Revista Mundo Antigo (NEHMAAT-UFF/PUCG), Campos dos Goytacazes (RJ). Ano VI, v. VI, nº 12.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil: obras completas**. São Paulo: Globo, 2002. p. 7-53.

CÂNDIDO. A.; CASTELO. J.A. **Presença da Literatura Brasileira: Das Origens ao Realismo. História e Antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARRETERO, Gustavo Henrique. Apontamentos sobre a violência da cultura em Freud, Adorno e Marcuse. **Pesqui. prá. psicossociais**, São João del-Rei, v. 11, n. 2, p. 499-513, dez. 2016. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082016000200018&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 22 dez. 2023.

CASCUDO. L.C. **Dicionário Brasileiro de Folclore**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CASCUDO. L. C. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO. L. C. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CHIPP. H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CUNHA. E. **Os sertões: campanha de Canudos**. 36 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1995.

DA ROCHA, K. G.; DOS SANTOS, S. R. P. Regionalidade e gênero social em Simões Lopes Neto: a caracterização do feminino enquanto concepção do espaço regional masculino. **Revista Diadorim**, v. 17, n. 1, p. 114–128, 26 jun. 2015.

DE COULANGES, F. **A Cidade Antiga**. 4ª ed. Porto Alegre: Martins Fontes, 1998.

DE FIGUEIREDO, J. B. **A Tradução da Tradição: Gaúchos, Graxos e Sombras. O Regionalismo Revisitado de Luiz Carlos Barbosa Lessa e de Ricardo Güiraldes**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Rio Grande do Sul. 2006.

Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike. Band 3, Iuppiter - Nasidienus. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

DÉTIENNE, M.; VERNANT, J-P. **Métiis: as astúcias da inteligência**. São Paulo: Editora Odysseus, 2008.

DORNELES, B. V. **Contos Gauchescos e Terra Gaucha**: estudo sobre o narrador. Orientador: Luis Augusto Fischer. 2015. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/141741>. acesso em: 8 nov. 2023.

DUARTE, M. L. Simões Lopes Neto e a invenção do gaúcho. **Cadernos IHU Idéias**, v. 1, n. 8, 2003.

DUCROT, O; TODOROV, T. **Dicionário das Ciências da Linguagem**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

DUCROT, O; TODOROV, T. SPERBER, D.; SAFOUAN, M.; WAHL, F. **Qu'est-ce que le Structuralisme?** Paris: Editions du Seuil, 1968.

EIKHENBAUM. B. **O. Harry and the theory of the short story**. Ann Arbor: Michigan University, 1977.

FABER. G. **Brasilien hat andere Götter**. Rastatt-Baden: Horst Erdmann Verlag, 1965.

FAGUNDES, A. L. **Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul**. 5ª ed. São Paulo: Martins Livreiro-Editor, 1996.

FER, B. O que é moderno? *In*: FRANCINA, F.; NIGEL, B.; BRIONY, F.; TAMAR, G. HARRISON, C. **Modernidade e Modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FONSECA. M.E. "Os loucos anos 20" - o Primitivismo ou a inscrição da "Terra Brasilis" no contexto internacional. *In*. **Caderno de Arquitetura e Urbanismo**. v. 11. n. 12. 2004.

FRANCINA, F.; NIGEL, B.; BRIONY, F.; TAMAR, G. HARRISON, C. **Modernidade e Modernismo - a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FREYRE. G. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global. 2005.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOLDWATER, R. **Primitivism in Modern Art**. Enlarged Edition. Harvard University Press: Massachusetts, 1986.

GOMBRICH, E. **A história da arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMBRICH, E. **The Preference for the Primitive**: episodes in the History of Western Taste and Art. London: Phaidon, 2002.

GOMBRICH, E. **The sense of order**. A study in the psychology of decorative art. Nova York: Phaidon, 2006.

GOODY, J. **A domesticação da mente selvagem**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021.

GOODY, J.; WATT, I. The Consequences of Literacy. **Comparative Studies in Society and History**, v. 5, n. 3, p. 304–345, abr. 1963.

GREENBER, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande Sertão: Veredas**. Companhia das Letras: São Paulo, 2020.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAECKEL, E. **Kunstformen der Natur**. German. Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1904.

HARRISON, C. FRANCINA F. PERRY, G. **Primitivismo, Cubismo e Abstração - começo do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HAVELOCK, E. **A Revolução da Escrita na Grécia**. UNESP. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

HEGEL, G.W.F. **Curso de Estética: o Belo na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética: o Sistema das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOBBS, T. **Leviathan**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

HOBSBAWM, E.J. **A Era das Revoluções: 1789–1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOHFELDT, A. **O Gaúcho: ficção e realidade**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. **Select Writings II**. Paris: Mouton, 1971.

KANT, I. **Kritik der Urteilskraft**. Berlin: Felix Meiner Verlag, 1963.

KANT, I. **A Metafísica dos Costumes**. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

LÉVI-STRAUSS. **As estruturas elementares do parentesco**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Edição crítica com introdução, variantes, notas e glossário por Aurélio Buarque de Hollanda; prefácio de Augusto Meyer e posfácio de Carlos Reverbel. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos**. Ilustrações de Nelson Boeira Faedrich. Editora Globo: Porto Alegre, 1983.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

LOTI, P. **Le Mariage de Loti**. Paris: Brodard & Taupin, 1947.

LOTMAN, Y. **The structure of the artistic text**. Ann Arbor: Michigan University Press. 1977.

LOVE, J.L. **O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1975.

LUVIZOTTO, C. K. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

PESSOA, F. **Poemas de Alberto Caeiro**. Jane Tutikian (Org.) Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

PRADO, P. Poesia Pau-Brasil. 1924: 57-60. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**: obras Completas. São Paulo: Globo, 2002.

PROPP, V. **A morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária: 1984.

RAMOS, P. **A Modernidade Impressa**. Artistas e Ilustradores da Livraria do Globo, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

ROSENFELD, K. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Top Books, 2006.

ROSENFELD, K. **Os descaminhos do demo**. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: EdUSP, 2003.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Letras, 2007.

SEVECENKO, N. **Literatura como Missão**. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAUSSURE, F. **Cours de Linguistique générale (1916)**. Paris: Payot, 1971.

SCHNEIDER, L. A representação do feminino como política de resistência. *In*: PETERSON, M.; NEIS, I. (Org.). **As armas do texto**: a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 119-139.

TEIXEIRA, I. Estruturalismo. **Revista Cult**. Outubro de 1998. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Ivan_Cult_Estruturalismo-ilovepdf-compressed.pdf. Acesso em 02 jun. 2021.

TODOROV, T. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1983.

TUBINO, W. **Os mistérios ocultos do chimarrão**. 2ª edição. Aspectos místicos da erva-mate. Rio Grande do Sul: Ivangraf, 2001.

TUTIKIAN, J. **Inquietos Olhares**: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis. Editora Arte e Ciência, São Paulo, 1999.

VIDAL-NAQUET. P. **Le chasseur noir**. Canadá: La Découverte, 2014.

ZALLA, J. **A Invenção de Simões Lopes Neto**: Literatura e memória histórica no sul do Brasil. Orientador: Marieta de Moraes Ferreira. 2018. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.