

**CÁSSIO SANTOS MELO**

**CAIPIRAS NO PALCO:  
Teatro na São Paulo da Primeira República**

**ASSIS  
2007**

**CÁSSIO SANTOS MELO**

**CAIPIRAS NO PALCO:  
Teatro na São Paulo da Primeira República**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira

**ASSIS  
2007**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

M528c Melo, Cássio Santos  
Caipira no palco: teatro na São Paulo da Primeira República /  
Cássio Santos Melo. Assis, 2007. 138f.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e  
Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.  
Inclui apêndice e bibliografia.

1. Teatro regionalista 2. São Paulo (Cidade) - Condições  
sociais 3. Caipira - Representação - Primeira República -  
1889-1930. I. Título.

CDD 792.028

CÁSSIO SANTOS MELO

CAIPIRAS NO PALCO:  
Teatro na São Paulo da Primeira República

DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira

1º Examinador: Dra. Mônica Pimenta Velloso (Fundação Casa de Rui Barbosa)

2º Examinador: Dra. Tânia Regina de Luca (Unesp/Assis)

Assis, dezembro de 2007.

*Para Roberta e Felipe, meus amores.*

*Para meus pais e meu irmão Ciro.*

## Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo) que financiou essa pesquisa, mais do que mera formalidade, trata-se de uma obrigação agradecer tal auxílio. É imprescindível para qualquer instituição e seus pesquisadores esse tipo de apoio.

Agradeço também aos pesquisadores e funcionários do Arquivo Miroel Silveira da Escola da Comunicações e Artes que me facilitaram o acesso aos vários processos de censura teatral onde encontrei as peças com as quais realizei esse trabalho. Deixo meu agradecimento especial à coordenadora técnica do projeto Miroel Silveira, a bibliotecária Analúcia Viviani Recine, como também à coordenadora geral do projeto a Professora Cristina Castilho Costa.

Ao meu orientador Antonio Celso Ferreira, sou muito grato pela liberdade de pesquisa que concedeu durante o trabalho, algo que proporcionou um razoável amadurecimento. Mesmo à frente do atribulado cargo de diretor do campus da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, ele aceitou a orientação, e sempre frisou a importância do contato com as fontes de pesquisa na realização do trabalho do historiador. Sem dúvida, uma grande lição.

Às Professoras Tânia Regina de Luca e Zélia Lopes da Silva, agradeço pela leitura atenta e criteriosa durante o exame de qualificação.

Agradeço novamente à Professora Tânia de Luca e à Professora Mônica Pimenta Velloso que se dispuseram a participar da banca de defesa dessa dissertação.

Agradeço aos meus amigos Alberto Bragato e Fábio de Souza que sempre me receberam com muita amabilidade em São Paulo todas as vezes que necessitei.

Não poderia esquecer evidentemente, dos meus amigos e irmãos de Assis, o Iuri, o André, o Luís Antônio, o David, o Jorge, a Camila, os quais, sem sombra de dúvida, contribuíram para a finalização da pesquisa.

Ao meu amigo César Doriguello, agradeço por ter participado desde o início da realização desse trabalho, compartilhando dúvidas – na maior parte das vezes – e lendo meus rabiscos. Também compartilhamos “infindáveis conversas inúteis”,

onde, por alguns instantes, mudávamos os desígnios da humanidade e da historiografia. Era divertido.

Aos meus pais e ao meu irmão Ciro, mesmo distantes, sempre me incentivaram e me apoiaram.

Por fim, deixo um agradecimento grandioso a minha companheira Roberta, a pessoa quem mais contribuiu durante o período de realização dessa dissertação. Com maestria sem igual, ela suportou minhas rabugices e minha ansiedade. Agradeço a ela também, por escrever comigo, em regime de co-autoria, uma obra de tal importância que não suporta comparações com essa pesquisa aqui apresentada, uma obra que a cada dia tecemos uma linha, trata-se do nosso pequeno Felipe.

Em história tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em documentos certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. O historiador longe de aceitar os dados, ele os constitui. O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente.

Michel de Certeau. *A escrita da história*, p. 81.

## **Resumo**

O caipira desde os idos do século XIX foi amplamente representado sob formas diversas nas artes. Neste trabalho apresentaremos as representações da personagem caipira presentes num variado número de textos teatrais encenados na cidade de São Paulo, no período compreendido grosso modo pela Primeira República. Ingênuo, incivilizado, portador de uma linguagem diferenciada, são algumas das características dessa personagem; porém, a sua faceta de espertalhão, embromador, também se faz presente. Muitas vezes, é desse modo contraditório que o caipira aparece nessa produção teatral, como também eram contraditórios os desejos dos autores que o compunham. Seja na roça, no sertão ou na cidade o caipira traz à tona os impasses e dilemas de parte da elite letrada brasileira num período de construção da identidade nacional da jovem República. Analisaremos também, sumariamente, como algumas peças teatrais que trazem o caipira em suas tramas foram caracterizadas sob a designação de “teatro regionalista” em importantes obras da historiografia teatral brasileira.

Palavras-chave: caipira; teatro; identidade nacional; Primeira República.

## Abstract

The backwoods man since the end of nineteenth century was widely explored under a lot of ways in the arts. In this work, we will present the representations of backwoods man character in the great number of dramatic texts have played in São Paulo city, during the period between 1900 and 1930. Ingenuous, uncivilized, owner of a different speech, are some of characteristics of this character; however, the backwoods man was too smart and clever. Many times, this contradictory way was utilized to present these character, moreover, were contradictories the desires of their writers. As much in the *roça* or *sertão*, as in the city the backwoods man brought to the present the doubts and dilemmas of part of intellectual Brazilian elite during the period of identification construction in 1910's and 1920's. We will analyses, also, suminy up, lilke some plays which brought the backwoods man in scene, were classified under the designation of "regionalista" in important works of the brazilian theatrical historiography.

Key-words: backwoods man; theater; national identity; First Republic.

## **Lista de Abreviaturas**

AESP – Arquivo do Estado de São Paulo.

BMA – Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Assis.

ECA-USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

FD-USP – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

OESP – Jornal O Estado de S. Paulo.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	13
<b>Armando o palco: espaços e teatros</b> .....	19
<i>E a capital paulista se modificou</i> .....	19
<i>Sociabilidade Urbana</i> .....	22
<i>São Paulo e seus teatros</i> .....	26
<b>Revisitando tradições</b> .....	33
<i>Identidade Paulista</i> .....	33
<i>Teatro regionalista (?)</i> .....	42
<i>O nacional no teatro brasileiro</i> .....	56
<b>Caipiras, caboclos e matutos</b> .....	66
<i>O coroamento do rural no palco brasileiro</i> .....	82
<i>Virgens para a Nação</i> .....	85
<b>Narrativas de Paulicéia</b> .....	98
<i>Múltiplas temporalidades</i> .....	98
<i>Estilhaços de Granada</i> .....	111
<b>Considerações Finais</b> .....	126
<b>Fontes</b> .....	128
<b>Apêndice</b> .....	130
<i>Tabelas</i> .....	130
<i>O Arquivo Miroel Silveira</i> .....	132
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	134

## Introdução

O trabalho que ora apresentamos visa analisar um conjunto de textos teatrais, encenados nos palcos paulistas entre o final do século XIX até por volta de 1930, os quais abordavam temáticas rurais ou sertanejas. Nas tramas tecidas por esse teatro interessa-nos uma personagem em especial, sempre recorrente, o caipira ou caboclo, como foi algumas vezes designado.

A representação do caipira, desde o final do século XIX, pode ser verificada em diversas manifestações, seja na pintura ou na literatura. No teatro, Martins Pena (1815-1848) foi um dos primeiros autores a colocar no palco tipos rurais, como também França Júnior (1838-1890) e Arthur Azevedo (1855-1908). A famosa comédia musicada *A capital federal* de Arthur Azevedo imortalizou o choque do provinciano com a metrópole. No teatro carioca o tipo rural dessas comédias era um mineiro, um nordestino ou alguém que vive fora dos limites da capital federal.

Em São Paulo, no período posterior a primeira metade da década de 1910, ganhou corpo, um tipo de teatro ambientado em fazendas do interior do estado, trazendo caipiras, violeiros e tudo aquilo que remetesse ao universo rural; esse tipo de teatro ficou conhecido como teatro regionalista.

Um dos nossos objetivos será compreender os significados do termo regionalista, pois, foi a partir dele que se iniciou este trabalho. A palavra regionalista em si já nos remete a algo, qual seja o de estabelecer uma diferenciação clara entre o que é regional, neste caso paulista, daquilo que é nacional, tudo o que é produzido no círculo das letras da corte.

Na análise dos principais títulos encenados no período em que a temática do rural estava em voga, chama-nos a atenção o fato de muitos deles serem de períodos anteriores ao surto que se deu a partir de meados da década de 1910, o que nos obrigou um recuo temporal para melhor compreender as nuances do nosso objeto.

Para caracterizar as diversas significações atribuídas a essa personagem, durante o período da Primeira República, tentamos evidenciar os caminhos percorridos por tais representações no seio da história do teatro em São Paulo e no

Rio de Janeiro. De tal sorte, esse apelo ao rural não foi algo exclusivo de São Paulo, porém, no Rio de Janeiro ele ganha contornos diferenciados.

Por esse motivo, apesar do nosso objetivo principal ser o de analisar o caipira na literatura dramática, produzida por autores paulistas e com tramas ambientadas no território paulista, não poderíamos excluir autores que também trouxeram para o palco personagens rurais e que escrevem circunscritos a outro lugar social, como o Rio de Janeiro.

Para tanto, foi de suma importância traçarmos um perfil sociocultural dos autores selecionados, e trazer à tona as diferentes relações entre esses letrados, como também nos questionarmos: quais os diferentes significados que os uniam em torno da produção de peças de temática sertaneja? Bem, se tal fato existe realmente, tentaremos responder ao longo do texto.

Algo marcante nessa produção teatral das primeiras décadas do século XX é a presença no corpo do texto das palavras roça ou sertão e caipira ou caboclo. O primeiro par de conceitos tem o objetivo claro de diferenciar o local em que ação cênica se passa em contraposição à cidade; o segundo, por sua vez, de modo a enfatizar tal oposição entre campo e cidade deixa nítido quem é o representante desse ambiente rural. Todavia, a personagem que aqui analisamos, se compunha também pela vestimenta e principalmente pela sua linguagem, elemento principal em sua caracterização. Todas as peças aqui analisadas, guardadas evidentemente as suas peculiaridades, trazem a fala da personagem caipira grafada de maneira diferenciada, grafada de modo a indicar para o ator a maneira como deveria ser oralizada. Notadamente, essa fala era apenas um esboço daquilo que seria encenado, pois o resultado final era dado pelo ator.

Não é demais lembrar que ao se tentar estudar a cultura urbana de São Paulo, no período em que a cidade se encontra a todo o momento, diante do par construção/destruição, as dificuldades com as fontes de pesquisa são uma constante. As fontes principais são cópias de peças teatrais, e fizemos uso também de memórias, da imprensa periódica e de algumas obras produzidas pelos diferentes autores que analisamos.

Quanto às peças de teatros, à exceção de *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza e o *Contratador dos Diamantes*, de Afonso Arinos que foram publicados logo após serem escritas, o restante são cópias de períodos posteriores aos quais as

peças foram produzidas e, em sua maioria, foram localizadas no Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

O fato de alguns títulos serem cópias, utilizadas em encenações posteriores ao período de estréia, nos colocou diante de um dilema quanto ao grau de originalidade dessas peças e quais modificações possam ter ocorrido. Infelizmente não existem originais para que possamos cotejar e, desse modo, nos valem dessas cópias.

Uma outra questão que nos incomodou com relação à originalidade das peças foi o fato de que algumas cópias, a exemplo das comédias *Os dois Jucas*, de José Piza e *Na Roça*, de Belmiro Braga, fazerem parte de uma coleção intitulada Biblioteca Dramática Popular.

A Biblioteca Dramática Popular é composta por cerca de 337 títulos entre peças nacionais e portuguesas, sua publicação foi iniciada em 1922 por um dos proprietários da Livraria Teixeira, Vieira Pontes. Pontes, além de editor de livros, havia atuado no teatro amador de São Paulo e também colecionava e escrevia peças teatrais.

A despeito disso, a análise da personagem caipira no teatro paulista, possibilitou-nos ensaiar algumas respostas para algumas questões que nos tomavam de assalto mesmo antes do início dessa pesquisa; refiro-me ao sucesso da produção cinematográfica de Amácio Mazzaropi. Interrogávamo-nos acerca dos porquês daquele caipira fazer tanto sucesso junto ao público em geral. Que paixões? Que tipo de identificação que aquele caipira todo fora de esquadro despertava no público brasileiro e que provocava enches nos cinemas brasileiros? Apesar de seu último filme ter sido produzido em 1979, a sua produção cinematográfica continua a fazer sucesso, o que é demonstrado pelo fato de seus filmes serem reeditados e vendidos ao grande público nos dias atuais.

Com relação a essa popularidade da personagem caipira perpetuada por Mazzaropi nos idos das décadas de 1960 e 70, o teatro contribuiu para tal. Amácio Mazzaropi<sup>1</sup> foi um entre vários artistas da sua geração que se especializaram em imitar caipiras, dentre outros podemos destacar a famosa dupla Jararaca e Ratinho,

---

<sup>1</sup> Maiores detalhes Cf.: RODRIGUES, Sônia Maria Branks Calazans. *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Ver também: SOUZA, O. R. N. De São Paulo para a roça: o caminho inverso do caipira Mazzaropi. *Revista Ângulo*, Lorena: Especial Mazzaropi, Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila, n. 82-83, p.9-40, jan/jun. de 2000.

duo nordestino que se apresentava principalmente nos palcos cariocas, e aproveitando a voga sertaneja do momento, compunha no palco um tipo de caipira que o público compreendia ser o caipira mineiro ou paulista. Mazzaropi, no ano de 1935, funda sua própria trupe, era o chamado Pavilhão Mazzaropi que viajava pelo interior do estado de São Paulo encenando vários títulos de sucesso, e aos poucos ele foi incorporando ao seu repertório a personagem caipira, na qual se especializou e encarnou com grande sucesso no cinema.

No início desta pesquisa partimos com a idéia de encontrarmos semelhanças entre a popularidade do cinema de Mazzaropi e o nosso objeto de pesquisa; de certa maneira, isso significaria uma tentativa de construir uma articulação entre o teatro das primeiras décadas do século XX e o cinema de Mazzaropi. O trabalho com as fontes de pesquisa possibilitou-nos, paulatinamente, perceber e desconstruir esses primeiros erros, o que nos permite afirmar que não podemos tomar como popular, no sentido de abranger o grande público, nosso objeto de pesquisa, tal qual pensávamos anteriormente, mesmo porque, nas primeiras décadas do século XX o processo de diversificação dos produtos culturais em função do público ao qual era destinado, como também as chamadas culturas de massas, estavam dando os primeiros passos no Brasil.

A despeito dos limites da nossa proposição, um dos nossos objetivos é contribuir com a crescente vertente historiográfica que se atém a pesquisar as relações entre a história e o teatro. Além disso, não há estudos que se detiveram em analisar a emergência da personagem caipira nos palcos brasileiros no período em questão. Isso nos levou a questionarmos o porquê dessa produção teatral manter-se ausente das principais obras historiográficas do teatro brasileiro.

Assim, uma de nossas preocupações foi a de investigar quais os motivos de tal ausência, e os significados do conceito de teatro regionalista utilizado por alguns contemporâneos da produção artística em questão, o qual foi reforçado pela historiografia do teatro em São Paulo, transformando tal produção em algo sólido e sem historicidade. E, nesse sentido, é de capital importância o trabalho do historiador, que de pés postos no presente vai ao passado, munido de pás e picaretas, tentando retirar as várias camadas de pensamento que vão se acumulando ao longo dos anos e que dificultam a compreensão de determinado objeto histórico.

Para tanto, no primeiro capítulo, como o próprio título denuncia, é traçado um rápido painel das transformações urbanas ocorridas na cidade de São Paulo com o conseqüente aumento de sua população, como também o aumento da demanda por diversões. Isso nos obrigou a esboçar uma breve história dos teatros na cidade.

No nosso caso em particular, auscultar os ecos produzidos pelo movimento de 22 no obscurecimento da produção teatral do período em questão foi uma de nossas preocupações, como também as contradições imbuídas no discurso de alguns intelectuais do período que caminham no sentido de reforçar tal ausência, tarefa empreendida no capítulo dois.

Vale lembrar que o nosso objetivo não foi o de trabalhar com a personagem caipira no teatro em São Paulo, tomando-a enquanto parte de um movimento teatral *stricto sensu*, como o fazem as análises de muitas histórias teatrais. Tentamos, desse modo, examinar essa produção teatral em consonância com os debates e propostas em torno de uma identidade nacional ansiada por muitos intelectuais brasileiros desde os idos do romantismo.

Em seguida, no terceiro capítulo, procuramos analisar conjuntamente algumas das principais peças de autores diferenciados. Para isso, arbitrariamente nos valem de um conjunto de peças cuja ação se passa no ambiente rural, seja na roça, no interior do estado de São Paulo ou no sertão. O critério de escolha das peças analisadas nesse capítulo em função do local cênico em que as ações se passam tem um motivo. Nas ações que se passam na roça ou no sertão o contraponto com o ambiente citadino é sempre recorrente, tal fato possibilita matizar os diversos significados deste choque entre rural e urbano. Ao longo da leitura do capítulo, como também do quadro biográfico colocado no final, o leitor perceberá que o uso dos designativos caipira ou caboclo/matuto está inteiramente ligado ao lugar social em que os autores estão inseridos. Nosso objetivo foi o de demonstrar que apesar deste apelo ao rural ser uma preocupação de muitos letrados do período, entre Rio e São Paulo as significações da personagem aqui analisada são diferenciadas e precisam ser evidenciadas.

É importante lembrar que nos obrigamos a fazer diversos cortes, eliminar várias peças, medida dolorosa, porém necessária para não correr o risco de construir um imenso catálogo sem foco narrativo.

Uma outra questão que exploramos foi a de compreender, como algumas tramas que traziam o caipira em cena, poderiam nos indicar as novas sensações de

uma cidade em transformação nas primeiras décadas do século XX, pois refletir sobre as condições histórico-sociais de qualquer cidade, é refletir sobre o amplo conjunto de transformações que delinearão um ambiente cultural e de comunicação entre seus habitantes. Assim, no último capítulo, centramos nossa análise em duas peças em que o espaço de ação é a cidade de São Paulo. São Paulo Futuro (1914) de Danton Vampré, e Clevelândia (1927) de Euclides de Andrade, separadas temporalmente por mais de uma década, resumem de maneira peculiar projetos e contradições vivenciadas pela história dessa cidade.

Depois da leitura de um variado número de peças, escolhemos algumas para nortear nossa análise, assim, podemos afirmar que tal temática não apresentava um projeto estético propriamente dito, todavia se vinculava a uma rede discursiva tecida bem antes do surto deste teatro.

Diante de tais considerações, julgamos ser necessária a análise da produção artística do período em questão sob uma ótica que procure percebê-la como parte de um processo histórico de construção de uma determinada identidade; como um imaginário histórico que se relaciona com o presente e com o passado dessa sociedade.

## Armando o Palco: espaços e teatros

### ***E a capital paulista se modificou...***

A expansão urbana ocorrida em São Paulo na virada do século XIX para o XX, fez com que a cidade aumentasse sua população de 65.000 habitantes em 1890 para cerca de 240.000 em 1900. Essa explosão demográfica foi fruto principalmente da emigração estrangeira; em 1893, por exemplo, 55% dos moradores da cidade eram estrangeiros.

Tal expansão resultou na formação de dois grandes desdobramentos urbanos na cidade: uma zona residencial – no topo da colina – abrangendo Pacaembu, Avenida Paulista, Campos Elíseos, Perdizes, Água Branca e Lapa; uma outra industrial – na várzea – tendo o Brás como centro e composta pelos bairros operários do Ipiranga, Cambuci, Mooca, Pari, Luz, Bom Retiro, alguns trechos da Lapa, Água Branca e Barra Funda.

O Bairro do Brás, desde a chegada da São Paulo Railway e da Estrada de Ferro Central do Brasil, adquiriu características marcadamente industriais. Desde esse período houve um processo de ocupação mais intensa do bairro, pois ainda era um bairro essencialmente rural; separado do resto da cidade pela imensa várzea formada pela confluência do rio Tietê com o rio Tamanduateí.

Tal fato contribuiu para o loteamento das chácaras do Brás e da Mooca, onde se instalaram indústrias e a maioria dos trabalhadores, atraídos pela oferta de trabalho e os baixos preços de terrenos e aluguéis, considerados insalubres em função das inundações a que estavam sujeitos.<sup>1</sup> Os pontos de maior concentração urbana no Brás estão próximos da estação do Norte e do Gasômetro.

A ocupação do bairro do Bom Retiro – outro dos subúrbios populares do período – obedeceu a processo semelhante. Até meados do século XIX era um bairro rural separado da cidade por meio de chácaras, as quais passaram a ser loteadas no início da década de 1880.

A cidade de São Paulo, desde 1872, já estava servida de iluminação a gás, fornecida por uma companhia inglesa, a São Paulo Gás Company Ltd., assim, por

---

<sup>1</sup> TORRES, M. C. T. M. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura Municipal; Secretaria de educação e cultura, 1969, Série: História dos Bairros de São Paulo, V. 10, p. 107.

volta de 1890 já existiam mais de mil lampiões a gás nas ruas da cidade, além de 1400 prédios alimentados com essa tecnologia.

Quanto ao abastecimento de água, em 1877 é organizada a Companhia Cantareira para fornecer serviços de água e esgoto à cidade. A água era captada da Serra da Cantareira e por meio de 14,5 quilômetros de canos abastecia um reservatório construído na Rua Consolação, o material utilizado na construção do reservatório foi cimento *Portland*,<sup>2</sup> uma grande inovação diga-se de passagem.

No início do século XX a cidade vai aos poucos delineando seu caráter industrial que em décadas posteriores lhe será característico. A riqueza acumulada com o surto cafeeiro possibilita a melhoria dos sistemas de transporte e comunicações e, inclusive, a construção em 1901 de uma usina hidrelétrica. O Brás, a cada dia mais industrializado e populoso ainda permanece despido de conforto, principalmente para os trabalhadores. Esse fato se explica em certa medida pela formação de bairros mistos nas regiões de várzea onde o preço dos terrenos era baixo. Assim, misturavam-se fábricas, pequenas oficinas e as humildes residências dos trabalhadores em bairros que se expandiam à leste do Brás.

Em 1914 o Brás será beneficiado pela aprovação da lei que prevê o saneamento da várzea do Tamanduateí; a canalização desse rio e o saneamento da várzea do Carmo resultarão no Parque Pedro II. Apesar do surto urbanístico da primeira década do século XX, a Várzea do Carmo – localizada entre o centro urbano e o bairro do Brás – era um problema que desafiava as autoridades. A necessidade dessa obra para a cidade e seu desenvolvimento foi assim definida pelo então prefeito municipal Washington Luís em relatório datado de 1916:

Não pode ser adiado porque o que hoje ainda se vê, na adiantada capital do Estado, a separar brutalmente do centro comercial da cidade os seus populosos bairros, é uma vasta superfície chagosa, mal cicatrizada em alguns pontos, e, ainda escalavrada, feia e suja, repugnante e perigosa, em quase toda sua extensão... É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetas do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriagues habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas idades, todos os perigos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Idem, p.122.

<sup>3</sup> Idem, p.182.

Essa postura do prefeito Washington Luís reflete o posicionamento político-teórico dos homens daquele período, marcado por tinturas eugenistas e positivistas. Isso significa observar essa massa de excluídos e pobres como resultado de uma seleção social que caberia ao tempo resolver, ou seja, eliminar os menos aptos.

Esse posicionamento se encerra naquilo que Raquel Rolnik definiu como o molde da cidade ideal ou desejável definido pela lei; tal fato é poderosamente verdadeiro para a São Paulo do início do século do XX e provavelmente para a maioria das cidades latino-americanas.<sup>4</sup> Deste modo, a lei estabelece formas permitidas e proibidas e acaba por definir e configurar regiões de plena cidadania e regiões de cidadania limitada.

Em março de 1917 a prefeitura abriu concorrência pública para a realização das obras do Parque, com a denominação de Parque da Várzea do Carmo. As obras foram iniciadas, mas o ano de 1918 foi particularmente trágico para a capital paulista em virtude de uma epidemia de gripe; tal episódio acarretou a suspensão das obras do parque. Em fins de 1918, ao invés de se iniciarem as obras de construção do parque, o poder público precisou focar os investimentos no aumento da área dos cemitérios e na construção de caixões mortuários. A Diretoria do Serviço Sanitário do município tomou medidas drásticas para se evitar grandes aglomerações urbanas, como manter fechados dia e noite os jardins públicos da cidade, suspender concertos musicais, etc.

Apesar de tais problemas, foi um período em que várias obras foram executadas na cidade como pavimentação de inúmeras ruas da cidade, instalação de novas lâmpadas elétricas nas principais ruas e avenidas e aumento do número de árvores plantadas. Vale lembrar que São Paulo naquele momento possuía cinquenta e cinco avenidas arborizadas, sendo que algumas delas já contavam com a iluminação elétrica por meio de lâmpadas incandescentes de filamento de tungstênio, numa clara demonstração de como a administração municipal caminhava *pari passu* aos grandes avanços tecnológicos.

Quanto às obras do Parque da Várzea, elas continuaram normalmente nos anos seguintes, na gestão do prefeito Firmiano de Moraes Pinto, ali a prefeitura fez a cessão do terreno para a construção do Palácio das Indústrias, o qual foi inaugurado

---

<sup>4</sup> ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: FAPESP; Studio Nobel, 1997, p.13.

em setembro de 1920. No início de 1921, por Lei Municipal, o Parque da Várzea passou a chamar-se Parque Pedro II.

### ***Sociabilidade Urbana***

Na São Paulo escravagista, a planta das casas não era um fator que diferenciava ricos e pobres, a diferença residia basicamente no material de construção. A rua era o espaço de socialização das famílias, algo que à medida que o século XIX termina ganha novos contornos, no interior das casas são criados espaços de socialização como as salas de visitas e os escritórios, e fora delas salões, cafés e clubes privativos. Paralelamente a isto, existe uma preocupação por parte do poder público municipal em regularizar o espaço das ruas, dotando-o de um caráter exclusivo de circulação, o qual antes servia a múltiplos usos.

Na virada do século, o espaço público foi redefinido. Iluminado pela recém-instalada iluminação urbana a gás, redesenhado pela regularidade das fachadas e transformado em espaço de circulação exclusiva (sem a indesejável presença dos chamados profissionais das ruas), o espaço público foi redimensionado pela sociedade do café. Trata-se de um novo espaço público, limpo, exclusivo e onde impera a respeitabilidade burguesa.<sup>5</sup>

Esse era o desejo expresso na Lei, no Código de Posturas de 1886. A principal preocupação da legislação municipal era eliminar a presença de cortiços, cubículos, casas de operários no centro da cidade – a área mais valorizada – eliminando a presença dos pobres desse local, além de redesenhar as ruas centrais.

A preocupação com a higiene dominou a pauta dos debates urbanísticos no final do século XIX, é o período do surgimento das grandes cidades sem condições adequadas de saneamento, acometidas constantemente por epidemias. Assim, o Governo Estadual no ano de 1894 formula o Código Sanitário do estado de São Paulo e cria a Diretoria de Higiene com plenos poderes de polícia sanitária. Foi particularmente a lei francesa de higiene residencial, decretada em 1850, que serviu como modelo para a legislação sanitária paulista. As teorias médicas francesas inspiraram a formação de gerações de higienistas no Brasil, principalmente aqueles formados pela Escola de Medicina do Rio de Janeiro. É importante lembrar que das

---

<sup>5</sup> Idem, p. 34.

teorias científicas desenvolvidas no período foi de vital importância para a elaboração dos planejamentos urbanísticos a teoria do contágio, a qual atribuía a propagação de doenças em função de um meio inadequado. Munidos desse discurso científico, foi um passo para que os membros do poder público responsabilizassem os modos e hábitos de vida dos miseráveis urbanos pela propagação das epidemias.

Na construção da legalidade urbana da cidade São Paulo, há uma característica marcante: a lei como garantia de proteção do espaço das elites.<sup>6</sup>

O crescimento demográfico, a imigração e a presença na cidade de contingentes cada vez maiores de assalariados, artesãos e comerciantes, aliada à disponibilidade de capitais para investimentos, tornavam o mercado de imóveis algo muito rentável. Para Raquel Rolnik, esse mercado constituiu-se a partir de elementos que compunham a geografia imobiliária do final do império: os sobrados do Triângulo Central – entremeados de lojas comerciais; as chácaras nos arredores da cidade – onde residiam famílias abastadas, fixa ou temporariamente; e as chácaras ocupadas por sítiantes que abasteciam a cidade com sua produção agrícola.<sup>7</sup> O que se configurou em São Paulo na virada do século, foi uma mudança no que toca ao uso e ocupação do solo da cidade, como também um verdadeiro frenesi imobiliário sem precedentes, ainda segundo Rolnik,

Além da mudança de uso e intensidade de ocupação das velhas propriedades, uma febre de construções novas e loteamentos tomou conta da cidade, configurando uma curva ascendente de novos empreendimentos e valorização da terra praticamente ininterrupta até a eclosão da primeira Guerra Mundial... Em 1840, a cidade contava com 1843 prédios, durante os trinta anos seguintes, em média 25 novos prédios seriam acrescentados. Entre 1872 e 1886, essa média subiu para 310 prédios por ano; entre 1886 e 1893, a média saltou para 1613, mantendo-se relativamente estável em torno dessa marca até 1909 quando começou novamente a elevar-se até atingir 5591 novas construções em 1913.<sup>8</sup>

Tal aspecto no crescimento da cidade nos interessa sobretudo para analisarmos posteriormente a percepção desta mudança através da arte. Além do que, a autora levanta uma questão que para nós é de suma importância, o surgimento de uma região na cidade de São Paulo no final do século XIX

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 37-41.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 103.

especializada em atividades terciárias, que é o Triângulo Central. Ali se localizam bancos, escritórios, consultórios, os teatros e casas de espetáculo.

O Triângulo Central (Rua XV de novembro, Rua Direita e São Bento), que anteriormente foi o local escolhido pelos primeiros povoadores, na virada do século transformou-se no centro comercial e financeiro da cidade. As residências das camadas mais abastadas deslocaram-se dessa região para se concentrarem nos Campos Elíseos, Higienópolis, Santa Efigênia e na Avenida Paulista. A especialização dessa área foi resultado de diversos processos como expulsão da moradia popular, indústrias; deslocamento da elite para bairros residenciais exclusivos; obras de remodelação – alargamento de vias, instalação de praças, bulevares; além da elevação dos preços dos aluguéis na região.

Esse caráter de especialização do Triângulo Central, aliado às chamadas obras de remodelação, tinha como efeito o aumento do preço dos imóveis e de aluguéis, assim apenas uma utilização de alta rentabilidade poderia arcar com os altos custos dos imóveis daquele local. A administração municipal contribuía para que o caráter de especialização dessa região fosse se firmando, pois desde 1886 a legislação municipal proibia o estabelecimento de cortiços na chamada área central. Raquel Rolnik cita o caso da derrubada de dois quarteirões de sobrados encortiçados, para dar lugar à construção da praça da Sé.<sup>9</sup>

Os novos hábitos europeizados advindos da riqueza do café permitiram que uma gama variadíssima de lojas especializadas em artigos europeus, notadamente franceses e ingleses, proporcionasse o consumo de tais artigos a uma elite sedenta de um estilo de vida que lhe daria status social.

Um outro aspecto que modificou os hábitos da cidade foi a utilização da iluminação noturna, introduzindo assim uma mudança no estilo de vida da maioria das pessoas; a noite agora fazia parte do calendário e da vida social, abrindo o espaço público para a circulação, sobretudo das mulheres e estabelecendo a vida social em cafés, confeitarias e teatros, como marca de civilidade.

Os clubes Trianon e Concórdia também eram importantes espaços de sociabilidade, nos quais eram realizadas atividades dançantes. A elite aficionada por esportes, que faziam grande sucesso na Europa, abrirá o Jockey Club Paulistano e o Automóvel Club, este último é fundado em 1908. O Trianon era tido como um símbolo do que havia de mais moderno no tocante à sociabilidade, isso porque

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 106.

redimia a cidade, sobretudo a alta sociedade da capital paulista, do estigma do retraimento.<sup>10</sup>

Nesse sentido, vê-se que o conjugar de elementos como a expulsão da moradia popular, a formação de bairros residenciais exclusivos para as elites e as obras de remodelação empreendidas pelo poder público impediram a atuação de um mercado residencial na área central, garantindo seu caráter comercial.

No que tange ao processo de urbanização das elites cafeeiras, que num movimento de abandono do universo rural de suas fazendas no interior do estado, começam a construir seus palacetes em São Paulo, definem o território urbano como residência definitiva. É o caso de Veridiana Prado que em 1884 manda construir em Santa Cecília, um palacete com materiais importados da Europa; empreendimentos dessa envergadura garantiram o sucesso dos “loteamentos exclusivos” como nos Campos Elíseos, Higienópolis, Vila Buarque, Avenida Paulista e, posteriormente, a *Garden City* Paulistana, os Jardins.<sup>11</sup>

Em fins do século XIX, parcela considerável da elite cafeeira paulista multiplicou seu capital por meio de investimentos no setor urbano, tais investimentos não só vitalizaram a economia como também consolidaram a riqueza e os traços distintivos de tais famílias. Os cafeicultores, além de fixar residência na cidade, tornaram-se investidores de companhias exportadoras do produto, sociedades fabris, companhias de transporte e de serviços públicos. Paralelamente aos investimentos no ramo da construção civil e dos loteamentos, uma série de outros setores que acentuou a feição urbana da cidade recebeu investimentos oriundos do setor cafeeiro, provocando não apenas uma metamorfose na cidade como na economia advinda da produção de café. Investimentos financeiros, imobiliários, comércio e exportação, hotéis, balneários, dentre outros, fizeram dos investidores – representantes da aristocracia agrária – grandes empreendedores do setor terciário, desvinculando as suas fortunas das origens puramente agrícolas.<sup>12</sup>

A legislação dos chamados “loteamentos exclusivos” os restringia a um caráter exclusivamente residencial, do mesmo modo que certas avenidas como Higienópolis e Itatiaia eram obrigadas a manter um recuo de seis metros entre o

---

<sup>10</sup> RUIZ, José Mário Martinez. *Etiqueta, sociabilidade e moda: a identidade da elite paulistana (1895 – 1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999, p. 102-9.

<sup>11</sup> ROLNIK, Raquel. Op. cit., p. 107-11.

<sup>12</sup> RUIZ, José Mário Martinez. Op. cit., p. 45-50.

alinhamento e a frente da casa para a construção de jardins e arvoredos, garantindo assim, as reminiscências do universo rural recém abandonado.

No início do século a cidade cresce rápida e desordenadamente, delineando formas diferenciadas de ocupação dos espaços; alternam-se áreas densamente ocupadas por moradias, oficinas e chácaras com outras onde predominavam os descampados, matas, várzeas e beiras de rios que ofereciam condições para a sobrevivência de grande parcela da população pobre, não havendo ainda distinção clara entre o urbano e o rural.<sup>13</sup> Campo e cidade eram contíguos, ainda que em processo de diferenciação constante.

### ***São Paulo e seus teatros***

Antes de iniciarmos a discussão propriamente dita referente ao nosso objeto de pesquisa, um breve relato acerca das primeiras manifestações de cunho dramático na cidade de São Paulo é de suma importância. Não objetivamos com isso retomar o mito das origens, nem mesmo caracterizar a história do teatro numa escala de evolução. Dado o fato que nos colocamos numa posição contrária a esse tipo de interpretação e, sem dúvida, esta é uma das maiores contribuições neste campo de estudo, no que toca à intersecção da história com outras artes, tais quais a literatura, a pintura e o teatro.

Ao que nos afirma Antonio Barreto do Amaral,<sup>14</sup> nos idos de 1763 um grupo de particulares tentou em vão conseguir uma autorização junto à câmara municipal para a construção de uma casa de espetáculos. No ano de 1765, noticiou-se o arrendamento do prédio que ficou conhecido como Casa de Ópera a um certo João Dias. A partir desse período até por volta de 1870 existiram em São Paulo cinco teatros: “a Casa da Ópera (antiga), a Casa da Ópera (ou Teatro de São Paulo), o Teatro do Palácio, que passou a ser conhecido mais tarde como Teatro Harmonia Paulistana, o Teatro Batuira e o Teatro São José”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> MANZONI, Francis M. A. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867 – 1914)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004, p. 39.

<sup>14</sup> AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos Velhos teatros em São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979, p.4-5.

<sup>15</sup> AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo do São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000, p. 32-3.

A cidade de São Paulo no final da década de 1820 contava com cerca de vinte mil habitantes, destes, mais da metade eram escravos; e teve seu primeiro jornal fundado em fevereiro de 1827, o *Farol Paulistano*. Nesse momento São Paulo é uma pequena cidade que apresentava poucas condições para o desenvolvimento da arte teatral.

Todavia, um acontecimento no ano de 1828 abriu caminho para que um grupo de jovens encontrasse o ambiente necessário no qual sua imaginação literária pudesse nutrir-se. A inauguração de um Curso Jurídico a 1º de março de 1828 no velho Convento de São Francisco deu ares de progresso à pacata capital da província de São Paulo.

O envolvimento dos acadêmicos com o teatro inicia-se em 1829, quando um grupo de estudantes constituiu uma sociedade acadêmica que arrendou por cinco anos o Teatro da Ópera, o qual se encontrava fechado e em plena decadência. Não tardou o aparecimento de medidas proibitivas no que se refere ao envolvimento dos alunos com tais atividades. Porém, abriu-se uma exceção para o período de férias, mais tarde estendido também às quartas-feiras e finais de semana.<sup>16</sup>

Para Barreto do Amaral essa mocidade acadêmica contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento da prática teatral na cidade, não apenas escrevendo ou atuando em certas peças, mas também pelo fato de “comparecerem, em peso, quer se tratasse do teatro acadêmico, quer da apresentação de companhias, aplaudindo ou apupando os atores, nos seus menores deslizes”.<sup>17</sup> Segundo Elizabeth Azevedo, a partir do final da década de 1860, inicia-se um novo período para o teatro paulista, e a participação direta dos jovens acadêmicos na prática teatral é cada vez mais diminuta. Um número maior de companhias profissionais – especialmente as líricas que caíram no gosto da platéia – começa a apresentar-se na cidade, e São Paulo “queria e podia receber as mesmas estrelas que brilhavam na corte e na Europa”.<sup>18</sup>

Quanto ao Teatro da Ópera, no ano de 1836 o contrato de concessão para os estudantes chega ao fim, e após tal período o teatro passa por várias administrações até retornar às mãos do governo da província em 1846. A situação do Teatro da Ópera nas décadas seguintes não será das melhores e, a despeito das suas péssimas condições, ainda recebe algumas companhias profissionais. Mas, no ano de 1868 a situação se torna insustentável e o governo da província ordena sua

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>17</sup> AMARAL, Antônio Barreto do. Op. cit., p.36.

<sup>18</sup> AZEVEDO, Elizabeth R. Op. cit., p. 41.

demolição; agora São Paulo conta apenas com dois teatros: o São José – inaugurado em 1864 – e o pequeno Batuira que existiria até 1870.

O Teatro São José localizava-se onde atualmente é a praça João Mendes, sua construção iniciou-se em 1858 e foi inaugurado em 4 de setembro de 1864. A platéia era de chão batido e, por algum tempo, muitos assistiram aos espetáculos sentados em cadeiras levadas por escravos; apenas em março de 1876 sua obra estava concluída, pois foi inaugurado sem o término da mesma. E, por anos a fio a referência artística da capital da província de São Paulo ficou reservada ao Teatro São José. Infelizmente o destino lhe reservou um fim trágico, quando desapareceu na madrugada do dia 15 de fevereiro de 1898, devorado completamente por um incêndio, mas foi reconstruído posteriormente.

Em 1873, as reformas do Teatro São José e a conseqüente ausência de uma casa de espetáculos na capital da província, de certo modo encorajaram Horácio de Souza Muniz a construir um teatro em caráter provisório. A construção foi rápida, e no sábado do dia 23 de agosto do mesmo ano já se inaugurava um novo teatro. Em virtude do seu caráter emergencial ficou conhecido como Teatro Provisório, localizado na Travessa da Boa Vista.

Foi no Teatro Provisório que a sociedade paulistana teve a oportunidade de assistir à primeira temporada lírica realizada na cidade, a qual teve início em 1º de novembro de 1873, atraindo extraordinária concorrência segundo nos confidencia Barreto do Amaral.<sup>19</sup>

A reforma feita no Teatro São José, reinaugurado em março de 1876, dotado agora de melhores instalações e maior conforto foi motivo para que o Provisório passasse a ser preterido em relação ao São José. O abandono a que foi relegado acarretaria em poucos anos sua extinção.

No início de janeiro de 1879 o Provisório passa a ser denominado Teatro Ginásio Dramático; nesse mesmo teatro, em fevereiro de 1883, suas portas se abriram para a Companhia do Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro, encenando com grande sucesso as comédias de França Júnior, Eduardo Garrido, Arthur Azevedo, dentre outros. Em junho do mesmo ano, o antigo Provisório ganha nova denominação passando a chamar-se Teatro das Variedades Paulistas.

Por muitas idas e vindas passou o Teatro Provisório neste final de século, em 1891 foi adquirido pela Companhia de Teatros Paulistas, que após reformá-lo, deu-

---

<sup>19</sup> AMARAL, Antônio Barreto do. Op. cit., p. 164.

lhe novo nome: Teatro Minerva. Sob esta nova denominação teve vida curta e não muito prodigiosa, permanecendo, inclusive, fechado praticamente durante todo o ano de 1892. O último espetáculo que o Teatro Minerva recebeu foi no final do mês de março de 1894, logo após foi contratado pela Empresa José Fernandes Carvalho para ser reaberto em fevereiro do ano seguinte como Teatro Apolo.

O antigo teatro sofreu ampla reforma, modificando-se desde a área total do palco, até o aumento da altura do teto; a estréia ficou por conta da Companhia de Operetas e Mágicas do Teatro Lucinda, do Rio de Janeiro, sob a direção do ator Brandão. Apesar de todas as reformas pelas quais passou na tentativa de adequá-lo as necessidades crescentes, seu fim não tardou. No início de 1899 foi adquirido por Antônio Álvares Leite Penteado e foi demolido para que em seu lugar fosse construída uma nova casa de espetáculos, ali nasceria o Teatro Santana.

O Teatro Apolo, que iniciara sua existência em 1873, sob a denominação de Teatro Provisório, fora demolido e ao adquirir alguns imóveis vizinhos, o proprietário construiu uma nova casa de espetáculos chamando-lhe de Teatro Santana.<sup>20</sup> Foi inaugurado em 26 de maio de 1900 com a encenação do drama *Helena*, do escritor português Pinheiro Chagas. Sua construção era um belo edifício para a época, todo iluminado à luz e a gás, utilizando poltronas e cadeiras tal qual os mais modernos teatros europeus. Apesar disso, o Santana não teve uma vida muito longa, dado o fato de que o prédio foi vendido ao Governo em janeiro de 1912, no intuito de demoli-lo, para a construção do viaduto Boa Vista.

Bastante concorrido junto ao público durante seus dezesseis anos de existência, o Teatro Politeama Nacional, ou simplesmente Politeama tal qual era conhecido, fora inaugurado em 21 de fevereiro de 1892; nesse momento a capital paulista contava ainda com o Teatro São José e o Minerva, antigo Teatro Provisório. O Politeama era um barracão circular construído de madeira e zinco com lotação para cerca de três mil pessoas localizado na Avenida São João nº 23, de propriedade da Companhia Antártica Paulista.

Para o desagrado de muitos o recinto do teatro não era assoalhado, o que obrigava os ocupantes das filas das cadeiras a pousarem os pés na terra, a qual muitas vezes estava úmida, todavia era iluminado à luz elétrica.

Concebido inicialmente como circo de cavalinhos, o Politeama teve de se adaptar para ser considerado como teatro, incluindo melhoria da iluminação e

---

<sup>20</sup> AMARAL, Antônio Barreto do. Op. cit., p. 287.

construção do assoalho na platéia. As casas de espetáculos para permanecerem em funcionamento deviam se adaptar às exigências estabelecidas pela Intendência de Polícia e Higiene, a qual suspendia o funcionamento de estabelecimentos que não prezavam pela ventilação, segurança e higiene, corroborando com os preceitos científicos em voga no período.

Em fevereiro de 1905 estreou no Politeama a burlata de Artur Azevedo e José Piza, *O mambembe*, executada pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro Apolo do Rio de Janeiro.

O teatro Politeama, como era de praxe à maioria dos teatros do período em questão, intercalava temporadas de grande efervescência e momentos em que permanecia completamente fechado, até o dia em que foi destruído por um incêndio no dia 27 de dezembro de 1914. A respeito deste incêndio, um dos cronistas da revista *O Pirralho* que assina sob o pseudônimo de “Stiunirio Gama” nos afirma:

[...] um pavoroso incêndio, pavoroso e patriótico – no dizer de um colega da manhã – destruiu o velho Politeama, essa majestosa obra de folha de flandres que era o orgulho desta nossa capital Artística. Sem mosaicos, sem mármore, sem estufas, o barracão da rua de São João não tinha inveja do Municipal.<sup>21</sup>

A princípio, a crítica de Gama parece dirigida exclusivamente ao Teatro Politeama que, segundo ele, desapareceu num momento mais do que oportuno, “desapareceu heroicamente sucumbido pelo fogo”,<sup>22</sup> pois um teatrinho construído com folhas de flandres e madeira já se fazia inadequado numa cidade que ambicionava ser cosmopolita e refinada, pelo menos era necessário afirmar-se enquanto tal. Desapareceu, pois nunca distinguiu uma companhia de teatro lírico de uma companhia eqüestre; durante seus quase vinte três anos de existência seus assentos sempre foram disputados. Um dos alvos da crítica de Gama é o Teatro Municipal, ou melhor, o tipo de espetáculo que era privilegiado no repertório do Municipal, qual seja o teatro lírico.

Um pouco mais distante do Triângulo Central e interligado com essa região por linhas de bondes desde o final do século XIX, localizado no Largo da Concórdia – na região do Brás – estava o Teatro Colombo; instalado inicialmente no prédio do antigo mercado desse bairro, o qual foi construído em 1897. Extinto por força de Lei

<sup>21</sup> *O Pirralho*. São Paulo: 09 de Janeiro de 1915, N° 169, p. 10. Acervo CEDAP.

<sup>22</sup> *Idem*.

Municipal em 20 de abril de 1906, o prédio do mercado foi arrendado pela prefeitura ao Sr. Pedro França Pinto pelo prazo de vinte anos.

O Largo da Concórdia não era um lugar qualquer na região do Brás, era uma espécie de ponto de confluência, de contato entre aqueles que vêm da Penha e do Belém, e os que vão para esses bairros. No local existiam inclusive quiosques e bebedouros para os animais, mesmo depois da extinção do mercado.

Assim, o antigo mercado do Brás, um prédio quadrangular em cujo centro havia um pátio com um chafariz, foi remodelado e transformado num dos mais populares teatros da cidade de São Paulo do século XX, o Teatro Colombo. Comportando cerca de duas mil pessoas, foi inaugurado em 20 de fevereiro de 1908 com a encenação do drama *Maria Antonieta*, de Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana do ator Bognese.<sup>23</sup>

Até 1966 o Teatro Colombo foi reconhecidamente o “teatro do Brás”, abrigando companhias nacionais e estrangeiras, principalmente italianas. Nesse ano, em virtude de sua construção antiga e já bastante comprometida o Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal ordena sua desocupação. E no dia quinze de julho um oportuno e eventual incêndio, nem por isso menos surpreendente, destruiu o velho Casarão do Largo da Concórdia, uma relíquia da Zona Leste Paulistana, tal qual alguns jornais noticiaram no dia seguinte ao ocorrido.<sup>24</sup>

Excetuando-se o Teatro Municipal, o Teatro São José, o segundo com este nome, é o único dos teatros paulistanos inaugurados no começo do século XX em que ainda conserva no mesmo local seu prédio original. Inaugurado em 28 de dezembro de 1909 o Teatro São José, construção executada pelo engenheiro Regino Aragão estava situado na rua Xavier de Toledo em esquina com o Viaduto do Chá. Não sabemos precisamente quando o Teatro São José deixou de existir neste local, mas já na década de 1950 Jorge Americano nos lembra que nesse local funcionavam os escritórios da São Paulo Tramway, Light & Power, Company.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> AMARAL, Antônio Barreto do. Op. cit., p. 363.

<sup>24</sup> TORRES, M. C. T. M. Op. Cit. , p. 173-8.

<sup>25</sup> AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Carrenho Editorial; Narrativa Um; Carbono 14, 2004, p. 217. Este prédio na década de 1950 se chamava Edifício Alexandre Mackenzie. Em 1981 a Light é passada para o controle do governo do Estado de São Paulo, passando a se chamar ELETROPAULO, mas ainda continuou a funcionar no mesmo prédio. Após a privatização de 1999, a ELETROPAULO foi dividida em várias empresas e desocupou o imóvel, o qual foi alugado e onde funciona hoje o Shopping Light.

Bem próximo ao Teatro São José, a S.A. O Estado de S. Paulo irá inaugurar na Rua Boa Vista, em novembro de 1916, o Teatro Boa Vista, local onde desde sua fundação foram encenadas diversas peças de temática sertaneja ou caipira. Inclusive algumas companhias, como a conhecida Companhia Arruda, instalaram-se por longos períodos neste teatro com um repertório que contribuiu para firmar uma tradição que a partir de agora tentaremos analisar com mais afinco.

## ***Revisitando tradições***

### ***Identidade Paulista***

A presença da representação do caipira no teatro, na literatura e em outras artes remete a uma tentativa de construção da nacionalidade brasileira no período da chamada *Belle Époque*. Nesse momento da história brasileira, aprofundou-se a

nova tendência para definir uma nação em termos étnicos e especialmente em termos de linguagem, como sugere alguns autores.<sup>1</sup>

O caipira em alguns casos seria o genuíno representante da nacionalidade brasileira, de um Brasil rural e atrasado que ficou no passado. Ele representa o elemento de contraste para que esses homens possam se localizar no tempo e no espaço num período de intensas mudanças. São Paulo não é mais a mesma cidade, nem mesmo o interior, o qual está envolto pela pujante riqueza do café. Tentar definir quem é o homem nacional foi uma tarefa árdua para muitos homens das letras, tarefa que se tornava ainda mais dura pelo fato de a maioria desses letrados terem nas nações européias, o seu paradigma. Tentativa sôfrega dado que a mescla de culturas, idiomas e sotaques, transformou os ares de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, além do que, os símbolos representantes da nacionalidade brasileira criados pela recente república ainda não haviam encontrado terreno fértil para que pudessem se nutrir e criar raízes vigorosas.<sup>2</sup>

O caipira, assim como outros símbolos, representou uma tentativa de construção de uma identidade nacional. No início dos anos de 1910, assiste-se em São Paulo ao esforço sistemático e concentrado de uma produção cultural sertaneja, como também iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro.<sup>3</sup> Tal esforço de construção de um “padrão de identidade autenticamente brasileiro” faz referência a um período em que a intelectualidade brasileira se apresentou investida, tal qual ela mesma se outorgava, “da missão”<sup>4</sup> de revelar a verdadeira face da nação. Em linhas gerais, o livro de Tânia de Luca, *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*, é bastante elucidativo na compreensão desse período, no qual, por meio desse periódico, principal publicação de caráter cultural da Primeira República, a autora analisou as leituras que parte significativa da intelectualidade brasileira dita pré-moderna<sup>5</sup> produziu a respeito do país. Contudo,

uma representação em particular transparece com força: a que atrelava as possibilidades de futuro à condição de se impor o exemplo paulista ao

<sup>1</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 30.

<sup>2</sup> CARVALHO, J. M. *A formação das almas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

<sup>3</sup> SEVCENKO, N. *Orfeu extático na Metrópole*. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 237.

<sup>4</sup> LUCA, T. R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998, p. 19.

<sup>5</sup> LUCA, T. R. Op. cit., p. 29, grifo do original.

conjunto do país. Cada vez mais a nação foi sendo identificada ao Estado de São Paulo que, com suas fazendas, indústrias, ferrovias e grandes cidades, desfrutava de uma prosperidade econômica sem similar no país. Os atributos da nacionalidade – fronteiras definidas, conquista da soberania política, feitos históricos gloriosos, habitantes dotados de traços étnicos específicos, posse de uma língua e de uma cultura própria – acabaram sendo creditados exclusivamente aos paulistas. Nas páginas da Revista do Brasil é possível acompanhar os passos dessa construção mitológica que atribuía ao Estado toda e qualquer positividade contida na idéia de Brasil.<sup>6</sup>

Tendo isso em mira, há de se fazer referência às diversas transformações sociopolíticas e econômicas que o país passava no final do século XIX, e caminhava no mesmo processo histórico europeu no que tange à construção de nações modernas. A intelectualidade brasileira, como já foi dito anteriormente, buscou para si a tarefa de construir tradições que representassem a nacionalidade.

Nesse sentido, os estudos feitos acerca da cultura caipira parecem ter tido propósitos e efeitos semelhantes. Dentre as simbologias criadas para representar a brasilidade, a do caipira, ora valorizada ora desvalorizada, passou a ocupar lugar de realce no cenário discursivo. Na perspectiva de criar um sentimento de nacionalidade, a recente República de 1889 deparou-se com o problema das disputas regionais. São Paulo destaca-se em razão de seu desenvolvimento econômico e tal fato levou a intelectualidade paulista a elaborar uma identidade que representasse o nacional com base na sua própria história. Instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista e a Academia Paulista de Letras representaram eixos norteadores desse projeto.<sup>7</sup> No trecho abaixo, Antonio Celso Ferreira mostra-nos os significados da construção dessa trama da história paulista pelas linhas de alguns intelectuais paulistas:

Do seu passado regional, entrevisto nas expressões da imaginação romântica, eles buscavam resgatar os ideais de liberdade e as marcas de uma reação constante contra as forças tirânicas, em diferentes tempos, capazes de servirem de guia na luta pela regeneração nacional. Resgate no sentido literal da palavra: retirar do cativeiro a própria história regional, submetida à tirania dos historiadores da Corte.<sup>8</sup>

Nos idos do século XIX a temática do caipira já fazia parte das preocupações da intelectualidade paulista na literatura, e têm-se as primeiras análises dos

---

<sup>6</sup> Ibidem, p.78.

<sup>7</sup> SILVEIRA, C. R. *A epopéia Caipira: regionalismo e identidade nacional em Valdomiro Silveira*. Assis, 1997. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista.

<sup>8</sup> FERREIRA, A.C. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 60.

costumes locais e a fixação dos pilares de um enredo histórico paulista. Porém, será somente a partir do decênio de 1910 que ganhará corpo uma produção nitidamente propensa a enraizar e expandir o modelo de um imaginário regional.<sup>9</sup>

A esse surto literário iniciado a partir dos anos 10 a corrente regionalista paulista se fortalecerá e, em atitude patriótica, terá a pretensão de atuar como modelo alternativo ao padrão vigente, que se reputava mera cópia de outros climas. São Paulo tinha a pretensão de vincular a sua imagem um novo adereço, “a de pólo cultural do país, centro de onde deveria irradiar um projeto nacionalizador”.<sup>10</sup> A corrente literária regionalista elegeu o sertão, seus habitantes e seus costumes, como uma forma de dar novos ares a uma literatura nacional conspurcada pelo cosmopolitismo, representada pela capital carioca.

A defesa do regionalismo nacionalista avançará a década de 1920 com a formação do grupo verde-amarelo, tendo Menotti Del Picchia um dos seus expoentes máximos. Em 1925 os verde-amarelos rompem com os grupos modernistas Terra Roxa e Pau-Brasil ao elegerem o caipirismo como programa de ação política, apresentado-o como elemento definidor da brasilidade.<sup>11</sup>

Célia Regina Silveira afirma que o termo caipira, apesar de existir na língua indígena só passou a ter sentido usual a partir do momento em que o branco o atribuiu ao indígena ou aos seus descendentes. Dessa maneira, a validade da explicação do termo está ligada necessariamente a um tipo de comportamento de vida que ao longo do tempo foi se estendendo para indicar o homem do interior do estado de São Paulo, o qual teve nítidas influências dos hábitos indígenas.<sup>12</sup> Para Antonio Celso Ferreira que analisou diversos artigos publicados entre os anos de 1876 a 1885 no Almanaque Literário de São Paulo, a denominação caipira dá a entender diversos significados que

[...] indicam, em grande parte, os sentimentos simultâneos de identificação e afastamento, característicos da elite letrada em relação àqueles seres tidos como representantes de um mundo arcaico a ser negado, mas que faziam parte das suas raízes e com os quais guardavam contigüidade física e cultural.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>10</sup> LUCA, T. R. Op. cit., p. 288.

<sup>11</sup> Maiores detalhes Cf. VELLOSO, M. P. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Estudos Históricos, v. 11, p. 89-112, 1993.

<sup>12</sup> SILVEIRA, C. R. Op. cit., p. 48.

<sup>13</sup> FERREIRA, A. C. Op. cit., p. 69

Assim, as significações do termo sugerem mais um tipo cultural do que propriamente racial.

Quanto à origem da representação do caipira, ela já povoava a mente artística durante o século XIX, estava presente não só na literatura como na pintura e no teatro da cidade do Rio de Janeiro. Na linguagem pictórica, o grande exemplo se encontra na produção plástica do paulista Almeida Júnior. “Numa preocupação em expressar o modo de vida do sertanejo da forma mais próxima da realidade, o pintor se inseriu, deste modo, em uma tendência regionalista/naturalista”.<sup>14</sup> Ao tratar do mesmo tema em artigo intitulado *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*, Rodrigo Naves<sup>15</sup> mostra-nos como esse artista retratou o caipira num momento em que as idéias deterministas naturalistas enfatizavam a grandiosidade do meio natural em contrapartida à insignificância do homem que o habita, como pode ser notado no quadro do caipira picando fumo. A despeito dos determinismos, as pinturas de Almeida Júnior jamais retrataram seus personagens de maneira pejorativa. Ao contrário, a começar pela opinião do próprio artista, seus personagens eram considerados herdeiros de “[...] uma tradição gloriosa para os Paulistas”.<sup>16</sup>

No teatro, a personagem do caipira foi abordada por autores como Martins Pena (1815-1848), cuja obra, escrita no Rio de Janeiro entre 1833 e 1847, foi composta de vinte e oito peças nos gêneros dramático e cômico. Dentre elas são destacadas algumas comédias: *O Juiz de Paz na Roça*, *Um Sertanejo na Corte* e *A Família e a Festa na Roça*. Martins Pena, no que concerne à representação do mundo rural, construiu diferentes imagens do homem do campo por meio de personagens que transitam entre a ingenuidade e a esperteza, podendo o caipira ser um mineiro ou mesmo um fluminense, pois a roça é o arrabalde da Corte.

Outro autor que colocou em cena personagens rurais foi França Júnior (1838-1890), que residiu em São Paulo, onde freqüentou a Faculdade de Direito. Sábato Magaldi ao referir-se a esse autor, nota que as personagens rurais de França Júnior são, em sua maioria, representantes das oligarquias rurais, tratando-se de tipos caricaturados. Pelo que se nota, a maioria das peças se passa no Rio de Janeiro.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> SILVEIRA, C. R. Op. cit., p. 56.

<sup>15</sup> NAVES, R. “*Almeida Júnior: O sol no meio do caminho*”. São Paulo, 2003. Disponível em : [\[http://www.cebrap.org.br/pdf/Texto\\_Prof.\\_Rodrigo\\_Naves\]](http://www.cebrap.org.br/pdf/Texto_Prof._Rodrigo_Naves). Acessado em: 20/08/2004.

<sup>16</sup> Lourenço, p.217, apud: Naves, 2003, p.12.

<sup>17</sup> MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1999.

Arthur Azevedo, que chega ao Rio em 1873, leva ao palco em *A Capital Federal* uma família de roceiros de São João do Sabará, cujos costumes contrastam com o aparato da corte. Apenas a filha moça não se exprime em linguagem caipira. *A capital Federal* foi representada pela primeira vez no Teatro Recreio Dramático, Rio de Janeiro, no dia 9 de fevereiro de 1897, sendo uma continuação da revista *O tribofe*. O tipo roceiro colocado por Azevedo tinha uma clara conotação de divertir a platéia, provocar o riso, ele é um mineiro que se surpreende com as novidades da capital federal, mas, é temeroso com relação aos novos valores conspurcados pelo cosmopolitismo.

O teatro em São Paulo também conheceu esse surto sertanista com grande produção de textos ambientados em fazendas do interior do estado de São Paulo ou na cidade São Paulo. Autores como José Piza, Cláudio de Sousa, Arlindo Leal, Euclides de Andrade, Danton Vampré, em São Paulo; Oduvaldo Viana e Viriato Correia no Rio de Janeiro, foram alguns dos autores que colocaram em suas tramas o caipira ou caboclo.

Em São Paulo também é comum a retratação deste choque do provinciano com a capital, a diferença é que nos palcos paulistas esse caipira é sempre o homem do interior do estado. Um dos motivos para isso, talvez possa ser o fato de que o estado de São Paulo, logo no início do século XX, já havia conseguido um ótimo nível de integração econômica graças à extensa rede ferroviária que possuía; a maioria das regiões paulistas fazia parte de uma economia integrada em função das ferrovias e do café.<sup>18</sup>

Vale lembrar que, os jornais da capital paulista como *O Estado de S. Paulo* por volta de 1890 passaram a ter seções especializadas nas comunidades do interior do estado. Desse modo, os jornais locais não tinham a mesma preponderância na cultura local como ocorria em outros estados, “a capital de São Paulo dominava muito mais a cultura geral do estado do que jamais ocorreu com Belo Horizonte”.<sup>19</sup> Diferentemente do que ocorria com estados como Minas Gerais e Bahia, por exemplo; a capital paulista exercia um certo domínio cultural no interior do seu próprio estado, além disso, a burguesia paulista juntamente com a classe média compartilhava um certo desprezo pela capital carioca. Essa atitude difere do intenso

---

<sup>18</sup> LOVE, Joseph L. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira 1889-1937*. Trad. Vera Alice Cardoso da Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.53.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 130.

desejo partilhado pelas elites de Minas e do Nordeste de se mudarem para o Rio de Janeiro.

Isso posto, já no final do século XIX a personagem caipira já aparecia representada no teatro em território paulista. Figura portadora de uma esperteza peculiar, que tem fala arrevesada de modo a marcar uma diferenciação em relação aos outros grupos sociais representados na trama.

Com relação a essa fala, notamos que cada autor tem uma forma de grafar o linguajar caipira, não há uma uniformidade na representação escrita desse linguajar. Essa produção teatral, semelhantemente ao que ocorre na literatura de Cornélio Pires e Valdomiro Silveira, procurando definir as características, os padrões do modo de falar do homem do interior, conseqüentemente transformou essa linguagem que é amparada na oralidade em outra coisa.

Pois, a condição das palavras em um texto é muito diferente de sua condição no discurso falado “[...] palavras escritas são isoladas do contexto geral em que a palavra falada veio à tona. A palavra é natural, no habitat oral é parte do real, existente no presente. Na escrita o contexto extratextual é perdido não somente pelos leitores, mas também pelos escritores”.<sup>21</sup> A linguagem escrita, ao imitar a fala, ficcionaliza um tipo de linguagem que tem em vista um público específico. Esse linguajar caipira era um emaranhado de oral e escrito, uma urdidura que compõe um substrato de ecos acústicos, resultando num processo que alguns autores definem como um tipo de oralidade escrita.<sup>22</sup>

Podemos conjecturar que tais mudanças presentes em diferentes textos desaparecem no momento da representação. Pois, o papel do caipira na maioria das vezes ficava a cargo de um ator que já havia caído no gosto do público, como é o caso de Sebastião Arruda. João Colás e Brandão, o popularíssimo, eram outros dois atores muito conhecidos que se identificavam com esta personagem e agradavam bastante o público; Brandão e Colás estavam mais ligados aos palcos cariocas, mas, vez e outra apresentavam-se em São Paulo.

A personagem caipira não se construía apenas pela sua linguagem, pela sua fala arrevesada, “acaipirada”, mas também pelos seus trejeitos, um misto de ingenuidade e esperteza, de ignorância e sabedoria.

---

<sup>21</sup> ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982, p. 78-116

<sup>22</sup> HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996, p.81-136.

O teatro possui leis de movimento e estrutura diferenciadas de certa produção literária como o romance, o texto teatral pela sua própria especificidade que não possibilita ao autor ter total controle sob seus personagens como no romance, tal fato faz com que o contorno final das características de uma personagem cristalice-se somente no processo encenativo.<sup>23</sup> As características de uma personagem teatral estão imersas numa dinâmica que envolve personagem, ator e a receptividade do público. Inspirado pelo autor, o ator distancia-se de si mesmo ao reconstruir no palco um outro ser, celebra um ritual de identificação com a imagem do outro. Nesse ritual o público é convidado a esquecer os seus problemas cotidianos, a se entregar, num processo mútuo de identificação. O texto nunca fornece um modelo para o ator compor sua personagem, para tanto, ele deve tomar o público como um gigantesco espelho no qual ele procura de maneira difusa enxergar-se e compor uma síntese que irá naquele momento abranger a todos, inclusive a si próprio.

É pertinente ressaltar que o mundo ocidental no final de século XIX passa por diversas transformações, captadas nos novos hábitos e técnicas do mundo artístico. Eugen Weber ao analisar a França no período que ficou conhecido como *fin de siècle*, observa que os novos hábitos burgueses do período se expressam numa sensível mudança do gosto das elites no que toca à representação teatral. Em certa medida esse fato tinha reflexos também com relação às técnicas de representação que chegavam lentamente mais perto do realismo, à medida que o século terminava: cenários simplificados, diálogos aproximando-se da fala contemporânea, escolha de temas mais atuais e comportamento mais natural em cena, a ponto de um ator já virar as costas para o público.

O fato é que o homem e a mulher comuns esperavam uma reprodução dos problemas que conheciam. O teatro burguês na França do final do século tinha como tema principal o amor; tramas que versavam sobre aventuras românticas, feitos históricos, conflito social, ambição, quase sempre ligados a dinheiro.

Mas o teatro verdadeiramente popular do *fin de siècle* era outro. Muitas pessoas esperavam ver no palco acontecimentos cotidianos de um modo mais rico que na realidade, o público adorava representações que exibiam volume, cor, grandiosidade e ornamentos elaborados. O progresso do século XIX fornecia os meios materiais para a realização de quase todos os sonhos mais loucos: barcos,

---

<sup>23</sup> ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Campinas: EdUnicamp, 1993. Coleção Debates, V. 256.

acrobatas, fogos, mares revoltos, chuva, neve, cascatas, enfim, grandes efeitos especiais resultantes do uso do gás, vapor e da eletricidade.<sup>24</sup>

Todo o aparato tecnológico presente nos espetáculos teatrais nesse momento de transformação, incrementando velocidade, ações descontínuas e desapego a modelos teatrais rígidos, dá a dimensão dessa figura multifacetada dos novos impulsos urbanos, o homem moderno.

Tal caráter multifacetado reflete a crise de identidade pela qual passava a sociedade burguesa entre o final do século XIX e início do século XX, e segundo o historiador Eric Hobsbawm nada mais ilustrativo dessa crise do que as transformações vividas pelas artes no período em questão, as quais perderam suas referências – e o público também – e partiram rumo à experimentação e à inovação. Ademais,

a partir do final do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado por um inimigo ainda mais poderoso: o fato de as artes atraírem as pessoas comuns e (com exceção parcial da literatura) de terem sido revolucionadas pela combinação da tecnologia com a descoberta do mercado de massas.<sup>25</sup>

Somado a esse fato, tem-se ainda o aumento da riqueza da classe média urbana capaz de dar mais atenção à cultura, bem como o aumento da classe média baixa e de setores das classes trabalhadoras instruídos e com sede de cultura, fatores suficientes para garantir o desenvolvimento da produção artística. Exemplo disso é o aumento do número de teatros nas principais cidades da Europa e da América, de reprodução de telas e de publicações, mercado este beneficiado pelo incremento no número de leitores, já alfabetizados em massa de maneira oficial pelos recém criados Estados-nação no final do século XIX.

No Brasil, podemos observar os novos hábitos burgueses do início do século – os quais muitas vezes estavam também associados a um gosto volúvel e consumista – em *A bela Madame Vargas*, de João do Rio. Esta comédia foi representada pela primeira vez em 22 de outubro de 1912 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela companhia oficial de Eduardo Vitorino.

João do Rio, considerado um dos maiores cronistas da Belle Époque, colocou em cena os problemas e dilemas vividos pela bela viúva Hortênsia Vargas,

<sup>24</sup> WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 195-204.

<sup>25</sup> HOBBSAWM, Eric John. *A era dos impérios: 1875-1914*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.308-9.

abarrota de dívidas e que luta para manter seu status social em meio às suntuosas recepções que oferece no seu esplêndido villa no alto da Tijuca. Embalados por uma cançoneta parisiense os convidados de madame Vargas apreciam a vista da floresta no alto do terraço de seu villa, enquanto aguardam ansiosamente a presença da admirada anfitriã que dará início a mais um tea five o' clock. E nesse ambiente frívolo das recepções e salões, João do Rio vai costurando seus diálogos e desenhando com pinceladas bem sutis suas personagens.

O sucesso da representação de *A bella madame Vargas*, tida como uma das melhores produções do teatro nacional do período, dá bem a tônica do que afirmamos acima. Jeffrey Needell, observa que a literatura produzida por escritores da Belle époque como Coelho Neto e João do Rio era “como a vitrine de uma elegante loja de departamentos, páginas assim eram mais um atrativo às fantasias associadas ao consumo material”.<sup>26</sup>

João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881-1921), mais conhecido como João do Rio, era jornalista, nascido no Rio de Janeiro; em 1910, com apenas 29 anos, a fama trouxe-lhe a consagração, ao ser eleito o membro mais jovem da Academia Brasileira de Letras. No auge de sua consagração, ele alimentava o narcisismo do alto mundo, com mexericos, reflexões elegantes, comentários de moda e *divertissements* picantes. Ele escreveu sobre o próprio mundo da elite carioca, não como ela era, mas como a elite gostaria que fosse.<sup>27</sup>

Neste sentido, o século XIX assistiu, paralelo ao desenvolvimento acelerado de cidades como Paris e Londres, ao surgimento de uma gama rica e variada de espetáculos teatrais, como o music-hall, o cabaré, a opereta, o vaudeville, a revista, a pantomima e o circo.

Tais espetáculos de variedades se caracterizavam pela alternância de diversos quadros; esquetes seguidos de um número de dança ou por um malabarista, uma pantomima, uma paródia ou uma declamação.

A intenção era, acima de tudo, divertir o espectador fisgado em meio à multidão das novas metrópoles: burgueses, operários, comerciantes, intelectuais, provincianos em trânsito, camponeses recém-chegados à cidade, trabalhadores autônomos, burocratas, um aglomerado indistinto, uma sociedade em transformação que estava pronta e ansiosa por encontrar novas formas de expressão e lazer nas

<sup>26</sup> NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Cia. das letras, 1993, p. 241.

<sup>27</sup> Idem, p. 242-3.

grandes concentrações urbanas. O preço dos ingressos e as características próprias de cada gênero e de cada encenação selecionavam os espectadores.<sup>28</sup>

### ***Teatro regionalista (?)***

Com base nas leituras que realizamos até o momento tanto de historiadores que se ativeram ao estudo da vida intelectual paulista na Primeira República, quanto de críticos e historiadores do teatro, notamos que as referências em relação à produção teatral que traz o rural em suas tramas estão associadas ao clima nacionalista regionalista vivenciado pelas letras paulistas, sendo também essa produção teatral classificada como regionalista.

É importante frisar que esse surto sertanista teve grandes contribuições de projetos políticos de alguns setores da burguesia liberal paulista, notadamente sob a batuta da S.A. 'O Estado de S. Paulo'. Tadeu Chiarelli observa que 'O Estado' transformou-se num dos principais núcleos nacionalistas existentes em São Paulo nas primeiras décadas do século, fundando associações culturais e cívicas, assim como a fundação de uma revista com tom nacionalista marcante, a Revista do Brasil.<sup>29</sup> Também fundou o Teatro Boa Vista em novembro de 1916, local onde desde sua fundação foram encenadas diversas peças de temática rural. No período em questão algumas companhias, como Companhia Arruda fundada em 29 de agosto de 1916 pelos atores Abílio de Menezes e Sebastião Arruda, atuaram ininterruptamente durante quase dois anos no Teatro Boa Vista com um repertório em que as peças de temática sertaneja ou caipira eram as principais.

No dia 25 de agosto de 1925 a Companhia Arruda estava prestes a completar nove anos de fundação, nesta data o jornal O Estado de S. Paulo divulgou aos seus leitores tal fato, publicando na seção Palcos e Circos uma longa nota que traçava o histórico da companhia, desde sua fundação.

A nota ressalta ainda o papel da imprensa no reconhecimento do trabalho e sucesso da companhia, pois:

---

<sup>28</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 1999, p. 120.

<sup>29</sup> CHIARELLI, T. *Um jeca nos vernissagens*. São Paulo: Edusp, 1995.

Essa companhia nunca teve auxílio de espécie alguma, nem oficial, nem particular, o que é digno de nota num meio como o nosso: prosperou com o seu trabalho, com a boa vontade dos autores e com o auxílio do público, amparada pela imprensa de todo o Brasil especialmente desta capital, que nunca deixou de reconhecer os méritos dos artistas e da companhia que realmente os têm [...]<sup>30</sup>

Sem dúvida a Companhia Arruda e seu ator principal Sebastião Arruda mereceriam o reconhecimento de sua popularidade, não só da capital como do interior do estado de São Paulo. Todavia, desejamos sublinhar aqui o fato de que o Estadão ao divulgar o trabalho de uma companhia que fazia sucesso junto ao público contribuía também para reforçar e consolidar um desejo de se construir uma cultura artística a que se reportasse como autenticamente paulista num momento de voga do sertanismo. Isto é perceptível num dado momento em que o cronista afirma que durante o período no qual a Companhia Arruda permaneceu no Teatro Boa Vista de 3 de agosto de 1917 a 4 de março de 1919 “[...] a companhia pode-se dizer que criou o gênero regional tal foi o desenvolvimento que lhe deu, tendo aparecido então diversos autores paulistas. Foi durante muito tempo o gênero preferido pelo público [...]”.<sup>31</sup>

<b>PEÇAS DE TEMÁTICA SERTANEJA ENCENADAS EM SÃO PAULO NO PERÍODO DO SURTO DA LITERATURA REGIONALISTA</b>		
<b>NOME DA PEÇA</b>	<b>AUTOR</b>	<b>ANO DE PRODUÇÃO</b>
Quincas Teixeira	Brício Filho	Final do século XIX
Os dois Jucas	José Piza	1888
Na roça	Belmiro Braga	1910
O casamento do Pindoba	João Pinho	1913
São Paulo Futuro	Danton Vampré	1914
Só Pra Falar	Cardoso de Meneses	1914
A cabocla de Caxangá	Gastão Tojeiro	1914
Eu arranjo tudo	Cláudio de Sousa	1915
Ouro sobre azul	Maria Lima	1916
A ordenança do Coronel	Oduvaldo Vianna	1916
Flores de Sombra	Cláudio de Sousa	1916
São Paulo Futuro	Danton Vampré	1914
Festa do Divino em Irajá	França Júnior	Final do século XIX
O mambembe	Arthur Azevedo e José Piza	1904

<sup>30</sup> OESP, 25/09/1925. Seção Palcos e Circos, p. 6. Acervo CEDAP.

<sup>31</sup> Idem.

A capital Federal	Arthur Azevedo	1897
Tim-tim mirim ou Uma festa em Guabiroba	Assis Pacheco	1900
Uma festa na freguesia do Ó	Danton Vampré e João Felizardo	1917
A família carrapato	Danton Vampré	1917
Cenas da roça	Arlindo Leal	1917
Flor do sertão	Arlindo Leal	1917
A sertaneja	Viriato Correia	1915
Nhá Moça	Abreu Dantas	1917
A caipirinha	Cesário Mota	Final do século XIX
Alma Caipira	João Felizardo	1918
Nossa terra, nossa gente	João Felizardo	1918
Um baile na arta sociedade	João Rodrigues	1918
Vida Roceira	João Rodrigues	1918
O contratador de Diamantes	Afonso Arinos	1898
Nhazinha	Lídio de Sousa	1919
O simpático Jeremias	Gastão Tojeiro	1920
Terra Natal	Oduvaldo Vianna	1920
Nossa gente	Viriato Correia	1920
Onde canta o sabiá	Gastão Tojeiro	1920
Manhãs de Sol	Oduvaldo Vianna	1922
Cabocla Bonita	Marques Porto	1923

Fonte: Tabela formulada com base nas pesquisas do autor no Arquivo Miroel Silveira e na leitura das obras: Silveira, 1976; Amaral, 1979 e Magaldi & Vargas, 2000.

Ao se estabelecer uma auto-referência de regionalista forja-se assim uma identidade específica para essa produção paulista, numa atitude clara de se diferenciar do teatro carioca. É real o fato de que muitos autores paulistas aproveitaram a voga para compor peças de temática sertaneja, porém algumas das peças encenadas no período foram compostas em períodos anteriores e havia também títulos da mesma temática de autores ligados ao universo cultural da cidade do Rio de Janeiro, é o caso de Viriato Correia, Oduvaldo Viana e também dos já mortos Arthur Azevedo e França Júnior.

Essa produção teatral dos palcos paulistas denominada regionalista foi citada em dois importantes trabalhos que analisam o teatro na cidade de São Paulo no início do século XX. Nesses trabalhos essa produção cultural ganhou até contornos temporais específicos, pois os historiadores do teatro ao estabelecerem seus marcos possuem critérios diferentes dos utilizados pelos historiadores, delimitar o marco de algum processo é suficiente para explicar tal processo.

É o caso da obra *Cem anos de teatro em São Paulo*, onde Magaldi & Vargas estabelecem como marco inicial do chamado teatro regionalista o ano de 1912, ao que nos afirmam:

[...] o teatro regional paulista surge por volta de 1912, timidamente, vestido a caráter e com atores paulistas. Neste ano tem-se a apresentação da peça *Quincas Teixeira* interpretada por atores como Sebastião Arruda a quem caberá oficializar este gênero [...]<sup>32</sup>

Ao estabelecer tal periodização ignora-se toda uma produção cultural anterior ao período citado, inclusive desconsidera-se a própria historicidade da peça citada anteriormente que é do final do século XIX, cuja autoria é de Brício Filho. Como se vê, esses autores marcam o surgimento do teatro de temática rural associado ao fortalecimento de um sentimento nacionalista em São Paulo, mesmo período em que a produção literária que aborda o mesmo tema começa a ganhar corpo. E completam, “até o início do século XX o que existia em São Paulo era o teatro importado do Rio, cópia de êxitos europeus, repetição dos sucessos fluminenses”.<sup>33</sup> Tal afirmação pode ser contraposta quando verificamos que já existia a produção de textos teatrais no final do século XIX em que o caipira já aparece representado. Desse período podemos citar: *O Boato* (1899) de Arlindo Leal e Manoel dos Passos; *Nhô Quim* (1888) e *Os dois Jucas* (1888) de José Piza; *A caipirinha* (Final do Século XIX) de Cesário Mota Jr. e *Quincas Teixeira* (Final do Século XIX) de Brício Filho.<sup>34</sup>

Por sua vez, Miroel Silveira apesar de citar algumas produções de temática rural do século XIX, em sua *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*, afirma que esse repertório aparece como fatos isolados, assim, somente a partir de 1914 dar-se-á início a outras manifestações, anunciando uma reação nacionalista colocada ora em termos de regionalismo ora em termos de costumes urbanos.<sup>35</sup> Para Silveira o melhor explicativo da reação nacionalista foi a falta de comunicação entre o Brasil e a Europa em função da Primeira Guerra Mundial, que obrigou o país a olhar para dentro e valorizar o que era nosso.

<sup>32</sup> MAGALDI, S. ; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 56-60.

<sup>33</sup> Op. Cit., p. 26.

<sup>34</sup> As referidas datas com os nomes dos autores foram organizadas a partir de consultas ao Arquivo Miroel Silveira e na leitura de algumas obras, Ver: Silveira, 1976; Melo, 1954 e Amaral, 1979.

<sup>35</sup> SILVEIRA, M. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Edições Quiron Limitada. Brasília: INL, 1976. Esta obra foi originalmente apresentada como tese de doutoramento em 1973 pela Escola de Comunicações e Artes de São Paulo sob a orientação de Décio de Almeida Prado.

Um fato que requer um pouco mais cuidado na análise das teses propostas em Cem anos de Teatro em São Paulo é que os autores utilizaram como fonte principal para reconstituir o cenário teatral da cidade de São Paulo o jornal O Estado de S. Paulo. Magaldi & Vargas publicaram essa obra no ano de 1975 em função da comemoração dos cem anos de fundação do referido periódico, notadamente o período abarcado pela obra é de 1875 a 1975. Em A contribuição italiana ao teatro brasileiro, Miroel Silveira lança mão em seu trabalho de um longo recorte temporal que vai desde o final do século XIX até por volta da década de 1960, tratando em minúcias, ano a ano quais companhias encenaram na cidade, os principais espetáculos – segundo os critérios do autor – apresentados por cada uma delas, a programação dos principais teatros, enfim, seu trabalho possui uma riqueza factual de grande importância. O autor divide sua obra em dois períodos: o primeiro que vai de 1895 a 1914, intitulada a fase italiana, e são analisados os primeiros grupos amadores de teatro dos imigrantes italianos, os filodramáticos; o segundo se estende de 1915 a 1964, é a chamada fase ítalo-brasileira, neste período é que irá defender suas teses da contribuição italiana ao teatro brasileiro. Ao cobrir um extenso período, Miroel Silveira raramente cita suas fontes de pesquisa ao longo do texto, destas, uma é o jornal semanal da comunidade italiana em São Paulo, o Fanfulla. Uma hipótese que temos com relação à fase intitulada pelo autor “nacional-regionalista”, é que ele se utilizou de algum outro periódico para elencar quais as produções teatrais enquadradas nesse gênero, acreditamos que venha a ser o jornal ‘O Estado de S. Paulo’. Temos tal hipótese pelo fato de Miroel Silveira nos colocar diante de uma minúcia de detalhes que somente pelo acompanhamento diário de um jornal seria possível descrever, exemplo disso é quando ele nos fornece o número de representações da revista São Paulo Futuro, de Danton Vampré na temporada da Companhia Arruda de 3 de agosto de 1917 a 4 de março de 1919 no Teatro Boa Vista, a revista teve trinta e oito representações.<sup>36</sup>

Ao verificarmos que duas importantes obras da história do teatro em São Paulo foram produzidas em momentos muito próximos e se valeram de uma fonte semelhante, levando esses autores a reforçarem uma denominação que os próprios atores sociais daquele momento histórico utilizaram para se auto-referenciarem, qual seja a de regionalista, objetivamos nos pautar por um outro posicionamento. Faz-se

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 163.

necessária uma interpretação livre dessa denominação de regionalista, a qual apenas obscurece a análise dessa produção cultural.

A denominação regionalista foi também empregada em algumas histórias literárias no fito de se estabelecer e justificar os marcos canônicos da Semana de 22. Assim, ao analisarmos uma produção cultural de cunho sertanejo, contribuindo assim para os escassos estudos das letras paulistas situadas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, nos colocamos nas sendas abertas por importantes trabalhos de historiadores e críticos de arte, os quais direta ou indiretamente questionaram as interpretações e os marcos da Semana de 22.<sup>37</sup> Deixando vir à tona novos estudos preocupados com a análise dos sentidos, dos projetos, das vinculações, dessa produção literária que ficou tachada como pré-moderna. Acerca da proposta que critica o estabelecimento de marcos canônicos estabelecidos em relação à produção literária anterior a 22, Tânia de Luca esclarece:

Não é aceitável que a desqualificação formal obscureça ou, pior ainda, impeça que eles possam tornar-se objetos de história. Tal obscurecimento pode ser lido como construção estratégica, levada a cabo pelos novos detentores da hegemonia no campo intelectual, com o intuito de subtrair a individualidade dos antecessores, transmutados todos – parnasianos, decadentistas, simbolistas, regionalistas – naquilo que nunca foram: um conjunto amorfo.<sup>38</sup>

A par disso, vale lembrar que o caipira, ou melhor, suas diversas representações e significações nas artes, vieram para firmar uma tradição, a qual se colocava de olhos postos no passado paulista para se projetar diante de uma sociedade em transformação.

As preocupações de cunho nacionalista, que se avolumaram em meados da década de 1910 passando pelas extensas discussões apresentadas nas páginas da *Revista do Brasil* e com o movimento modernista 1922, e que se prolongaram pela década de 1920 adentro, já se apresentavam no início do século como parte das indagações de alguns intelectuais.

---

<sup>37</sup> A crítica a esta periodização pode ser percebida especialmente em trabalhos como os Sussekind, 1987; Sevcenko, 1983; Miceli, 1979; Ferreira, 2002; Saliba, 2002; Luca, 1998; Fabris, 1994 e Chiarelli, 1995.

<sup>38</sup> LUCA, T. R. Op. cit., p. 264

A leitura de uma carta literária de Gomes Cardim<sup>39</sup> publicada no livro de contos caipiras de José Piza em 1900, intitulado *Contos da Roça*, dá bem a dimensão de tais posturas intelectuais. Gomes Cardim, colocado na posição de prefaciador deste livro de contos e anedotas caipiras, exprime a primeira impressão que a leitura desses contos lhe deixou, pois ao se ver em meio a uma floresta coberta por densa vegetação e ao enfrentar seculares gigantes entrelaçados a um emaranhado de negros e grossos cipós, eis que lá do alto espreita um pequeno pedaço de céu azul. Então,

ao invés de amenidades pastoris e enlevamentos bucólicos, aquella possante vegetação, em seu colorido enérgico de opala carregado, suggereme, na contemplação de sua imponente magestade, e no deslumbramento de sua grandeza secular, a visão das luctas titanicas dos nossos antepassados. E ante mim se eleva, diante de todo seu fulgor de suprema belleza, a imagem da Pátria.<sup>40</sup>

Para Cardim, ao se retratar “o nosso caipira”, seus costumes e sua linguagem, a obra de José Piza encerra uma grande missão patriótica; a tradição é o vínculo moral da nacionalidade, a qual deve ser buscada nas raízes da língua. Assim, o linguajar caipira expresso por esses contos, se apresenta como a cristalização de manifestações conscientes de nossa nacionalidade com relação ao desenvolvimento da nossa raça. E, para que a raça se desenvolva é necessário firmar a tradição, eis os pilares básicos da nacionalidade. Acerca de tais proposições ele esclarece:

Quantas vezes o que nos parece um desacerto grammatical é apenas um archaismo da língua. É na linguagem popular que se devem assentar as balisas para o estudo do desenvolvimento histórico de um lingua... Em virtude das inconstâncias da raça, só a linguagem pode ser considerada um seguro característico. E pelos diversos grãos de linguagem que podemos conhecer os diverso grãos do desenvolvimento do homem.<sup>41</sup>

E conclui ao afirmar que a obra em questão inicia um gênero de literatura dotado da alta importância de um documento que nos será muito útil, porque

<sup>39</sup> Pedro Augusto Gomes Cardim, filho do maestro português comendador João Pedro Gomes Cardim e D. Áurea Amélia Monclaro, nasceu na cidade de Porto Alegre-RS a 16 de setembro de 1864. Estudou Humanidades no Liceu do Porto e fez o curso de Direito na Faculdade de São Paulo. Colaborou em diversos periódicos e também foi autor de peças teatrais.

<sup>40</sup> PIZA, José. *Contos da Roça*; precedidos de carta literária de Gomes Cardim. SP: Tip. Andrade e Melo, 1900, p. XIII-XIV. Acervo IEB.

<sup>41</sup> Idem, p. XV.

encontraremos o caráter nacional na etnologia das narrativas sertanejas, “aí está a importância destes seus contos meu bom Zezé”.<sup>42</sup>

É interessante o fato de que as teses de Gomes Cardim – apesar de se não constituírem propriamente num estudo lingüístico – se adiantam inclusive à consagrada obra de Amadeu Amaral, *O dialeto caipira*,<sup>43</sup> publicada em 1920, mas que anos antes já merecera a publicação de alguns capítulos na *Revista do Brasil*.

No que tange a posicionamentos historiográficos que reiteram os marcos de 1922, podemos citar a tese de Maria de Lourdes Rabetti Giannella intitulada *Contribuição para o estudo do moderno teatro Brasileiro: a presença Italiana*, a qual caracteriza a produção teatral denominada regionalista como uma fase folclorística do moderno teatro brasileiro. Giannella nota a modernização teatral como processo histórico-cultural e que se distribui por etapas iniciadas no contexto do movimento modernista de 22, de modo que as ambições primitivistas nessa fase possibilitaram a lenta configuração de um teatro oferecido como espetáculo urbano sob a forma de folclore. Ademais, é nessa fase folclorística do teatro brasileiro que se pode entrever a configuração da “instância teatral” até se afirmar sobre a necessidade de um texto dramático.<sup>44</sup>

Além disso, a autora afirma que a ausência do teatro na Semana de 22 não se deu pela má qualidade da dramaturgia brasileira, ao contrário, a questão remete “[...] ao problema do estatuto *artístico* [grifo do original] que o nosso teatro ainda não adquirira para os modernistas [...] lhe falta dimensão de arte. Dessa maneira, não pudera ainda servir de garantia para a entrada do teatro em nosso patrimônio artístico, cultural”.<sup>45</sup> Nessa medida, o teatro do período em questão era tido como um gênero menor, amparado num texto ainda sem maturidade artística.

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. XVI.

<sup>43</sup> Na pena de Amadeu Amaral os significados da palavra caipira e paulista muitas vezes se confundem; ademais, seu trabalho se notabilizou como importante estudo lingüístico e analisou historicamente o chamado dialeto caipira e suas vinculações com a forma arcaica do português do século XVI, como também a predominância no dialeto de termos provenientes das línguas indígenas. Todavia, o dialeto caipira, marca célebre dos antigos paulistas, falado ainda por roceiros isolados “em pequenas localidades que não acompanharam de perto o movimento geral do progresso, tende com o movimento geral do progresso a desaparecer em prazo mais ou menos breve”. Cf.: AMARAL, Amadeu. “*O dialeto caipira: gramática – vocabulário*”. São Paulo, 2006. Disponível em: [http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/15750]. Acessado em: 26/04/2006.

<sup>44</sup> GIANELLA, M. L. R. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: A presença italiana*. São Paulo, 1988. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p.10-19.

<sup>45</sup> Idem, p. 9-10.

Sábato Magaldi no seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, em nenhum momento faz menção ao chamado teatro regionalista, como ele caracterizou em obra anterior,<sup>46</sup> a nosso ver porque trata apenas das companhias “ditas profissionais”. Acrescenta ainda que

[...] a principal característica da dramaturgia nas décadas de vinte e trinta era a de permitir ao texto tornar-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores, ou seja, possibilitar aos primeiros atores que se tornaram ídolos populares, dispor de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade.<sup>47</sup>

Magaldi aqui reforça uma idéia veiculada desde o século XIX, reputando a presença de atores mal preparados, preocupados mais em firmar suas imagens junto ao público a atuar de maneira adequada, ou seja, a valorização do texto dramático em que se dá maior importância ao autor, o textocentrismo.<sup>48</sup> Mas, o centro da crítica de Magaldi – voz corrente na crítica e história do teatro brasileiro – com relação ao teatro brasileiro no período supramencionado, dá-se pelo fato de que esse não assistiu à ansiada modernização atingida por outros campos da cultura brasileira na década de 1920. Ainda segundo Magaldi, o início do chamado moderno teatro brasileiro dar-se-á apenas em dezembro de 1943 com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues pelo grupo Os Comediantes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, feito obtido pela presença renovadora de encenadores estrangeiros no Brasil, os quais se tornaram o centro das montagens. Isto significa em reafirmar que esse modelo de modernização estava em consonância com os marcos empreendidos pela Semana de 22 em São Paulo, pois, segundo a crítica, só na década de 1940 o teatro assistiu a uma renovação estética.

Na compreensão de tal processo de modernização do teatro brasileiro na década de 1940, Victor Hugo Adler Pereira investiga suas relações com as políticas culturais do Estado Novo Vargasista, o qual está diretamente ligado às formas de apoio institucional e financeiro que emanavam do Ministério da Educação e Saúde sob os auspícios de Gustavo Capanema. As diferentes concepções de cultura e de projetos para a organização do teatro brasileiro nos anos de 1940 vinculam-se à luta

---

<sup>46</sup> Refiro-me aqui a Magaldi & Vargas, 2000.

<sup>47</sup> MAGALDI, SÁBATO. *Panorama...* Op. cit. , p. 194.

<sup>48</sup> Ver: SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

entre diferentes discursos e suas relações mantidas com Estado na afirmação de determinada concepção artística.<sup>49</sup>

Analisar tal processo, segundo Adler Pereira, é importante não só para se compreender a consagração imediata de *Vestido de Noiva*, e o estabelecimento de sua encenação como marco do moderno teatro brasileiro, como também a resoluta permanência da idéia de que até essa data o teatro brasileiro não se havia modernizado.<sup>50</sup>

Com relação aos recursos e projetos advindos do Serviço Nacional de Teatro, órgão criado por Decreto presidencial em dezembro de 1937, Adler Pereira lembra que a intervenção pessoal de Capanema no favorecimento de determinados grupos ultrapassa as perspectivas do SNT, qual seja,

a de privilegiar, com a concessão de auxílios, pedidos e sugestões advindas de grupos de intelectuais consagrados tradicionalmente ou na leva dos modernistas que integravam ou gravitavam em torno do Ministério da Educação e Saúde [...] Em consonância com essa tendência, Gustavo Capanema atendeu às considerações de intelectuais que freqüentavam a Associação dos Artistas Brasileiros e se reuniam no Palace Hotel, na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, sobre as qualidades de uma proposta de um polonês recém-chegado ao Brasil, Zibgniew Ziembinski, e de um jornalista que se arriscava em sua segunda peça, Nelson Rodrigues.<sup>51</sup>

Tendo isto em mente, referendar os marcos teatrais estabelecidos na década de 40, sem se levar em consideração suas relações com o projeto de modernização do regime de Vargas, implica também, no esquecimento de gêneros, autores e outras formas de espetáculo não-canônicas, como o teatro musicado, que se desenvolveram e fizeram sucesso no Brasil das primeiras décadas do século XX. Além disso, acreditamos que a crítica teatral de alguns modernistas, como Antonio de Alcântara Machado, também contribuiu para que certa produção teatral, do período aqui analisado, fosse obscurecida.

Nesse sentido, não objetivamos nas páginas que aqui se seguem, traçar um panorama geral do movimento modernista em São Paulo, o qual tem como marco simbólico a Semana de 1922. Nossa pretensão é apenas a de acompanhar analiticamente as opiniões de um dos expoentes do modernismo paulista – Antonio

---

<sup>49</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, H. (Org.) *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Universidade São Francisco, 2001, p. 59-84.

<sup>50</sup> Idem, p. 61.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 76.

de Alcântara Machado – com relação à situação do teatro nacional expressas no periódico *Terra roxa... e outras terras*, de modo a nos auxiliar na compreensão de algumas interpretações ainda vigentes na historiografia teatral brasileira.

São Paulo, janeiro de 1926. Antonio de Alcântara Machado no início desse ano aporta como um dos diretores e mentores dos mais dedicados, do efêmero periódico modernista *Terra Roxa... e outras terras*, o qual concentrava seus colaboradores na cidade de São Paulo; a existência de *Terra Roxa* está interligada com a de outros periódicos do mesmo período como *klaxon* (1922-1923) em São Paulo, *Estética* (1924-1925) no Rio de Janeiro e a *Revista* (1925-1926) de Belo Horizonte.

Como se pode notar, além de possuírem uma vida curta, o nascimento desses periódicos modernistas ocorre de maneira sucessiva, com a conseqüente formação e desagregação de novos grupos. Para a historiadora carioca Ângela de Castro Gomes, tal caráter se explica pelo fato de que no início do século, no Brasil, tanto a cultura como o papel do intelectual na sociedade passa por diversas transformações. Novas linguagens, um novo público que abria perspectivas para novas práticas e estilos e a recente relação dos intelectuais com o aparecimento dos meios de comunicação em massa, dão a nota dessa mudança. Diante de tais transformações,

não é casual a existência de polêmicas que ora aproximassem ora distanciassem os intelectuais, situando-os em “grupos” que se reorganizavam continuamente com o passar dos anos e dos eventos estéticos e políticos. Estas disputas estão longe de serem meras disputas regionais ou de vaidades individuais, elas exprimem a intensidade e a dificuldade das questões então enfrentadas pelo país [...]<sup>52</sup>

Os participantes do movimento auto-intitulado modernista apresentavam-se como porta-vozes dos novos tempos, grupos sociais e ideários, propondo modelos de representação histórica tanto para São Paulo quanto para a nação. Isso significou fundar novos pilares simbólicos como também investir contra outros já consagrados. O advento do modernismo foi o momento no qual “a imaginação literária paulista atualizará, em versão de vanguarda, o discurso da tradição regional”.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> GOMES, A. C. *Essa gente do rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 13.

<sup>53</sup> FERREIRA, A.C. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 286 e 303.

Nesse sentido, uma das questões a serem interrogadas no estudo das relações entre intelectuais, modernismo e nacionalismo, “é a própria centralidade que os modernistas paulistas atribuíram a si mesmos e a da duração da memória que construíram sobre seu papel de vanguarda intelectual hegemônica”.<sup>54</sup> Cabe lembrar que a questão moderna já era um elemento crucial na produção cultural brasileira desde o começo do século, e não uma repentina descoberta do grupo paulista nos anos de 1920.<sup>55</sup>

Segundo Cecília de Lara,

em *Terra Roxa... e outras terras* não há como definir posições estéticas desligadas da preocupação vigente naquele momento modernista: “o brasileirismo” nome que assume o nacionalismo na pena dos colaboradores do jornal.<sup>56</sup>

Os modernistas buscaram diferentes acepções dentro do mesmo conceito: o que é brasileirismo? Nas páginas de *Terra roxa*, A. A. Machado dentro desta questão se mostrou fortemente preocupado com a presença da cultura estrangeira no cenário nacional, temendo que a primeira pudesse sufocar a segunda, que estava nascendo. Este problema, segundo a ótica da revista, é apontado por Antonio de Alcântara Machado com relação ao movimento teatral brasileiro.

Um dos artigos de Alcântara, publicado no primeiro número do periódico, intitulado *Indesejáveis*, é marcado por uma profunda crítica às companhias estrangeiras que vêm ao Brasil para dar à platéia espetáculos que “agonizam de podre”, com elencos desfalcados em companhias lideradas por empresários inescrupulosos. Se, o nosso crítico teatral afirma que tem “vontade de logo pegar em madeira” quando ouve falar nesses conjuntos estrangeiros, as suas observações quanto à situação atual do teatro brasileiro não são menos duras.<sup>57</sup>

Para Alcântara o teatro nacional não é nosso, não é nacional. “Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense”.<sup>58</sup> No dizer do nosso crítico “peças auri-verdes são raríssimas” à exceção de *Juriti*, de Viriato Corrêa, peça na qual figura como personagem principal um caboclo do sertão nordestino. Alcântara reclama que o teatro brasileiro ainda

<sup>54</sup> GOMES, A. C. Op. cit., p. 12.

<sup>55</sup> Cf. FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva 1994.

<sup>56</sup> *Terra Roxa... e outras terras*. [Introdução de Cecília de Lara] São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. IX. Edição com reproduções fac-similares dos números publicados do periódico: Ano I, n. 1-7, 1926.

<sup>57</sup> Idem, Ano I, N° I, 26 de Janeiro de 1926, p. 5.

<sup>58</sup> Idem.

não conhece o verdadeiro Brasil e não se atreve a retratar os tipos nacionais que representariam a síntese da nacionalidade brasileira, a exemplo de *Juriti*. Neste sentido, a cena nacional só conhece algo que seja realmente brasileiro: o palhaço Piolin e suas peças cômicas compostas de pantomimas e improvisações cômicas que divertem e são originais, “revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa”, assim finaliza seu artigo Alcântara Machado.

O leitor atento deve estar se questionando acerca da contradição presente entre as afirmações de Antonio Alcântara Machado e o que temos exposto até o momento, no esforço de demonstrar a existência de uma expressiva produção artística existente desde o final do século XIX, e que se notabilizou em meados dos anos de 1910, em que o caipira ou sertanejo eram expressões de um nacionalismo pujante.

Tentaremos esclarecer tal contradição partindo do último parágrafo do artigo *O Teatro no Brasil*, de Cláudio de Sousa. Com um misto de otimismo e pesar, carregado com doses científicas evolucionistas, o autor de *Flores de Sombra* observa:

O que temos é pouco, mas ainda é patrimônio maior do que o de muitas nações. Orgulhem-nos daquele pouco, que para a nossa idade é muito. Ha um nacionalismo de que nenhum coração se deve apartar: é o do sangue, da raça, da beleza das tradições, das epopéas nacionaes, de sua moral, de seu heroísmo, de sua nobreza. Este nacionalismo tem no teatro seu grande glorificador, como ao teatro compete corrigir a raça de seus ridiculos.<sup>59</sup>

Se o Brasil ainda não atingiu um nível de maturidade suficiente para firmar seu nacionalismo enquanto nação civilizada, cabe à arte, em específico à literatura dramática, firmar este nacionalismo que se deve amparar nas tradições nacionais.

A par de tais opiniões, o que notamos é que tanto Cláudio de Sousa quanto Alcântara Machado, muito próximos temporalmente entre os quatro anos que separam seus textos, reproduzem posicionamentos semelhantes. E, de modo diverso, buscam nutrir discursos, que a despeito das críticas à situação atual do teatro no Brasil, ambicionam um teatro que seja verdadeiramente brasileiro.

Ancoradas na tradição, ambas interpretações, e esse é o ponto de convergência das mesmas, se debatem na busca do verdadeiro Brasil. Acreditamos que Alcântara o faça de maneira mais consciente, propondo que o teatro nacional

<sup>59</sup> SOUSA, Cláudio de. *O Teatro no Brasil*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo especial, Anais do Congresso Internacional de História da América em 1922, Vol. IX, Rio de Janeiro: 1930, p. 586. Acervo FD-USP.

conheça melhor os tipos nacionais, que segundo ele, ainda não conhece, como ítalo-paulista, o imigrante e o político.

Com algumas ressalvas, pode-se afirmar que as observações de Alcântara estão carregadas de algum ressentimento quanto à produção nacional, como também a diversos acadêmicos a exemplo de Cláudio de Sousa, o qual foi alvo de feroz crítica de Alcântara Machado nas páginas de *Terra Roxa*, quando Sousa propôs o lançamento de uma temporada teatral brasileira em Paris no ano de 1926, pois

Tudo isso não existe. O que não presta não existe. Ao menos para os olhos estrangeiros gente de fora só deve pôr a vista em cima do que temos de bom... Cláudio de Sousa por falta de reflexão ou excesso de vaidade quer sujeitar o Brasil a mais um ridículo desses. Eu protesto aos gritos, na ponta dos pés, gesticulando! O que temos de interessante em teatro é ainda tentativa. Não caia o teatro brasileiro em igual esparrela. Trate de nascer e crescer primeiro. Muito quietinho. E depois apareça.<sup>60</sup>

Sem sombra de dúvida, os tipos nacionais aos quais Alcântara se refere, foram tratados e encenados nos palcos brasileiros por autores brasileiros. É o caso do *Coronel Ferraz*, personagem da comédia *Flores de Sombra*, um estereótipo do político brasileiro da Primeira República, voluptuoso e sedento por poder e que tenta angariar votos de todos para atingir seus fins, inclusive dos mortos; eleitores bem fiéis, diga-se de passagem.

Todavia, a luta de poder dentro do campo intelectual marcará nos anos seguintes a diferenciação de ambos os discursos. O discurso histórico de vanguarda disseminado pelos modernistas soou mais forte, mais intenso e fez herdeiros. Finalizo essa discussão com uma citação de Heloísa Pontes bastante esclarecedora e persuasiva na compreensão do peso da tradição modernista na luta pela imposição de um modelo artístico e intelectual para o país.

---

<sup>60</sup> *Terra Roxa... e outras terras*. Op. cit., Ano I, N° 4, 03 de março de 1926, p. 3.

No caso de São Paulo, pode-se mesmo falar em hegemonia dessa tradição [modernista]. Toda a história intelectual e cultural paulista é caudatária de suas interpretações e da posição privilegiada que seus atualizadores ocuparam no sistema local de produção cultural, ao longo dos decênios de 30, 40 e 50. Sistema este englobado por uma rede ampla e diversificada de instituições, à testa do qual se encontravam a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo; a imprensa, particularmente os jornais Folha da manhã e O Estado de S. Paulo; as revistas culturais como Anhembi e Clima; as editoras, como a Nacional e a Martins; os grupos e instituições ligados às artes plásticas; os cineclubes e, posteriormente, a Cinemateca; os grupos experimentais de teatro; os empreendimentos de política cultura, como o Departamento de Cultura e o Museu de Arte Moderna – para citar apenas os exemplos mais significativos.<sup>61</sup>

### ***O nacional no teatro brasileiro***

Se, de um lado temos uma historiografia do teatro que se refere a uma certa produção teatral em São Paulo, amparada numa periodização em que a chamada corrente literária regionalista deitou copa; de outro, temos uma historiografia que também se refere ao mesmo período, como um momento de intenso nacionalismo no que toca à literatura dramática. Tal produção historiográfica, capitaneada por historiadores do naipe de J. Galante de Sousa procuraram interpretar tal período como um ressurgimento do teatro nacional, ou melhor, um período de ressurgimento da comédia brasileira.

Esse tipo de análise valoriza principalmente o texto teatral, a dramaturgia, em detrimento de uma visão mais ampla de teatro como fenômeno cultural, que envolve seus agentes produtores, expectadores e crítica. O tema da decadência do teatro nacional vinha sendo tratado desde meados do século XIX e reiteradamente associado com o advento da opereta e dos gêneros de teatro ligeiro no Rio de Janeiro.<sup>62</sup>

Para muitos do meio artístico brasileiro nosso teatro não era sério, e ressentia-se da criação de um repertório brasileiro à altura dos similares europeus que contavam com subsídios estatais. A despeito das críticas de muitos, os gêneros ligeiros faziam grande sucesso e possuíam grande apelo junto à platéia.

<sup>61</sup> PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 36.

<sup>62</sup> MENCARELLI, F. A. *Op.cit.*, p. 61.

O teatro se debatia na tentativa de encontrar uma fórmula que entrasse em sincronismo com os novos anseios, uma solução encontrada foi a introdução do chamado teatro por sessões pela atriz Cinira Polônio em 1908 no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. A atitude não é apenas uma tentativa de competir com a opereta e a revista, como também com o cinematógrafo, que já por volta de 1910 fazia grande sucesso e possuía preços mais atrativos que o teatro. Tal fato obrigou muitas casas de espetáculos a diversificarem sua atuação, oferecendo ao público apresentações teatrais no palco e também a exibição de fitas, para que fosse possível preencher todas as sessões; daí surgiram os chamados cine-teatros especializados em espetáculos de variedades e cinematógrafo.<sup>63</sup>

Essa decadência estava relacionada ao fracasso de um teatro “sério” nacional em contraponto a um sucesso relativo dos gêneros ligeiros; fala-se em decadência quando as salas estão cheias. A elite cultural brasileira reclama uma arte e cultura nacionais de qualidade. Na disseminação desse tipo de opinião terá capital importância um importante trabalho publicado no ano de 1894, Estudos Brasileiros, de José Veríssimo, no qual é dedicado um capítulo ao teatro nacional; Veríssimo atribui a decadência do teatro nacional ao fracasso de um teatro “sério” nacional em contraponto à exploração dos gêneros ligeiros, gêneros tidos como pouco nobres. Arthur Azevedo em sua coluna de teatro do jornal A notícia, ao comentar o trabalho de José Veríssimo argumenta que se o teatro ligeiro tem a preferência do público fluminense é “porque naqueles gêneros inferiores” o desempenho dos atores satisfaz plenamente, ao passo que na comédia ou no drama nossos artistas não se dão muito com as personagens que interpretam.<sup>64</sup>

Galante de Sousa procura interpretar a história do teatro nacional a partir de uma perspectiva em que se privilegia o drama e a comédia, e apesar de fornecer algumas informações esparsas sobre o teatro em estados como Rio Grande do Sul e São Paulo, sua preocupação é traçar uma evolução do teatro no Rio de Janeiro e valendo-se da argumentação de que o sentimento nativista,

[...] as dificuldades de transporte criadas pela grande guerra, propiciaram a formação de companhias nacionais libertas da tutela portuguesa. Surge assim, um período de florescimento do nosso teatro e, com ele, o renascimento da nossa comédia de costumes. Tal preocupação com o

---

<sup>63</sup> A título de exemplo consultar as tabelas no item Apêndice com o número de cinematógrafos e teatros na cidade de São Paulo no ano de 1914.

<sup>64</sup> Maiores detalhes Ver: MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta...* Op. cit., p. 61-70.

espírito nacionalista testemunhou peças como Onde canta o Sabiá, Nossa Gente, Manhãs de Sol, A Juriti, Terra Natal, etc.<sup>65</sup>

A observação de Galante de Sousa se pauta por uma interpretação mecanicista, no que tange ao fortalecimento de companhias teatrais brasileiras em função das dificuldades criadas pela Primeira Guerra Mundial na vinda de companhias estrangeiras ao Brasil. Por outro lado, nos faz perceber que a preocupação de se colocar em cena o rural não foi algo exclusivo de São Paulo, como se pode notar nos títulos citados acima. Porém, somente autores como Oduvaldo Vianna, Viriato Correia, Gastão Tojeiro e também o paulista Cláudio de Sousa, foram alguns dos nomes que ganharam as páginas das principais histórias do teatro brasileiro, pelo fato de que eram ligados ao círculo das letras e dos palcos cariocas.

Para autores como Cláudio de Sousa, Oduvaldo Vianna e Viriato Correia – que tinham em mente uma preocupação com um teatro genuinamente brasileiro em que figurasse como gênero principal a comédia – o caipira ou sertanejo do norte que Viriato Correia compôs, não eram suas principais preocupações. Esses autores, e talvez por este fato tenham sido lembrados, estavam preocupados com a formação de um teatro nacional.

Tal preocupação de parte da intelectualidade com a questão de se compor um teatro nacional não é recente, o trabalho de Sílvia Cristina de Souza *As noites do Ginásio*<sup>66</sup> tem como um dos objetivos demonstrar quais são os projetos políticos em torno da criação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843, instituição de natureza literária que integrava um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a forjar uma nação mediante a mobilização de recursos culturais.

Assim, a autora procura deslindar o papel exercido por um grupo de letrados no processo de construção de uma identidade nacional que emergiria através do palco. Para tanto, procura recompor as teias de relações que os uniam em instituições de caráter cultural, como a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo também significativo o número de deputados, ministros e senadores no Conservatório Dramático – instrumento oficial

---

<sup>65</sup> SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960, V. 1, p.237.

<sup>66</sup> SOUZA, S. C. M. *As noites...* Op. cit., 2002.

que tinha a função de efetivar uma política de controle das peças a serem encenadas no Rio de Janeiro.

Dessa maneira, Sílvia Cristina de Souza demonstra qual o papel exercido por um grupo de literatos unidos em torno da bandeira da regeneração do teatro nacional através da introdução da estética realista no teatro brasileiro. Esse papel se relacionava com projetos mais amplos, envolvendo iniciativas governamentais, de instituições de caráter cultural e também ações isoladas de certos políticos. Essa regeneração do teatro nacional não se dava apenas pela constituição de uma literatura dramática autenticamente nacional, havia o que muitos literatos consideravam um grande problema para o teatro, a educação das platéias. Nesse sentido, o teatro teria a missão de aperfeiçoar a educação estética do povo, o qual não sabia apreciar o texto dramático, só com o aperfeiçoamento da literatura dramática atingiria-se a civilização.

Machado de Assis como crítico teatral exprime de forma concisa esta mentalidade:

Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme mais insinuante. É justamente o que não temos. As massas que necessitam de verdades, não encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização, - e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas [...] Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já , sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além, - não podemos aspirar a um grande passo na civilização [O Espelho, 2 de outubro de 1859].<sup>67</sup>

As opiniões do nosso maior representantes das letras nacionais do século XIX tiveram ecos mais profundos do que se possa imaginar. A resignificação desse tipo de interpretação para a interpretação do cenário teatral brasileiro durante o período aqui analisado foi uma constante, análise essa que ganhou no movimento modernista, amparado por toda sua carga simbólica, repercussões que se fazem presentes até o dias atuais.

Mas antes que o leitor se perca em meio à nossa divagação, todavia essencial, retomemos as opiniões de Galante de Sousa. Ao se ater à situação do teatro nacional no início do século XX, ele nos lembra que o próprio Arthur Azevedo,

<sup>67</sup> ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. São Paulo/Rio de Janeiro: Livro do Mês S.A., 1961. Coleção Obras Completas de Machado de Assis, V. 30, p. 19-20.

muitas vezes responsabilizado pela decadência do teatro nacional pelo fato de ter enveredado pelo caminho do teatro ligeiro, em 1908 participou da inauguração do Teatro de Exposição Nacional na Praia Vermelha. O elenco era dirigido por Azevedo e o repertório era composto por autores brasileiros como Martins Pena, França Júnior, Coelho Neto, Arthur Azevedo e até uma peça de um autor paulista José Piza, intitulada *Um duelo no Leme*.

Galante, na tentativa de reunir elementos que possam constituir uma evolução da comédia brasileira – gênero como dissemos anteriormente, junto com o drama, tidos como de maior valor literário – afirma que um importante esforço em favor do teatro brasileiro e do renascimento da comédia nacional foi a inauguração do Teatro Trianon no Rio de Janeiro, em 17 de março de 1915. Anterior a isso, em favor de um “programa nacionalista” de teatro sério, segundo o historiador em questão, tem-se a contratação em 1912 pela Prefeitura do Rio de Janeiro, de Eduardo Vitorino, o qual estava incumbido de levar à cena uma série de espetáculos de autores nacionais no Teatro Municipal. Todavia, foi com a inauguração do Trianon que “renasceu a comédia nacional”;<sup>68</sup> Cristiano de Sousa conhecido empresário e ator teatral, foi quem inaugurou o teatro e tinha como ponto alto de seu programa levar à cena originais brasileiros. Outras importantes contribuições num esforço de se representar na cidade do Rio de Janeiro peças de autores brasileiros vieram das Companhias Leopoldo Fróes, Dramática Nacional e Abigail Maia.

A companhia Leopoldo Froés fundada em 1912 pelo próprio ator estabeleceu-se em 1917 no Teatro Trianon e permaneceu por longa temporada neste teatro até dezembro de 1919 encenando peças de autores brasileiros. A Companhia Dramática Nacional foi fundada em julho de 1916 no Teatro Boa Vista em São Paulo sob a denominação de Companhia Dramática de São Paulo tendo a direção de Gomes Cardim, no início de 1918 reorganizou-se com a denominação de Companhia Dramática Nacional. Êxito semelhante, no intuito de encenar apenas autores nacionais, alcançará a Companhia Abigail Maia, organizada em 1921 no Teatro Trianon por Oduvaldo Viana, Viriato Correia e Nicolino Viggiani; o ator principal desta companhia era o próprio Oduvaldo Viana e esse período que permaneceram no Teatro Trianon ficou conhecido como Movimento Trianon.

Como podemos perceber até o momento, a questão do nacional na literatura dramática é uma problemática que perpassa em diversos momentos da história do

---

<sup>68</sup> SOUSA, J. Galante de. Op. cit., p. 240.

teatro brasileiro as preocupações de muitos intelectuais. Notamos, que o período considerado por alguns autores como o renascimento da comédia de costumes brasileiros, momento no qual o sertão e seus personagens tornaram-se um tema bastante recorrente nos palcos cariocas e paulistas, é interpretado sem levar-se em conta os porquês desse apelo a tal temática. Encara-se esse período simplesmente de modo a construir uma narrativa evolutiva da história do teatro brasileiro. Além disso, é privilegiado o universo teatral em torno da capital carioca. Sem dúvida, esse é um dos motivos pelos quais levaram Cláudio de Sousa a ter bastante sucesso nos palcos cariocas com a sua comédia *Flores de Sombra*.

A comédia de Cláudio de Sousa *Flores de Sombra* estreou no dia 22 de dezembro de 1916 no Teatro Boa Vista em São Paulo, e foi levada à cena pela Companhia Leopoldo Fróes obtendo diversas apresentações com bastante sucesso.

Encerradas as encenações de *Flores de Sombra* em São Paulo a Companhia Fróes retorna ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1917. Depois de várias montagens em sua maioria frustradas pela não acolhida do público, caindo vertiginosamente peças e mais peças, Fróes manda tirar dos caixotes os cenários de *Flores de Sombra*. No Rio, sua estréia se deu em 23 de abril de 1917. “Casa cheia. Êxito extraordinário, não só artístico, mas social”.<sup>69</sup>

No *Jornal do Comércio*, o cronista João Luso escreve o seguinte comentário acerca da encenação da comédia de Cláudio de Souza:

Há mais de vinte anos, no Brasil, uma peça nacional não obtém tal êxito. Mesmo entre as peças de maior sucesso de Arthur Azevedo e outros saudosos autores do nosso antigo teatro, nenhuma comédia nos ocorre que tenha alcançado tão grande triunfo no palco brasileiro. *Flores de Sombra* fez nascer a esperança de um teatro digno de nossa cultura.<sup>70</sup>

*Flores de Sombra* ficou em cartaz no Rio até 5 de junho de 1917 num total de 108 representações consecutivas, alcançando um total de aproximadamente 300 representações.

A ação da comédia se passa numa fazenda no interior do estado de São Paulo e gira em torno da chegada do filho da fazendeira viúva D. Cristina; ela teme que o filho se sentirá envergonhado “com toda a poeira de tradições destas nossas

<sup>69</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. 2ª ed. São Paulo: Lisa – Livros Irradiantes S.A., 1971, p. 62.

<sup>70</sup> Idem, p. 63.

paredes!”.<sup>71</sup> Cláudio de Sousa tratou nesta comédia da oposição entre o mundanismo/cosmopolitismo e o peso das tradições do lar calmo e seguro onde o jovem Henrique encontrará suas verdadeiras raízes depois de um certo período em que fora afetado por novas idéias. Assim anuncia o cronista da seção Palcos e Circos do jornal O Estado de S. Paulo no dia da estréia de Flores de Sombra:

A ação da nova comédia é, como já noticiamos, absolutamente paulista. Todos os tipos e todos os cenários são regionais. “Flores de Sombra”, título da peça, é um símbolo elegante dos sentimentos sinceros e modestos que vivem com as tradições de nossa raça, ao canto de cada lareira [...] O espetáculo é completo, sendo de presumir uma enchente no Boa Vista, pois grande parte da casa já está tomada.<sup>72</sup>

É nítido na observação acima como o cronista do OESP ressaltava temas tão caros à burguesia de São Paulo nesse momento de efervescência nacionalista, como o peso das tradições paulistas e a eleição do universo rural como um recanto seguro não consubstanciado pelo cosmopolitismo. Em São Paulo este cosmopolitismo era representado pela capital carioca, no Rio de Janeiro Flores de Sombra foi recebida como uma produção digna da cultura brasileira que honra o teatro nacional. No atual momento, o desejo que perpassava a muitos dos homens do teatro, era o de dar um basta às traduções, às encenações em que os atores tinham que se exprimir num sotaque imitativo aos dos portugueses, enfim, abandonar os estrangeirismos.

Cláudio de Sousa nasceu no interior de São Paulo na cidade de São Roque, e logo depois de ter concluído os estudos secundários foi para o Rio de Janeiro cursar a Faculdade de Medicina, desde os dezesseis anos já colaborava na imprensa carioca. Depois de diplomado foi residir em São Paulo. Ali instalou consultório médico e continuou colaborando na imprensa paulistana. Foi professor de Terapêutica na Escola de Farmácia de São Paulo, hoje integrada à USP. Em 1909, juntamente com um grupo de intelectuais, foi um dos fundadores da Academia Paulista de Letras.

Todavia, foi no Rio de Janeiro a partir de 1913, depois de ter abandonado a Medicina, que passou a se dedicar totalmente às letras, chegando a se tornar o terceiro ocupante da cadeira vinte e nove da Academia Brasileira de Letras, eleito

<sup>71</sup> SOUSA, Cláudio de. *Flores de sombra*: comédia em 3 actos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lithografia e Tipografia Fluminense, 1922, p. 19.

<sup>72</sup> OESP, 22/12/1916. Seção Palcos e Circos, p. 2. Acervo CEDAP.

em 28 de agosto de 1924, honraria obtida por poucos paulistas; até mesmo Monteiro Lobato, em 1922 no auge de seu prestígio à frente da *Revista do Brasil*, tivera que amargar uma derrota ao candidatar-se a uma vaga nesta agremiação.<sup>73</sup> Para Magalhães Júnior, o grande trunfo de Cláudio de Sousa para tornar-se membro da Academia Brasileira de Letras foi o “êxito avassalador que Flores de Sombra conquistara na interpretação da Companhia Leopoldo Fróes”. Não era a primeira comédia de Cláudio de Sousa a conseguir certo destaque, em meados de 1915 a companhia teatral do ator de Cristiano de Sousa encenou no recém inaugurado Teatro Trianon *Eu arranjo tudo*, “que ficou oito dias em cartaz”.<sup>74</sup>

Em favor de uma luta pela constituição de um teatro de pensamento, em detrimento do teatro alegre, da revista, da opereta, Cláudio de Sousa, como historiador do teatro, emite sua opinião num artigo escrito em 1922 e que foi publicado em 1930 na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Acerca da situação do teatro brasileiro das duas primeiras décadas do século XX ele comenta:

Este gênero [o teatro de pensamento] acabou sendo suplantado por aquele [o teatro musicado] preferido pelo público, e de mais fácil composição. Além de uma ou outra comédia de bom teatro como *A carta anonyma*, de Figueiredo Coimbra, ou *A Bella Madame Vargas*, de João do Rio, para só falar dos mortos, nosso teatro entrou numa fase de absoluta inação... Só em 1916, quando a guerra mundial reteve no Brasil a platéia elegante que, todos os anos, ia à Europa, pode nossa comédia renascer. Foi, então, que o ator Cristiano de Sousa fê-la ressurgir num pequeno teatro da Avenida, o Trianon, que tem lotação de 400 e poucos lugares, e isto com cadeiras a dois mil-réis, para fazer concorrência ao preço do cinema!<sup>75</sup>

A opinião de Cláudio de Sousa, tal qual mencionamos anteriormente, é um tipo de posicionamento muito comum no período, qual seja a crítica aos gêneros do teatro musicado e a luta em favor da constituição de um teatro de caráter nacionalista que não levava em conta o gosto do público e sim o gênero literário ao qual a peça se filia, não sendo considerados elementos que também compõem a representação teatral como a música, a dança e a identificação do público com certos gêneros.

Nesse sentido, tendo em mente que o grupo de autores por nós analisados e suas respectivas produções eram encenadas por companhias teatrais que viviam apenas de teatro e dependiam do público para sobreviver, não podemos

<sup>73</sup> LUCA, T. R. Op. cit., p. 278.

<sup>74</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 52 e 42 respectivamente.

<sup>75</sup> SOUSA, Cláudio de. *O Teatro no Brasil*. Op. cit., p. 585.

desconsiderar a sobrevivência da temática envolvendo o universo rural por anos a fio sem que a mesma obtivesse a simpatia do público, o qual comparecia aos teatros, seja para assistir a novas produções ou mesmo títulos já conhecidos.

Tal sucesso foi notado por Cláudio de Sousa, no artigo acima citado, e não via com bons olhos o sucesso desse tipo de produção, sendo favorável à produção de um teatro que segundo ele devia ser um teatro fino, notadamente a comédia, o drama e a tragédia. Assim se refere a esse sucesso:

Christiano de Sousa procurou constituir um centro elegante de teatro fino, e compôs seu repertório com aquelas peças, e com traduções das melhores peças estrangeiras. Outros lhe continuaram a obra. O público, porém, mostrou preferência pela comedia regional, a comédia popular com os ridículos da nossa vida sertaneja, caipiras e violeiros, e este gênero acabou, de novo por dominar os demais. É assim que neste momento é essa a produção que mais abunda em nosso teatro, e que mais interesse dá às empresas.<sup>76</sup>

Apesar da crítica ao sucesso do gênero sertanejo, Cláudio de Sousa em sua *Flores de Sombra* não deixou de colocar em cena uma personagem que fazia muito sucesso junto ao público, o caipira. O *Possidônio* de *Flores de Sombra* é o empregado da fazenda de D. Cristina, um caipira espevitado e que “fez rir a fartar a assistência”<sup>77</sup> que estava presente no Teatro Boa Vista.

O público em São Paulo já conhecia bem essa figura, era o *Seu Quincas*, de *Quincas Teixeira*; o *Zé Leite*, de *Na Roça*; o *Gaudêncio* de *São Paulo Futuro*; o *Seu Eusébio*, de *A capital Federal*, enfim, foram várias as produções que colocaram em cena esta personagem que muitas vezes tinha atores específicos que interpretavam esses papéis como é o caso de Sebastião Arruda, ator bastante conhecido na cidade de São Paulo e no interior do estado e que se especializou nesta personagem.

O posicionamento de Cláudio de Sousa que à primeira vista parece um tanto quanto contraditório, não é um caso ímpar, a maioria dos letrados do período em questão eram homens que se dividiam entre o bulevar e a roça; tinham nas nações européias o paradigma para seus gostos literários e teorias científicas, e ao mesmo tempo, ansiavam constituir uma cultura e arte nacionais imbuídas de um caráter totalmente brasileiro.

<sup>76</sup> Idem, p. 585

<sup>77</sup> OESP, 23/12/1916. Seção Palcos e Circos, p. 5. Acervo CEDAP.

A análise de *Flores de Sombra* e de parte da obra de Cláudio de Sousa é importante para nós, pois a recepção dessa peça no Rio de Janeiro e em São Paulo sintetiza alguns problemas importantes para nossa discussão. Primeiramente, no que tange aos significados do caipira no teatro em São Paulo sendo considerado um símbolo do nacionalismo paulista e, além disso, a constituição de uma historiografia do teatro brasileiro centrada na cidade do Rio de Janeiro, que interpretou esse surto pelo sertão no intuito apenas de estabelecer constructos artificiais constituídos não apenas pelas histórias teatrais, como também pelas histórias literárias, as quais escondem jogos de poderes e tentam ocultar e silenciar diferentes atores sociais, apoiando-se em narrativas sólidas e contínuas.

## Caipiras, caboclos e matutos

Nos idos do século XIX, a personagem caipira já aparecia representada no teatro em território paulista, como em *Os dois Jucas* de José Piza, uma comédia de um ato cuja primeira encenação ocorreu no Teatro São Raphael em Sorocaba, em agosto de 1888. A trama dessa peça envolve o romance de *Rufina*, filha do *Dr. Melado* que é advogado, com *Juca Telles* um proprietário de um bilhar freqüentado pelo pai de *Rufina*. Outra personagem que aparece na trama é o “camarada” *Bento*, morador do bairro rural de Itapecerica.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> PIZA, José. *Os Dois Jucas*. Processo DDP N° 430. Acervo Arquivo Miroel Silveira.

José Piza não indica muito bem o local da encenação da peça, a julgar pelas personagens e por indícios colocados em alguns diálogos – como o fato do *Dr. Melado* reclamar em alguns momentos dos inconvenientes de se morar na roça – a ação se passa na zona rural da cidade de São Paulo. Pois, o caipira *Bento* vai à procura de *Dr. Melado*, o advogado da região, para resolver uma questão de terras com seus vizinhos no sertão de Itapeceira. Ao ser atendido pelo *Dr. Melado*, ele lhe explica o problema:

Não vê, seu tô, que'eu pissuo un as térrinha aqui pr'as banda do Tapicirica e vae antão uns visinho começaro a jazê roça nas dita cuja terrinha. Ellis tchêgaro – foice prá cá, foice prá lá – e entráro nas terrinha safada qu'eu táva reservando prá prantá mio! Ellis tão lezando meus dêreito, mais esses catchôro – sem desfaze em vanceis – hade me pagarem.<sup>2</sup>

A verdade é que a tal questão das terras de *Bento* não foi resolvida. Somado ao fato de que o seu advogado priorizou outras demandas, como o seu jogo de bilhar; o enredo principal girava em torno do romance da filha do *Dr. Melado* com o proprietário do bilhar o *Sr. Juca Telles*. Além disso, temos a confusão gerada pelo criado da casa do *Dr. Melado*, o *Sr. Juca*, pois acreditava ser ele o 'Juca' a quem *Rufina* endereçava suas cartas românticas.

O camarada *Bento* é o típico sitiante morador dos bairros rurais e das chácaras que se localizavam em torno da cidade de São Paulo, figura essa que povoou as memórias de Jorge Americano escritas em 1957.<sup>3</sup> O sitiante em alguns casos era o proprietário da sua terra, mas na maioria dos casos trabalhava como uma espécie de arrendatário de uma porção de terra, ou era simplesmente empregado de uma propriedade. Segundo Americano, o caipira dos arredores de São Paulo era aquele homem facilmente identificável na paisagem urbana; sempre com um chapéu de palha, um lenço no pescoço e descalço. Esses “caipiras” [citado do original] tinham um importante papel na economia da cidade, pois eram os principais fornecedores de pequenos víveres como peixes, galinhas e leitões, como também hortaliças e lenha, para uso doméstico e industrial. A ligação com o campo (produção/moradia) e o comércio de produtos trazidos das áreas rurais, associados

A numeração dos processos corresponde ao número estabelecido pela censura Teatral do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo – DDP, entre os anos de 1927 a 1970.

<sup>2</sup> Idem, p. 13. A cópia que fazemos uso dessa peça é uma edição publicada pela C. Teixeira & Cia. Editores no ano de 1928, a qual corresponde N° 2 de uma coleção intitulada Biblioteca Dramática Popular.

<sup>3</sup> AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Carrenho Editorial; Narrativa Um; Carbono 14, 2004.

à pobreza e o modo de vida simples, contribuíam na definição do estereótipo do caipira por parte dos contemporâneos.

José Gabriel de Toledo Piza colaborou na imprensa periódica de São Paulo e do Rio de Janeiro, foi autor de várias comédias e produziu um livro de contos e anedotas caipiras no ano de 1900; escreveu também alguns trabalhos teatrais em co-autoria com Gomes Cardim, Arlindo Leal e Arthur Azevedo. Com este último, colaborou na burlata *O mambembe*, representada pela primeira vez no Teatro Apolo do Rio de Janeiro em 7 de dezembro de 1904; aos cuidados de José Piza ficaram as falas de algumas personagens sertanejas.<sup>4</sup>

A Revista de Teatro da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) no ano de 1956 editou em um de seus números o texto integral dessa peça de Arthur Azevedo. No início da peça os editores da revista publicaram alguns escritos de Arthur Azevedo do seu folhetim “O Teatro”, o qual era publicado no jornal *A notícia*. Neste pequeno preâmbulo ele conta que quando pensou em escrever *O mambembe* lembrou-se de José Piza, visto que já conhecia alguns de seus trabalhos teatrais, os quais revelavam especial habilidade na observação dos costumes e desejava lançá-lo definitivamente como autor teatral no Rio de Janeiro.<sup>5</sup>

A par disso, podemos afirmar que a análise de *O mambembe* é importante não simplesmente pelo fato de ser uma peça em que podemos novamente encontrar a personagem caipira. O comentário de Arthur Azevedo nos dá uma dimensão clara de como o Rio de Janeiro na Primeira República era o centro cultural brasileiro e para muitos escritores de outros estados alcançar notoriedade como autor teatral passava necessariamente pelo crivo carioca.

O ator paulista Sebastião Arruda também participou da encenação de *O mambembe* em 1904, a seu cargo ficou o papel do caipira *Bonifácio*. Fato interessante para percebermos que não podemos visualizar a história do teatro

---

<sup>4</sup> Segundo Cláudio de Sousa, a palavra *Burlata* é de origem italiana e se tornou mais vulgar em nossa língua com o êxito obtido pela comédia *A capital Federal* (1897), a que Arthur Azevedo deu aquela classificação. “Hoje em teatro ninguém define, exatamente, o que seja uma burlata, pois que os autores dão este nome a diferentes classes de peças. Em geral serve mais indicar uma comédia musicada, expressão que pode substituir aquela”. Cf.: SOUSA, Cláudio de. *Os estrangeirismos em Nosso Teatro*. Revista de Língua Portuguesa, Rio, nº 5, maio de 1920, p. 118. Acervo FD-USP. De acordo com Eudinyr Fraga, burlata é uma peça cômica entremeada de canções e números de dança, que, “sem preocupações estéticas, retira a sua substância sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista e, até com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica”. Cf.: Prado, 1999, p. 148, apud: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. ; LIMA, M. A. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 66.

<sup>5</sup> Revista de Teatro (Boletim SBAT). Rio de Janeiro, 1956, Ano 35, N° 290. Acervo ECA-USP.

dividida entre o que seria o teatro carioca e o teatro paulista, como sugere o conceito de “teatro regionalista”.

Seguindo modelo semelhante ao da comédia *Os dois Jucas*, em setembro de 1900 foi levada à cena no Teatro Santana pela Companhia Afonso de Oliveira & Gomes a comédia *Quincas Teixeira*, de Brício Filho.<sup>6</sup> Infelizmente, não conseguimos precisar a data em que esta peça foi produzida, acreditamos que seja por volta do final do século XIX pelo fato de que Brício Filho já desde a última década do século XIX se encontrava no Rio de Janeiro atuando como jornalista e deputado por Pernambuco; ele fora proprietário do jornal *O século*, o qual circulou entre 1895 e 1916.<sup>7</sup>

*Quincas Teixeira* é um proprietário de engenho da região Itabapoana – região norte do estado do Rio de Janeiro – e acaba de receber 70 contos de réis como herança pela morte de sua mãe, em suas palavras: “Herdei 70 conto, batidinho no tôco!... Chê!... não quero mais sabê da roça, agora, quero ser da cidade!... Quanta moça bonita se *encher*ga por ahi a fóra, a toda hora!”<sup>8</sup>

Depois que recebeu esta bolada ele deseja se casar com alguma moça da cidade. Decidiu então procurar o *Sr. Manuel Coelho*, antigo amigo do pai de *Quincas*, pois é apaixonado por sua filha, *Luiza*. O *Sr. Coelho*, ao conversar com o caipira e descobrir que ele agora é um homem rico, planeja casar a filha com ele, mesmo a contragosto da pequena; nesse atual momento, *Luiza* está enamorada pelo jovem guarda-livros *Ernesto* e sente total repulsa com o fato do pai planejar seu casamento com *Quincas Teixeira*. Para *Luiza*, ele é um homem pateta, de modos brutos e não o quer como marido; o que ela deseja é se livrar do “tal caipira”.<sup>9</sup> O *Sr. Coelho*, já desconfiava do romance secreto de sua filha com *Ernesto* e estava louco para dar uma sova no tal.

*Luiza*, no intuito de selar o seu destino distante de *Quincas Teixeira*, arquiteta com a ajuda de *Ernesto* uma verdadeira confusão em sua casa. Assim, o *Sr. Coelho*, ao receber das mãos da criada um bilhete, no qual *Ernesto* marca um encontro para as sete da noite com *Luiza*, acredita então ser este o momento pelo qual tanto

<sup>6</sup> AMARAL, Antônio Barreto do. Op. cit., p. 289.

<sup>7</sup> Algumas das informações obtidas sobre esse autor C.f.: Disponível em: [<http://www.pernambuco.com/diario/2003/01/10/historia.html>]. Acessado em: 01/05/2007.

<sup>8</sup> FILHO, Brício. *Quincas Teixeira*. São Paulo: Livraria Teixeira, [19??]. Coleção Biblioteca Dramática Popular. N° 3, p. 11. Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Os termos destacados em itálico são do original.

<sup>9</sup> Idem, p. 13.

almejava: enfim, poderia dar algumas cacetadas naquele que seduzia sua filha. Porém, *Luiza* marca com o ingênuo *Quincas* um encontro no mesmo horário, e ele é quem recebe as cacetadas do *Sr. Coelho*. O caipira sai furioso da casa, logo em seguida *Ernesto* entra disfarçado como agente policial e faz o pai de sua amada assinar um termo de fiança. A princípio, o *Sr. Coelho* é um pouco renitente, mas é coagido a assinar com a possibilidade de ir para a prisão. Na verdade, ele acabara de ser enganado, e assinou um termo de doação de 30 contos para a filha, como dote pelo seu casamento com *Ernesto*. Assim, não tem outra escolha senão consentir.

*Quincas Teixeira*, volta à casa do *Sr. Coelho* para pegar o chapéu que havia esquecido e, apesar de não ter concretizado seu plano de se casar com uma moça da cidade, como também ser tido por todos como tolo e ingênuo, termina cantando:

Ora, ora, ora! Eu Tenho coisa mais *mió* boa. Vou *cantá* umas *trová* lá de Itabapoana.

(*Fadinho Brasileiro*)

Com que cara tão lavada  
Vou *voltá* p'ra Itabapoana,  
Vou cuidar dos meus queijinhos  
Rapadura e mel de canna

Amanhã eu vou-me embora  
Vou d'aqui n'uma toada  
Vou chibando, vou andando  
Digo adeus, rapaziada.<sup>10</sup>

Mesmo sendo um homem rico, a cidade não reservou ao caipira de Brício Filho grandes desígnios, o melhor mesmo foi voltar para roça; lá era o seu lugar.

Arlindo Leal foi outro autor que se pôs a retratar o caipira nos seus escritos, no dia 12 de maio de 1899 foi levada à cena no Teatro Politeama de São Paulo pela Companhia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro a revista de acontecimentos dos anos de 1897 e 1898, *O Boato*, dividida em três atos e dez quadros.

Segundo o periódico *Capital Paulista*, a revista de acontecimentos do “esperançoso escritor Arlindo Leal, [...] o qual possui muito gosto para a arte dramática, agradou bastante o público e possui cenas bem alinhadas”.<sup>11</sup> Contudo, para Arthur Penteado, o cronista da seção Notas Artísticas do referido periódico, como toda obra do gênero a revista não possui valor literário e não se presta à

<sup>10</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>11</sup> *Capital Paulista*: Revista Mensal de Artes e Letras. São Paulo: Julho de 1899, N° 2, p. 13. Acervo AESP.

composição de trabalho original. A opinião de Arthur Penteado corroborava com a mentalidade do período que não via com bons olhos obras teatrais como as revistas de ano, as quais, ironicamente, possuíam grande apelo junto ao público. Um outro aspecto muito criticado nas revistas, diz respeito a sua composição que está muito próxima do jornalismo, qual seja, a de seu valor residir apenas enquanto for contemporânea aos fatos tratados nas suas cenas; a revista só possui mérito enquanto algo da atualidade.

Mesmo não tendo acesso ao texto de *O Boato* podemos visualizar, por meio das descrições de Vicente de Paula Araújo, cenários e personagens que compõem esta revista de costumes paulistanos tendo como foco os acontecimentos dos anos de 1897 e 1898. A trama de *O Boato* envolve as peripécias de uma família de interioranos da cidade de Araras, que vieram a São Paulo por ocasião do carnaval e fizeram a assistência que lotava o Politeama “rir muito com as peripécias da família de matutos”.<sup>12</sup>

Vicente de Paula Araújo faz as seguintes descrições acerca da encenação de *O Boato*:

Os cenários focalizavam pontos paulistanos: Largo do Rosário, Largo da Sé, Largo do Palácio, Estação do Norte, Hotel D'Oeste, o Palácio de Momo, etc. [...] As músicas, do maestro paulista Manuel dos Passos, com letras de Arlindo Leal, tinham títulos bem paulistanos: Tango da Cantareira, Maxixe do Teatro da Moda, Coro dos Fazendeiros, Jota do Coliseu, Festa Alegre, Valsa da Roleta, Schottish da Serpentina, Coro das Beatas, Tango da Caninha do Ó, Maxixe da Mulata, Coplas da Carta, Cançoneta da Bohemia, Valsa da Noite, Terceto dos Fiscais, Bacharel de Momo, Couplets do Tenente do Diabo, Ali Babá, marcha e Valsa de Dorinha.<sup>13</sup>

Arlindo Leal também colocou a personagem caipira em outras produções teatrais como em *Cenas da Roça* (1917) e *Flor do Sertão* (1917), comédias musicadas que fizeram bastante sucesso no período em que estavam em voga. Leal dedicou-se também à imprensa, foi colaborador da *Revista Theatral* (1904) e de *Vida Paulista* (1908); compôs várias letras para as canções musicadas por Marcelo Tupinambá.

Em *Cenas da Roça*,<sup>14</sup> Leal compôs para essa “burleta sertaneja”, assim caracterizada pelo autor, um enredo que gira em torno da chegada de *José Carlos*,

<sup>12</sup> ARAÚJO, V. P. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p.38.

<sup>13</sup> Idem, p. 37-8.

<sup>14</sup> LEAL, Arlindo. *Cenas da roça*. Cópia de 1928. Fundo 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro. Peças Teatrais. Caixa 61, nº 1451. Acervo do Arquivo Nacional.

sobrinho de *D. Josepha Moreira*, a proprietária do sítio das Perdizes – localizado na cidade de Tambaú, interior do estado de São Paulo.

*José Carlos* já é quase um doutor, em breve colará grau em medicina na capital federal, ele retorna ao sítio após longo período de ausência da vida rural. A razão da sua vinda é a festa que sua tia oferecerá logo após a colheita do café. Além disso, tal qual ele afirma: “vim matar as saudades e desafogar o coração. Aqui respira-se ar puro, tonificante... Há sossego, paz, tranqüilidade”.<sup>15</sup>

A colheita é feita em ritmo de mutirão ou muxirão, o qual reúne um grande número de trabalhadores para realizar determinada atividade em benefício de alguém. O beneficiado, em contrapartida, deverá oferecer após o término do trabalho, uma grande festa, com comidas, bebidas, danças e folguedos. José Piza, em seu conto *O muchirão*, oferece-nos com maior riqueza de detalhes o que vem a ser um dia de trabalho em ritmo de mutirão.

[...] a moçada trabalhava com entusiasmo, como se a paga daquillo não fosse outra cousa que o café com pinga distribuído em quantidade, o almoço e jantar de boi assado, e, à noite, o rachapé em que, depois de um serviço rude de dia inteiro, o rapazio de sapatão branco e roupa de vêr a Deus entrava lépido e folgazão, de viola em punho, a sapatear e a bater palmas [...]<sup>16</sup>

Arlindo Leal em *Cenas da roça* utiliza claramente a palavra caipira para se referir àqueles que vivem na roça, e tece seus diálogos entremeando-os por boas xícaras de café.

Passadas algumas horas de sua chegada, *José Carlos* reencontra o *Major Firmino*, fazendeiro da região e amigo de sua tia *Josepha*. O jovem se diverte com as impressões de *Firmino* após a ida desse ao Rio de Janeiro, pois o velho fazendeiro ficou deslumbrado “[...] que terra minha Nossa Senhora! Que mundo de povaréo! Que bandão de gente! Mar comparando inté parece formigueiro em dia de sór [...]”<sup>17</sup> À parte, *José Carlos* confia à platéia: “É adorável este caipira”.<sup>18</sup>

Mas o que mais surpreende o futuro médico é rever *Maria Bonita*, afilhada de sua tia e órfã de pai e mãe. Os dois passaram a infância a correr e brincar pela vastidão daquela fazenda, e ao vê-la novamente fica admirado com sua beleza, ela é a flor do sítio das Perdizes, segundo sua tia *Josepha*.

<sup>15</sup> Idem. Não Paginado.

<sup>16</sup> PIZA, José. *Contos da Roça*; precedidos de carta literária de Gomes Cardim. SP: Tip. Andrade e Melo, 1900, p. 35-6. Acervo IEB.

<sup>17</sup> LEAL, Arlindo. Op. cit. Não Paginado.

<sup>18</sup> Idem. Não Paginado.

Ao rever sua antiga companheira de infância já moça feita, cheio de viço e frescor, *José Carlos* não resisti e tenta seduzi-la. Diante da beleza daquela moça simples seu coração foi tocado novamente e, sutilmente, lhe sugere um novo futuro: abandonar a roça e seguir para o Rio de Janeiro em sua companhia. Porém, ele não será bem sucedido nesta empreitada, *Maria Bonita* o repreende diante de tal convite, e o avisa:

Se dexe de me attentá... Por nada deste mundo eu farei isso... Nasci e hei de morre na roça [...] Tire isso da cabeça. Não quêra a minha perdição. E aqui sou tão feliz... Não invejo a vida da cidade, nem tróco a alegria por qualquer coisa...<sup>19</sup>

De certo modo as falas dessas duas personagens estruturam o eixo narrativo de *Cenas da roça*, que se dá pelo embate das posições de *Maria Bonita* e *José Carlos*. De um lado ela defende a vida no campo, como também critica os valores urbanos; de outro, ele ironiza a pacata e singela vida da roça e de seus habitantes.

*Maria Bonita*, enquanto uma das personagens principais, é a expressão mais bem acabada em *Cenas da roça* da crítica à cidade e seus hábitos. A roça é caracterizada como um recanto seguro, ainda não conspurcado pelas más virtudes citadinas, representadas neste caso pelo Rio de Janeiro, uma terra de perdição. Para *Maria Bonita*, seu antigo companheiro *José Carlos* ou simplesmente *Nhô Juquinha* como ela o chamava quando eram crianças, não é mais a mesma pessoa, pois “elle hoje tá muito mudado ... Tem os módo dos moço da capitá e gosta de engaxopá os outros”.<sup>20</sup>

A roça, é tida também, como um espaço de felicidade eterna que ampara todos aqueles que lá vivem. Para os desgarrados que certa feita a abandonaram e provaram todos os dissabores da vida distante dali, se desejarem um dia retornar, ela estará pronta para recebê-los novamente.

*José Carlos*, personagem que representa o elemento de embate dessa defesa ao ruralismo, se coloca como um crítico a essa perspectiva. Ele nota a roça como um local de atraso e habitado por pessoas ingênuas e puras: caipiras.

Para o jovem estudante de medicina, caipira é o indivíduo que não domina os códigos de refinamento da grande metrópole, aos quais ele está afeiçoado. Desconhece o *five tea o'clock*, hábito seguido à risca por todo carioca civilizado, ou

<sup>19</sup> Ibidem. Não Paginado.

<sup>20</sup> Ibidem. Não Paginado.

não sabe que nos tempos atuais o beijo é moda, beija-se a mão de senhoras e senhoritas em plena luz do dia. É moda, e se está na moda é civilizado.

Em *Cenas da roça* o sistema eleitoral da Primeira República é criticado duramente. Arlindo Leal, a exemplo de outros autores, não deixou de colocar em cena o típico coronel do interior brasileiro, o chefe político da localidade. É a figura que detém o poder na localidade, o agente negociador dos votos, portanto, merece o respeito de todos, tal qual adverte o chefe político da região das Perdizes, o *Coronel Fagundes*,

Commigo ninguém tripica. Trago tudo no cabrestro, e o enleito que quizé virá bicho, já sabe, come logo fogo. Os hôme das governança quando querem ganhar a inleição, bem que me acconsurtam [...] A cabreada vae mêmo em fila pra bocca da urna, e despeja a votaria toda na chapa. Não escapa um só. (Enthusiasmado) Um só.<sup>21</sup>

Fato interessante em *Cenas da roça* é notar que os próprios habitantes do sítio se auto-referenciam como caipiras; mas aqueles identificados como empregados do sítio que estão reunidos na fazenda para participarem do mutirão são chamados de parceiros, camaradas ou agregados, e não possuem nome próprio.

Ser caipira assume significados ambivalentes, se auto-referenciar como caipira em alguns momentos está atrelado a uma certa referência geográfica, das origens de um indivíduo. Ao assumir tal identidade por conseqüência se estabelece o vínculo a um *modus vivendi* específico, sugerindo um conjunto de traços culturais com o qual se identifica. Por outro lado, ser caipira ou o que é mais comum, negar essa identidade, assume traços de ingenuidade e atraso; ser caipira está em descompasso com tudo aquilo que é considerado moderno e atual.

Amparada na mesma estrutura narrativa, qual seja, a do moço jovem que saiu para estudar e um dia retorna para o campo onde nascera, a comédia *Juriti* também arrancou aplausos da platéia brasileira.

A *Juriti*, peça de costumes sertanejos, de Viriato Corrêa, foi representada pela primeira vez no Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1919.<sup>22</sup> A ação da peça se passa na residência do *Major Fulgêncio*, casa rústica de fazenda com avarandado clássico das residências sertanejas, segundo o autor. O

<sup>21</sup> Ibidem. Não Paginado.

<sup>22</sup> CORRÊA, V. *Juriti*. Revista de Teatro da SBAT, N. 329, set-out. 1962. Suplemento.

sertão de Viriato Corrêa não possui uma localização geográfica precisa, é sempre tido como um local distante da corte, o grande símbolo de cosmopolitismo.

O *Major Fulgêncio* prepara grandiosa festa para receber seu filho *Juca*, que depois de algum tempo ausente da residência paterna, retorna com o título de bacharel, ou melhor, de Doutor.

Em *Juriti*, o morador do sertão é designado como roceiro, sertanejo ou matuto; os diálogos desses indivíduos possuem termos grafados com ligeiras modificações, diferenciando-os das outras personagens. Tal situação pode ser notada numa das cenas iniciais da peça que trata dos preparativos da festa; *Juriti* era ansiosamente esperada por todos e principalmente pelo *Major Fulgêncio*, o anfitrião da festa, mas ninguém sabia do paradeiro dela. Uma matuta, a qual aparece em cena sem nome próprio, no intuito de sanar tal dúvida, mostra a todos os presentes onde *Juriti* estava: “Ali à beira da cerca [numa referência a *Juriti*]. **Disque** que não vem porque está com vergonha dos doutores”.<sup>23</sup> Mas *Juriti*, a personagem principal dessa peça de Viriato Corrêa, apesar de ser a grande representante do sertão, não se expressa num tipo de linguagem característica das personagens rurais aqui analisadas.

Os doutores, aos quais a matuta se referiu acima, é *Juca*, filho do *Major*, e seu amigo da corte *Raposo*, que está doente e veio passear no sertão. Ambos observam a alegria do povo em meio às festividades e à procissão religiosa do dia de São João com muita nostalgia. Segundo os dois observadores, os caminhos do sertão estão cheios de alegria e sons, “é a poesia primitiva, a poesia do sertão”.<sup>24</sup>

*Juriti* após conhecer *Juca*, ganhou deste um lenço vermelho, o qual ela exibiu com orgulho nas festividades de São João.

O desenlace final da peça ocorre com o desentendimento de *Juriti* e seu noivo *Graúna*, o qual é o vaqueiro da fazenda do *Major Fulgêncio*. No sertão, comentava-se em tom de mexericos, um provável romance de *Juriti* e *Juca Fulgêncio*, pois ele sempre deu mostras de vivo interesse “pela flor do sertão”. Para completar a confusão, comentava-se que ela foi vista junto com *Juca* “lá por aquele escuro que fica na ladeira do brejo”.<sup>25</sup> Na verdade, *Juriti* foi confundida com outra mulher por conta do lenço que passou a usar na cabeça, pois a mulher que estava na ladeira também usava um lenço; o comentário, todavia, se espalhou. Ela não tinha pai nem

<sup>23</sup> Idem, p. 7. Grifo do original.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 21.

mãe, e sua honra era o maior de todos os seus valores, assim, ao ficar a par de todo o alarido em torno desse falso romance desata a chorar e canta tristemente:

De que vale a minha vida  
Tão risonha e tão florida  
Se sinto aberto em ferida  
O meu pudor?  
Eu era flor de ternura,  
Macularam-me a brancura,  
De que vale assim ser pura  
Assim ser flor?<sup>26</sup>

Mas a nossa personagem principal era rodeada de pretendentes que sempre a cortejaram, como o *Corcundinha* – um rapazinho cantador de viola – que vivia a cantar solitariamente seu amor por *Juriti* de um modo bastante angustioso, pois a concretização de tal amor para ele era algo impossível.

Entretanto, em meio ao desentendimento de *Juriti* e seu noivo, o *Corcundinha*, que presenciava toda a discussão, se mantém fiel ao seu amor defendendo-a das acusações infames lançadas por *Graúna*. *Juriti*, percebendo que *Graúna* não confiou na sua pureza e em sua inocência, decide entregar-se ao amor do *Concurdinha*, este sempre lhe fora fiel. Ela encontrou um peito no qual pudesse encostar o seu amor. No final, a confusão se desfez e a inocência de *Juriti*, a flor do sertão, foi comprovada.

Se, tanto em *Cenas da roça* quanto em *Juriti* há diversas personagens que podemos definir como caipira, sertanejo ou caboclo, em *Flores de Sombra*, de Cláudio de Sousa, essa personagem aparece claramente definida e personificada.

*Flores de Sombra* estreou no dia 22 de dezembro de 1916 no Teatro Boa Vista em São Paulo e como ressaltamos no capítulo anterior fez grandioso sucesso não apenas em São Paulo, como também no Rio de Janeiro. Em função disso, não é de se estranhar que outras peças posteriores como *Cenas da roça*, *Juriti* e *Terra Natal* – esta última analisaremos logo adiante – empreguem o mesmo mote que Cláudio de Sousa utilizou para construir o enredo de *Flores de Sombra*. Trata-se do jovem que voltou para seu torrão natal depois de algum tempo distante, seja para a realização de estudos ou simplesmente viajando. Retorna após experimentar uma vida cosmopolita e urbana, diferente daquela realidade do sertão ou do interior onde nasceu. Ao retornar, de súbito, se choca com o fato de nada ter se modificado na

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 22.

realidade daquele local, e a primeira atitude é rejeitar tal ambiente. Todavia, aos poucos acaba convencido de que suas “raízes” estão no interior, no sertão.

A ação de *Flores de Sombra* se passa na fazenda de *D. Cristina*, no interior do estado de São Paulo, local definido por Cláudio de Sousa simplesmente como roça. A sala de jantar de sua fazenda guarda muitas recordações do passado com as quais a viúva não consegue se desvencilhar: um retrato a óleo do marido vestido com farda de coronel da Guarda Nacional; o mobiliário antigo de carvalho, “sólido e pesado, que vai de geração em geração”;<sup>27</sup> e as lembranças da infância do filho querido que está distante e espera revê-lo em breve, todavia ela deseja que *Henrique* encontre sua casa como era no passado, um tempo de felicidade, segundo ela nos afirma.

*D. Cristina* espera que o filho não se envergonhe desse passado que está presente em cada canto de sua casa, um passado em que se guarda as tradições e as lembranças familiares. *Henrique*, seu filho, está fora de casa a muitos anos desde que foi para a Escola Naval, e modificou-se; “ganhou outro feitio, como a planta que do campo se muda para a estufa de um jardim da cidade”.<sup>28</sup> Mas, apesar de ter consciência que o filho respirou novos ares, distante daquele canto de roça onde crescera, ela confia nos seus sentimentos de mãe e tem a certeza que *Henrique* não a decepcionará. Na certeza disso, não quer nada modificado, tudo como dantes; “[...] Quero é que seja tudo nosso, tudo paulista, bem da terra, bem da casa, bem da família... (*Pausa*) com o orgulho que nós, paulistas, temos da nossa terra e da nossa gente!”<sup>29</sup>

Logo após *D. Cristina* averiguar se tudo estava em ordem para a chegada do filho e delegar as últimas tarefas à empregada *Adelaide*, surge na sala o *Possidonio*, peão da fazenda, o qual nasceu e cresceu na roça. Esta personagem muito nos interessa e seguiremos a partir de agora guiando-nos pelos seus passos.

Nessa temporada da estréia de *Flores de Sombra* em São Paulo, *Possidonio* foi interpretado por João Colás, conhecido ator dos palcos cariocas e que compôs, segundo o cronista do OESP, uma belíssima personagem que agradou bastante a assistência que lotava o Teatro Boa Vista naquela ocasião.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> SOUSA, Cláudio de. *Flores de sombra*: comédia em 3 actos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lithografia e Tipografia Fluminense, 1922, p. 15.

<sup>28</sup> Idem, p. 18.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>30</sup> OESP, 23/12/1916. Seção Palcos e Circos, p. 5. Acervo CEDAP

Ao longo de *Flores de Sombra*, Cláudio Sousa não se refere a essa personagem como caipira, caboclo ou matuto, define-o apenas como um peão da fazenda de *D. Cristina* e que veste “traje característico”.<sup>31</sup> Essa pequena observação colocada numa das rubricas do autor no momento em que *Possidonio* aparecerá em cena pela primeira vez, denota que tal personagem já é um conhecido da platéia, não necessitando de maiores riquezas de detalhes; trata-se do típico caipira, do caboclo, já tantas vezes encenado nos palcos paulistas e que se notabiliza pela sua verve cômica.

*Possidonio* possui um lugar social bem definido, ele é o empregado rural de uma fazenda, e assim que juntar um dinheirinho almeja construir uma casinha na propriedade de *D. Cristina* e se tornar camarada, um sitiante menor agregado de um grande fazendeiro. Apesar de ser um empregado da fazenda, *Possidonio* com todos se relaciona, aparece em todos os lugares e está atento a tudo, aparecendo sempre em várias cenas às furtadelas sem que seja notado pelas outras personagens.

Cláudio de Sousa – a exemplo de Viriato Corrêa – procurou destacar ao longo do texto que a fala de *Possidonio* era característica, diferenciada das outras personagens; na segunda cena do primeiro ato tal observação fica evidente. *Possidonio* ao tentar explicar para *D. Cristina* o motivo pelo qual demorou tanto ao voltar de um determinado afazer que lhe fora incumbido, afirma que pelo caminho, passou na casa do falecido Manuel Inácio. Lá ficou conversando com o cozinheiro francês que o filho do falecido acabou de trazer da Europa, e se surpreendeu com o fato do francês desconhecer detalhes sobre o Brasil e com os nomes estranhos de certas comidas, que *Possidonio* julgou serem “porcarias”. Mas ele também se surpreendeu com a higiene da cozinha, “que luxo!” Pois o cozinheiro estava

[...] todo de branco, e de boné, como << seu >> doutor, quando fez operação no << seu >> defuncto coronel, que Deus haja! Elle perguntou-me si eu conhecia << donde vim >>.\* << Arrespondi>> que conhecia, sim, senhora, que graças a Deus era filho << legitimo >>. Mas o << donde vim >> era pinga! (a rir) Eu, para não fazer desfeita, acceitei um << gorpe >>. Depois, perguntou-me si eu gostava de << gatô >> francez. << Arrespondi >> que gostava mais de << cachorrô >> aqui da roça. Mas o << gatô >> que elle dizia era doce!... Uai! (ri alvarmente).<sup>32</sup>

\* *Eau-de-vie*.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> SOUSA, Cláudio de. *Flores...* Op. cit., p. 22.

<sup>32</sup> Ibidem, p.24. Os termos destacados são do original.

<sup>33</sup> Termo colocado originalmente como nota de rodapé na edição de 1922 que fazemos uso.

O efeito cômico provocado pela fala do caipira é mais do que esperado. Para uma platéia afeita ao idioma francês, a suposta ingenuidade de *Possidonio* em não conseguir compreender os termos franceses empregados pelo cozinheiro fornece o efeito desejado. É importante observar que ao longo das falas de *Possidonio*, Cláudio de Sousa marcou devidamente os termos pronunciados erroneamente, segundo sua acepção, por esta personagem. Por meio de asteriscos, explicitou ao leitor a grafia correta de certas palavras francesas resignificadas pelo caipira como *eau-de-vie*, o tal “donde vim” que o caipira bebericou. Assim como não se furtou a detalhar o nome de certas comidas estranhas, que *Possidonio* foi obrigado a experimentar como o tal “chá-pinhão”, o *champingon*, que para ele não é mais do que uma orelha de pau, que dá em pau podre. Mas, o tal do “descarregou”, o *escargot*, deixou-o com tanto enjôo que foi obrigado a “descarregar” mais dois cálices de “donde vim”.

Cabe ressaltar que toda essa riqueza de detalhes fornecida por Cláudio de Sousa ao longo do seu texto, a qual denuncia uma extrema preocupação com a língua portuguesa, tem motivações totalmente conscientes. Ao oralizar muitas palavras na fala de *Possidonio*, explicitou claramente ao leitor que o fazia na tentativa de construir uma personagem com suas particularidades específicas. No caso do caipira, mais uma vez é a linguagem o elemento chave colocado no palco por vários autores para diferenciar essa personagem das demais.

Em uma de suas primeiras comédias *Eu arranjo tudo*, produzida no ano de 1915, Cláudio de Sousa já denotou essa preocupação com a língua portuguesa e o excesso de estrangeirismos. A personagem *Bernardo* a certa altura da peça faz uso da palavra “vesperal” para referir-se a espetáculos teatrais realizados no período da tarde, esse termo soou estranho ao seu interlocutor. Bernardo responde: “Nesta terra para se entender o português é preciso falar francês. É um termo [vesperal] que o Cláudio de Sousa criou para substituir ‘matinée’”.<sup>34</sup>

Mas é num artigo intitulado *Clássicos no Theatro* de 1922, que Cláudio de Sousa esboça mais detidamente suas idéias acerca da linguagem utilizada pelos autores teatrais no Brasil em suas produções.

O naturalismo que hoje domina as artes, no theatro, mais do que em qualquer outra dellas, empolga o escriptor e leva-o a reproduzir, exactamente, o papaguear do povo, com todas as suas incorrecções e

<sup>34</sup> SOUSA, Cláudio de. *Eu arranjo tudo*: comédia em três atos. [S.l.: s.n.], [19??], p. 54.

defeitos mecânicos, e lerdices e subtrações de syllabas, filhos da preguiça e do menor esforço. [...] trazer para a scena, de preferencia, todas as aberrações e vícios populares, é prestar mau serviço às letras e ao publico [...]<sup>35</sup>

Para Sousa, sob o pretexto da verdade absoluta o escritor teatral não pode deturpar o maior de todos os patrimônios nacionais: a língua. O teatro é uma escola, e das mais práticas segundo ele nota, que tem a missão de corrigir a raça de seus ridículos; quanto aos sentimentos e tradições nacionais o teatro deve exaltá-los. Cláudio de Sousa está preocupado com a terra e com as tradições paulistas, o caipira é uma mácula da qual quer se livrar, um ser desajeitado e que promove aberrações na língua portuguesa, uma heresia para ele, pois é a língua de um povo o elemento edificador das tradições nacionais.

Caracterizado como ingênuo; deturpador da língua nacional; desconhecedor das idiossincrasias de novas tecnologias, como o automóvel; afeito a uma boa cachaça, fato esse que às vezes o leva a dormir com as costelas no xadrez e assinar termos de bem viver. A despeito disso, esse caipira aparecerá sempre às furtadelas, muitas vezes sem ser notado, ele é um recalque do Brasil rural que volta e meia traz à tona uma realidade com a qual se deseja manter distância, num momento em que o país se encontrava diante dos dilemas de construção de sua nacionalidade.

*Possidonio*, além de trabalhar na fazenda de *D. Cristina*, em época de eleição presta serviços ao seu padrinho, o *Coronel Ferraz*, amigo íntimo da família. Em rápida visita a casa de *D. Cristina*, o coronel veio confirmar com *Possidonio* a tarefa que lhe foi incumbida logo pela manhã: a de tomar conta do viveiro. Lá, é o local onde os eleitores ficam reunidos sob observação até o momento de depositar o voto na urna. Para tal tarefa, *Possidonio* – que faz as vezes de capanga – apesar de não saber ler, como também desconhecer os nomes dos candidatos, já decorou as cores dos envelopes: “Para presidente é o envelope côr de abóbora, e para vice é o côr de mamão aguado”.<sup>36</sup> Segundo ele, não há com o que se preocupar, pois os eleitores não perguntam nada.

Mas voltemos bruscamente nossas vistas para outro assunto.

<sup>35</sup> SOUSA, Cláudio. *Clássicos no Teatro*. Revista de Língua Portuguesa, Rio, n° 19, Setembro de 1922, p. 275-6. Acervo FD/USP.

<sup>36</sup> SOUSA, Cláudio de. *Flores...* Op. cit., p. 82.

*Henrique*, no intuito de ter uma companhia agradável e civilizada durante os dias que permanecerá na roça, após anos de ausência, convida seu irreverente amigo de infância *Oswaldo*, que acaba de chegar da França, para lhe fazer companhia. Este último é o típico jovem dos tempos da *belle époque*, ávido consumidor da cultura anglo-francófila e volúvel conforme a moda; muito ligado a novidades, dinheiro e sempre crítico em relação às tradições e valores familiares. Herdeiro de uma rica fortuna, já havia deitado fora metade do seu cabedal em viagens, presentes e frivolidades.

Durante o final de semana que passou em companhia de *Henrique* na fazenda de *D. Cristina*, o jovem *Oswaldo* criticou os valores e hábitos da roça que no seu entender permaneceram estáticos ao longo dos anos. *Henrique*, que inicialmente, a exemplo de seu amigo, criticou os valores e tradições da roça, aos poucos se sente incomodado e de certa forma ofendido com as críticas ferozes de *Oswaldo*. No intuito de dar vazão a mais de um de seus caprichos, ele convence *Henrique* a trocar toda a mobília da casa de *D. Cristina* por uma rica mobília que trouxe de Londres; apesar de uma certa resistência por parte de *Henrique* a troca foi feita. Para *Oswaldo*, a única tradição que se deve passar adiante é o dinheiro, e ainda assim “até chegar às mãos de um herdeiro inteligente, porque eu, por exemplo, não pretendo passá-lo adiante!”<sup>37</sup>

*Possidonio*, ao circular pela casa, em diversos momentos aparece em cena sem que seja visto pelas demais personagens, observando a todos. Mas, é a irreverência de *Oswaldo* que parece seduzir o caipira e o deixa pensativo todas as vezes que o jovem amigo de *Henrique* profere algumas de suas máximas, ouvidas atentamente por *Possidonio*. Vejamos rapidamente algumas das teorias de *Oswaldo* acerca da vida.

A vadição é a mãe de todas as virtudes e de todas as artes. Só o vadio é grande e nobre, porque tem tempo para se enobrecer, para espalhar um pouco do pó de arroz da phantasia sobre a carcassa velha da vida.

As minorias é que governam [...] Os poucos grandes espíritos é que dirigem as sciencias e as artes.

Todos aqui trabalham para mim! Oh, a vida do vadio é brilhante.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Idem, p. 56.

<sup>38</sup> Ibidem. Os trechos citados correspondem respectivamente às páginas 54, 76 e 77.

Durante as falas de *Oswaldo*, o caipira mesmo em silêncio, dá sinais de aprovação, e o admira ainda mais quando aquele o convence de que um gato pode ser uma raposa, pois o nome não exprime coisa alguma. *Oswaldo*, numa calma tarde de domingo planeja algo que possa excitar os ânimos, pois a calmaria da roça deixa-o entediado; resolve fazer uma caçada à raposa, uma *chasse à courre*. Na falta de uma raposa naqueles confins da roça, o dodivanas *Oswaldo* convence *Possidonio* a conseguir um gato preto, mas que para aquela ocasião mudaria o nome do gato, seria agora uma raposa azul. O caipira ficou admirado com o modo como *Oswaldo* resolveu essa situação e o fez mudar de idéia, e afirma convencido: “Não há nada como ter estudado! Uma cousa tão simples! Convencem a gente num momento!”<sup>39</sup>

Tais idéias veneradoras de uma vida de luxo, esplendor e de futilidades seduzem o caipira e o inspiram a mudar de vida, tomar um novo rumo; então, ele abandona a roça. *Possidonio* decidiu que não iria mais trabalhar, pois a vida de vadio é bonita, e a vadiação é a mãe do todas as virtudes; a sua maneira, ele aderiu às idéias de *Oswaldo*. *Possidonio* então juntou suas economias e foi para a cidade experimentar os prazeres da boemia e divertir-se. Vestiu-se à moda, com monóculo e chapéu melão, por alguns momentos se transformou em anfitrião de diversas reuniões, até que seu dinheiro acabou e foi abandonado. Para socorrer-se, pediu ajuda ao mestre-inspirador *Oswaldo*, que mandou que fosse trabalhar, pois não era pai de pançudo.

Ao encontrar-se na cidade sem dinheiro e sem amigos, *Possidonio* decidiu voltar para a roça e lá foi acolhido novamente; na roça possuía um lugar reservado. No dizer de *D. Cristina*, gente como *Possidonio* não abandona o lugar onde nasceu, pois “a gente do campo tem sua querência, como o gado”.<sup>40</sup> Aproveitou a ocasião para pedir a mão de *Adelaide* em casamento, ela não aceitou de pronto, o que obrigou o caipira a ser um pouco renitente; mas, enfim, conseguiu.

### ***O coroamento do rural no palco brasileiro***

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 118.

Uma cosinha de fazenda paulista, antiga e rustica, com as suas paredes de barro avermelhado, cortadas, em quadrados por taquaras, à guisa de vigamentos e carcomidas aqui e ali...<sup>41</sup>

É com essa descrição do palco, a qual é bastante extensa, que inicia Oduvaldo Vianna sua comédia *Terra Natal*, encenada pela primeira vez em 5 de maio de 1920 no Teatro Trianon do Rio de Janeiro pela Companhia Alexandre Azevedo.<sup>42</sup> O autor nesse momento procura referenciar todos os detalhes que comporiam a cozinha de uma fazenda do interior do estado de São Paulo, pois é nesse ambiente que as cenas do primeiro ato se passarão. Uma grande mesa de “madeira tosca”, um fogão de lenha, panelas de barro, toucinhos pendurados e cascas secas de laranja, também compõem o ambiente cênico; inclusive um monjolo e um pilão colocados ao fundo do palco representando panoramicamente a fazenda.<sup>43</sup>

Todos bebem muito café durante as cenas. Em *Terra Natal*, a palavra caboclo aparece em várias situações para designar os empregados da fazenda. Todavia, em vários momentos os habitantes da fazenda, independente de sua condição social, se auto-referenciam como caboclos, especialmente quando aquele local e seus habitantes são criticados. A auto-referência nestes casos é uma maneira clara de diferenciar daquilo que é estrangeiro e cosmopolita. Mas, quando há necessidade de se invocar a clivagem social, o caboclo é uma referência ao trabalhador rural.

Oduvaldo Vianna refere-se ao ambiente rural onde a ação da comédia se passa como roça e seus habitantes, por extensão, são roceiros.

O tom nacionalista encetado por essa comédia pode ser notado logo nas primeiras cenas, quando *Nhosinho*, filho do casal de fazendeiros que retornou dos seus estudos em São Paulo, é indagado pela mãe: “Meu filho, você vem de São Paulo, mas vem brasileiro, não vem?”<sup>44</sup> Segundo *Yayá*, irmã de *Nhosinho*, seu primo *Oscar* perdeu a noção de nacionalidade, tornara-se um yankee perfeito. *Oscar* é o herdeiro da fazenda na qual a família de *Yayá* vive, sendo que seu pai também é

<sup>41</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Terra Natal*. DDP n° 969, p. 1.

<sup>42</sup> A cópia que fazemos uso é de setembro de 1928 quando a Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia-Raul Roilien solicitou censura prévia desta comédia junto ao Gabinete de Investigações da Censura Teatral e Cinematográfica.

<sup>43</sup> O uso de telões panorâmicos que ficavam ao fundo do palco era um recurso bastante utilizado por algumas companhias no período em questão. Para maiores detalhes acerca dos critérios utilizados por cenógrafos e figurinistas do teatro paulista das primeiras décadas do século XX, Cf. Bezerra, 1999.

<sup>44</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Terra Natal*. DDP n° 969, p. 11.

sócio dessa propriedade. Ao chegar de “Norte-América”, Oscar logo manda eliminar os carros de boi da fazenda e os troca por automóveis. “O carro de boi é muito nacional. Um atrazo.”<sup>45</sup>

Oscar é um áspero crítico do Brasil e de seus valores que estão em descompasso com o desenvolvimento dos Estados Unidos e de alguns países da Europa. *Nhosinho*, numa determinada cena do segundo ato, em diálogo com o Oscar procura ponderar as afirmações do primo, especialmente quando Oscar se refere ao trabalhador brasileiro, pois ele o tem como um caboclo ignorante, preguiçoso e que é afeito ao vício da pinga e do jogo. *Nhosinho* é enfático: “Você não tem razão, Oscar. O caboclo é indolente porque não o ensinam a trabalhar; é ignorante porque não lhe dão escolas”.<sup>46</sup> Tal diálogo denota que as discussões encetadas pelo escritor Monteiro Lobato a partir dos artigos *Urupês* e *Velha Praga*, ambos de 1914, ganharam terrenos diversos.

Os vários caipiras que aqui analisamos num variado conjunto de autores reforçam a idéia de que esse era um momento de ser pensar quem era o Brasil, e mais difícil de ser respondido ainda, quem era o brasileiro. Por isso, temos vários caipiras, vários matutos e vários caboclos.

Vianna, em *Terra Natal*, faz uma ampla defesa dos valores nacionais em detrimento dos elementos estrangeiros, em vários momentos do seu texto defende a idéia de que não é o clima nem o local de nascimento que definem a inteligência e o caráter de um indivíduo. Como em outras peças já explicitadas aqui, o autor defende que a verdadeira felicidade está na roça, no interior. As mudanças empreendidas por Oscar na fazenda, ou seja, a instalação de maquinismos, apitos, a substituição de carros de boi por automóveis, afugentaram os pássaros, a paz, como também a felicidade em que todos viviam.

*Benedicto* e *Felisbina* são dois empregados negros da fazenda e que se expressam em uma linguagem que é grafada de modo a deixar explícito a clivagem social, pois não dominam aquilo que poderíamos chamar de a norma culta da língua portuguesa; são os caipiras, roceiros neste caso.

Nas comédias aqui analisadas, tanto em Vianna, Leal, Sousa e Corrêa, a designação de caipira e suas várias formas correlatas como caboclo ou roceiro, assume gradações. Para o habitante da grande metrópole todos aqueles que vivem

---

<sup>45</sup> Idem, p. 23.

<sup>46</sup> Ibidem, (2º ato) p.5

fora dela são roceiros, caipiras. Contudo, dentro do ambiente rural, seja nas fazendas do interior paulista ou no sertão, os próprios habitantes destes locais estabelecem aqueles que são considerados como caipiras ou caboclos. Geralmente tal designação é dada aos empregados subalternos do ambiente rural, são os camaradas, agregados ou peões da fazenda. A exemplo das comédias de Viriato Corrêa, tais personagens são referenciadas apenas como caboclo, sem um nome próprio.

Apesar de se encontrar numa posição de inferioridade social, essas personagens sempre estão às voltas com tiradas incríveis, como é o caso do *Benedito*, empregado da fazenda onde se passa a ação de *Terra Natal*. Exemplo disso ocorre todas as vezes que é repreendido por seus patrões, pois ele sempre consegue inverter a situação a seu favor; uma maneira, talvez, de compensar sua condição social.

O desfecho final de *Terra Natal* se dá a partir do momento em que as máquinas importadas por *Oscar* para beneficiar café entram em pane geral e ninguém consegue reverter tal situação caótica. *Oscar* não se conforma com o fato de que o norte-americano, chefe da usina de beneficiamento, tenha se embebedado e agredido os demais empregados. Ofendidos em seus brios, “os caboclos” abandonaram o trabalho e a usina está parada, impedindo assim que *Oscar* entregue a remessa de café a seus compradores e salde as dívidas da fazenda.

Todavia, em meio ao desespero geral, ruídos de maquinismos e apitos cortam os ares e todas as fisionomias se transformam; as máquinas voltaram a funcionar! Mas como? Correndo todo afobado *Benedicto* surge em cena trazendo boas novas: “Siô Lauro, seu dotô Oscar! As machinas estão trabaindo. O fio de ‘seu’ Juca Telles tanto lidou que movimento a usina!” Todos recebem alegremente a notícia, menos *Oscar*: “Que? Aquele caboclinho?” Para não restar dúvidas acerca do feito do empregado da fazenda, *Benedito* retorqui orgulhosamente ao seu interlocutor: “Sim sinhô. Aquelle caboclinho. Productó nacioná legitimo!”<sup>47</sup>

O feito empreendido pelo caboclo de *Terra Natal* dá mostras claras de um dos objetivos principais da peça, eleger o caboclo e o interior do país como lídimos representantes do nacionalismo brasileiro. É no sertão com seus habitantes e seus costumes que o Brasil encontrará suas raízes e a partir deles poderá alçar vôos rumo a um futuro grandioso. Já nos idos de 1897, *Seu Eusébio* o mineiro da

<sup>47</sup> Ibidem, (2º ato) p. 33. Esta nota refere-se a todas as citações desse parágrafo.

consagrada burleta *A capital federal*, de Arthur Azevedo, depois de experimentado na vida mundana da capital federal, finaliza a peça louvando a vida no sertão:

A vida da *Capitá* não se fez para nós. E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria.<sup>48</sup>

### ***Virgens para a nação***

No final do século XIX, o educador paulista Cesário Mota produziu uma comédia que foi bastante encenada nos palcos paulistas durante o período em que nos atemos nessa pesquisa, trata-se de *A caipirinha*. A ação se passa no interior do estado de São Paulo no final do período imperial, em um sítio chamado sítio da Ave-Maria. Tal sítio é um espaço territorial pertencente a uma fazenda maior de um único proprietário, os habitantes do sítio são agregados da fazenda e, portanto, possuem uma autonomia limitada.

A cópia que fazemos uso é de setembro de 1928, quando a Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia-Raul Roilien levou à cena *A Caipirinha*, de Cesário Mota, no dia 21 do referido mês que, segundo o cronista OESP, parece não ter agradado ao público presente pelo fato de tocar em um tema que para seu momento não era atual, a crítica ao sistema escravista.

No sítio da Ave-Maria vive *Nhô Pedro* juntamente com um afilhado, o *Joanico*, e sua neta órfã, *Maroca*, a nossa personagem principal. *Nhô Pedro*, pelo que se pode depreender, é um velho escravo beneficiado pela lei dos sexagenários e cuida de sua neta desde que sua filha morreu.

O enredo desta comédia gira em torno da ameaça de que *Maroca* poderá ser retirada da casa do avô, por conta de ser uma órfã, fato que está preocupando a todos. Assim, foi nomeado judicialmente um tutor para a menina, ao qual ela deverá ser entregue na vila, uma espécie de núcleo administrativo e jurídico de todo o território, e que apresenta formas mais complexas de organização social do que as propriedades rurais que a circundam.

A nomeação do tutor para *Maroca* e sua saída do sítio são resultados de um plano arquitetado pelo *Sr. Silvinha*, que planeja se aproximar de *Maroca* na tentativa

---

<sup>48</sup> AZEVEDO, A. "A capital federal". In: *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, Tomo IV, p. 418.

de conquistá-la. Para facilitar sua investida, contou com a ajuda de seu cunhado *Ricardo*, o qual foi nomeado pelo juiz dos órfãos como tutor de *Maroca*. *Silvinha* é filho do proprietário do sítio em que *Maroca* vive, além disso, foram grandes amigos de infância.

Todavia, o reencontro com *Silvinha* depois de longos anos de separação, não causou uma boa impressão em *Maroca*. Ao conversar sobre tal assunto com um outro de seus pretendentes, o seu primo *Juca*, ela afirma:

[...] vancê sabe a amizade que eu tenho a seu Tônico Sirvinha... elle se criou commigo, crescemo junto. Quando morreu a mãe delle, minha mãe trouxe elle cá para a casa pra distrahir. Brincava commigo... me ajudava no serviço... assim ficou até ir para os estudo. Mas quando vortou, já não era mais os mesmo; veio moço e com uns modos que não me agradam nada.<sup>50</sup>

Ao longo do texto, a palavra caipira aparece claramente para referir-se àqueles que vivem no sítio da Ave-Maria e que desconhecem os hábitos da vila, que aparece aqui para se referir às cidades próximas da área rural onde se localiza o sítio. Em alguns momentos as próprias personagens se intitulam como caipiras, como no diálogo citado acima entre *Maroca* e seu primo *Juca*. Ao ser inquirida pelo primo sobre o modo como irá agir diante das tentativas de sedução do Sr. *Silvinha*, ela responde resoluta: “Esta caipirinha pode querê bem uma pessoa, mas dahi deixá que me pizem nella, é que não tem perigo”.<sup>51</sup>

A auto-referência como caipira é uma tentativa de investir em si próprio virtudes como bravura, honestidade e solidariedade. Em *A caipirinha*, essa investidura é feita com o intuito de dotar o caipira de um certo *ethos* guerreiro na luta contra as arbitrariedades perpetradas pelas classes mais abastadas.

A perspectiva de uma provável saída de *Maroca* do lar em que vive juntamente com o avô, causa grande mal-estar e rebuliço geral, especialmente no momento em que um oficial de justiça visita a casa de *Nhô Pedro*. Este oficial por pouco não é enxotado por alguns companheiros do avô de *Maroca*, ele representa o Estado e suas leis que estão em descompasso com o modo de vida dessa população. Assim, tal intromissão é uma afronta que não se pode suportar.

*Maroca*, obedecendo às ordens de seu avô, que se conformou com a decisão do juiz de órfãos, acabou por acompanhar o oficial de justiça. Ela foi levada para a casa de *Genoveva*, irmã do Sr. *Silvinha*, na condição de serviçal da casa numa

<sup>50</sup> MOTTA, Cesario. *A caipirinha*. DDP n°816. (1° ato), p. 9.

<sup>51</sup> Idem.

convivência não muito amistosa com a proprietária da casa, a qual é esposa de seu tutor. *Genoveva* sente ciúmes da beleza da “caipirinha” e por tal, a sobrecarrega nos afazeres da casa. No convívio diário, quando *Genoveva* se refere a *Maroca* como sendo uma caipira ou caipirinha, o faz em tom pejorativo na tentativa de ofendê-la. Além disso, é atribuída a sua pessoa toda uma má sorte de ofensas e, inclusive, ameaças de agressão física.

Mas, o destino lhe reserva ainda uma outra surpresa, não muito agradável. Após um atabalhado dia de trabalho, *Maroca* é deixada só durante a noite, quando seus tutores se retiram para um passeio. De repente, *Sr. Silvinha* salta para dentro da casa pela janela da sala, pregando-lhe grande susto. Ainda se recompondo da desagradável surpresa, ela lhe pergunta: “Mas o que o senhor quer aqui a esta hora?”<sup>52</sup> A intenção de *Silvinha* era convencer *Maroca* a ir morar em sua companhia sem a realização de casamento. É uma proposição infame para os brios de *Maroca* que preza por seus valores e se sente ameaçada diante de tal situação. *Silvinha*, ao notar a resistência da moça ameaça levá-la à força, mas não será tão fácil assim. *Maroca* resiste aos gritos e para sua felicidade seu primo *Juca*, o qual já há algum tempo seguia o *Sr. Silvinha* e conhecia de antemão seus planos, entra de sopetão pela porta da rua e impede que ela seja levada por *Silvinha*.

Em meio a toda confusão, a polícia já se encontrava do lado de fora da casa e acaba por prender *Juca*, que é acusado de invadir a casa onde *Maroca* se encontrava. Ela por sua vez, é expulsa da casa por *Genoveva* e é levada por *Gonçalo*, o oficial de justiça que vive à mercê dos fazendeiros da região.

Para espanto de todos, *Gonçalo* irá auxiliar *Maroca* levando-a para sua própria casa, e com o auxílio de sua esposa vestem a caipirinha de homem para que ela pudesse fugir de seu algoz pretendente, o *Sr. Silvinha*. Ao ser solto pela polícia, *Juca* também contará com a ajuda de *Gonçalo*, este irá levá-lo até a casa do juiz para que possa ser emitido um alvará autorizando o casamento de *Juca* e sua amada prima.

Ao final, a nossa personagem principal, *Maroca*, consegue voltar para o sítio da Ave-Maria reencontrando seu avô. Para conquistar sua liberdade definitiva e se livrar das garras do *Sr. Silvinha*, *Maroca* aceita de pronto o convite de casamento feito por *Juca*; pois, assim como ele a caipirinha nasceu e se criou na roça. Este casamento encerra um período de amargura que por alguns instantes se teve a

---

<sup>52</sup> Ibidem. (2º ato), p. 11.

impressão de que não se findaria. Para felicidade de todos, *Maroca* conseguiu voltar para a roça distante das investidas sedutoras do Sr. *Silvinha*, homem de hábitos e costumes duvidosos, com os quais é preciso manter distância. A felicidade da roça, como também *Maroca*, sua grande representante, enfim, estão salvos.

Cesário Mota ao compor essa personagem feminina, dotou-lhe de certas particularidades que se repetirão em personagens semelhantes de períodos posteriores. Tanto a *Maroca*, de Cesário Mota, quanto a *Rosinha* de Cláudio de Sousa, em *Flores de Sombra* (1916); a *Juriti* de Viriato de Corrêa, em *Juriti* (1919); a *Yayá* de Oduvaldo Viana em *Terra Natal* (1920); a *Maria Bonita*, de Arlindo Leal, em *Cenas da roça* (1917); são habitantes do sertão, do interior e são órfãs – à exceção de *Yayá* – e ainda não foram conspurcadas pelo mundanismo das grandes cidades, são virgens sertanejas ou caipiras, assim como *Maroca* e *Maria Bonita*.

Essas moças puras acabam sempre por conquistar o coração daqueles jovens que teimosamente consideram o rural como local de atraso e paralisado no tempo. Ao final, se rendem à pureza e o frescor de um amor seguro.

Para *D. Cristina*, de *Flores de Sombra*, seu filho *Henrique* não deveria se casar com a jovem cidadina *Cecília* que veio do Rio de Janeiro para conhecer a roça onde seu pretendente nasceu. Em sua opinião, *Cecília* não passa “de uma cabeça de vento”,<sup>53</sup> ela espera que *Henrique* se case com sua afilhada *Rosinha* porque esta “é da nossa raça, da nossa terra, de nossos costumes. Henrique, porém, se deixa levar pelas momices da outra”.<sup>54</sup>

*Rosinha* é filha do Coronel Ferraz, perdeu sua mãe muito pequena e, de certo modo, tal papel foi preenchido por *D. Cristina* que sempre a teve como filha. Quando crianças, *Rosinha* e *Henrique* nas suas ingênuas brincadeiras diziam que iriam se casar quando fossem adultos. Ele saiu da roça e foi o Rio de Janeiro estudar na Escola Naval e recalçou seus sonhos de criança; ela, por sua vez, permaneceu no mesmo local desde o seu nascimento e sempre manteve vivo o amor por seu primo *Henrique*, apesar de sempre negar esse sentimento.

A presença de *Cecília* e o fato de *Henrique* a ter cortejado durante os dias em que permaneceu na fazenda, deixou *Rosinha* profundamente magoada. *Cecília*, volta para o Rio de Janeiro, e dias depois envia uma carta para *Henrique* rompendo com ele. A desilusão desse amor o faz repensar a sua relação com o passado que

<sup>53</sup> SOUSA, Cláudio de. *Flores...* Op. cit., p. 66.

<sup>54</sup> Idem, p. 67.

vivenciou naquela fazenda do interior, passado este do qual já havia se desvencilhado. *Henrique*, antes ir a cidade buscar a carta que o deixaria tão abatido, pediu à empregada da fazenda que se livrasse de uma série de papéis velhos e lembranças da sua infância. Porém, ao retornar a fazenda manda *Adelaide* parar imediatamente com tudo aquilo e, em meio aos seus desenhos de criança toma nas mãos um que lembrava um rosto de mulher e com o nome de *Rosinha*, logo abaixo do desenho reconheceu sua própria letra com os seguintes dizeres: Quando eu crescer caso com você. Lembrou-se então de *Rosinha* e tudo aquilo que, segundo ele, precisa “para reconstruir a paisagem deliciosa de sinceridade, de amor, de vida sã e de pureza”.<sup>55</sup> Esse passado e toda a tradição que o envolve é a sombra segura na qual o amor de *Rosinha* por *Henrique* precisa para reviver. *Rosinha*, tal qual as begônias, “é uma flor de sombra, modesta, rasteira, que a tempestade respeita!”<sup>56</sup>

E, é nesta sombra do campo que *Henrique* espera viver e ser feliz, pois a vida na cidade é um falso dourado em que não encontra nenhum tipo de fixidez, como “o passo que desliza pelo asfalto sem deixar um rasto que apaixone”.<sup>57</sup>

*Oscar*, o jovem herdeiro da fazenda onde a ação de *Terra Natal* se passa, e que voltou totalmente americanizado depois de um longo período viajando, também terá o coração tocado por uma mocinha pura da roça. Logo após o momento em que um dos caboclos da fazenda, que *Oscar* tanto criticava, devolver o movimento à usina de beneficiamento de café, ele foi tomado por uma profunda decepção.

*Yayá*, que o observava atentamente, convida-o para ver as máquinas que estão novamente funcionando; a resposta de *Oscar* abala seu espírito. Ele decide ir embora da fazenda. De modo resolutivo ela lhe responde: “Não, Eu não quero que você saia daqui”.<sup>58</sup> As palavras de *Yayá* foram para ele como a revelação de um grande amor que já há algum tempo ele desconfiava de sua existência, os dois se entreolham demoradamente em completo silêncio. *Oscar* tenta lutar contra os seus sentimentos, mas não consegue, com bastante cuidado para não macular o sentimentalismo que envolvia aquele momento ele diz a *Yayá*: “Não sei o que se passa agora em mim. Acho-a linda...”<sup>59</sup> *Oscar* não estava apenas tomando consciência do amor que sentia por *Yayá*, o fato é que ele era mais um coração

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 137.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>58</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Terra...* Op. cit., (2º ato) p. 34.

<sup>59</sup> Idem, p. 35.

reconquistado em meio à órbita dos desgarrados; o sentimento de apego a sua terra natal foi mais forte do que seu racionalismo. Nas palavras de Yayá:

(Para Oscar) É que seu coração continua brasileiro... O coração não muda nunca. As flores arrancadas da haste murcham. Nós somos como as flores. Nós somos tão felizes vivendo na terra em que nascemos... Tenha calma. Veja como a tarde está tranqüila.<sup>60</sup>

Ele decide ficar e acaba convencido que a verdadeira felicidade não está na riqueza, nem em coisa alguma feita pela força do homem. Segundo ele, foi no interior, na roça que ele aprendeu a admirar sua gente e sua terra e finaliza: “Esta é a verdadeira felicidade: o amor, a família, a Terra Natal”.<sup>61</sup>

Mas, algo interessante chama a atenção no comportamento dessas mocinhas puras do interior, nem todos aqueles que se atiraram na conquista de seus corações tiveram sucesso. Para essas moças não faltavam atributos para conquistar corações rebeldes, mas elas eram rígidas na escolha do seu amor. Certas incompatibilidades em seus pretendentes eram inaceitáveis, para aqueles que já se encontravam seduzidos e contaminados pelos valores urbanos, algo que para elas era inadmissível, a negativa era certa. Elas não poderiam se deixar contaminar pelos valores citadinos; era necessário manter o sertão e seus valores intactos, um outro detalhe é o fato de que essas mocinhas puras do sertão e seus respectivos pretendentes sempre são do mesmo estrato social.

Para aqueles que reconheceram o sertão e seus valores como o melhor modo de vida possível, foram brindados com o amor destas mocinhas, tal qual *Henrique* e *Oscar*.

Sorte semelhante não tiveram o *Sr. Silvinha*, de *A Caipirinha*, nem tão pouco os jovens bacharéis *José Carlos* e *Juca*, respectivamente em *Cenas da roça* e *Juriti*.

Em *Cenas da roça*, *Maria Bonita* não se deixou levar pelas seduções de seu amigo de infância *José Carlos* que acabara de voltar para o sítio das Perdizes, depois de longo tempo de estudos no Rio de Janeiro. O retorno de *José Carlos* deixa *Barnabé* profundamente incomodado e enciumado. Este era um outro dos pretendentes de *Maria Bonita*, e que certa feita confessou a ela suas preocupações com a presença de *José Carlos*: “Ocê bem sabe. Esse dotorsinho da capitá qué me arroba o seu amô...”<sup>62</sup> Do mesmo modo que *Maria Bonita*, ele também nasceu e

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Terra...* Op. cit., (3º ato) p. 18.

<sup>62</sup> LEAL, Arlindo. *Cenas...* Op. cit., Não Paginado.

creceu no sítio e era empregado de *D. Josepha*. Segundo *Maria Bonita*, as preocupações de *Barnabé* não eram necessárias, pois ela só possuía um amor no coração e não acreditava nas palavras de *José Carlos*. E, realmente ela foi fiel a sua palavra e se casou com *Barnabé*. *José Carlos*, por seu turno, se enamorou com *Dorinha*, filha do *Coronel Fagundes*, e que a seu exemplo era uma amante dos prazeres da vida da capital federal. Os dois decidiram que tão logo *José Carlos* terminasse seus estudos, iriam viver na capital.

Em *Juriti*, *Juca* ao chegar no sertão se encontra tomado por uma grande curiosidade, pois ainda não conhece a bela *Juriti*, da qual todos tanto falam. Ele apesar de ter crescido no sertão não a conhecia, quando seguiu para os estudos, com toda a certeza ela ainda era uma menina. Mas *Zé Fogueteiro*, empregado do pai de *Juca*, tenta refrescar a memória do jovem Doutor:

Seu doutor não conhece? É a moça mais bonita deste sertão. É sobrinha se siá Cota Sarapó e vive com ela, desde assinzinha, quando ficou sem mãe. Vale a pena ver a *Juriti*, seu doutor. É um passarinho. Quando ela está para chegar numa festa a gente de longe sabe logo. É um cheiro de flôr.<sup>63</sup>

A par de tal descrição, *Juca* e seu amigo *Raposo* entrevêem a possibilidade de roubar alguns beijos de uma bela sertaneja, mas *Zé Fogueteiro* os adverte que isso será em vão, ela é moça séria. *Juca* acredita que nenhuma matuta possa resistir às seduções dos moços da cidade, esta seriedade de *Juriti* são apenas conversas.

*Juriti*, com sua beleza sublime e natural deixa os dois jovens atordoados, e para conquistá-la lançam mão de vários galanteios. Para *Raposo*, será impossível conquistar a roceira, “porque tem alma”.<sup>64</sup> E realmente o foi. *Juriti* não cedeu às seduções dos moços da cidade, ela não quer saber de amores passageiros, deseja um amor para toda a vida. Ela tem sua própria opinião e sabe muito bem o que quer, não se deixa seduzir em momento algum pelos encantos da cidade, seu lugar é o sertão. E é no sertão que encontrará seu verdadeiro amor.

Viriato Corrêa no ano de 1915 já havia produzido uma personagem semelhante a *Juriti*, é a personagem *Mulata* de *A sertaneja*, opereta com música da maestrina Francisca Gonzaga. A cópia que fazemos uso é de 1928 quando foi

<sup>63</sup> CORRÊA, V. *Juriti*. Op. cit., p. 5.

<sup>64</sup> Idem, p. 10.

levada à cena pela Companhia Margarida Max no Teatro Casino Artarctica em São Paulo.<sup>65</sup>

Novamente o sertão de Viriato Corrêa não apresenta um lugar geográfico definido, trata-se de um local dotado de uma natureza idílica em que a relação entre o homem e natureza é constante. Em *A sertaneja* as personagens que representam o sertão aparecem sem nome próprio, são colocadas em cena por meio de designativos genéricos como caboclo, matuto, coronel e mulato.

A *Mulata* deixou o sertão para conhecer o Rio de Janeiro, mas está apenas de passagem, e quando a saudade apertou, voltou para o seu sertão, onde era efusivamente esperada numa festa preparada pelo *Coronel*, o líder político da localidade. Ela, a *Mulata*, é tida como linda, um ser dotado de uma estonteante beleza que seduz a todos, inclusive vários cariocas que vão ao sertão em busca dela logo após sua saída do Rio de Janeiro. Mas, a *mulata* não cede a esses amores passageiros que tentam seduzi-la a todo custo, se entrega a um amor verdadeiro, ao amor de *Jandaia*, caboclo do sertão.

Para coroar esses finais românticos, como era de praxe, rebenta longínquo o desafio dos violeiros enternecidos e o pano cai v a g a r o s a m e n t e...

---

<sup>65</sup> CORRÊA, V. *A sertaneja*. DDP N ° 310.



## Quadro Biográfico

Nome	Formação	Local de Nascimento	Principais Peças	Demas Obras
<b>CLAUDIO DE SOUSA</b>	<p> Aos 14 anos, terminado o curso de humanidades, seguiu para a Bahia e matriculou-se na Faculdade de Medicina. Mas tarde transferiu-se para a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, onde se doutorou em 1897 durante o período acadêmico pertenceu ao grupo de redatores do <i>Correio da Tarde</i> e da <i>Cidade do Rio</i>. Foi professor de Terapêutica da Escola de Farmácia de São Paulo (1896) e fundador da Liga e Profilaxia Mocal e Sanitária e do Departamento de Combate à Sífilis. Em 1913 abandona a Medicina, muda-se para o Rio de Janeiro para se dedicar às letras. Fundou o Instituto Brasileiro de Cultura Japonesa. Foi membro da Academia Brasileira de Letras, cadeira n.º 29 (Martins Pena), além de outras agremiações. Cláudio de Sousa teve uma trajetória intelectual bastante diversificada: foi romancista, teatrólogo, <i>novelista</i>, conferencista, crítico, cronista de viagens, historiador, ensaísta, etc. Colaborou nos principais periódicos históricos e literários brasileiros.</p>	Cláudio Justino de Sousa nasceu em São Roque-SP a 20/10/1876 e faleceu no Rio de Janeiro a 28/06/1954.	<p> <i>Mata-a ou ela te mata!</i>, comédia, representada em 1896; <i>Eu errando tudo!</i>, comédia, Rio: Pimenta de Melo, 1915; <i>Flores de sombra</i>, comédia, Rio: Pimenta de Melo, 1916; <i>A renúncia</i> (1917); <i>O assustado das Fedrosas</i> (1917); <i>Um homem que dá azar</i> (1918); <i>Outono e primavera</i> (1918); <i>A Jangada</i> (1920); <i>As sensitivas</i>, Rio: Ed. Jornal do Comércio, 1920; <i>O turbilhão</i> (1921); <i>O conto do mineiro</i> (1921); comédia; <i>O milagre</i> (1921); <i>Oiseu de rapina</i>, tradução francesa representada no Theatre Athénée de Paris; <i>A escola da mentira</i> (1923); <i>A arte de seduzir</i> (1927); comédia; <i>Manuza</i> (1933); <i>Opereta</i>; <i>Fascinção</i>, Rio: Ed. SBAT, 1939, dentre outras. Algumas de suas comédias foram traduzidas para o italiano e espanhol.</p>	<p> Dos seus trabalhos de cunho etnográfico podemos citar <i>De Paris ao Oriente</i>; impressões da viagem, 1928; <i>Terra do fogo</i>; impressões de viagem à região de São Sul, 1939; <i>Impressões do Japão</i>, 1940; <i>Viagem à região do Polo Norte</i>; impressões de viagem, 1939; <i>Trabalhos de cunho histórico</i>; <i>Falésias</i>, seu passado, seu presente, SP, Ed. Nacional, 1935; conferências contendo também <i>Os deuses modernos</i>; <i>Os capacetes de aço</i>; <i>O sete de setembro</i> e <i>As três Marias</i>; <i>Romances</i>; <i>As mulheres fatais</i>, 1928; <i>As conquistas amorosas de Castanva</i>, 1931; <i>Os Inuitizes</i>, 1936; <i>Trabalhos de crítica e história do teatro</i>; <i>Os estrangeirismos em Nosso Teatro</i>; <i>Revista de Língua Portuguesa</i>, Rio, n.º 5, maio de 1920, p. 115-20; <i>Clássica no Teatro</i>; <i>Revista de Língua Portuguesa</i>, Rio, n.º 12, Setembro de 1922; <i>O Teatro no Brasil</i>; <i>Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i>, tomo especial, Anais do Congresso Internacional de História da América em 1922, Vol. IX, Rio de Janeiro, 1930, p. 551-86; <i>Nosso Primeiro Concediário</i>; <i>Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i>, Vol. 165, Rio de Janeiro, 1933, p. 465-592; <i>O primeiro comediário brasileiro</i>; <i>Dionysos</i>, Rio de Janeiro, junho de 1942; <i>Pirandello e seu teatro</i>, Rio de Janeiro; P.E.N. Clube do Brasil, 1946; <i>Utilizava o pseudônimo de Mário Paredal no jornal Cidade do Rio</i>.</p>

Nomes	Formação	Local de Nascimento	Principais Peças	Demais Obras
<b>DANTON VAMPRE</b>	Formou-se em Direito pela Faculdade de São Paulo. Foi jornalista, contista e teatrólogo.	Nasceu na cidade de Rio Claro a 16/04/1892 e faleceu na capital paulista a 20/05/1949.	São Paulo <i>Futuro</i> (23/04/1914), revista de costumes paulistanos; <i>Uma festa na Freguesia do Ó</i> (1917), burlesca escrita em parceria com João Felizardo; <i>A pensão de D. Ana</i> (1917); <i>O café de São Paulo</i> (1917); <i>De duas uma</i> (1917); <i>A família Carrapato</i> (1917); <i>Beijos e piparacas</i> (1918); <i>Você vai ver...</i> (1917) e <i>Susteria a noiva</i> (1918), revistas escritas em parceria com Euclides de Andrade e Joo Bananêre; <i>O que o rei não viu</i> (1921), em parceria com Gasildo Barroso, <i>Carrapicho</i> (1945).	Escreveu no <i>Jornal A Folha do Rio de Janeiro</i> utilizando os pseudônimos de Tito Lívio e Mário de Luz.
<b>ODIVALDO VIANA</b>	Faz seus estudos no Ginásio São Bento (1907-9) e na Escola Laminine Nogueira da Gama; a seguir, frequentou a Escola de Farmácia e Odontologia de São Paulo (1912-3). Em 1921, organizou com Viriato Correia e Nicolino Viggiani, a empresa dramática Abigail Maia, companhia que ocupou o Teatro Tronon no Rio, onde só autores brasileiros eram representados. Dirigiu a Cia Brasileira de Comédias (1923), a Escola Dramática do Rio de Janeiro (1935-40) e a Rádio Pan-Americana. Trabalhou em diversos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo.	Nasceu em São Paulo a 27/02/1892 e faleceu no Rio de Janeiro em 1972.	Entre suas principais peças estão: <i>Amor de Berçido</i> , <i>opérea</i> ; <i>Ordenança do coronel</i> (1917), <i>comédia</i> ; <i>O Imperial</i> (1917); <i>Terra Natal</i> (1920), <i>comédia</i> ; <i>Casa do tio Pedro</i> (1920), <i>comédia</i> ; <i>Mantãs de sol</i> (1921), <i>comédia</i> ; <i>A vida é um sonho</i> (1921); <i>Catzenaro da festa</i> (1927); <i>Vendedor de ilusão</i> (1930); <i>Falício</i> (1931); <i>Fruito proibido</i> (1932), entre outras.	Dirigiu para o cinema <i>Bonequinha de seda</i> , <i>Alegria e Quase no Céu</i> .
<b>ARLINDO LEAL</b>	Foi colaborador do periódico <i>Revista Teatral</i> (1904), proprietário/colaborador de <i>Vida Paulista</i> (1908), jornalista, comediógrafo e teatrólogo.	Nasceu em São Paulo em 1871 e faleceu em 1929 na mesma cidade.	O Boato (18/05/1899), revista de costumes paulistanos; as comédias: <i>Guilá á força</i> (1903), <i>Castelo no ar</i> ; <i>Da que se morre riuas em São Paulo</i> (1902); <i>A mulher do mau ho.</i> ; <i>A crise</i> , revista de costumes paulistanos escrita em parceria com José Piza; <i>Cenas da Roça</i> (1917), <i>burlela de costumes setanejos</i> ; <i>Fior do sertão</i> (1917).	Compôs letras e bingunhos para as tréadas de Marcello Tupinambá. Utilizava o pseudônimo de José Eloy.

Nome	Formação	Local de Nascimento	Principais Peças	Demas Obras
<b>EUCLIDES DE ANDRADE</b>	Adv. e Escritor.	Não encontrado	Escreveu <i>Ali, no duro</i> (1914), revista; <i>Seu eu fosse como tu...</i> (1915), revista em parceria com Caetano Silva; <i>Sustenta a noz</i> (1918), revista escrita em parceria com Darton Vampiré e João Bananêre; <i>O picareta</i> (1916), burleta; <i>O candidato do povo</i> (1919) e <i>A parreira da mulata</i> (1919), burletas escritas em parceria com Ferreira Simões; <i>Dona Isid</i> (1925); <i>Chevalândia</i> (1927), revista representada pela Cia. Aruda no Teatro Boa Vista; <i>X.P.T.O.</i> (1930), revista em parceria com Otávio Rangel.	É de sua autoria a obra <i>Exibções de granada</i> , a revolução amedida. São Paulo: Unita, 1933. Foi co-autor, juntamente com Hely F. da Câmara de <i>A Força Pública de São Paulo</i> ; sociedade impressora Paulista, 1931. Uitzava o pseudônimo de Epanoio.
<b>CESÁRIO MOTA JR.</b>	No ano de 1876 colou grau na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Em Capivari fundou o Partido Republicano. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e colaborou no Almanaque Literário de S. Paulo. Atuou como deputado, pastorador, higienista e teatrólogo.	Nasceu no município de Porto Feliz em 5/03/1847, faleceu no Rio de Janeiro em 24/04/1897.	<i>A calpúrnia</i> (Final do séc. XIX), comédia-drama; Encenada no Teatro Republica em 28/07/1917 pela Cia. Dramática de São Paulo.	Vários escritos versando sobre Medicina, agricultura e política. Maiores detalhes: Cf. MELO, Luis Correa de. <i>Dicionário de autores paulistas</i> , 1954.
<b>JOSE PIZA</b>	Colou grau em 1892 na Faculdade de Direito de São Paulo. Foi colaborador dos periódicos: <i>A Bohemia</i> (1896-1900) e <i>Revista Theatral</i> (1904). Foi crítico de teatro nos jornais <i>Canôas</i> O <i>São Paulo</i> e <i>Correio da Manhã</i> durante o ano de 1895, e em São Paulo no jornal <i>A notícia</i> . Uitzava o pseudônimo de Tito Casimiro.	José Gabriel de Piza nasceu em São Paulo em 07/04/1899 e faleceu na mesma cidade em 30/04/1910.	Os dois <i>Jucas</i> (1888), comédia; <i>A crise</i> , revista de costumes paulistas escrita em parceria com Afrânio Leal; <i>Os Louros</i> (25/04/1899), escrita em parceria com Gomes Cardin; <i>O mambo</i> (1904) em parceria com Artur Azevedo; <i>O desatque</i> (1910/5/1905); <i>Snoos e Roivers</i> (1906); <i>O desforço</i> (1908); <i>O caramanchão</i> ; <i>A carta: Mãe pegou, Pai foi o trem</i> ; <i>Mingum digai</i> ; <i>Por causa da da de Capital Federal</i> ; <i>Fior de Junho</i> (1909) burleta do costumes nacionais em parceria com Raul Paderneta; <i>O avô</i> ; <i>Duelo no Larra</i> .	<i>Contos da Poça</i> , SP: Tip. Andrade e Melo, 1930.

Nome	Formação	Local de Nascimento	Principais Peças	Demais Obras
<b>MARIATO CORREIA</b>	Maurice Viriato Correia <b>Bairrada do Lago Fino</b> , ainda criança deixou sua cidade natal para fazer os estudos primários e secundários em São Luís. Frequentou a Faculdade de Direito do Recife até o 3º ano, transferindo-se depois para a Fac. Livre de Ciências Sociais e Jurídicas do Rio de Janeiro. Foi jornalista, contista, romancista, tradólogo e autor de crônicas históricas e livros infanto-juvenis. Colaborou em quase todos os periódicos do Rio de Janeiro e foi redator da <i>União</i> , <i>Gazeta de Notícias</i> , <i>Correio da Manhã</i> , <i>Folha do Dia</i> , <i>A Fala</i> , <i>A Noite</i> e <i>A Manhã</i> . Em 1911 foi eleito deputado estadual pelo Maranhão e em 1927 e 1930 deputado federal. Escreveu perto de 30 peças, entre dramas e comédias, que focalizam ambientes sertanejos e urbanos. Foi o terceiro ocupante da Cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 14 de julho de 1936.	Nasceu em Pirapemas-MA a 23 de janeiro de 1884, e faleceu no Rio de Janeiro a 10 de abril de 1967.	Principais peças teatrais: <i>Sertaneja</i> (1915); <i>Manterona</i> (1916); <i>Morona</i> (1917); <i>Sol do sertão</i> (1918); <i>Jurii</i> (1919); <i>Sapequinha</i> (1920); <i>Nossa gente</i> (1924); <i>Zuzu</i> (1924); <i>Uma noite de baile</i> (1926); <i>Pequetita</i> (1927); <i>Bomborzinho</i> (1931); <i>Sansão</i> (1932); <i>Mama</i> (1933); <i>Bicho papão</i> (1936); <i>O homem da cabeça de ouro</i> (1936); <i>A marquesa de Santos</i> (1938); <i>Carreiro de batelão</i> (1938); <i>O capador de asneralças</i> (1940); <i>Rei da papalão</i> (1941); <i>Pobre diabo</i> (1942); <i>O príncipe encantador</i> (1943); <i>O gato comeu cantando as cigarras</i> (1945); <i>Venha e nós</i> (1946); <i>Dinheiro é dinheiro</i> (1949); <i>O grande amor de Gonçalves Dias</i> (1959).	<b>CONTOS</b> : <i>Miraretas</i> (1903); <i>Contos do sertão</i> (1912); <i>Novelas doidas</i> (1921); <i>Histórias ásperas</i> (1926). <b>ROMANCE</b> : <i>Balçada</i> (1927). <b>CRÔNICAS HISTÓRICAS</b> : <i>Terra de Santa Cruz</i> (1921); <i>Histórias da nossa história</i> (1921); <i>Brasil dos meus avós</i> (1927); <i>Bau velho</i> (1927); <i>Gaveta de separaíro</i> (1932); <i>Alcofuras da história</i> (1934); <i>Mata gallego</i> (1934); <i>Casa de Belchior</i> (1938); <i>O país do pau de tinta</i> (1939). <b>LITERATURA INFANTIL</b> : <i>Era uma vez</i> (1908); <i>Contos da história do Brasil</i> (1921); <i>Vannha de condão</i> (1928); <i>Arca de Noé</i> (1930); <i>No reino da bicharada</i> (1931); <i>Quando Jesus nasceu</i> (1931); <i>A macacada</i> (1931); <i>Os meus bichinhos</i> (1931); <i>História do Brasil para crianças</i> (1934); <i>Meu torção</i> (1935); <i>Bichos e bichinhos</i> (1938); <i>No país da bicharada</i> (1938); <i>Cazuza</i> (1938); <i>A descoberta do Brasil</i> (1930); <i>História de Caruruuru</i> (1939); <i>A bandeira das esmeraldas</i> (1945); <i>As belas histórias da história do Brasil</i> (1948); <i>A macacada</i> (1949).

Fonte: **GONÇALVES**, Augusto de Freitas. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975. 4v. **MELLO**, L. C. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comemoração do IV Centenário de Fundação de Fundação de São Paulo, 1954. **SOUZA**, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultural Instituto Nacional do Livro, 1960. V. 2.

## Narrativas de Paulicéia

O leitor que ora nos acompanha, notou que no capítulo anterior nos atemos a analisar um conjunto de peças teatrais de vários autores, entre comédias e burletas. Nosso objetivo foi o de realizar uma análise de tramas cujas ações se passassem fora da cidade, nos arredores da cidade ou como poderíamos melhor caracterizar, no espaço rural. Neste capítulo que aqui se inicia nosso foco de análise continua sendo a personagem caipira, no entanto, o espaço em que as ações ocorrem agora está centrado na cidade, em específico na cidade de São Paulo. Vamos passar em revista à Paulicéia a partir de agora. Boa caminhada, ao lado de alguns caipiras.

### ***Múltiplas temporalidades***

Em 1914, quando a Europa ardia e ensangüentava, presa da mais terrível guerra que a história tem registrado, os habitantes de São Paulo todos se alvoroçavam, quando viam surgir no espaço, vindo das bandas de Guapira, um ronronante pássaro mecânico, cujas azas brancas cruzavam sobre a urbe em todos os quadrantes. O povo, cá em baixo, nas ruas, aclamava o piloto audaz, que guiava, sereno e ousado, aquele velívolo, em cujas azas se percebiam as cores da bandeira paulista. Era Edú Chaves, o destemido piloto patricio, que no seu pequeno Bleriot, embasbacava quotidianamente os seus patricios, com as mais arriscadas evoluções, executadas com perícia sem igual.

ANDRADE, Euclides de; CÂMARA, Hely F. da. *A Força Publica de São Paulo*: 1931, p.67.

Em meados da década de 1910 a cidade de São Paulo experimenta um crescimento populacional e urbano que causa uma certa sensação de estranhamento e desconforto nos seus habitantes. Num curto espaço de tempo a incipiente capital do estado de São Paulo ia aos poucos transformando-se numa grande cidade.

O movimento imigratório europeu, a chegada de novos moradores vindos do interior do estado e também de outras unidades da federação, a crescente participação política do PRP (Partido Republicano Paulista) nas decisões nacionais, a presença marcante do estado como grande exportador e produtor de café, são aspectos que na virada do século XIX para o XX vão delineando novos contornos ao estado como um todo e à sua principal cidade, São Paulo.

A cidade de São Paulo em 1890 possuía em torno de 64.400 habitantes, vinte anos depois esse número salta para a vertiginosa cifra de 400.000, cerca de seiscentos por cento de aumento! Essa rápida mudança experimentada pela cidade não foi assimilada instantaneamente pelos seus habitantes, tal fato tocou fundo na relação que os moradores possuíam com a cidade e também na própria significação que eles possuíam de si mesmos com relação ao ambiente que os rodeava.

A representação de uma grandiosidade do povo paulista e de seu futuro foi amplamente explorada nas artes, até mesmo as impressões de um observador externo como João do Rio deixam escapar esse universo simbólico em torno da construção de uma representação histórica de São Paulo, como sendo uma terra voltada para o progresso, para o desenvolvimento, e que devia ensinar o resto do país a civilizar-se. Na pena de João do Rio podemos perceber como muitas vezes a idéia de nação se confundia com a própria representação de São Paulo. Pois,

São Paulo é o civilizador! [...] Gente, gente de verdade, povo capaz, ativo, forte civilizado. – Você parece estar bem, acentua um amigo. – Neste país estou sempre bem. E o substantivo país sai-me como a verdade espontânea e irreprimível.<sup>1</sup>

A representação desse crescimento de São Paulo também foi experimentada pelo teatro, no dia 24 de abril de 1914 estréia em São Paulo, no Teatro São José, a revista de costumes paulistas *São Paulo Futuro*, de Danton Vampré e J. Nemo (Pseudônimo do ator Brandão), com música de Marcelo Tupinambá. Essa revista foi levada à cena pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas dirigida pelo conhecido ator João Augusto Brandão, mais conhecido como Brandão, o “popularíssimo”; *São Paulo Futuro* fez bastante sucesso, ficando em cartaz dezenas de noites seguidas.

---

<sup>1</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson (org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Coleção Paulicéia, p.44.

**THEATRO S. JOSE'**  
Empresa Theatro S. José

Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas  
Director e ensaiador, o populá- **Brandão**  
ríssimo actor

Maestro director e ensaiador da orchestra  
Snr. FRANCISCO RUSSO

**ESPECTACULOS PAM LIARES POR SESSÕES**  
**HOJE HOJE**

**SEXTA-FEIRA, 24 de Abril**

Primeira Sessão às 20 horas  
Segunda Sessão às 22 horas

Primeira representação da grande revista de costumes paulistas: de Danlon Vampre e J. Nemo, musica do maestro F. Lobo:

**S. PAULO FUTURO**

ESTREIA DO ACTOR NAUL SOARES

Grande «mise-en-scène» do actor Brandão — Scenario do scenographo Luiz Franco — Guarda-roupa confeccionado na acreditada casa de modas «Au Paradis des Dames» — Montagem do machinista J. Reis

3 actos, 10 quadros e 4 apothozas — 1.º acto: OS VULTOS — 1.º quadro: A Paulicéa — 2.º quadro: A Alma da Academia (Apothosa) — 2.º acto: S. PAULO FUTURO — 3.º quadro: O Progresso — 4.º quadro: Os Cavalheiros do Luar (Apothosa) — 5.º quadro: A Imprensa — 6.º quadro: Gloria ao Remediador (Apothosa) — 7.º acto: OS FOLHES — 7.º quadro: Ingenuidade de calça — 8.º quadro: Nhô Gô — 9.º quadro: Viva Nomo — 10.º quadro: Apothosa.

**NOTA** Devido à grande montagem da revista, a Empresa resolveu augmentar os preços que são os seguintes:  
Frisas 15.000 — Camarotes 10.000 — Cadeiras 3.000  
Balcoes e amphitheatros 1.000 — Garas 500  
Os bilhetes acham-se à venda na Chaperaria Mimi das 10 às 17 horas e depois na bilheteria do Theatro.  
**Domingo Grandiosa Matinée**

Cartaz de Estréia da revista São Paulo Futuro. Reproduzido de *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 abr. 1914, p.10.

A revista de ano não era tida como um veículo em que fosse preciso tratar seriamente dos assuntos, feita antes de tudo para a diversão da platéia. Na revista não há uma unidade temática ou uma idéia central a apresentar, o autor faz algo semelhante a um trabalho jornalístico através do teatro.

O teatro de revista tem origem e características populares, particularmente do teatro de feira de fins do século XVIII e início do XIX, as quais atraíam as camadas menos abastadas da sociedade. No entanto, ao desenvolver novas temáticas e formas estéticas, foi consumido avidamente também pelos diferentes estratos das camadas médias e das elites das grandes cidades européias e americanas do final do século XIX.<sup>2</sup>

Em comum elas tinham o fato de aglutinar um número crescente de pessoas com origens, valores e tradições culturais as mais diversas, sejam vindas do campo, emigradas de cidades menores ou imigradas de diferentes países, compondo um novo perfil de sociedade, extremamente complexa e carente de novas formas culturais adequadas à vida das metrópoles modernas.<sup>3</sup>

A revista era um tipo de espetáculo em que era apresentado ao público a sucessão de quadros bem distintos não possuindo uma unidade de ação, a

<sup>2</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta...* Op. cit., p.26.

<sup>3</sup> Idem, p. 34.

interligação de todos os quadros era feita por um leve enredo funcionando como fio condutor. Segundo Mencarelli, a receita parece simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Outro recurso muito usado era o de um personagem que vinha em visita, como observador, à cidade, sendo guiado por algum anfitrião. “O condutor desse fio era o compère, o compadre, um misto de mestre de cerimônias e personagem central, que atravessava a cidade em busca de seu objetivo e se deparava a todo o momento com algum personagem ou acontecimento que possibilitava a revisão pretendida”.<sup>4</sup>

A revista surge por volta do século XVIII em Paris, nos teatrinhos ou barracas das feiras de São Lourenço e São Germano. A escalada do gênero se desenvolveu para algo que ficou conhecido como *revue de fin d’année*; da França a revista seguiu para outros países e Portugal foi dos primeiros a adotá-la. Gil Vicente ao se utilizar de personagens alegóricos, ao comentar os fatos do seu presente sob uma ótica crítica, ao passar em desfile as figuras e os tipos da sociedade lusitana no *Auto da Barca do Inferno* – diante de dois compères, o Anjo e o Diabo – pode ser considerado o primeiro revisteiro em língua portuguesa.<sup>5</sup>

Em São Paulo Futuro o compadre era representado pelo caipira Gaudêncio Policarpo que ao longo da sua caminhada pela cidade de São Paulo encontra vários personagens que compõem o ambiente urbano da capital. A análise dessa revista é interessante não apenas pelo fato de que ela traz o caipira representando o compère, além disso, sua estréia se dá num momento em que ocorrerá um incremento no número de encenações nacionais que colocavam em cena peças com temáticas rurais ou que traziam para o palco personagens ou tipos convencionados como rurais.

São Paulo Futuro também congrega em sua trama passado e futuro e esse fato, com certeza, nos diz muito dos desejos e anseios da população daquele período. Danton Vampré, em 1914 contando com vinte e dois anos e já bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, valendo-se de toda uma carga simbólica que existia no período com relação ao futuro grandioso de São Paulo, põe em cena uma visão projetiva da cidade.

A personagem Paulicéia é representada como sendo um ser dotado de grande poder de sedução, beleza e esplendor; por onde passa, deixa em todos uma

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 163.

<sup>5</sup> VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1991, p. 23.

sensação estonteante. A escolha do gênero para representar cenicamente a realidade urbana de São Paulo também não poderia ter sido melhor, a revista. Um tipo de gênero formado por quadros sucessivos que não se interligam entre si, tal qual a realidade deste período de intensas mudanças se apresenta aos olhos dos seus atores sociais. E, para conseguir amarrar todos esses quadros que isoladamente não possuem muito sentido, somente olhando para o passando e buscando uma figura que consiga dar fixidez em meio a uma realidade difusa, o caipira.

A ação da peça inicia-se com a entrada de uma bem vestida senhora a cantar:

Ando no trinque  
 Tac, tic, tac, tic,  
 Gosto das artes  
 Sou muito chic  
 Da mocidade  
 Em pleno viço  
 Seduzo, atraio  
 Sou um feitiço.<sup>6</sup>

É a Paulicéia que entra em cena no ano de 1914 com ares de extrema grandiosidade, a exemplo de pequeno Bleriot de Edú Chaves, o qual cortava os céus de São Paulo levando ao limite das alturas as cores da bandeira paulista e embasbacando o povo ali presente.

Embasbacado também ficou o *Dr. Barriga Verde* quando entra em cena e se encontra com a *Paulicéia*, não se contendo de admiração ele exclama: “Salve formosa Paulicéia. Tu és perfunctoriamente linda, nas tuas metaphoricas manhans de sol. Como o teu perfume é reentrante”.<sup>7</sup>

*Paulicéia* avisa-o que é melhor tomar cautela, pois todos aqueles que se apaixonam por ela acabam se jogando do alto de algum dos seus viadutos.

De repente, um pouco admirado com tudo aquilo, *Gaudêncio* também entra em cena e se encontra com o *Dr. Barriga Verde*, tido como um velho amigo do caipira, que o acompanhará nas peripécias pela “perfunctória paulicéia”, palavras do *Dr. Barriga Verde*. O caipira é apresentado a *Paulicéia* pelo *Dr. Barriga Verde* como sendo “um dos nossos primitivos sertanejos”, fato esse que incita a curiosidade dessa bem vestida dama, a qual completa: “Apresenta-me. Vamos civilisal-o”. Pois

<sup>6</sup> VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP n° 1144. Paginação Irregular. Acervo do Arquivo Miroel Silveira.

<sup>7</sup> Idem, Paginação Irregular.

não, responde *Barriga Verde*, “Paulicéia, tens na tua presença o mais estapafúrdio retrogrado representante genuíno do anacronismo recrudescido do sertão”. O caipira parece não dar ouvidos às críticas de *Barriga Verde* e finaliza apresentando-se como sendo “Fio natura dos pito acceso dos curralinho, coroné honorário e chefão elleitorá”.<sup>8</sup>

Mas, uma dúvida paira no ar: quem é realmente o *Dr. Barriga Verde*? Bem, algo é muito claro nesse diálogo inicial, ele e *Gaudêncio* se conhecem do sertão e agora se encontram na capital. *Barriga Verde* é um tipo de personagem que poderíamos chamar de um caipira que no atual momento se encontra civilizado e está boquiaberto com os encantos da paulicéia, e a define como uma “deusa simpática e melifina que atrai como imã as vagas sintéticas das impressões anímicas”.<sup>9</sup>

*Gaudêncio*, por outro lado, não domina os códigos da grande metrópole, mas é tido como dotado de uma personalidade própria, não incomodando-se com as críticas de *Barriga Verde*, que a todo o momento procura auto-afirmar-se por meio de uma linguagem rebuscada e ao mesmo tempo ridícula, lançando mão em várias ocasiões de jargões expressos num francês que ele não domina muito bem.

A personagem do *Dr. Barriga Verde* sintetiza de maneira cômica, uma preocupação daquele momento no que toca ao aspecto da língua nacional. Na terceira cena do segundo ato, ele trava um diálogo com uma francesa que estava a pedir informações sobre a localização do Teatro Apolo. Danton Vampré nesta cena satiriza a moda dos estrangeirismos na língua, pois *Barriga Verde* se exprime num francês todo degradingado e afirma que todo paulista tem a obrigação de falar francês, inglês, alemão e bisouk. O caipira *Gaudêncio*, assistindo ao diálogo sem entender muito bem o que se passava, completa: “Um ingreis ansim eu tambem fallo”. O caipira pede ainda que a *Francesa* fale “num brasileiro p’ra gente comprehende-te. Porque falla te no Franciú todo geringoncê”.<sup>10</sup>

*Gaudêncio* e *Barriga Verde*, a continuar o passeio pela cidade, acabam encontrando a *Moda*, “a volúvel caprichosa/ Que a rir faço andar a roda”. Ela pergunta aos seus interlocutores o que eles estão achando do último suicídio no viaduto, do *five o'clock* no velódromo, das últimas novidades teatrais? Pois é preciso estar na moda. *Gaudêncio* não se simpatizou muito com a *Moda*, segundo

<sup>8</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

<sup>9</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

<sup>10</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

ele, essa “madama” está usando uma saia rasgada que deixa a mostra suas pernas. *Barriga Verde* esclarece que isso nada mais é que “uma abertura elegantemente refrescante que o vulgo ignaro chama juke-cullote”. Todavia, *Gaudêncio* parece não conformar-se, para ele esta “madama é um bocadinho descarada”.<sup>11</sup>

Ingênuo, representante do atraso, incivilizado, é sob tais perspectivas que o caipira é caracterizado, todavia ele é dotado de uma esperteza e de uma inteligência peculiares. Com relação ao aspecto financeiro, o caipira nunca consegue ser embrulhado pelos citadinos, é um homem prático e domina os códigos do meio agrícola, é um representante da pujança do café de São Paulo, portanto, endinheirado.

A cópia que fazemos uso em nossa análise é do ano de 1931 quando foi solicitada sua censura junto à Delegacia de Costumes e Jogos da Secretaria de Segurança Pública, e infelizmente está faltando uma página que caberia a retratar o diálogo da cena de número seis do primeiro ato. Para tal cena temos em mãos as falas finais de três personagens que dialogam com o caipira *Gaudêncio*: a *Crise*, o *Café* e a *Cidade*.

Apesar de termos apenas as falas finais dessas três personagens já foi possível ter uma idéia do diálogo, no qual a *Crise* zomba de si mesma, pois “com estes tempos bicudos a própria crise está em crise”.<sup>12</sup> O *Café* afirma peremptoriamente que enquanto houver terra roxa não temerá a crise. A *Cidade* também não teme os tempos de crise já que agora toma conta de sua prefeitura, “a inteligência, o valor, uma das maiores glórias do povo paulista”. Diante de tal afirmação da personagem a *Cidade*, o caipira *Gaudêncio* responde de maneira incisiva: “Vae-te jararaca”.<sup>13</sup>

Além disso, a presença dessas personagens é interessante para notarmos que Danton Vampré colocou em cena duas personagens diferentes para representar a cidade de São Paulo, a *Paulicéia* e a *Cidade*. A *Paulicéia* representa toda a carga simbólica da cidade que não pára de crescer, palco das artes e da modernidade que é o feitiço da mocidade. Por outro lado, a *Cidade* figura-se como a parte administrativa de São Paulo; a inteligência a qual ela se refere é notadamente o prefeito Washington Luís, recém empossado no cargo que permanecerá até 1920.

---

<sup>11</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

<sup>12</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

<sup>13</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

Continuando sua caminhada pela cidade, *Gaudêncio* depara-se com o teatro por sessões e com uma grande novidade para o caipira, o cinematógrafo. Ao saber do Sr. *Cinematografo* que a entrada para conhecê-lo de perto custava apenas \$500 réis, *Gaudêncio*, sem pestanejar, compra uma entrada para a sessão noturna. O *Theatro* enciumado desabafa: “E a mim, não me freqüenta”? *Gaudêncio* para não o desanimar retruca: “Mecê ta muito avacaiado. Em todo caso eu lá vou quarqué dia”. O chiste do caipira para com o teatro nos dá uma dimensão do avanço do cinema como forma de diversão nos anos iniciais do século XX e que conquistou um público bastante heterogêneo, composto principalmente pelas classes mais baixas.

Ao finalizar o seu diálogo com o *Cinematografo* e com o *Theatro*, o caipira avista uma figura vestida de maneira pomposa e que possui um semblante muito triste, é o *Municipal*. O *Dr. Barriga Verde* informa que por ser tão enfatuado o público embirra com ele e não o freqüenta. O *Municipal* é tido como um infeliz e se transformou num grande botequim de tomar chá onde “[...] se falam todas as línguas menos a minha, o francês, o inglês [...]”.<sup>14</sup> E aos soluços ele canta para todos:

Quanto desespero amargo e triste  
 Na minha alma vivo a soluçar.  
 Quanta esperança verde, quanta esperança  
 Tive de perder e de chorar  
 O meu claro sonho de sucesso  
 Ah! Jamais, jamais vi realizado  
 E se nada espero do futuro  
 Já não volto a olhar para o passado.

Bem, é notório nos versos acima o grande pesar em que vive o *Municipal* pelo fato de não ter a preferência do público, os seus sonhos de grandiosidade não foram realizados, nem mesmo a sua riqueza contribuiu para isso, é um infeliz. E, se já não possui esperanças e projetos para o futuro, não vale a pena olhar para o passado. Nesse momento, nos dois últimos versos da canção, o *Municipal* nos esclarece o que significa ter um projeto para o futuro, o qual deveria ser de grandeza. Para um grandioso futuro deve se olhar para o passado, situar-se no presente com os olhos no passado, eis a maneira como Vampré teceu sua trama, dando a São Paulo ares de grande metrópole figurando o caipira como sua personagem principal.

O Teatro Municipal inaugurado a 12 de setembro de 1911, denota a importância alcançada pelo teatro na cidade de São Paulo nesse início de século;

<sup>14</sup> Ibidem, Paginação Irregular.

uma obra que demorou cerca de oito anos para ser concluída empregando-se uma grande e variado material de alto custo aos cofres públicos, num valor de aproximadamente 12 mil contos de réis. O Teatro Municipal foi construído numa ânsia de documentar as conquistas do povo paulista, a magnífica obra arquitetônica do escritório do Sr. Ramos de Azevedo referenciava o grau de civilização e cultura atingido pelos paulistas; símbolo de auto-afirmação sem igual para os paulistas e marco representativo do crescimento da cidade, que naquele momento contava com cerca de 400 mil habitantes.<sup>15</sup>

Tradicionalmente o programa do municipal era ocupado por companhias de teatro lírico e esse caráter do Municipal era muito criticado pela imprensa e até mesmo no teatro, como na revista *São Paulo Futuro*, em que o Teatro Municipal apareceu como uma figura desolada, triste, e que se auto-intitulou como um grande botequim de tomar chá e não uma casa de espetáculos. Ao que tudo indica, eram poucos os empresários que se interessavam pelo dispendioso custo do enorme elefante branco tão caro aos cofres públicos, necessitando na maior parte das vezes de subsídios municipais para que fosse levada a cabo alguma produção.

Porém, em maio de 1919 no Teatro Municipal um grande evento artístico se realizou na cidade de São Paulo, foi a encenação da peça *O contratador dos Diamantes*, de Afonso Arinos, num momento em que as artes e as letras já haviam adquirido intensa conotação nativista.

É interessante observar que Afonso Arinos escreveu *O contratador dos Diamantes* no final do século XIX e sua encenação ocorrerá apenas em 1919, a ação se passa no Tijuco, centro do distrito diamantino da capitania de Minas Gerais por volta da segunda metade do século XVIII. O drama histórico de Afonso Arinos movimentou a cidade de São Paulo e contou com o apoio do então prefeito da cidade Washington Luís e de boa parte da elite paulistana.

Danton Vampré, numas das encenações de *São Paulo Futuro*, viveu experiência interessante que nos fornece hipóteses interessantes para pensarmos a relação da elite paulista, como também brasileira, com a arte.

No ano de 1914 no final de uma das apresentações da revista teatral em questão, Washington Luís – recém empossado no cargo de prefeito – oferece a

---

<sup>15</sup> O Teatro Municipal foi erguido entre 1903 e 1911 local onde fora desapropriada a chácara Rodovalho. O projeto foi elaborado pelo arquiteto Domiziano Rossi, do escritório do engenheiro Ramos de Azevedo, e Cláudio Rossi, antigo cenógrafo e empresário Teatral. C.f.: SCHAPOCHNIK, N. (org.). Op. cit., p. 187.

Danton Vampré e a Marcelo Tupinambá a “cessão do Teatro Municipal com cenários, guarda-roupa e outros recursos, para que eles levassem ali um espetáculo teatral, assunto sério”.<sup>16</sup>

Isto nos permite observar que entre esta data, 1914, até a encenação do drama de Afonso Arinos não houve nenhuma produção nacional encenada no Teatro Municipal que merecesse todas as atenções e benefícios como foi o caso da encenação de *O contratador dos Diamantes*, contando até mesmo em seu elenco com membros das famílias Prado e Álvares Penteado.

Não é demais lembrar, que o jornal *O Estado de S. Paulo* deu grande contribuição para essa encenação, publicando uma resenha de página inteira no dia da primeira encenação da peça, que ocorreu a 13 de maio de 1919. E assim o cronista do *OESP* anuncia a encenação de *O contratador dos Diamantes*:

Não é um espetáculo vulgar o que hoje se realiza no Teatro Municipal para a representação do “Contratador dos Diamantes”, do saudoso escritor brasileiro Affonso Arinos. É antes um acontecimento artístico verdadeiramente notável e revelador de uma cultura que dia a dia se aprimora e encontra as suas origens nas melhores tradições nacionais, produto, por sua vez, da civilização [...]”<sup>17</sup>

Segundo os comentários do cronista, a atualidade dessa encenação residia no fato de que a sociedade paulista já possuía um adiantado grau de cultura que se manifestava desde a curiosidade pelos fatos da história pátria até o apreço pela obra do ilustre escritor ao se envolver na produção e encenação de uma de suas obras.

A idéia de que a sociedade paulista já havia adquirido um elevado grau de cultura, parece ser constantemente reafirmada na imprensa do período. Num editorial da revista *Ilustração Paulista*<sup>18</sup> de maio de 1912 a mesma idéia é emitida, nessa data não tinha o intuito de estimular o apreço pela arte nacional, mas para justificar a construção do Teatro Municipal e cobrar das autoridades municipais empenho maior na administração do referido teatro oferecendo ao público “os grandes intérpretes da arte pura”, ou seja, as grandes companhias de teatro de lírico. Há uma necessidade de se negar toda e qualquer forma de arte que ligue essa sociedade às suas características provincianas, e reafirmar-se sempre que possível o alto grau de civilização atingido pelo povo paulista.

<sup>16</sup> ALMEIDA, Benedito Pires de. *Marcelo Tupinambá: vida musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial, 1993, p. 5. Acervo IEB.

<sup>17</sup> *OESP*, 13/05/1919. Seção Artes e Artistas, p. 2. Acervo CEDAP.

<sup>18</sup> Revista *Ilustração Paulista*, 20/04/1912, n° 65. Acervo BMA.

No dia posterior à estréia de *O contratador dos Diamantes*, o cronista do *OESP* afirma encontrar-se numa angustiosa situação ao tentar sintetizar em poucas palavras o deslumbramento dessa maravilhosa sucessão de quadros; a razão de toda emoção provocada por essa encenação advém do fato de que a obra de Arinos “representa alguma coisa mais do que a necessidade imperativa de fazer arte. A sua [obra] tinha uma significação e um fim. Quando escrevia desempenhava uma missão elevada entre todas: a de concorrer para a grandeza de sua pátria”.<sup>19</sup> Essa atualidade deve-se também ao fato de que esse drama sintetiza grandes desejos e aspirações da elite paulista, sejam os relacionados ao clima nacionalista que se encontrava em seu ápice, sejam aqueles relacionados aos seus anseios de requinte e sofisticação, que foram incorporados aos costumes dessa elite e foram muito bem expressos no primeiro ato da referida peça, onde o riquíssimo contratador dos diamantes promove um suntuoso baile para a fina flor do Tijuco, onde os presentes discorrem acerca de moda e etiqueta dos salões europeus.

Numa cena do segundo ato a personagem principal *Felisberto Caldeira*, o contratador dos diamantes, na intenção de resolver uma contenda com um funcionário da Coroa Portuguesa, o *Ouvidor*, conclama a todo o povo do Tijuco a defender-se da ofensa aviltada pelo *Ouvidor*, e finaliza dizendo: “[...] dissei, bandeirantes e filhos de bandeirantes! Dissei, paulistas, meus patrícios e companheiros: Como se lava a honra ultrajada?”<sup>20</sup> É um momento de euforia total durante a encenação, na qual se misturam sons de vivas, repiques de sinos, estrondosos batuques dos negros que encenam o congado e gritos de “Morra o Traidor!”.

Afonso Arinos põe em cena temas muito caros aos paulistas e as suas tradições. Em *O contratador dos diamantes* a encenação do mito bandeirante, ou seja, o paulista que enfrentou a rudeza e os desafios dos sertões bravios, cheio de esperanças e que, ao final vence, conquistando ouro e glórias, exalta o clima nacionalista de 1919. O contratador dos diamantes, *Felisberto Caldeira* é preso injustamente pela opressiva Coroa Portuguesa, tido por esta como um “inconfidente”, tal fato causa grande comoção em toda a população do Tijuco, na região diamantina em Minas Gerais. Nesse momento o bandeirante de Arinos confessa seu apego à terra que ele conquistou cheio de esperanças de liberdade, e

<sup>19</sup> *OESP*. 14/05/1919, Seção Artes e Artistas, p. 5. Acervo CEDAP.

<sup>20</sup> FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O contratador dos diamantes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 35.

acalenta o céu da sua pátria que muitas vezes lhe serviu “de tenda de bandeirante, quando, estirado num couro, lá no fundo dos sertões, pousava ao relento, com olhos pregados nas tuas estrelas e o espírito perdido em sonhos de riquezas e glórias”.<sup>21</sup>

É de difícil compreensão o comportamento contraditório de parte da elite paulista que freqüentava os teatros prestigiando as produções européias e as poucas nacionais que ela considerava dotadas de estatuto artístico, até mesmo de gêneros tido por menores no meio letrado, como é o caso da revista. Essa elite não poderia claramente dar o seu beneplácito para produções que não representassem seus desejos e aspirações. Acreditamos que aí se encontra uma das razões do sucesso de *O contratador dos Diamantes*; encenar uma produção do final do século XIX, talvez significasse não haver nenhuma peça que encampasse os desejos dessa elite à maneira que externou Washington Luís em 1914.

O bandeirante de Afonso Arinos ocupou a ribalta do Teatro Municipal em grande estilo numa noite de gala, inebriamente celebrada pela elite paulista. Quanto ao caipira de Vampré e de tantos outros, não tiveram semelhante sorte, é melhor para todos os efeitos recalçá-lo a enfrentá-lo. Todavia, em alguns momentos esse comportamento dúbio deixa-se transparecer, a exemplo do prefeito Washington Luís que estava presente numa das encenações de *São Paulo Futuro*, mas não poderia considerá-la como um trabalho teatral sério; dilemas de uma nação à cata de sua identidade. Vale lembrar que nenhuma produção cultural trazendo o rural como tema de suas tramas, mereceu uma grandiosa representação como ocorreu com *O contratador dos diamantes*.

Em meio ao episódio exposto acima, parece que nos perdemos do caipira *Gaudêncio Policarpo* em São Paulo, mas, o reencontramos. Ele finaliza sua caminhada num local que, segundo Maria Inez Machado, era a forma predileta das classes baixas como forma de diversão neste período, os bailes, mesmo tendo o cinema já conquistado boa parte da classe operária.

Na maioria das vezes, eles eram realizados nas casas de família e contavam com a presença de todos os familiares, a música era o grande elemento animador desses bailes e havia uma certa preferência por ritmos que provocavam bastante movimentação corporal, “tais como as polcas, marchas militares, dobrados, xotes, maxixes e lundus”, era a chamada “música quente”.<sup>22</sup> As classes populares também

<sup>21</sup> Idem, p. 55.

<sup>22</sup> PINTO, M. I. M. B. *A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo: 1890-1914*. São Paulo: Edusp, 1994, p.229-55.

se reuniam em associações recreativo-dançantes, diferenciadas entre aquelas que eram consideradas clubes familiares e os famosos “freges”, abertos a todo tipo de público, locais onde vários tabus sociais eram quebrados e os “dançarinos rebolavam bem agarradinhos, ferrados no maxixe”.<sup>23</sup> E, foi num desses bailes, realizado na casa da *Nhã Bastiana*, que o caipira *Gaudêncio* se encontrava juntamente com vários de seus amigos para finalizar *São Paulo Futuro*. *Mané Cangaia*, de modo a despedir-se de seu companheiro *Gaudêncio*, canta para todos:

A delícia maió desta vida  
 E cahi no maxixe gostoso  
 E senti com amente accendida  
 Tremeliques ardentes de goso.  
 Quebra morena  
 Quebra também  
 Quebra morena  
 Quebra meu bem.<sup>24</sup>

### ***Estilhaços de Granada***

Em meados de 1927, *Juca Maleita* – caipira nascido e criado lá em *Sant Anna de Pendura a Saia* – passados mais de dois anos de ausência retorna a São Paulo. Em seu período de ausência embrenhou-se por “ares nunca dantes navegados”<sup>25</sup> e num dia tempestuoso na capital paulista, a bordo de um dirigível, desprende-se do alto *Juca Maleita*, que vem caindo utilizando-se de um enorme guarda-chuva para aliviar sua queda. Assim se inicia a ação de *Clevelândia*, revista de Euclides Andrade cuja estréia se deu no dia 16 de junho de 1927.

Ao cair na praça do Patriarca, *Juca* grita aos populares que se ajuntaram no local de sua queda: “Crivilandia!... Adonde eu tô?”<sup>26</sup> Logo após descobrir que estava na capital de São Paulo, *Juca Maleita* se sente aliviado e começa a ser interrogado

<sup>23</sup> Idem, p. 254.

<sup>24</sup> VAMPRE, Danton. Op. cit., Paginação Irregular.

<sup>25</sup> Título do 1º Quadro da revista *Clevelândia*. Cf.: ANDRADE, Euclides de. *Clevelândia*. DDP n° 597. Não paginado. Acervo do Arquivo Miroel Silveira.

<sup>26</sup> Idem, Não Paginado.

por aqueles que o rodeavam. Todos queriam saber como aquele caipira veio parar no centro de São Paulo pendurado num dirigível. *Juca* não hesita em responder de onde veio e como chegou até ali: “[...] tô chegado da Crivilândia. Um piloto ingreis que diz sê mericano mi fisgô ca angra do dirigive e mi trouxe pra cá”.<sup>27</sup>

“Mas como chegaste vivo da Clevelândia? Aquele inferno verde”, intercede uma segunda voz. “Pui então meceis pensa qui um paraíso daquelle foi feito pra catchorro magro”.<sup>28</sup> Na resposta de *Juca* nota-se uma das principais características do caipira: o uso da ironia como forma de compensar os desequilíbrios sociais e culturais no qual a personagem está inserida.

Porém, *Juca Maleita* ainda não havia respondido aos populares como foi parar na Clevelândia. O fato é que *Juca* se envolveu em questões políticas demasiado tensas naqueles idos dos anos de 1920. Nesse contexto de lutas, apareceu lá *Sant Anna de Pendura e Saia*, acompanhado de um grande número de soldados, o “grande generá revortoso, Marechá Zidoro, que se arrevertô-se em São Paulo”.<sup>29</sup> *Juca* sem muito refletir aderiu à causa e começou a pregar a liberdade e a revolução, dado que este foi o motivo pelo qual eles estavam lutando, segundo os revoltosos.

Mesmo após a retirada dos revoltosos para os confins do Mato Grosso, *Juca* continuou entusiasmado com a causa revolucionária e começou a gritar palavras de ordem: “Viva a liberdade. Viva a revolução”. Quando menos esperava, foi levado para a cadeia de *Pendura a Saia*, de lá o próprio *Juca* nos conta qual foi o seu destino: “Depois o inspecto de quartirão mi mandou pra São Paulo e daqui fui levado pro Rio de Janeiro cõa nota de revortoso pirigoso”.<sup>30</sup>

Após um período de estadia nos quartéis militares do Rio de Janeiro, aos cuidados do Dr. Anselmo das Chagas – recebendo o típico tratamento dispensado àqueles que foram presos como participantes da chamada Revolução de 1924 em São Paulo – *Juca* foi encaminhado para um local de clima mais ameno, diferente do clima quente e pouco aprazível do Rio de Janeiro, ele foi tomar ares na Clevelândia.

Essa localidade, também conhecida como Clevelândia do Norte, foi palco de episódios pouco conhecidos da História Brasileira. Foi criada em 5 de maio de 1922 e está localizada no município de Oiapoque, no estado do Amapá. Recebeu esse

---

<sup>27</sup> Ibidem, Não Paginado.

<sup>28</sup> Ibidem, Não Paginado.

<sup>29</sup> Ibidem, Não Paginado.

<sup>30</sup> Ibidem, Não Paginado.

nome em homenagem ao presidente dos Estados Unidos Grover Cleveland (1837-1908), que com seu arbitramento resolveu a contenda entre Brasil e Bolívia com relação à região fronteira do Acre. Na década de 1920, a região se constituía como um espaço de limites entre a Guiana Francesa e o Brasil e foi pensada como um núcleo colonial, na perspectiva da ocupação do território ao norte. A região do Amapá, neste momento, fazia parte do estado do Pará e se tornaria um território federal apenas em maio de 1945, e foi elevada a categoria de estado somente em 1988.<sup>31</sup>

A despeito de sua criação valer-se da necessidade de ocupação das fronteiras brasileiras, recebendo algumas levas de migrantes nordestinos trazidos com verbas oriundas do Ministério da Agricultura, Clevelândia, a exemplo de outras localidades na região amazônica, foi instituída como colônia penal. Para lá foram levados aqueles considerados como descontentes e agitadores da República, como tenentes, operários, anarquistas e diversos outros que não se enquadravam na ordem vigente. No Brasil desse momento, tal qual o conhecido dizer de Washington Luís: a questão social aqui é caso de polícia; e assim foi.

É a partir de 1924 que os primeiros navios-prisão começam a chegar lotados em Clevelândia do Norte. Numa primeira leva, em sua maior parte era constituída por estrangeiros e membros da chamada Revolução de 1924, presos na batalha de Catanduvas, no estado do Paraná. Os rebeldes, nesse momento, tentavam resistir às investidas das tropas governistas logo após terem abandonado a cidade de São Paulo, que permanecera mais de vinte dias sob o fogo cruzado.

*Juca Maleita* nos confidencia detalhes acerca das condições de vida na Clevelândia:

[...] Crima bão aquelle! Meceis Qué sabe? Si eu divinhasse que aquilo por lá era tão bão, nem num tinha ido, pra não me acostumá co tratamento... O directô da culonia era um doto muito gentir, chamado Norberto. O rejume lá era dos miór. A gente chegava na Crivilandia e garrava logo a fica de barriga crescida e cas perna inchada. Uns besta duns jorná revortoso dixeru qui era das maleita. Quá u quê... Home, pra incurtá o causo: Nois chegemos lá em 800 hommi, bem vestido, bem comido e bem disposto e apenasmente morrero 600.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Para detalhes acerca da colônia penal de Clevelândia Cf.: SAMIS, Alexandre. *Moral pública e martírio privado: colônia penal de Clevelândia do Norte e o processo de exclusão social e exílio interno no Brasil dos anos 20*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999.

Ver também: ASSIS, Carol. *Clevelândia, o inferno verde*. Macapá, 2006. Disponível em: [\[http://www.overmundo.com.br/overblog/clevelandia-o-inferno-verde\]](http://www.overmundo.com.br/overblog/clevelandia-o-inferno-verde) Acessado em: 01/04/2007.

<sup>32</sup> ANDRADE, Euclides. Op. cit., Não Paginado.

É o caipira com sua fala irônica e sarcástica que faz a denúncia neste ano de 1927 dos crimes perpetrados pelo governo Bernadista. A fala de *Juca Maleita* é colocada de modo a despertar o riso, pois esse era o principal objetivo do autor, como na referência ao diretor da colônia penal de Clevelândia, “um dotô muito gentil, chamado Norberto”, numa alusão ao engenheiro Gentil Norberto, administrador da colônia desde sua fase embrionária em 1920. O riso, em muitos casos, possui a função de liberador de emoções reprimidas, compensando o dispêndio de energia gasto pelos indivíduos na internalização de proibições.<sup>33</sup> No primeiro quadro da revista, já se nota o desejo de externalizar o grito de denúncia que teve de ser contido durante o governo de Arthur Bernardes; no prólogo de abertura uma atriz declama:

Clevelândia! (voz interna)

Foi grande o mal. Porém, o povo vingativo,  
Da humilhação deixando o abjecto cubículo  
Fez-se algoz, veio à rua e num grito bem vivo  
Vinga-se do Rolinha atirando-o ao ridículo!

Clevelândia ides ver! São crimes divulgados  
Que o autor reduziu a “sketchs” e bailados!<sup>34</sup>

A encenação de Clevelândia surge num momento em que a imprensa brasileira, após um longo período amordaçada, começa a divulgar as deportações de presos para a região do Oiapoque durante o governo do mineiro Arthur Bernardes.<sup>35</sup> Empossado em 15 de novembro de 1922, seu governo já se inicia de maneira tumultuada, pois assume a presidência com o país em estado de sítio, o qual fora decretado por Epiácio Pessoa em julho de 1922. Atitude levada a cabo devido aos descontentamentos gerados pela eleição de Bernardes, como também pelo movimento dos tenentes do Forte de Copacabana.<sup>36</sup>

Com mão de ferro, Arthur Bernardes, “o Rolinha”, manteve o estado de sítio até 23 de dezembro de 1923. Este regime foi suspenso em função da imposição de um controle rigoroso da imprensa, por meio da chamada Lei de Imprensa, de

<sup>33</sup> SALIBA, Elias Thomé. Op. cit., p. 23.

<sup>34</sup> ANDRADE, Euclides. Op. cit., Não Paginado.

<sup>35</sup> SAMIS, Alexandre. Op. cit., p. 58-9.

<sup>36</sup> CORRÊA, Anna Maria Martinez. *A rebelião de 1924 em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1976, p. 38-43.

novembro de 1923, e ficou conhecida como “lei infame”, promulgada por iniciativa do senador paulista Adolfo Gordo, criando o conceito de liberdade com responsabilidade, justificando de tal maneira as medidas arbitrárias tomadas contra os jornais, a exemplo do que ocorreu com o periódico operário *A plebe* que teve sua redação fechada entre os anos de 1924 e 1927.<sup>37</sup>

Em função deste fato, a maioria dos jornais brasileiros não divulgou os crimes de Clevelândia. Logo após o início do mandato de Washington Luís que assume no início de janeiro de 1927, a imprensa começa a divulgar de maneira ampla os episódios das deportações. Jornais como o *Globo*, *A manhã*, *A plebe* e o *Correio da Manhã*, durante o mês de janeiro de 1927 publicaram várias notícias com relação à “tragédia macabra do Oiapoque”.<sup>38</sup>

Euclides de Andrade, com toda a certeza não poderia escrever tal revista contemporaneamente ao processo de envio dos presos políticos para a colônia penal, pois a represália era grande. Apesar de existir a censura prévia dos espetáculos teatrais pela Delegacia de Costumes e Jogos, não há cortes no texto que é de junho de 1927.

Em 16 de junho de 1927 estreou a revista *Clevelândia*, de Euclides de Andrade, encenada pela já conhecida Cia. Arruda no Teatro Boa Vista. Nesta estréia a companhia se apresentou em duas sessões: as 19 e 45 & 21 e 45; o anúncio do *OESP* promete novidades para o corpo de baile com a apresentação de novas figuras, em especial os bailarinos russos Karin, Lilly, Yuco e Ady.

Na disputa pelo público, o qual já possui um variado número de espetáculos e divertimentos à sua disposição, o cartaz é incisivo: “Hoje e todas às noites o verdadeiro espetáculo do riso”.<sup>39</sup> A repercussão da encenação parece ter agradado o público, acompanhe a narração do cronista da seção Palcos e circos:

Com o teatro cheio em ambas às sessões foi hontem à scena, no Boa Vista, a segunda peça da nova temporada da Companhia Arruda. “Clevelândia”, que assim se intitula a revista de Euclides de Andrade, contém numerosos e variados motivos para uma brilhante representação do que soube valer-se com inteiro proveito a companhia Arruda, dando-lhe satisfatório desempenho. O público apreciou com visível agrado os quadros de crítica, as scenas de efeito e os vários números de dança, aplaudindo

<sup>37</sup> COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2006, p. 87.

<sup>38</sup> SAMIS, Alexandre. Op. cit., p. 58.

<sup>39</sup> *OESP*, 16/06/1927. Seção Artes e Artistas, p. 4. Acervo CEDAP.

muito os principais artistas e pedindo repetição dos trechos de maior realce.<sup>40</sup>

Como se pode perceber no trecho acima, a acolhida de *Clevelândia* junto ao público paulistano foi satisfatória. Todavia, em nenhum momento o cronista do *OESP* faz alusão ao título da revista, nem mesmo após sua estréia, como se o caráter humorístico da revista, pudesse ocultar um dos principais objetivos de *Clevelândia*: divulgar os crimes e contradições da república oligárquica brasileira, a qual começa a dar os seus primeiros sinais de decadência.

De tal sorte que, no ano de 1924, a Revolução militar ocorrida na cidade de São Paulo significou a cristalização de um certo descontentamento e descrença com relação à política desenvolvida pela União, pautada por perseguições e vinganças contra aqueles que se mostraram descontentes com a República.

No caso de São Paulo, existia também entre os militares da Força Pública paulista, uma certa indisposição especificamente direcionada a Washington Luís. Este, durante seu mandato de Presidente do estado, apoiou a candidatura de Bernardes e foi um dos principais responsáveis por sua vitória. A escolha de São Paulo para palco do movimento, não se deu apenas por questões estratégicas, ligadas ao seu apoio militar para com a União e também pela sua enorme força bélica. Além disso, São Paulo era tida como uma “cidade em ritmo acelerado de crescimento, onde se notava um início de prosperidade industrial”.<sup>41</sup> Dominar São Paulo era uma estratégia vital no sucesso da campanha dos militares revoltosos.

Questões de ordem sócio-econômicas na capital paulista e disputas políticas internas no PRP contribuíram para a eclosão da revolta. A valorização do café no decorrer do ano de 1923, encabeçada pelo então presidente do estado W. Luís, provocou uma alta geral no preço dos gêneros alimentícios e dos aluguéis; no início de 1924 uma série de movimentos grevistas eclodiu na capital, somada à alta do custo de vida os operários reivindicavam melhores salários; as eleições para presidente do estado recrudesceram os ânimos dentro do PRP, o que constituiu o primeiro passo para a formação de uma dissidência como de fato ocorreu no ano de 1926 com a fundação do Partido Democrático.<sup>42</sup> Todas essas questões podem ser

---

<sup>40</sup> *OESP*, 17/06/1927. Seção Artes e Artistas, p. 6. Acervo CEDAP.

<sup>41</sup> CORRÊA, Anna Maria Martinez. Op. cit., p. 79.

<sup>42</sup> Idem, p. 95-108.

interpretadas num uníssono: a insatisfação com a República dos oligarcas era geral e tempos de crise se anunciavam.

O movimento dos rebeldes de 1924 não foi apenas como uma revolta envolvendo militares revoltosos contra as forças legalistas da União. A cidade de São Paulo, palco deste movimento, era tida como uma cidade em amplo desenvolvimento que não parava de crescer e progredir. Em virtude de tal caráter, desde o início do século XX, São Paulo tornara-se objeto da criação literária que a retratava envolta numa prosperidade sem igual, como a *São Paulo Futuro*, de Danton Vampré em 1914. Passados dez anos, o conjugar de diversas questões e contradições se cristalizaram numa guerrilha militar que atordoou seus moradores; estilhaços de granada voaram pelos quatro cantos da cidade durante mais de vinte dias.

*Clevelândia* permite nos perceber o desenlace do mito da grande paulicéia de *São Paulo Futuro*. O outro lado do desenvolvimento e do progresso de São Paulo pautava-se por uma complexidade de problemas próprios de cidades em vias de crescimento, como a distribuição de água, luz, telefone, esgoto, problemas nos transportes e na limpeza pública, serviços explorados geralmente por companhias estrangeiras.<sup>43</sup>

Assim, continuando sua caminhada pela cidade de São Paulo, o caipira *Juca Maleita* é quem irá narrar, de modo sempre irônico, os principais problemas enfrentados por São Paulo nesta segunda metade da década de 1920.

Nos idos de 1927 era tempo de convenção do Partido Republicano Paulista para a escolha do próximo presidente do estado. Carlos de Campos, fora o presidente eleito para o quadriênio 1924-1927, mas falece a 27 de abril de 1927, restando alguns meses para que seu mandato se findasse. O prazo restante foi cumprido pelo presidente do Senado Estadual, Antonio Dino da Costa Bueno. E, é o Dr. Dino Bueno quem está presidindo nesse mês de junho de 1927 mais uma convenção da 'Confraria do Badalo'. *Juca Maleita* também está presente na convenção, mas se mantém um pouco distante da mesa do presidente, de modo que o possibilite a testemunhar o acontecimento de maneira singular.

O salão da convenção da Confraria era ricamente mobiliado, com uma mesa grande ao centro, cadeiras de espaldar, muitos papéis, caneta tinteiro, uma urna eleitoral e um sino. Ao fundo, uma foto caricatural do presidente Washington Luís.

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 109.

*Lino*, corruptela de Dino Bueno, presidindo os trabalhos da convenção do “glorioso e invicto partido” chama a atenção de todos para a escolha do candidato para o próximo quadriênio e enfatiza:

A patria amada espera, pois que cada um cumpra o seu dever, escolhendo livremente o candidato, que a sua consciência lhe aconselhar, não esquecendo de que o Todo Poderoso (olhando significativamente para o retrato do Presidente W. Luiz), está bem alto para nos guiar em nossas deliberações. Está aberta a sessão.<sup>44</sup>

Era tradição no PRP não discutir e apoiar candidato algum antes do consentimento do presidente do partido, que naquele momento estava a cargo de Washington Luís. Pela tradição do processo eleitoral brasileiro, muito bem expressas nesse episódio da ‘Confraria do Badalo’, a vontade do povo, segundo a fala de um dos membros da Confraria, o *Capitão*: “vae ser expressa pela bocca dos seus lídimos delegados”. *Tonico*, um dos porta-vozes do partido lembra a todos os convencionais que a escolha do candidato deve ser feita com a máxima isenção e liberdade, mas “aquele que se atrever a votar em qualquer outra pessoa que não a por nós indicada, será imediatamente expulso das fileiras da confraria”.<sup>45</sup> E, desse anseio popular legitimamente representado, será eleito para o próximo quadriênio um republicano de longa data, Júlio Prestes de Albuquerque.

*Juca Maleita*, já cansado de toda essa situação, após votar desabafa: “Civillandia! Pra mim chega”.<sup>46</sup> Quando já estava se retirando da convenção, é interpelado por um dos correligionários com a pergunta: em quem votou o Sr.? A pergunta que antecede a resposta de *Juca Maleita*, já prepara o espectador para algo que gira em torno de riso e sarcasmo. Todavia, era mais do que isso. Trata-se de uma angústia e decepção com a prática política nacional, em que a democracia no Brasil ainda era um grande mal entendido. *Juca Maleita* é mais preciso quando responde em quem votou:

Homme, pra dizê a verdade nem num sei, não sr. Capitão. Mai num fais mar. Aminhá bem cedinho nois tudo compra o Correio Paulistano pra sabe o nome do cadidato em que nois votemo pra presidente...<sup>47</sup>

<sup>44</sup> ANDRADE, Euclides de. Op. cit., Não Paginado.

<sup>45</sup> Idem, Não Paginado.

<sup>46</sup> Ibidem, Não Paginado.

<sup>47</sup> Ibidem, Não Paginado

Segundo o caipira, o voto não tinha legitimidade alguma e seu poder de mudança era nulo. Votar era um ato de puro convencionalismo, uma encenação, cujo papel da maioria da população era o de títeres nas mãos das várias oligarquias regionais que visavam apenas seus interesses e bem-estar. Sem dúvida alguma este é um dos principais ranços da prática política do início do século XX e que impediram o avanço da cidadania política no Brasil, pois os interesses de uma pequena minoria se sobrepunham em detrimento do restante. Mas essa República oligárquica assistiu sua decaída no episódio da Revolução de 1930. O povo surge como o grande injustiçado e merece agora receber as benesses a que durante vários anos o foi negada. Entretanto, não surge como o grande ator político, mas como plataforma política do rearranjo de forças do momento, expressa muito bem na famosa frase de Antônio Carlos, governador de Minas Gerais em 1930: “Vamos fazer a Revolução antes que o povo a faça”.

A chamada Aliança Liberal, formada pelo Partido Democrático Paulistano e os grupos dissidentes de Minas Gerais e Rio Grande do Sul, cujo candidato era o estancieiro Getúlio Vargas, se lançou na defesa das massas descontentes, dos jovens oficiais e dos trabalhadores, angariando para si condições favoráveis na derrubada do candidato eleito do PRP em 1930, Júlio Prestes.

Crivilândia! É deste modo que *Juca Maleita*, ao longo de seu percurso pela Paulicéia, se expressa quando deseja chamar atenção de todos para algo que ele considera desagradável. Na fala desse caipira a palavra “Crivilandia” se torna uma interjeição para expressar grande espanto e descontentamento. Para os ouvidos do espectador, “Crivilandia” tem um duplo efeito sonoro, pelo fato da pronúncia do caipira lembrar de certa maneira a palavra “incrível”, além do que o autor faz questão de a todo o momento rememorar os significados de Clevelândia, a colônia penal de Arthur Bernardes.

Bem, a par disso nos fazemos uma pergunta: Por quê Euclides de Andrade escolheu o caipira para narrar os crimes do governo de Arthur Bernardes? Os quadros finais do primeiro ato de *Clevelândia* nos possibilitam ensaiar algumas hipóteses para tal resposta.

Acompanhado de *Dona Paulicéia*, *Juca* contempla um lindo luar em um trecho do rio Tietê e se espanta ao avistar um grupo de soldados, mas *Paulicéia* o esclarece: “Pois não os conhece Juca Maleita? São os nossos guardas civis. Só pra vestil-os, gastou o Thesouro do Estado uma fortuna. O povo os apelidou de

Barqueiros do Volga”.<sup>48</sup> *Juca* fica indignado, pois é o povo quem está pagando tal gasto, e afirma que por todos os lados eles são conhecidos como os “barqueiro de forga”.<sup>49</sup>

No quadro seguinte, eis que surge sobre o rio Tietê uma enorme barçaça arrastada penosamente por quatro pessoas vestidas de Juca Pato e Jeca Tatu. A barçaça está carregada de caixões e sacas onde se lê: “Imposto de renda; Taxa sobre o café; Juros dos empréstimos externos; Taxas para calçamento; Despesas com a Revolução”. Segundo *Juca Maleita* esses são os “Barqueiros do Tietê”, muito distantes da pompa dos Barqueiros do Volga; são os lídimos representantes do povo, que se encontra no atual momento “esmagado, espesinhado pelos tyranos. É a maldição dos brasileiro contra o autô de nossa desgraça, o sinistro creadô desse inferno dantesco, que si chama Crivilândia”.<sup>50</sup> A crítica ao governo de Arthur Bernardes é explícita. Neste momento podemos compreender porquê o caipira é a personagem principal desta revista, o compadre que acompanha todos os quadros; é ele quem se compadece com o enorme peso carregado pelo povo e atua como seu porta-voz externando suas angústias. O povo nesse caso é representado por Juca Pato e pelo Jeca Tatu, duas personagens bastante conhecidas nesse período.

O Juca Pato era uma figura inteligente, careca de tanto levar na cabeça, mal vestido num fraque e sempre se defendendo dos apertos; ele era uma criação de Belmonte, pseudônimo do jornalista Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896-1947), suas charges bem-humoradas eram publicadas na então *Folha da Manhã* e os leitores vibravam com as saídas do Juca Pato.<sup>51</sup> O Jeca Tatu, criação literária do escritor Monteiro Lobato, foi esboçada inicialmente em dois artigos de 1914: *Velha praga* e *Urupês*. Lobato nesses dois artigos traça o perfil do homem rural das zonas decadentes do Vale do Paraíba, afeito a velhas práticas agrícolas contra-produtivas e tido como boçal e ingênuo. Todavia, nos idos de 1924 o Jeca Tatu que se cristalizou no imaginário popular foi a versão difundida nos folhetos do almanaque Fontoura, mais conhecido como Jeca Tatuzinho. O Jeca do almanaque Fontoura era

---

<sup>48</sup> Ibidem, Não Paginado

<sup>49</sup> A Guarda Civil do Estado de São Paulo surgiu em virtude do governo paulista estar preocupado em criar uma outra força policial, independente da Força Pública que existia como exército regional atuando em sucessivos movimentos revolucionários.

Em 22 de outubro de 1926, através da Lei nº 2.141, foi criada a Guarda Civil. Disponível em: [http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/seguranca\_urbana/guarda\_civil/historia/0002] Acessado em: 01/05/2007.

<sup>50</sup> ANDRADE, Euclides de. Op. cit., Não Paginado.

<sup>51</sup> Cf. Disponível em: [http://www.ube.org.br/materias.php?cd\_secao=6] Acessado em: 01/05/2007.

um homem renovado e curado dos males que atribulavam sua saúde e sua vontade de produzir.<sup>52</sup>

Juca Pato e Jeca Tatu, duas personagens que congregavam simbolicamente a síntese da maioria da população brasileira. Além disso, mantinham uma certa proximidade com os caipiras aqui analisados, seja pela simplicidade do seu *modus vivendi*, pelas dificuldades materiais na sobrevivência do dia-a-dia, pela vestimenta. Traços que permitem nos afirmar que tais personagens tematizam sua própria exclusão, traços muito comuns no caipira do teatro paulista, como é o caso de *Juca Maleita* que se identifica com Juca Pato e com o Jeca Tatu.

É ele quem se dirige ao público, fala em nome do povo e em sua defesa, pois é quem estabelece a identificação entre todos. O caipira fala em nome de toda a platéia, de todos os nacionais.

Na sua última fala *Juca* pede a anistia e a paz entre os irmãos da mesma pátria e lembra que Clevelândia foi um sonho mau que já passou.

Mas o mito da paulicéia de 1914 permanece vivo. Na mutação final do último ato a imagem que se vê é de um campo fertilizado pelo trabalho, máquinas de lavoura, chaminés fumegantes de fábricas em atividade, legalistas e revolucionários de mãos dadas, e o palco dos desejos deste novo alvorecer é a cidade de São Paulo. Nesse cenário de mudanças, esbatidas pelos raios de um novo sol resplandecem as figuras de Prestes e Washington Luís.

Nessa cena final do primeiro ato é feito o casamento da tradição com a esperança da renovação. Luís Carlos Prestes é representado aqui como sendo o cavaleiro da esperança de um novo país, ao lado do maior de todos os expoentes do perrepeismo paulista.

O segundo ato não reserva grandes surpresas, é composto de esquetes cômicos e números de danças, assim o quadro é bem curto.

Euclides de Andrade, em obra produzida no início dos anos 30 deixa evidente este seu anseio de renovação do país pautado pela revolução militar, mas apresenta uma ressalva: esta renovação devia partir de São Paulo. Acerca do episódio de 1924 tece alguns comentários.

A ambição revolucionária, contrária à ambição política, é uma vontade evangelizadora. O revolucionário, na impulsividade de seu espírito é, em

---

<sup>52</sup> LEITE, Sílvia Helena Telarolli. *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas: a caricatura na literatura Paulista (1900-1920)*. São Paulo: Editora Unesp, 1996, p. 82-4.

certos momentos, um semi-inconsciente em sua própria derrocada, em seus lances audaciosos pelo advento do ideal que alimenta. Se procurarmos nos aperceber desta *synthese* psicologica, basta recordarmos, em São Paulo, a alvorada do 5 de Julho de 1924 no quartéis da nossa Força Publica.<sup>53</sup>

Segundo Andrade, no de ano de 1924 a Força Pública paulista atingira toda sua potencialidade e pujança bélica e São Paulo seria o berço da Revolução Brasileira por conta de sua Força Pública, bem aparelhada e gozando de grande reputação; e era contra as forças conservadoras da política paulista que insurgiam os rebeldes, além do que existia a confiança no “espírito revolucionário paulista”.<sup>54</sup>

São Paulo, estado *leader* da nação, igualmente vitorioso pela sua força material que não lhe serviria para outra coisa senão “manter de pé todo o monumento construído pela audácia do paulista”. Por tais razões, São Paulo também seria o palco das transformações políticas no país, “em face da revolução a operar-se na consciência nacional”.<sup>55</sup>

Após mais de vinte dias de combates, os revolucionários, a “heroíca phalange dos novos ideas republicanos”,<sup>56</sup> abandonaram a cidade de São Paulo e retiraram-se para o interior do país; inicia-se nesse momento uma nova fase da luta entre rebeldes e tropas governamentais e que se prolongará por cerca de três anos, com a prisão de vários revoltosos.

Andrade finaliza sua análise do movimento de 1924 descrevendo o cerrado de Goiás e sua exuberante natureza. Neste ambiente de total desolação do seu rincão natal, o soldado paulista em meio à vida dura dos acampamentos com suas originalidades e imprevistos, assiste a uma total mudança de sua psicologia. Esse fato torna possível que ele transcenda o seu modo de vida habitual por meio de criações tendentes a modificá-lo. Na luta contra as forças revolucionárias, nada melhor para confortá-lo do que cantigas rurais ao som de uma viola “plangente”, no recôndito cerrado brasileiro. Esse universo rural traz um pouco de segurança à alma aflita e desolada do soldado paulista; é neste universo que o soldado paulista encontrará sua segurança.

---

<sup>53</sup> ANDRADE, Euclides de; CÂMARA, Hely F. da. *A Força Publica de São Paulo: esboço histórico* (1831-1931). São Paulo: Sociedade Imprensa Paulista, 1931, p. 149. Acervo do IEB.

<sup>54</sup> Idem, p. 150.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 149.

<sup>56</sup> Ibidem.

Se, em 1927 Euclides de Andrade escolheu o caipira como porta-voz das angústias do “inferno dantesco” ao qual ele se refere, nessa sua análise do movimento rebelde de 1924 – produzida em 1931 – o universo rural é eleito como o local para que o soldado paulista em meio à batalha pela mudança da sociedade brasileira, tenha nesse ambiente um recanto seguro, onde possa deitar sua alma aflita. Apesar das duas obras serem completamente diferenciadas tanto *Clevelândia*, quanto *A força pública de São Paulo*, em ambas o rural e suas personagens apresentam interligações na análise de parte da história de São Paulo no final da década de 1920. É por meio desse universo rural que Euclides de Andrade consegue falar ao seu público, aos seus leitores. Como vimos até aqui ele não foi o único.

\*\*\*\*\*

Bem, após a leitura e análise de um variado número de peças, produzidas em diferentes momentos e por diversos autores, algo é bastante claro para nós: eram bastante tênues os limites que separavam a cultura escrita e a oralidade nesse tipo de produção cultural. Essa característica pode ser melhor visualizada quando, por exemplo, encontramos na obra *Contos da Roça* (1900),<sup>57</sup> de José Piza e na comédia *Na Roça* (1910), do escritor mineiro Belmiro Braga, o mesmo refrão de uma canção.

No conto *O muchirão*, depois de um longo dia de serviço em que os camaradas se uniram para ajudar na colheita do milho do Maneco Gregorio, o prêmio para todos foi dançar um rastapé em volta da fogueira. Ao som da viola e de muita dança eis alguém que canta:

Neste mato tem um passarinho  
 Passarinho chamado andorinha  
 Andorinha avoô, foi simhora  
 Deixo os ovo  
 Chocando no ninho.<sup>58</sup>

Esse mesmo estribilho encontramos, ligeiramente modificado, na comédia em um ato *Na Roça* (1910), de Belmiro Braga. Numa cena desta comédia em que o caipira *Zé Leite* aparece sozinho para falar com a platéia, ele aproveita e canta um cateretê que tem o seguinte refrão:

<sup>57</sup> PIZA, José. *Contos da Roça*: precedidos de carta literária de Gomes Cardim. SP: Tip. Andrade e Melo, 1900. Acervo IEB.

<sup>58</sup> Idem, p. 31-41.

Neste mato tem um passarinho,  
Passarinho chamado andorinha,  
Andorinha voou agorinha  
Deixou os ovo chocando no ninho.<sup>59</sup>

A maneira como toda essa cultura se comunica pelos caminhos da oralidade e da escrita, talvez seja a principal característica das peças que analisamos. Sendo este um traço marcante que nos permite visualizá-las conjuntamente.

A personagem caipira até o final da década de 30 continuará a empolgar os palcos paulistanos, contudo de forma cada vez mais diminuta a partir da segunda metade da década de 1920. As companhias teatrais, na maioria das vezes, repetiam a encenação de sucessos anteriores e estreavam poucas peças de caráter inédito. Outro fator que contribuiu para a diminuição das encenações é a diminuição do número de teatros e o crescente aumento dos cinemas.

A partir de 1930 o caipira não deixa de ser encenado. Ocorre que essas representações saem dos tradicionais teatros de São Paulo e ganham novos espaços no circo-teatro, em grêmios recreativos, no rádio, no pavilhão e, posteriormente, no cinema de Amácio Mazzaropi.

No Arquivo Miroel Silveira, o qual possui peças encenadas na capital paulista a partir de 1927 até por volta da década de 1970, localizamos uma grande quantidade de peças teatrais que trazem a personagem caipira em suas tramas, como focamos o período compreendido basicamente pela Primeira República, desconsideramos uma enorme quantidade dessa produção. Todavia, foi possível vislumbrar algumas transformações da temática do rural nos palcos paulistas. Uma delas é que por volta do início da década de 1930 começam a surgir novos espaços cênicos e novos títulos de peças direcionadas para esses espaços, como os circos, os circo-teatros, os pavilhões, nessas novas produções nota-se a presença de uma produção direcionada a públicos específicos trazendo tramas já desgastadas pela redundância e pela repetição. Seus autores, que abordam a personagem caipira nesse momento de mudança, pertenciam a outros lugares sociais, não estavam ligados a nenhuma agremiação literária, não pertenciam à imprensa e escreviam inspirados num modelo teatral que havia feito muito sucesso nos palcos.

---

<sup>59</sup> BRAGA, Belmiro. *Na Roça*. Processo DDP n° 118. Acervo Arquivo Miroel Silveira.

No final da década de 30 a programação radiofônica paulistana já veiculava a execução de programas caipiras ou sertanejos endereçados a um público interessado pelas “coisas nossas”, assim era anunciado pelos locutores dessa incipiente mídia na capital paulistana.<sup>60</sup>

Segundo o trabalho de Benedito Pires de Almeida, alguns autores por nós pesquisados, além de se dedicarem à dramaturgia, compuseram letras de canções que foram musicadas por Marcelo Tupinambá. É o caso de Arlindo Leal, que é citado como autor da letra de cerca de dezessete canções das diversas que foram musicadas por Fernando Lobo. Algumas dessas canções musicadas por Marcelo Tupinambá ficavam conhecidas no palco, pois a música era um importante elemento da produção teatral brasileira do período, presente principalmente nas revistas, como também em outros gêneros tal qual a comédia e a burleta. Danton Vampré, por exemplo, para sua revista *São Paulo Futuro* compôs canções que foram musicadas por Marcelo Tupinambá.

O teatro funcionava como um meio de divulgação dessas canções e permitiu que músicos se tornassem conhecidos, de certo modo gestando aquilo que poderíamos chamar de popularização da música, que na década de 1930 teve como eixo de fundamental propagação as emissoras de rádio.

Nesse sentido, o caipira do circo-teatro, do rádio, saiu do lugar de produção ocupado pelos intelectuais e vestiu novas roupagens. Foi apropriado por novos atores sociais, dotados de disposições culturais diferenciadas, construindo-se assim novas representações. Esse processo de transformação nunca se cessa, está sempre se modificando.

## Considerações finais

No período aqui analisado o país viveu os impasses e contradições daquilo que Jeffrey Needell definiu como a grande tensão da *Belle époque*, ou seja, de um

---

<sup>60</sup> Para maiores detalhes Ver: DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo no século XX*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

lado um grandioso anseio pela modernização do país; de outro, os dilemas da realidade colonial em que o país ainda se encontrava.<sup>26</sup> Vale lembrar que este anseio de modernização é resultante do próprio projeto republicano que tinha por objetivo emparelhar o Brasil à nova realidade sócio-econômica mundial.

Se, de um lado existia o desejo de se construir uma grande nação, por outro havia um enorme sentimento de desprezo e inferioridade por tudo aquilo que era nacional. O duro sentimento de carregar o estigma da mestiçagem, das raízes coloniais da nossa história, de ser uma nação produtora de gêneros agrícolas primários, incomodava sobremaneira a elite brasileira. O consumo de produtos industrializados europeus, a modernização de algumas capitais brasileiras como Rio de Janeiro, Manaus, São Paulo e Porto Alegre, são apenas alguns indícios de sentimento angustiante de se negar sua própria realidade, de se recalcar aquilo que incomodava na vida deste país que, infelizmente, não é a Europa.

As representações do caipira, do sertanejo nas peças teatrais aqui analisadas, são apenas resquícios de um mundo rural que está cada vez mais distante em meio ao processo de crescimento urbano das grandes cidades. Sua fala acaipirada é um eco acústico em que é impossível definir as origens, e se encontra num constante processo de recriação.

Essa volta às coisas do sertão, das fazendas do interior paulista, nos sugere também uma certa sensação de desconforto por parte de alguns desses letrados com a cultura nacional em detrimento da valorização da cultura estrangeira. A modernização do Rio de Janeiro e de São Paulo – esta última vivenciando um espantoso crescimento impulsionado pelo café – dava a todos esses homens uma sensação de civilidade, a qual almejavam; civilidade essa pautada pela europeização. Colocar o caipira ou o sertanejo como alguém que não conhece a corte; não sabe o que é o automóvel; não conhece a bicicleta, luxo moderno acessível a poucos; expressa claramente esse desejo de se desvencilhar de um passado que precisa ser transposto para se alcançar o status de nação civilizada.

Não podemos desconsiderar, é claro, que são diferenciadas as significações que o rural possuía tanto no Rio quanto em São Paulo enquanto locais de produção de tais peças. No Rio de Janeiro a personagem rural não tem delineamento geográfico muito claro como acontece em São Paulo, ela pode ser um mineiro, um sertanejo nordestino ou simplesmente um roceiro, os quais estão em cena para

---

<sup>26</sup> NEEDELL, J. D. *Belle...* Op. cit., p. 67

estabelecer um contraponto muito claro entre o cosmopolitismo e o provincianismo; entre o atrasado e o civilizado; entre a liberalização dos costumes e o conservadorismo. O caipira nos palcos paulistas é reconhecido claramente como o homem do interior do estado e que vive fora da capital paulista.

O caipira, nesse sentido, é uma sombra de um passado colonial e rural que precisa ser recalçada, mas não é tão simples virar às costas para esse passado durante a Primeira República, neste momento em que o Brasil está se modernizando. Na revista *São Paulo Futuro* (1914) a personagem que representa o Teatro Municipal lembra a todos os motivos pelo qual fracassou nos seus sonhos de grandeza. Segundo o *Municipal*, para se ter um grandioso futuro deve se olhar para o passado, situar-se no presente com os olhos no passado. E, de certo modo, podemos afirmar que o caipira funcionou como uma plataforma num período de transformações e mudanças, ele representava esse passado que precisava ser transposto.

A despeito das ressalvas acima, a personagem rural fez bastante nos palcos cariocas e paulistas até por volta do final da década de 1930. No Rio, o sucesso do gênero levou o famoso dançarino Duque<sup>49</sup> a fundar nos escombros do antigo Teatro São José a Casa de Caboclo, inaugurada a 9 de setembro de 1932, era um teatro típico para apresentação de peças de temática sertaneja. Em São Paulo, a Casa de Caboclo também realizou várias apresentações nos teatros da cidade; as peças apresentadas por essa companhia eram comédias que possuíam variados números musicais e esquetes cômicos, sendo que suas tramas versavam sobre o universo do caboclo nordestino.

## **Fontes**

### **1.1 – Fontes Primárias**

Peças consultadas no Arquivo Miroel Silveira

- ANDRADE, Euclides de. *Clevelândia*. DDP N° 597.
- BRAGA, Belmiro. *Na Roça*. Processo DDP n° 118.
- CORRÊA, Viriato. *A sertaneja*. DDP N° 310.

<sup>49</sup> Pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim Dinis (1884-1953).

- MOTA, Cesário. *A caipirinha*. DDP N° 816.
- PIZA, José. *Os Dois Jucas*. Processo DDP N° 430.
- VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. DDP N°1144.
- VIANNA, Oduvaldo. *Terra Natal*. DDP N° 969.

### **Peças consultadas em outros acervos**

- AZEVEDO, A. “A capital federal”. In: *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, Tomo IV, p. 313-418.
- CORRÊA, V. *Juriti*. Revista de Teatro da SBAT, N. 329, set-out. 1962. Suplemento.
- FILHO, Brício. *Quincas Teixeira*. São Paulo: Livraria Teixeira, [19??]. Coleção Biblioteca Dramática Popular. N° 3. Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O contratador dos diamantes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- LEAL, Arlindo. *Cenas da roça*. Cópia de 1928. Fundo 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro. Peças Teatrais. Caixa 61, n° 1451. Acervo do Arquivo Nacional.
- PENA, Martins. “O juiz de paz na roça”. In: *Comédias de Martins Pena*. Edição crítica por Darcy Damasceno com colaboração de Maria Filgueiras. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971, p. 23-63.
- SOUSA, Cláudio de. *Flores de sombra: comédia em 3 actos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lithografia e Tipografia Fluminense, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Eu arranjo tudo: comédia em três atos*. [S.l.: s.n.], [19??]. Acervo ECA/USP.

## **1.2– Fontes Secundárias**

### Jornais e Revistas

- **OESP, 22 e 23/12/1916; 25/09/1925; 13 e 14/05/1919; 16 e 17/06/1927. Acervo CEDAP.**
- Revista *Ilustração Paulista*, 20/04/1912, n° 65. Acervo BMA.

- *O Pirralho*. 09/01/1915, N° 169. Acervo CEDAP.
- *Terra Roxa... e outras terras*. [Introdução de Cecília de Lara] São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. IX. Edição com reproduções fac-similares dos números publicados do periódico: Ano I, n. 1-7, 1926.
- *Capital Paulista*, Julho de 1899, N° 2. Acervo AESP.

### **Artigos e Livros**

ANDRADE, Euclides de; CÂMARA, Hely F. da. *A Força Pública de São Paulo: esboço histórico (1831-1931)*. São Paulo: Sociedade Imprensa Paulista, 1931. Acervo do IEB.

GONÇALVES, Augusto de Freitas. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, 4v.

MELO, L. C. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comemoração do IV Centenário de Fundação de São Paulo, 1954.

PIZA, José. *Contos da Roça*; precedidos de carta literária de Gomes Cardim. São Paulo: Tip. Andrade e Melo, 1900. Acervo IEB.

SOUSA, Cláudio. *Clássicos no Teatro*. Revista de Língua Portuguesa, Rio, n° 19, Setembro de 1922. Acervo FD/USP.

\_\_\_\_\_. *O Teatro no Brasil*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo especial, Anais do Congresso Internacional de História da América em 1922, Vol. IX, Rio de Janeiro: 1930. Acervo FD/USP.

\_\_\_\_\_. *Os estrangeirismos em Nosso Teatro*. Revista de Língua Portuguesa, Rio, n° 5, maio de 1920. Acervo FD/USP.

## **Apêndice**

### ***Tabelas***

**Tabela 1**

Principais Teatros Paulistanos entre o final do século XIX e início do século XX

<b>NOME</b>	<b>DATA DE FUNDAÇÃO</b>	<b>DATA DE EXTINÇÃO</b>	<b>LOCAL</b>
Casa da Ópera	1763	1868	Rua de São Bento, entre os Largos de São Bento e do

			Rosário
São José (1°)	1864	1898	Atual Praça João Mendes
Provisório	1873	1899	Travessa da Boa Vista
Politeama	1892	1914	Rua São João, 23
Santana	1900	1912	Travessa da Boa Vista
Colombo	1908	1966	Largo da Concórdia-Brás
São José (2°)	1909	Por volta de 1950	Rua Xavier de Toledo
Teatro Municipal	1911	–	Praça Ramos de Azevedo
Boa Vista	1916	Não encontrado	Rua Boa Vista
Moulin Rouge	Não encontrado	Não encontrado	Largo do Paissandu
Cassino Antártica	Não encontrado	Não encontrado	Rua Anhangabaú

Fonte: Amaral, 1979; Americano, 2004; e Azevedo, 2000.

**Tabela 2**

Teatros existentes em Abril de 1914

NOME	LOCAL
Teatro Municipal	Rua Barão de Itapetininga
São José (2°)	Rua Xavier de Toledo
Politeama	Rua São João, 23
Cassino Antartica (Music-hall)	Rua Anhangabaú
Teatro Apolo	Rua 24 de maio, 40
Teatro Variedades	Largo do Paissandu
Colombo	Largo da Concórdia
Palace Theatre	Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 69-A

Fonte: *Revista Theatral*, Ano I, N° 7, 23 de Abril de 1914. Acervo BMA.

**Tabela 3**

Casas que ofereciam espetáculos mistos  
(Cinematógrafo e Variedades no palco)

NOME	LOCAL
Pathé Palace	Praça João Mendes
Coliseu Campos Elíseos	Alameda Nothmann
Cinema-Teatro Tiradentes	Av. Tiradentes, 110 e112
Cinema Barra Funda	Rua da Barra Funda, 16
The Edison Cinema	Rua Mauá
Lapa Cinema Teatro	Rua da Trindade, 19
Isis Theatre	Rua do Gasômetro
Eros Theatre	Rua Piratininga

Teatro Cristal	Rua Lopes Chaves, 37
Teatro Marconi	Rua Visconde dos Três Rios
Teatro da Paz	Rua João Teodoro, 47

Fonte: *Revista Theatral*, Ano I, N° 7, 23 de Abril de 1914. Acervo BMA.

**Tabela 4**

Cinematógrafos em 1914

NOME	LOCAL
High-Life Theatre	Praça Alexandre Herculano, 3
Teatro Guarany	Praça Alexandre Herculano
Teatro Rio Branco	Rua General Osório
Iris Theatre	Rua 15 de novembro
Royal Cinema	Rua Sebastião Pereira, 62
Bijou Theatre <sup>27</sup>	Rua São João
Teatro São Paulo	Largo São Paulo
Cinema Progresso	Rua do Teatro, 9 e 11
Cinema Recreio	Rua Major Diogo, 39
Bijou Oriente	Rua do Oriente
Eldorado Cinema	Rua Quintino Bocaiúva
Cinema Independência	Largo do Cambuci
Eden Theatre	Rua de São Caetano
Cinema Celso Garcia	Av. Celso Garcia

Fonte: *Revista Theatral*, Ano I, N° 7, 23 de Abril de 1914. Acervo BMA.

### **O arquivo Miroel Silveira**

Miroel Silveira (1914-1988) foi escritor, dramaturgo, ator, diretor, professor, redator, consultor literário, pesquisador, teatrólogo, diretor e tradutor. Com participação ativa na produção e na administração cultural de São Paulo, atuou como membro fundador do Conselho Municipal de Cultura nas cidades de Santos e São Paulo e Professor do então Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.<sup>1</sup>

<sup>27</sup> Anteriormente à instalação do Bijou Theatre existia no local o Cassino Paulista, um music-hall.

<sup>1</sup> Os principais dados biográficos de Miroel Silveira estão disponíveis em: [http://www.eca.usp.br/ams/projeto\_tematico/miroel.html] Acessado em 02/05/2007.

Durante sua tese de doutoramento Miroel Silveira utilizou os processos teatrais do Departamento de Diversões Públicas como uma de suas principais fontes de pesquisa. Sob a orientação de Décio de Almeida Prado, no ano de 1973 Miroel Silveira defende a tese intitulada *A Comédia de Costumes – Período Ítalo Brasileiro: subsídio para estudo da contribuição italiana ao nosso teatro*.

Os processos utilizados por Miroel Silveira em sua pesquisa, atualmente constituem um arquivo que leva seu nome e está localizado na Escola de Comunicações e Artes da USP. A constituição desse arquivo é resultado da iniciativa de um grupo de pesquisadores, que desde o ano de 2002 vem trabalhando sistematicamente na catalogação e organização dessa importante fonte para a história do teatro em São Paulo.

O Arquivo Miroel Silveira é constituído por mais de 6000 processos de censura prévia, os quais estavam localizados no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e foram trazidos para a Escola de Comunicações e Artes; tarefa realizada pelo próprio Miroel Silveira e não se sabe precisamente quando este fato ocorreu.

Esse arquivo possui peças que foram encenadas de 1927 a 1968, as quais estão divididas em processos dos espetáculos teatrais que necessitavam da censura prévia antes de sua encenação. Em tais processos encontram-se além da cópia da peça a ser censurada, uma guia de solicitação de censura da peça a ser encenada e recibos dos impostos recolhidos. Como bem nota Cristina Costa, o trabalho de censura prévia está envolto num processo bastante complexo, dado que a censura teatral desde o final dos de 1920 até por volta da década de 1960, ficou a cargo de vários órgãos e departamentos da burocracia brasileira. Desde a Delegacia de Costumes e Jogos, que era responsável pela censura teatral e cinematográfica no final dos anos 20, até a sua incorporação como atributo da Polícia Federal.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Benedito Pires de. *Marcelo Tupinambá: vida musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Anglotec Comercial, 1993.

AMARAL, Amadeu. “*O dialeto caipira: gramática – vocabulário*”. São Paulo, 2006. Disponível em: [<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/15750>]. Acessado em: 26/04/2006.

AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos Velhos teatros em São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Carrenho Editorial; Narrativa Um; Carbono 14, 2004.

ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. São Paulo/Rio de Janeiro: Livro do Mês S.A., 1961. Coleção Obras Completas de Machado de Assis, V. 30.

ARAÚJO, V. P. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo do São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

BEZERRA, Tânia T. M. *Os pintores cenógrafos e a estética ilusionista do teatro paulista de 1900 a 1940*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CAMARGOS, Márcia. *Villa kyrial: crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro Brasileiro do Século 20*. São Paulo: Scipione, 1995.

CARVALHO, J. M. *A formação das almas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CERTEAU, M. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHIARELLI, T. *Um jeca nos vernissagens*. São Paulo: Edusp, 1995.

CORRÊA, Anna Maria Martinez. *A rebelião de 1924 em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1976.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da comédia caipira a comédia filme: Oduvaldo Viana um renovador do teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

CRUZ, Heloísa de Faria (Org.). *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana. 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997. Coleção memória, documentação e pesquisa, V. 4.

DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo no século XX*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

FABRIS, A. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1994.

FERREIRA, A.C. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

FRANCO, M. S. C. *Homens Livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora Ática, 1974.

GIANELLA, M. L. R. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: A presença italiana*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

GOMES, A. C. *Essa gente do rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, T. M. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos de 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004 .

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. ; LIMA, M. A. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, Sílvia Helena Telarolli. *Chapéus de Palha, Panamá, Plumas, Cartolas: a caricatura na literatura Paulista (1900-1920)*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

LESÁK, B. "Photography, cinematography and the theatre: a history of a relationship". In: TEICH, M. e PORTER, R. (Org.) *Fin de siècle and its legacy*. Cambridge, Press Syndicate of the university of Cambridge.

LOVE, J. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira – 1889/1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUCA, T. R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

MAGALDI, S. ; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MAGALDI, SÁBATO. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1999.

MANZONI, Francis M. A. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867 – 1914)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróis*. 2ª ed. São Paulo: Lisa – Livros Irradiantes S.A., 1971.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas em tempos de República (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MELLO e SOUZA, Antônio Cândido de. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1977.

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 1999.

MORSE, R. M. *Formação Histórica de São Paulo - de comunidade a metrópole*. São Paulo: Difel, 1970.

NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: O sol no meio do caminho”. São Paulo, 2003. Disponível em: [<http://www.cebrap.org.br/pdf/> Texto Prof. Rodrigo Naves]. Acessado em: 20/08/2004.

NAXARA, Maria Regina Capelari. *Estrangeiros em sua própria terra: representações do brasileiro 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998.

NEEDEL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Cia. das letras, 1993.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1956, V.1 e 2.

\_\_\_\_\_. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1959, V.3.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982, p. 78-116.

PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, H. (Org.) *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Universidade São Francisco, 2001, p. 59-84.

PINTO, M. I. M. B. *A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo: 1890-1914*. São Paulo: Edusp, 1994.

PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da USP, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais Paulistas – dinâmica das relações de Bairro rural – cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

RODRIGUES, Sônia Maria Branks Calazans. *Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: FAPESP; Studio Nobel, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas: EdUnicamp, 1993. Coleção Debates, V. 256.

RUIZ, José Mário Martinez. *Etiqueta, sociabilidade e moda: a identidade da elite paulistana (1895 – 1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMIS, Alexandre. *Moral pública e martírio privado: colônia penal de Clevelândia do Norte e o processo de exclusão social e exílio interno no Brasil dos anos 20*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999.

SCHAPOCHNIK, Nelson (org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Coleção Paulicéia.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na Metrópole*. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVEIRA, C. R. *A epopéia Caipira: regionalismo e identidade nacional em Valdomiro Silveira*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis, 1997.

SILVEIRA, M. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Edições Quíron Limitada. Brasília: INL, 1976.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960, 2v.

SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernismo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TORRES, M. C. T. M. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura Municipal; Secretaria de educação e cultura, 1969, Série: História dos Bairros de São Paulo, V. 10.

VELLOSO, M. P. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. Estudos Históricos, v. 11, p. 89-112, 1993.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de Revista: Dramaturgia e Convenções*. Pontes: Editora da Unicamp, 1991.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 1989.