UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

LÍGIA RODRIGUES BALISTA

Sojeitos da terra:
a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini.

Versão corrigida

São Paulo

2018

LÍGIA RODRIGUES BALISTA

**Sojeitos da terra:
a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini.**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

De acordo:

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

23/11/2018

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B186s Balista, Lígia Rodrigues
 Sojeitos da terra: a representação do caipira na
 dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini. / Lígia
 Rodrigues Balista ; orientador Ivan Francisco
 Marques. - São Paulo, 2018.
 327 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Carlos Alberto Soffredini. 2. Teatro
(Literatura). 3. Caipiras. 4. Dramaturgia. 5.
Cultura Popular. I. Marques, Ivan Francisco, orient.
II. Título.

BALISTA, Lígia Rodrigues. **Sojeitos da terra: a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini**. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras (Literatura Brasileira).

Aprovado em: 28/09/2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedicatória – para minhas avós, em memória:

*Vó Salma, que me ensinou o valor do caminho das letras
e era minha inspiração para me tornar como ela quando crescesse, “aposentada”!*

*Vó Lourdes, que me ensinou a admirar a beleza da oralidade
dos que como ela diziam “mai’ neim....” – o que reencontrei aqui
nos personagens – e a fazer rosquinhas de pinga!*

*Duas mulheres que tanto me ensinaram sobre o estar no mundo
e partiram no meio desse processo.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só existe por conta do apoio e da colaboração direta de várias pessoas presentes ao meu lado nesses últimos anos.

Ao meu orientador Ivan Marques, pela recepção carinhosa desde o início, pelas leituras sempre sérias, dedicadas e atentas, pelas conversas sobre a pós, para além dos momentos de orientação, pelo incentivo e confiança ao fortalecer meu caminhar nesse processo todo. Ao professor Roberto Vecchi, da Universidade de Bolonha, pela acolhida generosa e pelas conversas sobre Gramsci, cultura popular, literatura brasileira e Brasil.

Ao Juca (professor Joaquim Alves Aguiar), em memória, com quem tive o prazer e a honra de fazer aulas antes de sua partida: pela visível paixão pelo trabalho de Antonio Candido e pelo empenho sincero e alegre em conhecer as pesquisas dos alunos. Nunca me esquecerei das anedotas bem humoradas em sala, muitas delas com lindas doses de crítica à universidade, e das sugestões específicas para meu trabalho. À Vilma Arêas, pelo incentivo desde as ideias iniciais da pesquisa.

Aos professores convidados para compor minha banca de defesa: Gilberto Martins, pelas contribuições de leitura desde a qualificação e pelo curso sobre teatro brasileiro; João Roberto Faria, pelas aulas, pela generosidade de sempre, desde o primeiro curso, em que me levou materiais relacionados a Soffredini, pelas contribuições na qualificação e pelo incentivo na organização dos livros; Maria Sílvia Betti, parte importante na minha decisão de entrar no programa de Pós em Literatura Brasileira e de ter encontrado meu orientador, pelos cursos e conversas sobre teatro e pelo incentivo e apoio direto para conseguirmos ter publicado a coleção; Alberto Ikeda, pelo pronto e simpático aceite do convite, pelo entusiasmo em debater cultura popular e música caipira.

A Antonio Candido, que já era uma referência de estudo e passou a ser companhia constante nesse trabalho, pelas palavras do manifesto da UDS que ele rememora como parte de seu processo de politização e compreensão da história do Brasil: “Na longa história da pseudodemocracia brasileira, os fazendeiros, banqueiros, industriais já falaram muito; a classe média e o trabalhador urbano já disseram algumas palavras; o trabalhador do campo é a grande voz muda da história brasileira”.

Aos funcionários da FFLCH, da secretaria do DLCV e de Pós, da biblioteca Florestan Fernandes, da biblioteca do IEB, da ECA, da Brasileira, do Arquivo Multimeios do CCSP e da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall: por serem tão prestativos e possibilitarem as condições materiais de grande parte dessa pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa do PROEX (Programa de Excelência Acadêmica) nos primeiros meses, que me possibilitou iniciar esse trabalho; à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa com o número de processo 2014/16619-2.

A Wanderley Martins, pelas diversas conversas e pela entrevista em 2014, pela generosidade nas informações e por me permitir acompanhar alguns ensaios da sua turma de artes cênicas da

Unicamp que montou a peça *Vem buscar-me que ainda sou teu*. A Paulo Betti, pela entrevista em 2015, pelo empréstimo e disponibilização de materiais e fotos da primeira montagem de *Na carreira do divino* e pela generosidade e simpatia com que sempre me atendeu.

A Renata Soffredini, cuja colaboração foi fundamental para a realização desta pesquisa: pelas conversas todas sobre o trabalho do seu pai, por ter me possibilitado o acesso aos textos dramáticos não publicados, bem como a consulta a manuscritos, diários, áudios, vídeos e cartas e a todo acervo do autor e, principalmente, pela parceria na organização dos livros da coleção *Soffredini: obras principais* – provavelmente o melhor fruto desta pesquisa.

Aos outros familiares de Soffredini, pela acolhida, pelas conversas generosas e pela simpatia: Ian, Tito, Simone, Regina.

Às minhas amigas e amigos queridos:

Gabriela Souza e Natalia Arroyo, pelas conversas, risadas e presença; Larissa Higa, Rodrigo Alves do Nascimento, Laura Muller, Guto Leite, Fernanda Valim C. Miguel, Simone Viana, Gissele Costa, Anna Carolina Garcia, Isabela Macedo, Layana Castro, Marília Gabriela Malavolta, Aline Manfrim, Fernanda D’Oliveira, Eliane Campos, Cláudia Alves, que há anos, desde a graduação ou do mestrado, vêm acompanhando de perto meu caminho nas letras, pelos papos de sempre e pelos debates e desabafos sobre este trabalho;

às queridas Luisa Destri, Elisabete Sanches, Marcos Visnadi, Juliana Caldas, Giovanna Gobbi, editoras maravilhosas que tive a alegria de conhecer nesses anos de doutorado, em especial nos trabalhos na Revista Opiniões e nos Seminários de Pós, onde conheci também Camila Russo e Ligia Rivello, apoiadoras desse percurso e de outras esferas da vida;

a Thiago Rossi, pelas conversas sobre viola, música e cultura caipira, lá no início deste trabalho; a Thais Albieri, amiga e leitora generosa, editora competente, a quem devo muito dos processos da organização dos livros e dos textos dessa tese; a Maria Clara Gonçalves e Carlos Gontijo, pelos debates sobre teatro brasileiro; a Carolina Laiane e Ana Inês Flores, pela ajuda com as imagens; a Anna Carol, Manu Miki e Mila Dezan, por me salvarem em relação às tecnologias; a Karina Souza, pelas inúmeras trocas e doce acolhida nessa sumpaulo; e a Larissa Terceiro, cumadi querida, pelas hospedagens em congressos e mais tantas, e pelas conversas todas, mesmo à distância.

À minha família:

Meus pais Salma e Gilberto e meu irmão André, pelo apoio e incentivo de sempre, por acreditarem e torcerem por mim, por compreenderem as ausências e celebrarem juntos cada conquista. A José Roberto, Ivonete, Larissa, Diego e Mell, nova família, pelas compreensões e apoio. A tia Célia, pelo carinho, pelas leituras e revisão.

Paulo Spina, meu amor e companheiro, por termos ido ao circo aquele dia, pelo carinho e incentivo desde o início dessa pesquisa, pelas horas de estudos juntos, pela compreensão de sempre e por todos os momentos ao meu lado: por me ensinar a ser uma pessoa melhor, a cada dia, por nossa felicidade juntos e por aumentar a vida e alegria em mim.

*viola vem lá do mato,
lá do meio da quiçaca
de cocho, de buriti,
de madeira ou de cabaça
feita com muito capricho
vicia que nem cachaça*

*a viola é companheira
de caminhos e atalhos
rio abaixo, rio acima
folia, farra e trabalho
é cabocla catingueira
que eu amo desde pirralho*

*divide comigo o riso
divide o choro também
divide comigo a vida
enquanto a morte não vem
só não divide o que eu devo
porque dinheiro não tem*

*machado cortou madeira
derrubou ela no chão
um pedaço virou casa
o outro foi pro fogão
meu pedaço é a viola
que chora na minha mão*

(música “Viola” de Levi Ramiro)

RESUMO

BALISTA, L. R. **Sojeitos da terra: a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini**. 2018. 327 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Esta tese investiga a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini. Para isso, analiso quatro peças teatrais que tratam dessa temática: *Na carreira do divino*, de 1979, *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990, *Auto de Natal caipira*, de 1992, e *A madrasta*, de 1995. A fim de entender como se construíram essas representações em sua obra, são examinados diversos elementos da cultura popular mobilizados pelo autor, a construção de personagens em cada peça, as escolhas entre recursos dramáticos ou épicos e as variadas fontes de pesquisa utilizadas pelo dramaturgo para a composição de seus textos, bem como a maneira como elas foram incorporadas. O trabalho também procura investigar as transformações ocorridas nessa construção do caipira dentro da produção do dramaturgo, entre o final dos anos 1970 e a década de 1990, e as mudanças em relação aos referentes anteriores nas letras e nas artes brasileiras do início do século XX (sobretudo a figura paradigmática de Jeca Tatu, criada por Monteiro Lobato). Sustento que há variações importantes no trabalho feito por Soffredini envolvendo a figura do caipira, que não é uma construção homogênea, como pretendo mostrar, o que nos leva a perceber, como um traço importante da sua dramaturgia, a consciência das contradições envolvidas no debate sobre a cultura popular.

Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini. Teatro Brasileiro. Dramaturgia. Cultura caipira. Cultura popular.

ABSTRACT

BALISTA, L. R. **Sojeitos da terra: representations of Brazilian rural man in Carlos Alberto Soffredini's dramaturgy**. 2018. 327 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

This thesis investigates the representations of Brazilian rural man in Carlos Alberto Soffredini's dramaturgy. To do so, we analyze four plays that deal with such theme: *Na Carrêra do Divino*, from 1979, *A estrambótica aventura da música caipira*, from 1990, *Auto de Natal Caipira*, from 1992, and *A Madrasta*, from 1995. In order to understand how these representations were built into the author's work, we will analyze his use of different aspects of popular culture. We will also pay attention to: the construction of the characters in each play; the choices made between dramatic and epic resources and the variable research sources used by the author for the composition of his texts, as well as the way in which these sources were incorporated in his plays. The dissertation also seeks to investigate the transformations which occurred within Soffredini's work, between the late 70's and the 90's, and the changes in relation to the representation of the rural man in Brazilian's early twentieth century literature and culture (in particular, with reference to the paradigmatic figure of Jeca Tatu, by Monteiro Lobato). I argue and intend to show that there are important variations in Soffredini's work involving rural man's figure, which is not a homogeneous construction. This leads us to perceive, as an important aspect of his dramaturgy, a critical consciousness about the contradictions involving the debate surrounding popular culture.

Keywords: Carlos Alberto Soffredini. Brazilian theater. Dramaturgy. Rural culture. Folk culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – “Caipira picando fumo”, de Almeida Júnior. Reprodução fotográfica. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.	52
Ilustração 2 – Fotograma do filme <i>Jeca Tatu</i> , de Mazzaropi.	58
Ilustração 3 – Capa do disco “Na carrêra do divino” lançado pela RCA em 1980.	73
Ilustração 4 – Contracapa do disco “Na carrêra do divino”.	74
Ilustração 5 – Família caipira protagonista, em uma das cenas iniciais da peça. Montagem de 1979. Arquivo pessoal de Paulo Betti.	75
Ilustração 6 – Personagens Cidadão, Jeca, Nhá Rita e Pernambi. Montagem de 1979. Arquivo pessoal Paulo Betti.	75
Ilustração 7 – Cidadão, interpretado por Paulo Betti, e Jeca, interpretado por Adilson Barros. Montagem de 1979. Arquivo pessoal Paulo Betti.	76
Ilustração 8 – Programa da montagem de <i>Na carrêra do divino</i> pelo Núcleo ESTEP, em 1987.	78
Ilustração 9 – Mapa da “área teórica do caipira”, desenhado por Antonio Candido, em suas anotações de estudo. Exposição Ocupação Antonio Candido/ Itaú Cultural. Julho de 2018	87
Ilustração 10 – Anotação esquemática dos estudos de Soffredini sobre a obra de Antonio Candido. Arquivo pessoal do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini (Santos/SP).	92
Ilustração 11 – Cena do trabalho na roça, na montagem de 1979. Arquivo pessoal de Paulo Betti.	122
Ilustração 12 – Cena VI: Apuros de um santo casamenteiro, na montagem de 1979. Arquivo pessoal de Paulo Betti.	123
Ilustração 13 – Anotação esquemática da composição da peça <i>A madrasta</i> . Arquivo pessoal do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini (Santos/SP).	166

Sumário

Introdução	19
1. O caipira: representações e interpretações na cultura brasileira	29
1.1 O Jeca Tatu de Monteiro Lobato	30
1.2 Cornélio Pires e o empenho em divulgar e valorizar a cultura caipira: problematizações	40
1.3 A literatura de Valdomiro Silveira: a fala autêntica dos caipiras, narradores “deles mesmos”	48
1.4 Representações nas artes plásticas e no cinema	51
1.4.1 Almeida Júnior	51
1.4.2 Primeiras produções cinematográficas e Mazzaropi	56
1.5 O caipira no teatro brasileiro, previamente: Martins Pena, Cesário Motta Júnior e Affonso Arinos.	60
2. Na carrêra do caipira: análise da peça <i>Na carrêra do divino</i>	69
2.1 Contexto de produção e primeiras encenações da peça	71
2.2 Recepção: primeiras críticas	79
2.3 Antonio Candido e <i>Os parceiros do Rio Bonito</i> : elementos estruturais da cultura caipira	85
2.4 Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires: o trabalho com a linguagem e incorporações do dialeto caipira	93
2.5 Monteiro Lobato: contrapontos e aproveitamento de caracterizações na construção de personagens	98
2.6 Análise da peça	103
2.6.1 Recursos teatrais e possíveis sentidos da trama: algumas cenas e canções ...	103
2.6.2 Entre o cansaço da terra e o cansaço dos homens	124
3. Peças intermediárias: outras experiências de representação e de intertextualidade	129
3.1 <i>A estrambótica aventura da música caipira</i>	129
3.2 <i>Auto de Natal caipira</i>	151
3.3 Considerações sobre as peças intermediárias	162
4. A caipira desiludida no fim do século XX: análise da peça <i>A Madrasta</i>	165
4.1 Contexto de produção da peça e relação com fontes	165

4.2	Aspectos estruturais da dramaturgia	169
4.2.1	Tempo, espaço e personagens.....	169
4.2.2	Ações e narrações em cena: a protagonista entre o atuar e o narrar	175
4.3	Comparação entre as personagens femininas caipiras de <i>Na carrêra do divino</i> e <i>A madrasta</i>	179
4.3.1	Quando a caipira canta: Mariquinha e Joana.....	179
4.3.2	Análise da canção “Estória da Figueira”: o conto popular e as mulheres caipiras em <i>A madrasta</i>	182
4.3.3	Considerações sobre as duas canções rurais e as personagens	187
4.4	Narrações caipiras: a fala autêntica e a tentativa de conduzir sua narrativa	189
4.5	Considerações finais: aspectos do melodrama	192
5.	Conclusão	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		213
ANEXOS		227
ANEXO A: <i>Auto de Natal caipira</i> , de Carlos Alberto Soffredini		228
ANEXO B: <i>A madrasta</i> , de Carlos Alberto Soffredini.....		258

Introdução

Carlos Alberto Soffredini nasceu em 1939, em Santos/SP, onde estudou Letras e participou do Teatro Escola da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos, para o qual escreveu suas primeiras peças. Em 1968, ingressou na Escola de Arte Dramática (EAD), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para fazer a formação como ator. Sua primeira peça premiada foi o texto *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou, num dia de carnaval*: escrito em 1967, recebeu o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Dramaturgia promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Soffredini trabalhou como ator, diretor e escreveu também radionovelas e roteiros para cinema; ao longo de sua carreira, soma mais de 20 peças de teatro, criadas entre 1965 e 2000. Faleceu em outubro de 2001, alguns dias após completar 62 anos.

Soffredini foi, portanto, um dramaturgo brasileiro com extensa e variada produção em fase importante de nosso teatro moderno, e com peças relevantes a partir do que temporalmente se identifica como início de nosso teatro contemporâneo (com grande alcance de público e reconhecimento de crítica, como foi o caso de *Vem buscar-me que ainda sou teu* e *Na carreira do divino*, ambas de 1979); todavia, ainda é pouco contemplado nas pesquisas universitárias sobre nosso teatro, em especial na área de crítica literária.

Meu interesse de pesquisa concentrou-se em compreender a maneira como Soffredini constrói a representação do caipira em sua dramaturgia. Para isso, este trabalho procura investigar seus textos que tratam do mundo rural. Procurei explorar, a partir da análise das estruturas das peças, da construção dos personagens, da linguagem caipira pesquisada e empregada pelo autor, da incorporação da música e da cultura popular, a maneira como se construiu essa representação em cada peça.

Assim, o *corpus* central compõe-se das peças: *Na carreira do divino*, de 1979, *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990, *Auto de Natal caipira*, de 1992, e *A madrasta*, de 1995. Abordando diferentes aspectos da cultura popular brasileira (como

aparecem os contos populares, a música, o circo e o trabalho com variedades linguísticas nessas peças), a pesquisa se propôs mapear e analisar como a imagem do caipira foi construída na obra de Soffredini. Interessa-nos entender a que elementos pesquisados o autor deu destaque, quais características foram criadas ou enfatizadas na representação da cultura caipira, e quais foram rejeitadas ou ignoradas, visando a compreender, assim, como a sua obra se situa diante desse debate estético-político no Brasil.

Tentei também avaliar as mudanças na construção dessa representação (entre a peça do final da década de 1970 e as peças dos anos 1990) em relação à imagem do caipira construída nas letras e nas artes brasileiras no início do século – especialmente a referência à figura do Jeca Tatu, criada por Monteiro Lobato, que se tornou paradigmática para a produção literária brasileira. Dessa forma, através do estudo das quatro peças de Carlos Alberto Soffredini selecionadas, pretendo avaliar como se construiu a imagem do caipira brasileiro na dramaturgia do final do século XX no Brasil. Interessaram-me, nesse sentido, o debate sobre as relações com a cultura popular e a crítica social que os textos literários indicados propõem.

Meu trabalho se organizou em quatro capítulos. No primeiro, retomo as principais representações e interpretações do caipira feitas na cultura brasileira. Nesse mapeamento introdutório, faço um recuo histórico para apontar e comentar brevemente produções relevantes sobre a temática do caipira que precederam o trabalho de Soffredini. Foi preciso retomar o debate sobre o mundo rural e o imaginário em relação ao homem paulista levantado no início do século XX. Algumas das questões que comento nas peças analisadas estariam postas já nessas representações anteriores (como a iminência da destruição e do desaparecimento da cultura caipira diante de processos de modernização, ou a origem híbrida desse grupo e os apagamentos em torno da dimensão de violência ou no sentido do branqueamento dessa identidade). Interessa-me entender como o objeto de meu recorte de pesquisa dialogou com essas reflexões – pensando a figura do caipira não como uma construção homogênea, que perdura sem alterações, mas refletindo exatamente sobre sua complexidade e as especificidades de cada representação, em cada época ou obra.

A partir do Capítulo 2 entro propriamente na análise das peças soffredinianas. Começo pela primeira produção do dramaturgo nessa temática: sua entrada na representação do caipira se dá com a peça *Na carrêra do divino*, em 1979. Apresento o contexto de produção dessa obra, as principais encenações e sua recepção crítica; comento as fontes de

pesquisa do dramaturgo (com atenção especial ao estudo que fez da obra *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido) e o modo como ele as incorporou na estrutura da peça, a fim de analisar o trabalho feito com a linguagem, a construção de personagens e o uso das canções e de outros recursos teatrais, como o distanciamento e o comentário crítico.

As peças *A estrambótica aventura da música caipira*¹ e *Auto de Natal caipira* são analisadas do Capítulo 3. Esses textos produzidos, respectivamente, em 1990 e 1992, foram aproximados pelo critério temporal, mas também pela qualidade da composição dramática e considerando a profundidade e relevância da representação do caipira construída nessas peças. A questão da metalinguagem e da intertextualidade se mostrou importante nessa análise, na qual foram incluídas comparações em relação ao que Soffredini produziu em 1979.

No Capítulo 4 apresento as reflexões sobre o último trabalho do escritor a respeito dessa temática: *A madrasta*, de 1995. Destaco o trabalho com elementos dos contos populares para a construção de personagens, da estrutura de tempo e espaço, e principalmente para os elementos narrativos nessa peça, incluindo novamente algumas comparações com questões levantadas nos capítulos precedentes, bem como uma reflexão sobre o trabalho com o melodrama.

Incluí ao final, nos anexos, duas das peças estudadas e ainda não publicadas: *Auto de Natal Caipira* (1992) e *A madrasta* (1995). O texto da peça *A estrambótica aventura da música caipira* não foi incluído porque é uma produção assinada junto a outro artista, como explico no capítulo 3, e as cópias a que tive acesso deixam dúvidas sobre serem realmente a versão final do texto.

Dentre a bibliografia específica sobre o autor, uma referência teórica ainda importante, com a qual procuro dialogar em meu trabalho, é a tese de Eliane Lisboa, de 2001 – primeiro estudo específico sobre o autor (pesquisa de doutorado defendida na Unicamp, com orientação de Vilma Arêas), que traz uma espécie de panorama abrangente

¹ Esclareço que em algumas passagens, ao longo da tese, preferi usar somente o início dos títulos das peças, por conta dos nomes por vezes extensos que o autor costuma dar a alguns de seus textos. Foi o caso, por exemplo, das menções grafadas como *Na carrêra* e *A estrambótica*, que possibilitam identificar claramente a que peça se referem e agilizam a fluidez de leitura do texto.

² A escrita do posfácio para o livro *Na carrêra do divino*, por exemplo, foi um momento – ainda no meio do processo de trabalho do que agora se concretiza como essa tese – de já elaborar formulações de análise e sistematizar o que tinha pesquisado até então, para expor essas ideias para circularem junto à peça.

³ No caso dessas duas peças, parte desses esquemas gerais das peças foi reproduzida como imagem nos respectivos livros, em 2017 (Cf. SOFFREDINI, 2017c, p. 84 e 2017d, p. 170).

⁴ Refiro-me especialmente ao Capítulo 4, ao discutir a peça *A madrasta*.

da obra de Soffredini. Segundo a pesquisadora, o objetivo principal era “apresentar a dramaturgia de Soffredini”, que ela considera como “vasta e heterogênea” (LISBOA, 2001, p. 30), mas sem deixar de reconhecer que há diferenças de qualidade entre os textos.

Até alguns meses atrás, muito contribuía, acredito, para o pouco reconhecimento do autor no campo literário o fato de suas obras (com exceção da peça premiada em 1967, que saiu como publicação do SNT) não terem sido editadas em livro. Com a recente publicação da coleção com quatro livros, *Soffredini: obras principais* (2017), esse cenário finalmente se altera.

Desde o início da pesquisa, em 2013, a publicação de peças do autor era um desejo, mas não constava como objetivo específico do trabalho, já que dependeria de diversos fatores externos. A oportunidade de incluir essa realização no percurso do doutorado foi uma alegria imensa, além de contribuir enormemente para meu conhecimento sobre o autor e sua obra.

Participei da organização dos livros, em parceria com a filha do dramaturgo, Renata Soffredini, desde o projeto para o edital de apoio a publicação de obras inéditas (Proac/SP), em 2015. Mais de dois anos se passaram entre as conversas iniciais que tivemos, as tentativas com editoras variadas até conseguirmos ser contempladas com financiamento do edital e finalizar o longo processo de organização dos livros, o que também nos ensinou muito sobre as dificuldades de publicar teatro no Brasil. A coleção *Soffredini: obras principais* saiu em março de 2017, com quatro peças selecionadas: *Vem buscar-me que ainda sou teu*, *Na carreira do divino*, *Pássaro do Poente* e *De onde vem o verão*. A coleção conta com prefácio de professores convidados, um breve texto sobre a história de produção de cada peça, posfácio analítico, um álbum de imagens relacionadas à peça e uma cronologia sobre a vida e a obra do autor. Estava em jogo a chance de marcar, de alguma forma, a preservação dessa produção artística e a transmissão de um patrimônio do teatro e da cultura brasileira, além de contribuir para a construção da história e da crítica sobre nosso teatro.

Além dos benefícios da publicação inédita de peças do Soffredini – que permaneceram por vários anos sem poderem circular como livro, incluindo a primeira e talvez principal produção dele com a temática caipira, carro chefe de meus estudos – pude notar o fortalecimento mútuo entre os dois processos (pesquisa acadêmica e edição da obra)², já que foi o estudo sobre textos não publicados que me levou inicialmente ao acervo do autor, mas foram as etapas de organização dos livros que ampliaram as reflexões sobre a importância da coleta de materiais e da prática da pesquisa documental. Possibilitar a preservação desse patrimônio artístico e o acesso mais amplo a essa obra foi parte fundamental do trabalho de recuperação da dramaturgia de Soffredini e chance de expandir o debate crítico em torno dela.

Soffredini, que passou apenas muito recentemente a ser objeto de estudos nas universidades e que tinha somente uma peça publicada (há mais de 50 anos e sem reedição), ganhou com essa coleção um horizonte mais amplo para circulação. O mergulho no acervo, ainda não organizado/catalogado, possibilitou, por exemplo, conhecer documentos pessoais e informações biográficas que eu não encontraria na pesquisa regular em jornais e bibliotecas, e que compõem hoje os conhecimentos mais amplos que formo sobre esse autor e sua obra.

A figura do autor ganhou, assim, certa unidade aos olhos de quem pesquisa, o que, com certeza, aproximou-me de uma maneira muito particular do que antes era o objeto de estudo. A leitura de alguns de seus diários foi exemplo disso: neles, anotações pessoais e profissionais se misturam. Aliás, no acervo encontram-se também anotações sobre alguns ensaios de peças, o que colabora para expandirmos a imagem “desabitada” da instância do autor para uma figura mais completa enquanto profissional e mesmo como ser humano.

•

Estudar a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini colocou-me diante de diversas questões em relação a esses dois grandes campos: o estudo

² A escrita do posfácio para o livro *Na carrêra do divino*, por exemplo, foi um momento – ainda no meio do processo de trabalho do que agora se concretiza como essa tese – de já elaborar formulações de análise e sistematizar o que tinha pesquisado até então, para expor essas ideias para circularem junto à peça.

do texto teatral dentro do campo das letras e a análise da construção cultural de um dos tipos do homem rural brasileiro, visto na maioria das vezes em segundo plano em relação à figura da cidade (em especial dos grandes centros urbanos), possibilitou que a pesquisa questionasse muitas das colocações vagas e infundadas sobre os dois campos.

Como sabemos, o teatro é reconhecido como uma arte híbrida, ou como coloca Sábato Magaldi “síntese de várias artes” (1967, p. 7), tendo assim a dramaturgia uma dupla natureza, que pode ser estudada tanto pelo viés da literatura quanto pelo das artes cênicas. Neste trabalho adotei a abordagem de análise a partir de um determinado campo da crítica literária brasileira. Nesse sentido, minha pesquisa tem no horizonte esse fim específico: dialogar com a tradição de crítica literária sobre pontos cruciais do debate estético que marcou o século XX no Brasil.

Assim sendo, apesar da relação que a dramaturgia permite e incita entre texto e representação cênica, sabemos também que tanto o espetáculo teatral mantém sua autonomia em relação à dramaturgia quanto o contrário. Dessa forma, se meu objeto de pesquisa é a dramaturgia de Soffredini, a partir de um recorte temático específico, as encenações comentadas aqui são levadas em conta na medida em que nos ajudam a refletir sobre aspectos dos textos estudados, iluminando possibilidades de sentido ou questionando ideias inicialmente levantadas.

O estudo de dramaturgia ainda recebe, infelizmente, um lugar pequeno dentro dos cursos de letras e dos estudos literários em geral. É parte de nosso patrimônio literário e cultural sendo colocado em um plano menor, quando, na verdade, historicamente, o teatro compõe uma esfera relevante dos debates públicos sobre as discussões estéticas de um país – e é esse o caso do Brasil. Meu trabalho se alinha, portanto, ao empenho dos pesquisadores e professores que defendem que a arte teatral é uma esfera importante para as discussões estéticas e foi muitas vezes palco público da defesa de ideais artísticos (estéticos e sociais) pelos artistas e críticos no país.

Se o teatro pouco compõe os currículos dos cursos de literatura (como parte fundamental da bibliografia de cursos de graduação, por exemplo), a leitura de trabalhos de Soffredini menos ainda. Acreditando no valor literário e artístico encontrado nas peças de Soffredini, espero que essa tese ajude a inseri-lo melhor e definitivamente no panorama de estudos de literatura brasileira como um de nossos escritores relevantes do século XX.

O estudo da dramaturgia de Soffredini nos possibilita refletir sobre conceitos fundamentais nos estudos de teatro brasileiro moderno. A análise das peças e o debate sugerido pela produção desse dramaturgo me instigam a problematizar algumas classificações propostas pela crítica – como a maneira de pensar a relação que o dramaturgo estabelece com obras anteriores na composição de suas peças, ou sua aproximação de formas e temas populares (e todas as contradições imbutidas nisso), ou ainda como situá-lo na história de nosso teatro. Soffredini viveu contextos variados nas produções de algumas de suas obras. Porém, há sem dúvida um fator comum em suas produções: a força da palavra escrita marca suas peças e lhe concede um lugar particular, ainda por ser reconhecido dentro dos estudos literários. Outra característica que marca seu percurso na produção dramática – e que já é reconhecida pela sua fortuna crítica – são as rigorosas e extensas pesquisas que ele realizava para escrever suas peças, aspecto sobre o qual comento com mais detalhes no caso das peças aqui analisadas. Talvez seja este também um dos fatores responsáveis pelas variadas possibilidades de penetração em seus textos, pelas diversas camadas de sentidos e de intertextualidade possíveis.

Na tarefa de construção de um texto teatral, muitas vezes o grupo que produzirá aquele espetáculo (o encenador, os atores e outros artistas envolvidos) participa interferindo, mais diretamente ou menos, nessa elaboração. Tornou-se comum, nesse sentido, em especial nas últimas décadas, a produção coletiva de textos dramáticos, que, às vezes, são criados inclusive durante os ensaios e registrados (quando o são) posteriormente. No trabalho de Soffredini, a lida do dramaturgo como compositor está ainda marcada por práticas de escrita anteriores: trata-se de um teatro que em nenhuma medida dispensa o texto. Ou seja: por mais que Soffredini tenha sido também diretor e ator (e essa formação marcou positivamente sua produção enquanto escritor), e por mais que haja várias experiências que relatam a importância da presença dos atores e da proximidade com os ensaios para sua escrita, ele não deixou de ser essencialmente um dramaturgo. Soffredini está, portanto, situado temporalmente em uma espécie de transição entre práticas do teatro moderno e do teatro contemporâneo no Brasil, estando, a meu ver, mais próximo do que convencionamos chamar de dramaturgia moderna – no sentido de ser um escritor que produz (em geral, previamente) textos para teatro – do que de práticas do teatro contemporâneo que abrem mão do texto, ou mesmo do que se passou a definir na função dos chamados dramaturgistas.

Assim, o texto literário continua sendo central em seu percurso como artista e como autor. Ele não adere, portanto, a experiências que marcaram diversos outros artistas,

como a da dramaturgia coletiva (insisto: por mais que o trabalho em grupos teatrais tenha marcado sua produção, se aproximando, inclusive dos processos colaborativos), ou a da criação que dispensa o texto (por mais que haja em seu trabalho uma intimidade entre a cena e o texto teatral). Mesmo em seus trabalhos da década de 1990, quando estes aspectos marcam criações cênicas no Brasil e no mundo. Prova disso é o quanto outros textos (teatrais ou não, literários ou não) continuam sendo fundamentais para as últimas composições de Soffredini – três delas, de sua última década de vida, analisadas aqui.

Esta é outra marca de sua dramaturgia: partir de textos anteriores e não mascarar essa relação intertextual. As peças que analiso são uma mostra disso: todas partem de algum outro texto (ou de vários) e trabalham também, temática e formalmente, essa relação de sentidos que se estabelece com obras culturais anteriores. Foi preciso, nesse sentido, para desenvolver propriamente as análises das quatro peças a que me propus, retomar referências de Monteiro Lobato, Antonio Candido, Cornélio Pires, Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira, Gil Vicente, João Cabral de Melo Neto, Sílvio Romero, Câmara Cascudo, dentre outros.

A pesquisa documental no acervo pessoal do autor possibilitou ainda a verificação de um procedimento típico do processo de escrita do autor: montar uma espécie de esquema prévio com a estrutura geral da peça, como um esqueleto que mapeia as diversas partes e cenas pensadas para aquela produção. Soffredini costumava numerar internamente essas anotações esquemáticas e ia relacionando (ou refazendo) os diversos eixos pensados para cada peça. Trata-se de um procedimento que marcou a produção de peças muito diferentes, como é o caso de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de 1979, ou de *Pássaro do poente*³, de 1987. Alguns desses esqueletos com a estrutura da peça são mais complexos e completos, ou ainda contam com várias versões: corroboram, assim, a ideia de exaustivo trabalho do dramaturgo com a composição do texto, e podem nos ajudar, inclusive, na análise da dramaturgia das peças, confirmando esquematizações observadas em minha pesquisa ou ainda mostrando problemas e dificuldades em certas estruturas planejadas. O caso de *A madrastra*, de 1995, é um desses em que há diversas versões dos esquemas de elaboração estrutural, talvez porque seja uma peça que combina, de modo muito particular, diversos contos, mas reestruturando papéis e ações para cada personagem, como veremos.

³ No caso dessas duas peças, parte desses esquemas gerais das peças foi reproduzida como imagem nos respectivos livros, em 2017 (Cf. SOFFREDINI, 2017c, p. 84 e 2017d, p. 170).

Nessa tese, portanto, pretendo abordar a especificidade dos principais aspectos estéticos de cada peça; ao mesmo tempo, tratar também de aspectos mais amplos da dramaturgia do autor (em especial pensando no recorte aqui pesquisado: a representação do caipira); e ainda entender como essa produção cria um conhecimento crítico sobre a representação desse grupo social na cultura brasileira nesse período. Espero assim, de alguma forma, ampliar a fortuna crítica sobre a dramaturgia de Soffredini, sobre as construções artísticas que enfocam a cultura rural e, de maneira mais geral, sobre os estudos de dramaturgia dentro dos estudos literários.

1. O caipira: representações e interpretações na cultura brasileira

“Só o brasileiro é capaz de desbravar os nossos sertões... (...)
 ‘Caipiras’... Mas que são os caipiras?”
 (PIRES, 1924, p. 6-7)

“Lá na tela estava o capiau”
 (NEPOMUCENO, 2005, p. 122)

Ao refletirmos sobre a representação do caipira na cultura brasileira, é importante levantarmos as principais referências construídas antes de Carlos Alberto Soffredini – até porque, como já enfatizou a fortuna crítica sobre o autor, o teatro de Soffredini (em geral, mas especialmente para a composição de sua primeira peça de temática caipira) depende diretamente dessas fontes anteriores. Para compreender o uso que o dramaturgo faz dessas referências – e como, ou se, elas são ressignificadas – é preciso ao menos mapear brevemente quais eram e como entraram para nossa cultura as referências criadas anteriormente. Entendendo melhor como se apresenta essa figura do caipira, em suas variações e permanências ao longo das representações artísticas na cultura brasileira, poderei avançar em minha hipótese sobre o trabalho feito por Soffredini.

Essa construção passa sempre, no autor pesquisado, por referências literárias anteriores, sendo submetidas a um juízo de valor ao serem incorporadas na dramaturgia que ele cria. Haveria, dessa forma, um interesse específico do dramaturgo na busca pela cultura popular. Se o escritor se viu movido a estudar o tema e as formas anteriores de representações do caipira a partir do convite que recebeu para escrever a peça *Na carrêra do divino*, é notório que esse empenho na pesquisa marcou seu trabalho, tanto nessa peça (reconhecida e premiada) quanto nas produções posteriores. E mais: o estudo realizado por Soffredini sobre as representações da cultura popular rural parece não ter se encerrado nesse primeiro esforço, já que notamos incorporações significativas nos trabalhos escritos posteriormente – há um salto expressivo ao incorporar mais referências entre a produção de 1979 e as de 90, especialmente na última produção, que ganha em universalidade e no trabalho com o gênero teatral escolhido, ao incorporar os contos populares, como demonstrarei na análise⁴.

⁴ Refiro-me especialmente ao Capítulo 4, ao discutir a peça *A madrastra*.

Começo então por sistematizar os pontos principais das representações do caipira⁵ em dois autores da virada do século que são, cada um de uma forma, chamados de pioneiros: Cornélio Pires e Valdomiro Silveira. Apontarei também as principais características das representações no cinema, comentando dois marcos do início do cinema brasileiro e as produções de Mazzaropi, e na pintura (Almeida Júnior), bem como em referências presentes no teatro, avaliando brevemente peças de Martins Pena, Cesário Motta Júnior e Affonso Arinos. Pretendo, por fim, trazer uma leitura sobre o que ficou como paradigma para a cultura brasileira no tratamento da figura do caipira: o Jeca Tatu concebido por Monteiro Lobato.

O objetivo deste capítulo, portanto, ao fazer esse recuo histórico, é o de situar em que tradição o dramaturgo pesquisado se insere, ao mapear as representações significativas do caipira anteriores à produção de Soffredini, para podermos, na análise das peças, observar como essas interpretações foram retomadas – reafirmadas, questionadas ou ressignificadas. Alguns pontos específicos dessa breve apresentação dos referentes históricos-literários anteriores a Soffredini serão aprofundados nos capítulos posteriores, conforme a análise de cada peça soffrediniana assim o exigir.

1.1 O Jeca Tatu de Monteiro Lobato

“Vida em fazenda antes personaliza do que uniformiza”
(Lobato, 1959, p. 362)

Uma das mais importantes referências culturais sobre o caipira no Brasil. Como se sabe, o personagem de Jeca Tatu criado por Monteiro Lobato é talvez a representação mais paradigmática sobre o homem rural no século XX nas artes brasileiras, e foi crucial para a construção da peça *Na carreira do divino*, de Soffredini – e, portanto, para o percurso da representação do caipira que se seguiu nas obras do dramaturgo. Todavia, o que em geral aparece como grande estigma do caipira pelas referências ao Jeca de Lobato se mostra um tanto mais obscuro e complexo quando procuramos entender com o rigor da pesquisa as nuances de sua construção. Vale, então, esclarecer alguns dados sobre a construção da figura de Jeca Tatu por Monteiro Lobato, no início do século XX. Referências de sua

⁵ Cabe lembrar que, ao final do século XIX e início do XX, os centros urbanos no Brasil eram muito menores e praticamente restritos às capitais dos estados; dessa forma, quase tudo fora da capital federal do Rio de Janeiro era chamado, muitas vezes, de “sertão”. Assim, por vezes os termos que aparecerão nas referências comentadas aqui não se restringem somente ao universo do “caipira”.

história pessoal e uma aproximação mais cuidadosa dos textos que ele escreve sobre o caipira nos permitem tratar com mais cuidado a complexidade dessa representação.

Monteiro Lobato nasceu no interior do estado de São Paulo, mas estudou na capital e voltou à região de Taubaté mais tarde, época em que assumiu a fazenda da família – a importância da figura do Jeca Tatu em sua obra se relaciona fortemente com alguns desses acontecimentos de sua vida pessoal. Na biografia *Monteiro Lobato – Furacão na Botocúndia* (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997), os autores fazem questão de destacar como o jovem rapaz não volta a se acostumar com a vida no interior após seus anos de estudo na capital: “Sempre a inventar novidades, Lobato, mesmo depois de casado e com dois filhos, continua suportando mal a vida interiorana” (1997, p. 52). Monteiro Lobato expressa sua angústia ao amigo Godofredo Rangel, dizendo que a “vida ideal (isto é, de ideias)” estaria acabando, em carta de 2 de junho de 1904: “Vou morrer – vai morrer este Lobato das cartas. E nascerá um que te fale em milho e porcos, e te dê a receita para acabar com o piolho das galinhas” (LOBATO, 1959, p. 61). Em 1911 seu avô, visconde de Tremembé, morre e lhe deixa muita terra de herança – a fazenda São José do Buquira, que o transforma em “senhor das terras do Buquira” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54). A vasta propriedade, localizada na Serra da Mantiqueira, próximo a Taubaté, acaba tomando todas as energias de Lobato por um tempo – já que ele se empenha em tornar a fazenda produtiva e lucrativa (1997, p. 54).

Lobato preocupa-se pela falta de tempo para dedicar-se à literatura; porém, como aponta essa biografia, talvez esse fosse um importante momento para sua criação: acaba por germinar um dos personagens que mais marca a história literária brasileira – e que muito me interessa nessa pesquisa: “Enquanto cuidava de negócios aparentemente distantes do universo de um escritor, Lobato ia construindo dentro de si uma verdadeira usina de projetos literários. O meio que o cerca atua como fonte de inspiração” (1997, p. 54). A origem e o percurso de vida de Lobato contam muito para sabermos balizar suas críticas ao caipira – sua relação com a fazenda se dá com maior proximidade na vida adulta e no sentido de produção econômica, a partir de uma herança. Mesmo tendo vivido parte da infância em fazendas, já que sua família era composta de barões do café, sua visão sobre o mundo rural passa pela especificidade da relação de propriedade, após ter saído para estudar em São Paulo. O interesse que o escritor tem em pensar um Brasil moderno (e, portanto, refletir sobre seus atrasos) o faz “expandir” as suas análises críticas a respeito dos habitantes rurais que lá conheceu para o funcionamento de todo o país.

Nas cartas que envia a Rangel, há muito dessas reflexões:

Quantos elementos cá da roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu *gesto coisas*, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país vítima de uma coisa: *entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades* (1959, p. 362; grifos do próprio autor).

Interessante a avaliação que Monteiro Lobato faz do olhar distante dos letrados sobre a cultura rural – mais que “distância”, como se aponta normalmente, trata-se para ele de um prisma maldito que distorce a realidade. Talvez esse seja um dos pontos mais instigantes sobre o qual refleti em uma pesquisa como a realizada. No fundo, vários dos dilemas de representação passam por essa questão, ao mesmo tempo, espinhosa e importantíssima⁶.

Especificamente sobre as escolhas que vai fazendo em relação à figura do caipira, Lobato adianta nas cartas ao amigo, pontos que ficariam famosos nos artigos posteriormente publicados: “Já te expus a minha teoria do caboclo, como o piolho da terra, o *Porrigio decalvans* das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência europeia” (LOBATO, 1959, p. 326-327). Ainda em 1914, Lobato comenta como pensa em construir essa figura do caipira, utilizando um vocabulário que será o mesmo usado no artigo “Velha Praga”⁷:

Um feto que já me dá pontapés no útero é a simbiose do caboclo e da terra, o caboclo considerado o mata-pau da terra, constritor e parasitário, aliado do sapé e da samambaia, um homem baldio, inadaptável à civilização... (CAVALHEIRO, 1962, *apud* AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54-56).

Conforme se observa em *Furacão na Botocúndia*, nesse momento Lobato ainda não sabe como caracterizar a obra que pensa escrever, hesitando entre um romance e uma série de contos. Interessante notar também que, nesse trecho, ele faz observações sobre o caipira que em um ponto não se diferenciam muito do que mais tarde Antonio Candido vai apontar

⁶ Na crítica literária há muito debate sobre a dificuldade de representação do outro na literatura. Um estudo bem reconhecido que investiga essa questão em obras de prosa (e que me interessa aqui particularmente no debate sobre o romance social de 30) é o de Luís Bueno (2006).

⁷ E o mesmo que será reproduzido, posteriormente, no início da peça *Na carrêra do divino* (de 1979), por Soffredini.

sobre a relação antiecológica que o caipira estabelece com a terra: de fato, as queimadas, por exemplo, para abrir campo em meio às matas, eram uma forma comum para o homem rural estabelecer-se na terra⁸.

A crítica de Lobato é clara: “Na convivência diária com os caboclos, espanta-se como desrespeitam a natureza que os alimenta, abriga e sustenta. (...) destroem a caça nativa, derrubam velhas árvores e reduzem a floresta a carvão” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 56). Vale, porém, lembrar com cuidado as diferenças desse debate ecológico na década de 1910 e hoje, obviamente. O termo “respeito”, assim, poderia rapidamente ser questionado. Não podemos comparar as proporções de algumas famílias vivendo essa relação no início do século (quando escreve Lobato) ou nas décadas de 1940 e 1950 (quando pesquisa Candido), e as referências atuais ao agronegócio, por exemplo, no Brasil, ou a questões ecológicas de escala mundial. Todavia, resalto aqui a complexidade da visão de Lobato: marcada por uma crítica considerada negativa e pejorativa em relação ao homem caipira, seus apontamentos não estão livres de contradições – precisamos apontar também o que é de convergência a estudos posteriores, considerados uma visão empática ao modo de vida caipira, como no caso do trabalho de Candido.

Voltemos à construção do caboclo na escrita lobatiana, nas cartas ao amigo:

Começo a acompanhar o piolho desde o estado de lêndea, no útero duma cabocla suja por fora e inçada de superstições por dentro. Nasce por mãos de uma negra parteira, senhora de rezas mágicas de macumba. Cresce no chão batido das choças e do terreiro, entre galinhas, leitões e cachorrinhos, com uma eterna lombriga de ranho pendurada pelo nariz. Vê-lo virar menino, tomar o pito e a faca de ponta, impregnar-se do vocabulário e da "sabedoria" paterna, provar a primeira pinga, queimar o primeiro mato, matar com a pica-pau a primeira rolinha, casar e passar a piolhar a serra nas redondezas do sítio onde nasceu até que a morte o recolha (Carta de 20/10/1914, *apud* LOBATO, 1959, p. 362).

Se o tom pejorativo pode ser percebido desde a primeira linha, e em especial pelas escolhas vocabulares para referir-se à gestação dos indivíduos caipiras, há, porém, também algumas imagens que serão marcas típicas na caracterização do caipira em diversas outras obras – muitas delas retomadas por Soffredini, como o pito e a faca de ponta, ou a pinga e a pica pau. Seguindo a metáfora do inseto parasita, Lobato descreve a relação com alguns dos trabalhadores de sua fazenda – “piolhos” contra quem está “em luta” (1997, p. 56). Mais

⁸ Retomarei esses apontamentos de Candido (2010, p. 35 e 54) no capítulo 2.

uma vez, vale lembrar o quanto esses escritos devem ser contextualizados: é o proprietário letrado que fala – homem que não viveu a vida toda na fazenda, mas que se faz fazendeiro depois de adulto e da vida na cidade grande (que inclui sua formação em direito); vai, portanto, para a fazenda imbuído de aspectos importantes da cultura urbana, e como administrador. Não pensar em conflitos com esses habitantes locais, de outra cultura e posição social, seria desconsiderar que esses grupos diferentes têm interesses variados na relação com a terra e a cultura do mundo rural – interesses antagônicos, muitas vezes. Compete-nos ter sempre em mente essas diferenças fundamentais quando comparamos as construções literárias de Lobato sobre o homem rural com as de Soffredini – tanto na origem “geográfica” quanto na condição social dos dois (nas relações de trabalho e propriedade que marcam muito diferentemente as duas vidas e obras).

Em 1914, essas observações de Lobato ganham corpo e público: indignado com as queimadas, ele escreve e envia um violento protesto à seção “Queixas e reclamações” do jornal *O Estado de S. Paulo*, que acaba publicando o texto com destaque, no corpo principal do jornal, sob o título “Uma velha praga”, em 12 de novembro de 1914. O artigo ganha enorme repercussão, fazendo Lobato continuar o debate público no mês seguinte.

No primeiro artigo, Lobato diz que as preocupações com a guerra na Europa acabam por tirar a atenção dos “males caseiros”: aponta as queimadas como um dos principais entraves ao desenvolvimento do país, sendo que a causa dessa catástrofe residiria no tipo indolente do caboclo – “um parasita, um piolho da terra” que destrói o solo brasileiro como os piolhos de galinha as sugam (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 56). Lobato critica a falta de adaptação do caboclo ao progresso:

À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscarado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (Artigo de 1914, *apud* 1951, p. 235).

Por trás do crítico social preocupado com o país, estava o fazendeiro que tem seus interesses lesados. Lobato escreve, então, mais um artigo para o jornal: publica em 23 de dezembro do mesmo ano o texto “Urupês”. Nesse segundo artigo, que leva como título o vocábulo que a mãe de Lobato utilizava para designar cogumelos parasitários que nascem em madeira podre (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 50), Monteiro Lobato consagra um termo que se torna simbólico de sua carreira de escritor. Fixa um personagem-símbolo, “não só da sua obra, mas de toda uma fase da literatura brasileira:

Jeca Tatu” (1997, p. 58). Levando para o personagem o nome⁹ de um garoto que teria conhecido anos antes, em um rancho vizinho, combinado com o animal do tatu, que era acusado de destruir as roças de milho da região, Lobato personifica o caboclo como o parasita (piolho / cogumelo) que destrói a vida na terra: tanto de outros animais quanto da flora.

Salto importante, então, de um artigo para o outro, que intensifica a crítica pretendida e a concentração nessa figura das “mazelas” nacionais:

A imagem do caboclo esboçada em “Uma velha praga” – desprovido de força de vontade e senso estético, feio e grotesco – é largamente ampliada no segundo artigo. Agora, Lobato acentua a ignorância e a preguiça do habitante do interior, caracterizando-o como “sacerdote da Grande Lei do Menor Esforço”, aquele que vive do que a natureza dá, sem gastar energia para alcançar qualquer objetivo na vida (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 58).

Segundo Edgar Cavalheiro, para Monteiro Lobato o “Jeca Tatu era a mais pura expressão de todas as qualidades negativas do ser humano. Dele nada se salvava. Nem o corpo, nem o espírito” (1962, p. 145). Apesar de vermos hoje quase com facilidade os exageros perpetuados por essa visão do mundo rural diretamente comprometida com interesses específicos, cabe destacar que essa mesma postura servia para denunciar um idealismo dos literatos das cidades ao retratarem o homem do interior: para Lobato, essa mitificação na escrita literária brasileira teria começado com a projeção idealizada do selvagem de José de Alencar, assim como Rousseau fez com o homem natural (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 58). Seria, no caso do homem do interior, uma visão fantasiosa do sertão, que transferia “dons” ao caboclo, mantendo nele “o mesmo substrato psíquico dos personagens retratados pelo romantismo” (1997, p. 60) – nas palavras do próprio Lobato: “orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heroica, todo o recheio, em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras” (1951, p. 242).

O caipira de Lobato tenta ir na contramão da corrente idealizadora das etnias indígena e negra, que ganharam feições épicas ou românticas com a tradição da literatura romântica (1997, p. 60). O Jeca Tatu é, assim, uma figura xucra, resistente a mudanças,

⁹ O nome “Jeca” aparece em três das peças de Soffredini sobre os caipiras e, de maneira mais ampla, na cultura popular brasileira como referência direta a “caipira” ou pejorativamente como sinônimo de “brega, fora de moda, antiquado” ou “não adaptado”. Enid Yatsuda discute como esse termo aparece geralmente de forma pejorativa, havendo alguns poucos esforços de uma minoria em sentido contrário (YATSUDA, 2003).

muitas vezes retratado na postura de cócoras como emblemática de sua resignação e subserviência (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 60). Lobato também não vê marca nenhuma de arte e cultura no caipira que valha a pena maior atenção – este é, para ele, um ser rudimentar e ponto.

Dessa forma, Monteiro Lobato (retomando a visão de autores precedentes, como a do viajante Saint-Hilaire) passa a ditar, no século XX, com seu Jeca Tatu, um novo paradigma para a literatura regional. O escritor faz questão de explicitar suas críticas à visão romantizada que teriam os “homens de gabinete” sobre o homem do campo (1997, p. 60), do qual estariam muito distantes. Nesse sentido, vale trazer as suas palavras, mais uma vez em carta ao amigo: “Rangel, é preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto” (carta de 1914 *apud* LOBATO, 1959, p. 364). E ainda:

A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma ‘entrada’, a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romântico já cristalizado – e até vê caipirinhas cor de jambo, como o Fagundes Varela (1914 *apud* 1959, p. 364).

De fato, se hoje acusamos Lobato de outros tipos de preconceito, ou de uma visão limitada ou interessada (no pior sentido da palavra), ao tratar do caipira, não se pode todavia acusá-lo de ter a visão distanciada do homem da cidade. Seu caso pede uma análise um pouco mais complexa do que simplesmente igualá-lo a outros escritores que mantêm uma distância de homem letrado ou urbano que nunca viveu o mundo rural. Assim, torna-se significativo pensar que lugar Lobato passa a ocupar nesse mundo rural. Ele mesmo aponta como a proximidade alterou-lhe a maneira de representar o caipira nos textos: “Se não houvesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade a perpetuar a visão erradíssima do nosso homem rural” (carta de 1914 *apud* 1959, p. 364-365). Se ele enfatiza o “tornar-se fazendeiro” em um sentido – o de corrigir uma visão anterior, supostamente “errada” – talvez me caiba enfatizar a mesma expressão em outro sentido: o homem letrado que se tornou fazendeiro não é o caipira nascido na terra, ou o trabalhador que depende de seus próprios braços para lidar com ela. Talvez Lobato tenha sim se aproximado muito mais que outros escritores de “ver realmente como é a coisa”; porém, sua perspectiva diante “da coisa” era bem comprometida com um interesse particular que passava por ser ele o proprietário e planejar lucro administrando o trabalho de outros

homens em suas terras¹⁰. Diminui-se a distância, se comparado a outros escritores do mundo urbano, porém ainda fala-se de um lugar específico.

Como apontou Marisa Lajolo, Lobato emprestou “sua voz (e sua pena) à corrente anônima de vozes que transmitem a história”, fazendo a história daqueles homens circular para “além de seu percurso habitual” (1987, p. 42). Porém, é preciso lembrar que em nenhum momento, em nenhum dos contos de *Urupês*, o narrador de Lobato se apresenta como participante daquela cultura caipira na qual se consolidam os “causos” – o narrador frisaria sempre seu referencial urbano, mas conheceria de perto o caso que narra (1987, p. 42). Dessa forma, a linguagem de seus textos mantém-se sempre no padrão culto.

Talvez precisemos também explicitar aqui que o mencionado “nosso homem rural” não é uma categoria homogênea. Ao falar do caipira, há nuances que são importantes de serem destacadas, que variam historicamente e conforme diferentes critérios em cada representação. Cabe-nos, enquanto leitores e críticos, avaliar quais são essas diferenças, inclusive dentro da obra de um mesmo escritor.

Na própria época dos artigos citados, houve reação a essa construção lobatiana. Os dois artigos tiveram grande repercussão no país, sendo reproduzidos em outros jornais e publicados posteriormente em livros, inclusive fora do Brasil. Foram pontos de alta polêmica: “diversas personalidades ultrajadas em seus brios patrióticos” foram a público “desmoralizar a criação lobatiana” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 61). Tentaram até criar um “anti-Jeca”, que acabou por não encontrar eco e extinguir-se na memória.

Estimulado a produzir outros ensaios e com novas possibilidades de trabalho, Lobato vai cada vez mais se envolvendo com a produção intelectual e literária. Seu interesse pela fazenda, em declínio, vai na direção oposta, e ele passa anos tentando vendê-la (1997, p. 61). Mais tarde, à época da publicação do livro *Urupês*, Lobato se aproxima da discussão sobre saneamento no Brasil, sendo profundamente influenciado por textos que o levam a “repensar seus juízos sobre o mundo rural” (1997, p. 111). Ele se empenha nas campanhas higienistas do Brasil e “vai revendo as antigas teorias sobre o homem da roça e reformulando a imagem do Jeca Tatu” (1997, p. 112). Se em 1914 o personagem aparecia

¹⁰ No prefácio à segunda edição de *Urupês*, de setembro de 1918, Lobato se chama de “humilde lavrador” (1951, p. 231) – perspectiva da qual discordamos aqui, ao caracterizar sua visão como a de grande proprietário.

como o retrato do fatalismo, vítima de uma preguiça hereditária, a realidade que os relatórios de pesquisa de campo sobre o saneamento mostram para Lobato é outra: o escritor vai, então, tentar deixar de apontar o atraso do caipira como uma “maldição racial” determinista (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 112) para pensá-lo como fruto do subdesenvolvimento (e de suas consequências, como fome, doença e miséria) (1997, p. 112).

Nas novas palavras de Lobato: “Está provado que tens no sangue e nas tripas um jardim zoológico da pior espécie”. São essas doenças que o caipira traz no sangue que o fariam “feito, molenga, inerte”. E Lobato completa: “Tens culpa disso? Claro que não!” (Matias de Arrudão, 1956 *apud* AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 112). O escritor inverte, assim, a relação de causalidade e passa a ver o homem caipira como produto de seu meio (e não mais a causa dos atrasos do mundo rural); passa a ver Jeca como “humilde ilustração” do “horror da miséria humana” (Matias de Arrudão, 1948 *apud* 1997, p. 112). Chega a pedir “perdão” ao Jeca, por ter ignorado sua condição de doente.

Não se trata, porém, de redenção de culpa ou de pedido de perdão. Interessa-nos entender e analisar como essa construção marcou a literatura brasileira no século XX e o imaginário nacional. Como o próprio Lobato afirma, em carta a um advogado também jornalista de *O Estado de S. Paulo*: “era tarde – minha obra literária já se havia cristalizado” (Matias de Arrudão *apud* AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 112). Esse colega havia já alertado Lobato da unilateralidade de sua criação – “ditada em grande parte, segundo ele, pelo ressentimento do cafeicultor fracassado” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 112).

É dessa primeira imagem do Jeca Tatu que vamos tratar na referência a Lobato dentro das peças de Soffredini. Para além da menção específica aos textos de Lobato – que ocorre explicitamente em *Na carrêra do divino*, como veremos no próximo capítulo – o que me interessa debater, posteriormente, é essa posição diante da representação do homem rural: de que lugar e com que lentes se olha o caipira na dramaturgia de Soffredini.

Monteiro Lobato de fato se empenhou em refazer essa visão que chama de “erradíssima” sobre o homem rural. Inclusive nas edições seguintes de *Urupês*, que foi sucesso de vendas. Desde 1918, Lobato vinha escrevendo outros artigos¹¹ no mesmo jornal,

¹¹ São ao menos cinco artigos, entre 18 de março de 1918 e 22 de março de 1918, e mais alguns em abril de 1918 (Cf. 1997, p. 114). Nesses textos, é a perspectiva da doença (principalmente o “amarelão”) que abala o

tratando do saneamento do Brasil e tentando denunciar a doença do “nosso homem da roça” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 114). Anos mais tarde, pouco antes de sua morte, a terceira versão do Jeca lobatiano tentaria retratá-lo como um trabalhador sem-terra, capaz de lutar por um modelo mais justo de estrutura latifundiária – *Zé Brasil*, folheto de 24 páginas lançado em 1947. De caboclo indolente, passando por vítima de doenças crônicas, a lavrador mais politizado, a representação do caipira em Monteiro Lobato transformou-se. Todavia, essas duas versões finais não têm a força do primeiro Jeca, como bem aponta Luzimar Gouvea: “o resgate final do Jeca em *Zé Brasil* não consegue a superação de uma certa recepção da obra toda de Lobato. Para quase a totalidade do público leigo, o *Zé Brasil* de Lobato nem existe, mesmo porque não teve atenção editorial posterior” (2013, p. 67). Assim, mesmo após os textos de *Problema Vital* e *Zé Brasil*, o livro *Urupês* continuou sendo reeditado. Apesar de tentar refazer essa visão que chamou de equivocada, foi ao alçar seu personagem do Jeca Tatu a símbolo de atraso nacional que Lobato instaurou um novo paradigma sobre o homem regional, que passa a ser visto mais tarde também como parcial, pejorativo e até “erradíssimo”. Nem mesmo suas próprias palavras poderiam apagar a força com que o Jeca preguiçoso se impregnou no imaginário brasileiro como “a” figura do caipira.

Como comentaremos adiante, uma das mais famosas referências posteriores são as criações de Mazzaropi no cinema, como no filme *Jeca Tatu*, de 1959, em que o comico “encarna” a criação de Lobato. Gouvêa estudou a relação dessas duas representações do caipira e, sobre o Jeca de Lobato, afirma: “sempre a referência mais forte e da qual não podemos fugir” (2013, p. 17). Lúcia Oliveira também destaca essa importância: “os textos de Lobato, assim como a polêmica em torno do Jeca, passam a compor uma tradição na forma de tratar o caipira no Brasil” (2003, p. 235). Nesse sentido, Lobato deu continuidade ao tom que ressalta a precariedade do caipira e o comico que se dá na relação desse homem com elementos do urbano – o que já existia na comédia de Martins Pena (que também comentaremos adiante) e é retomado posteriormente no cinema por Mazzaropi (LAJOLO, 2000, p. 26).

caipira e explica suas características. Da mesma maneira, Lobato tenta inverter a noção de parasitário atribuindo-a ao homem da cidade: esses gozariam, parasitariamente, dos produtos do doloroso trabalho do homem rural – o café, o gado, a borracha, o fumo, o cacau, dentre outros, iriam “encher os bolsos” e a vida dos homens da cidade, que não se interessam, portanto, em alterar o estado das coisas (Cf. *Problema vital*).

Lobato insistiu, nos anos posteriores, na ideia de “curar o homem do campo” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 115), o que significaria mexer em algumas dificuldades do país e gerar riqueza. O caipira bem alimentado, sem doenças e com relativo conforto, a seu ver poderia ser resistente, ativo e tornar-se sedentário, criando outra relação com a fazenda. Muito diverso do tom de *Urupês*, Lobato afirma na série de artigos intitulada *Problema vital*, publicada no *Estado*:

A nossa gente rural possui ótimas qualidades de resistência e adaptação. É boa por índole, meiga e dócil. O pobre caipira é positivamente um homem como o italiano, o português, o espanhol. Mas é um homem em estado latente. Possui dentro de si grande riqueza em forças. Mas sua força em estado de possibilidades (1918 *apud* AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 115).

E conclui em grande estilo – na sua nova maneira de abordar o homem da terra, que passa de um “ele”, piolho distante na terceira pessoa, para “nossa gente”: “O caipira não é assim. *Está* assim.” (LOBATO, 1951, p. 221).

Para Lima Barreto, as palavras de Lobato sobre o caipira não são de ódio ou desprezo, mas sim (apesar do humor e da ironia) de amor e tristeza “de não ver o Jeca em condições melhores” (1921 *apud* AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 118). Podemos até reconhecer em Lobato a faceta de ativista, que de fato se empenha em reforçar a luta por saneamento no Brasil. Porém, a força das primeiras palavras da escrita sobre o Jeca foi o que ficou para nossa tradição cultural.

1.2 Cornélio Pires e o empenho em divulgar e valorizar a cultura caipira: problematizações

Cornélio Pires, nascido em 1884 na cidade de Tietê e falecido em 1954, é considerado um dos principais divulgadores da cultura caipira no Brasil. Além de escritor, teve importante atuação como produtor musical, dedicando-se ao estudo do dialeto caipira e à divulgação da música produzida fora dos centros urbanos. Em 1910 lançou *Musa caipira*, o primeiro de uma série de 26 livros “dedicados aos usos e costumes tradicionais das gentes do interior” (CARVALHO, 2013 *online*), que lançaria até 1945. Escrevendo em gêneros variados (poesias, contos, pesquisas sobre música, linguagem e anedotas caipiras), vendeu cerca de trezentos mil livros (LEITE, 1996, p. 141). A partir de 1914 Cornélio realizou palestras humorísticas (ou “educativo-humorísticas”, como denominam alguns), somando

mais de 5 mil apresentações. Alguns textos foram escritos por ele, outros colhidos em suas andanças pelo mundo rural do interior. Eram apresentações cheias, como muito público, nas quais ele não estava sozinho no palco:

Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista, apresentando-se em palcos nobres ou nos picadeiros dos circos pobrezinhos dos vilarejos. Não lhes faltavam plateias. (NEPOMUCENO, 2005, p. 101)

Nessas performances, o caipira é um dos tipos representados com humor. Vale notar, como bem apontou Juliana Pérez-González (2018), que o autor representava também diversos outros grupos, como sírios, italianos, espanhóis, alemães, passando a incluir, depois da viagem ao Nordeste, em 1923, referências à cultura nordestina em suas apresentações. De fato, nas gravações dos discos de 1929 e 1930, da Turma Caipira, há anedotas sobre vários outros tipos brasileiros e até diferentes nacionalidades. Todavia, não foi isso que restou da produção de Cornélio Pires. Segundo Nepomuceno, ele dividiu “o universo da música caipira em antes e depois de Cornélio, o Grande” (2005, p. 101). É nesse espírito de enorme admiração que Soffredini parece ter lido também Cornélio, como pretendo mostrar no capítulo 3, em que voltaremos a essa figura precursora, ao analisarmos a peça *A estrambótica aventura da música caipira*.

Conforme aponta Pérez-González, o conteúdo das conferências realizadas por Cornélio Pires variou ao longo dos anos, mas elas ficaram famosas “por tratar da cultura e idiossincrasia do homem rural, nomeado, às vezes, como caboclo, sertanejo ou caipira, nas décadas de 10 e 20” (2018, p. 236). Teria sido no final dos anos 20 que Pires tornou “mais patente a ligação do caipira com o Estado de São Paulo e que seu discurso de paulistanismo ganhou maior notoriedade” (2018, p. 236).

Cornélio era, portanto, essa figura tida como caipira mas prestigiada no mundo intelectual e artístico da capital. Primo de Amadeu Amaral, nasceu no interior, mas com 17 anos, em 1901, foi morar em São Paulo. Trabalhou como tipógrafo e jornalista, mais tarde como repórter e redator em diversos jornais na capital, onde também frequentava pontos de encontro de escritores e artistas (2005, p. 102). Fez amizades com figuras como Monteiro Lobato, Godofredo Rangel e Martins Fontes. Segundo Rosa Nepomuceno, em 1910 ele já era “um *capirólogo* formado e diplomado nas rodas de violeiros e declamadores” (2005, p. 102). É neste mesmo ano que promove sua primeira apresentação pública, muito comentada

posteriormente pela crítica: a encenação de um velório caipira num salão do Colégio Mackenzie, em São Paulo, que coloca no palco uma dupla de violeiros.

Dois anos mais tarde, ele inicia uma série de espetáculos-solo em que contava causos, piadas e representava caipiras – mas sempre vestido com trajes formais e elegantes, como termos e fraques. Nas apresentações em grupo, ainda se diferenciava de sua “trupe” (os músicos caipiras que o acompanhavam) pela vestimenta¹². Como observa Camila Gonçalves, ao analisar algumas fotografias de Cornélio e seu grupo, ele “destoava dos ‘caipiras legítimos’ não só pela aparência e sotaque, como também pelo riso despreocupado e confortável diante da câmera fotográfica” (2006, p.152). Ainda sobre essa diferença, vale observar o que ressalta Juliana Pérez-González sobre a maneira como os músicos eram tratados pela imprensa: como “figuras exóticas ou pitorescas cuja humanidade parecia eclipsada pelo brilho de Pires” (2018, p. 255). No número 190 da revista *O pirralho*, de 1915, a visão sobre o mundo caipira pode ser compreendida pelo vocabulário utilizado. A revista convidava a escutar a

conferência feita pelo poeta caipira e de cantos e bailados pelos seis caboclos que Cornélio Pires conseguiu arrancar do interior. Será sem duvida uma festa de arte interessantissima a que ninguém deve faltar, pois nem sempre se tem o ensejo de saborear coisas tão originaes e tão nossas (1915, p. 6).

O intelectual (“poeta”) teria conseguido a façanha de deslocar do interior (“arrancar”) alguns caipiras para mostrar a um público como o de leitores da revista, na capital paulista, “coisas” ao mesmo tempo originais e “tão nossas”. Esse pequeno fragmento fala muito da temática que investigo aqui: de que maneira a cultura caipira é representada em diferentes manifestações artísticas ao longo do século XX. Poderíamos dedicar algumas páginas a este texto; todavia, interessa-nos apenas destacar essa maneira hierarquizada e com claro juízo de valor com que os caipiras são vistos pelos homens da cidade. Cabe a ressalva, apontada por Pérez-González (2018, p. 255), de que talvez esses anúncios fossem escritos pelo próprio Pires, que trabalhava na revista, na seção “Cartas de um caipira” (LEITE, 1996, p. 115); de toda forma, o que pretendo destacar é como os termos utilizados estão, conforme apontou Pérez-González, “coerentes com o lugar social adjudicado aos

¹² Essa imagem, do homem que se aproxima interessado pelas figuras populares brasileiras mas das quais se diferencia (mesmo visualmente, pelas próprias vestimentas), pode ser conferida nos filmes *Brasil pitoresco* e *Vamos passear*, resgatados em vídeo por Pedro Massa no dvd *Os filmes perdidos de Cornélio Pires*, de 2014 (Instituto Cornélio Pires).

caipiras na época”, em uma espécie de escala que colocava os homens da roça em nível inferior aos homens da cidade (2018, p. 255).

Seu primeiro livro, *Musa caipira*, publicado alguns anos antes dessas conferências na capital, é de poemas e inclui vários sonetos escritos no dialeto caipira, trazendo ao final um glossário com muitos dos termos do “dialeto sul-paulista” adotado (1985, p. 7). Sílvia Romero escreveu ao autor elogiando o trabalho com a linguagem: “são um ótimo documento para o estudo dos brasileirismos de nossa linguagem” (1985, p. 7). Já em seus livros de prosa, é possível perceber também um trabalho interessante com o dialeto, porém nota-se a distância em que o narrador citadino se coloca em relação aos caipiras – tanto na maneira como se aproxima daqueles contadores de causos, quanto nas próprias escolhas de linguagem que distinguem a sua narração das do caipira Joaquim Bentinho, por exemplo. Como aponta Sylvia Leite (1996, p. 140), a produção escrita posterior de Cornélio Pires certamente foi influenciada pelas experiências com os espetáculos, palestras e encenações nos teatros a partir de 1914. É aí que se encontra o livro *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho*, que voltaremos a comentar, com mais detalhes, no capítulo 3.

Por ora, basta comentar um pouco essa hierarquia entre os narradores em sua prosa. Segundo Leite (1996), o narrador-personagem colado na figura de Cornélio Pires é um “observador privilegiado, estranho ao meio”, e este recurso acaba autorizando “o pitoresco, fortemente marcado na oposição entre a expressão linguística do citadino, simples, mas apoiada na norma culta, e a expressão dos caipiras, vincada por traços dialetais” (1996, p. 124). Há assim “dois níveis de expressão” também no interior do discurso do narrador, ao destacar, por exemplo, dentro de seu próprio discurso, com uso de aspas, expressões tipicamente caipiras – e explicando por vezes ao leitor o significado, presumindo que este o desconhece (1996, p. 124). Assim, este narrador-observador “legitima o exótico” nas digressões sobre as particularidades do interior e ao explicitar uma ideia de oposição entre os “malefícios da vida na cidade e o ritmo idílico da vida no campo”¹³ (1996, p. 124).

Sobre a recepção da produção de Cornélio, Nepomuceno observa como o clima “modernista e ufanista dos anos 20” fazia com que a produção literária, musical e cênica que fosse inspirada no Brasil rural não tivesse resistência para ser recebida na capital do

¹³ Sobre a idealização da vida rural voltaremos adiante, já que essa ideia de vida idílica não se sustenta à observação minimamente cautelosa – e, nesse sentido, são relevantes as contradições na caracterização das personagens femininas nas peças de Soffredini.

estado – que tinha, até então, a grande maioria da sua população vivendo nas áreas rurais. É nessa mesma década que o pesquisador Amadeu Amaral lança *O dialeto caipira*¹⁴, sobre variantes linguísticas faladas fora dos centros urbanos, e Valdomiro Silveira publica seu livro de contos *Os caboclos* – sobre o qual comentaremos adiante. Várias das canções¹⁵ sobre o mundo caipira que se tornaram célebres, como “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira, são também desse período.

É nesse ambiente da década de vinte paulista – de interesse por temáticas nacionais e abertura para inovações formais – que Cornélio investe em trazer o que considerava a autêntica música caipira para ser vista nos estúdios e nas casas de espetáculo da capital. O agente cultural em que ele se tornou foi responsável por trazer diversos gêneros musicais caipiras (modas de viola, cantos de trabalho, cururus, modinhas, sambas caipiras, toadas) para serem cantados e tocados pelos próprios criadores (NEPOMUCENO, 2005, p. 109). Em 1929 começam as gravações de discos com músicas caipiras pelas gravadoras internacionais que estavam já em São Paulo. Sobre detalhes desse episódio – e de como se construíram as narrativas em torno dele e como elas foram reproduzidas – me aprofundarei também no capítulo 3, já que uma das peças de Soffredini trata exatamente desse acontecimento.

Importante observar que Cornélio já tinha, nessa época, experiência acumulada com organização de espetáculos e encenações com representações acaipiradas, que incluíam muitas músicas. Mas é a partir da virada para a década de 1930 que ele amplia suas ações e se constitui um “agente de divulgação da cultura caipira”¹⁶, empenhado em registrar seus elementos (MATOS; FERREIRA, 2015, p. 44). Nesse sentido, os recursos técnicos que surgem com a gravação elétrica permitem que as anedotas e canções cômicas sejam recriadas com uma maior precisão da fala acaipirada, “diferentemente da rusticidade quase grosseira das gravações mecânicas”, o que possibilitava mostrar o lado astuto e divertido do caipira paulista (GONÇALVES, 2006, p. 144).

¹⁴ Sobre essa obra e autor, abordarei melhor no capítulo seguinte, junto à análise da peça *Na carrêra do divino*, em que comento como a obra de Amaral foi aproveitada.

¹⁵ Muitas delas serão comentadas no capítulo 3, na análise da peça *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990.

¹⁶ Antonio Candido destaca em Cornélio suas atividades de produtor cultural, na carta-prefácio para o livro de Macedo Dantas: “Cornélio Pires foi, mais do que escritor eminente que seria preciso defender, uma extraordinária personalidade de ativista cultural”, sendo que “sua maior obra foi a ação nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida” (1976, p. 11).

Anos mais tarde, ainda nesse empenho de difusão dos seus trabalhos e da cultura caipira, Cornélio funda, em 1946, o Teatro Ambulante Gratuito “Cornélio Pires”, com intenção de oferecer espetáculos públicos gratuitos. Ele investiu também no cinema, com a produção de um documentário que resultou de sua viagem de estudos ao Nordeste, em 1923: *Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (direção de Cornélio Pires e José Palácios, 1924) e *Vamos passear* de 1935, no qual registra violeiros e cantadores do interior paulista.

Nesse sentido, parece-me adequado o que aponta Pérez-González: “Considerado figura-chave do reconhecimento da cultura caipira paulista, Cornélio Pires foi, basicamente, um homem de negócios que soube retomar a visão da elite letrada de fim do século XIX sobre o caipira e adequá-la à nascente indústria do entretenimento urbano” (2018, p. 227). Conforme o que apontam Matos e Ferreira, Cornélio sinaliza, já no início do século XX, a ideia de um “processo quase inevitável de extinção da cultura caipira” e, diante disso, se coloca como um “agente de preservação desse patrimônio”, no esforço de registrar e divulgar seus valores (2015, p. 52). A ideia de uma iminente extinção parece marcar praticamente todas as produções culturais em torno do caipira – voltaremos a isso adiante.

Sobre os diferentes tipos de caipira que Cornélio descreve, no livro *Conversas ao pé do fogo*, reiteramos o que apontou Sylvia Leite: “Trata-se de um ‘estudinho’, que é o resultado de pura observação empírica, sem maior rigor científico” (1996, p. 122). De fato, nota-se essa ausência do rigor nas observações sobre o branqueamento da população, por exemplo. O caipira de Cornélio nesses escritos “não discrepa muito da caricatura traçada por Lobato”, porém seu tom não é de sátira, e sim de solidariedade e condescendência ao homem rural (LEITE, 1996, p. 122-123). A busca de causas e soluções para a condição do homem rural, realizada por Cornélio, são, segundo Leite, “ingênuas” e “paternalistas”, motivadas pelo ideário do liberalismo forte na década de 1910 (1996, p. 123). De fato, nota-se um olhar que hoje vemos com bastante ressalva na tentativa do escritor em caracterizar o caipira como um “forte”¹⁷ (1924, p. 6), quando, por exemplo, no livro *Conversas ao pé do fogo*, Cornélio se propõe a apresentar “o caipira como elle é”, descrevendo quatro tipos de caipiras para se opor a escritores que teriam apresentado o “camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio” (1924, p. 5). Tentando responder à pergunta “mas que são os

¹⁷ Essa referência a Euclides da Cunha, pelo termo que ficou tão conhecido por meio da famosa formulação presente no livro *Os sertões*, aparecerá em outras partes do livro de Cornélio, em que o cita nominalmente ao comentar a relação dos caipiras com o trabalho no episódio da construção de uma ponte metálica, em São José do Rio Pardo, que teria “transformado simples roceiros em hábeis forjadores e ferreiros” (1924, p. 8).

caipiras?”, o escritor procura apontar características que explicariam a docilidade desses “filhos de nossos campos” que, “criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça” (1924, p.7).

Ao falar da música e do canto caipira, o escritor os classifica como “tristes” e os descreve como uma mistura de elementos dos diferentes grupos sociais e raciais associados à origem do caipira: “da tristeza do africano escravizado, num martyrio continuo, do portuguez exilado e sentimental, do bugre perseguido e captivo” (1924, p. 10). Já a dança dos caipiras seria em geral alegre, com versos que provocavam o riso. Se o autor não se aprofunda sobre este aspecto cultural, vale ressaltar, todavia, que aqui se reforça essa mitologia a respeito da origem do homem caipira, com um dado importante: não se ignora a presença do homem negro e da cultura negra na composição de traços da cultura caipira – o que, como veremos, nem sempre se manteve assim. Voltarei a esse debate nos capítulos 2 e 3.

Cornélio faz, na sequência, uma hierarquização entre os tipos¹⁸ caipiras baseado em uma divisão a partir de cores/raças – que diz muito da ideologia dominante na época. Ao comentar sobre “o caipira branco”, Pires escreve que este seria o de “melhor estirpe”, descendente dos estrangeiros brancos (1924, p. 13). Segundo o que ele escreve, seriam esses os caipiras “reclamadores de escolas”, “pouco dados à cachaça” e que teriam as casas bem limpas (1924, p. 14-16). Já os “caipiras caboclos” – tipo mais criticado pelo escritor – seriam os descendentes dos índios catequizados pelos “primeiros povoadores do sertão” (1924, p. 21). São fortes, têm a pele bronzeada cor de cobre e “às vezes têm um tiquinho de sangue portuguez ou hespanhol em mestiçagem com nossas bugras e bugres...” (1924, p. 22). Suas casas seriam imundas e seus trajes repelentes (1924, p. 25). Enquanto os outros tipos caipiras “se vão indireitando à custa do proprio esforço”, esse não: continua sujo e ruim, mas, segundo o escritor, “graças a Deus, parece que esse typo vae desaparecer” (1924, p. 28). Fica clara, portanto, a posição ideologicamente comprometida do autor, que associa a descrição dos caipiras a valores preconcebidos sobre determinados grupos sociais. Cornélio aponta ainda que teria sido um desses indivíduos que Monteiro Lobato teria encontrado e, a partir do qual, criou Jeca Tatu – “erradamente dado como representante do caipira em geral” (1924, p. 28). Assim, ao tentar valorizar o homem rural, ele não discorda

¹⁸ Candido elogia o uso dos termos, no sentido de sugerirem a “incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo” (2010, p. 27).

exatamente da imagem pejorativa do caipira criada pela representação lobatiana, mas procura mostrar como ela na verdade se restringia a um tipo isolado e que poderia (e ele assim o deseja) desaparecer.

Por fim, ele descreve o “caipira preto” e o “caipira mulato”, que seriam descendentes dos africanos ou de brasileiros negros, no segundo caso “oriundos do cruzamento” com “portugueses e brasileiros brancos” (1924, p. 35). O caipira preto é descrito com muito afeto, cheio de elogios à sua benevolência (“almas caridosas e pacientes, generosas e humildes”, 1924, p. 29). Eles que dariam o título dessa obra de Cornélio, descritos como figuras que ficam sentados “conversando ao pé do fogo” ou na “soleira de uma porta se aquecendo ao sol” e, mesmo cheios de problemas de saúde, nos sorriem sempre, “contando histórias de outros tempos” (1924, p. 29-30). Interessante notar que, se Cornélio não reconhece o peso histórico da colonização sobre os índios ao descrever o caipira caboclo, no caso dos negros já há outra postura: ele aponta, mais de uma vez, como esse tipo caipira é vítima das “influencias da escravidão”, que os deixaram pobres mas enriqueceram os “brasileiros patricios” donos das fazendas de cana, algodão e café, através de seu suor. Os “pobres negros velhos” estariam também nas grandes cidades, onde tentam viver de restos e lixo. Os filhos destes teriam felizmente conseguido reagir e seriam, para Pires, “o melhor braço da nossa lavoura” na época (1924, p. 31). O “caipira preto novo” é descrito como trabalhador, tem moradia “quase sempre limpa” (1924, p. 31) e segue ritos religiosos de santos católicos. Ele “não se deixa pisar pelos brancos” e os lembra de que o tempo de escravidão já terminou (1924, p. 32). Cornélio menciona também algumas práticas musicais envolvendo batuques e desafios nos “bailes da roça” (1924, p. 33) – sobre as quais voltaremos no capítulo 3.

Especificamente sobre o “caipira mulato”, muito elogiado por Cornélio e descrito como “o mais vigoroso, ativo, o mais independente e o mais patriota dos brasileiros” (1924, p. 35), a descrição é de um tipo que ficou numa “situação especial” entre o branco e o negro (1924, p. 35), sendo indivíduos “fiéis e bons empregados” (1924, p. 36). Mais adiante, em um dos capítulos mais propriamente narrativos do livro, Cornélio comenta – com certa leveza que hoje nos parece problemática, porque acrítica ou condescendente com violências e preconceitos – sobre o branqueamento da população, que ocorre ao ex-escravas negras parirem filhos dos homens brancos: “lá de vez em quando uma das crioulas aparece embarrigada, soltando um mulatinho. Vae clareando a raça...” (1924, p. 44). Esses escritos são importantes páginas de nossa tradição literária sobre a representação do caipira, que nos

dizem muito sobre como a década de 1920 representava o homem rural, mesmo quando a tentativa de aproximação era positiva e empenhada, nisso que o próprio Cornélio chamou de “estudo” (1924, p. 37) mas que pouco tinha de investigação científica, sendo mais resultado da observação pessoal do autor (e, portanto, embutido de toda sua vivência, ideologia e crenças) do que de material com algum rigor de pesquisa.

1.3 A literatura de Valdomiro Silveira: a fala autêntica dos caipiras, narradores “deles mesmos”

*“P’ra lhe amostrar que ’tou sempre no meu chão, sem moleza nem tremura,
vou pôr p’ra fora as modas velhas (...)
não fui eu que fiz nenhuma e, se fosse, era a mesma coisa”*
(SILVEIRA, 2007, p. 59).

Valdomiro Silveira nasceu no interior de São Paulo, em 1873. Formou-se em direito e dedicou-se também ao jornalismo. Descendente de bandeirantes, afirmava (em atitude de orgulho e não de vergonha) ser ele próprio “um legítimo caboclo” e passou a ser considerado um dos artistas que renova as experiências literárias do regionalismo¹⁹. Seus primeiros contos, escritos entre 1897 e 1906, só foram publicados em livro em 1920: sua estreia se dá com *Os caboclos*, editado pela Monteiro Lobato & Cia. Em vida, Valdomiro publicou também *Nas serras e nas furnas* (1931) e *Mixuângos* (1937), todos coletâneas de contos. Em 1945 publicou-se postumamente *Lereias*, quatro anos após o falecimento do escritor, em 1941, em Santos.

Seus primeiros contos narram casos acontecidos no espaço rural, mas são ainda escritos em norma culta, sem usar o dialeto caipira (FREDERICO, 2007, p. xii). A crítica valorizou, à época, tanto a presença do brasileirismo quanto a representação da paisagem e dos costumes regionais. Mais tarde, em suas produções mais maduras, a fala autêntica construída para os personagens em seus contos é reconhecida – já que, anteriormente, o mais comum eram representações exageradas da fala caipira, que muitas vezes vinham destacadas e isoladas com aspas (como vimos nos contos de Cornélio Pires), para marcar a diferença entre a cultura do narrador e o “desvio” do falar dos personagens rurais. Valdomiro Silveira teria aprendido por vivência o dialeto caipira, mas também pesquisado e

¹⁹ Contos publicados em jornais, na década de 1890, teriam sido a primeira divulgação de sua literatura. Valdomiro disputa com Affonso Arinos esse lugar de “pioneiro” da literatura regional criada no Brasil ao final do século XIX.

estudado essa variedade linguística²⁰, anotando sistematicamente expressões e termos desse dialeto²¹ por espaços que frequentava. Ele avança, portanto, na produção literária nesse sentido, ao procurar reproduzir a sintaxe e o vocabulário da fala caipira, “construindo a partir dela um texto de alta qualidade literária, assim como faria mais tarde Guimarães Rosa, com maior radicalidade” (MARQUES, 2012, p. 60). Essa estilização da fala popular seria, um pouco mais tarde, um dos aspectos de grande interesse e empenho dos modernistas²².

Valdomiro consegue realizar com propriedade essa seleção de traços que considera os mais típicos do dialeto caipira dos indivíduos que representa em sua obra. Dessa forma, “passa-nos a ‘ilusão’ de que se trata realmente da fala do caipira” (FREDERICO, 2007, p. xxii), conseguindo uma interessante realização no âmbito da representação literária. A seleção que o escritor opera para criar seus contos e narradores é evidente e alcança, nessa criação de um dialeto literário que trabalha as marcas de oralidade, a “impressão de que se trata realmente da reprodução da língua falada” (FREDERICO, 2007, p. xxiii).

A literatura de Silveira é reconhecida também por mostrar não só aspectos da condição de vida dos caipiras, mas criar um retrato que ultrapassa o pitoresco e apresenta a subjetividade desses personagens, na representação de dramas humanos (FREDERICO, 2007, p. xix). Dessa forma, seus textos ultrapassam a particularidade regional e obtêm, assim, um caráter de universalidade. Para Enid Yatsuda Frederico, os contos de *Lereias* “provam que o autor, alma sensível que soube ver no caipira o homem, usou o dialeto para extravasar os sentimentos do caboclo frente à inevitável desagregação do mundo em que vivia” (2007, p. xxxviii), ao “desmoronamento de um mundo tido até então como eterno” (2007, p. xxxiv) – mais uma vez, em menção ao aspecto que vemos constante na representação do caipira: a iminente dissolução de uma cultura, as mudanças que ameaçam aquele mundo.

No empenho de produzir uma literatura de cunho nacional, que se afastasse do modelo francês dominante na época, Enid Yatsuda Frederico destaca o estímulo

²⁰ Amadeu Amaral, ciente dessa preocupação de Valdomiro em registrar e pesquisar fenômenos do linguajar caipira, dedicou a ele o livro *O dialecto caipira*, de 1920.

²¹ O escritor prepara e usa um glossário publicado junto aos contos, pensando na questão da inteligibilidade.

²² Para não deixar de comentar um dos grandes nomes do Modernismo, relembro que Mário de Andrade escreveu, na década de 1910, contos caipiras (incluídos no livro *Primeiro andar*, em *Obra imatura*), e na década de 1920, sua inacabada “Gramatiquinha da fala brasileira”, além de contos como “Nízia figueira, sua criada” e as histórias de Belazarte, que, ambientadas na periferia de São Paulo, não deixam de evocar diretamente esse universo caipira, e das crônicas inspiradas na cultura popular ou em tipos caipiras.

fundamental que veio com o “desvendamento surpreendente, realizado por Euclides da Cunha, de um Brasil que não se pautava pela rua do Ouvidor” (FREDERICO, 2007, p. xiv). Valdomiro e Euclides eram amigos, tendo o contista lido capítulos de *Os sertões* enquanto este ainda estava sendo escrito.

Uma crítica ao livro *Os caboclos*, publicada em jornal em 1921, valoriza a produção de Valdomiro Silveira aproximando-o de tendências predominantes na literatura regional e dialetal e afirma que ele será, junto a escritores como Amadeu Amaral e Monteiro Lobato “dos primeiros daqueles operários que forjarão, retemperada e dúctil, a língua portuguesa do Brasil” (AZZI, 1921, p. 2, *apud* SEVCENKO, 1992, p. 247). Para Sevcenko, é na mesma esfera em que se deu o sucesso da peça *O contratador de diamantes* – sobre a qual comentaremos adiante – que o livro de Silveira é recebido: “Depois d’*O contratador*, aquilo que era uma corrente intelectual se transforma numa moda de ampla vigência social” (SEVCENKO, 1992, p. 247). Porém, não é pela estigmatização ou crítica (que marca a representação feita por Monteiro Lobato) que Valdomiro vê o caipira: “seus contos o colhem sempre em meio à lida, imerso no universo a que pertence” (FREDERICO, 2007, p. xviii).

De seus quatros livros publicados, é em *Lereias* que o trabalho com a linguagem é mais bem realizado; nos contos desse livro, os narradores são os próprios caipiras contando suas histórias a um interlocutor culto²³, somente às vezes referenciado no texto. A partir da segunda edição (de 1975) o livro ganha o subtítulo “Histórias contadas por eles mesmos”. Valdomiro Silveira é reconhecido, portanto, pela boa elaboração do dialeto literário, pelo salto qualitativo que dá neste livro, já que supera a distância entre o falar culto do narrador e o falar dialetal da personagem (FREDERICO, 2007, p. xxv), que tanto havia marcado as narrativas anteriores da nossa prosa. Não se tem, então, o olhar superior do narrador, a perspectiva mais alta, sobre o mundo narrado. Em seus contos de *Lereias* “temos a impressão de que o matuto realmente tomou posse de seu discurso, emergindo daí, lírica e às vezes tragicamente, toda a profundidade humana desse mundo rústico” (MARQUES, 2012, p. 61).

Talvez o maior valor da representação que Valdomiro Silveira cria do homem caipira seja, então, exatamente o de ceder a ele o lugar que tradicionalmente caberia ao

²³ Esses ouvintes seriam “uma projeção do leitor e do próprio Valdomiro, que era habituado por seu trabalho na promotoria a ouvir casos da gente simples” (MARQUES, 2012, p. 61).

escritor – em geral homem letrado, com cultura e educação urbana, que se afasta em muito dos homens do mundo rural. Isso “não é pouco”, como observa Enid Yatsuda Frederico, já que alcança significados preciosos, como na homogeneidade do texto (sem transições bruscas de linguagem) ou mesmo na “abertura de um grande leque de narradores-personagens” (FREDERICO, 2007, p. xxvii). Prova-se com isso a atitude literária do autor de recusa do olhar de superioridade em relação aos roceiros, que deixam de ser meros objetos da representação.

1.4 Representações nas artes plásticas e no cinema

Poderíamos, nesse tópico, comentar diversos exemplos, mas o intuito aqui é apenas compor um breve panorama das principais representações artísticas sobre o caipira anteriores ao teatro de Soffredini. Portanto, centrarei meus comentários em dois ícones das artes brasileiras nessa temática: Almeida Junior e Mazzaropi, para destacar os elementos mais relevantes nessas representações.

1.4.1 Almeida Júnior

O artista José Ferraz Almeida Júnior (Itu, 1850 – Piracicaba, 1899) tem várias obras que retratam o mundo caipira, mas talvez a mais conhecida seja “O caipira picando fumo”²⁴, de 1893, considerada pelo crítico Jorge Coli como uma obra chave para compreender os procedimentos do pintor. No quadro, com cores que abusam dos variados tons de terra, há apenas uma figura humana retratada, em frente a uma porta de uma casa rústica, da qual vemos apenas uma parte, porém o suficiente para reconhecê-la como uma construção do tipo das que eram os ranchos caipiras, feitos de pau-a-pique; esse homem caipira está sentado no chão (num degrau de terra de uma escada) e segura uma faca, com a qual corta um pedaço de fumo; ele tem os pés descalços, uma roupa simples e clara, suja de terra, a pele bronzeada de sol e um pedaço de palha apoiado entre o cabelo e a orelha; seu olhar está direcionado para a faca que utiliza; a luz da cena é intensa, marcando bem o ambiente externo²⁵ em que se encontra o homem. A imagem se tornou tão forte na caracterização do

²⁴ Há na verdade dois quadros: um maior, com altura de cerca de dois metros, que está atualmente exposto na Pinacoteca, em São Paulo; e um menor, também do acervo da Pinacoteca, que não fica exposto – considerado por muitos um estudo, mas que é, como bem observa Coli, “de fato, acabado como obra definitiva” (2002, p. 24).

²⁵ Almeida Junior tem tanto quadros que retratam o interior de habitações caipiras, como “Cozinha caipira” (1895) e “Saudade” (1899), quanto figuras caipiras em ambientes externos, abertos, como o “Caipira picando fumo”, já citado aqui, mas também “Apertando o lombinho” (1895). Daniela Perutti analisa como os espaços

imaginário sobre o homem rural caipira que diversas referências artísticas retomam essa postura do homem agachado para caracterizá-lo. Voltaremos a isso nos capítulos 2 e 3, ao comentar as cenas iniciais da peça *Na carrêra do divino* e de *A estrambótica aventura da música caipira*.

Ilustração 1 – “Caipira picando fumo”, de Almeida Júnior. Reprodução fotográfica. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

internos pertencem às mulheres, enquanto os ambientes externos são cenários onde o caipira homem realiza diversas atividades (2007, p. 206).

A aparente simplicidade, que marca a obra de Almeida Júnior, não carrega o retrato de sentimentos, mas “passa uma imagem forte, ainda que isolada socialmente”, como apontou Oliveira (2003, p. 233). Para Coli, o centro do quadro é a faca que o caipira segura – e ela remeteria a uma violência latente da situação retratada. Não há exatamente um tom narrativo na cena, nem um retrato de forma pitoresca – o crítico comenta essa forma de retratar o homem do interior sem cair no exótico. A figura do homem está concentrada na atividade de picar o fumo e expõe “de modo crucial sua faca”, fina e longa, interposta entre ele e o espectador (COLI, 2002, p. 31). O pouco de cenário que vemos atrás e aos lados da figura humana é fundamental nessa caracterização – é daquela cena que o homem faz parte.

O caipira pertence, por evidentes razões culturais, ao fragmento de cenário que descobrimos por trás dele. A parede de taipa escalavrada, a porta com rachaduras e tábuas mal ajustadas, a camisa de algodão, a calça de brim, a ceroula que aparece na altura da canela, o cigarro de palha, os pés descalços, os restos de milho, o fumo, a faca, tudo se integra na coerência entre o personagem e o seu meio (COLI, 2002, p.24)

Todavia, não é de maneira neutra que a cena se apresenta. Para o crítico, há uma atitude de proteção retratada ali, já que aquele caipira “protege-se, protege sua autonomia individualizada, protege, pela violência possível, o lugar frágil que ocupa no mundo” (COLI, 2002, p. 31). Na obra de Almeida Júnior interessa menos a descrição do tipo físico do que a ação associada aos caipiras: “Ele se interessa pelas relações culturais, pelos gestos, pelo meio, pelos objetos que as caracterizam” (COLI, 2002, p. 25). Nesse sentido, os gestos²⁶ são importantes e pontos cruciais da composição. Há uma ambiguidade relevante no uso da faca – o quadro é apenas aparentemente pacífico, como se retratasse uma ação cotidiana do caipira²⁷. Coli argumenta então, mencionando o trabalho de Maria Sylvia de Carvalho Franco (*Homens livres na ordem escravocrata*, de 1969), sobre a violência latente na representação do quadro e na cena de vida do caipira – violência que “não é exceção, mas constitutiva da relação comunitária. E como se os caboclos vivessem sobre a linha de uma fronteira perigosa, fácil e constantemente atravessada” (COLI, 2002, p. 27).

²⁶ Gilda de Mello e Souza analisa essa “dinâmica dos gestos” em seu texto “Pintura Brasileira contemporânea: os precusores” (1974, p. 120). Segundo Otília Fiori Arantes e Paulo Arantes, ela teria sido a primeira a observar no artista “a verdade dos gestos da nossa gente” – o caipira de Almeida Júnior não seria, nesse sentido, apenas um figurante a mais em nossa pintura” (1997, p. 84).

²⁷ Em outro quadro do mesmo ano, “Amolação interrompida” (1893) o caipira retratado também segura um objeto que pode se transformar em arma, mas nesta representação o machado está abaixado e é a mão do homem que talvez seja o centro do quadro.

O artista introduziu uma temática que não era usual na pintura acadêmica brasileira da época: o retrato de pessoas anônimas e simples do interior do país. Lúcia Oliveira ressalta como este quadro foi anteriormente recebido com ressalvas: aquele mundo simples e pobre retratado por Almeida Júnior deveria ser superado pelos avanços da urbanização (2003, p. 233). Gilda de Mello e Souza aponta como o pintor representa um “marco divisório incontestável da pintura de cunho brasileiro” (1974, p. 123).

Para Rodrigo Naves, as proximidades entre a figura do homem retratado e as características do ambiente são grandes no quadro: “Cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro” (2005, p. 136). Porém, o crítico destaca a relevância do contraste entre “a aridez do ambiente e a relativa serenidade do caboclo” (2005, p. 137) e a intensidade do clima na cena – para ele, o sol²⁸, que castiga, é o grande personagem do quadro (“o que domina o quadro é a exterioridade majestosa da luz e do calor”, p. 138). Naves ressalta, todavia, o sentido particular da relação neste caso: “nesta tela o homem sofre o meio, em vez de determiná-lo” (2005, p. 137).

Dessa forma, para o crítico, nas telas regionalistas de Almeida Júnior cultura e natureza trocariam constantemente de posição, mas sem a condenação dos determinismos (2005, p. 141). Os personagens regionais não são, portanto, vistos pejorativamente, “como exemplos de uma espécie degradada e impotente ou simplesmente como miseráveis” (2005, p. 141). Ao contrário, há uma apreciação positiva tanto do ambiente quanto dos personagens retratados. Naves discute, inclusive, como essa produção era vista por literatos paulistas alguns anos depois, no início do século XX, envolvidos no objetivo de “criar uma identidade heróica para o povo de sua província, possibilitando assim o estabelecimento de uma história que justificaria um futuro grandioso e promissor” (2005, p. 142). Naves comenta:

No último quarto do século XIX o enriquecimento trazido principalmente pelo café colocava a província de São Paulo numa posição incômoda em relação à centralização do Império e a sua capital, o Rio de Janeiro. De par com o desenvolvimento de um movimento republicano, se dá em São Paulo um esforço consciente para dotar a província de atributos históricos que justificassem a posição de liderança econômica que vinha alcançando e apontassem para a necessidade de um peso político de que ainda carecia (2005, p. 142).

²⁸ Dentre seus argumentos ele recupera a análise que Candido faz de *O cortiço*, destacando como o naturalismo de Aluísio Azevedo enfatizou o sol “como o elemento definidor do meio brasileiro” (NAVES, 2005, p. 138).

Nesse sentido, instituições como Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista, a Academia Paulista de Letras, o jornal *O Estado de S. Paulo*, junto a literatos influentes, produzem aos poucos um discurso (“heterogêneo mas eficaz”, como aponta Naves) que conduz a uma “glorificação dos bandeirantes e a uma valorização da mestiçagem” que propiciou a “formação de uma sub-raça superior, mescla dos valentes bandeirantes” com índios da região²⁹. Assim surgiria o “mameluco paulista”, pai do caboclo e do caipira (2005, p.142).

Essa pequena digressão sobre o contexto histórico em que a produção do pintor se deu (e os sentidos de sua recepção) se justifica exatamente por associá-lo a este contexto: “Almeida Júnior contribuiu para a formação desse ideário e a recepção de seu trabalho seria incompreensível sem a consideração desse processo” (2005, p. 143). Naves comenta, ainda, como Almeida Júnior era para Mário de Andrade um marco de “tradição nacional nas artes visuais” – embora Mário não tenha escrito textos específicos sobre o pintor, o menciona em vários de seus artigos, muitas vezes como referência na busca pelo nacional³⁰ (2005, p. 146). É, portanto, no caldo dessa interpretação sobre a cultura paulista que o pintor se insere.

Além dessa ideia de pintar o “passado rural” e “uma raça mestiça de bandeirantes e índios”, nos textos que acompanham a exibição permanente dos quadros de Almeida Junior na Pinacoteca de São Paulo há também a menção à ideia de representar uma cultura em extinção: “as obras de Almeida Junior dedicadas ao caipira paulista exaltam uma cultura cujo desaparecimento o artista prenunciava”. O pintor se consagrou como o “primeiro grande artista nascido na província de São Paulo”, que afirmava cada vez mais “seu caráter autônomo e empreendedor” – vocabulário que, aliás, marca até hoje a construção de um imaginário sobre São Paulo. Como veremos, esse debate sobre o “engrandecimento simbólico dos paulistas” (2005, p. 143) é relevante para pensarmos o objeto de pesquisa sobre o qual me debruço. A produção de Soffredini a partir dos anos 1970 nos faz refletir sobre essa retomada da representação do homem rural brasileiro identificado ou não com

²⁹ Pretendo retomar, nas análises das peças de Soffredini, essa questão: como o elemento negro é, em geral, apagado dessa mestiçagem valorizada na origem da identidade caipira, embora tenha também historicamente contribuído para compor o que passou a se identificar como cultura caipira.

³⁰ Otília e Paulo Arantes fazem observações interessantes sobre este ponto, comentando afirmações de Mário de Andrade sobre o pintor e discutindo também a pintura de Tarsila do Amaral dos anos 1920 – na outra ponta em relação a Almeida Júnior, a modernista retoma a lógica de “descobertas do Brasil” com outras resoluções formais (1997, p. 81). Nesse sentido, vale conferir seu quadro “Caipirinha”, de 1923, que ajuda a discutir a presença do “caipirismo” no movimento modernista.

alguns desses atributos que se pretendeu associar ao homem paulista no início do século XX.

1.4.2 Primeiras produções cinematográficas e Mazzaropi

O primeiro filme brasileiro de ficção, gravado em 1908, por Julio Ferrez, conta a chegada de um roceiro ao Rio de Janeiro – *Nhô Anastácio chegou de viagem*. (NEPOMUCENO, 2005, p. 122). É a clássica situação do homem do campo lidando com diferenças e adversidade no centro urbano. Em 1929, Luiz de Barros dirigiu o filme *Acabaram-se os otários*, considerado o primeiro filme longa-metragem sonorizado ³¹ na história do cinema brasileiro.

Como aponta Freire, “na verdade, a origem do filme de Luiz de Barros estava intrinsecamente ligada a um gênero teatral característico de determinadas salas de espetáculos de São Paulo” (2013, p. 110). O cineteatro Santa Helena, localizado na Praça da Sé, onde estreou o filme, foi também sede de apresentações de grandes nomes da música caipira, como o próprio Cornélio Pires e mais tarde o comediante Mazzaropi. O tipo de música e os artistas usados pelo diretor do filme também se relacionavam a outras práticas populares concomitantes: “Mesmo nas primeiras semanas após o lançamento de *Acabaram-se os otários*, entre agosto e setembro de 1929, os astros do filme permaneceram apresentando espetáculos de variedades, em sessões contínuas, com ingressos populares, na mesma rua do cinema em que ele estava sendo exibido” (2013, p. 111).

A própria temática do filme (caipira na trama e no uso das músicas e dos artistas) alcançava uma grande popularidade na indústria de discos, especialmente através da figura de Cornélio, que também investiu no cinema³², como já apontei. É nesse momento de alta da temática caipira nos produtos culturais que circulam em São Paulo – principalmente nos

³¹ Como esclarece Rafael de Luna Freire, já havia anteriormente exibições de filmes curtos sonoros, porém este seria o primeiro longa-metragem sonoro nacional (2013, p. 117). Com o desaparecimento dos negativos e das cópias desse filme, há interpretações duvidosas sobre sua origem e sua repercussão, mas o pesquisador comenta gravações, identificadas recentemente, da parte falada do filme, registradas em discos (2013, p. 106). O filme consistia no que se chama de “parcialmente dialogado” (*part-talkie*), ou seja, não era inteiramente falado, mas a maior parte era musicada por discos não sincronizados (2013, p. 108-109). Esse formato era comum a muitos dos filmes norte-americanos exibidos no Brasil na época. Barros gravou especialmente para seu filme, inclusive diálogos (2013, p. 118). O som seria, portanto, subordinado à história e às imagens (2013, p. 118) – o que não acontecia com a utilização de discos já existentes.

³² Além de codirigir seus filmes, Cornélio atuou como personagem principal. Ele teria, inclusive, aproveitado as exibições do filme para realizar pequenas palestras (SOUZA, 2009, p. 19 *apud* FREIRE CORREIO, 2013, p. 112), como foi uma de suas marcas; fazendo da exibição cinematográfica um novo suporte para suas apresentações.

referentes à música – que “passava a ser crescentemente consumida pelas camadas urbanas num momento de acentuada expansão da indústria fonográfica brasileira” (2013, p. 113), marcada por sucesso de vendas tanto de discos humorísticos quanto de música regional – que Freire localiza a recepção do filme de 1929. O filme de Luiz Barros revela-se, assim, mais uma produção artística plenamente inserida “nessa voga de música regional” (2013, p. 113). Dois anos depois, “o longa-metragem inteiramente sincronizado *Coisas nossas* (com direção de Wallace Downey, 1931) ainda investiria na mesma vertente sertaneja, especialmente na longa sequência em que Jararaca e Ratinho alternam causos e piadas com canções de viola” (p.114). Porém Freire vê no filme de 1929 características mais claras do tom popular utilizado para retratar o mundo caipira, na trama simples e despretensiosa (2013, p. 114).

No filme, um caipira “da gema” chamado Bentinho Samambaia³³ e um italiano “sabido” acabam enganados em São Paulo, onde vivem peripécias nas ruas, parques e cabarés da grande cidade. É num cabaré que o caipira promove uma dança caipira (a quadrilha), depois de se indignar com as músicas estrangeiras tocadas ali (2013, p. 114). Ao final do filme, o caipira canta a canção que inspira o nome do filme, “Eu deixei de ser otário”. O filme estreou em São Paulo com recorde de bilheteria e seguiu em cartaz por mais de 50 dias no cineteatro Santa Helena: “em pouco mais de um mês o filme já teria sido visto por 35 mil espectadores” – em 1929, relembremos! *Acabaram-se os otários* foi depois exibido diversas outras salas paulistanas ficando em cartaz até fevereiro de 1930. Como destaca Freire, tratou-se do primeiro contato de grande parte dos espectadores com o *cinema sincronizado*, “mesmo que improvisadamente através de discos 78 rpm” (2013, p. 115-116). O filme foi exibido também no Rio de Janeiro, em setembro de 1929, repetindo sucesso de público. Porém, nem tudo era entusiasmo com relação à temática caipira nessa produção de cinema. Um dos críticos da época aponta os avanços formais do filme, com gravações sonoras próprias, porém lhe desagrada que se mostre uma São Paulo “de fundo de quintal” (2013, p. 118). Havia, portanto, uma distância significativa entre a recepção de público e a da crítica:

Se a recepção do filme pelas plateias populares – a julgar pelo sucesso de bilheteria e pelas inúmeras reprises – foi efusiva, o julgamento de muitos críticos foi bastante severo. Numa retrospectiva do cinema

³³ Segundo Rosa Nepomuceno, seria “um mineiro rico” que vive a clássica história do caipira na cidade grande (2005, p. 122)

nacional feita em 1929, o rigoroso Octávio de Faria, por exemplo, chamou *Acabaram-se os otários* de “pachouchada ridícula”, criticando a tentativa de se fazer um cinema no mesmo (baixo) nível do teatro nacional (*O Fan*, 1930, p. 8) (2013, p. 116).

Ao lado dessas críticas ao uso da comicidade popular, havia o elogio ao uso das canções – o uso da música popular nacional e o fato de ser falado em português eram duas qualidades tidas como atrativos do filme. As plateias populares que desconheciam o idioma inglês em que eram lançados os originais norte-americanos sonoros em cinemas brasileiros poderiam agora desfrutar do acesso – ao objeto artístico em si, de temática nacional, e à atração técnica da sincronização entre imagem e som nessa exibição.

Anos mais tarde, seria a vez de outra figura marcar as produções artísticas nacionais sobre o caipira: Amácio Mazzaropi começou sua carreira na década de 1930 nos picadeiros de circo, onde fez sucesso cantando “Tristeza do Jeca”, nos anos 40. Ele estreia como ator em 1951, com o filme *Sai da frente*. Já em 1958 era também diretor, produtor, cantor e distribuidor dos seus próprios filmes, em muitos dos quais a atriz Geni Prado atuava. Em 1959 filmou *Jeca Tatu*, aproveitando o personagem já clássico de Lobato, que se tornou um clássico dentre suas produções cinematográficas.

Ilustração 2 – Fotograma do filme *Jeca Tatu*, de Mazzaropi.

Nascido em 1912, em São Paulo, filho de mãe portuguesa e pai italiano, esse artista contempla outro imaginário além da representação caipira: é também no misto com a cultura italiana que Mazzaropi será adorado pelo público. O caipira de Mazzaropi, no cinema, aproveita a linhagem histórica prévia a ele, remetendo a figuras como Cornélio Pires e

Genésio Arruda, mas também se aproveita do repertório de teatro popular ítalo-paulista. Miroel Silveira destaca essa síntese que se realiza em Mazzaropi, “do italiano ‘devorado’ pelo caipirismo” (1981, p. 30) – fazendo referência, nesse sentido, a *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antonio Alcântara Machado. Como observa o crítico, embora Mazzaropi tenha nascido no teatro e no circo, seu personagem caipira, quando transposto para as telonas, não se constrói com os exageros que marcavam outros artistas. Mazzaropi soube entender com habilidade as particularidades do veículo em que se consagrou e, para Miroel, é uma figura que permanece na memória das pessoas “nessa postura simples e simpática”, “como alguém que deu a volta por cima de nossas infelizes estruturas sociais utilizando a arma pacífica de sua divertida matreirice” (SILVEIRA, 1981, *Ilustrada*, p. 30).

De acordo com Luzimar Gouvêa, o cinema de Mazzaropi não traz denúncia social e é “descomprometido com as grandes causas sociais e políticas do país”, não promovendo “nenhuma ruptura com a tradição cinematográfica” (2013, p. 76). Vinculado à chanchada e com caráter de cinema de entretenimento, esse cinema seria o que Paulo Emilio Salles Gomes chama de subdesenvolvido (GOUVÊA, 2013, p. 76). A produção cultural de Mazzaropi foi, portanto, desprezada pela crítica especializada. Entretanto, Gouvêa aponta como seu cinema traz algumas novidades – como “o recurso à paródia, a assunção do direito à preguiça, a assunção da malandragem, a utilização da ‘estratégia de sobrevivência’ (ou meio-de-vida) como possibilidades e soluções para o caipira no seu contexto social, econômico, político e cultural” (2013, p. 77) – que ajudariam a explicar o curioso fenômeno de permanência desse artista e de sua obra no mercado cultural por tantos anos.

Segundo Nepomuceno, ao final de sua vida ele teria ficado ressentido com a imprensa, que criticava seus filmes, dizendo que “o segredo de seu sucesso foi falar a língua do povo” (2005, p. 155). Mais uma vez, o embate entre recepção de público (popularidade) e recepção da crítica (que julgava negativamente elementos da comicidade popular) vem à tona. De fato, os filmes de Mazzaropi tinham grande aceitação pelo público (“arrastavam multidões identificadas com o universo rural”, 2005, p. 156). Segundo Oliveira, o artista “criou um tipo”, com calça pesca-siri, chapéu de palha desfiado e botina desengonçada, e conseguiu ser considerado “o melhor intérprete do Jeca Tatu” (2003, p. 255).

Na transmissão inaugural da TV Tupi de São Paulo, Mazzaropi foi apresentado como “o maior humorista do Brasil” e ganhou um programa exclusivo (2005, p. 156). Para Rosa Nepomuceno, ele perpetuava na tela a “espontaneidade matuta, que inspirava as piadas

de Cornélio Pires”: a astúcia do caipira que respondia sagazmente e fazia rir (2005, p. 156). A televisão ia ganhando cada vez mais peso e alcance cultural no país, deixando o rádio para trás. Tratava-se de um momento já em que o Brasil não era predominantemente rural: 55% de sua população vivia no campo (e não mais a grande maioria, como 30 anos antes, em que 80% da população do estado de São Paulo vivia no campo, por exemplo). A televisão tentava, assim, encontrar qual era “a cara do novo Brasil, urbano e próspero – aquele que podia comprar um aparelho de televisão, que tinha dentes, era alfabetizado” (2005, p. 157).

1.5 O caipira no teatro brasileiro, previamente: Martins Pena, Cesário Motta Júnior e Affonso Arinos.

Apesar de Soffredini explicitar as fontes de pesquisa utilizadas para a composição de seus trabalhos, e citar muitas vezes internamente e nominalmente alguns desses textos-fonte, ele não faz, em suas peças aqui pesquisadas, referências explícitas a textos teatrais³⁴. Não há dramaturgias anteriores com temática caipira dentre as fontes de pesquisa das peças que integram o *corpus* selecionado. Porém, vale comentar brevemente algumas³⁵ referências da representação do caipira³⁶ no teatro brasileiro (ou do homem rural, de maneira mais ampla, ou ainda dessa busca de identidade a partir do mundo rural), a fim de entendermos posteriormente as escolhas formais feitas por Soffredini nas suas representações do caipira.

Em peças de Martins Pena, da primeira metade do século XIX, temas rurais estavam presentes, desde *O juiz de paz da roça*, tida como sua primeira peça (da década de 1830), que apresenta cenas da vida e do trabalho na roça, bem como algumas discussões da época sobre a oposição campo (roça) / cidade (corte). Falas da filha caipira, Aninha, que mora na roça mas destaca as belezas da corte, apontam as diversões da cidade (como o teatro e as mágicas), para onde ela deseja ir. O espaço da trama é, por toda a peça, a roça, com algumas referências interessantes a esse contexto rural. Na primeira cena em que aparece, o juiz

³⁴ Com exceção, como comentaremos no capítulo 3, de um auto de Gil Vicente, mas texto este que não trata da temática da cultura rural.

³⁵ Poderíamos comentar diversos espetáculos que retratam o caipira, como *Os dois Jucas* (1888), de José Piza, mas preferi centrar em apenas alguns – que levantam aspectos para o debate sobre representação do caipira que pretendo considerar na análise das peças soffredinianas.

³⁶ Durante muitos anos tudo que não se referisse ao centro urbano da capital federal brasileira (Rio de Janeiro) era chamado de “sertão”, “interior” ou mundo “caipira”.

comenta, logo após ganhar um cacho de bananas, as vantagens de sua situação: “O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos, etc., etc.” (PENA, 2006, p. 10). Vê-se, adiante na peça, os abusos de poder que este juiz comete. Na cena final, mais uma referência clássica já à cultura caipira: ele pede uma viola, após saber do casamento da menina caipira, e a peça encerra-se com música e dança.

Há, logo ainda na parte inicial da peça, uma cena em que as mulheres são as personagens que trabalham no mundo rural: na cena 8, as duas caipiras, mãe e filha, cumprem diferentes funções: realizam tanto o trabalho doméstico quanto os serviços na plantação e colheita do café. Mesmo tendo um negro como escravo, as duas mulheres aparecem dedicando-se à roça em mais de uma cena. Destaco esse aspecto porque será um ponto a ser comentado adiante, na análise de *Na carreira do divino*. Há, ainda, também essa importante indicação: a presença de negros naquele ambiente – que praticamente não têm falas na peça, mas acompanham as famílias caipiras. Nesse sentido, há uma caracterização nessa peça do século XIX que não esquece a referência negra ao falar do mundo rural, diferente do que veremos ocorrer em importantes montagens no teatro do século XX, incluindo as peças de Soffredini. Desde a lista de personagens, mas também dentro das cenas, a indicação é de que os lavradores são negros.

Na peça *Um sertanejo na corte*, Pena explora ainda a tópica das inaptações do homem do interior ao ambiente urbano, no caso à vida na corte³⁷. O trabalho de Pena com a comédia e a representação dos costumes de uma parcela da sociedade brasileira talvez seja uma referência importante para pensarmos, anos depois, a linha de trabalho na qual se insere Soffredini no teatro moderno brasileiro. O tipo de humor que Martins Pena produz em seus textos talvez seja próximo do que reverbera nas produções de Soffredini, como pretendo apontar adiante. Creio que Martins Pena seja, nas referências anteriores, dentro do panorama histórico literário que quero aqui apresentar como precedente ao trabalho de Soffredini, o que melhor representa essa ideia.

³⁷ Também o dramaturgo França Júnior (1838-1890) explorou essa tópica em suas comédias (FARIA, 1993, p. 51), incluindo dentre seus personagens aqueles provenientes do universo rural, assim como Francisco Correa Vasques (1839-1892) fez na opereta *Orfeu na roça*, de 1869, paródia de *Orfeu no inferno*, de Offenbach, e Arthur Azevedo (1855-1908) em *A capital federal*, em que coloca em cena o choque entre roça e cidade (província e metrópole), nesta que ficou como “a comédia nacional de maior êxito de seu tempo” (PRADO, 1986, p. 270), elogiada por Décio de Almeida Prado como uma burla que prima pela “brasilidade” (1986, p. 279).

Outra peça sobre a qual não podemos deixar de comentar como referência anterior na representação do caipira é *A caipirinha*, de Cesário Motta Júnior (1847-1897), que trata mais especificamente da temática caipira. O texto é de 1880 e não foi publicado³⁸, mas foi encenado em dois momentos e locais distintos: na década de 1880, no interior paulista, e entre 1917 e 1928 na capital de São Paulo³⁹. A comédia tem personagens caipiras como protagonistas, é dividida em três atos, o cenário é predominantemente rural e a fala dos personagens tenta reproduzir a variedade linguística do interior do estado de São Paulo e marcas de oralidade. A peça conta a história de uma jovem moça do mundo rural forçada a ir para a cidade, onde foge das investidas de um jovem cidadão sedutor, em uma perspectiva que valoriza o universo caipira – a personagem tem atributos que “garantem sua pureza e a distanciam de uma vida de perdição na cidade” (2011, p. 21). Haveria, portanto, uma imagem idealizada da personagem rural que dá título à peça.

Segundo Vinicius Almeida, essa peça seria “uma das primeiras falas de um discurso que procurou valorizar e inserir o caipira na construção de identidade paulista e nacional” (2011, p. 16). Nesse sentido, a peça *A caipirinha* teria sido, segundo Pérez-González, um “antecedente importante do influxo dessa temática na nascente indústria do entretenimento, em meados da década de 10” (2018, p. 198). Na dicotomia campo/cidade, a peça ressalta características positivas associadas ao campo (na ideia de local de paz e inocência) e negativas associadas à cidade (local do barulho e da ambição) (ALMEIDA, 2011, p. 28).

Mais uma vez, está presente a ideia de desaparecimento iminente da cultura caipira – a representação de Cesário Motta Junior estava ligada a um imaginário de modernização que levaria ao fim do caipira: a preocupação de representar o caipira no teatro tinha a “esperança de preservar a imagem de um personagem da história paulista”, numa obra literária que registrava costumes de uma figura condenada ao desaparecimento (ALMEIDA, 2011, p. 84).

O caso da peça *A caipirinha* é, portanto, mais um exemplo de como abordar a temática caipira implica em debater a extinção dessa cultura: “Desde o final do XIX e ao

³⁸ Vinicius Soares de Almeida (2011) resgatou o texto da peça e o publicou como anexo em sua dissertação, mas não se pode ter certeza de que o material encontrado corresponde ao texto da primeira encenação, como pondera o próprio pesquisador (2011, p. 19).

³⁹ *A caipirinha* foi ainda levada ao cinema, em 1919, por Antônio Campos – filme que teria sido o maior sucesso do cineasta; consta como desaparecido, mas sobre a produção há diversas referências de história e de crítica.

longo do século XX, diversos homens da elite intelectual e política paulista manifestaram sua preocupação com a extinção da cultura caipira frente ao avanço da modernidade, considerado como irrefreável” (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2018, p. 198). O escritor, político e médico Cesário Motta Júnior, que foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1894, seria um deles – seu interesse na cultura caipira estava mediado por essa certeza de “seu futuro desaparecimento” (2018, p. 198), como atesta um informe escrito por ele quando era secretário do Interior do Estado de São Paulo, entre 1892 e 1895.

Cesário Motta era ainda amigo pessoal do pintor Almeida Júnior, de quem comprou em 1895 algumas obras para o Museu Paulista. Ele justifica a compra trazendo, mais uma vez, a questão da necessidade de registrar a cultura em possível extinção, já que as telas retratavam “nosso campônio, o homem da roça, tipo que irá desaparecendo, à proporção que a civilização for entrando por nossas cidades e campos. Fixá-lo em tela, era uma necessidade” (MOTTA *apud* ALMEIDA, 2011, p. 85).

A primeira montagem da peça foi realizada em 1882, em Capivari. O professor dinamarquês Alexandre Hummel – que seria mais tarde professor particular de Cornélio Pires – escreve um comentário no jornal *Gazeta de Piracicaba*, em 6 julho de 1882, em que celebra as “situações da vida roceira” representadas no palco e destaca as encenações de manifestações da cultura caipira, o que garantiria a originalidade da obra. Dentre os elementos citados, Pérez-González bem observa que há menção aos já típicos “causos” dos caipiras, à viola, ao mutirão, à reza e procissão, mas também aos “batusques”. Ou seja, segundo o próprio crítico “nada falta” (“A caipirinha”, *Gazeta de Piracicaba*, 6 julho de 1882, *apud* ALMEIDA, 2011, p. 23). A historiadora Pérez-González ressalta a importância dessa menção a um elemento oriundo da cultura negra como componente das manifestações caipiras, o que vai depois ser suprimido nas apresentações posteriores:

o batuque mencionado na crônica de 1882 e que provavelmente fechava a última cena, foi substituído na montagem paulistana por um entusiasta cateretê. Tal gênero era do gosto do público urbano e não raras vezes foi utilizado no teatro de variedades da época, chegando a circular eventualmente em partituras e discos (2018, p. 204-205).

Há dessa forma, uma alteração importante entre as montagens no que se refere à representação do caipira: “o ‘batuque’ mencionado por Hummel não foi incluído” como particularidade nos elementos mais representativos da cultura caipira – ao menos não “com a mesma frequência que os outros elementos” (2018, p. 201). Como conclui a autora, “ao

que parece, o baile — ligado às culturas africanas — foi substituído pelo cateretê, mais próximo do discurso de branqueamento do paulistanismo” (2018, p. 201).

Assim, depois da apresentação de 1882 em Capivari, o segundo momento de montagem de *A caipirinha* foram as encenações na capital do Estado, entre 1917⁴⁰ e 1928, alcançando 83 representações. É, portanto, com uma marca específica na caracterização que o caipira dessa peça é representado na capital – marca esta que, como veremos, parece ter tido força também em outros segmentos culturais e perseverado ao longo do século XX. De acordo com Pérez-González:

Na tentativa de preservar a figura do caipira, intelectuais, artistas e políticos selecionaram os traços que interessava “fixar” e apagaram os que era conveniente “esquecer”. Entre os aspectos silenciados, estiveram os traços das culturas afrodescendentes presentes no território paulista. A população ex-escrava e seus costumes tornavam evidentes as “incômodas” querelas de uma sociedade racista que se pretendia falsamente superada, após a abolição da escravidão em 1888. Tanto na literatura caboclista como nos primeiros trabalhos de tinte histórico sobre São Paulo, a cultura negra não teve lugar de destaque. A ausência dessa parte da população paulista nas narrativas sobre a cultura caipira levou a que, aos poucos, o caipira fosse sendo delineado com um homem majoritariamente branco e com antecedentes indígenas. Na passagem do XIX para o XX, Ferreira observou, inclusive, que os homens de letras tendiam a substituir o termo “mameluco” — miscigenação entre brancos e índios, sem influências africanas— pelo termo “caipira” (2018, p. 201).

Algumas das referências teóricas sobre os estudos do caipira brasileiro (ou sobre as interpretações da cultura brasileira produzidas no começo do século XX) apontam a importância da peça *Contratador de diamantes*, de Affonso Arinos. O texto publicado postumamente, em 1917, é tido, por vezes, como uma das mais importantes referências no teatro do início do século XX a abordar o mundo caipira. Segundo Lucia Oliveira, é importante refletirmos sobre os significados da encenação dessa peça: no mesmo momento em que Lobato expõe nos jornais e em seu livro um caipira preguiçoso e doente, essa peça de Afonso Arinos (que trata de tipos populares do interior do Brasil) é apresentada, em 1919, no Teatro Municipal de São Paulo. Se o acabamento formal é considerado simplista, a montagem, todavia, foi de extrema importância, conforme apontou Berriel (1994, p. 71), para o que se realizaria poucos anos depois na Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

⁴⁰ Esta foi, segundo Almeida (2011), uma das poucas obras regionalistas a ocupar o Teatro Municipal na época, abrindo espaço, dessa forma, para a apresentação de *O contratador de diamantes*, de 1919.

Arinos teria em sua literatura elementos de um movimento que tomaria corpo posteriormente, no modernismo: “a valorização do Brasil no mesmo gesto em que se cria uma mitologia da identidade nacional”, “a elaboração de tipos populares, marcados pela ação do meio, portadores e geradores de uma cultura folclórica particular” (BERRIEL, 1994, p. 72). Arinos teria sido um dos primeiros autores “a afirmar a importância do episódio de Canudos para o conhecimento de ‘caráter brasileiro’ e a descoberta de um país central, longe da faixa litorânea, até então ignorado” (MARQUES, 2012, p. 40).

A trama da peça, um drama histórico em três atos, com “características próprias do teatro didático” (BERRIEL, 1994, p. 74), se passa entre 1751 e 1753 e foi baseada em um episódio tido como verídico sobre a exploração de diamantes na região do Tijuco (atualmente, a cidade de Diamantina, em Minas Gerais) – um conflito entre um contratador (de linhagem paulista) e a metrópole portuguesa, nos tempos do Brasil Colônia.

No segundo ato, enquanto a família do protagonista está na Igreja, negros do lado de fora dançam, na rua, um congado – a encenação no Teatro Municipal de São Paulo buscou representar a autenticidade dessa dança⁴¹ folclórica brasileira. Berriel destaca o fato inédito – “para escândalo dos conservadores menos avisados” – de negros participarem do espetáculo no teatro mais importante da cidade, ao lado de integrantes de grandes famílias *quatrocentonas* e membros da elite paulista (“figuras da alta sociedade paulistana”, p. 131), nessa montagem que recusou a participação de atores profissionais e utilizou peças e móveis autênticos do período da mineração, pertencentes às famílias envolvidas na luxuosa montagem (SEVCENKO, 1992, p. 244). Essas e outras escolhas da encenação são associadas ao “intenso desejo de mostrar a ‘autenticidade’ de um passado histórico de grandeza dos clãs paulistanos” (BERRIEL, 1994, p. 73).

É ainda no segundo ato que o contratador grita ao povo na rua, após uma afronta do representante português à sua sobrinha: “dizei, bandeirantes e filhos de bandeirantes! dizei, paulistas, meus patrícios e companheiros: como se lava a honra ultrajada?” (1917, p. 79), ao que o povo incita que revide. Há, portanto, nessa peça uma tentativa de representação (e, assim, de interpretação) de um passado específico para os paulistas, no sentido do que

⁴¹ O texto de Arinos fala nos dançadores “tocando tambor” (1917, p. 71); a crítica aponta que na montagem havia na publicidade da peça o anúncio, como novidade, da inclusão de “pretos de verdade e dançadores e violeiros autênticos da roça” (OLIVEIRA, 2003, p. 235; PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, p. 207) e “toque de atabaques e tambores” (P. “Impressões de um espetáculo”, OESP, 14/5/1919 p. 4, apud SEVCENKO, 1992, p. 243).

apontou Oliveira: “uma busca da genealogia que tornava os paulistas os fundadores da pátria. Confirma-se uma mitologia da identidade nacional cuja matriz está na bandeira e no paulista” (2003, p. 235). Oliveira ressalta ainda como o autor encantou a elite da época, com sua escrita, considerada regionalista ao tratar de temas do Brasil interiorano, e com as apresentações de cateretê que promovia em seu palacete paulista (2003, p. 235). Ele era, assim, um “importante mediador entre as culturas erudita e popular, entre os mundos cosmopolita e regional” (2003, p. 235).

A mesma ideia é reforçada por Juliana Pérez-González, quando ela aponta a importância da montagem pelo fato de ter sido “desenhada como espetáculo para a mais alta elite paulista” (2018, p. 207). Essa peça teria levado, inclusive, Arinos a ser considerado como um vértice do movimento de “redescoberta” do Brasil popular e folclórico (SEVCENKO, 1992, p. 238) e ser “alçado à posição de herói intelectual dos novos tempos” (1992, p. 242). Porém, como assinala Pérez-González, se, por um lado, Arinos foi central para o resgate da cultura popular a partir da perspectiva dos grupos de poder, por outro lado, “os espetáculos de variedades e o teatro musicado paulistano vinham incluindo personagens, paisagens e músicos do universo caipiras, desde finais do século XIX” (2018, p. 207). Nesse sentido, a investigação sobre a temática caipira no teatro parece nos revelar (reforçar?) algo que a crítica e a história sobre o teatro brasileiro já apontam em relação a outras temáticas: o desprestígio de certos gêneros teatrais populares no Brasil.

Ao que tudo indica, nos teatros mais populares da cidade a temática caipira subiu ao palco com certa frequência, antes mesmo das aplaudidas montagens d'*A Caipirinha* e d'*O contratador de diamantes*. Mas, é importante reconhecer também que as representações caipiras do teatro de revista tiveram muito menos relevância para a elite da época que a peça de Arinos, em virtude dos preconceitos existentes em relação aos espetáculos de variedades, considerados perniciosos (2018, p. 207-208).

Assim, a relevância dessa peça está muito atrelada ao alcance e aos efeitos que ela teve sobre a elite cultural paulista. Como apontou Nicolau Sevcenko, a reunião de elementos a princípio díspares, como “o alto prestígio das famílias envolvidas, o renome de Arinos, a força do Municipal, a riqueza dos figurinos, a suntuosidade do mobiliário e prataria junto a elementos contrastantes como a congada e os negros no palco, convergiu para “criar um vínculo simbólico profundo” entre elementos ligados à elite (“distinção social, sofisticação, passado colonial”) e uma “raiz cultural popular” (SEVCENKO, 1992, p. 244). Essa montagem (e o seu sucesso) está, portanto, diretamente relacionada a esse momento de

redescoberta, pelas elites, da cultura popular no Brasil – inclusive das ações catalisadoras de transformações que figuras como Paulo Prado e Olívia Penteadó vão promover ao se aproximar de outro personagem crucial como foi Blaise Cendrars (SEVCENKO, 1992, p. 244). Nesse sentido, outro aspecto interessante da montagem – que aponta inclusive o caráter moderno desse acontecimento artístico – foi o fato de tentarem realizar um espetáculo “integralmente nacional, sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas europeias ou do português lusitano” (SEVCENKO, 1992, p. 241). Cabe lembrar que foi muito tardiamente que o teatro nacional deixou de usar, no Brasil, a pronúncia lusitana, que era assumida inclusive por atores profissionais brasileiros nos palcos.

A apresentação do *Contratador de Diamantes* indica o movimento literário regionalista que está em curso no início dos anos 1920 em São Paulo e que se dedica à vida rural e à cultura caipira, exemplificado nos saraus em que são apresentadas canções sertanejas com cantadores e violeiros nas mansões dos endinheirados. Mais do que valorizar o índio – vestígio do romantismo, tratava-se então de valorizar o mameluco e seu representante contemporâneo – o caipira. A literatura ficcional da época estava à procura das raízes nacionais, ocupada em buscar uma autenticidade nacional localizada no homem do interior, no folclore, nos mitos de origem (OLIVEIRA, 2003, p. 235).

De fato a peça está ambientada em um mundo rural (Minas Gerais), mas não trata do caipira exatamente, nem na caracterização de personagens nem no uso do dialeto. Há somente a referência a um personagem que se apresenta como crioulo (“sou da terra”, 1917, p. 20) e canta um lundu, mas não utiliza nenhum dialeto popular; e uma cena, no segundo ato, em que há negros falando uma variedade linguística diferente das que falam os protagonistas da peça – ou seja, com marcas de oralidade e características da variante falada por quem não tem acesso ao domínio da norma considerada padrão.

Mais adiante, há menções também breves à caracterização do espaço. A personagem de Dona Branca faz uma referência a São Paulo e à roça, como sua terra de antes: tem saudades daqueles “bons tempos” e vontade de esconder-se na “sociedade do gado do campo e dos passarinhos do céu” (1917, p. 92-93); e no Quadro Final da peça apresenta-se um rancho e um rancheiro (com um “chapéu de palha rôto”, p. 119) que recebe na sua venda os soldados e o contratador preso.

Dessa forma, apesar de não haver exatamente uma representação do caipira nessa peça, ela é, conforme mostrou Berriel, bastante expressiva em pontos importantes do

pensamento modernista – como a valorização do folclore e dos “antecedentes míticos do tipo paulista, alargador de fronteiras, insubmisso e criador da nacionalidade” (1994, p. 73). Discussão que será retomada adiante, nas análises das peças de Soffredini e no debate sobre aspectos de continuidade e ruptura com relação à representação feita tradicionalmente.

Nesse sentido, ressalto um ponto em comum entre as duas peças comentadas: ambas contam com números musicais como parte da trama, o que marca sempre as descrições feitas dos espetáculos *A caipirinha* e *Contratador de diamantes*; como veremos, a música na dramaturgia e na encenação será um importante aspecto do trabalho de Soffredini. Dessa forma, será importante retomar esse debate ao analisarmos as peças de Carlos Alberto Soffredini, temporalmente situadas anos mais tarde, mas que nos possibilitam refletir sobre como essa tradição foi continuada ou questionada na representação do caipira que ele propõe em seu trabalho – um dos objetivos a que me propus na pesquisa.

Posteriormente, há ainda dramaturgias relevantes sobre temáticas do mundo rural, mas não nos aprofundaremos, por exemplo, no trabalho de Jorge Andrade, porque, apesar dele tratar de temas do mundo rural, seu debate envereda pelas trilhas da memória e parece se aproximar mais de uma perspectiva dos fazendeiros que perderam terra, do que dos caipiras mesmo, como representação da cultura. Duas peças suas bem conhecidas, que tratam do ambiente rural brasileiro, são *A moratória*, de 1955, que representa, da perspectiva do proprietário de terra, a crise do café e seus impactos para as famílias que vivem dessa produção, e *Veredas da Salvação*, de 1964, na qual o autor abandona a perspectiva do fazendeiro para se aproximar dos colonos de terra. Jorge de Andrade está, dessa forma, ligado ao movimento teatral dos anos 1950 que procurava tratar de temas nacionais nos palcos; todavia, acredito que haja poucas conexões das escolhas formais dessas peças com o que realiza posteriormente Soffredini. Não aprofundarei então possíveis relações entre esses trabalhos, já que os outros autores mencionados me parecem mais afins com as produções que Soffredini vai realizar a partir de 1979.

2. Na carreira do caipira: análise da peça *Na carreira do divino*

“Jeca é todos os caipiras.”
(Lisboa, 2001, p. 270)

“Na carreira do divino é uma
magnífica lição de brasilidade”
(Magaldi, 2015, p. 652).

Para entender como se constrói a representação do caipira brasileiro na produção literária do final do século XX, através do estudo da dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini, começo a análise pela primeira das quatro peças indicadas. *Na carreira do divino* foi a primeira entrada de Soffredini na temática caipira, e a mais importante e significativa, considerando tanto a recepção do público como a repercussão crítica – e ainda os ecos posteriores que essa gerou na obra do dramaturgo. Vale lembrar que Soffredini realizou uma pesquisa específica antes da escrita desse texto: reconhecendo não ter biograficamente aquela origem nem um percurso de escrita na chamada linguagem caipira⁴², ele dedicou-se a estudar o tema e a linguagem em diversos autores, como veremos. Se posteriormente se reconhece em outros trabalhos do dramaturgo uma linguagem popular ligada ao universo do caipira, isso se deve ao empenho em buscar uma linguagem específica bem realizada, como ele alcança nessa peça – considerada um dos pontos altos de sua carreira e um marco na história do teatro moderno brasileiro.

Assim como em suas outras produções, o processo de pesquisa foi muito importante para Soffredini na criação deste texto teatral. Vale recompor brevemente o percurso das referências incorporadas em *Na carreira do divino*, para avaliar que tipo de relação se estabelece com as fontes – referências que ele fez questão de explicitar tanto externamente, no texto que acompanha a peça e na relação de figuras, quanto internamente ao texto (algumas de maneira mais vaga, outras marcadas textualmente). Eliane Lisboa aponta como marca essencial da dramaturgia de Soffredini o fato de, em geral, ele partir de um objeto de criação anterior para traçar sua trajetória, podendo “seguir em paralelo à obra original, ou contrapor-se, ampliar suas sugestões, ou mesmo extrapolá-las, negá-las” (LISBOA, 2001, p. 40 e p. 74). A relação que o dramaturgo estabelece com essas diversas

⁴² “Resolvemos montar, mas eu disse que não era caipira, não era a minha linguagem, a minha era a urbana, litorânea. Então, eu fui lendo todo esse povo que lidava com dialeto e comecei a descobrir que existia um dialeto que eu não sabia nem eles. Recolhi tudo, fui pra casa e comecei a estudar. Fui me aprofundando e só quando comecei a raciocinar no dialeto é que voltei a escrever. Aí foi num salto porque nada que eu vinha fazendo até então tinha a ver...” (Depoimento de Soffredini – in *Serragem nas veias*, 2011, p. 308).

vozes culturais, ou com alguma obra específica, não se dá no sentido de esconder as referências, mas sim de revelá-las, construindo com elas um diálogo permanente e, às vezes, explícito. Em *Na carrêra do divino*, as fontes de pesquisa são variadas: incluem um estudo sociológico de Antonio Candido, o estudo linguístico de Amadeu Amaral, referências diversas de Monteiro Lobato, outras obras literárias (Valdomiro Silveira, Cornélio Pires), além de músicas populares e de jornais de 1979.

Sobre esses diversos materiais utilizados em sua pesquisa, Soffredini deixa registrado um pouco do tipo de uso que cada fonte possibilitou: na obra *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, o dramaturgo teria descoberto, em suas próprias palavras⁴³, “a estrutura da peça” e a “realidade vivida” pelos seus personagens; Valdomiro Silveira lhe teria ensinado “como eles falam”; Amadeu Amaral foi fonte para as particularidades e lendas caipiras; Cornélio Pires, para o lado cômico; além do próprio Lobato, que, embora não seja mencionado nessa lista pelo autor, é incorporado de diversas formas na peça, como veremos, e de outras referências culturais, como o universo da música popular caipira. É claro que o uso das fontes não é tão compartimentado assim, mas essa era uma pista relevante para analisarmos as construções feitas por Soffredini na sua peça – muitas das quais, para além dessa anotação do autor, já estavam indicadas no próprio texto dramático, como no caso de Candido. Procurei, então, verificar na pesquisa de que maneira isso se realizou (ou não) no projeto estético do autor: de que modo essas representações anteriores foram incorporadas, reconstruídas ou refutadas. Pareceu-me fundamental, portanto, no estudo dessa peça refletir sobre suas relações com essas obras artísticas ou teóricas que serviram de fonte de pesquisa para o escritor compor em 1979 sua representação do caipira. Nesse sentido, interessa-me particularmente avaliar como se construiu a relação com a paradigmática referência da obra de Monteiro Lobato.

Através da trajetória da família de Jeca, Nha Rita, Mariquinha e Pernambi, temos na dramaturgia de *Na carrêra do divino* uma narrativa do desenvolvimento histórico brasileiro no século XX, com foco no homem rural, mas sempre pensado em relação ao crescimento da urbanização e das relações econômicas pautadas pelo mercado. E de maneira crítica: Soffredini utiliza, para isso, variados recursos, incluindo o uso do épico, como veremos adiante – não sendo, portanto, sua peça um drama realista ou o que se poderia chamar de drama histórico. Esse texto nos parece de grande importância para refletirmos criticamente

⁴³ O manuscrito que contém essas anotações foi incluído na edição da peça *Na carrêra do divino* (2017b), que organizei com Renata Soffredini, na p. 131.

sobre a história (cultural e política) recente de nossa sociedade. É com esses interesses que me aproximo das obras do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini e que pretendo examinar o processo de pesquisa que antecedeu a escrita dessa peça.

2.1 Contexto de produção e primeiras encenações da peça

Na carrêra do divino foi escrita por Soffredini a pedido do grupo Pessoal do Victor, que tinha interesse em montar uma peça sobre o universo do caipira paulista com um tratamento diferenciado do paradigma negativo do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. A ideia era tentar fazer um espetáculo que contasse um pouco sobre a origem dos integrantes do grupo, do interior paulista, similar ao que o Asdrúbal Trouxe o Trombone havia feito com a peça *Trate-me Leão*, no Rio de Janeiro. Refletindo juntos sobre o tema por vários meses, mas sem conseguir concretizar um texto, decidiram chamar um dramaturgo e convidaram⁴⁴, então, Carlos Alberto Soffredini.

Dentre os materiais de estudo de Soffredini para escrita dessa peça, que se encontram no acervo pessoal do autor, constam vinte páginas de anotação esquemática sobre conteúdos e reflexões lidas pelo dramaturgo no livro *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, uma longa lista de estudo de vocabulário, além de recortes de reportagens da década de 1970 sobre o trabalhador rural no Brasil e conflitos rurais, sobre festivais de música sertaneja, um material de divulgação (produzido pela Prefeitura de Piracicaba, de março de 1979) sobre folclore e cururu, e diversas canções caipiras e cururus com marcas de anotações de estudo dos versos e da métrica.

Em um dos originais do autor, o título da peça constava como “Narração visionária do Velho Nhô Roque Lameu” – homenagem mais explícita ao relato apocalíptico desse caipira, registrado no livro de Candido no capítulo “Análise da mudança”. Após imersão no

⁴⁴ Reproduzo aqui dois comentários do ator Paulo Betti, integrante do grupo O Pessoal do Victor que dirigiu a primeira montagem de *Na carrêra do divino*, em entrevista a mim concedida em abril de 2015: 1- Como se deu a escolha do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini? Houve outros nomes pensados? “Não me lembro de nenhum outro; o Soffredini foi pensado quando vimos que precisávamos de um dramaturgo, pois já estávamos há um ano na pesquisa, comendo mandioca e tomando quentão e tudo estava muito divertido, mas não tínhamos um texto, éramos atores e não autores.”; 2- Como era a relação anterior do grupo com Soffredini? “Eu havia feito um curso em Sorocaba, com o Soffredini, na época do teatro amador. Sempre gostei muito do trabalho dele como autor e diretor. Ainda hoje me lembro dele sentado naquele curso, sentado no chão, com o cigarro na mão, a posição de lótus. Ele dizia com uma voz forte durante os exercícios: ‘não se poupe, não se poupe’, não sei se fui eu quem sugeriu o Soffredini, mas pode muito bem ter sido, tamanha a influência que ele teve sobre mim.”

estudo desses materiais, Soffredini teria pensado a estrutura geral da peça, levando aos poucos para os ensaios as cenas que escrevia – um texto que foi chegando praticamente pronto ao grupo que iria montá-lo. Wanderley Martins, responsável pela direção musical, conta que decidiram incorporar algumas canções já existentes, mas que a maioria são canções compostas originalmente para a peça, após muito estudo sobre catira e cururu. Soffredini tinha facilidade com música, o que facilitou a escrita das canções nas métricas pesquisadas – as letras originais das canções são suas, com música de Wanderley Martins.

Soffredini terminou a escrita do texto teatral no início de julho de 1979. *Na carrêra do divino* estreou em Piracicaba, em agosto de 1979, tendo muitos dos cantores de cururu da região presentes na plateia. Em setembro do mesmo ano, o espetáculo começou temporada na cidade de São Paulo, no Teatro Eugênio Kusnet. Com direção de Paulo Betti, tinha no elenco Adilson Barros, Eliane Giardini, Márcio Tadeu, Marcília Rosário, Maria Elisa Martins, Paulo Betti e Reinaldo Santiago. A peça ficou mais de dois anos em cartaz e ganhou diversos prêmios, incluindo APCA, APETESP e MAMBEMBE para o dramaturgo. O sucesso foi tanto que em 1980, a RCA (Radio Corporation of America) lançou um disco com algumas das canções⁴⁵ do espetáculo.

⁴⁵ As canções gravadas foram: LADO 1 - 1. “Na Carrêra do Divino”, 2. “João de Barro”, 3. “Na Carrêra do Paiolão”, 4. “Amanhecer”, 5. “Sá Terra”, 6. “A Origem da Roça”, 7. “O Muchirão da Colheita”; LADO 2 - 1. “Apuros de um Santo Casamento”, 2. “A Caçada”, 3. “Na Carrêra do Anticristo”, 4. “Moreninha, Se Eu Te Pedisse”, 5. “Na Carrêra do Anticristo nº 2”, 6. “Na Carrêra do Boi Assado”, 7. “O Cuitelinho”.

Ilustração 3 – Capa do disco “Na carrêra do divino” lançado pela RCA em 1980.

O CENTRO DE TEATRO da UNICAMP
PESSOAL DO VICTOR *está:*

NA CARRÊRA DO DIVINO

TEXTO: C. A. SOFFREDINI / TEMA E PESQUISA: PESSOAL DO VICTOR
 MÚSICA: WANDERLEY MARTINS - CENOGRAFIA: MARCIO TADEU
 DIREÇÃO: PAULO BETTI
 ELENCO: ADILSON BARROS - ELIANE GIARDINI - MARCÍLIA ROSÁRIO -
 MARCIO TADEU - MARIA ELISA MARTINS - PAULO BETTI - REINALDO SANTIAGO

NA CARRÊRA DO DIVINO ou NARRAÇÃO VISIONÁRIA DO VELHO NHO ROQUE LAMEU é um trabalho sobre a cultura caipira, enfocada em três momentos: No primeiro (NO TEMPO DO PAIOLÃO) o caipira está em relação equilibrada e com o minio pleno do seu universo, dono de suas lendas, seus mitos suas superstições, sua ingenuidade, seu "cumpadrio", sua terra e sua fome. No segundo momento (O ANTICRISTO) seu universo é estilizado por uma força que ele não domina, não compreende: o capitalismo. Então ele sonha com um tempo no qual que nunca virá (o tempo do BOI ASSADO). Então ele abandona seu mundo físico, deixando nele a sua cultura e levando consigo apenas seu sonho, à procura de um novo equilíbrio que nunca verá.

C. A. SOFFREDINI

ESPECIAL PARA
PROMOÇÃO INENUTR
GRATUITA

1. NA CARRÊRA DO DIVINO (Adilson Barros)
2. JOÃO DE BARRO (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
3. NA CARRÊRA DO PAIOLÃO (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
4. AMANHECER (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
5. SA TERRA (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
6. A ORIGEM DA ROÇA (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
7. O MUCHIRÃO DA COLHEITA (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)

1. APUROS DE UM SANTO CASAMENTEIRO (Tema: Wanderley Martins-C. A. Soffredini; Texto: C. A. Soffredini)
2. A CAÇADA (Tema do Curupira) (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
3. NA CARRÊRA DO ANTICRISTO (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
4. MORENINHA, SE EU TE PEDISSE (Música e Letra do Folclore-Adapt.: Rossini Tavares de Lima-Texto Adapt.: C. A. Soffredini, para a peça "NA CARRÊRA DO DIVINO")
5. NA CARRÊRA DO ANTICRISTO N: 2 (Wanderley Martins-C. A. Soffredini)
6. NA CARRÊRA DO BOI ASSADO (Tema: Wanderley Martins-C. A. Soffredini; Texto: C. A. Soffredini)
7. O CUITELINHO (Folclore de Mato Grosso-Adapt.: Paulo Vanzolini-Texto Adapt.: C. A. Soffredini, para a peça "NA CARRÊRA DO DIVINO")

Diretor de Coordenação Artística & Repertório Nacional São Paulo: OSMAR ZAN • Coordenação Artística & Direção de Estudos: NONO BASÍLIO / WANDERLEY MARTINS • Supervisão Musical: V. ZANDOMENIGHI • Arregimentação: GRIMALDI D. GOMES • Técnicos de Som: CLAUDIO COEV / EDGARDO ALBERTO RAFFETTI / REINALDO CESAR DE SOUZA / PEDRO FONTANARI FILHO / STELIO CARLINI / WALTER LIMA • Supervisão de Áudio: GUNTHER J. KIBELKSTIS • Corte: JOSÉ OSWALDO MARTINS • Arte: MOACYR ROCHA • Foto: OSWALDO MICHELONI • Gravação e Mixagem: ESTÚDIOS DA RCA SÃO PAULO

MÚSICOS:
 Viola: ANDRÉ GONÇALVES MELO
 Violão: JOSÉ ROBERTO SANTAREN
 Acordeão e Flauta: SÉRGIO PAULO RIZETTI
 Percussão: SÉRGIO ROBERTO CHICA

Participação especial de ZÉ DO RANCHO, com violão

Arranjos dos músicos participantes.

RCA
DISCO É CULTURA **TAMBÉM EM FITAS**
 FABRICADO POR RCA ELETRÔNICA LTDA. - AV. ENG. BILLINGS, 2227 - S. PAULO
 CEC 01.126.074/0002-41 - SCDP - DPF - 001/80 - S. PAULO - INDÚSTRIA BRASILEIRA

Ilustração 4 – Contracapa do disco “Na carrêra do divino”.

Ilustração 5 – Família caipira protagonista, em uma das cenas iniciais da peça. Montagem de 1979. Arquivo pessoal de Paulo Betti.

Ilustração 6 – Personagens Cidadão, Jeca, Nhá Rita e Pernambuco. Montagem de 1979. Arquivo pessoal Paulo Betti.

**Ilustração 7 – Cidadão, interpretado por Paulo Betti, e Jeca, interpretado por Adilson Barros.
Montagem de 1979. Arquivo pessoal Paulo Betti.**

Mais tarde, em 1987, *Na carrêra do divino* foi remontado pelo Núcleo ESTEP – Estética Teatral Popular⁴⁶, com direção do próprio Soffredini. Contando agora com música de Valmy Rocha e cenários e figurinos de Gabriel Villela, essa montagem estreou no Centro Cultural São Paulo, ficou em cartaz durante um ano em São Paulo e também foi apresentada em diversas cidades interior do estado, sempre com casa lotada. No elenco: Antonio Fantini, Renata Soffredini, Mércia Corrêa, Wagner Alberto, Marcos Moreira, Chiquinho Cabrera, Cláudia de Freitas, Fernando Borges, Isser Korik e Rita Ivanoff (Cf. Programa da peça na Ilustração 8). Esse espetáculo consolidou o Núcleo ESTEP, em função da grande repercussão de crítica e de público que alcançou. Houve ainda algumas outras montagens posteriores⁴⁷ dessa peça, nem sempre com grupos profissionais.

⁴⁶ Fundado em 1985, por Soffredini, que monta no mesmo ano sua peça *Minha Nossa*.

⁴⁷ Alguns exemplos: em 1998, a Cia Teatral Martim Cererê (GO) apresentou sua montagem de *Na carrêra do divino* em Goiás, São Paulo e também no XXI Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica na cidade do Porto, em Portugal; em 2012, a Cia Guaanaira (ES) apresentou a peça no VIII Festival Nacional de Teatro Cidade de Vitória.

2.2 Recepção: primeiras críticas

Comento brevemente parte importante da crítica de jornal publicada na época da primeira montagem. Há mais de vinte textos sobre a estreia e sobre as primeiras encenações de *Na carreira do divino* publicados em jornal⁴⁸. A maior parte da crítica encontrada é mesmo de caráter jornalístico, mas destaco alguns pontos de reflexão sobre a peça que, a meu ver, seria importante debater. Vale lembrar que a *Na carreira do divino* obteve grande sucesso de público e marcou a maneira como a crítica passou posteriormente a ver o trabalho do dramaturgo – em especial sobre a questão da cultura popular e do caipirismo.

Dentre as diversas críticas produzidas no calor da hora, comentarei os textos de Sábato Magaldi, de Clóvis Garcia e de Jefferson Del Rios. Há outros artigos, um pouco posteriores, como o de Walnice Nogueira Galvão, incorporado em seu livro de crítica literária de 1981 e republicado na *Revista USP* 118 (jul.ago.set/2018), que acredito ser importante comentar, por compor parte relevante da recepção da peça. Analisarei os principais pontos que essas quatro críticas levantam sobre a montagem do grupo e sobre a criação de Soffredini.

Começo pelo texto de Clóvis Garcia – “Os intérpretes, perfeitos na transfiguração do caipira” – que foi publicado em 9 de setembro de 1979, no jornal *O Estado de S. Paulo*, mesma semana da estreia do espetáculo no Teatro Eugênio Kusnet, em São Paulo, e em 2006 passou a compor o livro *A crítica como ofício*. O crítico caracteriza o trabalho feito na primeira montagem da peça de Soffredini como “expressivo de nossa cultura popular” (GARCIA, 2006, p. 217), destacando a “transposição para o palco, em termos de teatro erudito”, do que chama de “cultura espontânea do nosso povo”. Dando-lhe uma “dimensão universal”, esse tipo de trabalho poderia “determinar a formação de uma dramaturgia que corresponde à nossa expressão característica e, nesse sentido, verdadeiramente popular” (2006, p. 217).

Garcia valoriza o aproveitamento do folclore como um dos possíveis caminhos para “um teatro verdadeiramente nacional” (2006, p. 217). O crítico adverte, porém, que não se deve classificar esse espetáculo como “teatro folclórico”, já que não se trata ali de uma expressão dramática espontânea, sem interferência da cultura erudita. O que se passa no palco nessa montagem é uma “transposição” (teatro feito por equipe que prepara o

⁴⁸ Grande parte dessa crítica jornalística está reunida no arquivo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall, em São Paulo.

espetáculo com “conhecimento premeditado” – 2006, p. 217). *Na carrêra* seria para ele, portanto, um “teatro erudito”, com “aproveitamento de nosso folclore”, a partir das pesquisas feitas pelo grupo Pessoal do Victor sobre “a cultura paulista difundida pelos tropeiros em todo o Brasil” – deixando um pouco de lado a dramaturgia estrangeira (2006, p. 218).

O crítico ainda valoriza o fato de a encenação abranger aspectos diversos, como linguagem, usos e costumes, credices, atividades extrativas, caça, agricultura, música, dança; porém, lamenta que a peça não tenha abordado as manifestações culturais do presente, com suas influências modernas. Critica a visão literária e antropológica desligada do que chama de “ciência do Folclore” (2006, p. 218), o que limitaria a pesquisa, mas relembra que o etnocentrismo de Lobato foi “acirradamente ironizado” na peça (2006, p. 219). Garcia conclui dizendo que essa peça “resultou, apesar do enfoque literário e histórico, num espetáculo expressivo da nossa cultura popular, num teatro erudito, que é o que pretende ser, de algum nível artístico” (p. 219). O crítico ainda elogia o trabalho entrosado entre autor, diretor e cenógrafo, bem como a “excelente transposição musical” feita por Wanderley Martins.

A segunda crítica publicada sobre essa peça foi a de Jefferson Del Rios. Seu texto é de 13 de setembro de 1979 e saiu na *Folha de S. Paulo* com o título “Lucidez de um drama popular sem folclore”; passou, mais tarde, a compor o livro *Crítica teatral*, publicado em 2010. Del Rios elogia “o elenco comprometido”, com especial destaque para Adilson Barros: essa peça seria, para Del Rios, “o grande instante na carreira” do ator⁴⁹ (2010, p. 54). O crítico aponta que se trata de um “espetáculo sobre caipiras”, mas não de maneira semi-idiotizada como costuma ser a “versão preconceituosa das capitais” (2010, p. 52). A montagem do Pessoal do Victor faz, segundo o crítico, uma “belíssima reconstituição” do homem rural brasileiro e de sua cultura em extinção, a partir do estudo minucioso de Candido, que descreve brevemente, de forma elogiosa.

Sobre essa relação, ele comenta: “Todo um povo, um modo de ser, uma linguagem com características e sonoridades do dialeto foram fixados por Antonio Candido e, agora, são redimensionados no palco em termos dramáticos e musicais” (2010, p. 52). Segundo

⁴⁹ A força dessa avaliação sobre o ator que fazia o personagem Jeca (“Adilson confunde-se com o caipira”, 2010, p. 54), foi para muito além desse texto crítico, marcando a repercussão de outros trabalhos que Soffredini desenvolveria com Adilson Barros: o filme *Marvada carne*, de 1985, (do qual Soffredini é roteirista) e a peça-musical *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990.

Del Rios, os costumes são mostrados com “singeleza”, ao lado das alegrias do cotidiano pobre daquela família. O espectador atencioso sente um “efeito emocional” ao descobrir que o que conhecia através apenas de relato, “aparentemente distante”, na verdade é uma realidade a poucos quilômetros de São Paulo (2010, p. 53). O espetáculo teria mostrado assim “com forte conteúdo crítico” (2010, p. 53) como esse homem rural é liquidado quando passam a vigorar as relações baseadas na propriedade e no lucro. Del Rios completa:

Por trás do quadro humano expressivo de *Na Carrera do Divino* é possível se antever os demais problemas sociais do campo (boias-frias, lutas de posseiros, grilagens de terra, o latifúndio, etc.). O Pessoal do Victor encontra na atual iniciativa um dos seus momentos de maior lucidez e maturidade artística. O espetáculo é belo e digno, da primeira fala caipira à última nota musical (2010, p. 53).

Passo agora ao trabalho de Sábato Magaldi, crítico já experiente e reconhecido em 1979. Ao escrever sobre a montagem da peça de Soffredini, em sua coluna no *Jornal da Tarde*, em 19 de setembro de 1979, sob o título “Emoção estética brasileira. E um espetáculo irresistível” (o texto foi republicado recentemente em livro, em 2015, com o título “Na carrêra do divino”), Sábato Magaldi valoriza a pesquisa sociológica e antropológica que sustentaria o espetáculo, descrito como “um dos mais autênticos já criados pelo nosso teatro” (2015, p. 651). O crítico ainda destaca: “Só uma perfeita integração de todos os elementos alcançaria esse excelente resultado” (2015, p. 651), valorizando o trabalho conjunto do grupo com o autor Soffredini. Sobre o plano da peça (que foi transcrito no programa dessa montagem), Sábato afirma que parece ter havido rigor científico na condução dos episódios, mas elogia o fato de a sustentação dessa estrutura ter desaparecido, permitindo que o público veja no palco “a maravilhosa unidade da ficção”. Para o crítico, o autor teria conseguido absorver os estímulos para fundi-los em uma “primorosa peça de teatro” (2015, p. 651).

Esse me parece um ponto importante para o reconhecimento da qualidade da dramaturgia de Soffredini. Se a pesquisa é sempre um ponto de destaque em suas produções, é importante as marcas dessa pesquisa desaparecerem no palco, sendo a matéria estudada de fato transformada em obra de arte. Entretanto, cabe lembrar que há breves momentos em que essas marcas muito explicativas aparecem (como na cena em Mariquinha explica qual é a revista que mencionou...) e é onde o texto perde essa força de composição como arte autônoma e fica ainda muito ligado ao caráter didático da pesquisa.

O crítico continua então, deixando claro do que fala: “Pela primeira vez, o ponto de partida sociológico não anulou a beleza ficcional”. Embora não seja possível afirmar com exatidão a que ele se refere com a expressão “pela primeira vez”, nos parece acertada essa leitura: se a matéria da composição dessa dramaturgia tem tudo de histórica e social, a fatura realizada por Soffredini não perde de vista o tratamento ficcional e a elaboração formal.

Sábato elogia ainda a escolha de Soffredini em calcar a estrutura da peça na narrativa do velho caipira que já compõe com traços romanescos o livro de Antonio Candido. As outras fontes viriam a enriquecer e complementar essa escolha central. O crítico classifica o espetáculo como “epopeia”, por tratar da extinção de uma civilização, e avalia como “sábua” a decisão do dramaturgo de encerrar a peça no momento em que a família parte para a cidade grande, onde a cultura caipira se descaracterizará.

Outro ponto importante da crítica é a ressalva de que o espetáculo não trata de um mundo particular, “do qual o espectador citadino” se aproxima com “a curiosidade pelo que é exótico” (2015, p. 651). O texto de Soffredini reflete, segundo o crítico, “a nossa realidade, nos mesmos termos, por exemplo, de *Grande Sertão: Veredas*”, de Guimarães Rosa (2015, p. 651). É uma forma de elevar e valorizar o trabalho de escrita do dramaturgo, já que a comparação é feita com uma das obras mais valorizadas do cânone literário brasileiro, especialmente por sua realização estética e pelas saídas encontradas na representação do mundo rural. Ainda sobre este ponto, Sábato afirma: “Aquela família de camponeses de São Paulo apresenta os mesmos signos de transcendência e universalidade de qualquer grupo humano dos centros civilizados. Daí a admirável comunicação do espetáculo” (2015, p. 652).

Ainda nesse sentido, Magaldi elogia a pesquisa de linguagem, tanto para o autor do texto quanto para o trabalho dos atores, que não trariam inflexões “falsas” na fala caipira: “A prosódia parece pertencer espontaneamente a todos” (2015, p. 652). O riso conseguido pelas particularidades da linguagem não são de deboche dos caipiras, mas de “encantamento pelos achados poéticos e pela precisão e surpresa dos vocábulos”. E completa, valorizando muito nesse sentido a construção dessa peça: “Também nesse ponto de vista *Na carrêra do divino* é uma magnífica lição de brasilidade” (2015, p. 652). Pretendo apontar adiante, em minha análise, alguns desses elementos que evidenciam na peça a preocupação com o Brasil.

Sábato ainda avalia o trabalho do diretor Paulo Betti, elogiando o espetáculo por fluir “sem quebra de ritmo” e indicando a inclusão do nome entre os “nossos bons encenadores”. O grupo de atores também é enaltecido pelo trabalho, com uma menção especial a Adilson Barros. Finalmente, Sábato enaltece o trabalho de Márcio Tadeu nos cenários e figurinos, e a música de Wanderley Martins, considerando-os indispensáveis “para o êxito do espetáculo”, e retomando a ideia de brasilidade da obra: “*Na carrêra do divino* se recomenda para quem deseja uma emoção estética entranhada ao Brasil” (2015, p. 652).

Por fim, comento o texto de Walnice Nogueira Galvão, escrito nos primeiros meses do espetáculo em cena e publicado no livro de ensaio *Gatos de outros sacos*, dois anos após a estreia da peça, que continuava em exibição. A autora destaca principalmente a natureza experimental de *Na carrêra do divino* e ressalta a escolha da música caipira como suporte do espetáculo teatral. Ela comenta, assim, como esse aproveitamento é raro no teatro: “Não é fácil defender a presença da música caipira num palco. Mesmo Mário de Andrade, apaixonado por tudo quanto fosse criação de arte popular (...) manifestou suas dificuldades” (1981, p. 163). O texto tem um caráter muito mais ensaístico do que de crítica teatral jornalística – Galvão retoma por mais seis parágrafos alguns pontos dos estudos de Mário sobre cultura popular e música popular.

Em seguida ela valoriza a questão da dança – descoberta e apontada por Mário como o verdadeiro ponto forte de espetáculos populares que observou (o intelectual percebera que sua “tônica estava deslocada”, já que não era nem o canto nem a letra o grande o foco daquelas práticas). Além do aproveitamento musical em si, Galvão destaca o trabalho do grupo paulista com a dança na montagem desse espetáculo: “A lição de Mário de Andrade foi bem aproveitada pelo pessoal do Victor, que talvez dele nem tenha tido conhecimento” (1981, p. 164). Dessa forma, apesar de não citarem o nome do escritor na bibliografia impressa no programa da peça, para ela, a lição “mais profunda e mais fundamental” do investigador – ter uma atitude “modesta e aberta” diante de “seu objeto de investigação” – parece ter guiado a produção da peça.

Galvão ressalta ainda o uso do conceito de “mínimos vitais e mínimos sociais”, retirados do estudo de Candido, para refletir a respeito dos questionamentos que a peça apresenta sobre a espoliação da terra, a fome, a exploração. Porém, a autora parece manter em sua escrita um tom de distanciamento e até certo olhar de superioridade em relação ao grupo social retratado (1981, p. 165) – postura que vai em sentido muito diferente do que

tenta, por exemplo, Sábato Magaldi em seu texto ao falar da universalidade do tratamento dado pela peça às críticas sociais feitas.

A autora afirma que o espetáculo “tem altos e baixos”, mas sem especificá-los. E reforça, mais uma vez, como o interesse pela música é constante na peça, anunciando inclusive o disco com as gravações de algumas das canções, que sairia pela RCA tempos depois da escrita desse ensaio. Dentre elas, destaca a canção “Moreninha, se eu te pedisse” como representativa das “possibilidades de um perfeito entrosamento da música com o teatro”, já que as “cenas rápidas” em que a canção aparece (momento em que o Cidadão apresenta objetos de consumo urbanos à família caipira) são “intercaladas pela modinha na dúvida do subjuntivo, dando um efeito excelente” (1981, p. 165).

Walnice Nogueira Galvão ainda aposta como esse espetáculo “pode abrir um caminho de renovação para o teatro e para a música no teatro” (1981, p. 165). E encerra seu texto apontando a falta de mais informações para o ouvinte sobre a música de *Na carrêra do divino*, criticando particularmente a Carrêra do Boi-assado, que encerra a peça:

Esta deveria ser um ponto alto (...). Infelizmente, perde em ênfase de um lado porque não dá pra entender direito a dicção, e de outro porque as ricas intervenções visuais de outros momentos de evocação na peça tornam a canção, apenas cantada, pouco impressiva (1981, p. 165).

Para Galvão, o boi poderia ter sido visto em cena pelo público. Discordo desse apontamento da crítica por considerar essa canção uma das mais metafóricas da peça. Se o boi não foi colocado no palco como representação visual do animal, talvez tenha havido mais chance de ter sido compreendido em todo seu complexo significado metafórico como redenção mitológica passada transmitida nas narrativas orais dos caipiras, como bem registra Antonio Candido – e como pretendo comentar na parte final de minha análise. Todavia, é com tom positivo que ela fecha o texto: “são reclamações a favor de *Na carrêra do divino*, de quem teve uma boa amostra e ainda quer mais” (1981, p. 166). O ponto da utilização da música parece o centro para ela, que prioriza em seu texto crítico este aspecto em detrimento de outros aspectos importantes da estruturação deste espetáculo.

Retomarei algumas dessas ideias na análise da peça, em especial sobre a maneira como o dramaturgo utilizou recursos como as músicas na peça e sobre a relação entre as fontes – principalmente para o debate sobre a relação entre as fontes de cultura popular e erudita.

2.3 Antonio Candido e *Os parceiros do Rio Bonito*: elementos estruturais da cultura caipira

Como já apontado, diversas fontes foram utilizadas por Soffredini para a criação da peça *Na carrêra do divino*. Começamos por uma das principais referências, amplamente utilizada para a criação da peça: a obra *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido. O aproveitamento dessa fonte é sempre ressaltado pela crítica, porém, a maneira como a incorporação é avaliada ainda varia muito, como tentei apontar – podendo inclusive ser elogiada por funcionamentos opostos: uns argumentam que o dramaturgo transpôs esta obra científica, erudita, de grande valor, para um teatro popular; enquanto outros valorizam que Soffredini absorveu as informações dos caipiras populares investigados por Candido, mas realizou um teatro nos moldes da cultura erudita. Pensar essa relação é, portanto, um espaço de disputa sobre esses significados.

Passo, então, a avaliar de que maneira o trabalho teórico de Candido foi aproveitado, inclusive na estrutura, para a concepção dessa primeira peça de temática caipira escrita por Soffredini. A criação da família central de *Na carrêra do divino* (Jeca, Nha Rita, Mariquinha e Pernambi), assim como das principais ações e conflitos por que ela passa na peça, mobiliza diretamente os relatos e estudos de Candido sobre o caipira. No mesmo sentido, as canções utilizadas na peça também apontam para a transformação histórica que Candido examinou em sua pesquisa.

Pesquisa de doutorado defendida em 1954⁵⁰ e publicada em 1964, *Os parceiros do Rio Bonito*⁵¹ se tornou uma obra fundamental não apenas para os estudos teóricos sobre o homem rural no Brasil, mas também para as produções literárias que trabalham com a representação do caipira brasileiro. A peça *Na carrêra do divino*, de maneira bastante colada à análise sócio histórica de Antonio Candido, trata, centralmente, da vida de uma família que vive do trabalho rural, em dois momentos distintos: antes e depois da instalação e do fortalecimento das relações capitalistas na região. Através da trajetória desses personagens

⁵⁰ Segundo o banco de dados do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH/USP, o título para a defesa foi: “Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre a crise nos meios de subsistência do caipira paulista”.

⁵¹ Utilizarei aqui as referências da seguinte edição: CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

tem-se uma dramaturgia dividida em fases⁵², construída de modo que a narrativa principal⁵³ dessa família siga o desenvolvimento histórico brasileiro, caracterizado pelo crescimento urbano e pelas relações econômicas cada vez mais pautadas pelo mercado. Interessa-me, assim, avaliar de que maneira Soffredini incorpora os conteúdos e a estrutura do estudo teórico de Candido para produzir essa peça teatral.

Retomemos brevemente o contexto de produção dessa obra de Candido: incentivado por Roger Bastide desde o final dos anos 40 a estudar o homem brasileiro e seu folclore, Antonio Candido se interessa pela poesia popular manifesta no cururu – “dança cantada do caipira paulista”, na definição dele (2010, p.11) – e inicia, assim, o trabalho de sua futura tese, sob orientação de Fernando de Azevedo, nas Ciências Sociais da USP⁵⁴, partindo de pesquisa de campo na região do Bofete, fazenda Bela Aliança, na década de 50. Tendo encontrado trabalhadores rurais que vivem pobremente e trabalham em regime de parceria, em uma cultura à beira de extinção, Candido realiza, por alguns anos⁵⁵, um estudo socioantropológico sobre esse modo de vida e produz um trabalho de fôlego que é referência até hoje, essencial para os estudos sobre o homem rural ou a cultura caipira no Brasil. Sobre essa importância, Walnice Nogueira Galvão destaca:

O exercício de uma etnografia compreensiva permitiu intuir uma dimensão estética, cuja sobrecarga de significados deu frutos inesperados. A descendência propriamente científica e universitária é inumerável. Historicizando os estudos de comunidade, impregnou a chamada "escola paulista de Sociologia", originando uma linhagem de trabalhos numa área que passou a se chamar Sociologia Rural, e espalhou-se pelo País afora. Dada a excepcional abertura para a dimensão simbólica, nem sempre encontrada em trabalhos de Sociologia, não é de surpreender a fecundação que *Os Parceiros* operou em setores artísticos, de que se rememora aqui um espetáculo teatral e um filme⁵⁶ (GALVÃO, “A cultura caipira”, 2010).

⁵² Termo muito utilizado pelo dramaturgo na divisão interna de cenas e atos de suas peças, também em outras peças.

⁵³ Há outras pequenas narrativas, de caráter folclórico, que são incluídas em meio ao que chamei de narrativa principal. Abordarei melhor isso adiante.

⁵⁴ O estudo de Candido entrava no quadro mais geral do esforço feito pela sociologia paulista da época para transformar os estudos sobre a sociedade brasileira, deslocando a atenção para as classes dominadas, as “camadas humildes” como nomeia Candido (1996 apud JACKSON, 2002, p. 15) .

⁵⁵ Vale lembrar que nessa mesma década ele produz e publica o longo e fundamental livro *Formação da Literatura Brasileira*.

⁵⁶ A autora provavelmente se refere ao filme *Marvada carne*. Difícil saber se foi de fato a obra de Antonio Candido que gerou essa produção artística ou – o que me parece mais provável – a peça *Na carreira do divino*, sucesso já reconhecido quando o filme foi produzido.

A obra de Candido faz uma reconstrução histórica da sociedade caipira, sobretudo a partir do momento de expansão geográfica paulista (com as chamadas “bandeiras e entradas”) e das transformações dessas práticas, quando os homens abandonam o caráter nômade e se fixam no interior, território “denominado significativamente de Paulistânia” (CANDIDO, 2010, p. 43). Para Luiz Carlos Jackson, *Os parceiros do Rio Bonito* é mais que uma monografia: é uma interpretação de nossa formação social. Do Bofete, Candido recupera a formação histórica da cultura caipira, estudando uma dimensão fundamental do passado do Brasil (2002, p. 14). O livro é uma interpretação mais ampla da formação da sociedade brasileira feita a partir da colonização paulista, na tradição que começa com Euclides da Cunha. Para Jackson, em *Parceiros* Candido assume a tese central de *Os Sertões*, sobre a existência de dois Brasis (2002, p. 81).

Ilustração 9 – Mapa da “área teórica do caipira”, desenhado por Antonio Candido, em suas anotações de estudo. Exposição Ocupação Antonio Candido/ Itaú Cultural. Julho de 2018.

Antonio Candido faz uma “reconstrução histórica do caipira desde os primórdios da colonização em São Paulo, colonização singular porque, desde o século XVI, esteve voltada para a penetração do interior” (JACKSON, 2001, p. 129). Lucia Oliveira Lippi insere o texto de Candido na tradição que passa por Paulo Prado, na linha dos “autores mais conhecidos que valorizam a especificidade da colonização no planalto paulista, marcada pelo isolamento e voltada para o interior” – tradição que também está presente também em Sergio Buarque de Holanda (OLIVEIRA, 2003, p. 238).

A valorização do caipira nos estudos de Candido não passa então por descrevê-lo com características exemplares, ou como alguma forma de “tipo ideal”. Em outro sentido, a busca pela definição do que seria o caipira é, nesse estudo, resultado de um processo histórico amplo, que remete às maneiras pelas quais se deu a ocupação das terras brasileiras no período colonial. A resposta à pergunta sobre a definição de quem seriam os caipiras passa, portanto, nos estudos de Candido, pela utilização do conhecimento histórico como forma de acessar os modos de vida dessa população. Como aponta Zilda Iokoi, Candido “procura entender o mundo caipira dentro de sua própria lógica” (2000, p. 269).

Racialmente, o caipira seria caracterizado como a mistura do português branco com o indígena (2010, p. 25-27; p. 45; p. 64-65), porém Candido destaca que o importante seria avaliar as características culturais desse tipo mestiço: a fusão da cultura portuguesa com os traços das culturas locais⁵⁷. Da mesma forma, a miscigenação com o negro, presente em São Paulo por conta da escravidão, também precisa ser considerada: segundo o crítico, por conta dessa mistura cultural, o negro africano no estado de São Paulo vive um processo a que ele nomeia como “acaipiramento”, que os integraria “num conjunto bastante homogêneo” (2010, p. 27). Criou-se, assim, nessa fusão no homem caipira, uma espécie de indiferenciação entre essas três heranças⁵⁸. Acredito que podemos problematizar o caráter homogeneizador (um tanto idealizado) dessa afirmação de Candido, no sentido de harmonizar tensões ou mesmo indicar uma fusão pacífica entre as três raças. Diferentemente de obras teóricas, literárias, teatrais e musicais da virada do século e das primeiras décadas

⁵⁷ Candido aponta que seria difícil distinguir se alguns pontos dessa cultura mestiça foram originários de uma ou de outra, pela similaridade de traços presentes na cultura indígena e na portuguesa (como o “r retroflexo”, ou o uso dos “bastões / tacapes” para jogos e danças). Portanto, provavelmente teria permanecido, na cultura caipira, o que era comum aos dois nessa fusão.

⁵⁸ Interessante observar como, apesar de Candido mencionar o elemento da negritude, a ideia que ficou predominante é do caipira como a junção do branco português com o indígena. Vários pensadores que retomam, inclusive, esse texto de Antonio Candido passam a se referir ao caipira sem o terceiro elemento.

do século XX – que pretendiam apagar a referência à cultura negra como parte da cultura caipira⁵⁹, Antonio Candido reconhece esse elemento como participante social e cultural da formação do que passou a se chamar de caipira, porém parece-nos que a referência é considerada ainda de forma harmônica, já que na ideia de indiferenciação entre as três heranças o negro seria colocado lado a lado com o branco português e com o indígena. Como sabemos, não foi isso que ocorreu⁶⁰ – nem socialmente, em nossa história marcada pela dimensão da violência e do racismo⁶¹, nem culturalmente, já que a construção de um tipo caipira no imaginário paulista passou, como vimos, pela tentativa de apagar os elementos da cultura negra dessa composição.

Candido comenta ainda aspectos da localização e da mobilidade geográfica desses grupos: várias condições específicas explicariam a possibilidade de formação dessa tradição cultural, sendo o nomadismo e o isolamento as principais delas (2010, p. 45). Muitos dos bandeirantes que deixam de ser nômades, no declínio das práticas de expedições para capturar índios para venda, não se fixam nas cidades (como São Paulo, Sorocaba, Itu), mas na vasta área rural do estado, deixando de ser os protagonistas da economia de mercado da época e se transformando em produtores para si mesmos. Porém, para Candido, tanto essa sedentarização como a separação da economia de mercado ocorrem apenas parcialmente: há ainda alguma mobilidade nas moradias e há venda dos produtos produzidos em mercados mais próximos dos centros urbanos.

Nesse processo de ocupação do solo, a maneira do caipira explorar a terra foi marcada pelo que hoje chamamos de destruição ecológica⁶²: enormes áreas de mata eram queimadas (para destruição da floresta e fertilização da terra, no preparo dos campos de

⁵⁹ Algumas referências, já foram comentadas no capítulo 1, como o próprio Cornélio Pires (que menciona a presença dos negros, mas valoriza o branqueamento na formação do homem caipira) ou sobre a diferença entre as duas encenações de *A Caipirinha*. Retomo ainda o debate no capítulo 3, ao analisar a peça *A estrambótica aventura da música caipira* e essa espécie de mito de origem do caipira.

⁶⁰ “Não se pode esquecer, entretanto, que esta formação cultural não se deu pelo convívio simples e amistoso entre indivíduos de identidades tão distintas, até se chegar aos cruzamentos interculturais costumeiramente ressaltados no senso comum em relação à cultura brasileira. Bem além disso, ocorreram confrontos entre os dominadores, portugueses e seus descendentes, e os nativos e negros escravizados, resultando também em processos de resistências e preservações de traços culturais” (IKEDA, 2006, p. 4).

⁶¹ Maria Sylvia de Carvalho Franco, em seu livro *Homens livres na ordem escravocrata*, comenta a “presença ausente” com que o escravo aparece nas populações rurais brasileiras; presença “constante e pesada” sem a qual não é possível compreender o mundo dos homens livres (1997, p. 9). Ainda de seu estudo decorre a importância da valorização do elemento da violência como cerne do “código do sertão” – contraponto importante em relação à posição conciliadora de Candido.

⁶² Comentaremos adiante como esse aspecto foi transformado em cena por Soffredini.

plantio) e roças e ranchos eram construídos (2010, p. 35; p. 54-55); as famílias habitavam e trabalhavam no local até atingirem algum tipo de “esgotamento” dos recursos, quando então se mudavam para outra área para repetir a operação⁶³. Essa cultura seria, assim, caracterizada como móvel e pouco populosa, tendo, portanto, um assentamento no solo que se deu de maneira muito dispersa.

Sobre as formas de moradia e socialização do caipira, uma contribuição importante da pesquisa de Candido é a conclusão, a partir dessas avaliações, de que a unidade básica de agrupamento da cultura caipira não seria nem a vila, nem a casa, nem a família, mas o bairro (2010, p. 71-79): essa porção de território povoada de maneira muito espalhada, sem contato imediato entre as pessoas, mas com sensação de pertencimento a uma mesma comunidade⁶⁴. Isolado dos centros urbanos, o caipira se encontra periodicamente em função das necessidades comunitárias do bairro (como construir casas, em mutirão, ou fazer roçados – p. 81-92). O cururu é uma dessas atividades que envolve os membros do bairro – sendo típica do caipira, preserva a coesão desse grupo, muitas vezes em agradecimento ou devoção religiosa.

Outro ponto importante da pesquisa de Candido é o estudo da dieta desses grupos e sua interessante ligação com o tempo livre e o lazer nessa cultura (2010, p. 33-36; p. 59-69; p. 149-157). O autor avalia como positiva a possibilidade de o lazer ser parte da cultura – o que possivelmente explique muito da imagem de “preguiça” que se associa a esse tipo. A pesca e a caça eram não apenas parte desse momento de lazer, mas atividades da dieta deles, que muitas vezes se aproxima da dieta do indígena (incluindo animais selvagens como cobra) (2010, p. 64 e 68; p. 162). Pelo isolamento, se constrói uma cultura de subsistência. As transformações sociais e econômicas do século XX no Brasil atingem também esse aspecto: o aumento da subordinação ao mercado e a necessidade de comprar bens de consumo para os quais não se tem dinheiro fazem com que a divisão do tempo seja revista (2010, p. 107 e p. 119). A margem de lazer diminui (ou acaba) e a dieta, que antes era relativamente equilibrada, empobrece (não conta mais com a carne, por exemplo).

⁶³ Sobre o equilíbrio entre necessidade e recursos naturais, vale conferir a explanação de Candido sobre os mínimos vitais (CANDIDO, 2010, p. 31-33) e sobre a relação dialética entre Homem e Natureza (p. 28-29).

⁶⁴ “Agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas” (CANDIDO, 2010, p. 76).

Nesse processo de transformação, os caipiras que foram para a cidade grande (São Paulo) acabaram marginalizados, tanto em condição de trabalho como em moradia, sendo habitantes da periferia desse centro urbano. Candido afirma, em entrevista bem posterior à publicação do seu livro⁶⁵, que a cultura que estudou em Bofete seria hoje uma cultura já extinta. Mas que as sobrevivências dela estão ainda presentes, inclusive na relação com a cultura urbana – não haveria separação drástica, sem contato nenhum, mas sim um *continuum* (CANDIDO, 2010, p. 25): há os extremos (as classes dominantes de São Paulo, com muito requinte e com padrão europeu *versus* o caipira que “usa lenço na cabeça, anda descalço e dorme no chão”⁶⁶), porém com uma gama infinita entre eles. A intercomunicação dessas culturas seria constante, inclusive no intercâmbio entre cultura popular e cultura erudita (a maneira de falar, a música e o folclore poderiam trazer diversos exemplos disso).

Como já comentamos, Soffredini afirma que “descobriu” no livro de Candido a estrutura para a peça – que estaria, nas palavras dele, “calcada principalmente na narrativa visionária e apocalíptica de um velho caipira chamado Nhô Roque Lameu”, lida no mesmo livro. De fato, o dramaturgo tomou dessa narrativa alguns dos elementos que compõem o pano de fundo do texto, como o Anticristo e a figura mítica do Boi-assado. Assim, a estrutura geral em que se organiza o texto de Soffredini funde a narrativa do caipira Nhô Roque com os conceitos e descrições feitas por Candido, como se encontrasse os pontos de contato entre a estrutura da narração mítica da tradição oral e a estrutura do desenvolvimento histórico apontada no estudo científico do pesquisador. O dramaturgo arma, portanto, o esqueleto da peça com elementos citados na narrativa mítica, mas o “preenche” incorporando com intensidade elementos da obra sociológica – além de outras referências culturais, como músicas e lendas buscadas na tradição popular. Desse entrelaçamento de fontes, Soffredini construiu grande parte dessa obra dramatúrgica.

⁶⁵ Entrevista em vídeo. Roteiro e direção de Isa Grinspum Ferraz, 2001.

⁶⁶ Entrevista em vídeo, 2001, 16’40’’.

Ilustração 10 – Anotação esquemática dos estudos de Soffredini sobre a obra de Antonio Candido. Arquivo pessoal do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini (Santos/SP).

Podemos, assim, acompanhar em *Na carreira do divino* quase um a um os tópicos de *Os parceiros do Rio Bonito*, livro a partir do qual o dramaturgo estudou conceitos fundamentais sobre a cultura caipira, que marcam inclusive nominalmente alguns trechos de sua peça (como nos termos “nomadismo”, “fome psíquica”). O dramaturgo condensa nos seis personagens caipiras (família central e vizinhos) muitas das observações e formulações do estudo de Candido. Por meio da trama criada para eles, vemos em cena como os caipiras brasileiros passaram do nomadismo para a construção das moradias e plantações; quais eram as condições de habitação e exploração da terra; como se dão as relações sociais e de trabalho com os parceiros; quais os primeiros contatos com o universo urbano e com imigrantes estrangeiros; como se caracterizava o universo feminino e o infantil; quais eram suas principais lendas e como elas sustentavam alguns de seus costumes; e como se caracterizavam a dieta e os hábitos alimentares desse grupo⁶⁷. Conforme a peça avança, vemos que, com a entrada do capital naquele universo, todos estes elementos se alteram. Acompanhamos o sofrimento da família de Jeca em todos esses aspectos, até o limite: sua expulsão da zona rural.

A família de Jeca encena, dessa forma, as transformações ecológicas, materiais e do sistema de crenças e valores por que passam os caipiras paulistas, obrigados a assumirem novos papéis – em uma nova ordenação das relações sociais, que se concentra nos vizinhos (Nhá Teórfa e Nhô Juca), já que as relações de compadrio e solidariedade de antes se perderam. Coloca-se no palco a história de toda uma cultura. Como apontou Eliane Lisboa, “os personagens, ainda que tenham suas histórias individuais, são sempre arquetípicos ou representam um grupo social, um meio. Jeca é todos os caipiras” (LISBOA, 2001, p. 270).

2.4 Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires: o trabalho com a linguagem e incorporações do dialeto caipira

Dentre os autores que o próprio dramaturgo explicita nas suas fontes de leitura⁶⁸ para a pesquisa realizada na produção da peça *Na carreira do divino*, estão ainda três importantes

⁶⁷ Sábato Magaldi aponta, como comentei ao mencionar a recepção crítica, o “rigor científico na condução dos episódios”, sendo que cada tema segue um desenvolvimento específico e a sequência acaba sugerindo “o inteiro universo caipira” (2015, p. 651).

⁶⁸ Segundo a família de Soffredini, de fato, ao menos os livros *Leréias* e *O Dialeto Caipira* constavam na biblioteca do dramaturgo.

figuras da cultura brasileira, cuja produção relacionada ao universo caipira já foi comentada no primeiro capítulo deste trabalho. Soffredini afirma que com a literatura de Valdomiro Silveira teria aprendido a maneira como os caipiras falam; com os estudos de Amadeu Amaral compreendeu melhor particularidades (linguísticas e culturais⁶⁹) dos caipiras, além de conhecer algumas de suas lendas; e dos textos (e talvez nas gravações) de Cornélio Pires, o dramaturgo teria retirado alguns dos recursos cômicos que incorpora em sua peça. Vejamos, então, como se deu em *Na carrêra do divino* a relação com essas referências.

Amadeu Amaral publica em 1920 sua pesquisa sobre o dialeto caipira – que chama na abertura de “pequeno e desvalioso ensaio” (1920, p. 3) e a dedica a Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, que estão também entre os colaboradores a quem Amaral agradece, dentre outros nomes. O autor localiza a preponderância desse dialeto, que chama de “nosso falar”, há cerca de 25 anos antes do tempo em que escreve, quando esse “sistema distinto e inconfundível” se espalhava pelo território da antiga província de São Paulo, dominava “em absoluto a grande maioria da população e estendia a sua influência à própria minoria culta” (1920, p. 11).

Segundo ele, o chamado “caipirismo” estava ligado ao não letramento, sendo os “genuínos caipiras” os “roceiros ignorantes e atrasados”; todavia, mesmo as “pessoas educadas e bem falantes não se podiam esquivar a essa influência” (1920, p. 11-12). Amaral aponta que o processo de desenvolvimento desse dialeto sofre com as alterações do meio, que interromperam a “continuidade da sua evolução” (1920, p. 12). Dentre os fatores que comenta como alterações estão: o afastamento da convivência cotidiana dos brancos com os negros, devido à substituição do braço escravo pelo assalariado; o crescimento da população e o aumento das vias de comunicação e comércio, que alteravam as relações entre os centros populosos; e o aumento da instrução e educação letrada. À época da escrita do livro, o referido dialeto estaria então restrito a pequenas localidades e à boca dos idosos, mas marcas remanescentes de seu domínio continuariam a flutuar pela linguagem em todo o estado.

Amadeu Amaral tentará descrever, assim, as marcas específicas dessa variedade linguística, pensando as diferenças em relação ao português peninsular falado em Portugal e também em relação a outras variedades das demais regiões do Brasil, e dando atenção aos “paulistanismos” de corrente popular (1920, p. 14). O estudioso defende que para se fazer

⁶⁹ Nesse sentido, refletir sobre as contribuições de Antonio Gramsci sobre as relações entre língua, gramática e cultura popular foram muito proveitosas para pensar a questão do popular e dos aspectos linguísticos em Soffredini.

uma caracterização do “dialecto brasileiro” seria preciso estudar as particularidades de cada região, distinguindo, no caso de São Paulo, o falar do litoral em relação ao falar do interior (1920, p. 15).

Esse livro traz, então, a reunião de observações descritivas do uso da língua no interior do estado em relação à fonética, lexicologia, morfologia e sintaxe, fazendo também o registro de uma lista de vocabulário que se estende por mais de 170 páginas. Interessante notar o cuidado com algumas observações, como a análise dos acentos, das pausas e da duração das vogais (o que explicaria a fala “cantada” do caipira, em relação ao falar de Portugal)⁷⁰, bem como a atualidade de algumas explicações. Por mais que o autor tenha feito as ressalvas de desaparecimento desse dialeto, muitas das características descritas por ele ainda podem ser encontradas hoje no interior do estado de São Paulo, mesmo em pessoas escolarizadas – não talvez algumas marcas de morfologia ou sintaxe, como flexão verbal, mas com certeza inúmeras outras, como o famoso R retroflexo⁷¹ (chamado inclusive popularmente de “R caipira”), persistem como característica dessa variedade linguística.

Interessante notar os usos que Soffredini fez desse material para a escrita de *Na carrêra*. Em várias referências sobre o processo de produção dessa dramaturgia aparece a menção a este livro como consulta fundamental, ao lado de *Os parceiros do Rio Bonito* de Candido, para o dramaturgo criar as personagens caracterizadas nesse uso linguístico caipira. A camada mais óbvia talvez seja a do vocabulário. Palavras repetidas inúmeras vezes ao longo da peça, como “vancê”, “nha” e “home”, estão todas referidas na pesquisa de Amaral. Há casos também, relevantes para entendermos com que olhar procura-se representar o caipira nessa peça, em que o vocabulário do dialeto aparece não somente nas falas dos personagens, mas é incorporado nas rubricas – como no caso da palavra “lambada” (para chicotada, bofetada, paulada) ao final da cena I. A linguagem popular rural passa a ser estruturante dessa dramaturgia⁷². Quais termos vieram exatamente do livro de Amaral ou quais são de outra fonte não podemos afirmar ao certo; porém, como a crítica e a biografia do autor apontam, nem a história pessoal de Soffredini era marcada por essas referências linguísticas nem suas peças anteriores. Mais do que vocabulário, Soffredini procurou registrar nos diálogos as camadas da sintaxe, da pronúncia e até da prosódia para a

⁷⁰ Tratarei com mais detalhes disso no capítulo 6, quando for analisar trechos do *Na carrêra do divino* e duas canções.

⁷¹ Fonética do “r” inter e pós vocálico; semelhante ao “r” inglês pós vocálico (AMARAL, 1920, p. 21).

⁷² Assim como foi para o narrador da prosa de Valdomiro Silveira, conforme tentamos apontar.

caracterização do dialeto e dos personagens. Nesse sentido, se o leitor hoje precisa fazer o movimento inverso – pesquisar o que significam alguns dos termos e usos de linguagem presentes na peça –, é provavelmente o livro de Amadeu Amaral ainda a melhor fonte. O trabalho de pesquisa foi, portanto, fundamental para a criação dos diálogos e da linguagem dos personagens na referida dramaturgia.

Quanto a Valdomiro Silveira, a ideia de recuperar uma fala autêntica para os personagens, sem marcar a distância entre a cultura do narrador e dos caipiras representados, como apontei no capítulo anterior, parece ser a mesma busca de Soffredini para a linguagem e o tratamento dado aos personagens que cria, na tentativa de atingir em suas falas marcas de oralidade e subjetividade que os caracterize nesse sentido.

O texto de Carmen Lydia de Souza Dias, no Suplemento Cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 11 de novembro de 1979, intitulado “A linguagem caipira”, comenta a retomada dos estudos sobre linguagem caipira pelas pesquisas literárias e também a redescoberta de temas da vida rural pela esfera do teatro. Esse extenso texto não é propriamente uma crítica teatral da peça de Soffredini: aproveitando o 106º aniversário de Valdomiro Silveira, a autora destaca a “presença marcante” do escritor, autor de *Os caboclos* e *Leréias*, na “estruturação do texto” de *Na carreira do divino* (1979, p. 6). A peça de Soffredini traria a oportunidade de rever e reavaliar obras escritas inspiradas no “falar regional do interior paulista”. Escrevendo cerca de dois meses após a estreia do espetáculo em São Paulo, ela destaca ainda o “interesse popular por um espetáculo que corajosamente se debruçou sobre o caipira” (1979, p. 7), o que poderia estimular novas reflexões sobre os caminhos da crítica e a rotulação de algumas obras.

Sobre a peça em si, Dias aponta a “seriedade e autenticidade” da montagem aliada à sensibilidade no “tratamento de matéria poético-ficcional”, com equilíbrio dos planos científicos e estético (1979, p. 6). Dias elogia a “recuperação daquele mundo caboclo” feita com perspectivas críticas e a “riqueza didático-expressiva” do “belo texto de Soffredini” (1979, p. 6). Esse espetáculo confirmaria, segundo ela, o “potencial criador” do dramaturgo, que soube aproveitar a bibliografia diversificada para a composição do texto dramatúrgico. Segundo a crítica, os dados para a “recomposição da atmosfera ambiental caipira”, tirados

dos contos de Valdomiro Silveira⁷³, fornecem “a base ficcional adequada ao factual da narrativa” inspirada no ensaio sociológico de Candido.

Sobre a produção de Cornélio Pires, e sua atuação como importante agitador cultural em relação à temática caipira, já comentamos no capítulo anterior – e voltaremos a tratar disso em especial no capítulo 3, ao tratarmos da peça de Soffredini, de 1990, para a qual a figura de Cornélio é talvez a principal referência, desde o título – *A estrambótica aventura da música caipira* – baseado em um dos seus livros. Por ora, apontarei apenas como de fato algumas referências pesquisadas por Soffredini em Cornélio Pires foram também incorporadas à peça *Na carreira do divino*, já em 1979, como em breves anedotas inseridas em diálogos como recurso cômico. Uma delas aparece na cena VII, por meio de uma fala do menino Pernambi: na fase denominada como “Filosofia”, o menino reflete sobre as diferenças de tamanho entre os passarinhos e as vacas e dos espaços que ocupam cada uma deles (céu vasto para o animal “pequinitinho” *versus* pasto cercado para o animal “tão grandão”), afirmando que “Nosso siô tá errado a conta inteira”; até que lhe cai um cocô de passarinho na cabeça e ele conclui: “Nosso Siô tá por demais de certo: (*Põe a mão na cabeça*) ‘Maginô si vaca avuasse?’” (2017b⁷⁴, p. 69). Outra anedota (tirada do último livro de Cornélio, *Enciclopédia de anedotas e curiosidades*, de 1945⁷⁵) aparece na boca de Jeca, na cena XI, quando o caipira responde ao Cidadão sobre a produtividade da terra, após dizer que vários dos produtos perguntados não nascem naquelas terras (“CIDADÃO — O senhor já plantou pra experimentar? / JECA — Uai! Pui’ prantano...dá!”) e toca, pela chave cômica, através do recurso de comicidade produzida pela linguagem (BERGSON, 1983, p. 57), no preconceito que divide os trabalhadores rurais entre preguiçosos e empenhados, reduzindo muitas vezes a identidade do caipira.

Procuo adiante, durante a análise da peça de Soffredini nesse capítulo, detalhar como se dá o trabalho para diferenciação entre os personagens⁷⁶ no que diz respeito à

⁷³ Parte dessa recomposição está em expressões presentes nos contos de Valdomiro, como “no tempo da jaboticaba” (2007, p. 58) e “tão certo como sem dúvida” (2007, p. 182), e que Soffredini também utiliza na boca de seus personagens caipiras.

⁷⁴ A peça é de 1979, mas foi publicada como livro em 2017, conforme expliquei na Introdução deste trabalho. Utilizei manuscritos e datiloscritos da peça durante a pesquisa, mas utilizarei aqui, para as citações, sempre as referências ao livro de 2017.

⁷⁵ Cf. “Prantano” In: PIRES, 1945, p. 14.

⁷⁶ Procurei investigar, na dramaturgia de Soffredini, a tentativa de não tratar o caipira como figura homogênea e idealizada. Sobre essa construção não estigmatizada, o próprio Soffredini diz: “saí numa pesquisa intensa,

linguagem empregada (no uso de variações específicas para cada personagem⁷⁷ mesmo dentro do grupo que usa a variedade caipira comum a todos eles), já que podemos notar algumas expressões que marcam personagens específicas, como a frase “cala boca, peste”, sempre repetida na boca da mãe Nha Rita – e que comentaremos melhor no próximo item, sobre Lobato – ou em frases específicas faladas por um personagem que são depois reproduzidas por outro (como em “Tô aqui, tô cismado...”, que aparece na boca do pai, Jeca, na cena I, e depois em uma fala do menino Pernambuco⁷⁸ na cena V).

2.5 Monteiro Lobato: contrapontos e aproveitamento de caracterizações na construção de personagens

Passemos agora à avaliação de como a importante figura de Monteiro Lobato – ou melhor, a importante criação desse autor na temática caipira – foi incorporada por Soffredini. O próprio nome do protagonista da peça (Jeca Tatu) explicita a referência. Assim como já comentamos sobre outros autores, textos de Lobato também compõem de forma literal partes do texto teatral de Soffredini nessa peça, desde a primeira cena. Todavia, Lobato aparece de modo bem diferente do uso que o dramaturgo faz de outros autores: à primeira vista, é como figura antagônica, que terá suas posições sobre o caipira severamente criticadas em cena. Entretanto, uma análise mais detida nos mostrou como não é possível colocá-lo simplificadoramente na posição de mero contraponto ou voz a ser negada. Se esse movimento existe, principalmente em marcas explícitas do texto lobatiano no início da peça, há também, em camadas mais sutis do texto, uma apropriação diversa feita desse autor, como pretendo mostrar. Logo no início da peça, o julgamento negativo de Lobato sobre o mundo caipira é incorporado criticamente, pela inserção de citações dos artigos “Velha Praga” e “Urupês” – citações textuais que claramente não se confundem com as vozes dos

pensando num enfoque de caipira que não fosse o de palhaço. A intenção foi lidar com ele de forma sincera, sem caricatura” (2 de outubro de 1979, p. 27 do Caderno ILUSTRADA, da *Folha de São Paulo*).

⁷⁷ Inspirado sobretudo nos estudos de Amadeu Amaral, como apontamos, o uso do dialeto caipira parece ser feito com cuidado na construção de personagens. Como afirma Eliane Lisboa: “O que é interessante destacar é que de todo modo, nessa construção da linguagem do caipira em *Na carreira*, em cada um dos personagens há ainda uma especificidade que os desenha, no modo como Sá Marica vê a vida, na rudeza de Nha Rita no trato com os filhos, e na ingenuidade característica de cada um deles frente ao progresso da cidade.” (LISBOA, 2001, p. 211).

⁷⁸ Veremos como os filhos reproduzem alguns dos comportamentos dos caipiras adultos e como isso, em geral, aparece exatamente pela reprodução na linguagem.

personagens caipiras. Porém, há também menções mais “discretas”, pelas quais é possível notar a incorporação de Lobato por Soffredini também na caracterização positiva dos personagens da peça – e na composição da voz desses personagens. Explico a seguir como se deram, na peça, essas duas diferentes apropriações.

Começo pela apropriação que parece mais óbvia, desde as declarações da intenção do grupo O Pessoal do Victor em montar a peça: opor-se ao paradigma negativo fortemente estabelecido pelos textos de Lobato. Logo na cena I, após pouquíssimas falas dos caipiras, entra a primeira menção explícita a Lobato, tirada exatamente de um desses textos – no caso, do “Velha Praga”, de 1914. Reproduzo a maneira como o dramaturgo registrou:

VOZ DE MONTEIRO LOBATO — (*fria, eletrônica*) “Este funesto parasita da terra é o Caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização...” (SOFFREDINI, 2017b, p. 23).

Logo no início da peça, portanto, há a indicação de uma voz de Monteiro Lobato que ecoa *em off* (e se repete em mais cenas iniciais da peça), em uma espécie de “inserção” teórica sobre as figuras ali representadas (em citações que se referem ao caipira/caboclo como “funesto parasita da terra”, “inadaptável à civilização” - SOFFREDINI, 2017b, p. 23). Essa voz se intercala com as ações que praticam os personagens exatamente no movimento inicial de construção do rancho e da roça.

Cabe, portanto, entender o uso dos recursos épicos (ANATOL, 2002) que o dramaturgo faz nessas inserções de textos lobatianos. Os textos de Lobato aparecem na voz *em off*: Lobato não é exatamente um personagem da peça (não aparece como figura em cena e não foi colocado pelo autor na lista de personagens da peça). Sua inserção vem apenas pela voz externa, que não se confunde com a fala dos caipiras em cena. A indicação da rubrica nesse trecho também é significativa: essa voz é caracterizada como “fria e eletrônica”. Não há afeto, não há emoção que acompanhe o ritmo das ações da família em cena. Pelo contrário: a música de viola e o quadro íntimo que se compunha ao início da cena são cortados pela inserção desse trecho do artigo lobatiano, que vem como documento externo inserido na representação cênica e que, ao longo da cena, se intercala com as ações das personagens – que, a princípio, não interagem com essa voz.

Em um determinado momento (esteticamente muito interessante) há a percepção e o questionamento de uma das personagens sobre essa voz externa e as informações que ela

traria: a filha Mariquinha, ainda como a menina caipira (ou seja: sem distanciar-se da personagem), questiona a mãe a respeito das intervenções teóricas daquele homem (“Quem é esse home?” – 2017b, p. 27) e responde a essa voz – a menina caipira acha descabido o comentário de Lobato e justifica, sob sua ótica, a forma de construção da casa. A voz da menina caipira, figura que está em cena, responde – “irada”, conforme aponta a rubrica (2017b, p. 28) – àquela voz que vem de fora palco e de seu mundo:

VOZ (M. LOBATO) — “Se pelotas de barro caem, abrindo seteiras na parede, Jeca não se move a repô-las. Ficam pelo resto da vida os buracos abertos, a entremostrarem nesgas de céu.”

MARIQUINHA — (*irada*) Ara... Antonce não havéra de te os buraco?

(SOFFREDINI, 2017b, p. 28)

Há, portanto, um texto externo que vem como informação didática, mas há também um comentário crítico da personagem que se contrapõe àquele discurso e que explicita um recurso da estrutura da narração do teatro. Isso se dá, nesse momento, pela própria voz da personagem, e não pelo deslocamento da atriz para uma outra posição, como ocorre em outras passagens (há distanciamentos que se aproximam da proposta mais tipicamente brechtiana, com a indicação cênica da desidentificação entre ator e personagem).

Adiante, aparecerá também a menção literal ao texto *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido – sua voz também entrará como inserção teórica externa, sempre em outro tom em relação à de Lobato. É o caso da cena V, que leva como título “O veio Nhara: origem da roça (Uma lenda indígena)” e se inicia com uma “voz pelo alto falante” indicando que se apresentará, ainda pelo alto falante, registros de Antonio Candido no seu livro *Os parceiros do Rio Bonito* (SOFFREDINI, 2017b, p. 60). Antes, porém, dessa menção explícita, logo após as primeiras referências a Lobato, ainda na primeira cena da peça, já há alusões ao texto de Candido, com a indicação de que devem ser lidos pelos atores (fora do personagem): “JECA/ATOR — O trabalho de terra começa com o seu preparo para receber semente, variando conforme o relevo e a vegetação” (2017b, p. 29). Esse uso do distanciamento e o próprio tom e vocabulário do trecho selecionado reforçam a ideia de que é também uma voz externa presente aqui, reflexão teórica sobre o mundo caipira, mas a perspectiva é diversa da de Lobato.

Algumas vezes, portanto, é a própria voz de Candido, colocada em cena pelos atores, no recurso do distanciamento em relação ao personagem, que se contrapõe à voz de

Lobato – como se duas referências didáticas externas, ao serem aproximadas, já indicassem as tensões e divergências nos discursos sobre o caipira. Em outros casos, é pela disputa de interpretações sobre a ação dos caipiras que se constrói a crítica à posição de Lobato. Como no exemplo a seguir, em que os atores narram trechos de outro estudioso, mencionado dentro do livro de Candido:

VOZ (M. LOBATO) — “... Ataca a floresta. Serra e derruba, não perdoando ao mais belo pau.” (...) “Pronto o roçado, e chegou o tempo da queima, entra em funções o isqueiro”.

MARIQUINHA/ATRIZ — “A queima do lote debastado é talvez medida desastrosa, se estabelecermos as consequências totais”⁷⁹

JECA/ATOR — “Mas poderia o lavrador tropical agir doutro modo”?

PERNAMBI/ATOR — “A queima é método rápido e dá em pouco tempo a terra de que ele precisa”.

NHÁ RITA/ATRIZ — “Sabemos que a queima da mata corresponde às dificuldades de explorar doutro modo o solo tropical”⁸⁰.

(SOFFREDINI, 2017b, p. 30)

A peça não se pretende, portanto, realista. Nessa quebra da ilusão, os espectadores são levados a refletirem sobre o que veem e ouvem nas cenas. E, nos casos aqui citados, a oposição ao discurso de Lobato é evidente.

Vejamos agora como se dão os casos menos evidentes da incorporação ao texto soffrediniano de características da representação feita por Lobato. Se o nome de Jeca claramente nos obriga a retomar as referências do personagem criado por Lobato, vale observar que Soffredini incorporou também o nome de Pernambi e de Brinquinho (“o cachorro sarnento”), de contos do livro *Urupês*. Da mesma forma, sentenças inteiras que na peça aparecem na boca de Pernambi, Nhá Rita ou Jeca são tiradas de contos menos conhecidos de Lobato. É este o caso da frase “Homem que não bebe, não pita, não tem faca de ponta não é homem”: adaptada ao dialeto caipira na primeira cena da peça⁸¹, a formulação estava no conto lobatiano “A vingança da peroba”, publicado também junto ao livro *Urupês*, em 1918. O mote “Cala a boca, peste”, incorporado como recurso de repetição (é a segunda fala da personagem da mãe, na primeira cena, e aparece depois mais 15 vezes

⁷⁹ Como procuramos indicar na edição do livro, essa citação entre aspas e as duas seguintes são de Pierre Gourou, no livro *Les Pays Tropicaux* – citado por Candido ao falar sobre as queimadas, em *Os parceiros do Rio Bonito*.

⁸⁰ Já esta citação é retirada do próprio texto de Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*.

⁸¹ Na peça a fala de Jeca fica: “Sojeito qui num bebe, num pita, num tem faca de ponta... num é home” (2017b, p. 23).

ao longo do texto) para caracterização – em geral, pelo traço cômico – da personagem da mãe caipira (Nhá Rita), originalmente era uma fala de uma outra mãe, personagem do conto “Bucolica”, também do livro *Urupês*. Essa incorporação compõe, no texto de Soffredini, os recursos que o dramaturgo utiliza para caracterizar seus personagens: às vezes o tom é melodramático, como quando a mãe (talvez por concordar com a tristeza do fato) não quer ouvir a lamentação do menino sobre terem deixado a terra de antes (a “querência” da família); outras vezes o tom é de comicidade, ocorrendo exatamente pelo recurso da repetição⁸² da fala, como quando a mãe barra a opinião do menino, ao vê-lo tentar “imitar” o pai, ou opinar nos assuntos dos adultos; ou ainda a fala caracteriza a violência (verbal e física) que marca o cotidiano daquela família⁸³, como quando a mãe repete a frase, explicitando ao filho que já havia pedido antes (“Já num te falei pra tu calá a boca, peste, num te falei...”, 2017, p. 32) mas dessa vez batendo no menino, que geme/chora. Na primeira cena da peça podemos acompanhar esses três movimentos diversos. Parece-me que, nesse sentido, há uma caracterização importante que Soffredini busca para a representação do caipira: a construção não idealizada dos personagens – por exemplo, nas marcas de violência. Vale notar que essa marca da violência⁸⁴ já estava também no conto de Monteiro Lobato do qual veio o mote “cala a boca, peste”.

Dessa forma, o que inicialmente parece uma tentativa de se opor a um paradigma estereotipado negativo (sinônimo de atraso, segundo Lobato) acaba ganhando forma um pouco mais complexa na peça de Soffredini. O caipira aqui não é somente o Jeca tão criticado por Lobato, mas é também aquele Jeca. Não se realiza, portanto, uma saída fácil, maniqueísta, que opõe Lobato e Candido – como à primeira vista pode parecer. Enquanto o segundo teria sido a fonte para a estrutura da peça, o resultado final de *Na carreira do divino* depende e muito desse panorama criado décadas antes por Lobato – representação que não é de todo refutada na criação teatral de 1979, como sustento aqui.

⁸² Sobre a repetição periódica de uma expressão como artifício usual de comicidade, Cf. BERGSON, 1983, p. 25-26 e p. 43-45.

⁸³ Maria Sylvia de Carvalho Franco comenta em sua pesquisa “a violência incorporada, com alguma regularidade” às relações de família nas populações rurais brasileiras (1997, p. 43).

⁸⁴ O elemento da violência, como já aponte, tornou-se parte importante do estudo de Maria Sylvia de Carvalho Franco sobre as populações rurais, ao notar como este era não um fenômeno esporádico ou irrelevante mas “elemento constitutivo das relações” nos grupos estudados, que compunha também o “modo típico de viver das populações rurais brasileiras”, muitas vezes associado a “circunstâncias banais imersas na corrente do cotidiano” (1997, p. 23-26).

2.6 Análise da peça

JECA — Antonce, agora é pelejá c'a terra.
(...)

NHÁ RITA — Tempo de roça tá chegado
(2017b, p. 29)

*NHÁ RITA — É verdade mermo, ara:
muié só serve pra sê esbordada, sô!*
(2017b, p. 64)

Passemos agora à análise, propriamente dita, da peça *Na carrêra do divino* e à leitura que proponho a respeito dos sentidos possíveis da trama e dos efeitos da primeira representação do caipira realizada por Soffredini.

2.6.1 Recursos teatrais e possíveis sentidos da trama: algumas cenas e canções

A abertura do texto da peça é feita por uma canção, que apresenta a longa narrativa em que se dará a vida do caipira nessa obra:

Nói agora vai contá
Na carrêra do divino

Ai-dan-dá, ai-dan-dá

Ai a história d'um povo
Que de longe já vem vino
Povo que lida c'a terra
Num sabe pr'onde tá ino
É desd'o tempo de dante
Qu'essa gente vem seguino
Campeano um logá
Donde encontre o seu destino
Eles vão d'aqui pra-li
Té parec'que tão fugino

Mai' vancês prest'atenção
Já bateu terceiro sino
Noi daqui fica contano
'Ceis daí fica ovino
Gardecemo os presente
Pulo fato de ter vino
Desde já munt'obrigado
Sarve'o Coração Sagrado
E o Nosso Jesui 'Minino

(SOFFREDINI, 2017b, p. 21)

Veem-se já aqui alguns dos elementos constitutivos dessa obra: desde o trabalho com a linguagem (dialeto caipira), até a relação do povo com a terra e a religiosidade, e a própria reflexão sobre o narrar, com alguma consciência sobre o processo da relação com os ouvintes/espectadores da peça. Importante observar também que essa primeira fala ao público já nos ajuda a compreender o título⁸⁵ da peça: “na carrêra de...” refere-se a uma estrutura de rimas, conforme a última palavra da expressão. Há, por exemplo, canções que seguem “na carrêra do navio” (rimas com fio/ouviu/pavio), ou “na carrêra do ó” (só/nó; etc). A canção⁸⁶ que abre a peça, como nota-se pelos versos transcritos acima, é estruturada “na carrêra do divino” (terminações em “-ino”).

Para trabalhar com as canções, Soffredini utiliza como fontes o cururu e a catira – estrutura poética que conduz cenas específicas, como indica a rubrica na cena X, mas também canções compostas originalmente⁸⁷ para a peça. As canções que abrem as partes seguem a convenção popular de métricas e rimas: além da que dá título à peça, estão lá canções nas carrêras do “paiolão”, do “Anticristo” e do “Boiassado”. Soffredini incorpora (através de recursos narrativos, como quadros separados da ação dramática principal) à forma de sua peça as fases da narrativa mitológica que encontrou registrada nos estudos de Candido (tempo da fartura, tempo do racionamento e tempo da redenção, ainda por vir) – como pretendo analisar na parte final deste capítulo.

Temos, então, na abertura da peça um quadro separado da ação dramática principal: alguém que apresenta a história a ser contada, sabendo já quem são as personagens e conhecendo seu futuro. Há o recurso da narração dentro dessa dramaturgia, com consciência inclusive de recursos teatrais: ele explicita que há alguém que conta ali uma história, indicando até o recurso dos três sinais do teatro, e há alguém que “fica ovino” – público a quem ele agradece pela presença. A cena de abertura da peça seria, para Felisberto Costa, prova do caráter épico da peça: os atores se dirigem, nessa música inicial, à plateia explicando o intuito da peça (1990, p. 485).

A primeira cena da peça, intitulada “A querência”, traz subtítulos (na divisão em “fases”, tão cara ao dramaturgo) correspondentes ao que seriam as etapas iniciais da

⁸⁵ Ao mesmo tempo o título, como apontou Vilma Arêas, já “denuncia” o “caráter musical” da peça (2017b, p. 10), que incorpora elementos do cururu e da catira em sua estrutura.

⁸⁶ A letra é de Soffredini e a adaptação musical ao cururu foi feita pelo ator Adilson Barros.

⁸⁷ Como veremos, diversas canções caipiras já existentes são também incorporadas à peça como recurso de comentário ou narração, exaltando características da cultura rural.

habitação caipira: “o nomadismo”, “o rancho” e “a roça”, que são exatamente os termos usados por Candido, como já comentamos. Todavia, essas referências a princípio parecem “discretas”, mais adiante somente é que ficam explicitadas (não só ao leitor da peça, que pode ter acesso a termos da rubrica que não aparecem explícitos na montagem, mas também ao espectador da montagem, já que adiante, mais para o meio da dramaturgia, as referências a Candido são inclusive com citações mais extensas de trechos do *Os parceiros*). Desde essa primeira cena já se busca um contraponto em relação ao paradigma negativo do Jeca criado por Lobato, como tentei mostrar no item 2.5, mas isso é construído por uma soma de diversas referências: a primeira cena incorpora, além de conceitos e termos presentes nos estudos de Antonio Candido, um trecho de texto do Monteiro Lobato, utilizado como parte da rubrica de caracterização das posições dos atores na cena inicial [*“Jeca Tatu de cócoras”* (SOFFREDINI, 2017b, p. 23) e seu filho atrás *“Pernambi, ‘de pito da boca e faca de ponta na cinta’ ”*⁸⁸], mas nos remete também à iconografia já clássica sobre o caipira do quadro de Almeida Jr, tida como representação que reforça o valor positivo na construção de imaginário sobre o homem paulista, como procurei mostrar no capítulo anterior.

Também nesse sentido, diversas canções são utilizadas ao longo da peça como comentários que exaltam as características da cultura rural. O uso das canções populares é outro recurso importante na construção da estrutura da peça e aparece, muitas vezes, como comentário a alguma cena ou mesmo como narração⁸⁹. É o que se dá ainda na primeira cena da peça: logo após as críticas de Lobato à moradia do caipira, insere-se uma canção do repertório popular que se contrapõe a essa condenação e valoriza o modo de habitação daquela cultura (“eu não troco meu ranchinho/ amarradinho de cipó/ por uma casa na cidade...”⁹⁰), assim como a canção do João de Barro, que narra sua tradição, que é também a dos caipiras, de construir o rancho com barro:

VOZ (M. LOBATO) — “Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar ao João-de-barro...”

JOÃO DE BARRO — (*pia*)

⁸⁸ Trecho de “Velha Praga”, de Lobato, usado por Soffredini para descrever a cena.

⁸⁹ Nesse sentido, Eliane Lisboa aproxima esse trabalho do teatro musical feito pelo Arena e Oficina na década de 60.

⁹⁰ Trecho da canção “Chitãozinho e Xororó”, de Serrinha e Athos Campos (SOFFREDINI, 2017b, p. 25) que também foi usada pelo autor na peça *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990; mas lá o sentido é diverso deste de comentário crítico, como veremos.

JECA — Vancê tá rino, cumpade, João de Barro?!

JOÃO DE BARRO — Tô rino não, qu'esperança...

(...)

JOÃO DE BARRO — Vá fazeno seu ranchinho
 Num eito ele tá prontinho
 Escuite o qu'eu tô dizeno.

JECA — Tô fazeno, tô fazeno...

(...)

JOÃO DE BARRO — Ansim foi que fez nhor pai
 E o pai dele... e num hai
 Mior jeito. Mór de quê?
 Puis quando no sítio míngua
 Os de-cumê pra barriga
 Qu'ê que se pode fazê?
 Percurá otras parage.
 O rancho? Na paisage
 A chuva vai derretê...

JECA — Tá certo, cumpade João
 Cubertinho de rezão.

(SOFFREDINI, 2017b, p. 25-27)

A um só tempo a canção funciona na cena como crítica ao que a voz de Lobato havia trazido e narração sobre a construção do rancho feito de barro. Nessa interação da figura do pássaro com o homem caipira já se indica também o caráter do nomadismo daquele grupo: quando os alimentos ali terminarem, a família deverá procurar outro local para se estabelecer.

Dividida pelo autor em 14 cenas (com suas subdivisões nas chamadas “fases”) e em cinco grandes partes (que não necessariamente correspondem a atos, como divisões de unidade de tempo), a estrutura da peça marca caracterizações de diversos setores da cultura caipira e mudanças importantes nesse universo. Comentarei a seguir algumas cenas significativas para compreendermos melhor essa estruturação da peça.

Na importante cena IV, intitulada “As relações”, são apresentadas as relações de trabalho (fase intitulada “A sementeira”), as relações com os vizinhos e as relações com o universo urbano, principalmente na figura do personagem turco, o mascate Adib, que traz,

além de produtos para vender, informações da cidade – exemplo do contato que Candido apontou entre a cultura caipira e a urbana⁹¹. Destaco um diálogo representativo desse ponto:

MARIQUINHA — Nhô turco, m'adescurpe da pergunta, mai vancê cada eito de tempo vai na cidade, né mermo?

ADIB — Bardade, zaniúr, ieu vai gômbra margadoria...

MARIQUINHA — Mai' vancê cunhece tomém dasquela cidade macota?

ADIB — Cuniece, zaniúr.

MARIQUINHA — (*incrédula*) Mi falaru pr'eu que nessas cidade os rancho é todo de pareio, divisano um c'outro, unc'outro, um c'outro sem num te mai'acabamento...

ADIB — (*afirmativo*) Asbacialidade...

MARIQUINHA — Ché... Num querdito...

ADIB — Bardade, zaniúr...

MARIQUINHA — Ham... E dond'é qu'havéra de saí esse delúvio de gente ansim?

ADIB — Adib no saber.

NHÁ RITA — E o mar, Nhô Adib, vancê já viu o mar?

ADIB — Adib viu, zaniúr...

NHÁ RITA — Disqu'é um destrago d'aua qui num tem artura...

MARIQUINHA — Quá... O mar é vê o rio, só que tantico mai'maior... A deferença que tem é as ôndea.

(SOFFREDINI, 2017b, p. 57).

As falas do mascate são exemplos do bom trabalho que o dramaturgo conseguiu em termos de linguagem para os personagens nessa peça. Adib marca ali o primeiro contato com a fala de um “outro”: no caso o vendedor viajante, que vai e volta dos centros urbanos, trazendo produtos para tentar vender aos moradores da roça. É por meio dele também que a família caipira consegue informações sobre como são as coisas na cidade: Mariquinha se espanta com o fato de as casas serem muito próximas umas das outras – e não terem a distância que Candido apontou em *Os parceiros*; Nha Rita tem curiosidade sobre aquilo que muitas vezes, em especial na literatura que representa o sertão brasileiro, é o contraponto às terras do interior: o mar. As falas sobre o mundo urbano se dão sempre nessa comparação com as próprias referências caipiras⁹². O diálogo segue para anedotas com outros elementos urbanos, como a eletricidade e o esgoto encanado (“JUCA — Puis disque ‘les faiz inté incanamento de bosta!...”, 2017b, p. 58), e até mesmo os produtos trazidos pelo turco são

⁹¹ Candido comenta a relação dos caipiras com os imigrantes turcos, comerciantes (2010, p. 127-128).

⁹² O contrário do que o antropólogo Carlos Brandão aponta como a posição comum para a definição do caipira, que passa muitas vezes pelo referente externo, burguês e urbano (BRANDÃO, *Os caipiras de São Paulo*, 1983, p. 4).

ridicularizados, na fala dos caipiras: ao comparar a bicicleta que tentava vender com uma vaca, o turco ouve a resposta de Jeca “Ah, iss’ é verdade: num pode passeá na vaca não... Mai’tomém eu quero vê vancê tirá leite da bicicleta...” (2017b, p. 59). Essa cena é um bom exemplo de como esse texto dramatúrgico procura inverter a ótica mais costumeira na representação do caipira: se em geral, como procurei apontar no primeiro capítulo, é sob a perspectiva da cidade que o homem rural é retratado – a ponto do descompasso das vivências do caipira na cidade virar praticamente uma tópica comum na literatura e no teatro – é aqui sob outro ponto de vista que o caipira é retratado. É ele agora que ri dos elementos do mundo urbano, exatamente por serem vistos sob sua ótica.

Nesse sentido, segue-se a representação de diversos aspectos da vida social e cultural daquele grupo. Vale lembrar também que nesse espetáculo teatral os acontecimentos principais envolvendo a família central (a construção da habitação, o trabalho na roça, os conflitos do fim do regime de parceria) são apresentados de forma cronológica. Não há *flashback* ou outros recursos do tipo que “alterem” a linearidade no modo de narrar. Assim, acompanha-se o desenvolvimento histórico brasileiro dos meados do século XX (mostrando as perdas para a cultura caipira decorrentes do crescimento urbano e das novas relações econômicas). Todavia, há algumas cenas que fogem um pouco dessa temporalidade linear histórica: há narração de lendas do folclore brasileiro, cenas que poderiam ser avaliadas como pertencentes a um tempo quase independente da cronologia da narrativa principal. É interessante observar a concentração dos episódios folclóricos no início e meio da peça: prioritariamente nas cenas II, III, V e VIII. Parece-nos que, após a entrada dos valores capitalistas representados pelo personagem Cidadão (na cena XI, intitulada “O Capital”, que comentaremos adiante), esse espaço da narração episódica e mítica diminui, ou se perde por completo.

Essas cenas trazem, então, uma aparente quebra na sequência, já que interrompem a situação anterior para inserir narrativas de causos, mitos e lendas (infantis, religiosos e sobre a origem da cultura e dos costumes⁹³) – compêndio de episódios que lembra marcas

⁹³ Algumas dessas narrativas populares são conhecidas do folclore brasileiro, como a história do Lobisomen na noite de lua cheia, ou da Mula Sem Cabeça, do Curupira; outras aparecem também em importantes obras da literatura brasileira, como a bruxa Pisadera, que figura também nas narrativas de Manuelzão, de Guimarães Rosa. Outras ainda talvez sejam mais específicas da mitologia rural, como a passagem para a cena intitulada “Amanhecer”, na qual o cantar do galo e da galinha são associados ao nascer do dia – o nascimento do ovo se dá em paralelo ao nascimento do dia: “Puis tá nasceno o premero dia do premero ano de trabaio aqui nestas parage...” (SOFFREDINI, C., 2017b, p. 43).

de narrativas populares; mas que não desfaz a cronologia sobre as ações centrais dessa família, que retorna a seguir.

Como já apontei, a peça retoma muito da estrutura (e inclusive do vocabulário) do estudo de Candido, como podemos ver nas cenas IX (“A caçada – complementação da dieta”) e a X (“O mutirão da colheita”). Esta última traz a indicação do ritmo musical caipira que conduz a cena: “na estrutura da Catira” (2017b, p. 82) – as rubricas trazem indicações de palmas e sapateado⁹⁴ que devem acompanhar algumas falas, sendo a maioria delas em versos. Tudo segundo a tradição da popular Catira e a prática de reunião dos componentes do bairro, para ajuda mútua e celebração, como estudou Candido:

TODOS — ‘Corda, São João...
 Ano inteirinho trabaíemo
 Ai, ai...
 Tarefa foi que foi mundão
 A só por só que noi’ quero
 ‘Gora é num tê preocupação.
 Queremo que vancê s’acorde,
 Veio santinho São João,
 Móde vê o tanto que coiemo:
 Rocinha deu e foi tantão
 S’acorde pra festá e móde
 Bebê pinguinha e mai’ pingão
 FAMÍLIA — Os bão vizinho gardecemo
 Ai, ai...
 VIZINHOS — Puis gardecê carece não:
 Pra sê ajudado é que ajudemo
 FAMÍLIA — Conte cum nói’ na percisão (2017b, p. 83).

A sequência que encaminha a peça ao fim, intitulada “Na carrêra do AntiCristo”, traz uma importante cena nomeada de “O Capital”, onde se explicitam as novas relações comerciais que passam a se estabelecer ali, através do personagem Cidadão, único inclusive que traz a marca do dialeto urbano correspondente à norma padrão (de prestígio social) da língua portuguesa no Brasil. A cena é dividida em três movimentos (“A – O valor da terra, B – Bens de Consumo, C – A fome psíquica” – SOFFREDINI, 2017b, p. 86), correspondentes a conceitos⁹⁵ e partes do estudo de *Os parceiros do Rio Bonito*, e nela todos

⁹⁴ Uma foto da *Revista Teatro* (1980) mostra bem um desses momentos na encenação de 1979.

⁹⁵ Há, nas anotações que Soffredini fez do livro de Candido, um destaque a algumas palavras-chave do texto de *Os parceiros do Rio Bonito* que o dramaturgo acabou incorporando como termos estruturantes para sua peça, nomeando cenas ou partes da peça (como esses movimentos da cena XI, mencionada aqui). O termo “fome psíquica”, por exemplo, é conceito importante nos estudos de Candido e está destacado duas vezes nas anotações de Soffredini. Todavia, essa não é uma formulação ou imagem incorporada explicitamente nos diálogos da peça. Ou seja: é conceito fundamental, estruturante na criação da peça, mas que não é exposto ao

os personagens da família de Jeca se envolvem nessa nova lógica – apresentada desde já como negativa à cultura anterior deles, o que vai ser gravemente acentuado ao final.

Ainda nessa cena XI (“O capital”), aparece mais uma vez o recurso do distanciamento crítico, que coloca na boca dos atores trechos das explicações de Candido sobre as práticas alimentares dos caipiras:

NHÁ RITA/ATRIZ — O feijão, o arroz e a farinha de milho (que raramente os larga) são chamados COMIDA.

PERNAMBÍ/ATOR — O resto se chama MISTURA. (...) A MISTURA aparece em quantidade insignificante e, na grande parte das vezes, falta⁹⁶

(SOFFREDINI, 2017b, p. 87).

A cena ainda contempla a dinâmica descrita por Candido em sua pesquisa sobre as práticas de etiqueta dos caipiras ao se alimentarem na casa de um parceiro: a visita costuma negar, inicialmente, mais de uma vez a oferta de comida – e exatamente assim o fazem os personagens dos vizinhos. Já personagem citadino, que traz a nova lógica para aquele ambiente, desrespeita o código cultural e social dali e aceita de primeira, causando estranheza e desconforto entre os caipiras.

Sentado à mesa, Pernambí olha fixamente a comida.

NHÁ RITA — Chegemo, gente, ante’qu’esfrie...

JECA — Ah, bamo manducá seu tantico, meu povo.

NHÁ TEORFA — Ara...

NHÁ RITA — S’abanque, Nhô Juca.

NHÁ TEORFA — Não, Nhá Rita, nóí’ já tamo de ida.

(...)

NHÁ RITA — É singela mai’ é dado de bão coiração...

(...)

NHÁ TEORFA — De jeito manêra, munto gardecida...

espectador. Encontrar esses documentos de estudo do dramaturgo me confirmam uma hipótese sobre o uso bem realizado pelo autor das fontes pesquisadas. Nesse sentido, parece me acertada a análise que Magaldi faz sobre o “rigor científico” presente na condução dos episódios escritos por Soffredini nessa peça, mas com o desaparecimento da sustentação dessa estrutura, permitindo que sobre de fato a ficção, como apontamos no item 2.2. Creio que este é um dos pontos de destaque nessa obra de Soffredini: se a pesquisa é fundamental em seu processo de criação, a matéria social conseguiu ser incorporada em *Na carrêra do divino* a ponto de realmente ser transformada em forma artística autônoma. O que o público assiste é de fato ficção, mas com lastro na pesquisa rigorosa.

⁹⁶ Esse aspecto foi transformado em ponto central na condução da narrativa do filme *Marvada carne* (1985), de André Klotzel, como se nota desde a escolha do título.

NHÁ RITA — Mai que quanto nove-hora, gente...
 NHÁ TEORFA — N'ê não, Nhá Rita, mó que nói num qué mermo,
 gardecida...
 JECA — Mai' que num que é esse sô! S'assente cá, cumpade Juca.
 JUCA — Gardecido, não...
 CIDADÃO — (*sentando-se*) Eu aceito. Obrigado.
Todos se entreolham.
 JECA — (*eufórico*) Viu? Viu? Tá veno? Ansim é que é: Aceito. Gosto de
 sojeito ansim que nem vancê... Um sojeito ansim é
 qu'apreceio... Um sojeito sem... Sem caráte... (*para os outros*)
 S'abanque, povo, bamovê: s'abanque.
 JUCA — (*sentando-se*) Ara...
 NHÁ TEORFA — (*sentando-se*) Num carecia...

(SOFFREDINI, 2017b, p. 88-89)

Jeca tenta se adequar e elogiar o homem, mas sua fala contém o descompasso das culturas ali em tensão: na tentativa de buscar uma palavra para comentar a atitude inesperada do cidadão (provavelmente tentando dizer “sem pudor”), ele coloca o Cidadão como um sujeito “sem caráter”. O descompasso fica marcado pelos vizinhos caipiras, que se sentam também para comer, mas suas falas continuam reforçando outro código de conduta comum ali, que não a rápida aceitação como a do homem da cidade. A tentativa de simpatia de Jeca, ao receber o Cidadão, dura pouco: a continuidade da cena mostra como aquele homem ali representa (assim como no gesto da alimentação) que outros aspectos de sua cultura estão por ruir. Tudo passa a circular, depois da entrada desse personagem na casa da família de Jeca, segundo a lógica do capital: não resta mais mistura para os da casa⁹⁷; a “posse” da terra daquela família é questionada; bens de consumo que não são acessíveis financeiramente aos caipiras – e não eram nem conhecidos anteriormente – passam a ser tidos como “necessidades”; até as relações de afeto entram nessa lógica mercantil – a filha vende um beijo seu em troca de um pedaço de tecido produzido industrialmente⁹⁸.

Aliás, em torno da personagem da filha caipira, Mariquinha, parece estar concentrado muito do que caracteriza as relações amorosas e as posturas femininas no

⁹⁷ Ainda na cena XI: “PERNAMBI — (*aflitíssimo*) E eu, nhô pai? E eu... (...) Tô cum fome, nhá mãe...” (2017b, p. 90); e na cena seguinte: “PERNAMBI — (*num choramingo*) Ieu só quiria podê comprá carne no açougue da vila... Ieu só quiria comê ua coisa danado de bão mai' bão, bão o mai' que fosse... Ieu só quiria sinti um gosto deferente do que o arroifeijão... Mea boca s'isqueceu cumo qui é otro gosto...” (2017b, p. 104).

⁹⁸ Candido comenta sobre como os utensílios eram em sua maior parte feitos em casa, e somente mais tarde os do comércio entram na vida da família caipira (2010, p. 48). Na peça, a filha produzia seu próprio tecido, fiando o pano (SOFFREDINI, 2017b, p. 90), até a compra mencionada aqui, em troca de um beijo (seu corpo serve a um desejo do homem da cidade em troca de um produto material que ele possui).

universo caipira representado por Soffredini. O maior destaque dessa personagem é uma cena central na peça: depois de já terem sido apresentados aspectos sobre a moradia e as relações dos caipiras com o trabalho, com os vizinhos, com o universo urbano e com as lendas indígenas, e antes da cena que (segundo o autor) caracteriza o universo infantil, há uma cena intitulada “Apuros de um santo casamenteiro”, que traz ao palco uma tentativa de síntese do universo feminino caipira. Na construção dessa cena (e da canção, como veremos) a personagem da menina sonha em arranjar, com urgência, um noivo: tem quinze anos, mas considera-se já velha para essa passagem a uma constituição de mulher adulta, a formar seu próprio núcleo familiar. Nas palavras dela já é “véia passada” – a explicação para considerar-se assim é dada por ela mesma: já sabe trabalhar, construir casa de barro, cozinhar, cuidar da roupa⁹⁹... Ou seja, o que lhe falta é apenas o noivo para o casamento. No diálogo central da cena, em que Mariquinha pede um noivo a santo Antonio, a menina reproduz com a imagem do santo todas as tradições populares de crença naquela figura: leva flores toda semana, retira o menino Jesus dos braços do santo dizendo só devolver depois de encontrar o noivo, ameaça quebrar o santo com uma machadinha e, por fim, amarra-o de cabeça para baixo na água.

Analiso, portanto, essa cena de destaque e a canção que a acompanha.

Já comentei anteriormente como essa dramaturgia utiliza muitas canções populares como parte de suas cenas, mas vale destacar que, se há canções já clássicas do universo popular caipira brasileiro aproveitadas pelo autor na íntegra ou em partes para algumas cenas, algumas delas foram especialmente compostas para a peça de 1979. Essa canção de que aqui trato, que acabou conhecida pelo mesmo nome da cena em que aparece, foi composta especificamente para a peça pelo dramaturgo Soffredini e pelo compositor e diretor musical da primeira montagem Wanderley Martins. Posteriormente ela foi gravada em disco pela RCA (Radio Corporation of America), em 1980, cantada pela atriz que fez a personagem na primeira montagem, Eliane Giardini, em um disco que incluiu outras composições originais da peça, mas também canções já existentes usadas no texto de *Na carrêra*, como “Cuitelinho”¹⁰⁰. Anos depois, essa mesma canção da personagem Mariquinha

⁹⁹ “...pro trabaio eu já tô firme é vê moirão de caxêta em pantâno: casa que eu barro fica que fica feito um artá: sem cisco de mézinha pra quarqué pinto comê. Num hai doce, o cardo, o engrossado o quarqué quitute deferente qu’esta fia do meu pai num sabe fazê. Sei oiá pr’uma ropa cum quarqué tempo: seja tempo inxuto o seja tempo moiado... Pra encurtá rezões: minina de cruz que nem eu tô que inté num hai debaxo do céu. Tonce, santo, tá fartando o que, pra vancê m’arranja o dito cujo?” (SOFFREDINI, 2017b, p. 65)

¹⁰⁰ Esse disco foi mencionado no início deste capítulo, onde inclui também a reprodução das capas, com a lista completa das canções que foram gravadas.

foi utilizada no filme *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), se tornando um dos trechos cômicos mais conhecidos da produção cinematográfica, na qual é Fernanda Torres que faz a personagem caipira. Esse filme chegou a ganhar vários prêmios no Festival de Gramado de 1985, inclusive o de melhor música; porém, tanto o roteirista da produção, o próprio Soffredini, quanto o compositor Wanderley Martins reclamam que não houve menção explícita à peça nem à composição original das músicas (2010, p. 414).

Nessa canção, temos um eu-lírico¹⁰¹ feminino que canta, pela voz da atriz Eliane Giardini, em uma gravação de quase sete minutos. Analiso, então, a versão da primeira montagem¹⁰² de *Na carrêra*, de 1979 – peça na qual a atriz cantava também outras canções, mas de eu lírico masculino (como “Moreninha, se eu te pedisse”). Aliás, praticamente todas as outras canções têm eu-lírico masculino, como a que aparece na primeira cena (“Tristeza do Jeca”) – o que condiz com a realidade do universo das canções populares do mundo caipira, onde as mulheres muitas vezes são assuntos, mas raramente são a voz que entoia a canção¹⁰³.

Como já apontado, em vários trechos da peça as estruturas da catira e do cururu são evocadas para compor ações que as personagens representam e também como estrutura poética das canções. Todavia, nesta canção específica que analiso, não é a estrutura de rimas “na carrêra de...” que se usa, nem as marcações específicas da catira. Entretanto, é dessa mesma cultura que se fala; é a partir dela que nos é apresentada a personagem Mariquinha, caipira que canta ao santo Antônio e que é identificada como uma mulher desesperada por casar.

Alternando trechos em prosa (de fala direta com o santo) com trechos em versos musicados, essa cena traz muito do universo poético, na estrutura e nos temas, da música caipira paulista. As marcas do dialeto caipira estão indicadas no texto da peça e ficaram eternizadas na gravação da canção, que inclui as partes não cantadas e traz como acompanhamento principal ao canto o som de uma sanfona.

¹⁰¹ Ou “eu cancional”, como preferem alguns estudos de canção.

¹⁰² A canção pode ser encontrada e ouvida pela internet: <https://www.youtube.com/watch?v=yIumCJB8uh0> (Acesso em 10 set. 2015)

¹⁰³ Não me refiro às poucas cantoras intérpretes da canção rural, mas a canções em que o eu-lírico seja feminino, ou seja, que procurem tratar daquele universo a partir do olhar de uma mulher.

Como já apontamos, Soffredini leu *O dialeto caipira*, de Amadeu Amaral, na fase de pesquisa que antecedeu a escrita da peça. De lá são muitas das referências linguísticas que ele utilizou com propriedade. Para análise da canção, importam muito as marcas fonéticas, não só o registro escrito verbal. Nesse sentido também ajudou muito o estudo de Amaral, que analisou a chamada prosódia caipira, no seu aspecto de maior lentidão e alongamento das vogais em relação à prosódia portuguesa. Disto decorre o termo linguagem “cantada” para caracterizar esse dialeto (1920, p. 18). Ganhamos muito com essa canção ter sido gravada, por ela poder ser acessível ao estudo de hoje tanto pelas próprias referências musicais compostas particularmente para esta dramaturgia, quanto pelos trechos de fala da personagem – que nos trazem exemplos da representação dessa pronúncia e prosódia caipira na montagem de 1979.

Mariquinha é a filha da família centrada no personagem Jeca; ela não é, portanto, a personagem central da peça, mas tem destaques em algumas cenas; e essa cena da canção é uma delas: a jovem fala das flores que traz para oferecer ao santo Antônio, mas ressalta para ele que arranjá-las lhe deu muito trabalho, e que ela as traz com um objetivo específico:

MARIQUINHA – (*fala*) Ói quí as frô que eu truxe pra vancê. Num é uma lindura? Nein num é... Panhei lá naquele pé de jacatirão da gróta. I num vá pensano vancê que foi cum poco trabaio não: deu uma jurema que foi cansêra, mó que tive que atrepá na arv'e, qu'as frô do jacatirão só dá na copa, cumo vancê bem tá ciente. 'Gora tomém num vá pensano, meu santo Tuninho, que foi à toa que eu le truxe as frô, né? (2017b, p. 64)

Várias das marcas linguísticas do falar caipira descritas por Amaral na obra de 1920 estão grafadas por Soffredini nesse trecho, como “pensano”, “frô”, “vancê”, “le truxe”. As marcas fonéticas da maneira de pronunciar as palavras são seguidas pela atriz ao interpretar esse trecho, ainda em prosa. Há também uma caracterização do cenário¹⁰⁴ do mundo caipira, através das referências à natureza e ao espaço.

Os primeiros versos a serem cantados são os seguintes:

MARIQUINHA — (*canta*) Santo Antonio venerado
 Meu santinho namorado
 Qu'incontra o que tá perdido
 Me ajuda a encontrá marido.
 (2017b, p. 64).

¹⁰⁴ Há, ao longo da peça, diversos elementos da natureza que compõem esse cenário onde se passa a história da família, mas não há uma localização geográfica precisa e explicitada – nada além da ampla ideia de “interior” ou “área rural”.

Se a análise literária envolve pensar, além do conteúdo expresso, a forma do objeto, arrisco-me aqui a pensar então não só a respeito da letra, mas também da melodia desse trecho – a refletir sobre os sentidos da relação letra/melodia nesse caso. Interessa avaliar uma canção dentro de seus próprios recursos – o que é diferente de tentar avaliar canções pelos versos como se fossem poesia, ou a qualidade da melodia somente pelo enfoque musical. Já explicou Luiz Tatit: a canção (música vocal) deve ser vista como “proposta de integração” e não de justaposição de linguagens paralelas (2007, p. 104). Mas, como aponte, não sendo eu uma especialista em estudo de canção, arrisco-me.

Como aponta Tatit, na canção importa a maneira de dizer “e a maneira é essencialmente melódica” (2002, p. 9). Cabe-me, portanto, avaliar o gesto oral que se cria em cada trecho melódico, e como eles se relacionam com as unidades linguísticas (2002, p. 9). Ainda nos termos de Tatit, para analisar uma melodia, “temos que partir de sua categoria de articulação mais elementar, *descendência/ascendência*, para depois considerar as nuances de todo o contorno, incluindo efeitos de duração” (2007, p. 168). Essas seriam as diretrizes básicas para avaliar as unidades entoativas: “A descendência em oposição à ascendência e em oposição à permanência do tom” (2007, p. 168). Para isso, deve-se pensar também nas segmentações linguísticas produzidas pela letra: “Em outras palavras, a distribuição dos elementos linguísticos sobre o *continuum* melódico...” (2007, p. 168).

Percebemos no trecho reproduzido aqui, a primeira estrofe rimada da canção “Apuros...”, uma melodia que se compõe de movimentos ascendentes e descendentes, nessa ordem. Há também o alongamento das vogais, em especial das duas últimas de cada verso (venerado/namorado). Tatit insiste muito na relação do entoar em uma canção com a fala natural da língua materna. Impossível não lembrarmos nesse caso, do alongamento das vogais, da observação que já apontei no trabalho de Amadeu Amaral (1920, p. 18) – essa seria uma das marcas do dialeto caipira¹⁰⁵. Há um trabalho musical feito com as frases de cada verso, mas a característica do falar caipira se mantém: a estetização ao musicar esse trecho respeita a estrutura da prosódia da fala natural – marca de música popular.

Todavia, se a fala não perde importância ao tratarmos de objetos culturais como as canções, é importante lembrar que ela tem outro estatuto, já que se perde mais facilmente na

¹⁰⁵ O caipira paulista, “no seu pausado falar”, se apoiaria mais demoradamente nas vogais, enquanto o português faria mais elisões (o primeiro pronuncia “coroa”, “esperança” enquanto o segundo “c’roa”, “sp’rança”) (AMARAL, 1920, p. 18).

memória, enquanto uma melodia pode ser fixada, e assim reproduzida posteriormente nos mesmos exatos termos. Tatit define o canto como uma “dimensão potencializada da fala” (2004, p. 41); ele mantém relações com ela, mas contém “suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais” – gera as relações de melodia e letra.

Na canção aqui analisada, que deliberadamente alterna trechos falados com trechos cantados/entoados, podemos ver isso: o que Mariquinha fala (no trecho em prosa) de fato se perde na memória¹⁰⁶; já os versos rimados, em estrutura repetida (quartetos de sete sílabas¹⁰⁷), com melodia também praticamente repetida, são sim fáceis de “grudar na memória”, como se diz. A conversa com o santo pode ter na encenação algum vocabulário trocado, ou frases acrescentadas no calor da hora; já os pequenos refrãos cantados não: seriam estes versos fixados sem espaço para o improviso¹⁰⁸.

Pensada a importância da estrutura melódica, é preciso olhar também para os termos linguísticos especificamente usados nesses trechos em que a entoação e o ritmo nos levam a maior atenção. Há uma relação de veneração anunciada com o santo, mas ao mesmo tempo de grande proximidade – e até erotismo, já que ela o chama de “namorado”. Chama-o também, na sequência falada, por Santo Tuninho ou Santo Antoninho – intimidade de quem há tanto tempo conversa com ele: há dois anos ela esperaria pela solução, lhe pondo flores toda semana, “sem fartá ninhumica só” (2017b, p. 65). Agora seu aniversário de 16 anos estaria chegando (no “tempo de jabuticava”); ela já estaria ficando “veia passada” para seu objetivo de arrumar um parceiro.

A sequência cantada, novamente em versos, diz que o santo teria piscado para ela, querendo namorá-la:

MARIQUINHA — Santo Antonio me piscô,
De cima do seu artá...
Óia o maroto do santo
Quereno me namorá... (2017b, p. 67).

¹⁰⁶ Não é possível reproduzir para as falas dela no diálogo com o santo os mesmos termos de análise – aliás, nem todas as palavras escritas pelo autor são reproduzidas uma a uma e na mesma ordem pela atriz, nem a maneira de pronunciar-las se mantém exatamente igual em cada encenação.

¹⁰⁷ Cabe observar que essa metrificação ocorre pelo uso da variedade caipira de falar nessa canção (também por isso a letra precisa ser grafada assim). Mais um indício de que a canção deve ser olhada como linguagem própria, mais próxima da oralidade do que de versos de poesia escrita.

¹⁰⁸ Tatit se detém mais nesse assunto: Cf. TATIT, 2004, p. 35.

Os dois primeiros versos mantêm a mesma estrutura melódica da estrofe anterior, mas os dois últimos compõem nova estrutura. “Apuros de um santo casamenteiro” não é uma canção com refrão idêntico que se repete; mas vale observar que a quadrinha cantada tem praticamente o mesmo desenho melódico e se intercala com os trechos de fala da personagem, funcionando talvez como um refrão (momento de ritmo mais definido, com repetição da métrica e da estrutura melódica).

Irritada pela demora do santo, que possivelmente a estaria deixando para trás, já que ela seria “moça sussegada”, Mariquinha lhe retira o menino Jesus dos braços – em mais uma tradição da cultura popular – dizendo que só lhe devolve quando ele cumprir com o que é sua obrigação e lhe arranjar “o dito cujo” (2017b, p. 67).

E a sequência cantada traz os seguintes versos:

MARIQUINHA — Fui no mato cortá lenha,
Santo Antonio me chamô
Se santo, que é santo, chama
Que fará um pecadô... (2017b, p. 66).

A metade do primeiro verso aqui (“fui no mato”¹⁰⁹) traz uma variação possível dentro da estrutura melódica: a cantora dá uma espécie de atrasada, faz uma pequena pausa antes de seguir, criando um suspense diante da informação. O resto da letra desses quatro versos mantém a mesma estrutura melódica do anterior: novamente os dois últimos versos são melodicamente idênticos aos dois últimos da estrofe anterior. A pequena variação que ocorre entre essas estrofes e a primeira é serem esses dois últimos versos um pouco mais acelerados – o tom provocado é de humor, nos dois casos. Parece ser uma espécie de destaque para um assunto de caráter sexual relacionado ao santo.

Mariquinha então volta a explicar sua pressa e negociar com o santo. Há uma mudança no pedido dela: ela diz que tinha antes pedido um “moço de cabelo amarelho”, mas só porque tinha visto em uma revista dos vizinhos italianos; sabe que não é fácil encontrar homem assim ali, então ela faz o que julga ser “rebaixar” seu pedido: “Mai ‘antonce eu queria l’explicá qui num carece de sê ansim talqualzinho os moço da rivista de lê, né?” (2017b, p. 66). Bastaria não ser muito “à toa” e nem muito feio. Há uma gradação relevante ao longo da cena: a personagem começa cheia de exigências para o pretendente (beleza

¹⁰⁹ Na versão gravada, a atriz pronuncia “ieu fui no mato”, mas a pausa a quem me refiro está depois da palavra “mato”.

física, caráter) e aos poucos vai eliminando essas reivindicações, pedindo somente um que goste dela. Mas com outra ressalva importantíssima, lembrada por ela quase ao final do diálogo com o santo: “Ah, i num vai se esquecê de fazê ele caí no gostamento de nhor pai, sinão n’adanta nada...” (2017b, p. 66).

Nota-se que a vontade dela não é o que prevalece: as possibilidades de encontro amoroso só se realizariam se houvesse aprovação do pai. Aquela caipira que canta ao santo, envolta nas credences de promessas e agrados à figura de santo Antonio, sabe no fundo que a ordem de sua vida concreta depende do acordo que o pai realizar para ela casar.

Na sequência, ela “apela” então para uma simpatia mais agressiva: “Vô fazê c’ocê a simpatia do machado qu’a intaliana m’insinô. Cumo era mermo os versinho?” (2017b, p. 67). E recita, como poesia mesmo, sem melodia específica para acompanhar:

MARIQUINHA — Dentro de um ano, meu santo,
M’arranja um marido e tanto,
O le parto a cabecinha
c’o fio desta machadinha... (*tem uma machadinha na mão*) (2017b, p. 67).

Nem só de promessas e agrados, portanto, é feita essa relação de origem religiosa. A garota passa ainda para outra referência popular conhecida nesses joguetes com o santo Antônio: “Vô le amarrá de corda e le pinchá no poço emborcado, de cabeça pra baxo, e só le tiro de lá quando vancê cumpri suas brigação de me arranjá o dito cujo. Pronto. Tá arresorvido” (2017b, p. 66).

Eis que a canção tem uma virada formal: a última quadrinha de versos vem cantada agora ao final por um coro. Porém, importante observar que, além de serem várias vozes unidas em grupo, temos, na gravação, vozes masculinas cantando e, nos versos, um eu-lírico masculino. Como se fosse apresentado agora, ao final da cena, “o outro lado” das barganhas com o santo:

TODOS — Minha vó tem lá em casa
Um Santo Antonio veínho
Quando as moça num me qué
Dô pancada no santinho (2017b, p. 67).

A melodia, a entoação e os acentos de cada verso são mantidos exatamente como os das quadrinhas anteriores, cantadas pela menina caipira. Mas o humor que cria esse trecho vem pelo contraste de ser agora quase a posição oposta falando: não é exatamente

uma resposta, mas é o drama masculino, em reação ao mesmo tema, sendo apresentado em coro. Podemos ouvir cantar talvez um grupo que represente o tal “dito cujo” esperado pela moça caipira. Mas o que se nota é que os homens também reclamam ao mesmo santo! Na cultura religiosa difundida nesse universo caipira, as imagens de santo Antônio seriam comuns às várias casas¹¹⁰. E as atitudes mais ou menos violentas em relação à estátua, na busca de uma realização amorosa, também.

Ao longo da cena e da canção, a centralidade é da caipira Mariquinha: a imagem do santo é dela, o diálogo direto e íntimo com ele também. Constrói-se assim uma imagem de mulher que dialoga com um estereótipo¹¹¹: toda energia dela é empenhada em arranjar marido; sua existência se define quase completamente por aquilo¹¹² – com o detalhe de que não será escolha sua, mas do santo e do pai. Porém, a cena e a canção se encerram com essa tomada ampliada para vozes masculinas, que não sabemos exatamente quem são. Esse coro vem trazer uma amplitude aos elementos mobilizados pela cena/canção de Mariquinha: os homens também se relacionam no cotidiano com a imagem de santo Antonio (mas que pertence a outra figura feminina, a avó); eles também interagem fisicamente com essa imagem visando feitos amorosos.

O que não está na gravação da canção, mas consta do texto da peça (e é parte fundamental dos sentidos da cena, a meu ver), é que, enquanto a Mariquinha tem seu diálogo e canto com o santo, em outro espaço do palco sua mãe Nhá Rita e a vizinha Nha Teórfa conversariam exatamente sobre as suas experiências como mulher na roça, incluindo as amorosas – ou melhor, de casamento. Há também um breve diálogo do pai de Mariquinha, Jeca, com o amigo Juca (2017b, p. 66). Há, portanto, nessa cena três grupos: Mariquinha e o santo, de um lado (talvez como foco principal da cena); de outro, “Nho Jeca, Nho Juca e Pernambi, bebendo”; e por fim “Nha Rita e Nha Teórfa, trabalhando” – como indica a abertura da cena (2017b, p. 64). Uns parecem não ouvir os outros. Mas, para o

¹¹⁰ A referência aparece já na cena I, em uma anedota presente na fala de Jeca, que comenta sobre a parede da casa cair ou não: “JECA — C’o santinho escorano? Vê lá se ela tem corage...” (SOFFREDINI, 2017b, p. 27).

¹¹¹ No seu texto reflexivo “De um trabalhador sobre seu trabalho”, Soffredini discute aspectos das escolhas formais que faz, incluindo o uso de estereótipos para a criação de certos personagens (2017d, p. 152). Voltaremos a isso no decorrer da pesquisa, sempre com os cuidados necessários de quando lidamos com o discurso do próprio escritor sobre seu trabalho.

¹¹² Interessante notar que nas cenas do filme em que a canção aparece, as tarefas realizadas pela personagem feminina são todas de importantes trabalhos para manutenção da vida no rancho e na roça (como buscar água, lavar roupa). Todavia, esse trabalho parece ficar silenciado quando se olha a construção do mundo rural. E a caracterização da personagem fica quase restrita à busca do noivo. Voltaremos a isso adiante.

público, um quadro mais amplo sobre as relações entre homens e mulheres no mundo rural vai se formando. Inclusive nas ações dos dois grupos de adultos: de um lado, os homens bebem e conversam; de outro, as mulheres conversam enquanto trabalham¹¹³.

Importante, então, compreender as ações desse quadro triplo em que se constrói a cena: em primeiro plano, a menina canta e conversa com o santo; enquanto de um lado as mulheres adultas (sua mãe e a vizinha) trabalham e reclamam das formas como se deram seus casamentos no passado, do outro lado os homens bebem e fumam enquanto falam sobre outras mulheres e a liberdade sexual que têm. No entremeio de falas da Mariquinha ao santo e dos versos cantados por ela, há nos dois outros planos os diálogos dos adultos: assim vai se construindo para o leitor, pelo uso do recurso narrativo, o cenário das relações afetivas no universo rural. A mãe de Mariquinha diz à vizinha nessa cena que se houver outra encarnação ela não vai querer “sê muié de jeito manêra...” (2017b, p. 64), já que para elas fica todo o trabalho¹¹⁴ – e trabalho de todo tipo: da gestação e parto, de criar os filhos e os animais, fazer toda comida e arrumar a casa, e ainda trabalhar na terra¹¹⁵ junto com os homens, sem poder expressar muito suas opiniões (2017b, p. 64).

Nhá Rita conta também – para a amiga e para nós – que conheceu o seu marido Jeca já para casar, perto dos dezesseis anos, por arranjo de seu pai. Nhá Teórfa conta que sua família era muito brava e rígida para a escolha do noivo, e por isso ela teria casado já velha para os padrões dali (com dezoito anos), depois do pai ter proibido o único pretendente que tentou antes por conta dele ser negro¹¹⁶.

A conversa entre os dois homens consiste quase toda em Jeca criticar o casamento (pela falta de liberdade ao homem, na visão dele) e o personagem Juca em afirmar que

¹¹³ Apontamos, na nota anterior, uma breve referência ao trabalho silenciado das mulheres caipiras. Interessante notar como, apesar de serem as figuras femininas que trabalham na cena, o trabalho feminino na construção do mundo rural não é valorizado à altura – as atividades delas são muitas vezes consideradas “não trabalho”, mas somente uma “ajuda” à reprodução da família, que seria conduzida pelo homem (Cf. SILVA et al, 2012).

¹¹⁴ Como é possível observar nas fotos da montagem de 1979, em várias cenas o personagem Jeca está sentado, pitando, enquanto as mulheres realizando alguma atividade (como relacionando à alimentação, na com bacia de comida no colo, nas Ilustrações 5 e 6). Nas cenas da roça elas também participam do trabalho – como nota-se na foto da Ilustração 11.

¹¹⁵ Como apontei no capítulo 1, na referência às cenas de *O juiz de paz da roça*, a representação de mulheres no meio rural realizando tanto o trabalho doméstico quanto o trabalho na roça está presente já no teatro de Martins Pena.

¹¹⁶ “Teve um suzinho que s’arriscô quano eu tava na conta dos treze pra catorze, mai’ nhô pai num dêxo eu casá co’ele móque ele era tignano” (2017b, p. 65).

“prum home num tem impedimento...” (2017b, p. 66). Em um dado momento, Juca inclusive reforça as vantagens do caipira que possui uma esposa – no sentido de ter uma mulher que faça os trabalhos todos:

JUCA — Ara, pr’um cafumango que véve afundado pr’esses mambembe, muié é coisa de premera, sô! Sem muié um home num tem ajuda nas cultura, num tem cumida pronta, num tem... (*malicioso*) Sem muié um povre num tem muié, uai... (2017b, p. 66)

Como apontei, esses dois planos comentados acima são extremamente relevantes para a construção de sentido sobre o universo feminino e sobre as relações pessoais / afetivas daquele grupo: compõem, junto ao plano principal da cena (a centralidade da caipira Mariquinha – e também da canção que permeia o quadro), a construção de uma imagem complexa sobre a mulher e as relações pessoais (intrafamiliares) no mundo caipira – imagem mais multifacetada do que una. Na conversa direta e íntima da menina com o santo (plano principal da cena) constrói-se uma imagem de mulher que dialoga com um estereótipo: toda a sua energia é empenhada em arranjar marido; sua existência quase se define completamente por aquilo – com o detalhe de que não será escolha sua, mas do santo e do pai. Nos diálogos entre os personagens adultos há críticas (diretas ou indiretas) sobre o casamento no campo (e às relações homem/mulher) que problematizam essa imagem. Aliás, chama a atenção que a questão do casamento e o imaginário em torno dessa instituição social marcam muitas das tramas escritas por Soffredini¹¹⁷. Em *Na carrêra do divino*, o assunto do casamento corre paralelo a outros núcleos dramáticos que são mais estruturantes da trama; porém, ainda assim, questões relativas ao universo do matrimônio e das relações pessoais / formação de famílias são cruciais para caracterizar as personagens e o universo caipira ali encenado.

As especificidades das personagens femininas nesta cena compõem de modo muito interessante a representação do caipira alcançada nessa peça. A caracterização dessas mulheres caipiras, e das relações com o mundo familiar em que vivem (e seus limites), precisam ser consideradas ao avaliarmos a imagem de caipira construída por Soffredini. E também nesse sentido parece-me um acabamento bem realizado, já que se apontam algumas

¹¹⁷ Desde sua primeira peça premiada (*O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou num dia de carnaval*, de 1967), incluindo importantes criações posteriores (*Vem buscar-me que ainda sou teu*, de 1979; *De onde vem o verão*, de 1990) até a última peça que analisei em meu recorte de pesquisa (*A madrastra*, de 1995). Em muitas delas essa questão aparece como traço central para caracterização das personagens, como é o caso de Marlene, da peça de 1990, que estabelece, inclusive, diversos pontos de contato com a clássica peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

restrições e entraves daquele grupo social, o que compõe o quadro das contradições que caracteriza os caipiras.

Ilustração 11 – Cena do trabalho na roça, na montagem de 1979. Arquivo pessoal de Paulo Betti.

Ilustração 12 – Cena VI: Apuros de um santo casamenteiro, na montagem de 1979. Arquivo pessoal de Paulo Betti.

2.6.2 Entre o cansaço da terra e o cansaço dos homens

“A terra tava cansada” – uma das falas iniciais de *Na carrêra do divino*, retomada na cena final (com importante alteração de sentido), mostra um movimento que sintetiza bem o percurso dos caipiras representados por Soffredini. As dificuldades que aquele grupo social enfrenta no seu cotidiano e na sua história talvez possam ser condensadas nessa frase – que tem um sentido específico ao início do texto e outro, bem diverso, ao final, em fase de significativa alteração das condições sociais em que vivem. Quando, no primeiro diálogo, o filho pergunta por que deixaram o “chãozinho” de antes (“nossa querência”), o pai responde à criança com uma frase curta e direta, que sintetiza a fase inicial da história dos caipiras – a mobilidade marcava a vida das famílias e as formas de exploração da área rural do interior do estado, já que, de tempos em tempos, ao “esgotarem” os recursos da terra em que trabalhavam, era preciso mudar-se para construir novo rancho e nova roça.

Já se apresenta assim ao público a primeira das várias mudanças que envolvem aquela família. Porém, enquanto na primeira cena a resposta do pai introduz como era a dinâmica de trabalho e de habitação dos caipiras, ao final da peça, quando o menino torna a fazer o mesmo questionamento, a resposta de Jeca é quase a mesma. Mas tanto o personagem – ele sim homem cansado, que responde agora um tanto hesitante, com pausas e repetições – quanto nós, leitores/espectadores, sabemos que o verdadeiro sentido agora é outro. A necessidade de largarem a terra nesse momento passa pela complexidade das modificações sociais e econômicas que tanto afetaram aquele grupo e sua cultura. É disso que trata *Na carrêra do divino*: as transformações vividas pelos caipiras brasileiros no momento de avanço da urbanização e dos valores capitalistas. A vida da família de Jeca é levada à cena antes e depois desse avanço das relações capitalistas ao interior. Soffredini coloca no palco diferentes aspectos da cultura caipira, em uma trama que procura condensar o processo de transformação – e a ideia de destruição – dessa cultura.

As canções, como procurei apontar, têm função importante na estrutura teatral. Exemplos disso seriam as canções da cena da sementeira ou na conversa de Mariquinha com santo Antonio. Em “Apuros de um santo casamenteiro” – um dos pontos altos da peça, analisado já aqui – Mariquinha alterna fala e trechos cantados em versos, responsáveis por grande parte da comicidade da cena. Apresenta-se muito sobre o universo feminino naquela cultura, mas também um quadro mais amplo sobre a esfera da vida privada no mundo rural – sempre na tentativa de abarcar a complexidade dessas relações: se a menina parecia

apresentar o estereótipo de mulher procurando marido, a comicidade dos diálogos e da canção desfaz qualquer idealização romântica, o que se reforça no contraste desse desejo com as falas dos adultos, especialmente de Nhá Rita, que critica duramente a condição da mulher e do casamento.

Dessa forma, diversos aspectos da cultura caipira vão sendo colocados no palco, até a grande mudança naquele universo: a virada nas relações. Se antes da entrada da lógica do capital, os caipiras viviam relações marcadas pela fartura e pela solidariedade (no mutirão da colheita, plantam, colhem e festejam juntos, com ajuda mútua e celebração entre vizinhos), após a chegada do Anticristo (na figura do Cidadão) e a instalação de um novo tipo de relação, a família de Jeca fica completamente desolada. Ele não entende (não acredita) que seu antigo compadre é agora o proprietário da terra, com ar de patrão. Terá que trabalhar sozinho, numa terra que não é sua e que o deixa endividado. As relações entre os vizinhos passam a ser de dependência econômica – como se desenha nas ações da cena XI, conforme a “mistura” (a carne) daquela família é dada aos antigos compadres e ao Cidadão. A eles, resta a fome.

Jeca, arrasado, tenta relembrar seu passado e sua trajetória até ali, enquanto Mariquinha canta um outro mundo imaginado – na modinha do folclore, adaptada por Soffredini, canta-se a hipótese¹¹⁸ de uma outra condição: “O mundo seria um doce... / Se fosse... Se fosse...”.

Na cena da vendinha, quando conceitos¹¹⁹ da lógica de mercado (lógica que invadiu as terras e a cultura da família de Jeca) são explicados pelo personagem Cidadão ao personagem do Jeca (mas também ao público). O desconforto e o incômodo sentidos pelos personagens caipiras são compartilhados pelo espectador, já que as cenas precedentes vinham construindo uma empatia com o caipira. As explicações aparecem pela chave crítica, mas mesmo assim não confortam. Algumas dessas falas contam com o recurso de distanciamento entre personagem e ator:

CIDADÃO/ATOR — Os números e custos aqui relatados são fictícios, pois foram simplificados para melhor demonstrar uma transação comercial realizada pelo caipira. Toda a situação, entretanto, é absolutamente verdadeira (2017b, p. 107).

¹¹⁸ Walnice Nogueira Galvão comenta o efeito “triste e irônico” das cenas em que as ações são intercaladas com o canto dessa modinha no subjuntivo (1981, p. 165).

¹¹⁹ Conceitos como inflação, leis de mercado (oferta e procura), dependência do contrato com o dono da terra e endividamento.

É diretamente ao público que o ator relembra: vocês estão vendo uma representação cênica, isso é ficção, mas o referente é verdadeiro. O uso do comentário aqui tem efeito importante para a criticidade da peça: nos afasta da ilusão da representação realista, obrigando-nos a refletir sobre o que vemos em cena. Conhecemos a crueldade com que essas relações sociais são construídas e sabemos que de fato a situação é absolutamente real: a cena desvenda um mecanismo de funcionamento de nosso mundo. Não há recompensa mesmo após todo o trabalho exaustivo de Jeca, não há desfecho positivo sob a nova ordem.

O agravamento da situação segue até o que talvez seja o ápice da desolação que vai tomando conta daquela família: pela fala da mãe, que decide parar de sonhar com a possível alegria ao fim da situação de fome dos seus parentes (o sonho do Boi-assado), apresenta-se um questionamento mais amplo sobre o valor da vida nessas condições:

NHÁ RITA — (*lentamente*) Ieu num vô mai esperá...
 Nunca mai vô esperá
 quele dia qu'inté hoje só vi no sonho
 Quele dia qu'os mantimento
 e as cumida e as mistura
 ia sê tanto, tanto...
 qu'as parentaia ia cumê inté num pode mai'...
 I c'as barriga quente
 ia sirri, sirri, sirri, sir...
 'Gora...
 'Gora ieu já sô uma véia i num demora vô morrê.
 I nunca vô vê 'sse dia...
 'Tonce...
 Pra nada valeu mea vida...
 (2017b, p. 111)

O filho, ainda menino, acredita no mito contado pelos antigos, nesse “tempo perdido” que vai chegar: a redenção esperada no mito acabaria com a fome, trazendo justiça aos pobres do campo. Mas esse tempo não chega.

Se antes acompanhamos a fartura do tempo do “paiolão”, vemos aqui as mazelas vividas nesse “tempo do agora” (de “paiolinhos”, como registrou Candido¹²⁰). Essa valorização do passado, que os próprios caipiras sabem ser processo de idealização¹²¹, é

¹²⁰ Conforme contam os caipiras estudados por Candido: no “tempo de dantes”, era o “reino da fartura” – a produção era tão abundante que nem se colhia tudo ou se jogava mantimento no pasto, para abrir lugar ao novo no paiol (“que não era paiolinhos, como hoje, mas paiolões”). CANDIDO, 2010, p. 226.

¹²¹ Imagem idealizada, pois havia antes mais mortes, violência e fome (CANDIDO, 2010, p. 227). Essas comparações das condições de vida e das relações humanas com as do passado são comuns, segundo Candido, principalmente nos mais velhos – o que ele chama de “saudosismo transfigurador” (2010, p. 225).

uma maneira de se apegarem a um tempo em que “funcionavam normalmente as instituições fundamentais da sua cultura”, em que “todos se ajudavam (...) e ninguém passava aperto” (CANDIDO, 2010, p. 226-227). O sonho antigo de voltar para o “tempo de antes” não é só nostalgia de um mundo que se perdeu: é crítica ao mundo presente, aos resultados destas transformações. Talvez porque vivemos sob valores do capital, conforme narra o Cidadão, compreendemos bem essa crítica.

A cena final (“Aço da navalha” – em referência à canção que a conduz) traz no título a dureza e tristeza da nova condição e retoma, pelo diálogo entre pai e filho, como há pouco foi apontado, elementos da cena inicial, junto a variações significativas, como um apito de trem, que remete à partida deles para a cidade. Enquanto o menino tenta entender os motivos da partida, o acompanhamento da música “Cuitelinho” delineia essa saudade da vida de antes – que corta “feito o aço de navaia”. Não trocam agora o chão por outro para seguirem sua cultura; foram expulsos daquela terra, após verem destruídos aspectos importantes de sua cultura. Bem sabemos o que “a terra tava cansada” significa nesse momento.

Na carrêra do divino não é, portanto, apenas exposição elogiosa das tradições caipiras – é questionamento sobre a maneira como se deram as transformações nessa cultura. Diferentemente do sonho apocalíptico de Nhô Roque Lameu, na peça não há a realização do boi-assado ao final. Não há resolução dos conflitos, nem vitória alguma para esta família. Se é possível apontar um antagonista aos interesses de Jeca, ele não é punido ao fim da peça. (Ao contrário: sabemos que essa lógica capitalista que é apontada ali como incipiente encontra-se já fixada no mundo.) Soffredini subverte, assim, o final da narração mítica na qual diz ter se baseado para compor a estrutura da peça: apesar da fala de Pernambi para a mãe, de esperança nesse tempo mítico, a família tem que abandonar a vida na roça e partir para a cidade. Não se realizou a redenção que o mito indica, a justiça para os caipiras.

Soffredini cria, assim, uma peça teatral que se contrapõe ao paradigma negativo do caipira que por anos dominou as referências ao mundo rural brasileiro. O palco ganha a representação dessa cultura de modo a enaltecê-la poeticamente. Porém, não há ingenuidade em relação às sérias transformações que o avanço da industrialização no século XX causou. O autor busca conceber uma representação não idealizada do caipira – isto é, não romantizada, no sentido de ideal forte ou sem “defeitos”. Basta avaliarmos as cenas de violência verbal e física dos pais aos filhos, por exemplo.

No diálogo aberto com referências culturais e históricas citadas (muitas vezes explicitamente) na peça, mesclando em sua estrutura referências populares e eruditas, Soffredini expressa a poesia possível naquele mundo, sem deixar de abordar a complexidade da situação social. Combina uma variedade de fontes para retratar diferentes aspectos daquele universo. Parece haver em *Na carrêra do divino* uma síntese artística de uma das culturas que marcam o interior de São Paulo, com suas especificidades, mas ainda assim nos permitindo refletir sobre o Brasil e os modos de organização social das últimas décadas. Com a ressalva que o próprio autor fez: não se pretende na peça tratar de “toda a problemática do homem do campo”, mas são alguns dados de sua cultura que vão para o palco – como a identidade daquela família foi sendo destruída pelo progresso que o Cidadão representa.

Na carrêra do divino traz elementos importantes para compreendermos características gerais da dramaturgia do autor. O principal deles talvez seja a busca por uma poética específica, que parte da pesquisa e aproxima fontes a princípio tão distintas, em uma associação própria entre cultura erudita e cultura popular. Sobre os usos das diferentes fontes para a escrita dessa peça, a crítica se divide ao avaliar como Soffredini as incorpora. Enquanto uma parte destaca a transposição da narrativa sociológica para o palco, outra aponta a transposição de elementos da cultura popular espontânea para o espaço formal do teatro, conforme observamos no comentário sobre a recepção crítica da peça. Creio que a dificuldade em analisar uma peça como essa esteja exatamente neste ponto: as referências eruditas e populares são colocadas lado a lado – ou mais do que isso: é pelo imbricamento das várias referências de origens muito diversas¹²² que o autor consegue tratar com profundidade e beleza a complexidade da matéria escolhida. Se Lobato discursa sobre a construção da moradia caipira, também o faz o João de Barro; se a voz de Candido discorre sobre os modos de caça e trabalho agrícola daquele grupo, é pela lenda do Curupira e pelas formas da poesia popular que esses tópicos viram ação e diálogo em cena. Soffredini consegue, portanto, fundir nessa peça referências de ambos os campos.

¹²² Nas palavras de Vilma Arêas, no prefácio da peça: “A mistura folclore/sociologia se harmoniza naturalmente” nessa peça (SOFFREDINI, 2017b, p. 11).

3. Peças intermediárias: outras experiências de representação e de intertextualidade

Passo agora a uma breve análise do que chamo de “peças intermediárias”: as produções de Carlos Alberto Soffredini sobre a temática rural realizadas entre *Na carrêra do divino* e *A madrasta*. As peças *A estrambótica aventura da música caipira* e *Auto de Natal caipira* encontram-se temporalmente localizadas entre essas duas outras produções, mas é para além disso que as chamo aqui de “intermediárias”, já que sua análise mostrou-nos como, em relação à composição dramática e à profundidade da representação do caipira, ambas parecem ainda menos significativas se comparadas aos resultados alcançados pelas outras duas obras.

3.1 *A estrambótica aventura da música caipira*

“Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade...”
(Angelino de Oliveira)

“E o povo todo sendo Jeca com você
era uma coisa muito linda de se vê...”
(Jean Garfunkel e Paulo Garfunkel)

Sobre a obra *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990, vale ressaltar que o roteiro é assinado conjuntamente por Soffredini e Robinson Borba. Portanto, antes de fazermos afirmações muito categóricas sobre a representação do caipira nesta obra para a dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini, há sempre que lembrar que se trata aqui de um trabalho feito em parceria¹²³. Todavia, avalio que ainda assim há alguns elementos neste trabalho que podem contribuir para lançar luz em pontos importantes do debate sobre a representação do homem rural na produção cultural brasileira do final do século XX.

Para a pesquisadora Eliane Lisboa, essa peça é considerada somente um trabalho de “colagem” de músicas e outras obras. Segundo ela, *Estrambótica* não pode ser considerado “um texto de criação autoral, mas sim de um roteiro para um show musical, como outros

¹²³ Segundo matéria de 22/06/1990, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, Soffredini escreveu o roteiro a partir do argumento do compositor e produtor Robinson Borba. Todavia, prefiro continuar tratando o texto como assinado pelos dois artistas, já que assim está escrito no datiloscrito a que tive acesso após pesquisa no acervo pessoal do dramaturgo.

que Soffredini desenvolveu” (LISBOA, 2001, p. 304). Ao ter acesso ao original da peça e poder observar a seleção e escolha de referências artísticas anteriores (os poemas e músicas que os autores incorporaram) e como são costurados em um todo ordenado, passei a discordar da referência vaga que via esse trabalho apenas como colagem (aproximação e sobreposição de músicas) e, por isso, não exatamente como criação autoral. De fato, talvez seja problemático insistir na classificação desse espetáculo como uma peça autoral de mesmo porte das outras; todavia, seja pelas escolhas das referências, seja pela maneira como estas são organizadas para narrar a tal história da música caipira¹²⁴, ficou claro que não se trata de mero “roteiro para show”, mas que valia a pena investigar também essa obra para o melhor entendimento de como a cultura caipira se inseriu definitivamente, e com importância, na representação cênica dos trabalhos de Soffredini. Até porque, se nas suas outras peças o trabalho com o aproveitamento de textos anteriores é valorizado, por que razão nessa, que utiliza referências literárias diversas, aproveitando-as de modo muito particular (sobretudo a produção literária de Cornélio Pires), esse recurso não seria reconhecido e apreciado?

Assim, devido ao interesse desta pesquisa pela representação artística do caipira, passou a ser fundamental olhar com atenção para *Estrambótica*. Esse texto leva ao palco sessenta anos de trajetória da música rural do interior do sudeste e centro do Brasil, homenageando Cornélio Pires, mas não só – trata-se de um espetáculo que coloca em cena, por exemplo, poemas de Oswald de Andrade, a música “Viola Quebrada”, de Mário de Andrade, “Trenzinho Caipira”, de Heitor Villa-Lobos, com letra de Ferreira Gullar, referências de grande relevância para a tradição cultural brasileira (e para o debate sobre o modernismo e a busca de uma identidade nacional) que seriam já suficientes para nos fazer investigar de que maneira o dramaturgo as incorpora em sua criação.

Dessa forma, avaliei que a peça *Estrambótica* mereceria sim algumas linhas de análise, a partir da escolha de elementos específicos. A começar pelo título – referência explícita à valorização que Cornélio Pires ganha nesse trabalho – extraído de um de seus livros mais conhecidos, *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo*, de 1924. Se Soffredini já havia utilizado o trabalho de Cornélio Pires na sua produção sobre o mundo caipira, em 1979, em *Na carrêra do divino*, é aqui com outro *status* que o autor do

¹²⁴ Segundo a crítica publicada em junho de 1990, no jornal *Folha de S. Paulo*, haveria um “fio condutor de enredo” que organizaria as gagues e canções. É no sentido de entender como se construiu esse enredo condutor que pretendo analisar a peça.

início do século XX aparece na obra soffrediniana: o núcleo para a produção deste espetáculo de 1990 é o trabalho de Cornélio e isso é explícito já no título. Em *Na carreira*, as alusões são muitos sutis; os causos e piadas que o dramaturgo aproveita são incorporados aos diálogos dos personagens. Já em *A estrambótica aventura da música caipira*, é outro lugar que essa referência ganha no palco.

Com concepção de Arrigo Barnabé e patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura de SP¹²⁵, a peça estreou no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, em 22 de junho de 1990, tendo direção do próprio Soffredini; circulou nos meses seguintes por algumas cidades do interior paulista, incluindo Salto, Tatuí, Ribeirão Preto e Campinas.

Duas notícias de jornal de junho de 1990 tratam do espetáculo: uma, no jornal *Folha de S. Paulo*, destaca o percurso pelo repertório musical que faz o espetáculo, indo da primeira gravação de uma moda caipira, em 1929, até um hit de 1986; a outra, no jornal *O Estado de S. Paulo*, é uma matéria longa, de página inteira, que classifica o espetáculo como um “teatro de revista”, porém sem ser todo “um espetáculo de humor” – afirmação que me parece ser acertada. Segundo essa matéria, o espetáculo, musicalmente, procura contar “de forma didática ao público a trajetória caipira” nos 60 anos até então, enquanto cenicamente o que predomina é a ficção. Destaca-se ainda a performance de Adilson Barros (ator que fez o Jeca em 1979 na peça *Na carreira do divino* e também o protagonista do filme *Marvada carne*), observando como aqui ele encarna um “Jeca Tatu já um tanto urbanizado” (1990, p. 12).

Dividida em três partes (com subdivisões internas chamadas “fases” – como já mencionei ser característico do trabalho de Soffredini), a peça se inicia com “Origens”, tem como segunda parte “O circo” e se encerra com “O rádio”. É seguindo, portanto, essa trajetória que a obra se estrutura: da viola inicial (que remete a um mito de origem da brasilidade caipira, entre portugueses e índios, como comentaremos adiante) às referências urbanas, com músicas temporalmente mais próximas ao momento de criação do espetáculo, se desenha no palco a chamada “aventura” da música caipira.

¹²⁵ O espetáculo fazia parte do Projeto Cornélio Pires, idealizado em 1989 por Arrigo Barnabé, que previa outros eventos para celebrar a importância da primeira gravação do disco independente feita por Cornélio, sessenta anos antes.

Na cena inicial, a primeira imagem iluminada é a de uma viola¹²⁶ – o que já traça o aspecto central da obra que ali se apresenta¹²⁷. O instrumento solaria a canção “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira. Só então se ilumina o segundo elemento sobre o palco: o personagem Jeca, descrito pela rubrica na mesma posição em que se inicia a peça *Na carrêra do divino*: “de cócoras” (1990, p. 1). Aqui se reitera a referência já comentada nos capítulos 1 e 2 às obras de Almeida Júnior e de Monteiro Lobato, nessa insistência em uma iconografia específica ao retratar o caipira no palco (em especial, na abertura das peças de Soffredini). Jeca então se levanta, lentamente, e abre as falas do texto com versos de Cornélio Pires, declamados diretamente ao público. Os autores tiveram o cuidado de deixar registrado, no texto da peça (1990, p.1)¹²⁸, as fontes da poesia utilizada – no caso, o poema “Ideal do caboclo”, que está em *Musa caipira* (livro de estreia de Cornélio, editado em 1910 e dedicado a Amadeu Amaral). Dessa forma abre-se o espetáculo, que vai juntar diversos outros autores nessa composição feita a partir de fragmentos de múltiplas referências, sempre com a preocupação de apresentar uma espécie de mapeamento (histórico, talvez, mas sobretudo artístico) de nossa tradição cultural sobre o homem da terra no Brasil. Ou ainda, dizendo de outra forma: sobre as construções culturais que se fizeram sobre essa figura. Essa peça talvez seja, assim, uma espécie de sistematização que apresenta, de forma mais celebratória do que crítica¹²⁹, diversas representações culturais que há no Brasil sobre o caipira.

São utilizadas mais de trinta canções e diversos poemas ou textos literários. O plano do espetáculo, que acompanha ao final o texto datiloscrito a que tive acesso, lista a maioria desses títulos (alguns, porém, foram alterados para a versão da montagem).

¹²⁶ Assim indica a rubrica da peça, marcação que se manteve na montagem do espetáculo, como pude verificar pelo vídeo de gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SwHZJD4Ss3w> (Acesso em 20 de março de 2018).

¹²⁷ Segundo Alberto Ikeda, quando se busca alguma identidade do interior, chega-se certamente à música popular de tradição oral, “que tem na viola caipira o seu símbolo maior” (2004, p. 142)

¹²⁸ Fazem o mesmo com a maioria dos textos: na mesma página, ainda no início da peça, indicam a referência, em um diálogo, ao livro *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo*, de Cornélio Pires; mais adiante, na página 25, indicam também a fonte de outro texto utilizado para narrar a história da primeira gravação de músicas caipiras em discos – “Som em conserva”, que estaria registrado no livro de J. L. Ferrete, *Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?*; e assim com a maioria das fontes.

¹²⁹ Há algumas críticas sociais interessantes, como pretendo apontar na análise. Porém, elas se dirigem mais a questões gerais do contexto da época e à questão da influência estrangeira histórica em nossas produções culturais, do que propriamente à representação do caipira.

Vejamos então o primeiro poema de Cornélio Pires utilizado na abertura da peça. Ele traz, pela boca do personagem, algumas das imagens recorrentes nas representações do mundo caipira:

JECA – Ai, seu moço, eu quiria,
p’ra minha felicidade,
um bão fandango por dia,
e um pala de colidade.

Pórva, espingarda e cutia,
um facão fala-verdade
e ua viola de harmunia
p’ra chorá minha sodade.

Um rancho na bêra d’agua,
vara-de-anzó, pôca mágua,
pinga boa e bão café...

Fumo forte de sobejo...
pra compretá meu desejo,
cavalo bão – e muié...
(1990, p. 1)¹³⁰

O facão, a viola, a pinga e o fumo são também elementos que marcam a abertura de *Na carreira do divino* – imagens que retornam aqui, pela inserção do poema, para compor essa caracterização do homem caipira. O último elemento que traz o poema (“muié”) reforça como se trata aqui da apresentação do universo caipira a partir do olhar masculino – o que vem comentado, na sequência, através da reprodução de uma anedota tirada de textos do mesmo autor do poema (no original, de 1924, com o título de “A opinião do Bentinho sobre o matrimonio” – PIRES, 1985, p. 135). O diálogo, reproduzido na peça, entre Jeca e o outro personagem trata exatamente do casamento (e das dúvidas se vale a pena ou não casar: “sogeito que pensa num casa e sogeito que casa num pensa” – 1990, p. 1), comparando a escolha da parceira com a escolha de rolo de fumo para comprar. Nas palavras de Jeca, conforme grafado no texto da peça: “Vancê escóie, escóie, escóie... Daí antonce vancê compra um rolo de fumo, né verdade?... A premera vorta é muito bão. Mai o resto vancê pita pra num perdê.” (1990, p. 2). Como veremos, esse Jeca do espetáculo musical se apresentará não particularizado, mas como tipo: como “o caipira”. É possível, portanto, ler essa anedota, e outras inseridas na peça, como uma representação generalizante do universo

¹³⁰ Mantive a grafia e pontuação como aparecem no texto *A estrambótica aventura da música caipira*.

caipira, já que a maneira como se constrói esse personagem propicia isso. Pretendo mostrar como neste espetáculo não há, diferente do que vimos em *Na carrêra*, uma elaboração de personagens que possam conter contradições e fugir de um estereótipo. A voz de Jeca (suas opiniões) fica, portanto, aqui, como a voz “do” caipira. Voltaremos a isso adiante.

Assim como no caso da anedota comentada acima, em outras passagens muito do humor das cenas é tirado do próprio Cornélio Pires; várias das anedotas de *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima-campo* são transpostas para o texto teatral. O Jeca que abre essa obra da década de 1990, de Soffredini e Borba, é, portanto, um caipira construído com falas muito coladas ao texto da década de 1920, de Pires.

Faço, portanto, uma breve digressão para comentar alguns aspectos do trabalho de Cornélio Pires, que já apresentei no capítulo 1. Segundo Sylvia Leite, a criação do personagem de Joaquim Bentinho por Cornélio Pires reporta a diversas fontes, sendo uma espécie de “síntese de muitos brasileiros” nessa caricatura que foi delineada “com poucos, mas intensos caracteres, tendente ao exagero e à deformação” (1996, p. 130). O personagem é cômico, mas “sua apresentação não é depreciativa” (p. 131). Pelo contrário, visa a despertar a simpatia do leitor.

Importante ressaltar, entretanto, que, se há inovação no início do século XX por parte do escritor de Tietê em colocar a figura do caipira como protagonista de seus escritos, fazendo uso da variante linguística regional correspondente a seu grupo social nessas narrações – o que cria em Pires uma representação do caipira muito diversa de referências anteriores, como vimos, nas quais o caipira era representado com desdém e tinha sua fala suprimida –, ao mesmo tempo o autor não critica a situação social e econômica em que vivem esses indivíduos, e acentua neles o traço cômico: o caipira é o contador de causos¹³¹. De acordo com Cibelia Pires (2009, p. 306), se eles não são mais retratados como vadios, são agora, todavia, colocados na posição estereotipada do “contador de mentiras”:

Com isso, ao invés de destacar a espoliação econômica a que estava submetido o homem do campo, Cornélio Pires limitou-se à descrição quase romântica do seu universo e com isso confirmaria a opinião conservadora de que o homem do campo “vive feliz em seu mundo simples”. (...) Apesar de ser retratado como um “grande contador de mentiras”, o personagem Joaquim Bentinho apresentou-se como uma figura totalmente dócil e conformada. No entanto, essa docilidade e conformismo não se constituem

¹³¹ Causos bem humorados, por mais que muitas vezes seja um humor, atualmente, passível de severa crítica, como pretendo discutir adiante.

em traços característicos da personalidade do homem do campo como apontou Cornélio Pires, mas se revelam como fruto de uma situação histórica e sociológica permeada de opressão. (2009, p. 306-307).

Portanto, apesar de Cornélio Pires avançar na aproximação sincera em direção ao homem do campo do interior do estado de São Paulo, é ainda permeado pela ideologia elitista que o escritor retrata este outro – estereotipado na associação com a mentira e a docilidade conformada. Segundo Juliana Santini, essa construção do personagem como o contador de causos diz bastante sobre o tipo de relação do caipira com o outro: “Bentinho encontra, nos exageros mentirosos de suas aventuras, material para criar a ilusão de sua supremacia em relação ao estrangeiro e ao citadino” (2001, *on-line*). O uso das mentiras acaba sendo também uma espécie de “exercício de afirmação da sua imagem sobre os agentes promotores do progresso e das transformações no campo” (SANTINI, 2001).

É, portanto, nessa tensão dicotômica entre cidade e campo que se constrói a figura de Joaquim Bentinho. Apesar da interação entre narradores (o citadino que vai ao campo ouvir os causos e o próprio caipira Bentinho) e da intercalação das narrações, que revelam, como bem analisou Santini, certa simpatia do narrador não nomeado em relação ao narrador caipira, mantém-se a postura de superioridade do narrador urbano, que permeia vários dos capítulos do livro¹³². Constrói-se assim “uma teia em que se sobrepõem a fala culta do narrador citadino e a linguagem dialetal do caipira paulista, de forma que a articulação entre os dois discursos acentua a diferença existente entre os registros de fala” (SANTINI, 2001). Com a oscilação entre anedota e idealização, Cornélio tende, como apontou Sylvia Leite, “a camuflar e a encobrir” a realidade trágica da vida no interior (1996, p. 144-143).

Parece-me, portanto, relevante apontar como as obras desse autor são incorporadas, no espetáculo de Soffredini e de Borba, de forma a exaltá-las, sem essas ponderações críticas. O contador de causos anedóticos, criado por Cornélio, parece ser colocado no centro palco como essa figura dócil e bem humorada, que vive feliz mesmo diante de dificuldades, e que inclusive reproduz acriticamente um tipo de humor de muitos anos antes, como vimos no caso da piada que compara mulher e fumo.

¹³² O capítulo XI de *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima-campo)* talvez seja um bom exemplo desse olhar de quem se aproxima do caipira, interessado, mas querendo lhe dizer como deve fazer as coisas: “Destruam as pragas, limpem suas casas, barreiem-nas de novo, façam latrinas (...) Aproveitem o que o sítio póde dar. Olhem aquella baixada barrenta e aquella espigão de terra boa. Plantem milho, mandioca, abobora, batata doce, criem porcos... plantem algodão.” (PIRES, 1985, p. 104 - grafia mantida como no original).

No desenvolvimento do espetáculo, após o primeiro poema de Cornélio e a anedota mencionada, a peça – que será repleta de canções – traz a primeira delas: a canção que abriu a “aventura da música caipira”, apenas dedilhada na viola, é então tocada e cantada pelo artista Passoca Vilalba. “Tristeza do Jeca” traz versos de apresentação do caipira na chave do sofrimento: ali se anuncia que vai ser contado (cantado) o seu “sofrê” e a sua “dô” (1990, p. 2). O caipira se compara com o sabiá, que “quando canta é só tristeza”, e segue em suas “toadas” de “saudade” descrevendo onde nasceu e onde mora, sempre em proximidade com a natureza (“o mato”), onde “tudo é triste”, desde seu “jeito de fala”. A canção – uma referência já clássica do repertório popular sobre o mundo interiorano – segue com uma reflexão interessante para pensarmos a representação do caipira: se todos são assim tristes (“Num tem um que cante alegre”) a música é sua forma de aliviar essa condição de sofrimento. E esse choro que cai, como canto, junto da viola, vai se dissipando ao fim da canção (que vai ralentando) ou se juntando ao dos outros, “cumo as águas vão pro mar” (1990, p. 2).

O personagem Jeca se apresenta então, explicitamente; diz seu nome e fala diretamente com o público:

(vendo que a plateia não reage:)

Nhor Jeca, num sálembra? (...) Antonce. Ieu sô Nho Jeca, mai si vancês quisé pode me chama de CAIPIRA mermo, qu’eu num s’amurfino.

(SOFFREDINI, 1990, p. 3)

O personagem, então, que inicia essa obra identificado com o Jeca da canção e talvez com todos os Jecas precedentes – incluídos aí o de Monteiro Lobato e o do próprio Soffredini, de *Na carrêra*¹³³ – passa a assumir essa identidade mais vasta: é agora como identidade ampla de “caipira” sem nome que será visto pelo público. Talvez quase como um Severino que, no texto teatral de João Cabral de Melo Neto, fica adjetivado na condição social/regional/cultural em que se encontra. É o ser caipira que importa ali, e não traços específicos desse ou daquele Jeca. Esse trabalho de Soffredini é o mais explícito nesse sentido – na construção de um tipo mais que de uma personagem com personalidade

¹³³ Para Adilson Barros, esse musical retoma o personagem de *Na carrêra do divino* e de *Marvada carne* (Cf. 1990, FSP, p. E8).

específica¹³⁴. Por mais que, nas outras obras, possamos, enquanto público e crítica, buscar esse traço generalizante do caipira como grupo social (como apontou Lisboa, o Jeca de *Na carrêra* é também “todos os caipiras”, 2001, p. 270), nesta peça isso se explicita pela boca do personagem, ao falar diretamente ao público – e autorizá-lo (induzi-lo, talvez) a vê-lo dessa forma. É uma espécie de personagem-tipo, portanto, que se assume e segue por toda a peça.

Os dois textos inseridos na sequência do espetáculo tratam justamente das origens dos caipiras: os poemas “A origem do homem”, de Cornélio Pires, e “Erro de português”, de Oswald de Andrade. O texto de Cornélio menciona a ligação com os índios (a descendência dos “bugres que moravam por aqui”, 1990, p. 3), ao que Jeca responde que nunca viu “essa gente inté hoje”. Já o chamado “Bernardo diz-que intende” teria explicado sobre a origem do “moradô antigo do Brasi”, gerado dos macacos – no que Jeca não acredita. Ainda segundo conta a lenda dos caíçaras, a origem seria a partir do gomo da taquara – opção que também não satisfaz o caipira Jeca. Assim, o homem caipira (do poema de Cornélio e da cena do espetáculo) não reforça as aproximações com os portugueses nem com os índios, e conclui direcionado à plateia: “Semo fio de Deu cumo vanceis” (1990, p. 3). Interessante observar que o comentário poderia ter sido inserido com viés crítico sobre este aspecto violento de nossa colonização, mas nos parece que a apropriação do verso de Cornélio (o que a atuação de Adilson Barros, conforme vídeo disponível, parece confirmar) é feita em uma chave de exaltação: o caipira tenta, com alegria/euforia, se afirmar pela aproximação a partir do elemento religioso da cultura desse outro que o vê da plateia.

O texto seguinte, de Oswald, poema de 1925 já muito conhecido na tradição literária brasileira, comenta “o erro” da colonização – o português ter vestido (colonizado) o índio, e não o contrário. A escolha de um texto clássico do modernismo brasileiro funciona, na cena, como espécie de comentário para a dita relação entre português e índios que estaria na origem dos caipiras. Aqui sim parece haver algum olhar de crítica para a forma como se deu esse processo. Todavia, é apenas com o caráter de citação crítica (de junção de referências diversas) que este texto compõe a obra, já que não há maiores menções dos personagens a ele, e a cena segue, sob palmas e riso festivo dos atores, para a próxima música.

Entram então os artistas Pena Branca e Xavantinho, que seguirão em cena por várias músicas, e mais alguns atores que engrossam o canto e se mantêm no palco para a cena

¹³⁴ O personagem não é individualizado e tem características conhecidas de antemão pelo público: suas características individuais são sacrificadas em benefício de uma generalização (PAVIS, 2011, p. 410)

seguinte. Depois de duas canções (“Bate na viola” e “Cálix Bento”), Jeca é convidado a contar um causo – já dançaram, já cantaram, já beberam; faltaria somente, “pru mor desta festança ingrossá fama” e “ganhá ‘sse mundo aberto sem portera”, o caipira “contá um causo” (1990, p. 6). É então que Jeca escolhe contar “um causo bunito a conta intera” – e começa a narrar o causo da música caipira, rodeado dos outros atores que o cercam de perto nesse momento, encenando no palco uma plateia atenta a ouvir a narrativa.

Segundo o causo, os homens da cidade grande (“esses home palaciano, pegado nessa tar de instrução”, p. 6) dizem que a música caipira nasceu do cururu¹³⁵. Um dos violeiros no palco começaria a tocar na viola (“só apontado”) um cururu – na linha didática que o espetáculo tenta desenvolver. Jeca brinca com a estranheza do nome “cururu” e conta mais um causo que explicaria a origem dessa palavra: uma confusão linguística entre os padres portugueses que chegaram e os índios que aqui viviam, quando estes tentaram pronunciar a palavra portuguesa “cruz” – em referência é muito sutil e acrítica ao processo de evangelização feito pelos jesuítas. Toca-se então um cururu, em forma de desafio entre o violeiro, que começa cantando, e Jeca. Os outros, ao redor, ouvem, reagem a cada verso e aplaudem. O cantor Passoca então volta à cena e canta mais uma moda, enquanto os artistas dançam ao seu redor (com palmas e sapateado) e depois Jeca comenta:

JECA – Ansim foi que cururu era ua dança munto triste, cheínha da malincolia do bugre que era escravo. Que adespois se musturô c’a viola do portugueis, viola cheia de sodade da pátria dele, lá longe, pra lá de despois do mar... Num sei dizê se sim nem se não... (1990, p. 7)

Reforça-se no espetáculo essa ideia de origem cultural híbrida – mais uma vez, porém, em uma visão conciliadora, alheia à realidade histórica: como se tivesse havido uma junção não violenta nem opressora, por meio de um elemento cultural (ou subjetivo) em comum (a tristeza na dança ou no instrumento musical). Mesmo que se reafirme esse hibridismo – na composição da música caipira entre, inicialmente, práticas musicais dos portugueses, incorporando com o tempo alguns traços de musicalidades indígenas e, mais tarde, a influência da música de africanos e seus descendentes (IKEDA, 2004, p. 142) – é

¹³⁵ Alberto Ikeda, em um artigo publicado no mesmo ano do espetáculo de Soffredini, revê e debate algumas definições de épocas diferentes do que seria o cururu, discutindo as transformações ocorridas nessa prática cultural em face da modernização e da influência dos meios de comunicação de massa (IKEDA, 1990, p. 48-48).

preciso problematizar a ideia de uma aproximação tranquila entre essas culturas, como ressalta Alberto Ikeda:

Não se imagine, porém, que essa formação cultural tenha ocorrido de maneira simples e sempre harmoniosa, por meio das ‘contribuições dos povos’. Claro, os contatos dos portugueses com os índios e, posteriormente, com os escravos africanos se deram muitas vezes de forma traumática, com lutas e processos de dominação pela força. Mesmo nos momentos pacíficos os processos culturais são comumente frutos de trocas e disputas sociais, de tentativas de prevalecimento de interesses diversos, de pessoas, grupos e classes sociais, por suas formas de ‘ver o mundo’ e conduzir a partir delas a realidade social (2004, p. 142).

Estariam incluídas aí as práticas musicais do cururu e da catira, como resultado do processo de dominação religiosa e cultural dos jesuítas em relação aos indígenas desde o século XVI, que implicou no desaparecimento de diversos elementos do modo de vida desses grupos. Nesse sentido, acredito que cabe destacar esses importantes apagamentos que esse tipo de representação da origem da cultura caipira estabelece.

Importante observar, então, como a peça *A estrambótica aventura da música caipira* segue uma linha de escolhas feitas décadas antes pelo discurso de branqueamento do paulistanismo. Se na obra citada de Cornélio, de 1924, se apontava o elemento afro como parte integrante do surgimento da cultura caipira, seja nos instrumentos musicais relacionados ao cururu (1985, p. 149 – na definição do que é o cururu, o primeiro instrumento mencionado é a “puyta”, com a seguinte observação: “instrumento africano trazido pelos escravos”) ou na referência aos homens que compunham a cena onde se contavam muitos dos causos caipiras (os velhos caboclos e pretos, “restos da escravidão”, que se reúnem ao pé do fogo na fazenda onde este narrador teria ouvido as histórias do Joaquim Bentinho, 1985, p. 83); algumas das obras que passaram a circular nos espaços da elite intelectual paulista buscam a criação de uma identidade paulista caipira branca¹³⁶, ou seja, sem a marca do elemento negro (racialmente ou culturalmente) presente.

Comento dois exemplos que a historiadora Juliana Pérez González utiliza em sua argumentação, já que ambos relacionam-se com a construção da história da música caipira no Brasil: a diferença nas duas montagens da peça *A caipirinha*, já mencionadas no capítulo

¹³⁶ Procurei discutir isso no capítulo 1, onde comento, inclusive, como o próprio Cornélio escreve sobre o clareamento da raça nos vários tipos de caipira que descreve (1924, p. 44).

1 (a primeira montagem, em Capivari, no final do século XIX, em que havia batuques compondo o espetáculo; apresentações no Teatro Municipal em São Paulo (nas décadas de 1910 e 1920) em que esse elemento não aparece mais e a montagem se aproxima de referências portuguesas; e a mudança na composição dos músicos que acompanhavam Cornélio, na Turma Caipira, observada nos registros fotográficos, também já citados no capítulo 1, do grupo de músicos em dois tempos: “Comparando as duas fotografias, sobressai a ausência de músicos afro-brasileiros no registro realizado em 1929, o que parece refletir o processo de paulatino branqueamento aplicado pela elite intelectual às representações da cultura caipira, desde finais do século XIX” (2018, p. 257).

Diante das tensões entre grupos diversos que marcaram São Paulo nos anos 20, há um empenho dos paulistas em torno do objetivo de “criar uma identidade cultural que pudesse aglutinar e minimizar os conflitos sociais do Estado” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, p. 279). O discurso hegemônico apontava, nostalgicamente, ecos do caipirismo e da cultura indígena, lembrados como folclore (2018, p. 279). Nesse sentido, como aponta Pérez González, o discurso de Cornélio Pires em suas apresentações (que incluíam imitações cômicas de imigrantes variados - sírios, espanhóis, italianos, alemães – e do homem caipira, intercalados de músicas acompanhadas de viola caipira) se alinhava com a busca de identidade para o Estado paulista em que estrangeiros e caipiras eram contemplados.

Ao que parece, a busca por uma identidade cultural para o Estado viu na música caipira uma oportunidade de frear duas influências consideradas prejudiciais para seus anseios de unidade: a cultura irradiada por Rio de Janeiro e o influxo das modas internacionais. Nessa perspectiva, as apresentações da Turma Caipira Cornélio Pires serviram para qualificar a música carioca como alheia e outorgar legitimidade paulista à música caipira. (...) Por outro lado, a presença da música dos grupos de imigrantes parecia também minar a identidade paulista almejada. O notável gosto da cidade pelo tango, por exemplo, foi contraposto às expressões musicais paulistas dos discos caipiras. (2018, p. 279)

Nesse sentido, Cornélio defenderia a importância de valorizar a gravação das músicas caipiras em comparação ao tango, que seria de origem negra (p. 279). Dessa forma, há, na construção da figura do caipira paulista, um silenciamento de traços das culturas afrodescendentes presentes no território: “A ausência dessa parte da população paulista nas narrativas sobre a cultura caipira levou a que, aos poucos, o caipira fosse sendo delineado com um homem majoritariamente branco e com antecedentes indígenas” (2018, p. 201).

Na sequência do espetáculo *A estrambótica aventura da música caipira*, ainda dentro da temática do sentimentalismo nostálgico, Pena Branca e Xavantino (ironicamente uma dupla de artistas negros) cantarão, nesse momento, uma das músicas já clássicas do cancionero popular brasileiro sobre o tema da saudade (“Cuitelinho”), e Jeca comenta como aprendeu a cantar na relação com a natureza: escutando, de noite, os grilos cantando para a lua; apreciando o pássaro macuco que cantava sozinho no “capoeirão”; colocando melancolia no canto como fazia o pássaro Nhambu Xitã, que cantava para sua companheira “lá nos pé de jacatirão im frô”. A dupla de cantores entoia então uma canção (“Xitãozinho e xororó”) que tanto fala da proximidade do canto caipira com o canto dos pássaros. Jeca faz mais um comentário sobre a saudade (sobre a falta que sente de sá Marica) – o que introduz a próxima música do espetáculo: “Viola Quebrada”, de Mário de Andrade.

A canção de Mário, provavelmente de 1926¹³⁷, conhecida também como “Maroca” e gravada posteriormente por diversos artistas, como Rolando Boldrin e Inezita Barroso, fala do abandono pela amada e da dor que é cantada na viola, com marcas do dialeto caipira no vocabulário e na pronúncia das palavras. Seu refrão reforça essa imagem da viola como instrumento sensível às tristezas de quem junto dela canta: “Minha viola gemeu, / meu coração estremeceu. / Minha viola quebrô, / meu coração me dexô”. No espetáculo, a canção marca outra vez a inserção do nome de um grande intelectual brasileiro, no caso ligado ao Modernismo¹³⁸, ao lado de compositores populares. Todavia, novamente nada mais da canção é comentado ou aproveitado em cena.

Duas cantoras mulheres (que vieram compor a cena com a canção ‘Viola Quebrada’) ficam no palco e cantam “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense – canção de 1914 que se tornou uma das mais regravadas da história da música popular brasileira. Nessa linha sentimental, tematizando a solidão e a saudade do mundo rural se encerra o que o dramaturgo indica como a primeira fase da primeira parte da peça. A segunda fase abre com músicas mais alegres e de ritmo mais animado. Como se encerrasse a parte da melancolia do canto na viola, com os temas de relações amorosas, e começasse a fase sobre os trabalhos no

¹³⁷ Data incerta, presumida por conta de uma carta de setembro desse ano que Mário de Andrade envia ao poeta Manuel Bandeira, na qual o autor comenta parte do processo de composição dessa canção, em que ele aproveitou para o ritmo melódico uma obra de Catulo da Paixão Cearense.

¹³⁸ Comentei brevemente, no primeiro capítulo, o interesse de Mário de Andrade pela cultura caipira, parte da sua aproximação mais ampla com a cultura popular. Dessa canção seria mais um importante exemplo disso – e que ajuda a problematizar o lugar-comum que aponta o modernismo como apenas urbano e cosmopolita.

campo, com uso do berrante, do chicote e do laço (por artistas circenses que também integram o espetáculo).

Entre uma canção e outra dessa fase, mais uma anedota tirada de Cornélio Pires é incorporada aos diálogos do espetáculo – a mesma que estava presente também em *Na carrêra do divino*, como apontei no capítulo 2. Um tropeiro pergunta ao Jeca sobre as produções que a terra deve dar ali, sendo que a tudo o caipira responde negativamente: “Argodão num dá, nhor não”, “Café tomén num dá”... O humor se dá quando o tropeiro pergunta se ele já havia tentado plantar, ao que Jeca responde: “Uai! Puis prantano...dá”. A anedota brinca com a imagem de preguiçoso do caipira, ao mesmo tempo que é um recurso cômico produzido pela linguagem (BERGSON, 1983, p. 57): a “terra dá” interpretado de duas maneiras, o que só se evidencia depois do uso da palavra “plantar” no diálogo.

Dentre as canções que se seguem nessa fase está “Calango”, de Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado que, segundo matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada na época da estreia da peça, seria um dos pontos altos do espetáculo. Por fim, a música “Trenzinho caipira”, de Villa-Lobos, com letra de Ferreira Gullar, encerra a primeira parte do espetáculo – primeiro somente tocada, com a melodia apenas entoada pelos artistas, e depois com os seus versos cantados:

Lá vai o trem com o menino
 Lá vai a vida a rodar
 Lá vai ciranda e destino
 Cidade e noite a girar
 Lá vai o trem sem destino
 Pro dia novo encontrar
 Correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar
 Cantando pela serra do luar
 Correndo entre as estrelas a voar
 No ar, no ar, no ar...
 (1990, p. 18).

Assim encerra-se essa apresentação do caipira e de suas origens, e o som do trem (e do destino), como marca da urbanização crescente, o leva para a cidade, da mesma maneira como o trem sinaliza a mudança de terra ao final da peça *Na carrêra do divino*. Como se referências que Soffredini incorporou em 1979 fossem reafirmadas aqui: falar do caipira é falar do encontro dessa cultura com a urbanização. É como se houvesse três tempos de representação nessa cena: a música de Villa-Lobos, de 1930, que integra a obra *Bachianas*

brasileiras, e modernamente imita, com os instrumentos da orquestra, os sons de uma locomotiva; a referência ao final da peça soffrediniana de 1979; e a própria representação do caipira de 1990. Essa sobreposição de referências é um dos pilares de construção desse espetáculo.

Na segunda parte da peça, intitulada “O circo”, enfatiza-se esse contato do caipira com a cidade grande. A abertura é com uma fala de Jeca – baseada na fala de Cornélio Pires na primeira gravação da música “Bonde Camarão” – sobre as “boniteza” e as estranhezas da cidade de São Paulo, como o bonde que chacoalha muito: “é pior que carro de boi” (1990, p. 19). E então canta-se essa canção que caçoa de situações no bonde.

Há, nesse segundo ato da peça, números de circo, como uma cena de mímica que, junto a mais um causo tirado de Cornélio Pires, faz humor com situações que o homem caipira enfrenta na cidade grande¹³⁹. Há ainda números circenses como perna de pau, malabares, monociclo e referências clássicas a esquetes de palhaços (como o “Hoje tem marmelada?”). Uma fala de Jeca procura resumir essa referência ao elemento da cultura popular circense¹⁴⁰: “Eita boniteza! É como se diz: o Brasi tudo-tudinho cabe debaixo da lona de um circo” (1990, p. 25). As canções dessa parte são em geral na chave do cômico (como “Marvada pinga”, que ficou conhecida na voz de Inezita Barroso e é aqui cantada por uma dupla de mulheres).

Jeca menciona pela primeira vez abertamente o nome de Cornélio Pires: explica ao público um pouco sobre quem era ele, como divulgou (“saiu espaiando”) a música e os causos sobre a vida na roça, junto com músicos de viola, e narra o causo (supostamente real¹⁴¹, como bem são os “causos”) das primeiras gravações elétricas das músicas caipiras, feitas por Cornélio em 1929. A partir daí, o Jeca passa a representar o próprio Cornélio: “Nói bamo mostrá aqui proceis mai o meno cumo é que foi. Ah, quaje que me esquece de

¹³⁹ Como na cena do Café-bilhar, tirada de mais uma anedota do livro de Cornélio, *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades* (1945, p. 21).

¹⁴⁰ Relembro que nessa época Soffredini já tinha consolidado suas pesquisas com a cultura popular do circo, iniciadas em meados da década de 1970.

¹⁴¹ Há inúmeras narrações e reproduções desse caso como a situação que teria “realmente” acontecido, inclusive com detalhes nos números envolvidos na negociação. Porém, há que se ponderar que esse é o tipo de narrativa que talvez tenha sido incorporada (inclusive pela crítica) sem necessariamente corresponder precisamente aos eventos que de fato ocorreram – como bem aponta Pérez González (2018, p. 273) ao comentar que uma narrativa muito semelhante, com vários elementos similares, é contada na historiografia da música *hillbilly* (gênero de música popular estadunidense que foi gravada comercialmente na década de 20 e, pouco depois, ganhou o nome de música *country*) sobre a primeira gravação de música rural nos Estados Unidos, anos antes.

dizê: cumo isso daqui é trato, e trato é um fai-de-conta sem tê fim nem acabamento mermo, ieu vô fazê de conta que sô o cumpade Cornélio Pires, tá certo?” (1990, p. 25).

Jeca, então, passa a encenar Cornélio Pires e a contracenar com o dono da gravadora, que vem marcado no texto como “o Estrangeiro” e entra no palco ao som de “Singing in the Rain”, falando em inglês e vestindo um enorme chapéu estilo cartola – em referência à clássica imagem do Tio Sam. O diálogo, cheio de comicidade de linguagem, entre o caipirês de Jeca/Cornélio e o inglês-“português arrastado” do estrangeiro, e de recursos típicos das farsas (como na tópica do “enganador-enganado”, GUINSBURG *et al*, 2009, p. 155), representa no palco o que ficou para a história da música brasileira como o episódio do acordo feito por Cornélio para as primeiras gravações em disco de música caipira, ao final de 1928. O dono da gravadora teria se recusado a investir no pedido de Cornélio, criando inúmeros obstáculos para a concretização do pedido do poeta de Tietê, como ele próprio ter que comprar os mil discos pedidos e o pagamento ser adiantado em dinheiro. Cornélio teria insistido e arrumado o dinheiro necessário – porém, encomenda muito mais do que a ideia inicial: 5 mil cópias de cada disco, ou seja, 25 mil discos; e exige, inclusive, um selo próprio. O empresário tenta convencê-lo de que aquilo era loucura, já que naquele tempo não se faziam prensagens iniciais em tais quantidades nem para os artistas já famosos. Porém, Pires insiste no investimento e o que se segue é o total sucesso de suas vendas. Antes mesmo do planejado, ele vende, pelas suas apresentações no interior de São Paulo, todos os discos e pede à gravadora nova prensagem. Cornélio Pires fica conhecido como o primeiro produtor independente de discos no Brasil.

Essa seria a história de como um elemento cultural popular foi registrado e difundido enquanto objeto de comunicação de massa – e o papel decisivo desse gestor cultural que tanto se empenhou em promover e divulgar a cultura caipira, inclusive com montagens de espetáculos, como procurei mostrar no capítulo 1. Porém, interessa-nos observar como essa narrativa é colocada em cena pelo espetáculo de Soffredini e Borba. Um detalhe desse episódio parece-nos significativo, nesse sentido. Nessa cena, nomeada no texto como “Esquete - Som em conserva” (expressão que seria usada por Menotti del Picchia (FERRETE, 1985) e repetida com humor mais de uma vez pelo caipira em cena, em referência a como o objeto do disco conserva a música), há algumas escolhas importantes de como representar essa relação com o personagem estrangeiro. Segundo o autor do livro *Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?*, de fato na gravadora Columbia, da Byington & Company, o diretor era americano e “por incrível que pareça (...) ninguém falava

português inteligível” na companhia (FERRETE, 1985, p. 39). Esse dado é aproveitado para compor o diálogo da cena – e para criar comicidade, como já apontamos. Porém, há ainda outro aspecto interessante. No livro de Ferrete se enfatiza uma preocupação plausível dos empresários da gravadora, já que não haveria mercado para aquele tipo de música¹⁴²: segundo o autor, o sobrinho de Cornélio, que ajudou na intermediação da negociação, “jamais pressentiu nessa atitude de Byington Jr. qualquer intenção malevolente. Ao contrário: ‘Byington gostava muito do meu tio – esclarecia ele – e só queria evitar-lhe prejuízos na certeza de um empreendimento (ou investimento) malsucedido. Essa foi, na verdade, a intenção’” (1985, p. 39). Todavia, o que vemos no espetáculo criado em 1990 é uma cena em que o empresário estrangeiro é uma caricatura grotesca que sintetiza as enormes críticas de Soffredini ao olhar estrangeiro e à apropriação mercadológica que se fazia da cultura brasileira. Na boca do personagem estrangeiro estão frases como:

O seu musiquinha no ser artístico, understand? Ser muito chechelento pras meus discos, understand? (...) Ser very very bad, no interessar a público, no ter mercado, understand? (...) (*para a plateia*) mas este caipira ser uma porre mesma, hein? Mas wheitaminute que eu já vai dar uma jeito nele já-já. (1990, p. 26)

Talvez mais do que contar em si a narrativa de como se deu esse processo das primeiras gravações, a cena – que a meu ver é uma das mais interessantes do espetáculo – serve para mostrar uma espécie de vitória da astúcia¹⁴³ e persistência do caipira (do brasileiro em geral, talvez) contra a postura de superioridade e desprezo que o estrangeiro mantém pela cultura brasileira popular. Os traços do caipira passam a ser relevantes para a constituição de uma identidade nacional que o dramaturgo quer valorizar. Em mais um momento de escolha pelo teatro não realista (em cena que começa com o personagem relembrando ao público esse “faz de conta” do teatro e inclui, dos dois personagens em

¹⁴² A pesquisa de Juliana Pérez González (2018) aponta aspectos diversos dessa narrativa anedótica entre Cornélio e a Columbia, já que em 1929 as gravadoras internacionais que abrem estúdios no Brasil já teriam experiências anteriores (de aproximadamente 30 anos) na venda de música rural e de personagens rurais, com sucesso de comércio dessas gravações no mercado cultural estadunidense – um bom sinal de que “a proposta do ‘especialista em assuntos caipiras’ não estava fadada ao fracasso” (2018, p. 247). Ela comenta: “a fonografia internacional chegou ao Brasil num momento em que o crescimento econômico paulista era marcante, assim como a preocupação das elites cafeeiras em manter o poder político, econômico e cultural do país, e seu interesse em consolidar uma unidade cultural para o Estado de São Paulo. Com tais circunstâncias e as experiências prévias, a fonografia internacional foi cuidadosa ao introduzir no mercado brasileiro a música rural paulista em 1929” (2018, p. 278). Feita essa ressalva histórica importante, relembro que meu interesse é entender de que maneira o espetáculo escolheu pôr em cena esse episódio.

¹⁴³ Próximo do que se aponta nas criações de Mazzaropi, no cinema.

diálogo, diversas falas diretamente ao público, sendo algumas delas – de Jeca – narrativas com caráter didático), temos nessa cena a possibilidade de vários níveis de encenação e de crítica: o personagem Jeca, que encarna, de forma ampla, o tipo caipira (como anunciado desde o início da peça), vai aqui representar um outro caipira, que é caipira “de origem” (local de nascimento) mas morou na cidade grande, tornou-se letrado, escritor e folclorista, em episódio de enfrentamento de uma lógica do mercado cultural. A luta para poder entrar no circuito comercial e circular como mercadoria ao alcance das massas foi um passo decisivo para o estabelecimento da música caipira em um lugar de reconhecimento¹⁴⁴ na cultura brasileira. Interessante ainda pensarmos que, se já em 1968 um componente diverso de nossa cultura, a MPB (nossa reconhecida e já então consagrada Música Popular Brasileira), estava nos palcos questionando a apropriação pela indústria cultural de parte da produção musical brasileira, com o espetáculo *Roda Viva*¹⁴⁵, a tradição cultural caipira ainda precisa narrar (na última década do século XX) sua história de entrada no mercado como afirmação de existência e reconhecimento enquanto contribuição cultural relevante¹⁴⁶. Na terceira parte da peça, quando tratar da música caipira já como objeto de mercado nas rádios, o espetáculo comentará mais especificamente as influências estrangeiras sobre esse gênero musical.

Seguindo o propósito dessa narração (que se pretende histórica e cronológica, apresenta-se então a música que é considerada a primeira moda de viola caipira gravada: “Jorginho do Sertão” é cantada no espetáculo por Pena Branca e Xavantinho, acompanhada de um número de mímica, “*numa referência a antigos números circenses, em que as letras das músicas cantadas eram ‘mimadas’ por atores*” (1990, p. 29), como esclarece o próprio texto da peça, em rubrica. Conforme podemos notar pelo vídeo do espetáculo, a comicidade desta cena fica exatamente por conta da encenação da letra feita pelo mímico.

A canção seguinte, cômica pela letra exagerada e longa (em quatro atos) sobre a morte de uma mulher, Angélica, e totalmente composta seguindo a rítmica de palavras proparoxítonas, é emendada no espetáculo com outra canção conhecida do repertório popular: “Romance de uma caveira” – uma espécie de novela *post-mortem*, lançada

¹⁴⁴ Sobre esse processo de olhar para a cultura rural brasileira, ao longo do século XX, vale conferir o artigo de Lucia Lippi Oliveira (2003).

¹⁴⁵ Peça escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez Corrêa.

¹⁴⁶ A peça parece, assim, cumprir mais o papel de divulgar um tipo de música popular de tradição oral (como foi uma das atribuições importantes na trajetória do teatro de revista no Brasil), do que de necessariamente trazer críticas inovadoras à forma como se deu esse processo.

originalmente em 1940, sobre duas caveiras que se amam no cemitério. Os dois artistas que as interpretam (Wandi Doratiotto e Laert Sarrumor) remetem, na sua encenação, a traços da interpretação feita anos antes por Alvarenga e Ranchinho, na década de 1970, como os sons fúnebres entre os versos¹⁴⁷. Usam, porém, na segunda canção, máscaras teatrais e um gestual ainda mais exagerado¹⁴⁸.

A última canção dessa série, “Chico Mineiro”, é antecédida e finalizada com um número de palhaços e mímico, que encerram a segunda parte do espetáculo, conforme a estrutura de circo sai do palco.

A terceira parte, “O rádio”, se inicia com as canções “Sonora Garoa” e “Vida de operário”, apresentando o tema que será o começo dessa parte final do espetáculo: os trabalhadores na cidade. Destaco aqui alguns versos da segunda canção, que é acompanhada novamente por alguns atores que a representam com uso da técnica da mímica: “Eu nasci no mundo, não sou milionário / vou cumprindo a sina de ser operário (...) / Eu moro distante de onde trabalho / sou muito esforçado, nenhum dia faio” (1990, p. 40). Essas canções introduzem o tema da dificuldade da vida dos operários na cidade. Na sequência Jeca volta e há um diálogo com outro personagem sobre o que seria o socialismo – também tirado de um conto de Cornélio Pires¹⁴⁹. Diante da pergunta do outro Jeca explica o que seria essa “moda nova de vivê que tão inventano”, o “suçalismo”, com uma anedota que critica a maneira como ocorreria a divisão dos bens no socialismo.

Mais um número de mímica insere no palco o tema do rádio: as modas caipiras já estariam, dentre outros gêneros musicais de sucesso, presentes nas rádios. A homenagem a Alvarenga e Ranchinho – “os reis da paródia e da sátira” (NEPOMUCENO, 1999, p. 292) – retorna, com duas canções deles: “História de um soldado” (que satiriza e critica a burocracia de estado em nosso país num encadeamento longo de ações que acaba no arquivamento de uma reclamação¹⁵⁰) e a “Pinga com limão” (apresentada como uma

¹⁴⁷ Cf. Vídeo de Alvarenga e Ranchinho no programa Ensaio, da TV Cultura, disponível em <http://albumitaucultural.org.br/notas/eram-duas-caveiras-que-se-amavam/> (Acesso em 03 abr. 2018).

¹⁴⁸ Segundo a crítica de Luis Antonio Giron, a paródia dos dois não pretende apenas imitar a dupla, mas criar também novos diálogos, baseados na performance deles (FSP, 22/06/1990, p. E8).

¹⁴⁹ No livro de Cornélio, a anedota leva o título de “Boa definição” (PIRES, 1945, p. 52).

¹⁵⁰ Reproduzo a letra completa da canção: “Tendo o soldado perdido a parada/ Pegou logo na pena e escreveu para o aspeçada/ O aspeçada que é homem do diabo/ Pegou logo na pena e escreveu para o seu cabo/ O seu cabo que é homem do momento/ Pegou logo na pena e escreveu para o sargento/ O sargento que é homem renitente/ Pegou logo na pena e escreveu para o tenente/ O tenente que é homem valentão/ Pegou logo na pena e escreveu pro capitão/ O capitão do Estado-Maior/ Pegou logo na pena e escreveu para o major/ O major que

homenagem aos Beatles). Depois das canções, a dupla Laert e Wandí conta mais de uma anedota para o público, incluindo referências ao contexto da época, como jogos que a seleção brasileira de futebol teria perdido (“nóis num temo nada e ainda vai perdendo aos pouco...”) e críticas ao presidente Fernando Collor de Melo – primeiro em referências indiretas sobre o confisco das poupanças, realizado no Plano Collor, cerca de três meses antes (com verbos que a plateia rapidamente associa ao feito do presidente: “arquivou, congelou, bloqueou, confiscou... surrupiou!”) e depois com uma referência direta ao nome dele (“Tecnicolor – perdão da má palavra. Tecnicolor, mas é com um L só, viu!”).

Se o espetáculo aqui analisado parece ser pouco crítico em seu principal objetivo (a criação da narrativa sobre a história da música caipira) e até mesmo sobre aspectos importantes da formação da cultura caipira no Brasil, como procurei indicar, todavia, por causa de elementos como este apontado acima, o conjunto não pode ser entendido como um mero musical para divertimento ou uma peça acrítica. Parece-me que é pela chave do humor e a partir do repertório de técnicas de arte popular que os comentários de crítica social são construídos nessa peça. Nesse sentido, ela parece ser um exemplo bem realizado de teatro de revista, que une diversão e crítica à atualidade, com quadros variados que utilizam muito da música e da intenção cômico-satírica¹⁵¹.

Na sequência do espetáculo, a homenagem à dupla Alvarenga e Ranchinho prossegue, apontando agora as influências estrangeiras na música caipira – eles interpretam a música “Bom dia, Mister Eco” (versão de “Good morning, mister Echo”, de Bill e Belinda Putman). A alteração importante na versão brasileira da canção se dá pela inserção de um

é amargo como fér/ Pegou logo na pena e escreveu pro coronér/ O coronér que é homem geniár/ Pegou logo na pena e escreveu pro generár/ O generár que é homem de tino/ Pegou logo na pena e escreveu pro Juscelino/ O Juscelino que é homem ativo/ Pegou na papelada e mandou para o arquivo”.

Essa canção seria uma paródia de “O Soldado que Perdeu a Parada” (1907), de Eduardo das Neves. Alvarenga e Ranchinho gravaram sua versão mais de uma vez. A primeira gravação se deu no tempo do governo de Getúlio Vargas, e citava nos últimos versos o do presidente da época – os dois tiveram problemas com a censura e foram até detidos pela polícia, mas a gravação foi depois liberada pelo próprio presidente (NEPOMUCENO, 1999, p. 294). A segunda gravação teria sido feita nos tempos do governo de Juscelino Kubitschek – os artistas passam a cantar seu nome então nos últimos versos. A última gravação feita pela dupla foi durante a ditadura militar, mas os artistas escolhem não citar o nome do presidente da época. Aqui no espetáculo, a música é cantada com o nome de Juscelino e a referência ao presidente da época (Fernando Collor de Melo) ocorre apenas após a canção.

¹⁵¹ A peça pertenceria, assim, ao mesmo tempo, à categoria de teatro popular e de teatro musicado, seguindo, inclusive, os modelos de realização em três atos e o papel, que se tornou importante na Revista Brasileira, de divulgação da música popular, como aponta Neyde Veneziano (GUINSBURG *et al*, 2009, p. 297).

verso a mais ao final da letra: a última frase, em português, cria uma comicidade que não havia na original, por meio da possível rima com a palavra “moribunda”¹⁵².

Jeca volta ao palco usando sombreiro e com um rádio grande no ombro. Explica que andou tanto que chegou a um lugar em que todos usavam aquilo, e para “num sê chamado de caipira” passou a usar também. É a terceira fase dessa parte do espetáculo, sobre a influência hispano-americana, na qual são cantadas músicas como “Índia”, guarânia de José Assunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, e “Meu primeiro amor”, de Hermínio Giménez, José Fortuna e Pinheirinho Júnior. Na quarta fase (sobre como a cidade incorporou a temática caipira também em suas produções culturais), canta-se “Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo – e Jeca comenta essa apropriação: “mais só que essa daí num foi nós que fez não. Mai tomem fala de lua, de rancho, de sereno... dessas boniteza que tem por lá, e que esse povinho fremoso da cidade achô de ponhá nas suas moda” (1990, p. 49). É o reconhecimento dessa prática, que vinha na verdade desde o início do século XX, do interesse de artistas do meio urbano (e por vezes com formação mais intelectualizada) por aspectos das composições das músicas regionais. Cantam também, ainda nessa parte do espetáculo, as músicas “Fio de Cabelo” e “Majestade o sabiá”.

Na última fase (denominada “Sertão”) referências ao vestuário nordestino e a uma viola com aquele “sotaque” entram em cena, e é apresentada a canção “Vide vida marvada”, de Rolando Boldrin.

As falas do caipira Jeca se encerram num epílogo, em que ele comenta no que a música caipira se transformou (andou e desandou, “virô e desvirô!”, p. 52) e volta ao tema da saudade, enquanto, assim como no início da peça, uma viola sola a canção “Tristeza do Jeca”. Pena Branca e Xavantinho cantam a canção “Mazzaropi” (de Jean e Paulo Garfunkel), gravada pela dupla no mesmo ano do espetáculo, da qual destaco dois versos que talvez sintetizem a valorização da representação do caipira nesse espetáculo: “e o povo todo sendo Jeca com você / era uma coisa muito linda de se vê”. Quando a letra da música menciona, no refrão, o termo “palhaço”, os artistas circenses voltam ao palco – aliás, novamente em aproximação a uma tópica cara ao modernismo brasileiro: a canção menciona “carlito”, aproximando essas três referências: palhaço/carlito/caipira em uma

¹⁵² “Mister Eco deu um grito - grito, grito, grito, grito / e o eco não respondeu - pondeu, pondeu, pondeu, pondeu / e ela muito triste - triste, triste, triste, triste / bebeu veneno e morreu - morreu, morreu, morreu, morreu / Mister Eco quando viu - viu, viu, viu, viu / Sentiu uma dor profunda - funda, funda, funda, funda / Ao vê-la ali na lousa - lousa, lousa, lousa, lousa / Tua bela moribunda. Ah, Ah, Ah (risos) / Eh, sumiu i eco, hein, cumpadre”.

chave dialética interessante: para ser essas figuras “tem que ser louco e não ser”. O espetáculo encerra com todos os artistas do elenco presentes no palco, cantando (primeiro alternadamente e depois todos juntos) a canção “Saudade da minha terra”, que apresenta um eu-cancional deslocado de seu local rural de origem e que encerra com os versos: “foi lá que eu nasci / lá quero morrer”. É mais uma vez o motivo do caipira na cidade, onde vive “arrependido por ter deixado” seu lugar, do qual sente falta (“saudade imensa do campo e do mato”) e para o qual deseja ainda voltar.

A matéria do jornal *O Estado de S. Paulo* reforça a ideia que o espetáculo mantém uma relação com o universo urbano:

Mais que uma homenagem a Cornélio Pires, *A Estrambótica aventura da música caipira* é o resgate de uma cultura, a caipira, que, para não sufocar, integrou-se à parafernália urbana, num desenho histórico que reproduz a realidade social do país, onde se tem, a partir de sua industrialização, o próprio homem do campo migrando para os grandes centros. Assim, a integração da cultura rural urbana seria mesmo inevitável. (1990, p.12).

Apesar de discordar da simplificação da última frase, é interessante a síntese do espetáculo como um “desenho histórico” que representa as relações sociais e culturais sobre o tema tratado. De fato, na passagem entre os atos – “Origens” (em que predominariam, como bem aponta a crítica do jornal *Folha de S. Paulo*, os números folclóricos), “O circo” (primeiros contatos com a cidade) e “O rádio” (questão do trabalhador urbano, tanto do operário quanto do músico nas rádios) parece haver um processo de resgate de uma história e de aproximação com a cultura urbana.

A matéria afirma ainda que o que o público vê no espetáculo são “os truques de uma cultura que hoje se propaga musicalmente com a ajuda da televisão e do play back, sem no entanto, perder seu viço”. Parece que a questão da televisão é realmente um ponto relevante para a construção dessa matéria, que menciona ainda duas vezes a telenovela *Pantanal* – grande sucesso da época, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, que foi depois reprisada mais de uma vez na televisão brasileira. Em uma das menções no texto jornalístico, a justificativa é que vale a pena perder a novela para ver o espetáculo. Na outra, a comparação é com um dos sentimentos descritos no glossário (para explicar o termo “amufino” usa-se a referência a uma situação da novela, envolvendo o aborrecimento que um determinado personagem sente). Dessa forma, é interessante notar que esse espetáculo musical aparece em um momento em que a cultura rural brasileira

estava, de certa forma, em alta em outro veículo de cultura de massa. Os indícios que essa matéria de jornal dão, nesse sentido, nos ajudam a situar a criação deste espetáculo dentro de um contexto específico do fim do século XX, que envolve uma retomada, a partir de 1980, do interesse pela cultura rural brasileira¹⁵³.

O espetáculo *A estrambótica aventura da música caipira* parece ter sido produzido em um momento em que a cultura rural volta a ganhar destaque nas produções artísticas brasileiras populares – e, conseqüentemente, recebe algum interesse do pensamento crítico. Com o “boom sertanejo da década de 1980” (OLIVEIRA, 2003, p. 255), há uma retomada do interesse pela cultura caipira – no âmbito acadêmico, pelo viés de crítica ao gênero musical sertanejo e conseqüente retorno à tradição, na tentativa de buscar uma origem diversa (não mercadológica) na música caipira¹⁵⁴. Na passagem para a década de 1990, esse processo (que a autora nomeia, a partir de Rosa Nepomuceno, como “da roça ao rodeio”) teria sido coroado pelas telenovelas, incluída aí a *Pantanal* – “quando a música caipira deixou de ser ouvida e tocada no quintal e chegou à sala” (2003, p. 256). É dentro desse processo que devemos, portanto, ler um espetáculo como este.

Segundo a matéria da *Folha de S. Paulo*, a trajetória vista na peça – o fio condutor do enredo – mostra como surgiu o gênero da música caipira, sua transformação em produto sertanejo através desse Jeca que “muda-se do campo para a periferia da cidade, vira operário e sente saudades do sertão” (1990, p. E8). A meu ver, esse encadeamento feito pelo crítico parece muito rápido e um tanto simplificado. O melhor do espetáculo parece estar em como o processo de transformação da música caipira nos apresenta críticas a outros elementos de nossa história ligados a essa trajetória.

3.2 *Auto de Natal caipira*

O *Auto de Natal caipira* – até onde se sabe, o único auto produzido por Soffredini – foi escrito em 1992; montado no mesmo ano com direção de Fernando Neves (com

¹⁵³ Ikeda comenta essa fase de expansão da música de origem rural e a relevante presença da televisão nesse processo, a partir das décadas de 1970/1980 (IKEDA, 2004, p. 143).

¹⁵⁴ Seria a chamada então “música de raiz”, como comenta Ikeda: o segmento que se dinamizou a partir das décadas de 1980/1990 (mesmo período de ascensão e massificação da música sertaneja comercial) e passou a constituir uma vertente da MPB, em padrões considerados “autênticos” (2004, p. 158).

produção do SESC) e, posteriormente, em 2016 e 2017, por Eliane Lisboa, para Festivais de Teatro Universitário na Paraíba. Dedicada aos netos do dramaturgo, a peça traz no texto uma indicação inicial de ter sido baseada nos autos de Natal de Gil Vicente (destacando em especial o *Auto da sibila Cassandra*) e em “contos e autores populares brasileiros” (1992, p. 1). De fato, o ponto essencial do auto vicentino mencionado nominalmente é aproveitado por Soffredini: a sibila Cassandra, no texto de Gil Vicente, é uma profetisa do “mistério da encarnação” (VICENTE, 2007, p. 65) de Cristo que prevê para si mesma o destino de ser a virgem de quem o filho de Deus nasceria, não querendo, por esse motivo, se casar. Como veremos, esse é o mote central para a construção da personagem feminina e do conflito principal entre ela e os dois personagens masculinos do auto de Soffredini.

A peça destoa em número de personagens do que normalmente se encontra na dramaturgia de Soffredini¹⁵⁵. Aqui, os personagens principais são basicamente três – ou cinco, se olharmos para a figura feminina protagonista como sendo de fato três criaturas distintas. A figura feminina central é Sá Mariá – Marica – Maria: “que é uma... só mulher”, nas palavras do autor (1992, p. 25). Nesse sentido, ela traz referências a figuras como a Colombina, a mulher caipira (talvez mesmo a própria personagem de *Na carrêra*), a Maria bíblica e o próprio diabo – tudo podendo ser lido como parte integrante da mesma mulher. Talvez por isso seja a personagem mais complexa da peça – voltaremos a isso adiante. Há ainda uma Menina, que só aparece na terceira e penúltima parte do auto, como um anjo que ajuda os dois homens em sua busca. Ou seja: o auto traz, já na estruturação de seus personagens, fontes típicas do teatro popular e das referências religiosas de auto natalino.

Os dois personagens masculinos da peça são de origem rural. Severino é caracterizado com roupa de vaqueiro e estaria vindo, caminhando “lá do nordeste do Brasil” (1992, p. 2). Já Jeca aparece com sua viola de caipira, signo de tristeza, assim como seu olhar. Ambos vêm cheios de poeira e de cansaço. A escolha desses nomes nos remete obrigatoriamente a duas referências muito relevantes na tradição literária brasileira: os personagens de Monteiro Lobato e de João Cabral de Melo Neto. O nome Jeca se tornou muito comum nas representações do caipira (inclusive no teatro de Soffredini), mas a referência a Lobato estaria sempre presente; o nome Severino remete-nos também – pelo nome em si, mas também pela obra em que aparece (outro auto natalino) – ao personagem

¹⁵⁵ Em outras peças a quantidade de personagens é abundante, como *Na carrêra do divino*, que tem oito personagens no núcleo central, mas cerca de 32 figuras no total; ou em *Vem buscar-me que ainda sou teu*, que também tem oito personagens centrais mas cerca de 36 figuras no todo.

de *Morte e vida severina* - *auto de Natal pernambucano*, um dos poemas mais conhecidos do autor e uma das peças mais remontadas no teatro brasileiro. Pode-se notar, assim, uma espécie de revisão talvez proposta por Soffredini ao apontar para esses dois personagens tão expressivos na tradição da representação pela literatura do homem rural brasileiro. Comentarei adiante alguns aspectos dessa aproximação.

O autor também aproxima, na composição dessa peça, Jeca e Severino de duas figuras da *Commedia della'Arte*, respectivamente, Pierrô (de quem Jeca teria a tristeza) e Arlequim (de quem Severino teria a esperteza¹⁵⁶) (SOFFREDINI, 1992, p. 25). Podemos ainda destacar outras aproximações possíveis, como aponta Eliane Lisboa: o *Auto de Natal Caipira* “se aproxima de uma certa corrente dramatúrgica nordestina, ao estilo de Suassuna, onde o tom quase farsesco une a religiosidade popular às figuras tradicionais próximas de um Malazartes” (2001, p. 83). E mais: talvez a tristeza na emotividade que Soffredini utiliza para a composição do Jeca do *Auto* (aproximando-o da figura do Pierrô) tenha sido já elaborada em *A estrambótica aventura da música caipira* (como procurei apontar nas aproximações feitas entre o personagem e o canto triste e saudoso da viola)¹⁵⁷.

A peça é curta, escrita toda em versos e dividida em quatro partes. Na primeira, Severino e Jeca se encontram e descobrem que estão indo ao mesmo destino: passam então a disputar quem será o primeiro a chegar a Belém para fazer um pedido ao menino Jesus. Percebem, porém, que ambos não sabem ao certo onde fica o lugar desejado ou como chegar até lá.

JECA — Ara pois...
SEVERINO — Puis é cumpade:
num carece de briga
pra sê primero em lugá
que nem sabemo onde tá. (1992, p. 4)

Jeca desanima-se e pensa em desistir. Severino insiste que acharão uma solução e pede que o outro conte sua história (“seu calvário”). A segunda parte do auto começa então com essa narração: Jeca conta que foi criado “nos ermo, / no travaio e na verdade” (1992, p.

¹⁵⁶ Poderíamos, ainda, aproximá-lo nesse sentido do personagem João Grilo, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

¹⁵⁷ Retomam-se aqui, de certa forma, motivos que estariam já no ensaio de 1928 de Paulo Prado sobre a alma romântica brasileira e sobre a tristeza paulista.

5) e que um dia começou a sentir vontade de encontrar uma parceira para casar; nenhuma de sua terra lhe inspirava, até que soube da existência de Mariá (“uma cabocla do sur”) e saiu a procurá-la. Quando a encontra – e aqui os tempos da narração presente e da cena do passado se misturam – sua fala a aproxima da narrativa bíblica natalina: “estrela que me guio / pra manjedora do amor!” (1992, p. 6). A mulher, com marcas de um dialeto bem diferente do dele (“Mui buenas tenhas, amigo / (...) Como no? / puis todos sabem mui bem (...)”, 1992, p. 6), ressalta que a estrela guia e a manjedoura só entram na história mais tarde (adiantando ao público um elemento estrutural do auto natalino que ali se apresenta, em recurso metateatral caro ao autor) e nega o pedido de casamento recebido. Diante da insistência de Jeca, ela explica, criticando a prisão do casamento:

MARIÁ — E assi que la tem casada
 ele a põe a rédeas curtas
 tal qual faz co’animalada:
 No lombo lê faz chiar
 sua marca em brasa aquela (1992, p. 8)

Nesse momento, Severino se intromete na narrativa de Jeca (do tempo passado) e fala diretamente para Mariá:

SEVERINO — Que mulé mais arretada!
 (para JECA:)
 Permita que eu lê pule
 na sua história, cumpade.
 Mas é que agora num pode
 fica c’a boca calada.
 (para MARIÁ:)
 Vá descurpando o mal jeitcho
 mai quem lê boto na cachola
 tanta da caraminhola
 sobre o tar do casamento? (1992, p. 9)

Ao que ela responde, quebrando qualquer expectativa de temporalidade realista, que tem isso como regra de vida desde pequena. Como bem apontou Lisboa sobre essa

interferência do presente no passado, “não há nenhuma preocupação de lógica temporal, e a comicidade da cena fica fortalecida no absurdo da situação” (2001, p. 160). Severino permanece em favor do recente amigo, ressaltando que, se ele não possui dinheiro, é bom violeiro e tem amor a ela. Ele insiste argumentando – com imagem de gosto bem questionável – que se a mãe dela pensasse o mesmo (mantivesse “as perna tão fechada” como ela) a própria moça não teria nascido¹⁵⁸. Ela, por sua vez, insiste que quer ficar sozinha, e Severino, dizendo que ali “Ninguém tá aconvencido...”, passa a interagir com a plateia para reforçar seu argumento.

É então que Mariá conta sua verdadeira motivação: como estão em tempos de “Deus encarnar” (época do Natal), ela, sabendo que Deus escolheu uma virgem da gente simples (como eles) para ser mãe de Jesus, quer se manter virgem para tentar ser a escolhida: “sou a oportunidade / de Deus nor humanidade (...) Puis ‘stou na conformidade: / virgem sou, e sou mulher, / serei mãe, se ele quiser.” (1992, p. 12).

O que se segue desse, digamos, “anúncio” – para seguir no vocabulário da narrativa cristã – é de grande comicidade. A figura de Severino (confirmando talvez os traços de esperteza do personagem, como o autor registra ter sido sua intenção ao aproximá-lo da figura do Arlequim) questiona esse plano, percebendo algo “torto” nessa intenção da moça: faltaria nela a grande qualidade da Virgem Maria¹⁵⁹ – a humildade (“Humirdade tá em farta, / Tá sobrando pretensão!”, p. 12). Ao que ela responde ser acusação de “macho”, já que mulher também “pode pretender” (p. 12). Mariá recusa ser chamada de louca e segue argumentando em função do desejo de Severino de ir ter com Jesus: para que ele possa perguntar o que deseja ao filho de Deus, sobre a falta de justiça para os homens, é preciso que uma virgem, como ela, “empreste sua carne” a Deus (p. 14). Quem será a escolhida, só saberão ao chegarem a Belém – destino de interesse dos três. Para achar o caminho até lá, Mariá os aconselha a seguir os três viajantes do oriente que se guiam por uma estrela.

Na parte três, intitulada “O ajutório”, os dois homens encontram uma menina que “não tem sexo” (p. 15). Está perdida e, assim como eles, vem caracterizada como “coberta de pó da estrada”, mas carrega uma trombeta – seria o anjo que vai tocar no nascimento do menino Jesus. Os viajantes conversam sobre o diabo: este sim saberia ajudá-los a encontrar

¹⁵⁸ O argumento está já nos diálogos do *Auto da sibila Cassandra*, de Gil Vicente (2007, p. 83).

¹⁵⁹ Assim como na caracterização da sibila Cassandra, do auto de Gil Vicente, a personagem que se pretende a futura mãe de Cristo é marcada por egoísmo e, portanto, por uma diferença relevante em relação a Maria, verdadeira mãe de Deus (VICENTE, 2007, p. 30-31).

o caminho para o lugar que procuram. Na sequência entra em cena a caipira Sa Marica, com um chapéu (“que protege seu rosto do sol da roça e o seu recato do olhar de curiosos”, 1992, p. 18) e tenta seduzir Jeca. Severino identifica algo de conhecido na cara da moça, que tenta esconder suas feições dele. Conforme ela fala com Jeca, que mal ouve e só pensa na paixão por Mariá, Severino segue desconfiando conhecer o jeito dela de falar. Vemos, então, que a moça que agora entrou é o diabo – não ouve a voz do anjo, mas a sente como coceira no ouvido, e se transforma na Mariá que Jeca tanto deseja (o que se marca textualmente pelas variações linguísticas em seu jeito de falar – deixando o dialeto caipira para adotar as marcas que tinha Mariá – “Bueno, amigo...”, p. 20). Tanto a menina/anjo quanto Severino percebem a diferença, a trapaça que se formou, e tentam impedir Jeca de seguir a moça-diabo:

SEVERINO — Esse peste aí nu’ é ela!
 MARICA — Vem logo!
 JECA — Tá variado
 do juízo? óie lá!
 MARICA — Ele qué te enganá!
 SEVERINO — É o tinhoso desnudado
 na dona dos teus suspiro! (1992, p. 21).

O que se segue, portanto, é a típica cena de tentação dos autos religiosos: o diabo seduz e ilude um personagem, enquanto o anjo (e, no caso, o homem que não foi iludido) luta para convencê-lo a não cair nas ilusões e tentações. O *Auto da Alma*, de Gil Vicente, por exemplo, que se concentra quase todo nesse embate entre anjo e diabo pela alma do vivente, é repleto desses diálogos de disputa: a Alma caminha em direção a uma pousada (Igreja), o Diabo tenta persuadi-la a parar e desfrutar a vida, enquanto o Anjo pede que ela siga e não se desvie de seu caminho, procurando mostrar como o outro a engana. Aqui, quando a personagem feminina adota essa posição de diabo tentador, que interromperia o caminho de Jeca, Severino assume o lugar do personagem que disputa a decisão do homem no centro do embate. E é fundamental para o desenrolar do auto, assim como a figura do anjo o é no *Auto da Alma*. Cabe notar, também, que a estrutura de métrica dos versos, utilizada nos autos, é seguida por Soffredini na criação dessa peça, como se nota no uso de redondilhas maiores (recurso comum da poesia popular) no exemplo reproduzido acima¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Nota-se que há, em alguns versos, uma cesura: parte-se o verso para se completá-lo na linha seguinte, quando há troca de fala entre os personagens – o que o autor marcou, inclusive, pelo espaçamento na página.

Apesar dessas aproximações possíveis com este outro auto vicentino, no *Auto de Natal caipira*, todavia, tudo se dá de maneira mais breve: ainda nesta terceira parte o galo canta “e tudo se acalma” (1992, p. 21) – por conta do amanhecer, o diabo tem que interromper sua empreitada. Sa Marica, ainda como o diabo, fica raivosa, xinga os dois homens que a atrapalharam e joga uma maldição sobre Severino: os descendentes dele nasceriam “mais magros e feios”, não teriam o que comer; ele vagaria perdido pelo vazio e seguiria berrando por justiça, mas sem jamais ser ouvido. Mais uma vez, a aproximação com o auto cabralino se reforça: ao final de *Morte e vida severina*, duas ciganas predizem um futuro tão ou mais duro ao descendente nascido. Lutar contra a magreza e a fome (a morte, no limite) e buscar por justiça são impulsos que movem a caminhada e as reflexões de Severino, do texto de João Cabral, e que seguirão marcando a vida do menino que nasceu (“saltou para dentro da vida”); os mesmos termos são apontados aqui, pela fala da mulher, como “praga” contra os filhos do caipira e o próprio Severino do texto soffrediniano. E a essa praga – que a simples consideração da realidade social brasileira mostraria ser infelizmente o que impera, para além da ficção, na vida de tantos “severinos”, ou seja, a praga é confirmada pela realidade – o homem responde:

SEVERINO — Bem diz aquele ditado:
praga de amardiçoado
num pega em cavalo dado. (1992, p. 22)

É com um referente da cultura popular que o homem rebate a fala de Marica. Ele ainda insiste que ela deve lhes dizer o caminho a seguir: a chama de “o rei dos derrotados” e reforça que a ordem do universo não pode ser botada do avesso – como resistiram à tentação, ela é obrigada a responder a pergunta feita. Mesmo contra a sua vontade, ela aponta a presença dos três reis e diz apenas que deveriam segui-los. A cena se encerra nessa chegada dos reis com suas oferendas, que dá início à quarta e última parte do auto: “Os sinos de Belém”.

Interessante a primeira rubrica do autor nessa parte: “(*Finge-se que, enquanto cantavam, os TRÊS REIS MAGOS caminharam atrás da estrela, conduzindo JECA, SEVERINO e a MENINA. E chegaram todos a Belém.*)” (1992, p. 23). Refiro-me ao verbo “fingir”: sendo o teatro todo já uma representação ficcional, por que teria o autor destacado aqui que a ação seria de simular (fingir) uma caminhada? Eis aí mais um elemento que

reforça a construção de uma dramaturgia que não se pretende de modo algum uma representação realista como mais uma marca do teatro metalinguístico de Soffredini.

Severino e Jeca comemoram a chegada tão esperada a Belém e a menina/anjo, agora já limpa da poeira da estrada, pede para todos se ajoelharem e anuncia “aquela que gerô Deus”, a Virgem Maria. Jeca se espanta ao ver a moça e questiona se seria Sá Mariá. Diante do nascimento da esperança (como é anunciado pela própria Maria), Severino finalmente pronuncia sua tão desejada fala:

SEVERINO — Cumo eu qui sô o primero
já vô fazendo, ligero,
meus pidido...

MARIA — Severino!
Vem dá ou buscá presente?

SEVERINO — Para verdade, eu vim quexá
Que lá no meu pé-de-serra... (1992, p. 23)

Sua fala é interrompida e completada por Maria, que já está ciente de tudo: falta-lhes “a amizade, / a honestidade e a verdade / que dá pro povo a igualdade” (1992, p. 24) que precisam pra viver. Ela prossegue dizendo que isso ele não deve pedir ali, pois não conseguirá. Severino se questiona a respeito das razões desse impedimento e pergunta se as pragas do diabo teriam então funcionado. Ela confirma que sim: essa sina de serem desprovidos (serem brasileiros, nas palavras dela) pegou:

SEVERINO — Será que, por um acauso,
um que encrontamo na estrada,
um que rogo tanta praga:
que eu e meu cumpanhero
nóis ia sê...

MARIA — Brasileiros?

SEVERINO — Pego?!

MARIA — Com toda certeza. (1992, p. 24)

O procedimento que se faz, nesse diálogo, é o de ampliar as dificuldades que a mulher, como diabo, teria rogado aos descendentes daquele homem para a situação geral e ampla de toda uma nacionalidade. A praga de ter que lutar pelo que comer e por justiça,

mencionada antes, é agora apresentada por uma unificação na identidade do “ser brasileiro”. A meu ver, reside nessa passagem (rápida) um dos pontos problemáticos dessa peça. Voltarei a isso adiante.

Diante da súplica de Severino (“acode nós agora”), Maria responde que o jeito eles “têm que dar sozinhos” (p. 24) e incentiva o uso da esperteza:

MARIA — Não espere solução
De quem é só esperança:
Use da sua esperteza
E mude a situação! (1992, p. 24)

Passa-se para a fala final de Jeca, que seria o segundo a fazer o pedido para Maria. Ele volta a questionar a identidade da moça: precisa saber quem é ela; de outra forma, não vê saída para si. Maria encerra a cena e a peça exaltando os sentimentos dele:

MARIA — Tivessem um coração...
Todos... tão apaixonado
Já tudo estava sanado. (1992, p. 24)

O auto se encerra, assim, nessa espécie de jogo entre razão e emoção, a partir das figuras masculinas, e entre bem e mal, nas figuras femininas. Comparando brevemente as duas primeiras, Severino e Jeca, a representação que fica acentuada é da ingenuidade do caipira, que é só coração, diante da esperteza do outro homem, que usa sua astúcia para conseguir chegar ao destino desejado e fugir (o quanto possível) das armadilhas do mal. Ambos são caracterizados como gente simples, de culturas rurais brasileiras conhecidas; porém, há essa diferença fundamental entre os dois. A saída pela esperteza que Severino constantemente usa em seus diálogos o torna um personagem muito mais interessante, nessa peça, que o caipira Jeca. De certa forma é Severino que faz a trama da peça se desenrolar e o objetivo dos dois homens, de chegar ao destino desejado, ser alcançado.

Novamente, o auto permite um paralelo com *Morte e vida severina*: alcançar o destino, no auto cabralino, com o personagem superando tragédias e obstáculos, é exatamente o que coroa a parte final da peça, em que se postulam as marcas de vida que brota após tanta morte encontrada pelo caminho. A insistência e a astúcia desses dois Severinos os fazem driblar as mazelas do caminho e chegar, por mais que sem solução

garantida, ao destino desejado. Por outro lado, o personagem de Jeca, nesse auto caipira, segue como o que pouco age e mais lamenta sua condição, nesse misto de tristeza e paixão que o caracteriza com a ingenuidade do enamorado que chora a falta da amada – na mesma chave de saudosismo que Soffredini já construiu no Jeca de *A Estrambótica aventura da música caipira* e talvez aproveitando as marcas de inércia e comodismo que caracterizam o Jeca de Monteiro Lobato.

De modo semelhante ao da peça de 1990, parece haver aqui uma sobreposição de referências trabalhadas pelo autor. Acredito que as aproximações e contrastes entre esses dois grandes tipos rurais e populares, Jeca e Severino, explorados literariamente anteriormente por Lobato e Cabral e aproveitados aqui por Soffredini, possam nos ajudar a entender a representação do caipira construída pelo dramaturgo neste trabalho de 1992. Soffredini talvez busque, nesse duplo diálogo intertextual, se aproximar de um cânone literário já consagrado na tradição artística brasileira (e reconhecido popularmente), aproveitando, como é característico de seu teatro, fontes anteriores para compor suas peças, sem esconder essas referências; ao mesmo tempo, procura estabelecer uma diferença relevante entre esses dois tipos rurais. Para isso, a aproximação com as duas figuras masculinas da *Commedia dell'Arte* reforça a ideia de criar tipos, baseados em figuras populares, mas aponta, na caracterização de cada um, diferenças grandes entre os dois personagens. Se ambos são homens desvalidos, e de origem rural, a astúcia de um (reconhecida e destacada pela personagem Maria) não se confunde com a emotividade ingênua do outro.

Quanto às personagens femininas, Soffredini tenta assim identificar na mesma pessoa (se a lermos como essa construção complexa, de muitas mulheres em uma) a combinação de diversos caracteres. A tentativa, na pequena variação de nome entre elas, é de mostrar as alternâncias possíveis de postura de uma mesma figura. Porém, a peça não tem nem de longe a profundidade na construção revelada por outros escritos seus, apesar de procurar representar, nessa figura feminina, as contradições internas de um mesmo personagem. O *Auto de Natal caipira* é, portanto, uma peça até bem realizada segundo algumas das estruturas típicas do auto natalino; todavia, não empolga nem pela trama nem por seus personagens. Certamente esta é uma de suas peças mais simples nesse sentido (de “menor pretensão”, como bem apontou Lisboa, 2001, p. 159), e a representação do caipira, aqui, pode ser vista como uma caracterização menos destacada. Parece-nos significativo o fato de os personagens centrais serem homens subalternos, desprovidos de riqueza, porém

os traços da cultura rural aqui não são de todo relevantes para a estruturação da peça e da trama. O alcance final do auto, inclusive, talvez “expanda” a representação dos “tipos” mais para brasileiros desvalidos em geral do que para uma caracterização do universo da cultura rural.

Se as variedades linguísticas que o dramaturgo consegue explorar bem na elaboração dos personagens são um dos pontos altos da construção dessa dramaturgia e mostram domínio do autor sobre o uso da oralidade na criação dos diálogos – com as marcas de gauchismo na Mariá (e também do dialeto castelhano, em alguns momentos, com tom melodramático), a diferença entre o falar rural nordestino de Severino e linguagem caipira de Jeca –, essa multiplicidade de caracterizações não se sustenta na estruturação da trama, que encerra com essa “homogeneização” da condição do brasileiro. Severino e Jeca são aproximados a partir desta “praga de ser brasileiro”, que, como aponta Maria, pegou “com toda certeza” (p. 24). A ideia de “praga”, inclusive, outra vez nos remete a Monteiro Lobato e seu polêmico texto de 1914, em que aponta no caipira a ideia de “velha praga” responsável pelo atraso de parte de sociedade brasileira. Apesar da valorização que Soffredini busca para a figura caipira em seus trabalhos, a ideia de que as dificuldades sociais que os brasileiros enfrentam seria um dado definidor da brasilidade remonta à ideia antiga e conservadora de um caráter brasileiro que estaria na base de nossas mazelas sociais.

Essa escolha, aliás, deixa-nos um incômodo importante sobre um sentido geral que a peça propõe: o autor traz ao texto, como parte essencial da conclusão dessa obra, um discurso completamente identificado ao que chamamos de “senso comum” sobre a figura do brasileiro, isto é, a afirmação de que os problemas sociais são pragas que a todos do país atingem, causadas pelo azar de “ser brasileiro”. Sabemos bem que esse discurso generalizante muito tem de falso, já que essa dita homogeneidade dos “brasileiros” como um todo em situação de dificuldade não se comprova. A fala de Maria, que encerra o texto, valoriza o amor como modelo para alterar a condição em que vivem: se todos tivessem o coração apaixonado de Jeca/Pierrô, “já tudo estava sanado” (1992, p. 24). Além da fragilidade dessa ingênua visão do amor como solução, o discurso pode ser visto como alienante, uma vez que a ideia vaga e ampla de amor é dificilmente combatida/rejeitada, porém pouco pode fazer para alterar de fato a condição de sofrimento representada ali pelos dois homens. E pior: esse discurso reforça, inclusive, a manutenção dessa ordem desigual.

Sabemos que esse diálogo não pode ser tomado como resumo da visão do autor, porém não há nenhum comentário crítico junto ou após essas falas da personagem feminina,

sendo nessa chave de visão simplificadora e romantizada de mundo que se encerra o auto. Não há também marca alguma que indique ironia nas falas – o que traria uma crítica social interessante ao texto.

3.3 Considerações sobre as peças intermediárias

Olhando em conjunto essas duas peças de Carlos Alberto Soffredini, que aproximei aqui com o termo “intermediárias”, podemos notar, mais uma vez, a importância das fontes de pesquisa na obra desse dramaturgo. O trabalho com intertextualidade e metalinguagem é decisivo nas duas peças analisadas. Mesmo quando pensa a representação específica de um grupo social, o autor está refletindo também sobre o fazer teatral como um todo.

Sobre a construção de personagens, parece-me que nessas duas peças há uma aproximação maior de um certo estereótipo de caipira – os protagonistas são de fato mais tratados como personagem-tipo do que como indivíduos singularizados. Em *A estrambótica aventura da música caipira* essa escolha parece ter a ver com a linha didática empregada para apresentar a história daquele gênero musical – um dos aspectos dentro da cultura caipira, narrado em suas transformações ao longo do tempo. Já em *Auto de Natal caipira*, a criação desse tipo se aproxima de uma ideia sobre identidade nacional – com os problemas que procurei apontar durante a análise.

Nesse sentido, as duas obras parecem não questionar aspectos que julgo importantes ao tratar dessa representação (e da história da cultura caipira, de maneira geral). Na primeira, quase não há problematização da violência que marcou a relação entre índios e portugueses na história do Brasil, sendo essa aproximação tratada na chave do mito que origina (racialmente) os caipiras, com apagamento dos elementos negros. Na segunda, não se aprofunda a reflexão sobre as razões para o sofrimento dos brasileiros ali representados, sendo a questão simplificada por meio da alusão a um suposto caráter brasileiro.

Cabe lembrar que essas duas peças foram escritas após o sucesso de *Na carrêra do divino* (de 1979) e do filme *Marvada carne* (de 1985), e também depois de sistematizada a pesquisa que Soffredini realizou com os artistas populares e o circo-teatro. Nesse sentido, o aprendizado atingido nesses trabalhos anteriores, bem como a repercussão crítica que ambos tiveram, pesam, de alguma forma, sobre os efeitos alcançados (ou não atingidos satisfatoriamente) nessas realizações do início dos anos 90.

Ressalto ainda como marca desses dois trabalhos a sobreposição de referências – ou, em outros termos, os vários níveis de sentido atingidos pela aproximação dessas diversas referências (no caso da primeira peça, o Jeca que remete a outros Jecas e ao próprio Cornélio Pires, assim como as músicas e poemas do início do século XX reatualizadas, muitas delas já tendo sido utilizadas pelo próprio autor na peça de 1979; na segunda peça, Severino que é este Severino mas também o do auto cabralino, que já remetia, então, a um grupo mais vasto do que uma individualidade específica). Enfim, são trabalhos que ainda classifico como intermediários – se pensados os resultados alcançados na primeira peça de Soffredini sobre a temática caipira e na última, de que tratarei no próximo capítulo; todavia, há níveis do trabalho intertextual, nessa sobreposição de referências, que criam efeitos de sentidos interessantes.

4. A caipira desiludida no fim do século XX: análise da peça *A Madrasta*

Analiso agora a última produção de Carlos Alberto Soffredini sobre a temática caipira: a peça *A madrasta*, de 1995, levando em consideração os aspectos que já apontei nos capítulos anteriores sobre a representação do caipira na obra do dramaturgo.

4.1 Contexto de produção da peça e relação com fontes

Começo por comentar alguns aspectos da condição de produção da escrita da peça *A madrasta*. O diretor Luiz Fernando Carvalho teria encomendado a Soffredini um roteiro para um especial de TV, que demandava pesquisa sobre narrativas populares no Brasil. Soffredini escreve, entre início e meados da década de 1990, o que acabou se tornando a minissérie *Hoje é dia de Maria*, que permaneceu inédita até 2005¹⁶¹. Interessado nas pesquisas que fez, o dramaturgo produz também o texto da peça *A madrasta*, finalizada em 1995. No ano de 1994 ele havia sido contemplado com uma bolsa de dramaturgia – Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, com um projeto que levava o mesmo título que ficou para a peça. No arquivo pessoal do escritor, constam mais de 25 páginas de anotações dentre esses estudos dos contos populares e esquemas de composição (de estrutura, de vocabulário e de cenas) da peça *A madrasta*, além de um relatório de atividades do projeto. Na ilustração 13 pode-se observar um exemplo das anotações esquemáticas que o autor fazia para composição e/ou reestruturação de suas peças: uma espécie de esqueleto da trama que ele construía em função da estrutura da peça – procedimento que não foi exclusividade desse processo de 1990-1995. Soffredini teria, assim, aproveitado o material pesquisado sobre a tradição de narrativas orais e seus estudos sobre o resgate do melodrama para compor essa peça, que permanece inédita como espetáculo – nunca foi realmente encenada. Existe apenas uma leitura dramática feita no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em setembro de 2005, que foi gravada em vídeo.

¹⁶¹ Após a morte de Soffredini, em 2001, o diretor Luiz Fernando Carvalho e o dramaturgo Luiz Alberto de Abreu adaptaram o especial (escrito originalmente por Soffredini) para uma minissérie em oito capítulos, que foi exibida na chamada “Primeira Jornada”, em 2005. Já a “Segunda Jornada” foi escrita somente por Luiz Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho.

Ilustração 13 – Anotação esquemática da composição da peça A madrasta. Arquivo pessoal do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini (Santos/SP).

A análise crítica da peça deve, portanto, levar em conta o contexto de produção desse texto dramático e observar com cuidado as relações que se estabelecem com os textos populares que foram fonte de pesquisa para Soffredini nesse caso. Creio que a peça *A madrasta* explora de maneira muito interessante, valendo-se de diferentes recursos da linguagem teatral, a relação com contos infantis e contos populares. As referências principais para a pesquisa dos contos, dadas pelo próprio autor, seriam os trabalhos de Câmara Cascudo e de Sílvia Romero¹⁶², principalmente na história da “Menina enterrada viva”, como comentarei adiante. Segundo Soffredini, neste conto se encontram “os ingredientes principais do conto popular, tanto no que diz respeito às circunstâncias quanto aos personagens”¹⁶³.

Lembremos que o recurso da pesquisa não é novidade para o dramaturgo: várias das peças de Soffredini fazem referência a outras obras já existentes. Eliane Lisboa denomina o seu trabalho, por conta desse processo, de “obra parafrásica” (2001, p. 73). Problematizo um pouco o termo escolhido – já que a ideia de paráfrase (dizer com outras palavras, fazer uma nova apresentação para um texto anterior) parece-me simplificar e reduzir o trabalho realizado pelo escritor, especialmente tratando-se de um texto artístico, em que a forma importa. Mudar as palavras, dizer de outra forma é dizer outra coisa... Especialmente na peça *A madrasta*, a relação com os textos anteriores não pode ser chamada de paráfrase, a meu ver. Tanto por conta do questionamento central dos sentidos primeiros (os sentidos presentes nos textos-fonte), quanto na questão formal, dos gêneros literários mobilizados. Mesmo a simples aproximação de contos variados já problematiza a ideia simplificada de reapresentar um texto anterior, para afirmar ou negar seus sentidos. No caso dessa peça, estão em jogo exatamente os vários sentidos e papéis aproximados. Tratarei mais disso ao explicar os questionamentos dos papéis maniqueístas nessa peça.

A própria distinção de linguagem e estrutura entre a prosa, nos contos, e o texto dramático vai muito além do recurso parafrásico. O autor mesmo, em seu processo de escrita, avalia a importância (e as dificuldades, os limites) dessa alteração formal, em um

¹⁶² Vale notar que os próprios trabalhos de Romero e Cascudo já apontam, para vários dos contos registrados, variações regionais ou mesmo referências da tradição portuguesa, que, às vezes, alternam algum elemento da narrativa ou o título.

¹⁶³ Anotações datilografadas do escritor sobre o projeto da peça *A madrasta* para edital de bolsa (Prêmio Estímulo, 1994). Arquivo pessoal de Soffredini (sem data, p. 1).

texto sobre o projeto da peça. Soffredini afirma que pretendia nesse trabalho realizar uma obra teatral que partisse de uma narrativa, o que possibilitaria “investigar o limite possível da literatura numa obra dramatúrgica”¹⁶⁴. Nesse processo, a própria maneira de se referir a este texto ficaria, segundo ele, híbrida: “seria alguma coisa assim como um conto-dramático”¹⁶⁵. Dentre os datiloscritos do autor existe, inclusive, um material em prosa, que soma 27 páginas, com o título “A madrasta: uma ideia a ser desenvolvida dramaturgicamente”. Datado de 1993, traz marcas posteriores, à caneta, da possível reorganização daquele texto para a forma teatral: divisões em cenas, marcas do que vira cenário e do que se torna diálogo dos personagens, dentre outras.

Entender melhor quais são e como se dão essas relações com outras referências literárias e culturais brasileiras nos ajuda a avaliar a construção da representação caipira na obra do dramaturgo, como procuro mostrar. Se em *Na carreira do divino* as fontes de pesquisa e os trechos usados na dramaturgia são provenientes tanto de textos científicos e teóricos quanto de outras produções literárias e artísticas (como no caso da música popular caipira), em *A madrasta* a fonte de pesquisa para continuar tratando do ambiente rural é diversamente outra. Além dos contos registrados por Romero e Cascudo (ou seja: do universo das narrativas populares em forma breve, não necessariamente de temática rural ou caipira, vale ressaltar), Soffredini menciona também, ao final de sua peça, a importância de *Lereias: histórias contadas por eles mesmos*, de Valdomiro Silveira, para essa construção – em especial para “os termos e imagens e jeito de falar” dos personagens da Maria e do Capineiro (1995, p. 67). Sobre os dois escritores, Câmara Cascudo e Silvio Romero, a relação parece mais clara no próprio texto, e a comentaremos adiante, ao explicitar os contos aproveitados em *A madrasta* e ao analisar os elementos estruturantes dessa peça, incluindo a canção que a permeia, proveniente também dos contos populares recolhidos por eles. Resta, portanto, avaliar um pouco mais a relação de aproximação de Soffredini com Silveira e os usos da ideia de narrativa/narrador que concebe para essa peça.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem.

4.2 Aspectos estruturais da dramaturgia

MARIA - (diretamente para o público) *Sô pegada nesses conto que o povo conta, viu? como já le disse. Menos no ouví... mas sô muito pegada no contá. Purque quem conta é que pode levá a história pro lugá que bem quisé. Quem conta pode sê dona... é isso que me dá mais gosto!... pode sê dona do destino dos vivente que mora na história.*
(SOFFREDINI, 1995, p. 18)

4.2.1 Tempo, espaço e personagens

Em *A madrasta*, nota-se desde o início como as marcas de espaço e de tempo são pouco definidas no texto. Não há registros de quando a história ocorre, nem do tempo preciso que duram as ações, mas há elementos que nos permitem situar relativamente esses aspectos. As ações passam-se em uma propriedade rural, mas não precisamente localizada, e há um “exterior” sobre o qual se fala, que nunca aparece em cena. As indefinições que caracterizam muitos contos populares aqui, portanto, parecem ter sido incorporadas. Contudo, não há dúvida de que se trate de um ambiente rural e que a personagem central seja caracterizada como caipira. Isso posto, passo a comentar as personagens e seus conflitos.

Essa peça traz muito menos personagens que o texto *Na carrêra do divino*, se concentrando em basicamente cinco figuras. No núcleo principal está o trio madrasta-pai-filha; os outros dois personagens (Capineiro e Purnica) aparecem mais como secundários, servindo sempre como apoio a alguma ação ou fala dos protagonistas. Entre as personagens centrais, portanto, estão Maria (figura principal e que dá título à peça, uma vez que se tornará a madrasta de Joana ao casar-se com seu pai); João (o pai, viúvo, proprietário das terras ali, que se casará com Maria); Joana (a filha/enteada). A partir das relações entre eles, esse texto explora temas de grande interesse e complexidade, como o incesto entre pai e filha; o complexo de Édipo não resolvido na filha já adulta; conflitos de luta de classes e decorrentes do sistema patriarcal, entre outros. Entender como se estruturam as relações familiares e de trabalho nessa dramaturgia é, portanto, parte importante da análise.

Quase toda a trama e os conflitos ocorrem no espaço interior da casa da família (descrita inicialmente como uma mansão de arquitetura “antiga e imponente, como um palácio”, 1995, p. 4), entre o salão e o quarto da filha. Há também referências a elementos

que ficariam na parte externa da casa, como um alçapão¹⁶⁶ (que será importante no conflito central da trama) e a fachada da mansão, com sua janela, em três tempos diversos, que acompanham gradativamente a decadência ali vivida. As ações da peça se passam, portanto, basicamente dentro dessa casa, onde acompanhamos as alterações das relações entre as três personagens centrais: pai e filha são os donos da propriedade rural, têm algum dinheiro e mantêm uma relação peculiar (de carinho, mas de proximidade sexual; também de inversão na hierarquia, já que a filha¹⁶⁷, Joana, é quem mais conduz as decisões: tanto as econômicas, em relação à administração da casa e da propriedade rural, quanto as pessoais, já que é ela quem gere também a vida afetiva do pai). Maria é a caipira que passa de trabalhadora dessa propriedade rural à esposa de João (torna-se, portanto, a madrastra de Joana). Importante observarmos como é a própria filha que, após o grande descontentamento com a ideia do pai casar com Purnica, “a moura caolha”, arma (a partir da cena VI – “O plano de Joana”) o casamento dele com Maria (que já morava na casa e já trabalhava para eles) na tentativa de evitar que o pai se casasse com a outra mulher, que possivelmente atrapalharia a relação que os dois tinham – e também dividiria a herança, como veremos ser o ponto central da peça.

Todo esse conflito é apresentado ao público sempre em paralelo com contos populares infantis, como se os personagens assumissem, em cada episódio com encenações das narrativas, os variados papéis desses contos (rainha, bruxa, rei, príncipe...). A trama é então, em vários momentos, perpassada por uma atmosfera de narrativa infantil, com muitas referências a contos populares (tanto nas narrações que as personagens fazem reproduzindo partes de contos específicos, como no uso dos termos rei, rainha, príncipe, bruxa para se referirem a si próprios), mas trata de temas muito complexos e adultos, como mencionamos. Aliás, dentre as peças estudadas em meu recorte de pesquisa, é nessa que mais se fala direta ou indiretamente de sexo e em que há o uso de palavrões.

¹⁶⁶ Ao mencionarem o alçapão, Joana comenta sobre a lenda de que ali estariam escondidas as esmeraldas de Fernão Dias – um dos mais conhecidos bandeirantes paulistas. A referência à lenda da tradição popular narra o contato desse homem branco com as lendas indígenas da Uíara e da maldição que se abate sobre ele por ter lhe arrancado os cabelos (as pedras esmeraldas). É mais uma vez essa figura mítica do passado brasileiro (e principalmente paulista) sendo retomada, direta ou indiretamente.

¹⁶⁷ A filha apresenta postura, por vezes, infantilizada, que nos faz pensar na personagem como uma criança. Todavia, na cena XII, Maria faz uma referência à possível idade de Joana, para dizer exatamente que ela não é mais criança. Quando João anuncia que vai partir e pede que Maria cuide de sua filha (“Cuida da minha menininha...”, 1995, p. 32), ela se revolta: “(fora de si) Minininha?! MINININHA?! tamanha burra veia daquela, se duvidá já tá muunto bem passada dos trinta! E se parece menos que nem conservada em álco é porque nunca teve uma preocupação na vida, nunca mexeu uma paia! e cê num qué que ELA sofra, seu fi’ da puta!!!” (1995, p. 32). De toda forma, usarei a referência “menina” algumas vezes para me referir à personagem Joana, para diferenciá-la das outras mulheres e por ser este o termo que diversos contos utilizam, como veremos.

O próprio Soffredini apresenta a peça nos seguintes termos: “conto da carochinha para adultos” (na capa do texto – 1995, p. 0). E, de fato, apesar de referências constantes ao universo infantil e das narrativas populares, essa peça trata de temas adultos e utiliza uma linguagem pensada para adultos. Assim, as referências dos contos clássicos são atualizadas ou modificadas: se a mulher que vira madrasta tem conflitos com a filha do marido e tenta ser quem dá as ordens no ambiente doméstico (ser “rainha”), havendo um percurso de violência crescente entre as duas, não é ela (a madrasta caipira), porém, a vilã da história. Além disso, nossa empatia enquanto leitores – diferentemente do que ocorre em muitos contos populares – é exatamente com a madrasta Maria¹⁶⁸, e não com a filha Joana – que também não é a menina boa e pura que em geral se tem nos contos, como a imagem da princesa, ou nos melodramas, como a vítima inocente (THOMASSEAU, 2005, p. 39 e p. 42). Aliás, a definição da posição de cada personagem nessa peça é algo que rende discussão. A divisão maniqueísta da humanidade apresentada nos melodramas clássicos, representando valores morais específicos (THOMASSEAU, 2005, p. 39; PAVIS, 2011, p. 238), é reinventada aqui: as personagens das mulheres, que em geral desempenham papel de vítimas e/ou de heroínas no melodrama clássico, sendo “a encarnação das virtudes domésticas”, como afirma Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 42), são recriadas por Soffredini a partir de outros valores, como veremos.

Dessa forma, diversas referências dos contos populares tradicionais são utilizadas, mas sempre com alguma atualização para compor um sentido específico dentro da peça de Soffredini. Logo na cena I, por exemplo, a encenação que a menina faz com o pai (a referência à busca da água e à fruta que não pode ser aberta) é da narrativa de “A moura torta”, registrada, com variações, tanto por Silvio Romero quanto por Câmara Cascudo, para quem este seria “um dos contos mais divulgados na literatura oral do mundo” (2000¹⁶⁹, p. 124). Já se inicia aí a caracterização particular da relação entre pai e filha, que é fundamental para o desenrolar da trama, e a relação de Joana com a narração e encenação desses contos. Na cena IV (“O mel e o fel”), o pai reproduz em sua fala a imagem do “fel”

¹⁶⁸ Talvez a questão do narrar (que desenvolvo melhor no item 4.2.2) seja o motivo de nossa empatia se dar com a personagem da madrasta, já que a peça começa colada a esse desejo dela de narrar a própria história. Talvez nós, como leitores/espectadores, fiquemos colados a esse desejo – torçamos por isso ao longo de todo desenrolar da trama, e nos solidarizamos, tristes, ao final, com a comprovação de que essa mediação, essa interferência sonhada por Maria para a própria vida, não se realiza diante das condições materiais e sociais da organização do poder à volta dela.

¹⁶⁹ Usarei para as citações a 8ª edição do livro *Contos Tradicionais do Brasil*, do ano 2000; mas a primeira publicação da obra é de 1946.

(a ideia de que a mulher a princípio parece boa, mas depois se revelará amarga para a menina¹⁷⁰), presente nos contos “Maria Borracheira”, registrado por Silvio Romero no livro *Contos Populares do Brazil* (1885, p. 52¹⁷¹), e “A menina enterrada viva”, registrado por Câmara Cascudo no livro *Contos Tradicionais do Brasil* (2000, p. 302¹⁷²). Essa disputa pelo significado da posição da madrasta ali também é um dos aspectos condutores dos sentidos da peça.

Na cena VI, a imagem das várias camadas de disfarce (“Ela se vestiu em sete camisas virgens, perfumadas com flor de laranjeira...”) vem do conto “O príncipe lagartão”, registrado por Câmara Cascudo (2000, p. 57) e também nos dá pistas sobre o sentido geral da trama e a tentativa da menina de conduzir o jardineiro, nas suas encenações e na vida, pelo papel que interessa a ela. A fala reflexiva de Joana, na mesma cena, sobre a vida (“Pai, a vida! Pode está no tronco de uma árvore! ou na raiz! A vida, pai! também pode tá no ovo de uma pomba!”¹⁷³) é de “A princesa e o gigante” (CASCUDO, 2000, p. 108).

A partir da cena XV, quando Maria narra as atitudes da menina em três dias seguidos, as referências (vestido cor da manhã, vestido cor da tarde e vestido cor da noite) são do conto “Dona Labismina”¹⁷⁴, registrado por Silvio Romero, e indicam a passagem de tempo e a gradação da tensão narrada pela madrasta, ligada ao caráter incestuoso da relação entre filha e pai naquela casa. No conto, após a morte da rainha, o rei viúvo deve procurar sua próxima esposa na mulher em que servir perfeitamente o anel que era dela, o que ocorre com a própria filha do casal. Essa ideia, da princesa que deve casar com o pai, é refutada no

¹⁷⁰ Na peça, a imagem se condensa em uma fala do personagem do pai: “JOÃO - (*acompanhado do disquinho*) Se agora ela te dá mel; Amanhã só te dará fel!” (SOFFREDINI, 1995, p. 16)

¹⁷¹ Nesse conto, a passagem é a seguinte: “A menina pegou e fallou ao pai para Casar com a viuva, porque « ella era muito boa e agradável. » O pai respondeu : «Minha filha, ella hoje te dá papinhas; amanhã te dará de fel.» Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contractou o casamento com a viuva. Nos primeiros tempos ainda ella agradava à pequena, e, ao depois, começou a maltratar-a” (ROMERO, 1885, p. 52, grafia mantida como no original).

¹⁷² Nesse registro, a passagem é: “– Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel! / – Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel – respondeu o viúvo. A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha” (CASCUDO, 2000, p. 302).

¹⁷³ Em um dos manuscritos originais do autor essa referência aparece na capa, como espécie de epígrafe talvez para a peça.

¹⁷⁴ Nota de Silvio Romero sobre este conto: “IX. D. Labismina. — Pertence este conto ao cyclo da Gata Borracheira ou da Cenerentola, estudado por Henry Chasles Coste. Nos Contos populares portuguezes, n.º xxxi, vem o Conto da versão de Ourilhe, intitulado Pelle de Cavallo, que se aproxima das situações finaes do conto brasileiro. Sobre a extensão d'este cyclo, vid. Contos tradicionaes do Povo portuguez, n.º 19 nota. Gubernatis, na sua Storia delle Novelline popolari, t. i, pag. 9 a 34 traz um estudo sobre a formação e sentido mythico das Novellas da Cenerentola” (1885, p.210-211).

conto pela menina (que, aliás, nesse conto, como em vários outros, se chama Maria¹⁷⁵), que consegue fugir dessa ideia do pai com a ajuda de elementos mágicos externos, centrados na figura de uma cobra. Na peça de Soffredini, se dá exatamente o contrário: a filha não quer romper ou alterar o tipo de relação que tem com o pai. Outras referências a esta imagem do anel para escolha da futura rainha são apontadas ao final da peça *A madrasta*:

JOANA - Era tão fraca, coitadinha!
aquela tola rainha:
que logo se foi morrê.

E já se desfalecendo
tirô uma jóia de dedo
e deu ao seu rei dizendo:

Só case de novamente
com quem no dedo servir
este anel perfeitamente!

(SOFFREDINI, 1995, p. 57).

Há no uso dessas referências ao conto sobre o anel (que tem seu sentido final alterado, como aponte) algumas indicações sobre os caminhos de desfecho da peça: a ideia da rainha que vai morrer – que nesse momento seria papel encenado, pela criada Purnica, a mando da menina Joana – é compreendida por Maria¹⁷⁶. Na verdade é a menina que conduz a narrativa daquelas vidas todas para onde lhe interessa. Se muitas vezes ela reproduz a sequência e os papéis dos contos populares, aqui ela se alegra com o fato de que será a esposa do pai, a nova rainha: “JOANA - Experimentô na princesa! E o anel coube em seu dedo, serviu que foi bunteza!” (1995, p. 64).

A ideia da maldade e crueldade da menina, disfarçada de ingenuidade no encantamento pelas histórias infantis, pode ser também notada quando ela dá exemplos de punições para as madrastas presentes nos contos populares: “JOANA - Outras são amarradas no rabo de dois cavalos bravos... e fazem os cavalos corrê um pra cada lado... e

¹⁷⁵ O mesmo nome (ou variações dele) foi usado por Soffredini na peça *Auto de Natal caipira*. Pensando na escolha de nomes para os personagens, vale notar que essa última peça que analiso é a única em que não há nenhum personagem nomeado como Jeca – o que talvez reforce os apontamentos que faço sobre as particularidades da representação do caipira nessa obra.

¹⁷⁶ “MARIA - Ah! é? E tu não conhece essa história que eles vão... "brincá" agora não? Começa assim, ó: (*falando diretamente para JOANA*) "era tão fraca, coitadinha! aquela tola rainha: que logo se foi MORRÊ!" Entendeu? Eles vão te apagá logo de cara.” (1995, p. 62).

ela é lascada ao meio... e acabou-se a história.” (1995, p. 57), em mais uma referência ao conto “A moura torta”. A personagem da filha ainda marca seu lugar de privilegiada, ao recusar papéis que não lhe interessam: quando o pai sugere que o próximo conto encenado (vivido) por eles seja “A formiga e a neve”¹⁷⁷ Joana logo interrompe e responde: “(rindo) Formiga?! Olha bem pra mim, pai! cê acha que eu tenho algum talento pra brincá de formiga trabalhadeira?! ” (1995, p. 61).

Lisboa aponta ainda que, por conta da “capacidade de aproveitamento do material escolhido” (2001, p. 73) por parte de Soffredini se constituiria uma “originalidade” no trabalho do dramaturgo – termo que se pretende elogioso, mas que avalio não ser o mais adequado para as criações de Soffredini e para as buscas de seu projeto estético, como procuro mostrar especialmente na análise dessa peça. O próprio dramaturgo questiona, em um de seus textos teóricos, a ideia da necessidade de originalidade das histórias a serem contadas¹⁷⁸, procurando defender seu projeto estético. Nas palavras dele, em seu artigo “De um trabalhador sobre seu trabalho”¹⁷⁹:

A originalidade é uma invenção da cultura elitizada. O povo gosta de “rever” os seus heróis em ação. (...) Personagens de quem ele já ouviu falar, de preferência em situações já conhecidas (2017d, p. 158).

Essa afirmação é de seu texto teórico de 1980, quando o debate direto se referia mais especificamente a outras peças. Creio, porém, que estas palavras possam ser retomadas para a produção de 1995. Em *A madrastra*, este parece ser o centro do projeto da trama: personagens de que já ouvimos falar, em situações de alguma forma também já conhecidas. Alteradas ou não.

¹⁷⁷ Também registrado por Sílvia Romero (1885, p.120).

¹⁷⁸ Ainda sobre este ponto, vale destacar o que ele comenta, nesse mesmo artigo, sobre o conceito de literatura popular: “E no prefácio a *Fogo morto*, de José Lins do Rego, encontrei uma opinião de Otto Maria Carpeaux sobre o que seja literatura popular. No texto, muda-se a palavra literatura pela palavra teatro e se terá, creio eu, um belo enfoque do que seja Teatro Popular: “Há um mal entendido em torno do conceito de literatura popular. Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo, são literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. O próprio povo não gosta da literatura popular; prefere a outra, que lhe parece literatura culta e que lhe conta histórias de banqueiros ladrões e datilógrafas princesas; prefere Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira literatura popular é grande literatura; é diferente, é popular apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico...” (2017, p. 157).

¹⁷⁹ Texto de 1980, republicado em 2017 na versão original, junto ao livro da peça *Vem buscar-me que ainda sou teu*.

4.2.2 Ações e narrações em cena: a protagonista entre o atuar e o narrar

Para entendermos melhor a representação do caipira aqui é preciso refletir sobre como se dão os modos de narrar nessa dramaturgia – uma caipira narrando (ou tentando conduzir a narrativa), recontando e revivendo histórias da tradição oral. Essa tradição vem como narração dentro de uma representação teatral. Maria, como narradora, tenta ter a liberdade de criação que os narradores podem ter e tenta atualizar os significados da cultura que representa¹⁸⁰. Talvez seja isso também que nos faz ter empatia por essa personagem.

No seu enfrentamento com Joana, é preciso dizer que esse conflito central não é mais de uma família caipira inteira (um núcleo que tem certa unidade e estabilidade, como na peça *Na carrêra*) com seu entorno econômico e social ríspido (com as transformações históricas do país)¹⁸¹. Aqui, a disputa talvez seja mais interna: há conflitos sociais imbricados nas relações intrafamiliares que se criam ao longo da narrativa – principalmente entre a empregada Maria (que se torna esposa de João) e Joana (que é, ao mesmo tempo, filha e amante de João)¹⁸².

Como se nota desde essa breve apresentação, o núcleo do conflito refere-se ao patriarca dessa propriedade rural: as duas mulheres disputam questões tanto em relação à realização do trabalho doméstico¹⁸³ (manutenção da vida naquela casa) quanto sobre a herança do personagem masculino (pai/marido). À primeira vista, alguma leitura ingênua poderia dizer que se disputa o amor de João, mas isso talvez fique apenas para a camada mais infantil dos contos em que Soffredini se baseou para escrever essa peça, já que nela ele deixa claro que os conflitos passam pela representatividade do pai naquela casa, porém não são de disputa do seu afeto, mas sim do domínio da propriedade e das relações de trabalho e de propriedade privada ali.

¹⁸⁰ Cf. dissertação de Daniel Batista Lima Borges, *Narrativas caipiras: trilhas que se refazem*, 2014.

¹⁸¹ Se na outra peça tínhamos um universo social em transformação, aqui parece que essas relações capitalistas estão bem sedimentadas. A peça se passaria em um momento já posterior às questões socioeconômicas que floresceram no contexto de criação e representação de *Na carrêra*.

¹⁸² Desde a abertura da peça, na primeira fala, quando Maria começa a referência às histórias populares de rainhas, já está colocada a oposição entre eles: Maria, “pobrezinha”, *versus* o pai e a menina, “tão ricos, tão ricos, mas tão ricos que era, só faziam se ri, se ri...” (1995, p. 6).

¹⁸³ Mais uma vez, como apontei nos capítulos 1 e 2, o trabalho no mundo rural fica por conta mais das mulheres do que dos personagens masculinos.

Creio, portanto, que para a análise da representação do caipira nessa dramaturgia seja relevante focar nas especificidades da personagem Maria, que é a trabalhadora da casa e quem traria mais fortemente as marcas da cultura caipira, como figura feminina levada ao destaque de protagonista. Diferente das questões apontadas em *Na carrêra do divino*, aqui, a caracterização do mundo caipira e as problematizações em torno disso parecem se dar em outro plano – tanto de condições materiais/econômicas, na descrição das personagens e do enredo, quanto na proposta metalinguística de autorreflexão sobre o narrar. Se na peça de 1979 tínhamos a utilização de alguns recursos de distanciamento, para fazer comentários críticos que aproximavam a peça de uma linguagem mais épica do que dramática, aqui essas estratégias são potencializadas na personagem Maria, que sabe estar narrando uma estória, da qual faz parte – ela dialoga diretamente com o público em diversos momentos, e tenta disputar a condução daquela narrativa.

Dessa forma, além do debate aprofundado que os espinhosos temas mencionados na peça demandam, é preciso olhar nessa dramaturgia para elementos metalinguísticos¹⁸⁴ explicitados sobre o narrar: há uma disputa de ouvir uma narrativa *versus* contar (conduzir os caminhos da narrativa)¹⁸⁵; há também, por parte da personagem Maria, a noção de que “não se pode contar pra trás”, ou seja, desfazer/desdizer o que foi narrado (podemos pensar diretamente na estrutura da encenação do teatro, principalmente dramático – recurso narrativo diferente de um livro, em que o leitor até pode criar uma relação particular com a ordem da narrativa, ou mesmo retornar a um trecho já lido para reler etc.). Além disso, alguns elementos formais/estéticos parecem relevantes para essa construção da identidade caipira diante desses conflitos, como o fato de a protagonista, que começa narrando diretamente para o público, “perder o rumo da história”; da mesma forma, interessa-nos avaliar com cuidado o final do texto, já que não há uma síntese conclusiva ou resolutiva para a protagonista – pelo contrário: se em um dado momento a peça parece conduzir a protagonista caipira no rumo que ela deseja, ou ao menos em um rumo onde ela conduz a própria vida, sem viver para servir os outros, do meio para o final do texto temos um crescente desolamento da personagem Maria, que acaba perdendo o pouco que tinha.

¹⁸⁴ Eliane Lisboa afirma que há um discurso permanentemente metalinguístico em Soffredini (2001, p. 38).

¹⁸⁵ Algumas das falas de Maria, que no fundo referem-se à sua própria história: “Sô pegada nesses conto que o povo conta. (...) Nesses tal, tudo tem seu cabimento. (...) Mas bota tenção no que le digo, viu? Eu, nesses conto que o povo conta, o menos que eu sô pegada é no ouvi...sô mais no contá” (p. 6, dizendo para o leitor/espectador); “Sô eu que to contando a história tá me ouvindo?! Eu é que decido como tem que acabá!” (1995, p. 61, para Joana).

Sobre as marcas do dialeto caipira, já nas primeiras falas que abrem a peça vemos o trabalho empenhado com a linguagem mais uma vez realizado pelo dramaturgo, principalmente pela boca da protagonista Maria, mas também nas falas de outros personagens ao longo do texto. Tanto no vocabulário quanto no registro da pronúncia específica de algumas palavras, ou mesmo na estruturação das frases (formação de plural, conjugação de verbos...). Porém, é importante notar que há nuances importantes entre eles, já que a menina Joana, por exemplo, traz em suas falas algumas marcas do universo urbano e estrangeiro, de um mundo externo que entra em choque com a cultura caipira da madrastra. Joana, inclusive, “corrige” a fala dos outros, em relação ao português considerado padrão, em mais de um momento da peça. Especialmente em expressões usados pelo personagem do jardineiro, em sua variedade linguística desprestigiada. A linguagem que caracteriza os personagens dessa peça marca, portanto, as diferentes posições sociais; e o fato de Joana apontar as supostas inadequações na fala dos outros, em vários momentos, é uma forma de reforçar seu poder ali (de classe, mas também de cultura que detém privilégio). Há ainda referências a outros dialetos e culturas, como na caracterização da personagem Purnica, a quem a madrastra chama de “madama”.

Outros dois aspectos importantes em relação à linguagem são a consciência que a personagem Maria tem, em certa medida, sobre essas diferenças sociais que a linguagem aponta (quando muda sua pronúncia e vocabulário para se colocar em posição superior à Purnica, marcada pelo autor nas rubricas, como nas duas passagens a seguir: “MARIA - (*cheia de esses e erres*) Não poderíamos de'xar pra 'manhã, quando eu 'tiver vestida mais 'proprial'?” e “MARIA - (*esses e erres, superior*) A senhora, dona Purnica... será que poderia me dar uma "formação", que é pra mim ficar... que nem se diz... 'integrada'?”, 1990, p. 25 e p. 30) e as alterações na fala da própria madrastra, ao final da peça, que ganha marcas de outro dialeto e estilo de fala. Os conflitos que ela vai vivendo (empobrecimento da casa, seu embrutecimento, a prisão) alteram significativamente as marcas de dialeto caipira em sua fala – ao final da peça, Maria não pode mais ser caracterizada exatamente como uma mulher caipira.

Vale notar ainda que a peça *A madrastra* é dividida em duas partes, significativas quanto ao sentido geral da trama: a primeira é intitulada “Onde se compõe a fantasia” e a segunda “Onde se impõe a realidade”. Mesmo com poucas referências temporais específicas, se fôssemos localizar historicamente o contexto em que ocorre a narrativa poderíamos dizer que ela se passa em momento já posterior às questões socioeconômicas

que florescem no contexto de criação e representação de *Na carrêra do divino*. O desenvolvimento das relações capitalistas no Brasil não parece estar emergindo e se fortalecendo; não se trata de período de grandes transformações, pois, pelo contrário, parece haver certa estabilidade desses valores já colocados como hegemônicos. Dessa forma, apesar do primeiro momento de suposta “fantasia”, devido à presença de vários elementos dos contos maravilhosos populares (como as personagens fantasiosas de reinos e as indeterminações da ordem do “era uma vez”), o desenvolvimento da peça segue – como já indica o título da segunda parte – para as imposições da realidade: o conflito entre Maria e Joana (que poderia até parecer discreto ao início) se expõe em termos mais claros e a violência cresce até o desfecho totalmente desfavorável à protagonista. A própria Maria externaliza, em suas falas finais, esse aniquilamento total da fantasia desejada e sonhada inicialmente: “Até parece que não vê que nós SEMPRE perdemos” (1995, p. 62), “A gente não tem vez... A história não vai dexá! ELES não vão dexá! Nunca!” (1995, p. 64). Existem um “nós” e um “eles” bem marcados aqui: ela e outro empregado ali estão de um lado, enquanto a filha Joana e o pai João de outro. Quem tem poder (econômico, social) vence; quem não tem, achou que poderia ter ao menos o poder da condução pela narração, mas acaba sem conseguir nada.

Maria segue: “Esse papo de sonhá... sê feliz... é tudo papo furado”¹⁸⁶ (p. 64). Vale destacar também uma das últimas rubricas da peça, que vem entre parênteses logo após essa fala:

(Depois disso, um grande silêncio pousa sobre as coisas e as pessoas. Mas tão grande que dá pra ouvir até a imponentia do palácio, que dá pra ouvir o coração daqueles cinco, refletindo, que dá pra ouvir até o sol do fim da tarde entrando pela casa!...) (1995, p. 64).

Se a peça parece em geral ter um ritmo acelerado, essa marca na cena final faz um belo contraponto: a tristeza e desolação da protagonista sobre sua condição toma conta do cenário¹⁸⁷ e até das outras personagens. Talvez pela primeira vez “o coração” dos cinco é

¹⁸⁶ O final dessa peça traz uma ideia bem diferente sobre os conceitos de bondade e amor que aparece no final do *Auto de Natal caipira*.

¹⁸⁷ Na descrição sobre a fachada da casa, nesse momento da peça, Soffredini escreve: “FACHADA III. Mesma fachada, completamente entristecida.” É o espaço personalizado, transformado em elemento com subjetividade, capaz de absorver a tristeza dos seres que ali vivem nessa fase – a partir da cena XVIII, intitulada “ATÉ QUE CERTA FEITA REGRESSOU...”.

mentado, em alguma unidade. Vale notar o trabalho poético de linguagem feito aqui nessa rubrica: o som que se ouve nesse momento é o do sol de fim de tarde. A casa rural é aqui tomada por essa luz melancólica do dia que termina. E mais nada.

Enquanto na primeira peça (*Na carrêra do divino*, de 1979), tem-se o homem caipira e sua família no centro da representação, e o autor usa textos considerados científicos como referência (artigos de Lobato, a pesquisa de Antonio Candido e de Amadeu Amaral); nessa segunda peça *A madrasta*, de 1995, Soffredini utiliza outros textos literários como fonte (contos populares) e apresenta uma mulher caipira como protagonista. É a ficção sua fonte principal de pesquisa para este trabalho, o que reflete de maneira bem diferente na estruturação dessa peça.

Se o dramaturgo já tinha anunciado a peça como um “conto de carochinha para adultos” na capa, após a dedicatória aos netos ele utiliza uma citação de Câmara Cascudo, em espécie de epígrafe ao texto: “Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular. Luiz da Câmara Cascudo” (1995, p. 2). Parece-nos, assim, que em Soffredini as pesquisas ainda são importantes no processo de escrita dos textos; porém, o referencial dessas pesquisas sobre a vida rural brasileira muda: se a princípio ele foi para o terreno, digamos, autorizado e legitimado da pesquisa acadêmica e do discurso intelectual, mais tarde ele recorre a fontes de outra ordem: a tradição de fato popular e oral domina suas referências de pesquisa. E nessa tradição as imprecisões, as incertezas predominam, e o mundo da fantasia é bem maior. Mas esse mundo do sonho pode ser destruído, como ele não deixa de observar pelo desfecho da peça.

4.3 Comparação entre as personagens femininas caipiras de *Na carrêra do divino* e *A madrasta*

4.3.1 Quando a caipira canta: Mariquinha e Joana

Proponho apresentar nesse tópico uma análise comparativa colada mais especificamente em duas personagens, para observar duas representações do universo popular rural feminino nas peças de Carlos Alberto Soffredini. Pretendo então discutir como duas canções com eu-lírico feminino compõem as peças *Na carrêra do divino*, analisada no

capítulo 2, e *A madrasta*, que comentarei aqui, caracterizando fortemente duas personagens do mundo rural brasileiro apresentado nessas dramaturgias.

Interessa-me entender as especificidades desses eu-líricos femininos nas duas cenas discutidas, considerando o contexto da dramaturgia em que se encontram e o universo patriarcal a partir do qual se constituíram. Espero mostrar como as canções analisadas funcionam para a construção da representação dessas figuras rurais femininas – e como, portanto, o uso de canções populares nas dramaturgias de Soffredini é de extrema importância para a estrutura geral das peças.

A primeira canção que analisei, no capítulo 2, encontra-se na peça *Na carrêra do divino* (cena VI - “Apuros de um santo casamenteiro (Universo feminino)”). A canção, que leva o mesmo título da cena, foi composta pelo autor e pelo diretor musical para a peça de 1979. A segunda canção que proponho analisar agora é difícil de ser identificada pelo título; usarei aqui “Estória da Figueira”. Nessa canção temos também uma personagem feminina que se identifica na peça *A madrasta* muito pela canção que a acompanha. Soffredini pesquisou bastante sobre cultura popular brasileira, especialmente em referências literárias de contos populares, para escrever essa peça. Trata-se novamente do universo rural, representado por uma música cantada por personagem feminina, mas aqui a peculiaridade da cena está em ser um canto pós-morte: a voz da menina que foi enterrada viva ecoaria do mato, como se este fossem seus cabelos pedindo para não serem cortados. Consta a canção ser de domínio público, recolhida do universo popular por Câmara Cascudo, no que ele fixou¹⁸⁸ como o conto “A menina enterrada viva”, mas o mesmo conto possui outros

¹⁸⁸ Há, inclusive, no livro de Cascudo a reprodução de uma partitura da canção, que Myriam Nogueira menciona em sua dissertação (2009, p. 68):

registros¹⁸⁹, com outros títulos – Sílvia Romero¹⁹⁰ publica como “A madrasta”¹⁹¹, em 1885. Essa canção foi então incorporada por Soffredini na construção do enredo geral da dramaturgia de 1995, na qual as figuras femininas rurais são as protagonistas: ela é cantada pela jovem Joana após sua morte, ou reproduzida por um toca-discos em diversos momentos ao longo da peça.

Nos dois casos, as personagens dependem em larga medida das canções que cantam para serem caracterizadas ao público – ambas são representações femininas do universo do caipira brasileiro, o que nos obriga a olhar para uma fatia específica do popular dentre a chamada “canção popular brasileira”.

Luiz Tatit destaca a importância da forma da canção brasileira no século XX, em especial na relação com “um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas” (2004, p. 70). Não é à toa, portanto, a relevância desse recurso na cultura rural brasileira. Amadeu Amaral, que estudou o dialeto caipira, marca, como já aponte, a importância do não letramento para a constituição dessa variedade linguística: a instrução e a educação acabaram por combater, de certa forma, “o velho caipirismo” (1920, p. 13). Pretendo mostrar, com essas análises, como as referências do universo popular (e da oralidade) são fundamentais para Soffredini na criação da representação artística do caipira.

¹⁸⁹ Cascudo, na obra *Contos tradicionais do Brasil*, aponta a relação possível com um conto português. Segundo ele, ‘A menina enterrada viva’, que “recolheu de Benvenuta de Araújo em Natal-RN, é a versão brasileira do ‘Figuinho da figueira’, coligido, por sua vez, em Portugal, por Teófilo Braga, no Algarve, nº 27 e transcrito em *Contos tradicionais do povo português*. (2003, p. 303)” (citado por SCHEFER, 2008, p. 61).

¹⁹⁰ Mário de Andrade também usou, no capítulo “Pacueira de Oibê” de *Macunaíma*, os mesmos versos que foram compilados por Sílvia Romero, em sua versão erótica: “Tinha um pé de carambola e Macunaíma principiou arrancando ramos de caramboleiro pra se amoiar por debaixo. Os ramos cortados agarraram pingando água de lágrima e se escutou o lamento do caramboleiro: ‘Jardineiro de meu pai, não me cortes meus cabelos, que o malvado me enterrou pelo figo da figueira que passarinho comeu. – Chó, chó, passarinho!’ Todos os passarinhos choraram de pena gemida nos ninhos e o herói gelou de susto. Agarrou no patuá que trazia entre os berloques do pescoço e traçou uma mandinga. O caramboleiro virou uma princesa muito chique. O herói teve um desejo danado de brincar com a princesa...” (ANDRADE, 1969, p. 198 apud NOGUEIRA, 2009, p. 63)

¹⁹¹ Sílvia Romero aponta em nota: “Na tradição popular do Algarve, é conhecido este conto com o título ‘O figuinho da figueira’ (*Contos tradicionais do Povo português*, t. I, pag. 60.)” (1885, p. 212).

4.3.2 Análise da canção “Estória da Figueira”: o conto popular e as mulheres caipiras em *A madrasta*

No capítulo 2 analisei a canção “Apuros de um santo casamenteiro” e a cena em que ela aparece. Comento agora a canção “Estória da Figueira” e elementos da peça *A madrasta* relacionados a esta canção, para depois fazer uma breve comparação entre as duas cenas (as duas canções e as personagens femininas) a fim de compreender melhor as representações do caipira na obra soffrediniana.

A segunda canção a ser analisada, ligada principalmente à personagem Joana da peça *A madrasta*, também pode ser associada à madrasta Maria. Com relação ao enunciador do canto, quem canta aqui seria uma voz feminina vinda do além, uma espécie de defunta cantora – lembrando que se trata do universo fantasioso dos contos populares. A especificidade do eu lírico aqui se faz, então, ainda mais complexa: não bastasse a raridade de canções populares de temas rurais com eu lírico feminino, soma-se aqui o fato de ser um canto pós-morte.

Nos contos “A menina enterrada viva” e “A madrasta”, a figura clássica da madrasta má é mobilizada na narrativa que a menina enterrada canta, tendo como interlocutor direto o jardineiro. Com seu pai ausente, a morte dela resultou de um conflito com essa madrasta: a mulher impedia a menina de brincar e a mandava tomar conta da figueira, para impedir que os pássaros comessem os frutos; em um dia, sentindo-se muito cansada, a menina adormece e os pássaros bicom todos os figos. Em oposição à sua mãe, que cuidava da menina, essa mulher má que acaba casando com seu pai a mata e a enterra no jardim. O carinho da mãe aparece na canção simbolizado no cuidado com os cabelos da menina – cabelos que, após a morte, se materializam no capinzal, possibilitando a chance do canto de lamento. A única saída para essa garota, órfã de mãe e sem a presença do pai para lhe proteger, seria cantar, como forma de apelo à ajuda de um terceiro¹⁹².

A canção aparece na peça de Soffredini logo na primeira cena, quando a menina Joana tenta conduzir com sua madrasta Maria uma encenação de um conto popular sobre princesa e bruxa. Na entrada do jardineiro (capineiro), a filha Joana traz os primeiros versos, que reaparecerão em diversos momentos da peça:

¹⁹² O uso da música retoma, dessa forma, parte das finalidades desse elemento no melodrama: anuncia e prepara o aspecto emocional que se desenvolverá no conflito entre as personagens.

Capineiro do meu pai
Não me cortes os cabelos! (1995, p.9)

Mais adiante, os versos da canção vêm inteiros reproduzidos em dois momentos da peça:

Capineiro do meu pai
Não me cortes os cabelos!
Pois a minha má-madrasta
me enterrou por figo e meio (1995, p.46)

Xô, xô, passarinho
Vai s'imbora pro teu ninho...
Nos figos da minha figueira
Ai, não toques o biquinho... (1995, p. 41)

A canção completa, reproduzo-a na versão que aparece na leitura dramática feita em 2005 no CCBB¹⁹³, em São Paulo, sob direção de Renata Soffredini:

Jardineiro do meu pai,
Não me corte os meus cabelos.
Minha mãe me penteava.
Minha madrastra me enterrou
Pelos figos da figueira
Que o passarinho comeu...

Xô, passarinho, da figueira do meu pai.
Xô, passarinho, da figueira do meu pai.

Essa versão encontra-se na faixa 5 do disco “Brincadeiras de Roda, Estórias e Canções de Ninar”, com o título “Estória da Figueira”, sendo as vozes da gravação de Elba Ramalho (narração) e Solange Maria (canto)¹⁹⁴.

A melodia aqui é composta de movimentos ascendentes e descendentes em cada verso, com repousos no final – o mais marcante talvez seja o do quarto verso, no termo “enterrou” que repousa musicalmente na nota fundamental dessa canção. E repousa mesmo,

¹⁹³ A gravação da leitura realizada no CCBB em 28/09/2005 me foi gentilmente cedida por Renata Soffredini.

¹⁹⁴ A faixa completa com o conto na íntegra pode ser conferida na internet no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=NgpFGmsinWc> (Acesso em 10 set. 2015). A canção em versos a que me refiro está no tempo 1min30 do vídeo.

no sentido do termo escolhido (“enterrar”), embaixo da terra. A mudança de meio tom entre as duas notas finais desse verso (“...me en-ter-rou”) é gesto semelhante ao do final da canção anterior (“que-ren-do me na-mo-rar”): vai da nota sensível (que preparam sempre meio tom abaixo da nota fundamental) para a nota fundamental (que repousa/encerra o movimento melódico).

Por estar registrada como letra de canção dentro de um conto popular (que era transmitido oralmente e foi recolhido por escritores do mundo letrado), essa canção não tem autoria definida, nem uma música específica fixada. Encontrei, assim, algumas variações na melodia e na letra. (A mais diferente usa a melodia da canção “um pequenino grão de areia/ que era um pobre sonhador” –, fato que não é incomum nesse tipo de transmissão popular: muitas vezes utiliza-se melodia de outra canção popular, como “Se esta rua fosse minha”, para adaptar a uma letra específica.) As variações que ouvi são em geral de andamento (mais ou menos lentas) e do tipo do acompanhamento (instrumento e arranjo mais carregado ou mais simples). Mas, em geral, nas gravações a que tive acesso, usava-se um instrumento de corda como o violão para acompanhar, e o andamento de execução era mais lento.

Algumas variações de vocabulário também podem ser encontradas nessas várias versões da canção: “os cabelos” ou “os MEUS cabelos” (como aparece nos versos que reproduzi aqui); “minha mãe me penteava” ou “minha mãe me PENTEOU”; e assim por diante. Na verdade, nem do conto mesmo há somente uma versão. Isso se deve à própria natureza desse gênero e aos diferentes históricos de registro dessa narrativa em linguagem escrita. Há, por exemplo, disponíveis na internet, inúmeras gravações feitas por contadores de história, com suas maneiras de narrar oralmente e enfatizar diferentes trechos – podemos, através delas, ter alguma dimensão das alterações que cada transmissão provocava. Da mesma forma, a maneira de dar título a este conto também varia: “A menina enterrada viva”, “A menina e a figueira”, “A estória da figueira”, “Romance da história da figueira” etc. Resta-nos lembrar a todo momento como a tradição oral desse conto não pode, portanto, ser ignorada.

Retomo a análise da canção, para tentar entender um pouco mais a construção dessa personagem: menina do mundo rural. Nessa gravação (na versão que já indiquei), não há na pronúncia da cantora marcas de variação linguística diferente da que é genericamente considerada “padrão” para o português brasileiro; não estaria aí, portanto, a marca do universo caipira. Não há dúvida, porém, de que a canção apresente o universo rural – o

cerne do conto e da canção (a morte da menina) depende das relações que se estabelecem naquela propriedade rural (especialmente o que acontece com a plantação de figos). Vale ainda observar que, na peça em que ela aparece – nosso principal interesse aqui –, as marcas da cultura caipira são exaltadas pelo dramaturgo, e não só no uso do dialeto, sendo a madrasta a que mais acentuadamente traz esse registro.

A primeira parte da canção traz um centro narrativo, se concentrando em versos de mesma métrica (sete sílabas), de melodia que praticamente repete a mesma estrutura (com sequências ascendentes e descendentes de praticamente mesmo tamanho). Ao final, dois versos mais longos formam uma espécie de refrão: a menina muda seu interlocutor, deixando de falar com o jardineiro e passando a espantar aqueles que estão de certa forma envolvidos no conflito que causou sua morte.

Personagem de partida indefesa, a criança órfã da canção ganha a empatia do ouvinte contra a dureza da mulher adulta (a madrasta). Interessante notar como essas funções são invertidas na peça de Soffredini, o que faz com que a canção, que reaparece ao longo de vários momentos na peça, ganhe contornos irônicos. Na canção em si e no conto de onde ela se origina, não há ironia (Câmara Cascudo a nomeia inclusive como “cantiga tocante”), mas um misto de tristeza e de fantasia, já que a menina canta sua morte – pela voz, ela de alguma forma atualiza sua existência precocemente interrompida. A canção exteriorizaria um estado introspectivo da personagem, que se relaciona diretamente com a tensão do conflito presente nessa peça – recurso característico do melodrama¹⁹⁵.

Para Tatit, “a voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas” (2002, p. 16). Refletir sobre a voz implica em pensar vida e respiração. Porém, nas especificidades da canção de Joana, ou melhor, da menina enterrada viva, não cabem os conceitos comuns de canto: não há corpo presente. Seria uma voz além túmulo que tenta se materializar na canção e na peça: parte da menina teria se transformado em um capinzal bonito que cresceu sobre sua sepultura; mas o mato só ganha sentido, só pode significar como cabelos da menina, quando ela canta e explica sua história, sua morte. Paradoxalmente, é a menina que foi “enterrada”, ou seja, que deixou de respirar, que entoa a

¹⁹⁵ As interferências musicais corroboram a ideia dessa peça ter características de um melodrama – peças em que a música é “apoio para os efeitos dramáticos” (THOMASSEAU, 2005, p. 17) e “intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa” (PAVIS, 2011, p. 238). O recurso do uso da música aqui não é comentário crítico, como ocorre muitas vezes em *Na carreira do divino*. Aqui, o épico se dá por outros recursos.

canção aqui. No universo dos contos populares, é possível ela ter sido morta e depois ser retirada viva do fundo da terra. Na peça de Soffredini, que não ultrapassa os limites do verossímil, a personagem teria ficado presa em um porão.

Ainda segundo Tatit, a “voz não é nada mais do que a extensão metonímica do corpo do intérprete, como se a materialidade do som substituísse a materialidade fisiológica que caracteriza o sujeito da execução musical”. Dessa forma, ela se constitui “necessariamente como presente enunciativo – eu/aqui/agora” (2007, p. 146). Na “Estória da Figueira”, a voz que aparece cantando ali é de fato metonímia do corpo, já que este não pode aparecer como corpo (uma vez que foi enterrado). Não se tem a materialidade fisiológica do sujeito, fica então o som da voz como materialidade dessa menina que tenta resistir àquela violência. É pela sua identificação com o conteúdo do que canta que a narrativa se desenvolve.

Mais uma vez, é interessante o sentido “invertido” que se cria pelo uso da canção na peça de Soffredini: o comportamento realmente violento vem, na peça *A madrasta*, da menina, e não da madrasta Maria. Quando ocorre o sumiço da menina, é como se a madrasta tivesse conseguido pela primeira vez algo contra aquela que orientava sua vida. Os trechos da canção, que vêm ao longo da peça, são entrecortados em diferentes momentos, mas marcam sempre uma presença relevante, como que uma melodia de fundo para nos lembrar de um sentido que subjaz à cena principal ou ao que os diálogos expõem.

O refrão, que encerra a parte linguística da canção mas estende a sua melodia para a repetição infinita (a última nota não é exatamente a nota de repouso, mas deixa em aberto para retomar o mesmo verso do refrão, indefinidamente), traz melancolia total: espantar os passarinhos, mesmo após morta, é a tentativa de permanecer presente, como se ela tentasse evitar/espantar o que lhe causou morte (“xô, passarinho da figueira do meu pai”). Na canção, é como se a menina introjetasse o motivo criado pela madrasta para matá-la. Mas não se dá o mesmo na peça de Soffredini, já que a todo momento as atitudes opressivas de Joana não a fazem ter qualquer culpa.

As figuras centrais dessa narrativa (tanto do conto popular como da dramaturgia de Soffredini) são, portanto, essas duas personagens femininas: a menina e a madrasta. Todavia, o conflito e sua resolução não poderiam se dar sem a participação das duas personagens masculinas mencionadas: o pai quase não age na trama, mas sua ausência é condição para a morte da menina e ele (ou o que ele representa ali) é o pivô da disputa entre as duas mulheres; o jardineiro, que surge como resolução do afastamento pela morte, é o

receptor do canto da menina, já que ela não pode cantar para a própria assassina. No conto e na canção, é por meio da interferência de um elemento externo que a resolução acontece. Já na peça de Soffredini, o jardineiro é um coadjuvante no conflito central e na resolução, sendo maior a interferência do pai ao final. Sobre a punição para a madrasta, ao final das duas tramas, basicamente ocorre algo similar: ela perde sua moradia – sendo que na peça é mais terrível para a madrasta, que vai presa e termina com menos do que tinha antes. Vale notar, então, como esse aspecto da condução das ações também é alterado na peça de Soffredini, onde é a menina que conduz tudo na casa: além de administrar a propriedade, gere inclusive a vida do pai e do jardineiro.

4.3.3 Considerações sobre as duas canções rurais e as personagens

[a canção brasileira] “*chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser ditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade*”.
(TATIT, *O século da canção*, p. 70)

No primeiro caso, analisado no capítulo 2, temos uma canção composta especialmente para a peça teatral – misturando trechos falados (que chamamos de diálogo em prosa) com trechos cantados (em versos); estes segundos podem ser reproduzidos praticamente mantendo a mesma forma. No segundo caso, houve uma apropriação de um tema da tradição oral, com a reprodução dentro da peça teatral de trechos de uma canção inserida em um conto popular: é a referência que pode ser dita novamente, quase do mesmo jeito. (Creio ter destacado a importância do “quase do mesmo jeito” para essa tradição popular.)

Essas duas canções de certa forma eternizam as duas personagens; não o enredo todo da peça, mas o episódio específico de que tratam os dois cantos. Para fixar um conteúdo em forma de canção, o que é descompromissado tem que “se reger de algum modo”, para assegurar sua permanência na memória: “Esse é o momento em que as recorrências, a metrificação, a fixação das alturas, típicas da linguagem musical, vêm em socorro do compositor para quem as direções entoativas possam ser estabilizadas como melodia”; mas mesmo aí o “gesto entoativo instável” persiste (TATIT, 2007, p. 32).

Na canção “Apuros de um santo casamenteiro”, os momentos do diálogo em prosa não seguem recorrências nem métrica fixa, mas são marcados por interrogações, já que são falas diretas ao santo; enquanto nos momentos do canto em versos, as recorrências estão todas ali: é o trecho de fixação na memória, de possível reprodução exata. São alguns desses trechos, inclusive, que foram usados também no filme *Marvada carne*, anos depois. Em “Estória da Figueira”, a métrica é igual mesmo quando há troca de vocabulário ou diferentes escolhas de entoação. Se em uma parece que temos uma curta canção entremeada de longas falas em prosa, na outra referência talvez nos pareça o contrário: há uma narrativa oral que depende centralmente da canção em versos que ali se expõe.

Temos aqui, nesses dois exemplos apresentados, a contribuição para o perfil do que seja a canção brasileira de uma parte não letrada e não prestigiada da sociedade, que faz música de forma amadora – e mais: que a apresenta, nesses dois casos, a partir do eu-lírico feminino, com todas as implicações que isso traz. Vários teóricos (Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Luís Augusto Fischer, Carlos Augusto Bonifácio Leite, dentre outros) destacam a importância da produção popular para o cenário musical brasileiro. Está longe da minha intenção avaliar algo com a amplitude desse cenário e as especificidades do campo da música; todavia, interessa-me aqui destacar esses dois exemplos de referências musicais populares compondo também esse cenário, com atenção especial ao popular proveniente do mundo rural. Tatit ressalta a importância das referências populares para Villa-Lobos: “o folclore servirá de base consensual às estratégias pedagógicas do músico: só a cultura popular rural não estaria ainda contaminada pelos desvios e vícios próprios dos centros urbanos” (2004, p. 37). Cabe sim avaliarmos a importância dessas referências para a construção cultural literária brasileira.

Não é possível pensar nem o tema das duas canções nem suas estruturas se desconsiderarmos o universo do patriarcado rural: ambas as caipiras cantam uma dor ligada às opressões do mundo patriarcal em que vivem. Duas meninas que quase não brincam, mas trabalham para manter a vida na propriedade rural em que nasceram. A primeira que vive em função de um possível casamento, para sair do núcleo familiar de seu pai, com a aprovação deste, e compor seu núcleo ligada a outro homem. A segunda, a menina da canção sobre a Figueira, sofre as consequências da violência física de uma mulher que disputa com ela o espaço e a propriedade do pai. Ambas cantam suas experiências nos limites desse mundo rural: duas meninas, mas uma que se vê como mulher (e se considera “velha”...) e a outra (da canção, não a inversão feita na menina da peça) que teve seu

percurso de crescimento interrompido. Na peça *A madrasta*, a presença da canção talvez marque a ironia da situação vivida por Maria, nessa inversão de papéis com relação à filha do seu marido: na peça não é a menina a explorada, mas sim a madrasta que é a trabalhadora dali, que procura sustentar aquela propriedade.

Não podemos tentar definir algo sobre a representação do caipira se desconsiderarmos as especificidades dessas personagens femininas compondo também a figura representada: suas identidades de meninas/mulheres caipiras, pensadas em função da estrutura familiar patriarcal, também precisam ser avaliadas. Aliás, mesmo elas sendo as protagonistas, como no caso de Maria, acabam sendo definidas enquanto personagens, em alguma medida, em função das figuras masculinas das peças. Tornar-se madrasta, no segundo caso, depende do casamento com João; assim como casar, para a personagem Mariquinha depende do santo e do pai.

Dessa forma, esses seriam exemplos de uma característica mais ampla do teatro de Soffredini, em relação à composição das personagens femininas e a importância delas dentro de sua dramaturgia. Nos dois casos, se há pontos de contato importantes com a tradição do teatro brasileiro moderno, muito há de reformulações importantes na maneira como Soffredini as representa – nessa dramaturgia que funde, como fontes de pesquisa, estudos sociológicos e materiais eruditos com materiais populares. Interessa-nos, assim, entender as tentativas das personagens, nessa busca pelo casamento, de narrarem (conduzirem) a própria vida: avaliar as vozes e os silenciamentos das personagens femininas nos conflitos e violências que sofrem (ou provocam), bem como o uso de recursos épicos¹⁹⁶ ou melodramáticos em cada peça – como eles funcionam na composição das personagens.

4.4 Narrações caipiras: a fala autêntica e a tentativa de conduzir sua narrativa

Mencionei já anteriormente relações do trabalho de Soffredini com as narrativas de Valdomiro Silveira. Também na peça de 1995, analisada aqui, a literatura de Valdomiro é uma referência importante. O próprio dramaturgo menciona, ao final da peça, em uma lista

¹⁹⁶ Lembremos que é a Mariquinha, em *Na carreira do divino*, a primeira a notar e a responder à voz de Lobato que aparecem como inserção *em off* na peça.

de “dicas, para se for o caso de precisar” (1995, p. 67), a influência de Valdomiro Silveira na produção dessa peça, mencionando especificamente o livro *Lereias*.

A busca por uma fala autêntica para as personagens, por uma representação que procure não deixar marcada a distância entre uma cultura de prestígio do narrador/escritor e a cultura “exótica” do sujeito representado, parece ser o ponto em comum entre o contista do início do século XX e o dramaturgo das décadas finais.

Parece-me que a radicalidade alcançada por Soffredini nessa peça se dá em dois níveis: na criação de uma linguagem para a personagem protagonista que produz, ela mesma, a matéria tratada na trama da peça, ao mesmo tempo que aborda conflitos amplos o suficiente para não se limitarem à especificidade local do assunto – pelo contrário: apesar das especificidades, no caso, rurais, o cerne dos conflitos extrapola essa marca regional. A aproximação com os contos populares parece reforçar o alcance de qualidade literária de Soffredini nessa peça, mas com uma elaboração formal que aproveita dos recursos e das especificidades do teatro para também questionar os limites da tentativa de narração.

O mesmo rigor que Valdomiro Silveira parece ter alcançado na sua prosa para criar um dialeto literário em seus contos e narradores, Soffredini parece atingir neste trabalho maduro, em que inclusive as marcas de violência e da limitação do alcance individual da personagem caipira estão centralmente representadas. Aspectos materiais das condições de vida da caipira são parte dessa representação, mas também sua subjetividade.

Pensando ainda nos recursos de narração mobilizados pelo dramaturgo nessa peça, cabe lembrarmos as reflexões de Anatol Rosenfeld (2002) sobre o teatro épico. Na tentativa de conduzir sua própria narrativa, Maria se depara com os limites do gênero em que sua vida é representada. No gênero teatral, não se espera a intervenção de um mediador como ocorre com o narrador da prosa¹⁹⁷. No drama, o desenvolvimento dos acontecimentos pode ocorrer de forma autônoma, não havendo a intervenção de qualquer mediador. Diz Rosenfeld: “o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (2002, p. 30). Já no teatro épico o narrador porta-se como condutor (“dono do assunto”, 2002, p. 30) e pode intervir, “expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto

¹⁹⁷ Como aponta Décio de Almeida Prado, “no teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (2007, p. 84).

conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da estória” (2002, p. 30). Esta é, como vimos, a busca da personagem Maria: “é isso que me dá mais gosto!... pode sê dona do destino dos vivente que mora na história” (SOFFREDINI, 1995, p. 18). Ela acha, inclusive, que o fim da sua história como rainha está assegurado, por ser ela quem narra (ou melhor, como vimos: tenta narrar). Conforme a peça desenvolve-se vemos que a estrutura temporal dessa obra é muito mais próxima do drama, na qual “o tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade” (ROSENFELD, 2002, p. 31): o futuro de Maria, apesar de desejado, é desconhecido; e seu passado não pode ser alterado. De alguma forma, a própria personagem expõe em sua fala isso:

MARIA - (*diretamente para o público*) Fiz... Cês viram tudo o que eu fiz. Tem uma coisa loca nesse negócio de fazê, não tem? Não dá pra voltá pra trás!... O que tá feito tá feito. Pra sempre! É que nem a história! O que tá contado tá contado... é daquele jeito! Não dá pra fugí! (1995, p. 54).

A personagem sabe que, na estrutura em que está, por mais que se dirija diretamente ao público, não pode voltar atrás – diferente do narrador épico. Nessa peça, portanto há uma tentativa de narração, mas não há nenhuma intervenção significativa do narrador conseguindo de fato mediar a história.

Na peça, a madrasta tenta alguma intervenção na narração para conduzir os acontecimentos, mas é como se ela perdesse para o gênero teatral. Ela tenta, até tem o “direito de intervir” nas falas diretamente ao público, mas não consegue alterar o rumo de sua própria narrativa/vida. Por fim, os acontecimentos seguem o desenvolvimento autônomo do drama. O desenrolar das ações é todo pautado pelo que a menina Joana quer – desde o casamento de Maria isto está anunciado: ela tenta fazer o plano, mas a cena seguinte é “O plano de Joana”, e é nela que se consolida a mudança quanto ao primeiro casamento pensado para o pai. Mesmo quando Joana parece ter sofrido a maior violência da peça (prisão no alçapão) o desfecho a privilegia.

A trama da vida de Maria acaba, enfim, como a estrutura do drama: ela não conhecia seu futuro e não poderia interferir nem no tempo por vir, nem no tempo passado. Todavia, cabe a ressalva de que não se trata de uma estrutura como a do drama puro, que “tende a ser apresentado como se não se dirigisse a público nenhum”, no qual “a plateia inexistente para os personagens e não há narrador que se dirija ao público” (2002, p. 35). Não é o caso dessa peça: Maria bem sabe do público, se dirige diretamente a ele durante toda a peça (como

personagem mesmo, e não no distanciamento do ator) e o usa como cúmplice¹⁹⁸ de seus desejos, da sua busca pelo controle da própria vida. Nesse sentido, *A madrasta* aproxima-se mais do melodrama – também com ressalvas importantes em relação ao melodrama clássico, como pretendo apontar no próximo item; ou ainda, se lembrarmos do trabalho poético de Soffredini na linguagem da peça, inclusive nas rubricas como procurei mostrar, das peças lírico-épicas (2002, p. 36).

4.5 Considerações finais: aspectos do melodrama

JOÃO - (de repente e incisivo) Toda história... cada personagem tem que cumpri o seu papel. E cada vez que se conta de novo a história, todo rei volta sempre pro seu trono, toda Maria volta sempre pro seu borralho.
(*A madrasta*, 1995, p. 18)

MARIA - (diretamente para o público) Agora é que piorô! Hum... por baxo desse rio calmo tão correndo umas água bem turvinha... E não devia sê ansim... já que sô eu que conto a história, num divia de tê acontecidos que eu iguignore, né verdade?
(...)

Sô pegada nessas história, viu? Assassino é talqualzinho aquele que conta, sem tirá nem pô: no momento que ele quisê, ele pode cortá a história do vivente!
(*A madrasta*, 1995, p. 23; e p. 34)

Gostaria de encerrar propondo uma reflexão sobre o gênero em que essa peça poderia ser classificada. Apesar de apresentar momentos cômicos e de alguma forma acabar retratando os costumes de um grupo, *A madrasta* não é um texto de comédia. O conflito central da trama nos faz pensar em drama, mas os diversos recursos épicos utilizados e a própria natureza do conflito para a protagonista afastam essa trama de um drama burguês ou psicológico. Os personagens, que se aproximam de tipos, ao assumirem papéis específicos dentro da organização que entre eles ali se estabelece, muitas vezes representando alguns dos papéis “cristalizados” mais comuns nas narrativas populares, não podem, todavia, ser reduzidos a tipos, já que a peça flerta com essa ideia de fixação, mas questiona exatamente a possibilidade de trânsito entre papéis pré-definidos e “esperados” de cada grupo social.

O autor avalia, ainda na abertura, esta peça como sendo “a reinvenção de um melodrama” (1995, p. 3). Vale lembrar que em 1988 ele havia recebido uma bolsa de

¹⁹⁸ Robson Camargo (2005, p. 304) comenta essa cumplicidade explícita com a plateia ao discutir aspectos dos melodramas contemporâneos.

pesquisa com um projeto chamado “Melodrama Resgatado”, desenvolvido com o Núcleo ESTEP. Houve, portanto, um empenho do escritor (muitos anos depois do sucesso de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de 1979; e poucos anos depois de *De onde vem o verão*) nos estudos desse gênero e do jogo maniqueísta que é uma de suas características¹⁹⁹. Esta dedicação parece ter sido retomada na forma da peça de 1995. De fato, melodrama é mesmo uma das classificações com as quais nos deparamos ao avaliar o trabalho realizado em *A madrasta*, um bom ponto de partida para começamos a aferir essa composição. Há, porém, aspectos que desconcertam/questionam o uso dessa categoria, como pretendo apontar.

Parece que esse texto dramaturgico tenta reinventar, de alguma forma, o melodrama que beira, muitas vezes, os contos populares. Especialmente na especificidade do conflito entre as duas personagens mulheres e os diversos papéis mobilizados ali (rainha/princesa/madrasta/vilã). Dessa forma, para o centro da trama (nos conflitos entre as personagens Maria e Joana) parece-me que a avaliação pode ser precisa. Entretanto, os diversos recursos épicos que o dramaturgo utiliza e a própria caracterização dos personagens – principalmente na questão da narração, da protagonista que tenta conduzir sua vida mas que não consegue enfrentar barreiras sociais²⁰⁰ mais amplas que seu desejo – impedem que consideremos essa peça como um melodrama clássico (THOMASSEAU, 2005, p. 39). Ou ainda por conta de outros recursos, como a quebra do realismo em cena, por exemplo, na sugestão de cenário: se o autor indica na abertura da peça que haja no espetáculo “os velhos telões pintados do teatro clássico”, estes deveriam, todavia, ser “trocados às vistas do público” (1995, p. 3). Ou seja: há o referente do realismo clássico, mas há também o recurso de quebra²⁰¹ de qualquer possível ilusão²⁰², evidenciando que se trata de pinturas.

¹⁹⁹ Sobre essa pesquisa, Soffredini tem diversas anotações, dentre elas um caderno no qual, por cerca de 20 páginas, anotou reflexões de estudo onde consta a ideia de uma peça sobre o embate melodramático entre uma indígena e os jesuítas e anotações sobre “brincar” com as posições fixas de galã e vilão, de bem e mal (nas palavras dele: “o bom fica mal, o mal, bom”). A tentativa, segundo essas anotações, seria de questionar aspectos que estão na base da mentalidade da cultura ocidental cristã, problematizando “os próprios valores estruturais do melodrama” (nas palavras dele).

²⁰⁰ Segundo Pavis, o melodrama “oculta os conflitos sociais de sua época, reduz as contradições” (2011, p. 239). Nesse sentido, em mais este aspecto, o texto de Soffredini se afasta do gênero, não podendo ser aproximado do melodrama se não como recriação da forma.

²⁰¹ O mesmo ocorre nas cenas em que Maria chama o contra-regra para tirar-lhe o vestido, ou pega com ele uma cerveja para seguir contando a história enquanto bebe.

²⁰² Robson Corrêa de Camargo discute em sua tese como o melodrama na modernidade e na cena contemporânea reutiliza (reunindo e desconstruindo) elementos de gêneros teatrais variados. Nessa mistura de

Cabe considerar ainda as enormes diferenças existentes se feita a comparação com outra peça do próprio autor: em *Vem buscar-me que ainda sou teu* diversos elementos do melodrama (e seus reaproveitamentos pelo circo-teatro) são estruturantes da trama. Já em *A madrasta*, não se mantêm os papéis fixos, que foram incorporados do melodrama em parte do teatro popular brasileiro (FARIA, 2013, p. 473), nem há, por exemplo, punição do vilão. Aliás, é exatamente essa questão que a peça problematiza: a tentativa de subverter uma ordem pré-estabelecida, de reelaborar as posições de cada personagem definidas nas narrativas populares dos contos. Porém, mesmo com essa tentativa de reordenação dos papéis, a ideia de universalidade dos conflitos²⁰³ vividos ali e das reflexões apresentadas (que também são características dessas narrativas) se mantém.

Nesse sentido, a estrutura de tempo e espaço da peça reforça essa ideia de universalidade, já que não localiza especificamente os acontecimentos. Na descrição inicial dos elementos que situam a trama, temos: “LOCAL: Qualquer um, entre a realidade e a fantasia. / ÉPOCA: Sempre” (1995, p. 4). É nessa esfera de indefinição (que acaba por generalizar e ampliar as situações para outros locais e momentos) que a peça se inicia. Assim, a abertura da peça leva o título de “Era uma vez...” (1995, p. 6) e a primeira fala do texto começa retomando a estrutura de contos populares, nessa narração e indefinição temporal/espacial²⁰⁴, com personagem falando diretamente para o público: “Diz que era...”²⁰⁵ (1995, p. 6).

matrizes distintas o melodrama se reorganiza, inclusive na remontagem de elementos épicos e líricos (2005, p. 298 e p. 304).

²⁰³ A ideia de universalização dos conflitos nessa peça é quase oposta à ideia que Pavis aponta como marca do melodrama, que seria, segundo ele, um “gênero traidor da classe à qual parece querer dirigir-se – o povo” por chancelar “a ordem burguesa” ao universalizar os conflitos e valores e produzir uma catarse que desestimularia qualquer reflexão ou contestação (2011, p. 239). Como procurei apontar, não é o mesmo que ocorre em *A madrasta*, já que os conflitos centrais da trama são exatamente em relação à ordem social engessada ali, que impede a criada de assumir outros papéis e o controle de sua vida. O foco da peça sendo exatamente nessa personagem e em suas reflexões e tentativas frustradas de se reposicionar naquela casa (microcosmo da sociedade) afasta o movimento catártico que encerraria a chance de uma reflexão crítica. Como dito, não há solução do conflito nem punição em prol da protagonista, portanto não há aprovação ou valorização da ordem burguesa, mas sim uma dura exposição de seus alcances enquanto manutenção do poder e das desigualdades sociais.

²⁰⁴ O roteiro de *Hoje é dia de Maria*, escrito por Carlos Alberto Soffredini, manteve essa escolha: o texto não deixa clara uma localização específica, nem temporal nem espacial. As diversas referências aos contos populares acentuam essa busca por uma indeterminação.

²⁰⁵ O recurso de atribuir a origem da narrativa a um outro foi usado por Cornélio Pires, em *Conversas ao pé do fogo*, e por Mário de Andrade em *Contos de Belazarte*.

Não há, portanto, marcas que permitam localizar *especificamente* onde ou quando se passa a história. Os vários elementos de composição dos personagens e dos cenários vão caracterizando a cultura popular e rural brasileira na trama criada (principalmente os traços da cultura caipira), mas sem nos permitir localizar alguma cidade em especial, por exemplo. As falas das personagens, principalmente da protagonista, indicam uma região identificada com as marcas do caipirismo, porém os traços de indeterminação temporal e espacial seguem fortes nessa obra.

Dessa forma, é interessante notar como esse texto da década de 1990 também traz uma valorização do universo caipira, mas de maneira muito diferente do que Soffredini havia feito na peça *Na carreira do divino*, de 1979, cujo intuito é apresentar variados traços da cultura caipira das famílias do interior paulista, de um período determinado. Em *A madrastra*, trata-se muito mais dos conflitos sociais da personagem protagonista ao tentar questionar as limitações do lugar definido para ela naquele grupo – centro a partir do qual vários elementos do mundo rural brasileiro vão sendo incorporados para o desenvolvimento das ações. Inclusive no número de personagem essa concisão se mostra: não há mais a extensa lista de figuras como foi o caso da peça de 1979, nem a divisão do foco entre mais de um protagonista. Aqui, a peça toda se centra em cinco personagens, e não há dúvidas sobre o foco na protagonista Maria, claro desde o título. É nesse jogo, que há no conflito entre se aproximar da particularidade e ampliar as reflexões para o dado universal, que *A madrastra* se constrói.

Muito do que Soffredini pesquisou e aprendeu sobre o universo dos caipiras quando escreveu *Na carreira do divino* foi aproveitado em seus trabalhos posteriores que também representam de algum modo a figura caipira. Porém, as reflexões aqui apresentadas parecem mostrar como muito do que ele experimentou na primeira peça dessa temática, em 1979, é retomado já a partir de outro lugar nos trabalhos posteriores. Em *Na carreira* havia um desejo em criar uma referência artística que se diferenciasse do paradigma negativo tão estigmatizado com os textos de Monteiro Lobato sobre o Jeca Tatu. Nos trabalhos da década de 90 (no *Auto de Natal caipira* e em *A estrambótica aventura da música caipira*, mas também no roteiro de *Hoje é dia de Maria* e na peça *A madrastra*) esse já não é mais exatamente o ponto central. Especialmente nas duas últimas produções, a pesquisa de Soffredini mergulha no universo da cultura popular, registrado por Câmara Cascudo e Sílvio Romero a partir das narrativas orais e trabalhado literariamente por Valdomiro Silveira em seus contos. Isso inclui referências que não são apenas do universo do caipira paulista, como

foi antes o foco em *Na carrêra do divino*, conforme comentei no capítulo 2 – o estudo de Antonio Candido, a pesquisa linguística de Amadeu Amaral, e ainda obras como a de Cornélio Pires. Talvez essa ampliação do horizonte para outros referentes brasileiros que tratam do homem rural já estivesse presente nas duas peças que nomeei como intermediárias, comentadas no capítulo 3, que incluem referências a músicas e personagens que extrapolam a região do sudeste, mas ainda tratam das relações sociais e culturais do homem não urbano.

Sobre o trabalho com a linguagem, o cuidado de Soffredini com a composição das falas de cada personagem se mantém: ele procura representar o dialeto popular rural claramente, mas não de maneira ridicularizada ou estereotipada. Por mais que haja, às vezes, humor ligado à linguagem. Notamos o aproveitamento nesse texto de algumas palavras ou frases que ele utilizou na caracterização de seus primeiros personagens caipiras (por exemplo: “bota tenção no que le digo”, “ansim”, “qu’isperança”, “ponha”)²⁰⁶. O que parece haver menos, nessa peça de 1995, são os registros de oralidade para a pronúncia de algumas palavras – o que era uma marca constante em *Na carrêra*, aqui aparece em menor quantidade, marcando especialmente mais em alguns casos, como a pronúncia dos verbos, do que em outros²⁰⁷. De toda forma, o trabalho alcançado com a sintaxe das falas e as variações características entre os personagens parece ter se mantido, como se nota na variação linguística usada pela personagem Purnica, ou pelo jardineiro, ou mesmo nas alterações da fala da Maria, ao final da peça. Nota-se também que o escritor incorporou ao seu texto diversas expressões comuns nos contos populares, resultado do seu estudo dessas obras²⁰⁸: vocabulário mesmo ou expressões típicas da descrição da passagem do tempo nesses contos, como é o caso da formulação “o sol já pendia” (1995, p. 36; anotações do escritor, p. 3), ou termos populares para se referir a algo do mundo letrado, como “de tinta e papel”, que Maria usa duas vezes (1995, p. 19 e p. 59; anotações do escritor, p. 2).

²⁰⁶ Luiz Fernando Carvalho manteve muitas dessas marcas na gravação da minissérie, inclusive nessas expressões mencionadas.

²⁰⁷ A marca de acentuação no final de verbos no infinitivo se mantém, para indicar a força no som da vogal e não a pronúncia do R final (como em “falá”). Porém algumas vogais que em *Na carrêra do divino* eram registradas na grafia, para marcar a oralidade específica com que devia ser dita, em *A madrastra*, às vezes, são mantidas (é o caso de “siguro”, para a primeira peça, e “segurá” para a segunda).

²⁰⁸ Soffredini tem diversas páginas com anotações de estudo para a criação dessa peça; especificamente sobre vocabulário há uma lista com 5 páginas de termos retirados dos contos populares.

Outros elementos descritivos da cultura caipira são também retomados para caracterizar o modo de vida dos personagens de *A Madrasta*, como a relação entre alguns elementos da flora e traços da religiosidade. Mas a caracterização dessa cultura popular é feita de maneira mais “vaga”, difusa, do que em *Na carrêra*, ou seja, sem determinações que localizem historicamente e geograficamente onde se passa a história. As referências aos contos populares, nesse sentido, são muito marcantes para essa diferença no tratamento do universo rural e popular entre essas duas obras. A estrutura narrativa dos contos é muito aproveitada para a construção da peça *A Madrasta*, na qual Carlos Alberto Soffredini registrou, inclusive, um agradecimento no início do texto a Luiz Fernando Carvalho, por lhe ter estimulado a revisita aos contos populares.

Apesar dos referentes externos estarem mais difusos, há, nas formas poéticas e populares escolhidas, uma interessante crítica aos modos de organização da sociedade brasileira. Entendo que não seja um teatro descompromissado com o social, como já se disse. *Na carrêra do divino* e *A madrasta*, para mencionar as duas peças nas “pontas” do meu recorte, são textos em que o autor vai explorar à exaustão as possibilidades de inter-relação da ação dramática com a narrativa, unindo essas duas formas em um todo complexo, de lógica própria – que, como procurei defender aqui, vale ser investigada pela crítica.

5. Conclusão

Ao encerrar a análise das peças *Na carreira do divino* (1979), *A estrambótica aventura da música caipira* (1990), *Auto de Natal Caipira* (1992) e *A madrasta* (1995), de Carlos Alberto Soffredini, retomo as principais considerações que essa tese levantou e procuro ampliar, brevemente, as reflexões para o projeto estético do dramaturgo.

Procurei apontar neste trabalho como as análises mais detidas sobre a representação do caipira na literatura brasileira nos mostram o quanto esta figura é uma construção mais heterogênea, que sofreu alterações variadas em suas principais caracterizações conforme especificidades do pensamento de cada época ou autor, do que uma unidade clara. Dessa forma, a pesquisa revela mais a complexidade e expansão do tema do que sua fácil sistematização.

De toda forma, alguns aspectos parecem, de uma maneira ou de outra, ser recorrentes nessa representação. A questão do desaparecimento iminente da cultura caipira em face dos avanços do capitalismo, por exemplo, é um deles. Variam as formas de recontar os processos de reajuste de nossa organização socioeconômica diante do que se considera avanço ou retrocesso em cada época, mas a simbiose entre local-global parecer ser o que marca, em geral, as produções artísticas e críticas sobre o caipira, como apontou Lúcia Oliveira (2003, p. 256).

Enid Frederico destaca também, em representações literárias anteriores ao trabalho de Carlos Alberto Soffredini, as marcas da entrada do capitalismo no campo, o que desestabiliza o universo cultural dos caipiras. Nos contos de Valdomiro Silveira – ou seja, muito antes do trabalho feito em *Na carreira do divino* – haveria já os traços corrosivos do mundo urbano em contato com o universo caipira, da modernidade invadindo o seu bairro (2007, p. xxxii). Estariam presentes já nessa literatura as marcas das transformações sofridas pelo modo de produção local (2007, p. xxxv).

Dessa forma, as reflexões sobre o desaparecimento ou a permanência do modo de vida caipira (no Brasil e na representação literária) – que envolveram intelectuais do começo do século XX e, posteriormente, a produção universitária – passam por discutir seu possível isolamento ou os contatos com o mundo urbano. Assim, não se pode falar em um mundo caipira apartado da sociedade brasileira ou dos processos de modernização. Isso não

significa que não existam ainda hoje essas referências sociais e culturais, como nas chamadas “novas ruralidades” (OLIVEIRA, 2003, p. 256). O próprio Antonio Candido afirmava a ideia de “sobrevivências” dessa cultura rural, que formaria não uma separação rígida em relação à cultura urbana, mas sim um *continuum* (2010, p. 25), havendo também trocas constantes entre a cultura erudita e a cultura popular.

Para alguns críticos e historiadores, por exemplo, a música caipira teria perdido completamente o vínculo com o universo rural ao final do século XX. Para outros (como Rosa Nepomuceno), ainda haveria traços da chamada “música caipira de raiz” que perduram, tanto nas práticas sociais quanto na produção artística propriamente. A difusão das músicas de viola, do ambiente e dialeto rural pela televisão, na década de 1990, seria um sinal disso. Aliás, nada escapa à possível apropriação pelo capital: “assim, um fenômeno aparentemente ligado ao local, ao tradicional, ao regional, ao folclore, torna-se bem de consumo moderno, desejável por amplos segmentos da população e inserido na globalização” (2003, p. 256)²⁰⁹.

A historiadora Juliana Pérez González também aponta como nesse debate sobre o fim da cultura caipira frente aos avanços da modernidade é sempre um ponto que o caracteriza, desde o fim do século XIX. Nesse sentido, vários representantes da elite intelectual e política paulista expressaram preocupação com a extinção dessa cultura, o que consideravam um processo irrefreável (2018, p. 198). O caso de Cesário Motta Júnior, autor da peça *A caipirinha*, que comentei no capítulo 1, seria um exemplo disso. Seu interesse na representação literária e teatral da figura caipira foi regulado por essa convicção de seu futuro desaparecimento. O esforço de preservação do trabalho do pintor Almeida Júnior, como também comentamos, se dá ainda nesse mesmo sentido: conservar um repertório artístico criado sobre uma cultura que possivelmente estava se extinguindo.

Essa preocupação parece uma constante nas produções desde o final do século XIX, e que se acentua ao longo do século XX, à medida que avança a ideia de modernização. A persistência dessa ideia talvez se relacione a um modo recorrente de encarar a cultura popular enquanto coisa do passado, a ser preservada (ideia criticada por

²⁰⁹ Oliveira comenta o trabalho de João Marcos Alem (1996) sobre a formação de uma “rede simbólica da ruralidade” nesse processo de configuração cultural “neo-ruralista, neo-sertaneja ou caipira-country” encontrado em regiões em que a modernização da produção rural foi mais intensa (1996, p. 2). Recriam, assim, a proximidade física e simbólica, fazendo a “experiência massificada parecer familiar” por meio das práticas e símbolos de aparência rústica e nostálgica (ALEM, 1996, p. 143).

alguns intelectuais, como Mário de Andrade). Vemos, portanto, como a representação do caipira, por mais que não seja homogênea em seu tratamento, parece sempre tocar nessa ideia de uma cultura em extinção, que supõe um mundo passado perdido. Se o trabalho de Antonio Candido e a peça *Na carrêra do divino* parecem levantar esse debate, entre os anos de 1950 e 1980, isso já estava colocado, de certa forma, nas atitudes de um agente de preservação de um patrimônio em extinção, como foi Cornélio Pires ou, com outra aparência, na literatura de Valdomiro Silveira. Célia Regina da Silveira comenta como, em alguns contos de *Leréias*, “o passado figura como tempo feliz” e o narrador encontra-se no presente, por conta disso, “em estado de desequilíbrio interior e desarmonia com o ambiente rural” (2004, *O Estado de S. Paulo*²¹⁰) Ainda no início do século XX, o escritor teria percebido esse processo de desestruturação da cultura caipira tradicional. Enid Yatsuda Frederico comenta como ele é um dos primeiros escritores a identificar “a desagregação do mundo rural” e que “o tempo das coisas em harmonia estava condenado” (2004, *O Estado de S. Paulo*).

Essa ideia de uma possível harmonia anterior aparece também em Soffredini, tanto em *Na carrêra* quanto na peça *A madrastra*, como procurei analisar em relação ao tratamento do tempo nas duas obras. Retratar o universo caipira é abordar essa relação com um tempo passado, possivelmente idílico²¹¹.

A peça de 1979 retrata o sofrimento dos caipiras entre as referências positivas de um tempo passado, de fartura (tempo do “paiolão”) e as faltas do tempo presente (tempo apenas de “paiolinhos”). Era a fartura desse outro tempo contra a miséria do agora. Além de refletir sobre a possível extinção dessa cultura, há uma ideia de que em um tempo anterior as condições eram sempre melhores, mesmo que a comparação objetiva de alguns dados da condição de vida (como de violência e mortes) não corrobore essa sensação. Candido também observou em seu estudo, sistematizado em *Os parceiros do Rio Bonito*, como as comparações com o passado são comuns entre os caipiras – segundo ele, principalmente entre os membros mais velhos (2010, p. 225). Essa tentativa de valorização do passado pode funcionar, como procurei defender, como firme crítica ao presente.

²¹⁰ A data que consta atualmente na matéria é essa (2004), mas estava equivocada anteriormente (aparecia como “2024”) e provavelmente segue incorreta, já que o livro mencionado no texto saiu apenas em 2007.

²¹¹ Pérez González aborda como o passado “rural e idílico” era visto pelo público para quem provavelmente a indústria fonográfica se direcionava, na nascente indústria do entretenimento (2018, p. 124).

Nesse olhar benevolente em relação ao passado, muitas das representações sobre o caipira acabam por apagar traços significativos da história de exploração e violência que marca também a história de constituição da cultura caipira no Brasil. Vimos como desde a peça de Affonso Arinos, por exemplo, há uma procura por criar um imaginário específico sobre o homem paulista: a tentativa de criar (ou fortalecer) uma espécie de mito positivo que teria sua origem na figura dos bandeirantes e que se diferenciaria tanto da cultura carioca quanto das influências internacionais. Os paulistas descendentes desses bandeirantes, na mistura (em geral também vista de forma harmônica) com os indígenas locais, seriam os fundadores da pátria. É com o traço de branqueamento dessa identidade e pelo apagamento de violências históricas que essa imagem se fortalece.

Parece-nos, portanto, que em alguns aspectos a produção de Soffredini se relaciona com pontos importantes dessa busca estética e política do começo do século XX. A alguns elementos suas peças dariam continuidade, como no caso do mito de origem harmônica para o caipira, entre o branco português e o indígena; em relação a outros, seria uma ruptura, como no caso das principais características do paradigma caipira do Jeca criado por Monteiro Lobato.

Com suas construções artísticas sobre o mundo caipira, Soffredini reforça, em alguma medida, a ideia de um engrandecimento simbólico dos paulistas, no sentido de afastar-se da ideia de preguiça associada a esse grupo social. Indiretamente, também acaba reforçando a ideia de apagar as referências ao negro na formação da cultura caipira. Todavia, talvez isso se dê mais nas peças *Na carrêra do divino* e *A estrambótica aventura da música caipira* do que na peça *A madrastra*, que acaba indo mais na direção de trabalhar um universal ligado à cultura popular, do que elementos que reforcem a representação cultural do paulista.

Parece-me também que Soffredini não procura idealizar essa construção, nem fazer dela uma caricatura, já que as personagens caipiras de sua obra trazem contradições em si e incluem características consideradas negativas. Todavia, elas se opõem de alguma forma ao modo de vida predominante no capitalismo do fim do século XX no Brasil (a maneira hegemônica de se portar em relação ao trabalho, ao tempo e às relações familiares/sociais). Seria essa representação uma tentativa de mostrar alguma resistência em um tempo no qual essa figura ficou ultrapassada? O dramaturgo busca, já no fim do século XX, referência para pesquisa e construção de personagens em figuras que de algum modo lhe servem para

pensar criticamente o Brasil mais do que o homem da cidade (o intelectual, letrado, ou trabalhador urbano, explorado ou engajado). O caipira funciona exatamente como figura de contraponto para a reflexão sobre valores considerados hegemônicos (no entusiasmo do centro urbano). Talvez seja uma forma de questionar a aposta na cidade, girando o olhar para esse outro espaço/momento: porém, não como fuga nostálgica ou idealização da vida rural; o mundo rural aparece, em Soffredini, como valorização de um tipo de cultura popular não hegemônica.

Nesse sentido suas produções teatrais da virada para os anos 1980 e dos anos 1990, aqui analisadas, podem ser lidas também próximas do ressurgimento da música de inspiração rural – o chamado *boom* sertanejo da década de 1980, que passa a dividir os artistas em dois grupos bem diversos: de um lado os apegados às tradições, de outro os que se integravam ao mercado e vendiam. Soffredini (apesar de não ser da música propriamente) parece se aproximar do campo que reforça a ideia de uma produção artística ligada à tradição e não à hegemonia do mercado. Essa retomada de atenção, nesse período, relaciona-se com a força econômica que o campo volta a ter no Brasil de então, sob novas configurações (como a do *agrobusiness* e a do mercado exterior). São essas as pistas que o trabalho de Nepomuceno sobre a história da música nos fornece para entender o ressurgimento da temática nas artes brasileiras nessas décadas. Apesar da retomada do interesse pela temática rural, o cenário das cidades do interior nesse momento – e seus valores – se modificou bastante. Assim, há nesse período uma grande diferença em relação ao tempo representado na peça *Na carrêra*, época de que trata o livro de Antonio Candido.

O trabalho feito por Soffredini na sua primeira peça aqui analisada parece alcançar profundidade na elaboração dos personagens, que apresentam suas contradições, compondo em seu conjunto as variações e contrastes do mundo rural. Já *A estrambótica aventura da música caipira* é mais superficial nesse sentido. O personagem tipo talvez cumpra, na peça de 1990, a função de ser uma espécie de narrador que passeia pela história da música; porém, enquanto representação do caipira, deixa a imagem muito mais estereotipada e sem complexidade. Exemplo disso é como o autor trabalha a figura da mulher caipira nas quatro obras: em *Na carrêra* as personagens femininas têm contradições, e são centrais para o desenvolvimento de muitas das ações. São, por exemplo, as figuras das mulheres caipiras que comentam, nessa peça, os significados do casamento, por chave crítica, e de alguns sofrimentos da vida privada. Já em *A estrambótica*, a mulher é somente assunto e alvo de piada – o tema das relações pessoais não é central para a estruturação da peça, muito menos

visto com crítica. No *Auto de Natal caipira* as contradições voltam a ser fundamentais para a caracterização da personagem feminina central; e em *A Madrasta*, além das contradições, há a questão da luta pela voz narrativa, também centrada na protagonista feminina.

Clóvis Garcia comenta uma tendência – que ele avalia como “uma das mais fecundas e vitalizantes” – de nosso teatro, nos anos 1980, de falar de nossas raízes culturais, ao escrever sua crítica sobre a peça *Casa Grande e Senzala*, que, com direção de Miroel Silveira, comemoraria os 80 anos de Gilberto Freyre. O diretor teria buscado ressaltar a problemática do negro e do índio na situação de escravos e, para isso, se dedicou à pesquisa sobre nossa formação cultural, assim como teria feito Soffredini em 1979:

É interessante verificar que os espetáculos de maior prestígio nos dois anos anteriores, *Macunaíma* e *Na Carreira do Divino*, também resultam de pesquisas feitas pelos seus criadores, ligados a curso de teatro, sobre as raízes características da nossa formação cultural (2006, p. 280).

É, portanto, no escopo da ideia de formação cultural do Brasil – mais uma relação com debates que marcaram o modernismo – que podemos ler a criação do caipira em Soffredini e essa retomada do tema sobre universo rural e popular. A respeito das fontes utilizadas pelo dramaturgo, se Monteiro Lobato e Antonio Candido foram, de certa forma, os primeiros passos da entrada de Soffredini na cultura caipira, foi depois em referências menos centrais que ele se empenhou para escrever suas obras posteriores. Em *A estrambótica aventura da música caipira* mergulhou na obra de Cornélio Pires e para escrever *A madrasta* foi aos contos populares da virada do século. O dramaturgo parece, assim, em seu percurso por essa temática querer se aproximar de alguma espécie de origem: vai, em sua pesquisa, alcançando cada vez mais as fontes mais populares.

As figuras subalternas têm grande importância na obra de Carlos Alberto Soffredini, que coloca no centro do palco personagens em espaços menos privilegiados: as tramas de prostitutas, artistas de circo, costureiras, madrastas e caipiras são muitas vezes o foco de sua dramaturgia. Desde sua primeira peça premiada (*O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou num dia de carnaval*, de 1967), as dificuldades de personagens desprivilegiadas socialmente são valorizadas em cena. O teatro de Soffredini cria, assim, representações que nos obrigam a olhar para esse lugar muitas vezes silenciado na cultura. Se há pontos de contato com a tradição do teatro brasileiro moderno, muito há de reformulações importantes na maneira como Soffredini as representa

– nessa dramaturgia que funde, como fontes de pesquisa, estudos sociológicos e materiais eruditos com materiais diversos da cultura popular.

Como aponta Vilma Arêas:

Se não podemos unir toda a obra de Soffredini sob uma filosofia única do palco, temos de sublinhar seu trabalho de pesquisa sério, minucioso e apaixonado, frequentemente na defesa dos mais fracos ou dos gêneros ameaçados de extinção, como no caso da dramaturgia circense. Desse ponto de vista, que é o ponto de vista da resistência, *Na carrêra do divino* é exemplar e talvez possa ser considerada sua obra-prima (SOFFREDINI, 2017b, p. 11).

Em Soffredini, portanto, a representação do caipira não é uma construção homogênea. Interessou-me entender, então, com que olhar o autor construiu essas representações, com todos os cuidados necessários para falar em perspectiva de olhar, ao tratarmos de obras teatrais. A tentativa parece ter sido a de se afastar da perspectiva de superioridade e intolerância, que caracteriza a escrita de Lobato. Soffredini recusou essa postura, assim como Valdomiro Silveira. Todavia, isso não significou cair em uma visão condescendente e idealizada dos caipiras. Em *Na carrêra do divino* apresentam-se, de forma comprometida (nem distanciada, nem colada a ponto de idealizar) diversos aspectos daquela cultura, incluídas aí as fragilidades e contradições. Em *A madrastra*, as durezas da trama se ligam diretamente à condição da protagonista caipira, mas vão além dela: dependem de elementos sociais ainda mais abrangentes – dizem de nossa organização social para além das particularidades do mundo rural.

O cuidado na pesquisa e nas saídas formais encontradas para a representação do mundo rural aproxima seus textos de debates importantes sobre a formação da cultura brasileira e, de maneira mais geral, sobre questões universais para pensar as relações sociais mesmo fora do mundo rural. Tudo isso parece ainda ser feito com especial atenção para a comunicabilidade²¹² dos espetáculos. O rigor científico impediu que ele caísse em ideias-feitas sobre o universo popular retratado, ao mesmo tempo em que particularidades

²¹² O embate entre recepção de público (popularidade) e recepção da crítica (que muitas vezes julga negativamente elementos da comicidade popular) me intriga, de maneira geral, e em particular pensando no sucesso de público que algumas peças de Soffredini alcançaram e o fato dele não ter sido reconhecido como um dramaturgo que aponta para uma criticidade mesmo tendo grande público. Ser popular e comunicativo não significa se pautar pela arte comercial e pelos clichês da indústria, mas parece que o desprezo para o que é popular (nesse sentido, de alcance de público ou do uso de elementos da comicidade de tradição popular) é uma prática comum.

estruturantes dessa cultura garantiram que a linguagem trabalhada não fosse hermética ou distanciada como quase sempre ocorre no discurso erudito.

Pesquisando a representação do caipira e do mundo rural na dramaturgia soffrediniana, deparei-me constantemente com questões mais amplas para refletir sobre a avaliação da obra desse autor – tão relevante na produção teatral da segunda metade do século XX, mas ainda sem uma fortuna crítica plenamente estabelecida na crítica literária. A partir do estudo das quatro peças citadas, realizadas entre 1979 e 1995 – mas percorrendo, por vezes, também outras produções suas, como *Vem buscar-me que ainda sou teu* (1979), ou *Pássaro do Poente* (1987) – procurei contribuir ao debate sobre a dramaturgia desse escritor, que tanto pesquisou sobre cultura brasileira e que, a meu ver, era um pensador ciente das contradições do debate sobre cultura popular no Brasil.

Soffredini empenhou-se na pesquisa sobre a linguagem e a estética do teatro popular. Mas, apesar de valorizar o artista popular, ele reconhecia, as diferenças de origens, de formação, de materialidades do fazer teatral que alteram completamente as formas de realizar e compartilhar arte (como na relação com o público, para ficarmos em apenas um exemplo).

O próprio autor afirma, em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*:

Meu teatro é essencialmente popular, porque me fascinam a gente e os costumes desta terra. Mas é popular não só porque focaliza o povo, mas principalmente porque é escrito para ele, embora eu saiba perfeitamente que não é exatamente o povo que frequenta as nossas salas de espetáculos (apud SOFFREDINI, R., *Serragem nas veias*, 2011, p. 97).

Soffredini demonstra estar consciente das contradições que marcam esse debate e essa disputa pelo que seja o popular na arte. Na abertura de uma das peças que publicamos em 2017 (*Vem buscar-me que ainda sou teu*), para a qual ele se dedicou à pesquisa sobre o circo-teatro, o autor registra:

Este trabalho é o resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as ideias, encontrei a vida. Não dedico esta peça a eles porque eles jamais a lerão. E, se a lessem, não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem. (SOFFREDINI, C., 2017d, p. 21).

Em seu mais importante texto teórico, “De um trabalhador sobre seu trabalho”, artigo de Soffredini que teve uma versão publicada na *Revista Teatro* (1980) e foi reproduzido em livro em 2017, o dramaturgo ressalta a “necessidade de procurar uma forma brasileira de fazer teatro” (2017d, p. 144). Ele aponta, a partir de meados da década de 1970, a busca por fontes diferentes das que estava até então acostumado a pesquisar para produzir um espetáculo, indicando, assim, as contradições que aparentemente se travam entre sua formação erudita e letrada, repleta de referências estrangeiras, e a pesquisa dedicada ao teatro tradicional e popular, marcado com aspectos nacionais. Nesse sentido, se aproxima de referências como as que aponta Alexandre Mate: sua pesquisa pode ser inserida “na mesma tradição e importância do legado de tantos outros autores, como Arthur Azevedo, Martins Pena, Luiz Peixoto, Ariano Suassuna, Altimar Pimentel, Chico de Assis”, legando assim, “pela qualidade e conjunto das obras produzidas aos pósteros (com destaque a Luís Alberto de Abreu, Calixto de Inhamuns e tantos outros) –, obras antológicas que retiram à pinça do leito do esquecimento tantos sujeitos e criações geniais” (SOFFREDINI, C., 2017d, p. 12).

Cabe destacar a relevância que o contato com o circo-teatro tem para o dramaturgo nesse momento, especialmente na conservação de uma “antiga” linguagem teatral (no que Soffredini nomeia como “encenação pré-diretor, visual pré-realista, interpretação pré-Stanislavski”), que teria ficado “imune às influências que foi sofrendo o Teatro dito erudito” mas sem permanecer uma linguagem teatral cristalizada (2017d, p. 145). Ao contrário, exatamente como “qualquer arte popular de origem ou de adoção, o Teatro no Circo foi se amoldando ao gosto popular, foi se aclimatando, sofrendo uma transformação regida pelo popular e não pelo erudito” (2017d, p. 145). Nesse sentido, a partir de meados da década de 1970, o dramaturgo toma contato com essa linguagem do circo-teatro, “à primeira vista caótica, mas na verdade tão rica e colorida que é de deixar qualquer Brecht ou Grotowski ou Stanislavski ou Artaud pálidos”, nas palavras dele (2017d, p. 146).

No *Dicionário do teatro brasileiro – Temas, Formas e Conceitos* (GUINSBURG *et al*, 2009), Carlos Alberto Soffredini aparece ao lado de outros autores que fincariam raízes como novos dramaturgos após a censura que ocorre na década de 1970 (2009, p. 230). Quanto a “grupos teatrais”, Carlos Alberto Soffredini é associado à pesquisa de uma linguagem baseada no circo-teatro, com o desenvolvimento da peça de 1979 *Vem buscar-me que ainda sou teu*, com o grupo Mambembe, de São Paulo (2009, p. 163). Especificamente no verbete sobre teatro popular, dentre diversas conceituações possíveis para a classificação sempre problemática sobre o teatro popular, Soffredini está ligado ao “uso da denominação

popular na qualificação de espetáculos que aduzem elementos da cultura popular brasileira, espetáculos esses que obtêm inequívoco sucesso junto à crítica especializada e ao público do circuito tradicional” (2009, p. 275). A peça *Vem buscar-me que ainda sou teu*, com direção de Gabriel Villela, aparece como a primeira de uma lista de espetáculos que solidificam o uso dessa acepção de popular a partir de 1990. Parece-me uma justa aproximação: popular associa, no caso desse dramaturgo, elementos da cultura popular com o reconhecimento do público e da crítica. O caso de *Na carreira do divino* me parece ser outra referência nesse mesmo sentido.

Outras perguntas decorrentes da investigação sobre as classificações críticas que os estudos literários propõem sobre o teatro brasileiro do século XX se seguiram. Soffredini, em geral, é afastado do que se convencionou chamar de teatro político brasileiro. No entanto, estariam mesmo suas peças longe da crítica política a questões relevantes do país? De que maneira as escolhas estéticas desse autor revelam seus questionamentos críticos à sociedade e ao próprio teatro? Como apontou Lisboa, não se trata de “indiferença à nossa realidade, muito pelo contrário” (2001, p. 275). Segundo Maria Sílvia Betti, o escritor se deparou com o desafio de “realizar o registro dramatúrgico da cultura popular e das classes subalternas sem perder o foco crítico no tocante às transformações históricas, políticas e culturais por que passava o país” (SOFFREDINI, C., 2017c, p. 9).

Seu trabalho com recursos épicos – como o distanciamento dos atores de seus papéis/personagens, a quebra da quarta parede (ou o que ele chamou de “triangulação”), o uso das canções como comentário crítico – é muitas vezes, no caso da crítica sobre Soffredini, aproximado da tradição de Brecht, mas não do (já clássico) teatro político brasileiro.

Consideremos, por exemplo, *Na carreira do divino* e *A madrasta*: a matéria tratada, na perspectiva escolhida, e as escolhas estéticas específicas dessas peças com dimensão épica, podem ser consideradas não políticas? Podem ser acusadas de tratar de forma poética e popular, desprovida de crítica, os modos de organização da sociedade brasileira? É possível chamar esse tipo de trabalho de um teatro descompromissado com o social ou com as reflexões sobre o fazer teatral no Brasil? Nesses textos também o autor vai explorar à exaustão as possibilidades de inter-relação de ação dramática com narrativa, unindo essas duas formas num todo complexo, de lógica própria – que, procurei defender aqui, vale ser investigada.

Nesse sentido, acredito que Soffredini olha para um microcosmo da sociedade brasileira, tecendo, portanto, suas críticas sociais a partir desse olhar para o cotidiano e para as tensões da vida social de personagens subalternos. É na representação de figuras socialmente desprivilegiadas que Soffredini centra sua dramaturgia. Isso se dá pela junção de recursos dramáticos (mais realistas ou até baseados na deformação expressionista, como é o caso da peça *De onde vem o verão*) com recursos épicos de narração e comentário crítico. Seria, assim, uma dramaturgia que “rompe com a forma naturalista e com o psicologismo em cena”, como apontou Eliane Lisboa (2001, p. 43).

Nesse sentido, contribui muito a importância do fator musical²¹³ nas criações de Soffredini, assim como foi também para as peças do final do século XIX e início do século XX, o que procurei apontar ao comentar as apresentações de *A caipirinha* e *O contratador de diamantes*. Também o trabalho com as canções (muito valorizado por Soffredini, presente em praticamente todas suas peças) pode ser lido, muitas vezes, como comentário crítico a uma ação representada.

Comentei também o uso feito do melodrama – gênero no qual o escritor muito investiu, em pesquisa e estudo e em mais de uma de suas produções. Soffredini é, então, destacado em nossa historiografia teatral com um dos dramaturgos contemporâneos que se vale da estética do melodrama – “a mais popular das formas dramáticas”, como nos relembra João Roberto Faria (SOFFREDINI, C., 2017a, p. 9). É preciso olhar exatamente para o que essas criações soffredinianas propõem de alteração no gênero, ao resgatar o melodrama (já que *De onde vem o verão*, por exemplo, dialoga com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, mas propondo outros caminhos significativamente diversos; assim como em *A madrastra* aspectos do melodrama são aproveitados mas com alterações significativas, como procurei apontar).

Ainda no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, Soffredini aparece no verbete “baixa comédia”, ao lado de outros dramaturgos como influência a Luís Alberto Abreu e Ednaldo

²¹³ A pesquisadora Pérez González apontou a importância da música nos teatros apresentados na capital de São Paulo no início do século XX para a representação da cultura na época: “parece mais provável que a literatura, o teatro e a música dialogassem mais entre eles do que diretamente com a cultura caipira que buscavam representar. De certa forma, a cultura caipira representada nos teatros da cidade chegou neles por intermédio de representações ‘peneiradas’ por homens letrados em contato com o interior. (...) a partir do momento em que fragmentos da cultura caipira entraram em cena, os músicos do universo do espetáculo musicalizaram as cenas caipiras com os elementos que tinham a mão, e que não necessariamente era a prática tradicional caipira. Como veremos, o teatro musical e o disco criaram suas próprias versões da música caipira representada” (2018, p. 210).

Freire no aproveitamento da baixa comicidade e da pesquisa do universo popular para suas obras (GUINSBURG *et al*, 2009, p. 56). Nesse sentido, Soffredini estaria também afinado com procedimentos que aparecem já em Martins Pena, no que vai se configurar no país como uma longa tradição de formas populares de comédia. Por conta dos vários elementos apontados, parece-nos adequada a aproximação feita do trabalho de Soffredini de uma tradição que pesquisa temas, gêneros e formas populares para pensar a renovação da cena teatral brasileira e passa por artistas como Luís Alberto Abreu e Ednaldo Freire – que aliás, reconhecem essa influência de Soffredini em seu projeto “Comédia Popular Brasileira”, ao lado de outros dramaturgos como Renata Pallottini, Lauro Cesar Muniz, Chico de Assis e Cesar Vieira. Essa avaliação soa mais coerente para a localização do trabalho de Soffredini na historiografia brasileira do teatro do final do século XX.

Sobre a questão dos gêneros teatrais retrabalhados por Soffredini, há uma preocupação no aproveitamento de formas tradicionais. Assim, o trabalho que ele faz com aspectos do drama, da comédia, da revista, do auto e do melodrama merecem ser lidos nessa tentativa de entender as formas populares. Quando o dramaturgo utiliza essas estéticas da tradição, algo nelas permanece em suas peças, mas aspectos importantes são renovados, reinventados. A pesquisadora Enid Frederico comenta sobre o trabalho de Valdomiro Silveira algo que pode ser aproximado do trabalho estético de Soffredini: haveria naquela literatura um “desenvolvimento desigual e combinado (formas mais modernas coexistem com formas mais atrasadas)” (2007, p. xxviii), uma “coexistência de formas velhas e novas” (p. xxxv). Talvez o uso do melodrama, em Soffredini, possa ser entendido nesse mesmo sentido.

Se Soffredini tem nessas peças de representação do caipira um conflito bem construído e personagens bem caracterizadas – mais na primeira e na última, *Na carrêra do divino* e *A madrastra*, do que nas peças intermediárias, como procurei demonstrar –, o que a princípio aproximaria seu trabalho da caracterização do drama e de outras formas tradicionais populares, tentei mostrar também como o uso dos recursos épicos quebra qualquer possibilidade de caracterização que o aproxime, por exemplo, do chamado drama puro. Essas interferências de dimensão épica no curso dos acontecimentos impedem que essas peças sejam entendidas como ações dramáticas tradicionais. No diálogo com o público, por exemplo, tanto nos momentos de uso do distanciamento personagem/ator, quanto nas cenas em que o próprio personagem fala diretamente com a plateia, estabelece-se ali uma dimensão crítica que é conhecida do público, mas não necessariamente dos outros

personagens. Mesmo recorrendo à ação dramática, mesmo que os acontecimentos sejam desenvolvidos linearmente, quebra-se, com o uso desses recursos, qualquer ideia de ilusão de realidade.

As fotos da montagem de 1979, algumas delas reproduzidas aqui no capítulo 2, nos ajudam a ver como muitas das soluções cênicas para a peça passavam por escolhas não realistas. O cenário com telão pintado (plantações como fundo e silhueta de humanos em tamanho grande); os cabos de enxada e o trabalho corporal-mímico nas cenas das plantações; a caracterização da figura do veado, com adereço estilizado na cabeça, na cena da caçada – tudo isso afasta essa peça de um drama realista.

Quanto à maneira de apreender o objeto retratado, também há nuances importantes no trabalho de Soffredini. *Na carrêra do divino* é uma peça que pretende, de alguma forma, dar conta de um “todo” do universo caipira, muito colada, nesse sentido, ao estudo de Antonio Candido. Já em *A madраста*, esse ímpeto de apreensão do todo de uma cultura fica em segundo plano e as reflexões sobre a vida da protagonista vão para a esfera da narrativa, não se limitando ao plano material das condições de vida da personagem, mas sem que este seja crucial para sua caracterização. Nessa última peça, parece que é mais do âmbito das incompreensões que o dramaturgo fala. Ele se abre para as incertezas e dimensões de reflexão do épico. Pensar a representação do caipira na dramaturgia faz Soffredini lidar com a questão das contradições e das reflexões sobre a passagem do tempo e os impactos da modernização. As formas e gêneros que ele mobiliza para isso não podem sair ilesas dessa construção.

Vimos como a dimensão épica se dá também nas marcas de localização espacial e temporal nas peças mencionadas. Se em *Na carrêra do divino* há uma maior proximidade com aspectos históricos que acabam por situar o desenvolvimento da trama no espaço, é principalmente por marcas na linguagem que o elemento regional aparece, já que não há exatamente descrição de paisagem local precisa na peça que permita situar os acontecimentos em determinada cidade ou região. É, nesse sentido, muito diferente de peças mais históricas ou que se propõem mais documentais. No *Auto de Natal caipira*, a referência à terra aparece quase alegorizada na poeira que cobre os personagens, mas também não se pode localizar especificamente onde se passam os acontecimentos, havendo inclusive uma mistura bem singular entre espaços rurais variados (concentrada nos personagens Jeca e Severino, mas também na menção à cidade de Belém). Já em *A*

madrasta, essa universalização da referência espacial e temporal se acentua ainda mais, como procurei mostrar. Assim, mesmo havendo elementos da natureza que compõem os cenários das histórias, não há marcas precisas do espaço.

Nesse sentido, as marcas do regional em Soffredini não estariam tanto na ênfase no espaço geográfico, mas mais no aspecto de tornar verossímil a fala desse outro, que é de local, cultura e posição social diversa em relação ao autor e aos prováveis espectadores da peça.

A maneira do escritor tratar a cultura popular pesquisada, nessa união com os referentes eruditos, diz bastante sobre seu projeto estético. Se o trabalho de Affonso Arinos, por exemplo, com suas apresentações de danças e festas populares para a elite paulista, é apontado como uma importante mediação entre as culturas erudita e popular, entre o mundo regional e o urbano, acredito que a produção de Soffredini também possa ser vista nessa linha, reforçando a mesma aproximação entre elementos a princípio díspares. Investiguei, assim, sua maneira particular de fundir as variadas fontes de pesquisa utilizadas para compor os textos: seria pela fusão de elementos da cultura popular e da cultura erudita que ele alcançaria seu modo próprio de colocar em cena temas relevantes para a chamada cultura nacional. Pela aproximação do que Câmara Cascudo chamou, na epígrafe usada pelo dramaturgo na quarta peça analisada aqui, de “águas” que correm “paralelas” (a esfera do pensamento intelectual letrado e a da memória e imaginação popular). Ocorre, portanto, no teatro de Soffredini, um imbricamento das várias referências de origens muito diversas. Uma espécie de fusão, em que as referências eruditas e populares são colocadas pelo dramaturgo lado a lado. É exatamente pelo imbricamento das várias referências de origens muito diversas que o autor consegue tratar com profundidade e beleza a complexidade da matéria escolhida. É nessa criação de um vínculo singular entre elementos eruditos e raízes populares que reside muito do trabalho de Soffredini. Parte da boa resolução formal encontrada nas peças analisadas se deve exatamente a essa fusão de erudito e popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de e sobre Carlos Alberto Soffredini

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. "Na busca da querência". Prefácio à peça *Na carrêra do divino*. In: SOFFREDINI, C.A. *Na carrêra do divino*. São Paulo: Giostri, 2017b. (Coleção Soffredini: obras principais). p. 9-11.

ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires de. *Anatomia de um espetáculo: "Pássaro do Poente"*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA/USP, 1990.

BALISTA, Lúgia Rodrigues. "Pesquisando Soffredini: um mergulho por seu acervo e na história da publicação de um autor "quase" popular". *Revista Sala Preta*. v. 17, n. 2, p. 263-276, 26 dez. 2017.

_____. "Entre o cansaço da terra e o cansaço dos homens". p. 117-127. In: SOFFREDINI, C. A. *Soffredini: obras principais. Na carrêra do divino*. São Paulo: Giostri, 2017b.

CARVALHO, Vanessa de. *A contribuição de Carlos Alberto Soffredini ao teatro brasileiro*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2004.

DEL RIOS, Jefferson. "Lucidez de um drama popular sem folclore". In: *Crítica Teatral Volume I*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

_____. "Lucidez de um drama popular sem folclore". In: *Caderno ILUSTRADA da Folha de S. Paulo*, p. 35, 3. Set. 1979.

DIAS, Carmen Lydia de Souza. "A linguagem caipira". In: Suplemento Cultural do jornal O Estado de S. Paulo, 11 de novembro de 1979.

FOLHA DE SÃO PAULO. "Os passos de Soffredini pela Carrêra do Divino". In: *Caderno ILUSTRADA da Folha de S. Paulo*. p. 27 (sem autor). 2 Out. 1979.

_____. "Peça que inspirou *Hoje É Dia de Maria* tem leitura no CCBB" *Folha Online – Ilustrada*. 28/09/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53836.shtml> Acesso em 08 jul. 2018.

GARCIA, Clóvis. "Os intérpretes, perfeitos na transfiguração do caipira", p. 217-219. In: *A Crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. "Um espetáculo expressivo de nossa cultura popular". In: *O Estado de S. Paulo*, p. 38, 9 Set. 1979.

GUZIK, Alberto. "Um retrato realista e amoroso do caboclo, em boa montagem". In: *O Estado de S. Paulo*, 27 de junho de 1987.

_____. "Uma lenda japonesa, com tom caipira", *Jornal da Tarde*, 22 de abril de 1987.

LISBOA, Eliane Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. (Tese de doutorado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

MAGALDI, Sábato. “Na carreira do divino”. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Sesc Edições, 2015. p. 651-652.

_____. “Emoção estética brasileira. E um espetáculo irresistível”. In: *Jornal da Tarde*, p. 14, 19 Set. 1979.

“Na carreira do divino”. Disco/LP, com 14 faixas (músicas). São Paulo: RCA, 1980.

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. “A trama da trama: Vem buscar-me que ainda sou teu e seus níveis de ficcionalização”. In: *Cadernos Letra e Ato*, ano 2, nº2, julho 2012, pp. 33-43.

_____. *O popular no moderno teatro brasileiro: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: IA/Unicamp, 2015.

REVISTA TEATRO. “Soffredini: de um trabalhador sobre seu trabalho” e “Na Carreira do Divino: foto reportagem, de Luz Bittar” (p. 3-8). São Paulo. Jan/fev. 1980. Ano I, nº 0.

_____. “Artistas de teatro mambembe” (p.3-7) e “O novo é gago, o velho é gaga” (de Soffredini) (p. 8-9). São Paulo. Jan/fev. 1981. Ano I, nº 2.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Manuscritos ou datiloscritos (manuscritos digitais). Peças: *O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou, num dia de carnaval* (1967); *Mais quero asno que me carregue que cavalo que me derrube* (1972); *Minha Nossa* (1983); *O saci* (1992); Cadernos e anotações pessoais, manuscritas ou datilografadas. Arquivo pessoal do autor. SANTOS/SP.

SOFFREDINI, C. A. *A madrasta*. São Paulo, 1995. Manuscrito digital. Acervo pessoal do autor. 67 p.

_____. *Auto de Natal caipira*. São Paulo, 1992. Manuscrito digital. Acervo pessoal do autor. 25p.

_____. *A estrambótica aventura da música caipira*. São Paulo, 1990. Datiloscrito. Acervo pessoal do autor.

_____. *Hoje é dia de Maria*. Roteiro original. Manuscrito digital. Acervo pessoal do autor. 63p.

_____. *Soffredini: obras principais: De onde vem o verão*. Organização Renata Soffredini e Lígia Balista; prefácio João Roberto Faria; posfácio Eliane Lisboa – São Paulo: Giostri, 2017a.

_____. *Soffredini: obras principais: Na carrêra do divino*. Organização Renata Soffredini e Lígia Balista. Prefácio Vilma Arêas; posfácio Lígia Balista. Coleção Soffredini: obras principais. São Paulo: Giostri, 2017b.

_____. *Soffredini: obras principais: Pássaro do poente*. Organização Renata Soffredini e Lígia Balista; prefácio Maria Sílvia Betti; posfácio Eliane Lisboa – São Paulo: Giostri, 2017c.

_____. *Soffredini: obras principais: Vem buscar-me que ainda sou teu*. Organização Renata Soffredini e Lígia Balista; prefácio Alexandre Mate; posfácio Eliane Lisboa – São Paulo: Giostri, 2017d.

SOFFREDINI, Renata. *Serragem nas veias: Carlos Alberto Soffredini*. Coleção Aplauso. São Paulo, Imprensa Oficial: 2011.

Bibliografia geral

ABREU, Luís Alberto de; FREIRE, Ednaldo. “Um imenso, profundo, risonho oceano” Prefácio a *Comédia popular brasileira*. ABREU, L. A. São Paulo, SP, Siemens, 1997, Fraternal Cia. de Arte e Malas-artes. 317 p.

AGUIAR, Flávio Wolf de (org). *Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo/ Boitempo Editorial, 1999.

ALEM, João Marcos. *Caipira e Country: a Nova Ruralidade Brasileira*. Tese de doutorado. Departamento de Sociologia, USP, 1996.

ALISSON, Elton. “Almeida Júnior contribuiu para afirmação da identidade paulista”. Matéria de 27/6/2012. Disponível em: http://agencia.fapesp.br/almeida_junior_contribuiu_para_afirmacao_da_identidade_paulista/15796/ Acesso em: 10 fev.2016.

ALMEIDA, Vinicius Soares de. “*A caipirinha*” (1880-1928): *representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Júnior*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP, 2011.

ALVARENGA e Ranchinho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo560851/alvarenga-e-ranchinho>>. Acesso em: 03 Abr. 2018. Verbete da Enciclopédia.

AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira*. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio [dez peças]*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970. 656 p.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Agir, 2008. 237 p.

_____. *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Organização Ivan Marques. São Paulo: Edições SM, 2016.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Oneyda Alvarenga, et al. (eds.) Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Itatiaia, Min. da Cultura, IEB, EDUSP, 1989.

_____. *Pequena história da música*. 9a ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. “Moda Caipira”. livro *Sentido da Formação*. 1997. São Paulo: Editora Paz e Terra.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 282 p.

ARINOS, Affonso *Contratador de diamantes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1917.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC, 1997. 392 p.

AZZI. “Valdomiro Silveira – Os caboclos”, OESP, 15/02/1921.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1983.

BERRIEL, Carlos Eduardo. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. 1994.

BORGES, Daniel Batista Lima. *Narrativas caipiras: trilhas que se refazem*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2014.

BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. Brasiliense, 1983.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese de doutorado. ECA/USP. São Paulo, 2005. 322 p.

_____. *O mundo é um moinho: o teatro popular no século XX: histórias e experiências*. Goiânia, Kelps, Editora da UCG, 2009. 127 p.

CANDIDO, Antonio. “Caipiradas”. In: *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 248-51.

_____. “Carta-prefácio”. In: DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 11-12.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 5ª Ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*. 6ª. Ed., São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1980.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Entrevista em vídeo: Roteiro e direção de Isa Grinspum Ferraz, 2001. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zm3Pz8qxqNA> (Acesso em: 11 jun. 2014).

_____. “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-possiveis-raizes-indigenas-de-uma-danca-popular/>. Acesso em 24 Jul. 2018.

_____. “Opinião e classes sociais em Tietê”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-opinio-e-classes-sociais-em-tiete/>. Acesso em 24 Jul. 2018.

_____. Prefácio a *Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*. AGUIAR, Flávio Wolf de (org). São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo/ Boitempo Editorial, 1999.

CARVALHO, Herbert. “Irreverência ao som da viola caipira”, 20/03/2013.

Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/6603_IRREVERENCIA+AO+SOM+DA+VIOLA+CAIPIRA. Acesso em 22 abr. 2018.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje É Dia De Maria: Roteiros da 1ª e 2ª Jornadas*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 8ª ed. São Paulo, Global: 2000.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato vida e obra*. 3. ed. 2 vol. São Paulo, Brasiliense, 1962.

CHIAPPINI, Lígia. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In: PIZZARRO, A. (Org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 665-702. v. 2.

_____. “Do Beco ao Belo: Dez Teses sobre o Regionalismo na Literatura”, in *Estudos Históricos*, vol. 8, n.15, Rio de Janeiro, 1995, pp. 153-9.

COLI, Jorge. “A Violência e o Caipira”, in *Estudos Históricos*, n. 30, Rio de Janeiro, 2002, pp. 23-31.

“Cornélio Pires”. *Revista O Pirralho*, v. IV, nº 190 (5 junho) São Paulo, 1915, p. 6.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. Dissertação de mestrado, sob orientação da Prof. Dra. Renata Pallottini. São Paulo: ECA/USP, 1990.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

DAUFENBACK, Vanessa. *Mário de Andrade e a cultura popular brasileira* (Dissertação de mestrado). Araraquara; UNESP, 2008.

FARIA, João Roberto (dir). GUINSBURG, Jacó (proj). *História do teatro brasileiro – volume 2: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2013.

FARIA, João Roberto. “Antonio Candido e seus escritos sobre teatro brasileiro”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-dossie-5-antonio-candido-e-seus-escritos-sobre-teatro-brasileiro>. Acesso em 24 Jul. 2018.

_____. “França Júnior e a comédias dos costumes”. *Língua e Literatura*, n.20. p. 49-55. 1992/1993.

_____. “O estudo da dramaturgia brasileira no curso de Letras”. *Opiniões*, São Paulo, n. 8, p. 125-133, aug. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/118968/116365>. Acesso em: 20 mai. 2018.

_____. “Terra e literatura”. *Teoria e Debate* nº 43 - janeiro/fevereiro/março de 2000. (resenha do livro *Com palmas medida: Terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*, org. Flávio Aguiar, Editora Fundação Perseu Abramo e Boitempo Editorial, 1999) Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-antiores/terra-e-literatura>. Acesso em 20 jul.2018.

_____. “A crítica teatral de Sábato Magaldi”. In: *Estudos avançados*, São Paulo, v.29, n.84, p.381-386, Agosto de 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200381&lng=en&nrm=iso. Acesso em 10 Nov 2016.

FERNANDES, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n. 36. São Paulo: IEB/USP, 1994, p. 141-158.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante. Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo, Unesp, 2001. p. 69.

FERRETE, J[oa]o L[ui]z. *Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1985.

FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (Orgs). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 (1ª ed., Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969).

FREDERICO, Enid Yatsuda. Prefácio 2007. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias: histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo: Martins, 2007.

FREIRE, Rafael de Luna. “Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro”. *Rebeca*, v. 3, p. 104-128, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Na carreira do divino”, in: *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. “A cultura caipira”. In: *O Estado de São Paulo*, 18 de Setembro de 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-cultura-caipira-imp-611613> . Acesso em: 20 jul. 2015.

_____. “Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-antonio-candido-paulo-betti-e-o-cururu-um-inedito/>. Acesso em 24 jul. 2018.

GARCIA, Clóvis. *A Crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GIRON, Luis Antônio. “Peça caipira une fuscão preto e boi barnabé” In: *Caderno E*, p. 8 da *Folha de S. Paulo*. 22 Jun. 1990, p. E8.

GONÇALVES, Camila Koshiba, *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30* (Dissertação Mestrado em História, Universidade de São Paulo, 2006).

GOUVEA, Luzimar Goulart. *Monteiro Lobato e Mazzaropi e o imaginário caipira*. Taubaté: Casa da Cultura, 2013.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell’Istituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana (copyright from the first edition: 1975). Torino: Einaudi, 2014. (1975).

_____. *Il lettore in catene. La critica letteraria nei Quaderni*. A cura di Andrea Menetti. Roma, Carocci editore, 2004.

GUINSBURG, Jacó (coord). FARIA, João Roberto Gomes de (coord). LIMA, Mariangela Alves de (coord). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2009.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. “Celebrações populares paulistas: do sagrado ao Profano”. In: Maria Alice Setubal Setubal (ed.) *Terra paulista: história, arte e costumes - Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004. pp. 169-209.

_____. “Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica.” In: Maria Alice Setubal Setubal (ed.) *Terra paulista: história, arte e costumes - Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004. pp. 141-167.

_____. DIAS, Paulo. *São Paulo corpo e alma*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. “Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista” In: revista Arteunesp, 1990. p. 47-59.

IOKOI, Zilda M. G. “Jeca Tatu contraposto aos *Parceiros do Rio Bonito*: diálogos entre Lobato e Cândido”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Leituras cruzadas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, p. 255-269, 2000.

JACKSON, Luiz Carlos. “A Tradição Esquecida; Estudos sobre a Sociologia de Antonio Candido”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 16, n. 47, outubro de 2001, pp. 127-40.

_____. *A tradição esquecida. Os parceiros do rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002. 234 p.

_____. “O Brasil dos caipiras”. In: *Literatura e Sociedade*. v. 14 n. 12 (2009). Universidade de São Paulo (USP). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i12p74-87>

KOPCAK, Elias; VILELA, Ivan; AMARAL, João Paulo; ALVES, Vinícius. *Apostila da Oficina de Viola Caipira*. 1ª edição. Campinas/SP. Novembro de 2002.

LAJOLO, Marisa. “O regionalismo lobatiano na contramão do modernismo”. *Remate de Males*, 1987. Campinas (7), p. 39-48.

_____. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LEITE, Rodrigo Morais. “Imagens do sertão na moderna dramaturgia brasileira: alguns apontamentos necessários para uma antologia inexistente”. *Revista Rebento*, n.5, julho 2015.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996.

LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE; São Paulo: Atracção Produções Ilimitadas, 1997.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo, Brasiliense, 1959. Vol. 1 e 2.

_____. *Cidades Mortas*. São Paulo, SP: Globo, 2007.

_____. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo, SP: Globo, 2008.

_____. *Mr Slang e o Brasil e Problema Vital*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

_____. *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1951.

_____. *Zé Brasil*. Calvino Filho, 1948.

LOPES, Israel. Turma Caipira Cornélio Pires - Os pioneiros da moda de viola em 1929. São Borja: Editora do autor, 1999. (Disponível em <http://www.recantocaipira.com.br/cornelio_pires_100_anos_musa_caipira.html>). Acesso em 20 mai. 2018.

LUAR do Sertão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6120/luar-do-sertao>>. Acesso em: 12 Abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ªed. São Paulo: Global Editora, 1997.

_____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. 1998, p. 231 e 237.

_____. *Amor ao teatro*. São Paulo: Sesc Edições, 2015.

_____. “Teatro marco zero”. Prefácio de *O rei da vela*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.

MANDELBAUM, Belinda. “O espaço familiar e sua ruptura: entre a memória e o sonho”. In: *Trabalhos com famílias em psicologia social*. Tese (Livre-docência) IP/USP. São Paulo, 2010. p. 106-117.

MARQUES, Ivan. “Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 55, p. 27-42, 2012.

_____. (seleção e comentários). *Histórias Caipiras*. São Paulo: Scipione, 2012.

MATE, Alexandre. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com a faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. (Tese de doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FERREIRA, Elton Bruno “Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950)”. 2015 Hist. Crit. No. 57 · Julio - septiembre · Pp 37-54. 2015.

MELO, Cássio Santos. *Caipira no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. 2007. 138 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina: e outros poemas para vozes*. 4ª ed. revista. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.

MÜLLER, Rafaela Gagnebin. *Giratempo: cultura caipira e novos significados para a tradição*. Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 2004. 77 p.

NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. *Novos estud.* - CEBRAP, São Paulo, n. 73, p. 135-148, Nov. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 mai. 2018.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2005.

NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2005.

NOGUEIRA, Myriam Pessoa. “Hoje é dia de Maria” *borralheira: Intertextualidades do Roteiro da Microsérie Televisiva*. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: PUC MG. 2009.

O ESTADO DE S. PAULO. “O som que o dândi do sertão entregou à indústria”, Caderno 2, p. 12. 22/6/1990.

OLIVEIRA, Francisco de. “A tradição celebrada - Sobre um clássico de Antonio Candido”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, sábado, 13 de abril de 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio”. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.59, p. 232-257, setembro/novembro 2003.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PENA, Luis Carlos Martins. *O juiz de paz da roça e mais: o Judas em sábado de aleluia; os irmão das almas; o noviço*. Brasília, LGE Editora, 2006.

_____. *Teatro de Martins Pena*. Edição crítica por Darcy Damasceno com a colaboração de Maria Filgueiras. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. Tese de Doutorado: História. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP. 2018.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2007.

PINTO, Edith Pimentel. Andrade, Mário de. *A gramatiquinha de Mário de Andrade : texto e contexto*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1990.

PIRES, Cibélia Renata da Silva. *O retrato do caipira tietense em “As Estrambóticas Aventuras Do Joaquim Bentinho (O Queima-Campo)”*, de Cornélio Pires. 2009. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009.

PIRES, Cornélio. *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades*. 1ª ed. São Paulo, Editora Cornélio Pires, 1945. 500p.

_____. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Ed. Monteiro Lobato, 1924. 2ª ed.

_____. *Meu samburá: anedotas e caipiradas*. 3ª ed. São Paulo, Nacional, 1931. 255p.

_____. *Musa Caipira. As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima-campo)*. Edição comemorativa do Centenário do nascimento do autor (1884-1984). Tietê/São Paulo: Rumo gráfica editora, 1985.

_____. *A Turma Caipira de Cornélio Pires*. Série de discos gravados de Maio de 1929 a novembro de 1930. Produção e direção Pedro Massa. São Paulo: Proac, SP. Box com 4 CDs. 2012.

PIRES, Francisco Quinteiro. “Valdomiro Silveira e a literatura caipira”. *O Estado de S.Paulo*. 23 Set. 2004.

PRADO, Décio Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro*. São Paulo: Martins, 1956.

_____. “Do Tribofe à Capital federal”. Posfácio ao livro *O tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. (pp. 255-281)

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Teatro em progresso; crítica teatral, 1955-1964*. São Paulo: Martins, 1964.

_____. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Paulo. *Província e nação: Paulística e Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1972.

_____. *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira* (novembro de 1928). Versão para ebook, 2006: digitalização da 1ª edição em papel de 1928. São Paulo: Oficinas Gráficas Duprat-Mayença (Reunidas), 1928.

RIBEIRO, Maria Aparecida Silva. *Mário de Andrade e a cultura popular*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

RIBEIRO, Teté. *Paulo Betti: na carreira de um sonhador*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. Coleção aplauso.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brazil*. Lisboa, Ed. Nova Livraria Internacional: 1885.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1996. 122 p.

SANTINI, Juliana. “Prodígios ao redor do fogo: as aventuras de Joaquim Bentinho e o caminho da desmistificação.” CD-rom Gel 2001, disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/hm/acomunic.htm>. Acesso em 12 mai. 2018.

SCHEFER, Maria Cristina. *Dos Irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Caxias do Sul, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. “Um jequitibá no palco”. In: *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 224-257.

SILVA, Maria Aparecida De Moraes; DE MELO, Beatriz Medeiros; MORAES, Lara Abrão. “Mulheres caipiras. Dois olhares sobre o mundo rural paulista”. In: *Caravelle* [Online], 99 | 2012, p. 77-105. Disponível em: <http://caravelle.revues.org/343> (acesso em 01 set. 2015).

SILVEIRA, Miroel. “Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas” In: *Ilustrada. Folha de S. Paulo*, p. 30, 19 de junho de 1981.

SILVEIRA, Valdomiro. *Lereias: histórias contadas por eles mesmos*. São Paulo: Martins, 2007.

_____. *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Pintura Brasileira contemporânea: os precursores”. *Discurso*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 119-130, agosto 1974. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37767/40494>. Acesso em: 30 jul 2018.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo, Perspectiva, 2005. 142 p.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VICENTE, Gil. *Auto da Sibila Cassandra*. Ed: Cosac Naify, 2007. Org. tradução e notas: Orna Levin e Alexandre Carneiro.

VILELA, Ivan. *A Viola*. 2009. Ensaio disponível em <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf> Acesso em 20 abr 2016.

_____. “O Caipira e a Viola Brasileira”. In: PAIS, José Machado (org.) *Sonoridades lusoafro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004.

WISNIK, José Miguel. “Entre o erudito e o popular”. *Revista de História*. No.157, p. 55-72. 2007.

YATSUDA, Enid. “O caipira e os outros”. In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura brasileira: temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

Vídeos e filmes:

“Eram duas caveiras que se amavam”. In: <http://albumitaucultural.org.br/notas/eram-duas-caveiras-que-se-amavam/> (Acesso em 03 abr 2018).

Espectáculo "A estrambótica aventura da música caipira" (íntegra)
<https://www.youtube.com/watch?v=SwHZJD4Ss3w> (Acesso em 20 mar 2018).

“Estória da figueira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NgpFGmsinWc> (Acesso em 10 set 2015).

Filmes: *Brasil pitoresco* e *Vamos passear*, resgatados em vídeo por Pedro Massa no DVD *Os filmes perdidos de Cornélio Pires*, de 2014.

FERRAZ, Isa Grinspum (Roteiro e direção). Entrevista com Antonio Candido. 2001. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zm3Pz8qxqNA> (Acesso em 11 jun 2014).

KLOTZEL, André. *A marvada carne*. São Paulo: Tatu Filmes, 1985.

GIARDINI, Eliane. Pessoal do Victor. “Apuros de um santo casamenteiro”.
<https://www.youtube.com/watch?v=yIumCJB8uh0>

ANEXOS

OBS: As peças *Auto de Natal caipira* e *A madrasta*, ambas de Carlos Alberto Soffredini, são reproduzidas aqui como anexos à tese para fins estritos da leitura do material analisado nos capítulos deste trabalho. Os direitos autorais são da família do autor e a liberação deles para qualquer outro fim deve ser fornecida pela família. Desse modo, é proibida a reprodução de qualquer parte dos textos sem prévia autorização da família, de acordo com a Lei de Direitos Autorais. Para pedidos de autorização, falar com Renata Soffredini - contato: resoffredini@uol.com.br

ANEXO A

Auto de Natal caipira, de Carlos Alberto Soffredini.

AUTO DE NATAL CAIPIRA

Baseado nos autos de natal de Gil Vicente – principalmente no AUTO DE SIBILA CASSANDRA – e em contos e autores populares Brasileiros.

Pro Papai-Noel do Ian, da Bianca e da
Manuela (que já nem mais acredita!)

De
Carlos Alberto Soffredini

CAMPEANDO BELÉM

(Vem, muito cansado, SEVERINO. Traz poeira na roupa de vaqueiro, que já vem até rota da caminhada, lá do nordeste do Brasil)

SEVERINO — Oxe! Vixe! que aperreio,
 Eu tô cansado que só!
 Tem é tempo que eu vagueio
 Percutando nesses meio
 a cidade de Belém.
 Pra que lados qu'ela fica
 pode aqui dize arguém?
 M'oriente, faiz favo,
 Qu'eu vô, em visitaço,
 vê naiscê Nosso Sinhô!

(Vem, também muito cansado, JECA. Também traz a poeira Caminho na roupa, tristeza na viola e no olhar.)

JECA — Ai!!!

SEVERINO — Vote! mai quem vem lá
 c'um ai tão triste no peitcho?!

JECA — Tá'qui um pobre sogeito
 que é só óio pra, chora.

SEVERINO — Inda que má lê pregunte:
 Quem lê boto desse jeitcho?

JECA — Pui foi a Sá Maria!
 Garrei pur ela uma
 paxa
 Que me ponho
 estrambeiado e o
 juízo
 delereado.

JECA — Tonce acertei cá cumigo:
 Jeito suzinho
 que
 tem É pr'essa
 tar de
 Belém
 Impontá
 meus passo...

SEVERINO — Tomem?!
 Pra lá mermo eu tava indo!

JECA — Vô lá faze um pidido
 Pra Jesui'...

SEVERINO — I eu tomem!

JECA — Assim que seja parido,
 Primeiro que lê
 pidi...

AMBOS — Ele hai de atendê!!!

JECA — tarquarzinho o que eu pensei!

SEVERINO — Tomem eu, cá, carculei:
 povo anda tão sofrido
 que, no que fica ciente
 que aquele mininiú
 é o Deus mermo feito gente,
 vai sê mai tanto pidido
 que o povre não vai te mão
 nem sendo Nosso Sinhô!

JECA — Ara, é sem tira nem pô!

(E eles se colocam em posição de disputa!)

JECA — Por essa merma razão
 qu'eu vô sê o

premerão!

SEVERINO — Vai não, qu'arribei primero!

JECA — Aqui inté pode sê,
mai em Belém... bamo vê.

SEVERINO — Lá tomem, sô mai ligero.

JECA — E ieu mai desabotinado
Mó de ganha o estradão.
Fiquei aí c'os seus botão
Qu'eu me vô no sufragante.

(E se prepara para sair em disparada.)

SEVERINO — *(para deter o outro)*

Cumpade!

(o outro pára)

Pêra um

instante.

Pra que lado foi que

disse

que fica mermo

Belém?

JECA — Ara, mai' ocê tomém...
nu'é pra lá daqueles morro...?
atravessando o corguinho....?
ali... naqueles meínho...?

SEVERINO — Pui nu'é não, cumpade, visse?

Já revirei 'quilo tudo,

todo'esse cantão de mundo.

JECA —

(insegu

ro) Che... antonce

hai de sê

lá pra traiz dos cocoruto
das serra que lá se vê...

SEVERINO — Tu tá me vendo cansado?
puis foi de tanto
mexe,
revira prasquele
lado.

JECA — Ara pois...

SEVERINO — Puis é
cumpade:
num carece de
briga
pra sê primero em
lugá
que nem sabemo
onde tá.

(JECA fica outra vez muito triste.)

JECA — Tam certo cumo sem dúv'da!
Tonce... é finda meã vida...

SEVERINO — Oxe! Diga isso não!

JECA — Si a tar Belém tá perdida,
perdido o meu
coração, pedaçado
pelas mão
de Sá Maria tirana.

SEVERINO — Havemo de dá um jeitcho.
Vote! abra esse seu
peitcho,
conte logo o seu
calvário!

1. ESTRELA GUIA

JECA — Dá-se o causo, meu cumpade,
 qu'eu fui criado nos
 ermo,
 no trabaio e na
 verdade:
 cresci um home
 dereito.
 inté que, num belo
 dia,
 principiei toma
 tenção
 nuns ais qu'eu tinha no
 peito,
 tremuras no coiração.
 Natureza me avisava:
 é hora de casamento!

*“O fogo nasce da pedra,
 a pedra nasce do chão,
 a graça nasce dos óio,
 o amor, do coiração.”*

Tonce ieu garrei repará
 nas pinhã da mea terra:
 sá Tica, Sá Maricota,
 sá Ginerosa, Sá Vera:
 tudo moça bem capaiz
 de fazê feliz um home,
 mai nenhuma m'inspirava
 fazê verso c'o seu nome.
 nesses artigo é qu'eu tava

quano ouvi nutiça dela.

Nutiça que vem c'o vento,
na boca dos viajero,
nas moda dos violero,
dando conta dos cabelo,
de trança e frô enfeitado,
da pele de seda branca...
dos óio c'uma lindura
de pó um azoretado!
Uma cabocla do sur
por nome de Mariá!

Numa minha de céu rosa
tomei a resorvição:
lacei e muntei meu baio
e ganhei o estradão.
Bati mundo, andei caminho,
chujei os meus pé no lodo
e virei cada morrinho...
cuidando que o amor
se topa do pé pra mão,
ansim, sem nenhuma dor

*“Vim descendo rio abaxo
como o pexe lambari
campeano amores de longe
que os de perto eu já perdi.”*

(Vem MARIÁ, do fundo da memória do JECA.)

JECA — Foi baxo de um céu de fogo
qu'eu botei meus óio nela...
já na premera oiadela

meu coração repico.

(para *MARIÁ*.)

B'as tarde, se'ora dona!

MARIÁ — Mui buenas tenhas, amigo.

JECA — Estrela da meã vida!

MARIÁ — No comprendo...

JECA — Já lê digo:
estrela que me guio
pra manjedora do amor!

MARIÁ — Cuê-puxa! Que levas pressa!

JECA — M'cê percebeu?

MARIÁ — Como no?
puis todos sabem mui bem
que a estrela guia essa
e a manjedoura, verdade?
entram na história mais
tarde! Pero conte lá,
patrício:
o que lê faz
semelhar cavalo
disparador?

JECA — Lê conto: puis é o amor!

MARIÁ — Ah, si?! Agora sou eu
Que depressa le
comprendo...

JECA — Cumo disse?

MARIÁ — Que to
vendo
a tua fala ao
despois:

JECA — Qual que é?

MARIÁ — Que eu sou
prenda,

- que tenho os olhos terneiros
e a onda dos meus cabelos
me faz morocha buenaça!
- JECA — ‘Tonce esse favor me faça:
me aceite em casamento.
- MARIÁ — Me queres
afamilhada
contigo?!
- JECA — Quero, tam
certo
cumo sem nenhuma dúv’da.
- MARIÁ — Nem por Deus e um patação!
- JECA — E por que causo será?!
- Dá-se que
vancê num
tá na idade de
alevanta
fumaça por conta própria?!
- MARIÁ — Dá-se que tenho por certo
contigo não me casar.
- JECA — Quar que é o impidimento?
acauso semo parente?
- MARIÁ — No lo creio...
- JECA — Certamente
um outro chego premero
e foi rasgando seu pinho...
Vancê lê garro paxão...
- MARIÁ — Patrício, estê’ bem ciente
que a nenhum quebralhão
prometi minha pureza.
- JECA — Num cumprendo. Cum certeza?
Vancê num me oiô dereito!
- MARIÁ — Bem te vejo.

JECA — Num
querdito.
E ansim mermo finca pé?!

MARIÁ — Solo não caso, no
mais.

JECA — Pui ponha tenção, muié:
Home bem apessoado
ver ieu sô: tudo mais
num se acha ansim: zás traiz!

MARIÁ — Bem conheço tua razão:
Pro macho, qualquer
morocha
é qual gado redomão,
alçado, solto no pasto.
Sendo ele bonitoço,
usa da sua feição
como fosse as três-marias:
e la boleia no laço.
Assi se vê: boleada
pobrezita da casada!

E assi que la tem casada
ele a põe a rédeas curtas
tal qual faz co' animalada:
No lombo lê faz chiar
sua marca em brasa aquela
e se vontade le dá,
la carnea pro churrasco...
e assi que se tem buenaço,
ao despois, sai a la cria,
em pós d'outra companhia.

JECA — Nosso Cristo! Mai carcule!

SEVERINO — Que mulé mais arretada!

(para JECA:)

Permita que eu lê pule
na sua história, cumpade.
Mas é que agora num pode
fica c'a boca calada.

(*para*

MARIÁ:)

Vá descurpando o mal jeitcho
mai quem lê boto na cachola
tanta da caraminhola
sobre o tar do casamento?

MARIÁ — Tenho por regra de vida
des'qu'era guriasita.

SEVERINO — Puis desmude, qu'inda é tempo.

MARIÁ — No quero!

SEVERINO — Pui tome tento:

Me diga qualé
mulé
qui nu'era filiz
de te
um home desses nos pés?!

JECA — Ieu pissuo, lá na terra,
um bão tantico de serra
que lê dô, se me quisé...

SEVERINO — É ajeitchado, sinhô,
e pra mais de te dinheiro
ind'ê um vom violeiro
pur riba, lê tem amô!

MARIÁ — Bueno, puis no tem riqueza
que compre mina pureza.
me quero defunteada
antes de me ver deitada
'Baixo de um home.

JECA — Ai, dor...

SEVERINO — Num falei qu'ela é retada?
 Inda bem que vossa mãe
 n'uera dessa opinião!

MARIÁ — Como assi?

SEVERINO — Apois,
 então:
 Si tua mãe, feito tu,
 tem as pernas tão fechada
 tu num tava regalada
 aqui, pro povo te vê:
 puis tu nem tinha nascido...

JECA — Ai, coiração dolorido!

SEVERINO — Ai, vidinha mai sargada!

JECA — Despoi de tanto
 caminho
 qu'enguli...

MARIÁ — Bueno,
 patricio,
 dê cara-volta pra estrada
 e lá, na sua querência,
 lá, n'alguma dançarola,
 encontre moça bonita.
 Eu me quero cá, solita.

SEVERINO — Quem é, aqui, que acredita
 em tamanha atrocidade?
 Siá dona, diga a verdade.

MARIÁ — Já la disse e está dita.

SEVERINO — Ninguém tá aconvencido...

(examina a platéia)

Aqui, talvez, um o dois...

(para MARIÁ:)

Por que tu num qué marido?

MARIÁ — Pra melhor servir a Deus.

- SEVERINO — Pui sirva no casamento
que é um seu sacramento!
- MARIÁ — Bueno, si vancês peleiam
nesse tanto, pra sabe,
entonces vou lês dizer:
- MARIÁ — Sei que Deus será encarnado
por esses tempos de agora,
Verdade?
- JECA — É...
- SEVERINO — Num demora.
- JECA — Povo fala aí afora
que já chego a ‘casião.
- MARIÁ — Sei que tem por bem nascer,
no na casa de um grã-moda,
Verdade?
- SEVERINO — Não...
- JECA — qu’isperança.
- SEVERINO — Vão lê apara nos lençói’
gente simple...
- MARIÁ — Como nós!
- Digam-me mais, patrícios:
quem Ele escolheu por mãe?
- JECA — Fala aí povo e povinho:
mód’ fabricá seu corpinho
Ele escoieu u’a frô!
Moça du’a belezura!...
boa qui num tem artura!...
E a vida ela hai de tira
das coisa qu’ele crio:
das prantas e dos alimá.
- MARIÁ — E que outras contas dão
da bem-venturada essa?
- SEVERINO — Qu’ela é limpa feito água

que corre em cór'go e riozão,
da Luiz do sor a clareza.
E que nunca nessa vida
Home vai lê pó as mão...

MARIÁ — Uma virgem?
SEVERINO — Isso
daí:
uma virge vai pari!

MARIÁ — Aí está a razão
Porque eu me quedo virgem.
JECA — Num comprendí...
SEVERINO — Foi que disse?
MARIÁ — Que sou a oportunidade
de Deus nor humanidade
SEVERINO — Tu qué sê a mãe de Deus?!
JECA — Num querdito...
MARIÁ — Por que não?
Puis 'stou na conformidade:
virgem sou, e sou mulher,
serei mãe, se ele quiser.
SEVERINO — Arrepare, Sá minina:
Argum argo já tá torto
Nessas suas intenção.
MARIÁ — Bueno, o que é?
SEVERINO — Puis então:
A principá colidade
Da que vai fabricá Deus
Há de sê a humirdade.
Tu qué sê... não sê escoída:
Humirdade tá em farta,
Tá sobrando pretensão!

MARIÁ — Bem reconheço tuas falas,
 são todas razões de macho.
 Puis saiba tu, viveracho:
 mulher pode pretender.
 E por lo mais no me imponho
 à disposição me ponho,
 eu quero é lo ver nascer.
 Puis tenho cá por mui certo
 que coisa há muita no mundo
 precisando de concerto.

MARIÁ — Se Ele carece da carne
 que Le crie olhos pra ver
 entonce eu le impresto a minha.

SEVERINO — Ela tá doudja, doudjinha.

JECA — Sua idéia baraiô...

MARIÁ — No cuidem que louca estou,
 me tenho bem no juízo,
 querem ver?

(para SEVERINO:)

Mui bem, patrício,
 por que causa queres tu
 ser o primeiro em Belém?

SEVERINO — *(condóido)*
 Antonce... num vê? Sá dona,
 qui no que eu fosse chegando
 ia logo implorando
 pr'Aquele da manjedora:
 qu'Ele desse uma vistada
 nas coisa desnaturada
 que cuntece lá na terra.

Nóis, lá, é só na peleja
 c'a natureza tirana...
 miora? Num tem quem veja!

SEVERINO — Antonce, Nosso Sinhô,
 será qu'o nosso suo
 num tem boa colidade?

MARIÁ — Queres que veja, verdade?
 Onde anda a lealdade
 Que uno deve ao irmão?!
 E por que causo se dá
 Que a verdade anda ensombrada
 Por nuvem de tempestade?!
 Tu queres lê perguntar?

Pergunta do sentimento
 o que mui bem pode ser
 nomeado por bondade,
 mas que é mais: é vontade
 de ver todo ser vivente
 na colheita, mui contente,
 de toda coisa, coizita,
 que Deus pra ele criou...
 Esse onde está? Se escapou
 a la cria pelo pasto?

MARIÁ — No queres saber da vida,
 por que anda tão barata
 e até os justos se mata?
 Queres tu ver a justiça?
 saber por que no la vês?
 Solo porque a cobiça
 por sobr' ela construiu
 palácios demasiados...
 'té que la ensombreceu!

Pregunta-le, tu, a Deus.

Mas para que tu Le preguntes
é preciso que uma virgem...

SEVERINO — Feito tu?...

MARIÁ — Si,
como eu,
Lê empreste sua carne.

JECA — ‘Gora m’arresponda cá:
si num fô Sá Maria
a escolída?

MARIÁ — De mi
flores!
eu me sigo pela vida
contentinha, se se deu
que outra virgem Ele escolheu.

JECA — *(apaixonado)*
E quano se vai sabê?

MARIÁ — No tempo certo, em
Belém.

JECA — Ai, que tempo mai’ tirano!...

SEVERINO — Nói chegamo lá tomém,
basta que argúem oriente...

MARIÁ — Campeiem pelas veredas
viajantes do oriente:
é bastante los seguir.

SEVERINO — Si nem achamo o caminho,
qui dirá esses daí!

MARIÁ — Puis são mui fácil de achar:
se guiam por uma estrela
e são três. De mi, adiós.

(E se vai sá MARIÁ)

JECA — O cumpade reparo
Cummo a luz se desmaio

Ao despoi' qu'ela saiu?
 SEVERINO — Reparei qu'eu tô vexado:
 Agora eu acho esses treis
 e o caminho de Belém
 nem qu'eu pergunte ao diabo!

2. O AJUTÓRIO

SEVERINO — Oxe, Vise! cá estamo
 no ponto que começamo:
 Pode aqui dize argüem
 e o caminho pra Belém?

JECA — Ai, ai...

SEVERINO — Diz logo,
 camina,
 Ô esse de amo se fina.

JECA — 'Queles óio
 matador!... SEVERINO — Quem
 viu se aquí passo

Três cabra, três tabaréu
 Oriando estrela no céu?

*(Uma MENINA, também coberta do pó da
 estrada,
 está sentada na beira, segurando a sua
 trombeta.)*

MENINA — Se alguém viu conta para mim
 também.

SEVERINO — *(para a platéia)*
 Ói pra isso!
(para MENINA)

Sim?...

- MENINA — É que eu também me perdi.
- SEVERIO — Cumpade, foi qu'eu le disse?
Tá cada veiz mai difícil
Chega lá primero...
- JECA — Ai...
- SEVERIO — Vai faze pidido, vai?
- MENINA — Não senhor, vô lá tocá.
- SEVERINO — E vai te argum forró?!
- MENINA — Vai sê a Festa Maiar!!!
- MENINA — Eu fui um dos escalados!
Fiquei tão entusiasmado!
- SEVERINO — Escalado?! Entusiasmado?!
- MENINA — Já a primeira missão:
assim... pra ocasião
maior da humanidade!
Eu fiquei tão confundido
que esqueci a direção
e agora estou perdido.
- SEVERINO — Tá pirdido de verdade!
- MENINA — Como assim?
- SEVERINO — Pui' arrepare:
voismicê sendo muilé,
se nomeia feito home.
- MENINA — Isso é só questão de nome.
- SEVERINO — Num atino co' seu nexo!
- MENINA — É que eu não tenho sexo.
- SEVERINO — Tem não?!
- MENINA — Nunca ouviu falá?
- SEVERINO — 'Vi não, to ouvindo agora...
- JECA — Coiração vai me mata!...
- SEVERINO — Carma, nói já chega lá!

JECA — Ai, que vida mai' madraستا!

SEVERINO — Ô rabicho aperreado...
mai eua cho esse lugá
nem que pergunte ao diabo.

MENINA — Ele sabe responde.

SEVERINO — Ele quem?

MENINA — Ora, o...

SEVERINO — capeta?!

MENINA — Ce só tem que preguntá.

SEVERINO — Dano-sê! E é ansim tão fácil?
Tu pergunta e ele diz,
só pra te faze filiz?!

MENINA — Qué dizê, assim também não:
só diz se cê suporta
sua manha e tentação
até o galo cantá.

SEVERINO — Inté o cocoricó?
É mermo?!

MENINA — Pode apostá.

SEVERINO — Valha-me Nosso Sinhô!
Mai' se tu sabe isso tudo
porque já num pergunto
o caminho ao chifrudo?!

MENINA — Eu não posso.

SEVERINO — Mó de que?

MENINA — Porque ele não me vê.

SEVERINO — Vê não?! E por que rezão?

MENINA — Ah, não pergunta a mim,
isso sempre foi assim:
não me vê e não me ouve:
por mais que eu grite e re-grite
pergunta ou perguntinha

minha voz só faz lá nele,
na orelha, uma cosquinha.

*(Vem Sá MARICA, que é igual sá
MARIÁ. Vem
com o seu grande chapéu que protege seu
rosto
do sol da roça e o seu recato do olhar de
curiosos.)*

SEVERINO — Só vivendo para
aprende.

MENINA — Mas olha lá, vem
alguém!

SEVERINO — Apois vamo pergunta:
(para sá MARICA:)

Ô, ‘ssa minina, m’insine
o caminho pra Belém.

MARICA — Carcule! mai ieu num
sei! SEVERINO — Num véve cá
pr’esses lado?

MARICA — Nho moço, sô sá Marica
que asseste ali no encovado
de entre aqueles morrinho.

SEVERINO — Antão cunéese os
camiú. MARICA — Carcule! por
quem me toma?

P’r’arguma moça do facho,
que fica virá-virando
‘strada acima, ‘strada abaxo!?
Só dois caminho ieu cunheço:
o da roça e o da casa.

SEVERINO — Mai’ eu cunheço essa cara...

MARICA — *(querendo atenção do JECA:)*

Vancê bem arreparô
nos modo qu'ele falô

JECA — *(sem olhar MARICA, enlevado:)*

Ai, ai, ai, sá Maria:
'quilo é moça pra casa!

MARICA — *(descobrindo o rosto para JECA, que não vê)*

Num sabe quem é que ieu sô?
Pui'sô macia de gênio,
injigências ieu num tenho.
E das muié, as colidade,
chego inté aqui e parô:
tenho andar de cossoróva,
mea boca é u'a cova...
E pra casa to na idade.

SEVERINO — Sá dona num tem lembrança
de vê passa, de andança,
três cabra do oriente?
Diz pra que lado eles foi?

MARICA — Mecê só vai tá contente
Se me vê fora de si?

(fala mais para JECA, que não ouve:)

Pui' saiba que tá aqui
moça di num tê'otros óio
qui num seja pro marido.

SEVERINO — Que jeitcho mai'cunhido!...

JECA — Se a Mariá me queria
ia sê tanta alegria!
'Quele corpo me judia,
num me sai das intenção.

MARICA — Meu sangue é tão efetivo!
Sô garrada na paxão...

E pra encurta rezão,
tenho que o amor principia
com luxos e facerice
e acaba em sem-vergonhice.

(e ri um riso desabrido...)

MENINA — Ah, moça, não faça pouco,
O amor deixou ele louco.
Ele tá envolvido!...

MARICA — *(coçando a orelha)*

Que coceira no ovido!

(para SEVERINO:)

vancê cumbersô cumigo?

O foi arage, passo?

SEVERINO — Oxente!

MENINA — Cê
viu?

JECA — É
linda!

Mai' linda que uma frô...

MARICA — Orra, cara, o home é broca!

Ô, meu, vê se tu se toca:

Bueno, amigo, sou sua prenda,
meus olhos são mui terneiros.
Nas ondas dos meus cabelos
vem te afogar...

JECA — *(só agora vendo MARICA:)*

Mariá!!!

MENINA — É ele!

SEVERINO — Pui' num é! Mai'...

Vade retro satanaiz!

JECA — Tonce m'cê vortô para trais?!

MARICA — Si, eu vim de torna volta

Para te carregar comigo.

SEVERINO — Vix! Ói, cuidado,
amigo!

JECA — Se acabô aquelas teima
de sê virge e num casá?!

MARICA — Teimas já no tenho mais.

JECA — Num pratique ansim cumigo:
si num fô verdade intera
m'cê pode inté me matá.

MARICA — No tem mais cuidados, venha!

JECA — Tonce vô...

SEVERINO — Num vô dexá.

MENINA — Diga não!

JECA — Para Mariá?!

MENINA — Só até que o galo cante.

SEVERINO — Esse peste aí nu'ê ela!

MARICA — Vem logo!

JECA — Tá variado
do juízo? óie lá!

MARICA — Ele qué te enganá!

SEVERINO — É o tihoso desnudado
na dona dos teus suspiro!

MARICA — Anda! Vam'imbora antes...

SEVERINO — Inhante que o galo cante?
é o que tu ia falá?

MARICA — Cai fora do meu caminho!

MENINA — Ai, canta logo, galinho...

MARICA — Vamo'antes que seja tarde!

SEVERINO — Num reda...

MARICA — Vem.

MENINA — Vai cantá!

MARICA — Tu queres de mi, verdade?

pode vim tomá meu corpo...

JECA — Ieu num sei...

SEVERINO — Aguenta um pouco!

MENINA — Meu Deus!

SEVERINO — É agora...

MARICA — Não!!!

(e o galo canta. E tudo se acalma.)

MARICA — Seus malditos! lazarentos!

Filhos de um bom jumento!

SEVERINO — Ô cabra mau perdedô

Pra que tanto xingamento?

MARICA — Teus fillos hão de nasce
cada vez mais magros e feios...

pois o teu vai sê roubado

até não tê o de-cumê!

Tu vai vaga pelo mundo

atrás dos ladrões de tudo:

no vazio vais te perde.

Vais berra pela justiça

mas não vai se te notícia

que alguém ouviu tua voz.

SEVERINO — Bem diz aquele ditado:

praga de amardiçoado

num pega em cavalo dado.

Vamo ao que interessa agora.

Vai botando já pra fora:

onde é...?

MARICA — Não digo não.

SEVERINO — Oxente! é obrigado.

Vai quere bota no inverso

Toda orde do universo?

Eu num fazia isso não...

Puis Aquele, O Maió,

já te boto numa fria
e pode faze pió.

MARICA — O que? me manda pro inferno?

SEVERINO — Mai tu tá e munto osado!
tu, o rei dos derrotado.
Caminha, diz que é mió.

MARICA — Se eu pudesse não dizia
Que os três já vem vindo aí:
‘Gora é só eles segui.

(E se vai.)

*(E vêm os TRÊS REIS MAGOS com suas oferendas. E
canta.)*

3. OS SINOS DE BELÉM

*(Finge-se que, enquanto cantavam, os TRÊS REIS MAGOS
caminharam atrás da estrela, conduzindo JECA, SEVERINO e a
MENINA. E chegaram todos a Belém.)*

SEVERINO — Cá ‘tamo nós, finalmente!
Pui’ num cunsiguimo?! Oxente!

JECA — Ché... ieu quaji num querdito!
*(Já toda limpinha do pó da estrada, a MENINA
vem
anunciar:)*

MENINA — Chega de disputa e guerra:
todos c’o joelho em terra
pr’aquela que gero Deus!
*(Todos se ajoelham quando vem MARIA, que por ser
vem
num lugar mais alto.)*

JECA — ‘Mai... é Sá Maria, gente!

‘Tonce a Virge er’ela mermo!...

MENINA — Mas que Maria,
amigo? JECA — Ai, fadário
mai’ doído!...

Ai, esperança
perdida!...

MENINA — ... Essa é a Virgem
Maria.

MARIA — Eu venho para anuncia
que no meu humilde ventre
se formo e se fez gente
e nasceu a esperança.

SEVERINO — Cumo eu qui sô o primero
já vô fazendo, ligero,
meus pidido...

MARIA —
Seve
rino!

Vem dá ou buscá presente?

SEVERINO — Para verdade, eu vim quexá
Que lá no meu pé-de-serra...

MARIA — ... Tá faltando a amizade,
A honestidade e a verdade
Que dá pro povo a igualdade
que precisa pra vivê?

SEVERINO — Voismicê já tá ciente!!!

MARIA — Não venha, isso, pedi
Aqui: não vai conseguí.

SEVERINO — Num vô não ?! e por que causo?

Será que, por um acauso,
um que encrontamo na estrada,
um que rogo tanta praga:

que eu e meu cumpanhero
 nós ia sê...

MARIA — Brasileiros?

SEVERINO — Pegó?!

MARIA — Com toda certeza.

SEVERIO — Ai, Vixe, Nossa
 Senhora,
 ai, acode nós agora
 e dá um dos seus jeitchinho...

MARIA — Vocês têm que dá
 sozinhos.

MARIA — Não espere solução
 De quem é só esperança:
 Use da sua esperteza
 E mude a situação!

JECA — Já ieu, si num mi dize
 De certeza, quem m' ce é,
 Num vô te resorvição...

MARIA — Tivessem um coração...
 Todos... tão apaixonado
 Já tudo estava sanado.

*(E tocam os sinos e com os anjos cantam canções de
 muito
 amor. E depois se vão e termina o dito AUTO.)*

São Paulo / Natal de 1992

Figuras

JECA

Que do Pierrô tem a tristeza

SEVERINO

Que do Arlequim tem a esperteza

SÁ MARIÁ, MARICA e MARIA,

Que é uma... só mulher

ANEXO B

A madrasta, de Carlos Alberto Soffredini.

A MADRASTA

conto da carochinha para adultos em duas partes,
com duas aberturas, vinte e uma cenas e encerramento
e com músicas

de

Carlos Alberto Soffredini

Aos meus netos

MANUELA

BIANCA

IAN

TITO

na esperança de que
preservassem seus
sonhos.

"Ao lado da literatura, do pensamento
intelectual letrado, correm as águas
paralelas, solitárias e poderosas,
da memória e da imaginação popular."

Luiz da Câmara Cascudo

Obrigado ao Luiz Fernando Carvalho,
que foi quem me despertou para uma
revisita aos contos populares.

COMO EU VI

Esta peça é a reinvenção de um melodrama. Meu trabalho foi pôr asas no que é real, para que ele voasse solto. Por isso vejo um espetáculo utilizando os velhos telões pintados do teatro clássico, misturados ao realismo do teatro mais atual. Por si o telão já realiza essa mágica: a gente VÊ imagens reconhecíveis mas SABE que são só pinturas! Então o reconhecível deve ter asas que voem para a imaginação. Então, também, vejo os cenários sendo trocados às vistas do público, uma imagem se fundindo com a outra como na química de um sonho. Os ambientes onde se passam as ações estão apenas indicados no corpo do texto. Aqui eu os vou descrever como os vi:

SALÃO. É o cenário básico, onde se passa a maior parte da peça. É o cômodo de-estar de uma grande mansão, com seus sofás, poltronas e aparadores; e grandes janelas por onde se avista o jardim. Deve haver um lustre. Deve haver também pelo menos uma poltrona de espaldar muito alto, que lembre um trono. Pode haver uma escadaria imponente, de corrimões torneados, que leve ao andar superior.

QUARTO-DE-JOANA. É o segundo em permanência. É o quarto de alguém que já foi criança há algum tempo, mas que permaneceu intacto. Então, prateleiras com brinquedos antigos e caros, como bonecas de louça, bichinhos de veludo, joguinhos de porcelana, tules e tafetás. Há uma cama larga, encimada por um docel de laçarotes. E cortinas leves coam a luz da manhã.

QUARTO-DE-JOANA/CORTIÇO. Tem a mesma arquitetura do cenário anterior, mas agora transformado em um aposento que concentra toda uma casa: quarto, sala e cozinha. Uma cama estreita. Um fogão de duas bocas a um canto. Louças e panelas pelas prateleiras onde antes havia brinquedos. Sujeira e bolor. Cortinas de chitão florido e tapumes pintados de verde-bandeira impedem a entrada do dia.

ALÇAPÃO. Está na parte externa da casa, primeiro coberto por um canteiro de sempre-vivas. Através de um grande espelho inclinado, o público poderá ver o personagem dentro dele, quando ele se abrir.

PORTA-FECHADA. É apenas uma grande porta que descera sobre o cenário do salão, para impedir a visão de personagens que tramam.

ESPELHO. É um grande espelho que está num porão ou num quarto mais simples da mansão. Por uma mágica de luz é possível se ver através dele.

FACHADA I. É a fachada da mansão onde se movem os personagens. Arquitetura antiga e imponente, como um palácio. Em uma das janelas aparece um personagem.

FACHADA II. É a fachada anterior entrando em decadência. Agora se vêem manchas de limo na sua cara branca, mato nascendo em rachaduras, entristecendo-a.

FACHADA III. Mesma fachada, completamente entristecida. Tem tempo já que a pintura descascou. Os vidros das janelas foram substituídos por papelão e a casa parece amordaçada por varais que suportam lençóis rasgados, cuecas e panos de prato engordurados.

TELA. Onde vejo projetados alguns filmes que sugiro.

FIGURINO. Pode seguir a mesma idéia entre o real e o sonho. E fico imaginando os figurinos do teatro antigo, quando não havia direção de arte e os atores é que os faziam. E entravam com um figurino em cena porque o achavam bonito, não porque ele estivesse de acordo com a época em se passava a ação da peça.

LOCAL. Qualquer um, entre a realidade e a fantasia.

ÉPOCA. Sempre.

primeira parte

ONDE SE COMPÕE A FANTASIA

abertura - ERA UMA VEZ...

FACHADA I

(MARIA olha, distraída, pela janela do palácio.

E pensa...)

MARIA - *(diretamente para o público)*

Diz que era um tal palácio

grande que era babilônia!

Na janela uma princesa

linda... por nome Maria!

ô pegada nesses conto que o povo conta. Gosto mesmo, viu? É

tudo lindo que é de vê! Porque dá-se que nesses tal, tudo

tem seu cabimento: é gente de prata! é planta de oro!

É Maria, pobrezinha,

que era a dona do borralho,

e no fim, por valor próprio,

se desvirô em rainha!

(atenção despertada por alguma coisa, fora) Ói! Vem eles!

(olha) Seis parecia de cavalo de prata, ajaezado de

belezura, entrô no pátio do palácio puxando a carruagem de

oro trovejado de diamante! E trazendo o rei mais sua

filha, que de tão ricos, tão ricos, mas tão ricos que

era, só faziam se ri, se ri...

(Ouvem-se risadas, fora.)

MARIA - *(como arremate e muito segura)* Mas bota tenção no que le

digo, viu? Eu, nesses conto que o povo conta, o menos que

eu sô pegada é no ouví... sô mais no contá.

cena I - DEPOIS DE UM TEMPO REGRESSOU...

QUARTO DE JOANA

(JOANA e JOÃO vêm rindo-se muito.)

JOANA - ... então eu disse "dai-me água ou dai-me leite!"

JOÃO - Tá certo, a culpa foi minha... Mas eu não sabia!

JOANA - Sabia sim! Aquele velhinho bondoso que cê encontrô na beirada do caminho, todo estrupiado... lembra?

JOÃO - Quem?

JOANA - Ah, mas claro que lembra, o Nosso Senhor... ele te avisô!

(MARIA está saindo.)

JOANA - Aonde vai?

MARIA - Buscá água. Ô será que leite a s'ora tem mais preferência...?

JOANA - Não!!!

MARIA - Não?...

JOANA - Não tinha água por perto, cê não entende? (para JOÃO, sempre em tom meio de brincadeira) O Nosso Senhor te avisô "só abre a laranja perto de uma fonte d'água", não te avisô?

JOÃO - *(alquebrado)* Eu não pensei que fosse tão sério assim.

JOANA - E quando eu pulei da laranja e que pedi "dai-me água ou dai-me leite" e que cê não tinha água pra me dá, eu... Daí eu desapareci! *(ri)*

JOÃO - *(entre sensual e suplicante)* Cê não vai nunca mais? promete?

(Seus rostos estão tão próximos que parece a MARIA que vão se beijar,

um beijo de homem e mulher. Na boca.)

JOANA - *(numa recusa suave, começa a olhar em volta)* Igual!... Tudo no mesmo lugar de sempre!... (pegando alguns dos brinquedos das prateleiras) Parece até que esse tempo todo não passô!... Tô com uma impresso tão... Parece que eu dormí aqui esta noite mesmo!

(JOÃO olha pela janela, para fingir-se distraído.

JOANA o abraça por trás.)

JOANA - *(terna)* Obrigada, pai!

MARIA - *(sorri e balança a cabeça modestamente, como se alguém estivesse agradecendo a ela)*

JOÃO - *(esquivando-se, parece que meio magoado)* E como tava a Europa nessa temporada? Muita agitação?

JOANA - A mesma de sempre... (*procurando-o*) cê sabe...

JOÃO - (*indo pra outra janela*) Muita gente bonita?... inteligente?...

JOANA - (*brincando*) Ih! aos montes!

JOÃO - (*reação mal disfarçada*)

JOANA - (*meiga*) Mas ninguém nem mais inteligente nem mais bonito do
que o meu pai!

JOÃO - (*amargo*) Isso sim é que é um verdadeiro conto da carochinha!

JOANA - (*procurando os olhos dele*) No mesmo dia que eu cheguei lá, já
tava voltando...

JOÃO - (*se negando*) E levô tanto tempo assim essa volta? (*rindo
amarelo*) Nem que cê viesse a pé!

JOANA - (*ressentindo-se*) É que vim calçada nos meus sapatos de chumbo.

JOÃO - Mesmo assim.

JOANA - Eu perdi os caminhos, sabia? E tive que ir na casa do Sol
procurá os caminhos de voltá. Então a mãe do Sol me
escondeu no armário e quando o Sol chegô pintando de ouro
tudo o que tá em cima do mundo, foi logo cheirando o ar
"aqui me fede a sangue real, aqui me fede a sangue real".
Daí a mãe falô por aqui assim: "meu filho, se viesse aqui
uma peregrina perguntando por uns caminhos de voltá, tu o
que fazias?"

JOÃO - E ele respondeu por aqui assim: (*irônico*) "mandava entrá e
tratava muito bem." E deixava demorá o tempo que
quisesse. (*direto*) Verdade? O tempo que quisesse.

JOANA - (*forte*) É. E como o Sol vinha era cansado de andá os quatro
cantos do mundo e vinha queimando tudo... foi logo se
aquietá num banho...

JOÃO - O banho... Eu sei... Pode pará que eu sei o resto...

JOANA - E no que o seu corpo entrô dentro do frescor da água, o Sol
se virô num moço muito bem feito e airoso e...

JOÃO - Eu sei!

JOANA - E nu!

(PAUSA.)

(MARIA o tempo todo presta muita atenção, querendo entender.

Quem sabe pra desfazer a tensão da pausa, MARIA corre até uma eletrola, dessas antigas, e deixa a agulha poisar num disco colorido de matéria plástica.)

(JOÃO volta a olhar pela janela.

JOANA fica imediatamente tomada pela introdução da música infantil.)

JOANA -

Era um dia um viúvo
que tinha
muito prendada e mui linda...
uma filha.

(interrompe a música pra examinar o disco) Afinal cê não destruiu!

JOÃO - Eu fiquei sabendo que eles ainda existem só agora... Isso foi desobediência dela! *(refere-se a MARIA)*

MARIA - Ah, cuidei que era judiação varejá uns mimo desse no mato, né verdade? Umas modinha tão feiticera feito essas...
que mal pode fazê prum cristão, né verdade?

JOANA - *(que parece só agora tê-la visto)* Quem é ela?

MARIA - Ela cuida da casa... Maria.

JOANA - *(parece que com simpatia)* Maria?! nome de princesa!

MARIA - Eu?! Quem me dera!

JOANA - João e Maria. Perfeito! Eu posso sê a bruxa velha... Tranco cês dois na gaiola e pronto: tá feita a história!

MARIA - *(rindo)* Calcule!

MOÇO - *(tímido)* Licença...

(É o JARDINEIRO,

abraçado em dois enormes maços de sempre-viva.)

JOANA - *(cada vez mais divertida)* Não acredito! Até as minhas florzinhas!...

MOÇO - Adonde é pra ponhá elas?

JOANA - *(para o MOÇO)* E esse aí? de que história ele saiu?

MARIA - *(excesso de autoridade)* 'Sso daí é um metido, isso é que é!

quem foi que le incomendô de se escanchá aqui dentro da casa ansim por essa maneira, heim? seu moço!

MOÇO - Ué, foi a se'ora memo que me mandô cortá tudo que era frô lá do cantero e trazê...

MARIA - Outra hora, não essa, disinfiliz! qu'a dona Joana não tem obrigação de ficá no mesmo quarto com gente da sua iguala!

JOANA - *(afirmativa)* Você é o capineiro!

CAPINEIRO - Heim?!

JOANA - Capineiro do meu pai,
não me cortes os cabelos...

CAPINEIRO - Ieu sô o jardinero!

MARIA - *(para o CAPINEIRO, violenta)* Voltando já por cima dos passo, vamo vê!

JOANA - Ele pode ficá, Maria. Nesta história ele entra. Não entra, pai?

JOÃO - *(se desligando do lado de fora da janela e de repente muito animado)* Sabe, filhinha? eu tenho uma surpresa pra você.

JOANA - UMA surpresa?! Os brinquedos, o quarto intacto, as músicas, as minhas sempre-viva...! e ainda falta UMA surpresa?!

JOÃO - Por essa cê nunca que ia esperá.

JOANA - É?!

(PAUSA.

PAI e FILHA se encarando.)

CAPINEIRO - Mai' adonde é pra ponhá elas, gente?

MARIA - *(que hoje parece a encarregada de desfazer climas)* Já sei! O dotô João deve de tê dexado essa su'presa por derradeiro porque é a mais fora de cabimento que tem... *(e, puxando um pano, descobre...)*

JOANA - O meu projetor...! E os filmes...! Todos!

MARIA - Qué dizê, é a mais fora de cabimento pra minha pessoa, né verdade? porque eu mesma nunca que tinha visto um filho de meu Deus que tivesse dentro de casa uma dessas máquina de passá cinema... o que pode o dinheiro, heim?!

JOANA - *(no projetor)* Pai, cê não vai ficá desapontado se eu te disse
que já sei qual é a tal surpresa?

JOÃO - Sabe?...

JOANA - *(brincadeira)* Finalmente, depois de tantos anos, o doutor
João abre sua luxuosa mansão e convida toda a sociedade
para uma linda festa em comemoração à volta de sua filha
Joana...

*(JOANA liga o projetor,
e toda outra luz desaparece,
ficando MARIA iluminada pela luz branca da máquina.)*

MARIA - *(diretamente para o público)*

Palácio das sempre viva
tem festança de três dia!
Nem bruxa nem princesinha...
Principalmente rainha!

Os doce, numa latinha,
Pr'ocês tudo eu trazia...

Nem criada o criação,
Rainha tá muinto bão!

Na ladera do encontrão
os doce foram pro chão!

TELA: Um filme da década de quarenta. Numa festa, uma
mulher deslumbrantemente vestida, desce uma escadaria.

cena II - A GRANDE SURPRESA!

QUARTO DE JOANA (agora cheio de sempre-viva)

(JOANA usa um vestido exatamente igual ao da mulher do filme.)

MARIA - *(ajudando-a a vestir-se)* Talqualzinho! Lindo como os amor!

JOANA - *(excitada)* Tem muita gente?

MARIA - Um dilúvio de gente! Tá semelhando até que a cidade toda
taí... qué dizê: só os de qualidade, né verdade?

(Vem JOÃO.)

JOANA - *(para JOÃO)* Desço num minuto.

JOÃO - Antes, a surpresa que eu te prometí.

(Enquanto JOÃO fica indeciso

e JOANA acaba de se aprontar na frente do espelho:)

MARIA - *(diretamente para o público)* Cada filho de meu Deus tem uma
maneira deferente de peitá as tocaia que a vida arma... e
arma me'mo! e as vez arma das boa, quem é aqui que não
tá ciente disso?

(JOÃO estende a mão pra porta.)

JOÃO - *(chamando)* Purnica!

(Vem PURNICA, a moura caolha.

Vem num vestido idêntico ao de JOANA, só diferente na cor.)

JOÃO - Esta é minha filha, Joana. Joana, esta... é a mulher com quem
eu vô me casá.

(PAUSA.)

(Enquanto JOANA vai lentamente na direção da eletrola:)

MARIA - *(diretamente para o público, referindo-se a JOANA)* Pra
algumas é que nem se o mundo se acabasse, judiação.
Ela há de tê lá suas razões que eu... *(maliciosa)* bom... se
eu tô o não de acordo, isso já é outra cunversa...

PURNICA - *(aduladora)* Bestial! Tens muita mais b'leza do qu'a que me
descr'veu teu pai... e olha que quando se trata da tua
p'ssoa, os elogios del' são a granda!

(A agulha entra no sulco do disco...)

JOANA -

Junto ao viúvo vivia,
vizinha,
uma viúva mui feia
e mui fria,

que só adular a menina
queria!

(JOÃO levanta a agulha do sulco.)

JOÃO - *(severo)* Foi você quem quis! *(irônico)* E já que tem que tê
esse personagem...

JOANA - *(calma)* Cê faz assim, pai... Cê qué que eu te odeie!

MARIA - *(diretamente para o público)* Já eu não! Eu não sô mulhé pra
ficá sucumbida por qualqué saquinho-de-nada! Qué vê?
(para os outros, segura) Vão descendo que a dona Joana já
vai.

PURNICA - Desculpa lá, mas ela já 'stá pronta! E aí, qu' cachopa!
Pur que não vamos toda a gente?

MARIA - Porque ela vai trocá de vestido, o cês qué que o povo pensa
que cês mandaram fazê fardamenta pra festa?

*(JOANA tira a agulha da mão de JOÃO
e recoloca no sulco.)*

JOÃO - *(falsamente seguro)* Faça eu o que fizé, cê não acaba sempre me
odiando?

JOANA -

Pra adular ela fazia
bolos de mel...

PURNICA - *(para JOANA)* Puis tu sab's, furmosa, qu'assim, já de
primãira, já fiquei muita qu'rida d' ti? Verdad'! Si
resultar nós vamos nus dar muita bãim, vais ver...
(brincando) 'Stejas certa d' qu' farei o qu' baste para
desmentir essa crendice popular de qu' todas as madrastas
são p'rversas... entretanto purqu' vou ser tua madrastra, puis não?

*(Num ímpeto, MARIA agarra no decote da moura caolha
e rasga-lhe o vestido.)*

PURNICA - Ena! Mas... qu'é isto?!

MARIA - Ai, madama, me desculpa... Eu não sô mesmo uma desastrada? Me
diga, num sô? às veiz eu tenho uma ojeriza de mim mesmo
por conta dessa desastrada que eu sô...

PURNICA - Mas olha cá! puis desarranjastes todo o meu fato-d'-gala!

MARIA - Que desagero, madama! Isso daí num é nada. Nada que uma boa agulha e um bom fio de linha não dê volta. Vem cá.

PURNICA - Aonde, criatura?!

MARIA - No meu quarto. Esse destrago aí eu conserto num átimo, tão certo como eu me chamá Maria...

PURNICA - Mas...

(MARIA vai, arrastando a moura caolha.)

(Pausa.)

(De repente JOANA pega uma boneca e embala, numa atitude excessivamente infantil.)

JOÃO - Filhinha...

JOANA - (para a boneca sentada no seu joelho) Era um dia um reino muito distante... E nesse reino todo mundo... o rei, a rainha, o príncipe, os súditos... todo mundo tinha um costume muito bonito! sabe que costume era? o de não deixá nunca que uma bruxa se intrometesse...

JOÃO - *(tentando pegar a boneca, cínico)* Ah, que é isso?... tenho certeza que cês vão se dá muito bem...

JOANA - (retomando a boneca num repelão) Passô. Até que um dia o rei, que era um sujeito muito perverso...

JOÃO - Joana, escuta: Tá bom, eu concordo. Mas então vamo' esquecer tudo.

JOANA - *(quase chorando de raiva)* ...muito perverso e muito ignorante porque ele não sabia que uma história não se pode conta pra trás e o que tá contado tá contado e não tem mais remédio...

JOÃO - *(debochado)* Tá na cara que cês duas têm afinidades... *(rindo)* pelo menos pra se vestí...

JOANA - *(chorando de raiva)* Então esse rei, só pra magoá a rainha e o príncipe e os súditos, sabe o que ele fez?! só pra magoá?...

JOÃO - Pois fique sabendo que, se for, vai tê que sê do meu jeito!

JOANA - *(jogando-se na cama)* Me deixa sozinha! Me deixa contá a minha história pra ela!... SAI!

JOÃO - (*furioso*) Faça eu o que fizé, cê sempre vai acabá me abandonando.

cena III - A MOURA TORTA
ESPELHO

(*MARIA está tentando costurar o vestido da moura caolha.*)

PURNICA - Chiça! Mas... qu' cuidas ser eu, oh, pá?! Um'almofada d'alfinetes?

MARIA - Se a... madama, né? ficasse queta.

PURNICA - Basta! (*olha-se no espelho*) Olha pra isso! 'stá paricendo o teu rabiosque! sua chavala. E agora?! Anda cá, m' diz como é que vou 'star ao pé do doutor João lá no salão co' traje neste 'stado?

MARIA - (*no sarro*) Qu'é isso! quase nem se nota...

PURNICA - Como não, sua cabrã dos diabos!... Ah, mas s' tu pensas qu' m' fazes de parva, t'inganastes... púrqui eu sãí muita bãem qu'este sarrilho todo foi aldrabice tua!

MARIA - Minha?! Mais com'é que pode sê "albadrice" minha se eu nem sei o que é isso?!

PURNICA - Cala! pêga dos infernos! 'Stou-me nas tintas prus teus truquesitos baratos... (*maquiavélica*) Tu não sab's quãem sou eu, pastora... Se calhar estão todos muita enganados a rispeito da minha p'ssoa! Púrqui eu tenho poderes... inclusivamente um bué d' poderes qu' vocês não podem imaginairi...

MARIA - É bruxa!

PURNICA - Qu' disseste?!

MARIA - Eu?!

PURNICA - Puis eu sei cá muita bãim o qu'stás aí a pensairi a rispeito da minha figura... (*forte*) Qu' sou torta!

MARIA - Muinto!

PURNICA - (*uma fera*) Que não tãem hipótese do doutor João quereiri disporar uma torta!

MARIA - É.

PURNICA - (indo para o grande espelho) Puis não devias tu se deixar enganar pelo que parece...

*(No espelho,
a imagem refletida não é a da moura caolha,
mas a de JOANA.)*

PURNICA -

Puis pra mudar é bastante
um banho de leite e de orvalho...
Muda-se a torta em formosinha,
muda-se a moura em rainha!

*(No espelho,
a imagem refletida volta a ser a da moura caolha.)*

PURNICA - (*caindo em si*) Dentro de muita pouca tempo serei eu cá a dona, percebes?! E portanto tu já te podes considerairi no olho da rua. (*e sai*)

MARIA - (diretamente para o público) Pois vá esperando.

cena IV - O MEL E O FEL

QUARTO DE JOANA

*(Na mesma posição do fim da cena II estão JOÃO e JOANA,
ela jogada na cama.)*

JOÃO - (*magoadado*) Faça eu o que fizé, cê sempre vai acabá me abandonando.

MARIA - (*indo direto pra JOANA*) Ah, não fica assim, bem! Pra que isso? judiação! (olhando pra JOÃO, severa) Pra que esbandaiá o coração nesse tanto?... não paga a pena, pobrezinha.

*(Entra um CONTRA-REGRA,
da mão de quem MARIA pega um pratinho com bolo.)*

MARIA - Ói qui, ó... num fica triste, ói qui o que eu truxe pr'ocê...
(e porque a outra não se mexe:) Bolo de mel!

JOANA - Como é que cê sabe?

MARIA - Hum... *(se aponta)* esta daqui, ó... num tem um gosto d'ocê...
unzinho que seje, qu'esta daqui num sabe... *(vendo JOANA comer)* Tá bom?

JOANA - *(comendo)* Hum...

MARIA - Então, viu? Foi eu mesma que fiz!

JOÃO - *(acompanhado do disquinho)*

Se agora ela te dá
mel;
Amanhã só te dará
fel!
(e se vai)

(MARIA penteia os cabelos de JOANA, enquanto ela come.)

JOANA - *(ri sem motivo aparente)*

MARIA - Viu? num fica muinto melhor ansim alegrinha?... Então... Puis
ói: eu, se tivesse um cabelo tratado, bunito ansim nesse
tanto, nunca que derrubava uma lágrima... nem umica que
fosse, viu?

JOANA - *(divagando - ou fingindo que divaga)* ...Amanhã te dará fel...
Cê conhece essa história?

MARIA - Qual? aquela da princesinha que foi enterrada e que por cima
nasceu o capinzal que cantava... como que era me'mo a
musiquinha?

JOANA - *(canta)* ...não me cortes os cabelos!

Minha mãe me penteava,
minha madrasta me enterrô...
(de repente) Maria, eu gosto tanto daquela árvore... da
figueira!

MARIA - Figuera?

JOANA - Precisa mandá plantá uma aí no jardim.

MARIA - 'Magina, bem. 'Manhã me'mo eu encomendo pro jardinero...

JOANA - Capinero.

MARIA - Então. *(penteando)* Mas veja você o que é a natureza d'um
home, né verdade? Um home quando é ansim sacudido, né

verdade? bem dizê não tem 'portança a idade não, bem...

Se ele é um home de saúde, bem dizê ele ainda tem vontade de mulhé.

JOANA - (*realmente divagando*) Minha mãe me penteava...

MARIA - E ocê num divia de... olhe o que _le digo que eu sô bem conhecedora da vida, que eu bem dizê não nasci ontem de manhã nem nada, né verdade, bem?... Mas cê não devia fazê finca-pé contra a natureza das coisa, viu?

JOANA - (*retira a escova da mão de MARIA bruscamente*)

MARIA - Não, eu sei... ocê num pense que... Ocê, né, bem?... O dotô João, no final das conta... o "jeito" que cês se gosta é ansim, bem dizê...

JOANA - Não quero mais ouví essa história, Maria.

MARIA - História?! Mas o que é que cê tá... Calcule! Não, bem... Quem, eu?! Eu já vivi de um tudo, de um tudo, de um tudo... Eu bem dizê não tem mais uma coisa que seja nesse mundo de meu Deus que me faça escândalo mais, calcule!... Não, qu'ê isso?...

JOANA - (*desvia o olhar da outra, talvez pra que ela não veja um risinho pequeno que nasceu no canto da sua boca!*) Afinal o que cê tá querendo é me convencê de aceitá a surpresa?

MARIA - Su'presa?!

JOANA - A madraستا.

MARIA - Não!!!

JOANA - (*de repente séria*) Eu também não nasci ontem de manhã nem nada, e no entanto... Cê sabe essas coisas da natureza, né, Maria?

MARIA - Aquela lá de jeito nenhum!!!

JOANA - A minha mãe nunca penteou os meus cabelos e eu nem sei como é uma figueira... mas isso não tem importância. Tem?

MARIA - Ela não, bem! ela não há de sê que nem... Bem dizê cê acha que ela tá com cara de sê conhecedora da vida? inda mais com um olho só, né verdade? Pra mim ninguém me tira que ela é dessas que vira logo um pimentão só de ouví fala

uma titica qualqué.

JOANA - (*atenta na outra*) Eu sempre achei que os figos já nasciam na fruteira! Mas você não... Você sabe, né, Maria?

MARIA - (*outra vez com a escova e muito íntima*) Eu, viu, bem? eu sô daquela teoria que cada qual age como qué e bem entende na sua vida e num tem um desinfeliz que tenha nada que vê com isso.

JOANA - (*muito pensativa*) É mesmo?...

MARIA - Eu por mim tô na certeza certa que em cima deste mundo, pra tudo tem seu remédio. O remédio pro bolo é o mel? Puis nós sempre pode ponhá o mel no dito. O remédio pro jardim é a tal da figuera? Puis amanhã me'mo bem cedinho ela há de tá lá, pode se fiá em mim. (*séria*) Só pra uma coisa somente é que não se pode tê remédio: pra morte.

MARIA - (*diretamente para o público*) Sô pegada nesses conto que o povo conta, viu? como já le disse. Menos no ouví... mas sô muito pegada no contá. Purque quem conta é que pode levá a história pro lugá que bem quisé. Quem conta pode sê dona... é isso que me dá mais gosto!... pode sê dona do destino dos vivente que mora na história.

cena V - O PLANO DE MARIA

SALÃO (na penumbra)

(*JOÃO se aproxima de MARIA.*)

MARIA - (*fria*) Inda vai precisá de mim?

JOÃO - (*com intenção*) Quem sabe...?

MARIA - Que se não eu já vô me deitá.

JOÃO - (*carinhoso*) Vamos...

MARIA - Vamo?! Não tem nada de vamo não, sinhô dotô João: eu vô me deitá sozinha. Só eu e Deus.

JOÃO - (*divertido*) É?! E o que será que deu nela agora?

MARIA - Deu que acabô-se. De hoje em diante no meu quarto o sinhô não

pisa mais os pé.

*(Nos retângulos projetados pela luz que vem de
fora e passa pelas janelas,
rebrilha um vulto, no seu "saut-de-lit" branco e esvoaçante.)*

JOÃO - *(sempre divertido)* Ah, entendí: de hoje em diante eu tô
proibido de entrá num quarto da MINHA PRÓPRIA CASA!

MARIA - Quem é que o sinhô tá pensando que eu sô, heim, sinhô dotô
João?! Tá pensando que eu sô alguma dessas mulhé fáci,
que qualqué um pode í usando ansim, como bem qué e
entende, e depois joga fora? Eu posso sê uma viúva, sim,
mas sô uma viúva de muito recato e préstimo, fique o
sinhô dotô João sabendo.

JOÃO - Opá! Será que isso é uma greve por melhores salários e eu não
tô percebendo?

MARIA - E de mais a mais, se não me falha a memória, o sinhô dotô
João agora é um home c'o sacramento marcado, é o num é?
Antes não... eu viúva, o sinhô viúvo... os dois de
maior...

JOÃO - *(riso em crescente, por perceber agora a intenção dela)* Mas se
tem cabimento!...

MARIA - *(com forte intenção)* O sinhô livre e disimpidido, né verdade?
era otra cunversa... Quem tinha nada a vê com isso? Tá me
escutando?

JOÃO - *(rindo-se muito)* O que será que ela 'tava esperando, heim?

MARIA - *(forte)* O sinhô acha que eu sô mulhé de me passá prum home
que tá pra se casá de tinta e papel?!

JOÃO - Qué dizê então... Dentro da MINHA casa cê não qué mais... me
serví?!

MARIA - *(num grito)* Se qué alguém pra le serví procure aquela bruxa!

JOÃO - *(de repente e incisivo)* Toda história... cada personagem tem
que cumprí o seu papel. E cada vez que se conta de novo a
história, todo rei volta sempre pro seu trono, toda Maria
volta sempre pro seu borralho. *(E se vai.)*

MARIA - *(riso sarcástico)* Puis já vai vê já-já adonde é que é o meu

borralho... *(diretamente para o público)* Quero vê
encontrá cama mais molinha... nem carne mais molhada...

Naquela torta lá? *(ri)* pois sim!

Qué sabê? Deus fez umas caxinha de condão, cheínhas de
oro, prata, jóias, tudo de muito... e ponhô uma no meio
das perna de cada mulhé que existe em cima do mundo. Mas
tenho pra mim que só pra algumas Ele ensinô como usá.

Hum... num dô dois dia pra ele vim comê aqui, ó, na
planta da minha mão.

*(O vulto de "'saut-de-lit" branco corre pelos retângulos iluminados
e some.)*

MARIA - Quem taí?!

(Nada.)

MARIA - Hum... aqui me fede a sangue real!

cena VI - O PLANO DE JOANA

SALÃO *(invadido pela luz clara da manhã)*

(Batidas à porta.)

*(JOÃO e JOANA vêm ver quem é,
ela ainda de "saut-de-lit" branco.)*

(MARIA abre a porta.)

MARIA - Que foi?

CAPINEIRO - *(na soleira, abraçado a um maço de sempre-viva)* Dessa
vez eu num fui m'iscanchando pela casa dentro... e batí
na porta que nem a sinhora mandô.

JOÃO - Quem é?

MARIA - *(para o CAPINEIRO)* Ah, é?! e eu le mandei tam'ém entrá na
casa pela porta da frente, que nem se fosse gente?!
(pegando as sempre-viva) Pode me dá isso aqui e já de
volta pro seu lugá...

JOANA - Entra!

MARIA - !!!

JOANA - Pode entrá, eu tô mandando.

CAPINEIRO - (*entrando mais-que-depressa*) Sim si'ora!

JOÃO - Então agora, aqui nesta casa, ficamos na frente dos empregados
usando só roupas íntimas!

CAPINEIRO - (*desinibido*) Reparô? eu ponhei a camisa dos sete botão
qu'a si'ora me deu!

JOÃO - Onde será que isso é costume?

JOANA - (*para o CAPINEIRO, insinuante*) Pus.

CAPINEIRO - Foi?...

JOANA - Eu PUS a camisa dos sete botões.

CAPINEIRO - É. E cabeu direitinho, ói!

JOÃO - (*sarcástico*) Será que está em moda na Europa?

JOANA - (*examinando-o*) Serviu mesmo... Direitinho.

CAPINEIRO - (*animado*) E agora como era me'mo pra fazê?

JOANA - Ela se vestiu em sete camisas virgens, perfumadas com flor de
laranjeira...

CAPINEIRO - (*rindo*) Isso! E eu era o largatão!

JOANA - (*desabotoando um dos botões da camisa dele*) Você era o
PRÍNCIPE lagarto! (*desabotoa outro botão*) E quando eles
foram pro quarto, na noite de núpcias...

CAPINEIRO - Eu tinha sete pele, muito asquerosa todas sete...

MARIA - (*para JOANA, nervosa*) Mais esse daí num tá tomando confiança
demaís, bem?

JOANA - (*desabotoando o terceiro botão*) E cada pele que o lagarto
tirava... (*desabotoa o quarto botão da camisa dele*) ela
também tirava uma das suas camisas... (*para JOÃO*) Na
Europa não, pai... nas histórias! Mas como você não qué
sabê das histórias...

CAPINEIRO - (*enquanto JOANA desabotoa o quinto botão*) E era eu que
rezava uma Ave-Maria cada pele que tirava?

JOANA - ELA rezava cada vez que tirava uma camisa virgem. (E
desabotoa o sexto botão da camisa dele.)

MARIA - (*resmungando, agitada*) Isso é osadia de home, é bastante dá trela...

JOANA - (*desabotoando o sétimo*) E quando o lagarto deixou cair a

sétima pele... *(arranca-lhe a camisa)*

MARIA - Ui!

JOANA - ...se desvirou num moço bonito, forte e bem feito!

CAPINEIRO - No príncipe?

JOANA - No príncipe!

MARIA - *(fora de si, empurra o CAPINEIRO)* Mais já não se tem respeito por mais nada, é?! Já daqui!!!

JOANA - *(impedindo MARIA)* Espera! Primeiro tem que desfazê o encanto!

CAPINEIRO - ...Que se não de manhã eu torno sê 'quele largatão das sete pele, né verdade?

MARIA - *(gritando, para JOANA)* Mais isso não pode sê, bem! *(para o CAPINEIRO)* Ói esses braço... Esse teu peito ansim...

JOANA - Com o espinho tirado da coroa de Cristo na sexta-feira da Paixão...

CAPINEIRO - Ela tinha que me espetá!

JOANA - Pai, a vida! Pode está no tronco de uma árvore! ou na raiz! A vida, pai! também pode tá no ovo de uma pomba!

MARIA - *(completamente fora de si)* A dona Joana num é obrigada a fica vendo esse teu... *(arranhando o peito do CAPINEIRO)* esses teus músculo de home!

JOANA - *(colando-se no corpo do CAPINEIRO, por trás)* Ela espetô o espinho da coroa lá no lugar do corpo dele onde se criava a vida! *(e pousa a mão sobre o sexo do moço).*

JOÃO - *(num berro)* JOANA!!!

(Silêncio.)

JOÃO - *(arrasado)* Chega, Joana. Cê sabe que eu não tenho força pra... Tá bom. Vamo' conversá. Vem... *(e sai)*

JOANA - *(com ar vitorioso e cúmplice, para MARIA)* No mesmo instante o quarto de núpcias ficô claro como o dia!... *(aponta o CAPINEIRO)* e no meio dele ficô o príncipe, nu e feliz por causa do fim do encanto. No chão ficaram as sete camisas virgens, transformadas em sete flores de laranjeira. *(E sai.)*

cena VII - ENQUANTO ISSO...

A PORTA

MARIA - (*diretamente para o público*) Hum... Aqui me fede a sangue real!... Qué dizê então que... se eu bem tô certa, essa cena toda... cês viram, né? príncipe largatão e toda essa comédia... então isso era tudo um bão dum plano dela!...

JOÃO - (*atrás da porta*) O príncipe?! Há-há! não tá vendo que ele nunca vai sê o príncipe nem aqui nem na China?...

JOANA - (*idem*) Não se meta na minha vida!

MARIA - (*diretamente para o público*) Pôxa, num custava nada me contá!... Tá vendo com'é que é? Vá se fiá nessa gente de posse... Eu aqui crente que já era amiga... amiga de confiá tudo, tudo, tudo... e quando acaba...

JOANA - (*atrás da porta*) Juntos! A gente tinha que resolvê isso
JUNTOS!

JOÃO - (*idem*) Desta vez EU queria escolhê, só isso!

JOANA - (*idem*) Mas será que cê não tá vendo...? o que aquela bruxa qué é fazê o MEU PAPEL!

(*Silêncio.*)

MARIA - (*diretamente para o público*) Ué! Mas que é isso? Que mixórdia será essa, que agora eu não tô entendendo mais nada...

(*MARIA encosta o ouvido na porta.*)

MARIA - Nada de nada...

JOANA e JOÃO - (*atrás da porta, de repente começam a rir às gargalhadas*)

MARIA - (*diretamente para o público*) Agora é que piorô! Hum... por baxo desse rio calmo tão correndo umas água bem turvinha... E não devia sê ansim... já que sô eu que conto a história, num divia de tê acontecidos que eu iguignore, né verdade?

(*JOANA abre a porta bruscamente.*)

JOANA - Maria! Vem.

cena VIII - ATÉ QUE, ENFIM...

SALÃO

(MARIA vem ressabiada:

porque há um clima estranho entre JOANA e JOÃO –

como se fosse uma piada!

Por exemplo: JOÃO está sentado com o rosto escondido entre as mãos,

como se pra esconder o riso.)

JOANA - *(jovial)* Maria, o papai qué te pedí uma coisa.

MARIA - O que?

(JOANA vai até a vitrola e põe o disquinho:)

MARIA - Pode dizê, sinhô dotô João!

JOANA -

Tanto insistiu e insistiu
a princesinha
que o seu pai, de tanto amor
qu'ele lhe tinha,
ele acabou por se casar
com a vizinha.

MARIA - Sim. Mas no final das conta, o sinhô qué o que de mim, dotô
João?

JOANA - Pai!

JOÃO - *(não consegue esconder o riso, rosto entre as mãos)*

JOANA - *(brincando de ser solene)* Maria. O papai qué te pedí em
casamento!

MARIA - !!!

TELA: O filme do casamento de uma rainha. Tanto pode ser um
documentário - Lady Diane, por exemplo ou, mais "de
época": Rainha Elizabeth II - ou ficção: cena de algum
filme onde haja o casamento de uma rainha.

cena IX - ATÉ QUE ENFIM, RAINHA!

SALÃO (*feêricamente iluminado*)

(*MARIA está vestida exatamente como a noiva-rainha do filme.*)

MARIA -

Palácio das sempre-viva
tem festança de três dia!

Povo diz bem! Povo diz:
quem sonha com muinta força,
um dia o sonho ele tem!

E tê bondade também:
lutá com o coração
faz um pobre sê feliz!

Nem criada o criadinha,
principalmente rainha!

(*Vem JOANA,
também ricamente vestida.*)

JOANA - Maria! quedê o capineiro?

MARIA - (*forçando formalismo*) Seria "desacreditável" encontrá o
jardinero aqui na festa, né verdade?

JOANA - (*rindo*) IN-acreditável, Maria! Vai chamá ele lá pra mim, faz
favor...

MARIA - (*cheia de esses e erres*) Não poderíamos de'xar pra 'manhã,
quando eu 'tiver vestida mais "proprial"?

JOANA - É que eu preciso falá com ele AGORA... eu tô aflita com os
figos...

MARIA - A senhora... VOCÊ num acha que num ficô lá tão bão depois de
pronto?

JOANA - Agora eles precisam nascê logo, senão!

MARIA - Quando escolhi na rivista, ele me semelhava mais...
"desbundante"... sei lá!

JOANA - O que?!

MARIA - Meu vistido!

JOANA - *(só agora prestando atenção e divertida)* Ah, não, que é isso!

Cê tá linda! Tá parecendo uma rainha, Maria!

MARIA - *(encarando-a)* Agora cê pode me chamá de mãe.

JOANA - *(num susto)* Mãe?!

(Na curta pausa que se faz,

MARIA continua ativa,

mas JOANA fica com o olhar parado, ausente,

como quem está pensando profundamente em alguma coisa.)

JOANA - *(de repente hostil)* Quero falá com o capineiro amanhã logo cedo. Providencia isso. *(E sai.)*

MARIA - *(sozinha, fingindo que fala para JOANA escutar)* Num tão sentindo a minha falta lá na festa? *(diretamente para o público, irônica)* 'Magina! quem é que vai sentí falta da noiva numa festa de casamento, né verdade? *(ensaia a própria majestade)* Mas dex'está... dex'está que eu chego lá, ah! se chego. E agora ninguém mais pode me segurá... *(senta-se na poltrona de espaldar tão alto que mais parece um trono)* agora eu tenho, que nem se diz, direitos adquiridos.

(De repente, diretamente para o público) Eu sabia sim, como que não sabia? eu até já falei: essa gente de posse é difíci!... chega até parecê que, pra eles, pobre num é pessoa humana. Mas comigo? comigo não, violão, que nem se diz. *(na maior dignidade que consegue, no trono)* Madrasta! É isso mesmo: *(refletindo)* Ma-dras-ta!(acha) Ô í: é por isso me'mo que o póprio nome já tá dizendo: MÁ drasta!

cena X - O VÔO DOS PÁSSAROS

SALÃO *(invadido pela luz prateada da manhã)*

(MARIA permanece no seu trono, ainda vestida de rainha.

Um CONTRA-REGRA lhe traz um jornal.

- *Os outros todos vêm com trajes matinais.*

Vem JOANA.)

JOANA - Bom dia! (*e vai para a eletrola*)

MARIA - (*no jornal*) Mas olha a corage desse daqui! (nos dedos) Pai,
mãe, irmã, irmãozinho, vô, vô!... Matô seis, tudo família
dele! Ui, chega me dá até arripio!

JOANA - (*na eletrola*)

As guerras!
guerras do mundo,
batalhas
do dia-a-dia

Um pássaro
morava no seu sangue!
e ele tinha que voar
pra longes guerras
em longes terras...

(Vem JOÃO.

E vem de copo longo na mão, já um tanto embriagado.)

MARIA - (*no jornal*) Hum... de manhã logo cedo e o otro já naquelas
tal de bebidas cara dele!... Que disgosto será esse que
lhe deu, gente?!

JOANA - Pai.

JOÃO - Não!

(Pausa.)

MARIA - (*como numa brincadeira*) Vo-go-ce-guê te-guem que-gue i-guir!
Vo-go-ce-guê pro-go-me-gue-te-gueu!

JOÃO - (*violento*) Não quero! Não quero mais! De novo... eu não vô
aguentá!

MARIA - O que?

JOÃO - (*rendido*) Se-gue-pa-ga-ra-ga-çã-gão, filhinha...

JOANA - (*forte*) Vo-go-ce-guê sa-ga-be-gue que-gue te-guem que-gue i-
guir pa-ga-ra-ga a-ga hi-guis-to-gó-ri-gui-a-ga po-go-de-
guer co-gon-ti-gui-nu-gu-a-gar!

MARIA - *(no jornal)* Credo! essa gente, viu?... diz que é toda cheia das nove-hora, toda pegada nessa tal de "finéze" e quando acaba, olhai... fica falando estranguero pros otro não entendê patavina! Isso na minha terra se chama falta-de-educação, isso sim! *(e vira a página)*

JOÃO - *(bêbado)* Me deixa ficá aqui quietinho, pelo amor de Deus... ficá pra sempre aqui, bebendo toda... *(olhando para MARIA)* aquelas tal de bebidas cara dele...

JOANA - *(meiga, para MARIA)* Tinha uma menininha, viu?...

JOÃO - *(num sussurro)* Não...

MARIA - *(virando a página, de saco cheio)* Sei. Uma princesinha.

JOANA - *(com ódio)* Não. Era uma menininha de verdade mesmo.

(terna)

Com o miolo do coraçãozinho

tão cheio de fé!

E ela rezava pra Virgem,

sua madrinha... rezava sempre

pedindo sabe o que?

Que seu pai nunca se separasse dela!

(séria)

Um dia a menininha descobriu... a morte!

e teve medo que a morte pudesse separá!

E ela perguntô pro pai:

o que é a morte?

JOÃO - Não, filhinha...

JOANA - Ele lhe respondeu:

A morte é NADA!

matando o sonho nos lábios da menina!

JOÃO - Porque ele achava que essa era a verdade e ele só queria a verdade pra menininha...

JOANA - Então ela tornô:

nunca mais pegá na tua mão?!

nunca mais sentá na mesa do jantar?!

contigo!

e nunca mais sentada no teu colo
ouvindo em paz a noite grande
continuá lá fora seus barulhinhos?!

Ele lhe respondeu:

A morte é NADA!

matando pra sempre a fantasia
que corria no sangue da menina!

JOÃO - (fora de si) Era mentira, sabia? Joana! Ele tava mentindo! Em
algum lugar vai está sempre a mão na mão, a mesa do
jantar, a paz da noite grande... em algum lugar...
sempre, sempre, Joana... até mesmo dentro da morte!

(MARIA ficou atenta,
olhando pelo lado do jornal aberto.
Então:)

MARIA - Isso me lembra aquele otro... não tá aqui nesse jornal mas eu
me lembra muito bem: sabe o que ele fez? Matô a menininha
e quando acaba jogô álco e tacô fogo... me diga se num
precisa de tê muita corage!

JOANA - (*sincera*) Bom, gente. Já que é assim, eu queria avisá vocês
que eu tô voltando pra Europa.

MARIA - Quando?!

JOANA - Hoje mesmo.

JOÃO - (*enche o copo*)

MARIA - Ué! Mas por que isso?! Tá te faltando alguma coisa aqui?

JOANA - Ah, eu não queria... Agora cês são recém casados... Tô me
sentindo assim... sobrando!

MARIA - (*falsa*) Mas que sobrando o que, bem...

JOANA - Cês tem que tê a liberdade de vocês...

MARIA - 'Magina... E de mais a mais aqui ninguém se casô pra
desmanchá família (*para JOÃO*), né verdade, bem?

JOÃO - (*bebe um longo gole*)

MARIA - (*a meia-boca*) E olha, falá português craro: se é por conta
desse negócio de vocês... como é que se diz...? o
"entrelacionamento" de vocês... essa ciumenta, né?

então... pode ficá descansados, viu? que eu a bem dizê tô
poco m'incomodando...

PURNICA - (*entrando*) Dá 'a licencinha aí.

MARIA - (*rainha*) Que foi?

PURNICA - Foi nada não. É que dá-se que eu já tô pronti'a pra se
mandá. Só tá fartando mermo é acertá o meu meis.

JOÃO - (*de repente, forçando animação*) No quebrá-da-barra eles
olharam pro horizonte, justo no lugar aonde o sol
nascia...

JOANA - (*entrando no jogo*) "Tô vendo uma nuvem escura!"

JOÃO - "Não é essa..."

JOANA - "Tô vendo uma nuvem cinzenta!"

JOÃO - "Não é essa!"

JOANA - "Tô vendo uma nuvem branca!"

JOÃO - "É essa! Adeus!" E a nuvem branca foi crescendo, crescendo...
e encheu o quarto todo. Ele pulô no meio da nuvem e a
nuvem foi subindo, subindo... (*triste*) e assim ele se
foi. (*e se vai.*)

CAPINEIRO - (*entrando, agora bem melhor vestido*) Dá licença? Dona
Joana!

JOANA - (*eufórica*) Brotô!

CAPINEIRO - (*idem*) Tá assim de brotinho, ó! eu descobri agora de manhã!

JOANA - Quero vê!

(*E se vão depressa JOANA e o CAPINEIRO.*)

cena XI - PRINCIPALMENTE CRIADINHA

MARIA - (*mais para si*) Qui será que deu na sapituca de todo mundo
agora de querê ganhá o mundo ansim, do pé pra mão?

PURNICA - Foi?...

MARIA - (*esses e erres, superior*) A sinhora, dona Purnica... será que
poderia me dar uma "formação", que é pra mim ficar... que
nem se diz... "integrada"?

PURNICA - *(sem entender)* Ôx!

MARIA - *(autoritária)* Mas primeiro apaga o lustre. *(mais para si)* Tá certo que dinheiro tá sobrando, mas tam'ém, né? Não precisa jogá na fossa! essa gente que nunca passô falta, viu...?

PURNICA - *(nem se mexe)*

MARIA - *(perdendo as estribeiras)* Ma' oceis, viu? Qué dizê que como eu já fui empregada que nem você, esse papel de me servi a senhora não qué?... Então pega e vai-se embora... *(indo ela mesma apagar o lustre)* Cês são uma gentinha com umas coisa de orgulho, viu? que só vendo me'mo pra acreditá.

PURNICA - Vôte! Cumu coisa que é pur isso.

MARIA - Puis si num fui eu que le dei a chance de ficá?... co'esse negócio de le fazê empregada aqui?... *(diretamente para o público)* e tinha otro cristão pra le dá a chance pra ela que não fosse eu, que sô a que tô contando e por isso me'mo posso fazê o que quisé c'os vivente que mora na história?

PURNICA - Repare, dona: era mai' milhó a se'ora calá qu'era pra num falá mais bestera não, visse?

MARIA - Com'é?!

PURNICA - Num vô le mintí que quando se vê uma iguala da gente se desvirá em madama num se fique lá um poco picada de inveja, visse? Oxente! pur qui ela e não eu, meu Nosso Sinhô? Fica, que eu tomém sô feitcha de carne e nervo que nem todo mundo.

MARIA - E com essa cor e com essa cara faltada de um olho ocê quiria qu'eu le desse qui papel, heim, bem? Quiria sê a princesinha?

PURNICA - Mai' fique sabendo que eu num sô mulé de pegá revorta c'o fado que Deus me deu não... Sô não... Sô de aceitá e fazê o milhó que eu posso.

MARIA - Tô pra vê uma cara-lavada nesse tanto!

PURNICA - Antonce que eu vô s'imbora pelo causo que agora eu num tô

incrontando mais aqui aquilo qui vim cá buscá não.

MARIA - *(irônica)* E o que será que foi, gente? judiação...

PURNICA - Eu careço de ganhá a vida (com intenção) e é co' meu próprio trabaio, visse? que a inducação que eu recebi de pai num dexa que seja de "otras" maneira não. Puis dexe... vá vendo: a dona Joana ness'tante se chegô-se ni mim e falô ansim que era pra eu se mandá embora que eles não podia mais me pagá não.

MARIA - O que?!

PURNICA - Isso qu'eu falei: eles não pode mais me pagá.

MARIA - Olha aqui, sua safada! se ocê num sabe perdê e pegô uma raiva tão grande ni mim que num pode mais nem me vê, arreda daqui d'uma veiz e não fica inventando esse tanto de mentira, o'viu?!

PURNICA - *(forte)* Vôte! acho bão eu í logo mermo, que se não... Tu pense lá o que quisé! *(mas volta-se da porta)* Povo diz que quem nasceu pra vintém nunca que chega a tostão, num oviu falá não? *(quase num orgasmo)* E tomém se diz que alegria de pobre... dura poco! *(e vai)*

MARIA - Bruxa!!!

(MARIA cambaleia pelo salão, fora de si, tropeçando na barra do seu vestido de rainha!)

MARIA - *(de repente, num berro)* JOANA!!!

cena XII - LONGES TERRAS

(Mas quem vem é JOÃO, alquebrado, vestido num terno sem cor e sem brilho e carregando uma mala pequena.)

MARIA - Qu' é isso?...

JOÃO - Tô levando pouca coisa. Não vô demorá muito tempo... quinze-vinte dias no máximo. Se Deus quisé.

MARIA - Mas demorá em que lugá, home?!

JOÃO - Lugar?... Eu vô... vô vê se encontro uma solução.

MARIA - Então é verdade!

JOÃO - O que?... ah, é sim, é verdade... É, tem tempo já que os negócios tão indo de mal a pior... De mal a pior... E agora...

MARIA - (*segurando a boca do estômago*) Ai...

JOÃO - (*carinhoso*) Vai dá tudo certo, cê vai vê...

MARIA - (*como quem sente dor*) 'Maldiçoados...

JOÃO - (*talvez calmo, talvez arrasado*) Maria, escuta... não faz assim...

MARIA - Num faiz ansim?!...

JOÃO - Passa logo, cê vai vê: é só uma nuvem escura. Cê aguenta, não aguenta? Cê não nasceu ontem de manhã nem nada!

MARIA - (*olha-o fixamente*)

JOÃO - Cê sabe que figo não nasce em fruteira. Cê sabe, Maria!

MARIA - Então é isso!... Cês me enganaram... Cês já sabia de tudo antes... bem antes do casamento, né verdade? É... agora é que tá me desembaraçando toda a tramação... Cês fizeram todo o enredo, e a paiaça aqui caiu que nem pato... Sim, porque o que cê quiria mesmo num era uma mulhé... era uma moura pra resolvê o pesado, enquanto... num foi isso? (*forte*) Num foi isso?!

JOÃO - Eu quero te pedí uma coisa, Maria...

MARIA - (*num berro*) Pidí?!

JOÃO - Eu... Por favor... (*comovendo-se*) pelo amor de Deus, cuida dela... Eu posso aguentá tudo, mas... Não deixa ela sofrê, Maria. Cuida da minha menininha...

MARIA - (*fora de si*) Minininha?! MINININHA?! tamanha burra veia daquela, se duvidá já tá muinto bem passada dos trinta! E se parece menos que nem conservada em álco é porque nunca teve uma preocupação na vida, nunca mexeu uma paia! e cê num qué que ELA sofra, seu fi' da puta!!!

(*Aqui entra a musiquinha do disco de plástico, vinda do quarto de*

JOANA.

E aquele som alegre, ágil e purinho

contrasta violentamente com o clima do salão.)

JOÃO - (*sussurro*) Joana...

MARIA - (*que parece que não ouviu a música*) E eu?!

*(Então JOÃO pega a maleta e, como se a musiquinha o empurrasse,
se arrasta até a porta.)*

MARIA - (*atrás dele*) Heim, sinhô dotô João?! não se finja de surdo...

me responda o que le perguntei! E EU?!!!

(Nisso, a musiquinha, de repente, pára.

JOÃO também pára, já na porta, e olha pra cima...

e depois pra MARIA.)

JOÃO - (*numa súplica*) Por favor...

(E sai de pressa.)

cena XIII - A HISTÓRIA DE UM VIVENTE

MARIA - (*diretamente para o público, muito agitada*) Taí! Num falei?

Que foi que eu disse? esses ricaço são tudo uns...

(olhando-se) E a paiaça aqui... já crente que era rainha.

Rainha... *(para o bastidor)* Vem cá! logo!

(Entra a CAMAREIRA.)

MARIA - Me ajuda aqui a tirá esta bestera... *(tirando)* Rainha... pois

sim... alegria de pobre dura poco mesmo... muinto poco,

aquela bruxa torta tava certa... praga dessa gente pega,

viu? *(já só em combinação de cetim branco aplicada em*

rendas e olhando para o vestido de rainha) Quanto será

que me dão nele? A metade do que custô... mas ansim me'mo

já é muinto!

(olhando pra CAMAREIRA, que vai saindo com o vestido)

Espera! *(reflexiva)* Não! Nada de vendê ele não!... Qu'ê

isso, Maria?! perdeu a fé?... Quem tem a fé e a bondade

no coração acaba chegando lá! Ah! se acaba!

(Retorna a musiquinha alegre, vinda do quarto de JOANA.)

MARIA - De mais a mais, nada de largá mão de sê quem conta a

história, não senhora... É eu que tô contando ainda! Eu só tinha se esquecido dessa passage, mais olha que cabeça a minha... É, o rei sempre tem de viajá me'mo pra luta nas guerra longes, que é pra madrastra podê...

(o vestido) Mas eu inda vô usá ele sim... quem disse que não? Vô!... Só é bastante somente esperá... num arredá pé... E quem é aqui que tá com pressa? *(sentando-se)* Eu não tô com a mais mínima pressa, eu não...

(de repente, pra CAMAREIRA) Pode í!

(A CAMAREIRA sai.)

MARIA - *(outra vez rainha)* Mais dia menos dia ele vai voltá...!

Lógico! 'magina se ele vai abandoná a jóia dele... a princesinha... 'magina se ele vai abandoná ela na miséria... Não... Vai dá um jeito de voltá rico que nem sempre foi. E é aqui me'mo que ele vai me encontrá. Só que dessa veiz... sozinha!

(folheando o jornal avidamente) Onde era que tava?... Aqui! *(lê)* Não... *(folheia)* Mas tava aqui sim que eu vi... *(para o público)* É o daquela moça que eles dero tanta facada, que até o coração dela ficô à mostra no peito!...

(recostada no trono, muito calma) Sô pegada nessas história, viu? Assassino é talqualzinho aquele que conta, sem tirá nem pô: no momento que ele quisé, ele pode cortá a história do vivente!

segunda parte

ONDE SE IMPÕE A REALIDADE

reabertura - QUEM É RUIM JÁ NASCE FEITO?

FACHADA II

(MARIA olha, distraída, pela janela do palácio se desbotando...

E pensa.)

MARIA - *(diretamente para o público)*

Foi quando o pai se ausento
que a mulhé aproveitou
pra mostrá quem era ela!

Povo diz que "quem é ruim já nasce feito". Cês acredita
nisso? Pois eu não. Isso é conversa dessas gentes que
ainda pensa nas antiga, que tudo já vem marcado no
destino de um filho de Deus, desde ele nasce. Não... Eu,
pra mim, é a vida... é as tocaia que a vida arma que vai
formando quem é ruim.

E ansim o tempo passo
pela vida... e pela cara
do palácio!
E foi botando uma secura
no coração de quem ficô!

cena XIV - TESOUROS NO PORÃO

ALÇAPÃO

MARIA - *(diretamente para o público)* Agora tem uma coisa que eu nunca
entendi direito, viu? É aquele negócio do alçapão! Quando
foi? foi... Me lembra bem... que nem se fosse hoje. O sol
já pendia, derrubando a friage naquele jardim, coitado...

(MARIA se aproxima de JOANA.)

JOANA - *(colhendo algumas sempre-viva)*

Ai, ai, ai, que triste sina
pra menina
aquela malvada quis:

Botá sentido aos figos
ao invés de sê feliz!

MARIA - Fazendo?!

JOANA - Ah! é você?

MARIA - Quem mais?

JOANA - Cadê? já ficô pronto?

MARIA - O que?

JOANA - O meu bolo de mel! Cê não tava...? Pensei que...

MARIA - Bolo de mel, é, siá dona? Puis eu pensei que a senhora, por
um milagre da natureza, tinha se desencantado lá do seu
quarto e tava dando uma limpeza no jardim!

JOANA - Eu?!

MARIA - Ah, e não lhe dá no coração não? vê um jardim que um dia já
teve espelhando de bonito, acabá assim tão mal pronto?

JOANA - *(olhando em volta)* É...

MARIA - É só esse mato escabelado e duro tomando conta de tudo que é
pedra e canto de parede.

JOANA - *(feliz)* Mas as minhas não! Olha que bonitas!

MARIA - Bonitas? Sei. Então apanha lá uma enxada e vamo dá uma
limpada aqui!

JOANA - Eu?! *(ri)* Ah, Maria... cê acha que eu entendo alguma coisa
desse negócio de planta e mato e...

MARIA - Nem pra te ensiná isso prestô aquele tal de jardinerinho?!

JOANA - Pras minhas não precisa! Olha! É por isso mesmo que elas são
sempre-vivas!

MARIA - Sempre-viva?! *(apanha uma enxada da mão de um CONTRA-REGRA)*

JOANA - São as minhas preferidas, esqueceu?

MARIA - Esquecê eu?! Calcule! Num esquecí não: eu até vô te dá as
sempre-viva agora mesmo, qué vê? *(e avança sobre o
canteiro das sempre-viva, como se fosse matá-las!)*

JOANA - Maria!

(Mas o golpe de enxada bate em alguma coisa dura.)

MARIA - Que é isso?

JOANA - Não sei!

(*MARIA se abaixa, afasta as sempre-viva e acha a alça do alçapão.*)

JOANA - Ah...

MARIA - (*puxando a alça*) Trancado!

JOANA - (*misteriosa*) É o alçapão.

MARIA - (*desistindo*) É mesmo?

JOANA - Dá pro porão da casa. Tá trancado já faz muito tempo!

Emperrô.

MARIA - (*encarando JOANA*) Sei.

JOANA - (*estranhamente quase divertida*) Tem uma lenda que diz que aí
'tão escondidas as esmeraldas do Fernão Dias.

MARIA - Quem?!

JOANA - Aquele... Fernão Dias, o caçador de esmeraldas, lembra?

MARIA - (*mentindo*) Ah, sei!

JOANA - Um tesouro! Diz que uma verdadeira fortuna!

MARIA - (*encarando a outra, incrédula*) Aqui!?

JOANA - (*de repente*) Que pena que a figueira não vingô!... cê gostava
tanto dela, né, Maria? Os figos já 'tavam quase
rebetando e de repente... morreu tudo! Acho que foi
bicado de passarinho! (*e sai*).

MARIA - (*diretamente para o público, irritada*) Cês acha que dá pra
botá fé nesses povinho grãfino? 'Magina, um tesoro
escondido no porão e a gente ali, em vias de passa
fome!... (*muito irritada*) Mas cês sabe o que ela tava
querendo, né? Tava querendo fazê falsidade comigo de
novo, como se eu fosse mulhé de caí duas veiz numa
mintira! Ha! Pois sim!
(*conclusiva*) Olha, e cês qué sabê de uma coisa? fui eu
sim. Eu fiz e num vô negá. E num tem nada desse negócio
de "quem é ruim já nasce feito" não. Se cês prestá
atenção direito, cês hão de ficá sabendo que se eu fiz,
eu tive lá meus motivo! e muinto!

cena XV - DE MANHÃ

SALÃO (com muitas sempre-viva)

MARIA - *(diretamente para o público, como num depoimento)* O primero dia foi... foi de manhã. Qué dizê: foi de manhã mas começô bem antes, né? Começô um dia antes, no caí do sol... *(vai apanhar uma cerveja com o CONTRA-REGRA)* Essa é uma hora que... num dá uma coisa...? um aperto assim no coração da gente nessa hora do sol morrendo? Então, é nessa hora que eu sento e tomo a minha cervejinha... É, mas num vai pensando que eu sô bem dizê uma bêbada! não! qu'ê isso! eu bem dizê num tem coisa mais feia pra mim que mulhé que embebeda! Home ainda vai, né, mas mulhé, Deus me livre! Eu sô de tomá só bem dizê um-dois copo e chega... E assim me'mo em casa... Ali sozinha, né? *(suspira)* Só eu e Deus pra testemunha... *(acende um cigarro)*.
Bão. Mas como a noite já vinha pesada, apagando tudo... no que eu fui acendê o lustre...

*(No teto desaparece o lustre e no seu lugar
acende uma lâmpada comum, presa num soquete pendente de um fio!)*

MARIA - No princípio eu fiquei meia... num intendí...

Mas depois...

Aquela noite eu passei interinha no claro, e quase acabei com tudo que é cerveja... e só num embebedei mesmo porque bem dizê pra mim num sobe. E de manhã eu inda tava com os olho de ontem...

(Risos, fora.)

MARIA - No primero dia ela chegô num vestido cor da manhã co' seu céu de prata e o cantá de todos seus passarinho.

*(Vêm JOANA e o CAPINEIRO,
muito alegres...)*

JOANA - *(surpresa)* Oi, Maria!

CAPINEIRO - Boa noite!

JOANA - Não sabia que cê acordava tão cedo!

CAPINEIRO - Vai vê ela ainda nem "drumiu"...

JOANA - *(reprovando)* Como?!...

CAPINEIRO - *(forçando)* Dormiu.

(E riem.)

MARIA - *(prestando muita atenção na roupa esporte do CAPINEIRO, muito alinhada e também em tons matinais)* Pode-se sabê onde foi que a se'ora... *(forçando)* dormiu?

JOANA - *(jovial)* Ah, Maria! Não vai me dizê agora que cê tá preocupada com a minha reputação!

MARIA - Eu?! Magina! Começa que cê nem filha minha é... E mesmo que fosse, já tá bem velhinha pra respondê pelos seus feito, né verdade?

CAPINEIRO - Se a gente tá festando a noite passa que nem fosse um corisco, né, Maria? a gente nem...

MARIA - Tá le semelhante que alguém aqui tá interessado nas suas safadeza, seu moço?

CAPINEIRO - *(zangado)* Epá! 'pera um poco aí!

JOANA - *(brincando)* Já sei! Cê ficô me esperando pra penteá o meu cabelo, né? Ah, não precisava, querida...

MARIA - *(forte)* Eu quero sabê adonde foi que cês tiveram!

(Pausa.)

JOANA - *(para o CAPINEIRO)* Tá. Depois a gente se fala.

CAPINEIRO - Sei. Tá bom. *(saindo)* Inté...

JOANA - *(reprovando)* Como?!

CAPINEIRO - *(forçando)* ATÉ logo... *(e se vai, rindo)*.

JOANA - *(para MARIA, agora séria)* A gente foi jantá... Depois resolvemos dá uma esticada e...

MARIA - Com que dinheiro?

(Ouve-se a introdução da musiquinha.)

JOANA - *(dá um sorriso, quem sabe um tanto amarelo, ligada na música... e depois inicia a saída)*

MARIA - *(detendo-a)* Sim, porque o "papai", desde se meteu no mundo

largo que num manda notícia... Nem dinheiro, né? O manda?!

JOANA - (*mais ligada na música*) A gente jantô na casa de uns amigos meus... E depois foram eles que chamaram a gente pra...

MARIA - Deve de tá escrito idiota aqui na minha testa, né? pr'ocê achá que eu vô acreditá numa desfaçateza dessa!

JOANA - (*meiga*) Ouve, Maria! é tão bonito! Essa é a parte que eu mais gosto...

Xô, xô, passarinho,
vai s'imbora pro teu ninho...

MARIA - (*quase gritando*) Que foi que cê fez co' lustre da sala?!

JOANA - (*ralentando*)

Nos figos da minha figueira
ai, não toques o biquinho...
(*e se vai de pressa pro seu quarto*)

MARIA - (*agora gritando*) JOANA!!!

cena XVI - DE TARDE

MARIA - (*diretamente para o público, outra vez depondo*) O segundo dia foi de tarde. É, foi de tarde mas eu não me lembra o que eu... Acho que eu tava cozinhando, parece... qué dizê, fazendo lá uma bóia qualqué que eu, verdade seja dita, eu num sô dessas de morrê na cozinha fazendo quitute e bordando cumida... Não, minto! num tava na cozinha não: eu tinha ido no armazém do seu Vasco comprá umas coisinha... até que ele não queria mais vendê fiado que a conta já tava, né...? (*pega uma sacola da mão do CONTRA-REGRA*).

Agora me lembra bem... Tava uma dessas tarde de solão claro que até branquiçava as calçada... E no que eu entrei...

(*Os MAQUINISTAS estão tirando todos os móveis do salão.*)

MARIA - (*para os MAQUINISTAS*) Hei, qu'é isso?! qué que cês tão...

(*para um MAQUINISTA*) Isso num pode não, moço!... (*para outro MAQUINISTA*) Qué fazê o favô de me explicá o que tá contecendo aqui?! (*segurando um MAQUINISTA mais gordo*) Olha aqui, moço! me diz quem foi que le deu orde pra fazê isso?!

(*diretamente para o público*) Será que alguém aqui era capaz de adivinhá qual que foi a resposta dele?

(*Vem o CAPINEIRO, vestido no seu terno claro de outono.*)

MARIA - (*para o público*) No segundo dia, primero veio ele... (*para o CAPINEIRO*) E você? Tam'ém veio buscá alguma coisa que comprô?!

CAPINEIRO - (seco) Eu tô só esperando a Joana, 'brigado.

MARIA - Claro, mas que pergunta mais tonta a minha, né verdade? Quem num sabe que ocê num é de comprá nada, 'magina... Cê é mais dos otro compra tudo pr'ocê...

CAPINEIRO - A gente já vai. É só ela descê...

MARIA - Tá se dando bem no seu papel novo?

CAPINEIRO - Novo?! que papel...?

MARIA - Ué, de príncipe proxeneta! O' será que é príncipe DOS proxeneta?!

CAPINEIRO - (*sem paciência*) Olha 'qui, Maria...

MARIA - Conta pra mim, vai: que é que essas madama tem que nós pobre mortal num tem, conta! além das bufunfa, lógico...

CAPINEIRO - (*de saída*) Por favor, avisa a dona Joana que eu...

MARIA - (*impedindo-o*) Será que é porque elas goza em francês!?

CAPINEIRO - (*livrando-se*) Eu tô esperando lá fora!

MARIA - (*forte*) O vai vê que a vermelha lá delas é mais apertadinha!

CAPINEIRO - (*voltando-se*) Maria, por que cê não vai tomá no seu cu? antes que eu me esqueça...

MARIA - Antes qu'eu m'isqueça, porque cê nunca mais quis!

(*para o público*) Foi só aí então que ela veio... No segundo dia ela veio num vestido cor da tarde co' seu sol claro e todas as suas folhas amarela!

*(JOANA entra no salão, já totalmente vazio de móveis e enfeites,
mas ainda cheinho de vasos cheínhos de sempre-viva.)*

JOANA - *(tentando abotoar a pulseira)* Desculpa. Eu me atrasei, né?

CAPINEIRO - Não, eu...

JOANA - *(estendendo o braço, para que MARIA a ajude)* Ah, Maria, cê não poliu aquela minha bolsinha dourada! Eu queria tanto usá ela hoje à noite...

MARIA - *(afetada)* Ah, a bolsinha dourada?! pois não, alteza! e era só isso que a si'ora desejava?

CAPINEIRO - *(apreensivo)* Nós 'tamo atrasado sim, Joana...

MARIA - *(dando um repelão no braço da outra e estendendo-lhe a mão espalmada)* Passa pra cá!

JOANA - *(depois de uma curta pausa e desconversando)* Odeio me atrasá!
(de saída) Cê sabia que o papai considera o atraso a maior falta de educação que existe?...

MARIA - *(impedindo-a)* Daqui a si'ora não arreda pé antes de me dá o dinheiro!

JOANA - Que dinheiro?... eu não tenho nenhum!

MARIA - *(indignada)* Com'é?! Mas eu num sei onde qu'eu tô c'a cabeça que não le parto essa sua cara de minorias deslavada...

CAPINEIRO - Calcinha aí...

MARIA - Sua grãfininha de merda, tá pensando que eu sô cega?! Uma mobilha cara dessa... *(de repente aos berros)* A si'ora vai botá essa dinherama aqui na minha mão e é JÁ!

JOANA - *(illogicamente, rindo)* Ai, Maria, mas como cê é bobinha...

MARIA - *(concluindo, incrédula)* Gastô!!!

JOANA - Tinha umas dívidas...

MARIA - Tudo?!

JOANA - Altas!

MARIA - *(irônica)* Ah, pois não... *(encarando o CAPINEIRO)* Vamo vê se a gente adivinha que dívida que eram essas...

JOANA - Várias coisas.

CAPINEIRO - Vamo, Joana...

MARIA - *(berro)* O que, por exemplo!?

JOANA - Ah, não sei... A floricultura, por exemplo!

MARIA - Com'ê?!

JOANA - As sempre-viva aí do jardim acabaram... Cê sabe que eu não vivo sem...

MARIA - E por um acaso sempre-viva se come?!

(Enquanto MARIA vai até um vaso cheíinho de sempre-viva, o CAPINEIRO pega JOANA pelo braço e eles saem apressados, JOANA até parece que meio divertida!)

MARIA - Se come, sua...

(Mas quando ela se volta, está sozinha no salão...)

MARIA - Sua puta emproadá!

(e atira o vaso de sempre-viva pela porta por onde eles saíram)

MARIA - *(indo pegar outro vaso)* Já eu... sabe qual que é o pedaço que eu gosto mais?

(e atira outro vaso pela janela)

MARIA - Aquele...

Ódio!

rebentô seu coração

vendo que o figo maduro...

(e atira outro vaso por outra porta)

...o passarinho bicô!

Ódio!

foi guiando aquela mão

que matô a minininha...

(e atira outro vaso por outra porta)

...E no quintal enterrô!

(diretamente para o público, ainda ofegante) Teve uma que envenenô a maçã e deu pra ela comê... lembra dessa? manjada, né? E teve aquela otra que botô veneno na agulha da roca de fiá, e que quando ela espetô o dedo...

(então ela se senta, muito calma)

(outra vez depondo) No terce'ro dia, aconteceu de noite...

Por causa disso, né? que ela veio num vestido cor da

noite com suas estrela e co' barulhinho de tudo que é
sapo e grilo conversando no horizonte.

(E sai.)

cena XVII - DE NOITE

*SALÃO (vazio, no meio um balde e um esfregão, no chão uma
garrafa de champanha e duas taças)*

(Vêm JOANA e o CAPINEIRO, vestidos em altas galas!)

JOANA - ...Por cima nasceu aquele capinzal, rebrilhando de verde e
que era "a coisa mais linda que dar-se pode"...

CAPINEIRO - *(preocupado com a sua gravata-de-laço)* Me ajuda aqui...
Não sei se tá certo...

JOANA - *(sem olhar)* Tá. *(outro tom)* Que quando a enxada do moço buliu
de leve no capim, se ouviu aquela musiquinha tão
frágil...

CAPINEIRO - *(na gravata)* Quando eu via nos artistas, eu sempre achei
que o laço já vinha pronto...

JOANA - ...Um cristal... que parecia até que vinha lá do coração da
terra...

CAPINEIRO - ...era só grudá no colarinho!

JOANA - *(impaciente)* Ai, cê não tá nem um pouco interessado na
musiquinha, né?

CAPINEIRO - Não... claro que tô... Tô sim, mas é que eu tô com um
problema prático aqui!

JOANA - *(menosprezando)* Prático...

CAPINEIRO - A musiquinha. Como era? vai, continua...

JOANA -

Capineiro do meu pai
não me cortes os cabelos!
Pois a minha má-madrasta
me enterrô por figo e meio.

(Depois disso, muito desenvolta,

*JOANA vai até a garrafa de champanha, que está vazia,
e derrama nada nas duas taças...*

CAPINEIRO - Mas... *(divertido)* o que é que cê tá fazendo?

JOANA - *(estendendo-lhe a taça vazia)* Um brinde.

CAPINEIRO - Mas tá vazia!

JOANA - A que?

CAPINEIRO - *(entrando)* Tá bom. *(carinhoso)* A tudo de maravilhoso que
cê tá me ensinando... Ò nova realidade!

JOANA - *(erguendo a taça)* Ao sonho!

*(Meio sem graça com a obrigação de brincar,
ele toca a sua taça na dela
e eles fingem beber.)*

*(Nisso, vem MARIA
seguida pelos MAQUINISTAS carregando grandes caixas,
cheias dos objetos das prateleiras do quarto de JOANA.)*

MARIA - Por aqui... Pode saí por aqui mesmo.

JOANA - Espera! Que é isso, Maria?! *(e obriga um MAQUINISTA a baixar
a sua caixa)*

MARIA - Comida! sabe o que é isso?! Comida!

JOANA - Os meus... Não, cê não pode... Essa boneca de louça é...

MARIA - E pode í dando a olhadinha que é pela última vez.

JOANA - *(tirando um rolo de filme de uma outra caixa)* O meu projetor
antigo!...

MARIA - *(para os MAQUINISTAS)* Pegaro aquela eletrola velha que eu
mostrei? e os disco...

JOANA - Não...

MARIA - *(empurrando os MAQUINISTAS pra fora)* Pode levá! De grátis!...

JOANA - As minhas histórias não, pelo amor de Deus...

MARIA - *(enfrentando JOANA)* ...que disquinho de matéria prástica é
coisa de criança e aqui só tô vendo burra veia sim sinhô!

JOANA - *(atrás dos MAQUINISTAS, que já saíram)* Espera aí! *(voltando-
se)* Maria! se as minhas histórias forem embora você vai
também...!

MARIA - Veremos!

JOANA - ...Pra mesma favela ou pra mesma sarjeta onde cê foi achada,
sua bruxa maldita!

MARIA - (*fora de si*) Ah! é?! (*agarra-a pelo braço e a arrasta*) Cê que
gosta tanto dessa porra de historinha, já reparô qual que
é a maldade... a mais piquinininha... que as madrasta
faiz com as princesinha?

CAPINEIRO - (*enfrentando-a*) Maria!

MARIA - (*espalmando-lhe a mão no peito*) E você não se meta se não
quisé ficá sem os culhão, seu cafetão de merda! (*e lhe dá
um empurrão*)

(*As duas mulheres estão no meio do salão...*)

MARIA - (*apontando o balde*) Sirviço de casa!

(*Pausa.*)

JOANA - (*frágil*) Depois... agora eu tenho que saí...

MARIA - (*agarrada no seu braço*) JÁ!!!

JOANA - (*riso nervoso*) Mas que bobagem é essa, Maria?... cê sabe que
eu não sei fazê!

MARIA - Ah, mas é facinho, que vê? (*e pega as duas mãos da outra e a
obriga a ajoelhar...*)

JOANA - (*assustada*) Ai... Não faz assim, Maria...

MARIA - É só í tratando de perdê essa crista de princesa e í
aprendendo depressinha a sê mulhé! (*...e a pegar o
esfregão dentro do balde*)

JOANA - Ai, não faz assim comigo!...

MARIA - (*ajoelhada também, segurando as duas mãos da outra sobre o
pano e obrigando-a a esfregar o chão*) Pra sê mulhé até a
princesinha tem que fazê esse papel...

JOANA - (*dominada*) Por favor não me machuca!...

MARIA - (*dominando*) Pra sê mulhé não é só abri as perna pro príncipe não...

JOANA - (*chorando*) Eu não fiz por mal, Maria...

MARIA - (*num crescendo*) Tá chorando por que? De humilhação, né?!
Então é porque já tá aprendendo... tá quase chegando
lá!... tu já é quase mulhé!...

JOANA - (*choro em crescendo*) Não me judia por favor... Eu só não sei

esse papel... mas juro que eu vô... deixa que o tempo me
ensina... Eu não fiz por mal, eu só não sei... Tem
paciência por favor... Ai... *(e debruça o rosto sobre o
esfregão e chora)*

CAPINEIRO - *(puxando-a pelo braço)* Maria, chega!

*(É então que MARIA cresce, alucinada e, de pé, no meio do salão,
grita:)*

MARIA - CHEGA!!!

(E ficam ali,

JOANA ajoelhada no chão, o CAPINEIRO em pé, assustado, e MARIA...

*ficam ali até o grito percorrer a casa toda
pra depois se escoar pelas portas e janelas...)*

MARIA - *(diretamente para o público)* Fiz sim!

E ninguém venha pra cá me dizendo "quem é ruim já
nasce..." Não... Tem que tá no lugá do outro pra sabê se
foi ruindade!
Fiz sim, não tenho nem por que negá! Fiz.

cena XVIII - ATÉ QUE CERTA FEITA REGRESSOU...

FACHADA III

*(PURNICA, a moura caolha, está na mesma janela onde já se viu MARIA,
só que estendendo, num varal externo, cuecas rasgadas na bunda.)*

PURNICA -

Ai, que saudade
trazia no peito
aquele que regressô!
rever face ensolarada
jantar com pessoa amada
paz de noite enlutarada
Ai, que saudade
trazia no peito!

(Enquanto isso veio JOÃO,

*no mesmo terno sem cor e sem brilho,
com a mesma maleta e os mesmos ombros caídos
com que um dia foi-se embora.)*

PURNICA - (*vendo JOÃO*) Hei, psit! tava querendo o que aqui?

JOÃO - Boa tarde!

PURNICA - Pode ficá aí não.

JOÃO - Por favor, senhora... quem tá morando na casa agora?

PURNICA - Ôx! Quem?!... Ah, tu deve de tá querendo sabê a quantidade de povo, né isso? Aí vai dependê do quarto... tem quarto que tem seis... tem aquele que chega tê deiz! (*de repente outra vez hostil*) Por que?! tu é dasquele cabra da prefeitura que só vem cá se danando de fazê pergunta, é?

JOÃO - Uma mulher chamada Joana.

PURNICA - Joana?! Tem nenhuma Joana aqui não. (*reflexiva*) Teve uma, uma veiz... Nós intê tivemo perto de sê parente, num sabe? Foi: bem perto mermo... óx, 'quilo é que era moça de se vê: de enducaçãõ e de fremosfera!... uma princesa!

JOÃO - (*aflito*) É essa... É Joana! onde ela está?!

PURNICA - Vôte! Sei não. Mai' aqui num tá cum certeza certa.

JOÃO - Tá sim...!

PURNICA - (*grossa*) Tá não, que se tivesse eu sabia.

JOÃO - Ah... (ia desistir mas volta) E agora onde é que eu posso...? Sabe? eu não devia tê saudade porque...

PURNICA - Ôi qui: se é lugá pra morá que tu qué, é só í entrando... (*maledicente*) Fala c'a megera... Quarto acho que num tem mais, mas certeza que ela vai arranjá lugá debaxo duma escada o num canto de corredô, que a megera... vôte! Essa num é de recusá inquilino não, qu'isperança...

JOÃO - Nas eu tenho... Tanta, tanta... Nem sei se já devia tê voltado, mas é que eu não aguentei mais e... (*apreensivo*) Cê acha que ela vai ficá zangada comigo?!

PURNICA - (*fixando o olhar*) Vôte! mai' peraí... Eu num ti cunheço d'argum lugá não?

JOÃO - (*desistindo*) E agora...? onde é que...?

*(Então, vinda de muito longe, a musiquinha infantil,
no princípio muito distorcida...)*

JOÃO - *(sussurro)* Joana!...

PURNICA - Já num le disse que aqui num tem?

JOÃO - Ouve! Não tá ouvindo?!

PURNICA - O que?! Tô ovindo nada não!

JOÃO - É ela! Ela tá aí sim, né? Eu sei.

PURNICA - *(outra vez hostil)* Ói qui, cabra, achava bão tu í redando
pé daí, visse? Qu'aqui é lugá de gente pobre mas num é
ninhum hospité de loco não, num sabe? *(entrando)* Mai' eu
parece que já vi esse home n'argum lugá...

JOÃO - Joana!

TELA: Um filme, talvez do cinema-mudo, onde
aparecem vários cortiços e os miseráveis que moram neles.
Há filmes americanos reportando a "grande depressão",
cheios de rostos tristes e esquilidos...

"Através" desses rostos, vestida luxuosamente de
princesa, aparece JOANA!

JOANA - Capineiro do meu pai
não me cortes os cabelos...

cena XIX - E ENCONTROU TUDO MUDADO!

QUARTO-DE-JOANA/CORTIÇO

*(MARIA está fumando um cigarrinho e bebendo um-dois copos de cerveja,
vestida no seu roto penhoar-quimono, as flores muito desbotadas!
Sobre a cama há um corpo, totalmente coberto por um lençol
encardido.)*

JOÃO - *(fora)* JOANA!!!

MARIA - Ué! foi isso? *(na janela)* Parece que eu ouvi...!

(Nisso JOÃO irrompe pelo quarto.

E ficam os dois, JOÃO e MARIA cara a cara por um tempo.

Então...)

MARIA - Ah, bem que se diz que quem é vivo sempre aparece, né?

JOÃO - Quedê?!

MARIA - (*calmamente irônica*) Mas olha que depressa o tempo passa,
heim?! já passô os quinze-vinte dias?

JOÃO - (*começa a cheirar o ar em volta*)

MARIA - Tás estranhando o aroma, dotô? Puis vai se acostumando que é
esse que temo agora: ovo frito com uma pitadinha de
bolor!

JOÃO - As sempre-viva...

MARIA - (*ri*) E desde quando essa porra dessa florzinha tem chero,
dotô? (*estende-lhe o copo*) Tó, dá um gole, senta aí e
fica relacs que pelo jeito cê tá bem precisado... (*e
como ele não se mexe*) Tó aí, dotô... tá meia quente
mas... a geladera tem semana que pifô... mas dá pra molhá
a sede, pega.

(*JOÃO não parece ouvir nem ver MARIA.*

*Mas tem os olhos fixos nela,
como se esperando a informação que está no fundo dela...*)

JOÃO - Quedê ela?

MARIA - Mas qué dizê então que finalmente o sinhô voltô!?... Já não
era sem tempo, viu? sinhô dotô João, que eu já tô,
viu?... miséria dá no saco, sabia? num dá pra aguentá
tanto tempo não...

JOÃO - A Joana?

MARIA - Mas conta aí: resolveu lá os pepino que foi resolvê...?

JOÃO - Onde ela tá?

MARIA - Ficô de novo cheio do oro? quedê? Voltô de novo aquele
milionário? Vamo tê de novo do bom e do milhó?...

JOÃO - Ela tá aqui que eu sei, eu ouvi a musiquinha...

MARIA - ...Desembucha logo aí essas novidade, porra! tá querendo
me dexá maluca?!

JOÃO - A eletrola! onde tá?!

MARIA - Eletrola?! qui... (*lembra*) Ah, e cê acha que eu sei? sei lá
onde é que foi pará aquele trambolho... (*num ódio*

repentino) Vendi! Tudo! Tudo o que sobrô!... (*pegando um castiçal torto*) Tudo o que dava pra passá nos cobre porque teve coisa que ninguém me deu nem um tustão furado... (*irônica, esfregando o castiçal na cara dele*) O sinhô sabia, sinhô dotô João? que no meio da sua prataria importada tinha coisa de mentira... de lata... de merda! (*atirando o castiçal longe*) Vendi! E vendi depressinha, antes que aquela vacona emproada se apossasse de tudo e me deixasse de tanga! E ela vendia até a casa se eu não...! (*e se interrompe*)

JOÃO - (*parece que acorda e olha para MARIA como se pela primeira vez a visse*)

MARIA - (*relaxando*) Chega, vai. Vamo logo voltá a sê rico de novo... Passa pra cá os cobre... Vamo comê coisas gostosa, usá perfume, vestí... (*corre até uma troxa e tira o seu vestido de rainha, muito amarrotado*) Eu não aguento mais o borralho... quero de novo sê rainha!

JOÃO - (*decidido e forte*) Maria, onde tá Joana? O que você fez com ela?!

MARIA - Eu?!... Nada! eu... Como se dizia lá na minha terra, a Joana se derreteu pl'o mundo.

JOÃO - Como assim? Que aconteceu com ela?

MARIA - A Joana?... (*calmíssima*) Aconteceu o seguinte, dois pontos: um dia eu acordei e procurei ela por tudo que é vão de parede da casa. E não achei. Ela foi 'mbora e não voltô nunca mais.

JOÃO - (*crescendo*) Mentira! Ela não ia fazê isso! Nunca! (*sacode a outra pelos ombros*) O que foi que cê fez com o meu tesouro, sua desgraçada!

(*E só então JOÃO vê o volume na cama, sob o lençol...*)

JOÃO - Que é aquilo ali?

MARIA - O que? (*olha*) Ah, nada não.

JOÃO - Um corpo!

MARIA - Não! Num é nada disso... é só um traste que eu já quero me

desfazê tem tempo e não consigo.

JOÃO - *(se aproximando da cama apreensivo)* Maria, você...

MARIA - *(tentando impedi-lo)* Num é nada, tô falando! dexa isso aí...

*(Num safanão, JOÃO se solta e, indo até a cama,
puxa bruscamente o lençol...*

Na cama está deitado o CAPINEIRO, dormindo completamente nu!)

JOÃO - Mas...

MARIA - Pronto...

CAPINEIRO - *(acordando)* Caralho! que é isso? Que foi que pegô agora?

MARIA - *(paciente)* Nada... pode durmí de novo aí.

CAPINEIRO - Durmí que jeito se tu tira o... Se tu fica me
apurrinhando, né? sua piranhona!

MARIA - *(perdendo a paciência)* Ah, tam'ém, chega de durmí! Parece que
tá morto aí, tem mais de vinte e quatro hora, nunca ví
ninguém durmí tanto assim na minha vida...

CAPINEIRO - Tô cum sono, caralho!

MARIA - Se não cherasse tanto pó num tinha tanto sono!

CAPINEIRO - *(levantando)* Ah, e qué sabê o que mais? vai tomá na peida!

MARIA - Onde é que cê vai?

CAPINEIRO - Num é da tua conta.

MARIA - Já vai se metê na cama daquela caolha fidida?!

CAPINEIRO - Foda-se! *(e sai)*

MARIA - Ah, vai, vai, tô poco me lixando... vai me'mo que assim me dá
sussego...

(O CAPINEIRO volta no mesmo ritmo.

MARIA se assusta um pouco...

*Mas ele só pega o lençol, se embrulha nele e torna a sair,
repetindo:)*

CAPINEIRO - Foda-se.

MARIA - Pronto. Já limpei um poco do lixo daqui. E da minha vida
tam'ém. O fedô até diminuiu, reparô? Acabô-se os
impedimento: Agora nóis, sinhô dotô João...

*(Nesse momento ouve-se de novo a musiquinha,
primeiro muito distorcida e longe, depois pouco mais nítida!)*

JOÃO - Ô!

MARIA - Que foi?

JOÃO - Pssit! escuta!

MARIA - (fica atenta)

JOÃO - Não tá ouvindo?

MARIA - Não...

JOÃO - É ela! A musiquinha!

MARIA - Não quero ouvir nada...

JOÃO - É a musiquinha sim, eu tô ouvindo!

MARIA - Cê tá ouvindo aquelas musiquinha de criança...?

JOÃO - É!

MARIA - "Capineiro do meu pai... Não me cortes os cabelo..." que nem
tocava nos disquinho de matéria plástica...?

JOÃO - Isso! isso mesmo! Ouve...

MARIA - Ai, graças a Deus...

JOÃO - Que foi?

MARIA - Então é verdade! tem mesmo a porra da musiquinha...

JOÃO - Tem sim!

MARIA - Eu já tava começando a achá que isso era coisa da minha
cabeça. Só eu ouvia, mais ninguém... Às vez eu tava aqui
de noite sozinha, e aquilo tocando, tocando, tocando...
Pensei até que eu tinha ficado loca!...

JOÃO - Não! É de verdade! É o meu tesouro!...

MARIA - Já procurei por tudo que é canto... não sei donde vem!

JOÃO - Parece que vem lá de dentro...

MARIA - Dos instintino da casa!

JOÃO - (*se dando conta*) O tesouro! O alçapão! (*e vai sair*)

MARIA - (*tentando impidi-lo*) Onde cê vai?! Peraí! Não tem nada lá...
aquele alçapão tá emperrado, eu já lutei pra abrí...

JOÃO - (*livrando-se*) Joana! (*e sai*)

MARIA - NÃO!!!

(*Depois que JOÃO sai,*
MARIA dá um grande suspiro e deixa cair os braços,
numa atitude de absoluta impotência...)

MARIA -

minha mãe me penteava...

(diretamente para o público) Fiz... Cês viram tudo o que eu fiz.

Tem uma coisa loca nesse negócio de fazê, não tem? Não dá pra voltá pra trás!... O que tá feito tá feito. Pra sempre! É que nem a história! O que tá contado tá contado... é daquele jeito! Não dá pra fugí! minha madrasta me enterrô!

cena XX - A SEMPRE-VIVA

ALÇAPÃO (coberto por sempre-viva arrancadas e espalhadas)

(JOÃO aproxima-se do alçapão, ansioso.

Ouve-se a musiquinha, como se vinda do fundo da terra, distorcida.)

JOÃO - joana... joana... joana... joana...

(De repente, ele se abaixa e, depois de limpá-lo,

abre o alçapão pela alça.

A musiquinha sobe da terra e ocupa todo o espaço.)

JOÃO - *(sussurro)* Joana!...

(Dentro,

deitada com o seu vestido de princesa e aureolada por sempre-viva

está JOANA, imóvel.)

JOÃO - *(berro)* JOANA!!! Não... não, meu Deus, isso não!... Eu

sabia!... Eu falei que isso era muito perigoso, mas

você... Eu te avisei que essa mulher... Essa mulher

maldita! MARIA!!! Assassina!...

MARIA - Foi isso aqui?

JOÃO - Assassina! Por que é que cê fez isso comigo? Tudo menos isso!

MARIA - E o que é que eu fiz agora?

JOÃO - Eu te pedi pra não machucá ela... Eu te implorei!...

MARIA - *(vai até o alçapão e vê JOANA)* Mas isso aqui?!

JOÃO - Ela era tudo o que eu tinha e você me tirô! Cê não vê que

arrancô o meu coração... ce me matô também! Seu monstro!
 Ah, mas você vai me pagá! Nem que eu tenha que movê céus
 e terras, mas eu vô acabá com a tua vida!

MARIA - Mas é mentira!...

*(Nisso a musiquinha pára de repente,
 e JOANA abre os olhos.)*

JOANA - *(num suspiro)* Pai.

JOÃO - Joana! *(e corre até o alçapão)*

JOANA - *(sorrindo)* Pai...

JOÃO - Filhinha! Eu tô aqui, minha filha! Ai, graças a Deus...

JOANA - Me tira daqui!

JOÃO - Papai tá aqui, filhinha... Vem...

*(E JOANA é tirada do alçapão,
 enquanto MARIA vê aquela cena à parte, desconfiada.)*

JOÃO - Nunca mais... *(abraçando-a)* Eu não quero você longe de mim

nunca mais, tá me ouvindo? nunca mais...

nunca mais... nunca mais... *(e parece que vai beijá-la na boca!)*

JOANA - *(afastando-se)* Mas eu tô tão feliz!

JOÃO - Eu também! Ai, eu tive tanta saudade, filha!... Todas as

noites sozinho... todas... eu cantei aquela musiquinha
 que eu cantava, lembra? de espantá a cuca pra fora da
 janela?... E quando não aguentava mais, eu corria o tempo
 ao contrário, ao contrário... até você cabê todinha de
 novo aqui no meu braço... e eu então podia vê de novo
 aquele teu sorriso iluminando o mundo todo!

JOANA - Afinal deu tudo certo! Cê não fica contente por mim?

JOÃO - *(num sopro)* Ai, filhinha, não faz assim comigo...

MARIA - Muito linda essa cena, viu? Muita lágrima, muita palavra

bonita... Mas alguém pode me explicá afinal das conta o
 que vem a sê isso tudo?

JOÃO - Você é que vai tê que explicá o que fez com a minha filha!

MARIA - Com ela?! Ué, nada! pois ela num tá aqui na nossa frente em
 carne e osso e muito sadia e corada e só um poquinho suja
 de terra, mas isso não tem um pouco d'água com sabão que

não dê jeito.

JOÃO - Isso porque seus planos deram errado, né?

MARIA - Meus planos?!

JOÃO - Joana, o que aconteceu?

JOANA - Nada, pai... não conteceu nada não... E se aconteceu, agora já não tem mais nenhuma importância.

JOÃO - Puis pra mim tem e muita! Porque eu vô levá essa história até o fim. *(forte)* Fala, Joana! o que ela fez com você?!

JOANA - Nada... foi tudo como tinha que sê mesmo: ela só cumpriu o papel dela.

MARIA - *(como se descobrisse)* Da madrasta!

JOANA - Primeiro ela tentô acabá comigo...

MARIA - Não vai se esquecê de contá aquele pedaço tão bonito...

JOÃO - Como? de que jeito? Ela te machucô?

MARIA - Aquele pedaço que eu te obriguei a tomá conta dos figo da figuera pros passarinho não bicá!

JOANA - Ela tentô mas não conseguiu.

MARIA - Por que será, heim? Por que será que eu não consegui?

JOANA - Eu não sei, pai... não me pergunta por que ela não conseguiu me matá que eu não sei.

MARIA - Mas é muito simples: É porque eu nunca fui pra você essa madrasta aí que cê tá falando não!

JOANA - Só sei que foi aí que ela me trancô no porão...

MARIA - Eu posso até tê lá o meu gênio, sim... mas MATÔ?!!!

JOANA - Acho que era pra eu morrê sozinha lá, à míngua de água e comida...

JOÃO - Cê vai pagá por isso, Maria!

MARIA - Pagá?! Pagá por que se eu não fiz porra nenhuma disso que ela tá falando?!

JOANA - O castigo de umas é ficá louca e saí vagando pelo mundo...

JOÃO - Prendê uma pessoa num porão contra a sua vontade é crime, sabia?

MARIA - Mas ela tá mentindo!

JOÃO - Dá cadeia!

JOANA - Outras são atiradas da janela e se espatifam lá em baixo, nos lajedos da rua...

MARIA - *(agora mais calma, ironizando)* Ah, é? sinhô dotô João? Puis então eu quero vê quem é que vai prová que eu fiz isso!

JOÃO - A Joana!

MARIA - Qui prova nada o que: é a verdade da Joana contra a verdade da Maria.

JOÃO - Tá enganada: é a simples verdade da Maria contra a verdade da Joana apoiada pelos melhores advogados que o dinheiro pudé comprá.

JOANA - Outras são amarradas no rabo de dois cavalos bravos... e fazem os cavalos corrê um pra cada lado... e ela é lascada ao meio... e acabou-se a história.

*(Então,
começa a introdução de uma outra musiquinha...)*

JOANA -

Era tão fraca, coitadinha!
aquela tola rainha:
que logo se foi morrê.

E já se desfalecendo
tirô uma jóia de dedo
e deu ao seu rei dizendo:

Só case de novamente
com quem no dedo servir
este anel perfeitamente!

cena XXI - VIVER HISTÓRIAS...

SALÃO (talvez só a base seja o salão, elementos de outros cenários presentes virados, suspensos, revelando toda a verdade da encenação)

JOANA - Ah, não sei se é essa não. Ainda não resolví.

JOÃO - De novo, filhinha?... Ah, não. Tão já não, nem pensá.

JOANA - *(animada)* Ah, pai, eu não te contei? O Jean-Pierre... aquele meu amigo lá da França... então, mas o Jean-Pierre me ligô ontem e disse que estreô uma peça lá em Paris que é um acontecimento... Que eu não posso perdê de jeito nenhum.

JOÃO - Joana! Separação nunca mais! você prometeu!

JOANA - Desde que você não se recusasse... lembra?

(Eles riem)

enquanto vem entrando o CAPINEIRO de chofer e com o boné na mão.)

CAPINEIRO - Dá licença, do'tor João, tá aí fora uma mulhé...

MARIA - *(invadindo)* Qualé, meu? qui mulhé é essa? tá de bobera? Eu sô manjada aqui nesse pedaço... (para os outros) tô certa?

(Há uma pequena pausa, na qual pai e filha se entreolham, como se preparando para um jogo divertido. Então...)

JOÃO - A senhora vai bem, dona Maria?

MARIA - *(entrando no jogo)* Tudo em cima, sinhô dotô João.

JOANA - Pai, e se ao invés dessa fala você dissesse logo pra ela que o quadro de empregados aqui em casa já tá completo...?

JOÃO - É!...

JOANA - ...que não tamo precisando de empregada e que essa história nós já vivemos, já acabô, e que ninguém aqui aguenta mais nem ouví falá nela...?

MARIA - Empregada, é? Tás por fora, colega.

(Nisso vem PURNICA, a mouro caolha,

agora vestida como se vestia MARIA no princípio da história.)

PURNICA - Desculpa lá, dona Joana! Não queres que te sirva agora o

chá, qu'rida? Purqu' fiz uns confeitos qu' estão, ó:

bestiais! Confeitos de mel!

JOANA - De mel?! Não, Purnica, já te falei que eu detesto qualquer coisa que leva mel.

MARIA - *(vendo PURNICA)* Hum... mas olha só a o'tra! Qué dizê que é só eu virá as costa que a mocréia já vem e toma conta do pedaço?!

PURNICA - (para JOANA, tirando uma escova do bolso) Ah, pois,

pois antão anda cá qu' vou t' pentear os cabelos, se me faz favor...

MARIA - (*bem forte*) Escuta aqui, putada! Perigas de tá todo mundo muinto enganado comigo, tão me ouvindo?

CAPINEIRO - Qué que eu corrija os modos dela, dona Joana?

MARIA - (*para CAPINEIRO*) E tu tamém, safado: se liga que é pra tu sabê como me trata, tá me ovindo?

JOÃO - Dona Maria, é o seguinte, presta atenção...

MARIA - Não! Presta atenção o sinhô... sinhô meu marido! Eu tô de volta! E eu voltei foi pra ficá, falei? E cês vão tê que me pagá caro tudo o que me fizeram! Caro e com juro... com muito juro, tô sendo clara?!

JOÃO - (*divertido*) E com que direito?

MARIA - (*tirando da sacola o seu vestido de rainha, todo amarrotado*) Com que direito?! com os meu. E olha que eu conheço eles muinto bem! tá pensando?

JOÃO - (*rindo*) É mesmo?!

MARIA - Tá rindo do que, sinhô dotô João?! Já se esqueceu que nós dois somo casado?! E somo casado, que nem ainda se diz lá na minha terra, "de tinta e papel"! (*senta-se na poltrona que mais parece um trono*) Portanto aqui nessa área eu ainda sô a rainha!

JOANA - Pai, vai logo pro fim! Ninguém aqui tá conseguindo mais se divertir com essa história...

JOÃO - Vamo vê, então: Hum... Maria, a quantos anos cê foi condenada?

MARIA - (*entre-dentes*) Filhos da puta!

JOÃO - Quantos?

MARIA - Tem uns que por assassinato pega treis... (*ironia amarga*) mas eu, né? tinha uns pica-grossa aí... né, dotô João?... uns pica-grossa a fins de me ferrá...

JOÃO - Quantos?

MARIA - Quatro.

JOÃO - E cumpriu quantos?

MARIA - Um ano e meio, poco menos...

JOÃO - Bom comportamento?

MARIA - Hã?! bom comportamento, pois sim...

JOÃO - Então por que reduziram?

MARIA - Porque... Nem todo mundo é filho da puta nesse mundo não, viu, sinhô dotô João? Tem uns que é gente fina tamém.

JOÃO - Por que?

MARIA - Por nada, à toa... Pintô um adevogado lá... um desses adevogado do governo... Diz que tava revendo o caso de algumas detenta... Suprepopulação carcerária, sabe como é? Então. Dei sorte. Às vez é bom, né? pra variá.

JOÃO - Sabe de alguma outra que deu sorte?

MARIA - Hum... cunhicida minha nenhuma...

JOÃO - E ele te deu muitos papéis pra assiná?

MARIA - Porrada!... mas por que?

JOÃO - Cê leu todos?

MARIA - Claro! tu acha que eu ia assiná um negócio sem... Bom, também tu acha que adiantava alguma coisa lê? é tudo num palavreado fudido... Mas peraí: por que é que tu tá querendo sabê tantos miúdo, heim? Vai me dizê que tá interessado.

JOÃO - Tô divorciado! Entre todos aqueles papéis que a senhora assinô, alguns eram o consentimento no divórcio.

MARIA - Cum'ê?!

JOANA - Tinha um rei que era pobre... Conta essa agora, pai!

JOÃO - Além do mais eu sô pobre, Maria! Tão pobre quanto você, ele (*CAPINEIRO*) e ela (*PURNICA*)...

MARIA - Qué me enganá...

JOÃO - Todo o dinheiro aqui é da Joana. Herança da mãe dela! Só dela! E sabe quais são as obrigações de parentesco que ela tem com você?! Nenhuma!!!

(*Pausa...*)

MARIA - Seus grandíssimos filhos da puta!

JOANA - (*para CAPINEIRO e PURNICA*) Cês querem acompanhá essa senhora até a porta?

MARIA - Até a porta, é? sua cadela! (*avançando*) Puis pera aí que eu já vô te mostrá...

CAPINEIRO - (*imobilizando-a*) Qu'eta!

MARIA - (*aos berros*) Quem cês pensa que é pra fazê um negócio desse comigo?!!!

CAPINEIRO - Ô se aqu'eta ô volta pro xilindró!

JOANA - Vá, pai, vamo logo resolvê! Eu já tô ficando enfadada...

MARIA - Não! Me larga, seu puto! (*começando a relaxar*) Isso não é verdade! Não pode sê!... Eu batalhei, eu fiz tudo certinho...

JOÃO - Ah, resolve você, filhinha. No fim não fica sempre a que você escolhe?

MARIA - Não pode sê! Isso não vai ficá assim...

PURNICA - Vá! Já basta de tanta bardamerdice, ó pá! Bute! bute!

MARIA - E de mais a mais sô eu que tô contando a história! tá me ovindo?! Eu é que decido como tem que acabá!

JOANA - (*animada*) Não... cê só decide que história qué contá! Depois cê não decide mais... cê tem que seguí os caminhos que já tem dentro da história! Cê tá presa nela. E você sabia disso... madrasta!

JOÃO - Já sei! "A formiga e a neve"! Vamo brincá dessa? Você é a formiga. Eu sô a neve que prende o teu pé...

JOANA - (*rindo*) Formiga?! Olha bem pra mim, pai! cê acha que eu tenho algum talento pra brincá de formiga trabalhadeira?!
(*pondo a agulha no disco*) Tá bom. Então eu resolvo: desta vez vai sê esta, ouve:

Já morta a rainha sonsa
o rei procurô a moça
que entrasse no dedo seu
o anel que a sonsa lhe deu!

MARIA - Brincá, né?... eu sabia! Eu tava muito desconfiada...

(*diretamente para JOANA e JOÃO*) Mas eu não entendo, viu?
Qué dizê que isso tudo... tanta raiva... tanta lágrima...
tanto trabalho... Era tudo uma porra dum brinquedo?! Era só um teatrinho!...

CAPINEIRO - (*segurando MARIA pelo braço*) Vamo.

PURNICA - (para MARIA) É melhor não causares mais nenhum bardagaio por cá! Esteja conformada, ó pá, que assim é a vida: uma vez se ganha, outra se perde.

MARIA - É?... Mas tu é burra mesmo, heim? Até parece que não vê que nós SEMPRE perdemo.

PURNICA - Tu! Não eu! E não me venha com a tua inveja pra cima d' mim!

MARIA - Inveja?! E por que caralho é que eu ia tê inveja da bruxa?!

PURNICA - Da rainha! se me faz favor. Desta vez é minha a hipótese de ser a rainha!

MARIA - Ah! é? E tu não conhece essa história que eles vão...
"brincá" agora não? Começa assim, ó: (*falando diretamente para JOANA*) "era tão fraca, coitadinha! aquela tola rainha: que logo se foi MORRÊ!" Entendeu? Eles vão te apagar logo de cara.

JOANA - (para JOÃO, divertida) Tá bom essa? Gostô da escolha?

JOÃO - (rindo) Adorei! Essa é aquela que não tem príncipe, né? O rei é que é o...

JOANA - Não!!! Tem que fazê de conta que não sabe, se não não tem graça...

(*E riem.*)

MARIA - (*para o CAPINEIRO*) Tá escutando? Dessa vez tu não vai de jardinero a príncipe dos cafetão! Nessa aí nem príncipe tem! (*se insinuando*) A gente podia...

CAPINEIRO - Tô poco me lixando de sê príncipe, mulhé!

MARIA - (*carinhosa*) Isso mesmo!... Ninguém precisa de você aqui, meu bobinho... A gente podia... (*abraça-o*)

(*Ele olha para JOANA.*)

(*Ela desvia o olhar mas... sorri!*)

CAPINEIRO - (*soltando-se do abraço, seco*) Eu fico.

MARIA - Pra que?!

CAPINEIRO - Pra que? pra tá na jogada...

MARIA - Pra tá na mão deles?!

CAPINEIRO - Pelo menos eu tenho uma chance... Quem sabe?

MARIA - Se for um bom menino, quem sabe, né? Mas será que cês não percebe? É tudo mentira! A gente não tem vez... A história não vai dexá! ELES não vão dexá! Nunca! (diretamente para JOÃO) Esse papo que se tivé bondade no coração... que a nobreza vence os obstáculo... Esse papo de sonhá... sê feliz... é tudo papo furado! Pra nós, nunca!

*(Depois disso,
um grande silêncio pousa sobre as coisas e as pessoas.
Mas tão grande
que dá pra ouvir até a imponência do palácio,
que dá pra ouvir o coração daqueles cinco, refletindo,
que dá pra ouvir até o sol do fim da tarde entrando pela casa!
Depois...)*

CAPINEIRO - *(de novo segurando o braço dela)* Cai fora, vá.

MARIA - *(livrando-se)* Pode dexá... *(muito serena)* Não tô mais a fins de ficá aqui mesmo. *(e vai saindo)*

JOANA -

Experimentô na princesa!
E o anel coube em seu dedo,
serviu que foi buniteza!

MARIA - *(voltando-se da porta)* Cês já tem tanto pra se divertí! Tem tudo... tudo... E ainda querem o nosso coração... Por que é que cês não dexam a gente em paz?... c'os nossos sonhos.

JOANA -

E o pai então exigiu:

JOÃO -

Filha, me caso contigo!

JOANA -

E assim o pai repetiu...
(e ficam lá)

encerramento - COMO CONTARAM

MARIA - (diretamente para o público) Tem um ditado que diz assim:

"a medida do ter nunca se enche".

Sô pegada nesses dito que o povo diz. Gosto mesmo, viu? Tem muita verdade neles...

Bom... (suspira) gora eu vô voltá lá pro meu barraco... que remédio, né? Achava bom cês í pra casa tamém, fazê que nem eu... E vô ficá um poco queta lá... (irônica) "na mesma favela o na mesma sarjeta adonde fui achada"! (e sorri, magoada) A história?...

E como encontraram

tal qual encontrei.

Assim me contaram, assim vos contei!...

Boa noite.

São Paulo / pleno verão de 1995,

o ano em que o Tito chegou!

FIGURAS:

MARIA, a que queria ser rainha

JOÃO, o rei dominado

JOANA, a que queria viver histórias

CAPINEIRO, o príncipe dos proxenetas

PUERNICA, a moura caolha

(aparecem também os MAQUINISTAS,

o CONTRA-REGRA e

a CAMAREIRA)

algumas dicas, para se for o caso de precisar:

- para os contos e formas de narrá-los:

CONTOS POPULARES DO BRASIL - Sílvia Romero

Editora Itatiaia Limitada - 1985

CONTOS INFANTIS - EXTRAÍDOS DA ORACIDADE POPULAR BRASILEIRA

(cópia xerografada, sem editora e data de edição)

- para os termos e imagens e jeito de falar dos

personagens de MARIA e do CAPINEIRO, no início:

LERÉIAS (HISTÓRIAS CONTADAS POR ELES MESMOS) - Waldomiro Silveira

Civilização Brasileira - 1975

- para a linguagem do personagem de PURNICA, no início e

no final:

SCHIFAIZFAVOIRE, DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS - Mário Prata

Editora Globo – 1993

O personagem PURNICA também me foi inspirado pela nota 14 de Câmara Cascudo para o livro citado de Sílvia Romero (pg. 64), que diz: "A MOURA TORTA, nome mais popular da história, denuncia sua antiguidade, alusiva à escravaria moura, com as velhas feiticeiras, cegas de um olho, misteriosas e sinistras. (...) Edouard Chevannes cita o caso da criada Purnica, de repelente fealdade, (...) dizendo-se bonita."