

SÃO PAULO FUTURO: O CAIPIRA NA PROJEÇÃO DE UMA METRÓPOLE

Cássio Santos Melo¹

Resumo

O artigo que ora apresentamos é parte de nossa pesquisa de mestrado cuja temática refere-se a um tipo de teatro que fez bastante sucesso nos palcos paulistanos nas primeiras décadas do século XX e trazia o caipira entre os personagens principais de suas tramas. A representação do caipira foi amplamente explorada pelas artes desde o final do século XIX, seja no Rio ou em São Paulo, no caso presente, interpretamos o surto desta produção cultural como parte de um processo de construção identitária levada a cabo pela elite intelectual paulista. Mas, a questão que tentaremos explorar aqui é a de compreender como algumas peças que traziam o caipira em cena, neste caso a revista *São Paulo Futuro* (1914), 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 delinham um ambiente cultural e de comunicação entre seus habitantes.

Palavras-chave: Caipira. Teatro. São Paulo.

Abstract

The article presented at this time is part of our Master's degree research whose theme is related to a kind of theater that was a success in São Paulo stages in the first decades of the twentieth century and brought the backwoods man among the main characters of this plots. The representation of backwoods man was widely explored by arts since the end of nineteenth century as in Rio de Janeiro as in São Paulo. In this present case, we play the outbreak of this cultural production as part of an identification construction process which was accomplished by the intellectual paulista elite. But the question that we will try to explore is in order to comprehend how some plays which brought the backwoods man in scene, in this case the *São Paulo Futuro* (1914) review, could indicate to us the new sensations of a city in modification in the first decades of the twentieth century, since reflecting on historic-social conditions of any city is to reflect on the wide set of modifications that outlined a cultural and communicative environment among its inhabitants.

Keywords: Backwoods man. Theater. São Paulo.

Na São Paulo da Primeira República, ganhou corpo um tipo de teatro ambientado em fazendas do interior do estado e em espaços urbanos que trazia caipiras, violeiros e tudo aquilo que remetesse ao universo rural. Nas tramas tecidas por esse teatro interessa-nos em especial uma personagem recorrente, o caipira ou caboclo, como foi algumas vezes designado.

¹ Mestre em História pela FCL (Faculdade de Ciências e Letras) da Unesp de Assis como bolsista da FAPESP (Fundação de amparo à pesquisa do estado de São Paulo). Atualmente é professor de História do Brasil da Universidade Estadual de Goiás. Contato: cassiomelomelo@yahoo.com.br.

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 vivia fora dos limites da capital federal.

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*. Naquele momento da história brasileira aprofundou-se a nova tendência para definir uma nação em termos étnicos e, especialmente, em termos de linguagem, como sugerem alguns autores².

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 os 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 é o mesmo, pois 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 deles terem nas nações europeias o seu paradigma. Tentativa sôfrega, pois a mescla de culturas, idiomas e sotaques transformou os ares de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro; além do quê, os símbolos representantes da nacionalidade brasileira criados pela recente república ainda não haviam encontrado terreno fértil para que pudessem se nutrir e criar raízes vigorosas³.

O caipira, assim como outros símbolos, representou uma tentativa de construção de uma identidade nacional. No início dos anos 1910, assiste-se em São Paulo ao esforço sistemático e concentrado de uma produção cultural sertaneja, como também à iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro⁴. Tal esforço de construção de uma identidade brasileira diz respeito a um período em que a intelectualidade brasileira se apresentou investida, tal qual ela mesma se outorgava, da *missão*⁵ de revelar a verdadeira face da nação.

Tendo isso em mira, há de se fazer referência às diversas transformações socio-políticas e econômicas que o país passava no final do século XIX, e a que ele caminhava no

² 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.

³ CARVALHO, J. M. *A formação das almas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

⁴ SEVCENKO, N. *Orfeu extático na Metrópole*. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 237.

⁵ LUCA, T. R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 19.

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. Entre as simbologias criadas para representar a brasilidade, a do caipira, ora valorizada ora desvalorizada, passou a ocupar lugar de realce no cenário discursivo. Todavia é mister ressaltar que dentro desse processo de construção da nacionalidade brasileira uma representação transparece com vigor cada vez maior: a que atrelava o estado de São Paulo – com sua história e sua riqueza – como o exemplo mais bem acabado de tal nacionalismo, o qual deveria se impor ao restante do país.

Uma cidade em transformação

Em meados da década de 1910 a cidade de São Paulo experimenta um crescimento populacional e urbano que causa certa sensação de estranhamento e desconforto nos seus habitantes. Num curto espaço de tempo a incipiente capital do estado ia se transformando 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 Partido Republicano Paulista (PRP) nas decisões nacionais e 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 capital.

A cidade de São Paulo desde 1872 já estava servida por iluminação a gás, fornecida por uma companhia inglesa, a *São Paulo Gás Company Ltd.*, assim, por volta de 1890 já existiam mais de 1.000 lâmpões a gás nas ruas da cidade, além de 1.400 prédios alimentados por 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*⁶, 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. Há, inclusive, a construção em 1901 de uma usina hidrelétrica.

⁶ TORRES, M. C. T. M. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura Municipal – Secretaria de educação e cultura, 1969. (História dos Bairros de São Paulo, v. 10). p. 122.

São Paulo, em 1890, possuía em torno de 64.400 habitantes; 20 anos depois esse número salta para a vertiginosa cifra de 400.000, cerca de 600% de aumento. Essa rápida mudança não foi assimilada instantaneamente pelos 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 a civilização ao resto do país. Na pena de João do Rio podemos perceber como muitas vezes a ideia 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.⁷

O caipira no palco

A representação desse crescimento de São Paulo também foi experimentada pelo teatro. No dia 24 de abril de 1914 estreia 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. 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.

O Teatro São José localizava-se no chamado Triângulo Central (Rua XV de Novembro, Rua Direita e Rua São Bento), região que na virada do século transformou-se no centro comercial e financeiro da cidade. 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 cujo prédio original ainda existe. Foi inaugurado a 28 de dezembro de 1909; a construção, executada pelo engenheiro Regino Aragão, está situada na Rua Xavier de Toledo em esquina com o Viaduto do Chá. Não sabemos precisamente quando o Teatro São José deixou de existir nesse local, mas já na década de 1950 Jorge Americano nos

⁷ SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. (Coleção Paulicéia). p. 44.

lembra que nesse local funcionavam os escritórios da *São Paulo Tramway, Light & Power Company*⁸.

A revista de ano não era tida como um veículo em que fosse preciso tratar seriamente os assuntos, era feita antes de tudo para a diversão da plateia. Nela não há unidade temática ou ideia 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.⁹

Em comum essas camadas 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 modernas¹⁰

A revista era um tipo de espetáculo em que era apresentado ao público uma sucessão de quadros bem distintos (não possuía unidade de ação), a interligação de todos os quadros era feita por um leve enredo que funcionava 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 uma personagem que vinha em visita, como observador, à cidade sendo guiada 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.¹¹

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

⁸ AMERICANO, Jorge. São Paulo naquele tempo (1895-1915). 2ª ed. São Paulo: Carrenho Editorial; Narrativa Um; Carbono 14, 2004. p. 217. Esse 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.

⁹ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, Cecult, 1999. p. 26.

¹⁰ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, Cecult, 1999. p. 34.

¹¹ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, Cecult, 1999. p. 163.

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 portuguesa¹².

Eis que surge a grande pauliceia

Em *São Paulo Futuro*, o compadre era representado pelo caipira *Gaudêncio Policarpo*, que ao longo da sua caminhada pela cidade de São Paulo encontra várias personagens que compõem o ambiente urbano da capital. A análise dessa revista é interessante não apenas pelo fato de ela trazer o caipira representando o *compère*, mas por sua estréia dar-se num momento em que ocorrerá um incremento no número das 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; tal fato, com certeza, diz-nos muito sobre os desejos e anseios da população daquele período. Danton Vampré, em 1914 contando com 22 anos e já bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, valendo-se de toda uma carga simbólica que existia no período em relação ao futuro grandioso de São Paulo, põe em cena uma visão projetiva da cidade.

A personagem *Paulicéia* é representada como um ser dotado de grande poder de sedução, beleza e esplendor; por onde passa deixa em todos uma 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, tal qual a realidade desse período de intensas mudanças se apresentava 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 se inicia quando *Gaudêncio* encontra-se com o *Dr. Barriga Verde*, tido como um velho amigo do caipira, que o acompanha nas peripécias pela “perfunctória paulicéia” – palavras do *Dr. Barriga Verde*. Mas uma dúvida paira no ar: quem é realmente o *Dr. Barriga Verde*? Bem, algo é muito claro nesse diálogo inicial: eles se conhecem do sertão e agora se encontraram na capital. *Barriga Verde* é um tipo de personagem que poderíamos chamar de um caipira que se encontra civilizado e está boquiaberto com os

¹² VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Pontes, 1991. p. 23.

encantos da pauliceia. Ele a define como “[...] uma deusa simpática e melifina que atrai como imã as vagas sintéticas das impressões anímicas”¹³. *Gaudêncio*, por outro lado, não domina os códigos da grande metrópole, mas é tido como dotado de uma personalidade própria, não se incomodando com as críticas de *Barriga Verde*, que a todo o momento procura se autoafirmar por meio de uma linguagem rebuscada e ao mesmo tempo ridícula, que lança mão, em várias ocasiões, de jargões expressos num francês que ele não domina muito bem.

A personagem *Dr. Barriga Verde* sintetiza de maneira cômica uma preocupação daquele momento que toca o aspecto da língua nacional. Na terceira cena do segundo ato, ele trava diálogo com uma francesa que estava a pedir informações sobre a localização do Teatro Apolo. Danton Vampré, nessa cena, satiriza a moda dos estrangeirismos na língua, pois *Barriga Verde* se exprime num francês todo degradingolado e afirma que todo paulista tem a obrigação de falar francês. O caipira *Gaudêncio*, assistindo ao diálogo sem entender muito bem o que se passava, completa: “Um ingreís ansim eu tambem fallo.”¹⁴

Ingênuo, representante do atraso, incivilizado, são algumas maneiras como o caipira é caracterizado, todavia ele é dotado de uma esperteza e de uma inteligência peculiares. No que toca 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, é, portanto, endinheirado.

A cópia que fazemos uso em nossa análise é do ano de 1931 e infelizmente está faltando uma página em que caberia 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 ideia do diálogo, no qual a *Crise* zomba de si mesma, pois “com estes tempos bicudos a própria crise está em crise”¹⁵. Diante de tal afirmação 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”¹⁶. Além disso, a presença dessa personagem é interessante para se perceber 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 para de crescer, palco das artes e da modernidade e que

¹³ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 2. 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. Acervo do Arquivo Miroel Silveira localizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA).

¹⁴ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 4.

¹⁵ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 11.

¹⁶ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 12.

é o feitiço da mocidade, e ela adverte: “[...] quem se apaixona por mim acaba por certo do alto de qualquer dos meus dos meus viadutos.”¹⁷ Por outro lado, a *Cidade* figura-se como a parte administrativa; a inteligência à qual ela se refere é notadamente o prefeito Washington Luís, recém empossado no cargo que permanecerá até 1920.

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 reis, Gaudêncio, sem pestanejar, compra uma para a sessão noturna. O *Teatro por sessões*, enciumado, desabafa: “E a mim, não me frequenta?” Gaudêncio para não o desanimar retruca: “Mecê ta muito avacaiado. Em todo caso eu lá vou quarqué dia.”¹⁸ O chiste do caipira para com o teatro nos dá dimensão do avanço do cinema como forma de diversão no início do século XX e como ele conquistou um público bastante heterogêneo, mas composto principalmente pelas classes mais baixas.

Ao finalizar o seu diálogo com o *Cinematografo* e com o *Teatro* o caipira avista uma figura vestida de maneira pomposa e que possui um semblante muito triste, é o *Municipal*. Ele é tido como um infeliz porque o público não o frequenta e transformou-se num grande botequim de tomar chá onde “[...] se falam todas as línguas menos a minha, o francês, o inglês [...]”¹⁹. 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.²⁰

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* esclarece o que significa naquele momento 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 e figurando o caipira como sua personagem principal.

Outros caipiras no palco

¹⁷ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 1.

¹⁸ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 14.

¹⁹ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 12.

²⁰ VAMPRÉ, Danton. *São Paulo Futuro*. Processo DDP nº 1.144. p. 12

Danton Vampré não foi o primeiro autor a retratar o ambiente urbano de São Paulo pelo espelho de uma revista. Em maio de 1899 foi levada à cena pela Companhia do Teatro Apolo (do Rio de Janeiro), no Teatro Politeama (São Paulo), a revista de acontecimentos dos anos de 1897 e 1898, *O Boato*, de Arlindo Leal.

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”²¹. Todavia, para Arthur Penteadado, 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 composição de trabalho original. A opinião de Arthur Penteadado 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, o de seu valor residir apenas enquanto for contemporânea aos fatos tratados nas suas cenas; a revista só possui mérito enquanto algo da atualidade.

A trama de *O Boato* envolve as peripécias de uma família de interioranos da cidade de Araras em São Paulo, focalizando os acontecimentos dos anos de 1897 e 1898; estrutura semelhante à já colocada por Arthur Azevedo em *A Capital Federal*.

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

José Piza, nos idos do século XIX, foi outro autor que se pôs a retratar o caipira paulista nos seus escritos; no ano de 1888 – Piza então contando com apenas dezenove anos – estreou na cidade de Sorocaba, no Teatro São Rafael, a sua comédia em um ato *Os Dois Jucas*²². A trama dessa peça envolve o casamento de *Rufina* (filha do *Dr. Melado*, que é advogado) com *Juca Telles* (proprietário de um bilhar frequentado pelo pai de *Rufina*). Outra personagem que aparece na trama é o *camarada* [sic] *Bento*, morador do bairro rural de Itapecerica. José Piza não situa muito bem o espaço da peça – a julgar pelas personagens e por indícios colocados em alguns diálogos, a ação se passa na zona rural da cidade de São Paulo. O caipira *Bento* vai à procura de *Dr. Melado*, o advogado da região,

²¹ CAPITAL PAULISTA: Revista Mensal de Artes e Letras. São Paulo: [s. n.], n. 2, Jul. 1899. (Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo).

²² PIZA, José. *Os Dois Jucas*. Processo DDP nº 430. Acervo Arquivo Miroel Silveira.

para resolver uma questão de terras com seus vizinhos no sertão de Itapeceira, além disso, o *Dr. Melado* reclama em alguns momentos dos inconvenientes de se morar na roça.

O camarada *Bento* é o típico sitiante 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 1957²³. O sitiante em alguns casos era o proprietário da sua terra, mas na maioria 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* (sic) tinham um importante papel na economia da cidade, pois eram os principais fornecedores de pequenos víveres como peixes, galinhas e leitões, e também de 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 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, é autor de várias comédias e escreveu alguns trabalhos teatrais em coautoria com Gomes Cardim, Arlindo Leal e Arthur Azevedo. Com este, colaborou na burleta²⁴ *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.

A *Revista de Teatro* da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), no ano de 1956, editou em um de seus números o texto integral dessa obra de Arthur Azevedo. No início os editores publicaram alguns escritos de Arthur Azevedo constantes no folhetim *O Teatro*, publicado em *A notícia*. Nesse 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 Janeiro²⁵. A par disso, podemos afirmar que a análise de *O mambembe* é importante não apenas pelo fato de ser uma peça em que podemos novamente encontrar a personagem caipira. O comentário de

²³ AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Carrenho Editorial; Narrativa Um; Carbono 14, 2004.

²⁴ Segundo Cláudio de Sousa, a palavra *Burleta* 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 burleta, 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 de Janeiro, n. 5, maio 1920. (Acervo da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo).

²⁵ REVISTA DE TEATRO (Boletim SBAT). Rio de Janeiro: [s. n.], ano 35, n. 290, 1956. (Acervo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

Arthur Azevedo nos dá uma dimensão clara de como o Rio de Janeiro na Primeira República era o centro cultural brasileiro e de que para escritores de outros estados alcançarem notoriedade no teatro precisava-se passar 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 dividida entre o que seria o teatro carioca e o teatro paulista, como sugere o conceito de “teatro regionalista”.

Não podemos desconsiderar, é claro, que são diferenciadas as significações que o rural, o sertanejo, possuía no Rio e em São Paulo. No Rio de Janeiro a personagem rural não tem delineamento geográfico muito claro (diferente do que acontece em São Paulo), ela pode ser um mineiro, um caboclo nordestino ou um caipira paulista, os quais estão em cena para 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 do interior do estado, outrossim a representação artística dessa figura em São Paulo fez-se presente em várias modalidades artísticas desde o último quartel do século XIX.

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 Duque²⁶ 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.

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. Tal característica pode ser melhor visualizada quando, por exemplo, encontramos na obra *Contos da Roça* (1900)²⁷, de José Piza, e na comédia *Na Roça* (1910)²⁸, do escritor mineiro Belmiro Braga, o mesmo refrão de um canção.

²⁶ Pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim Dinis (1884-1953).

²⁷ PIZA, José. *Contos da Roça*; precedidos de carta literária de Gomes Cardim. São Paulo: Tip. Andrade e Melo, 1900. (Acervo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

²⁸ BRAGA, Belmiro. *Na Roça*. Processo DDP nº 118. Acervo Arquivo Miroel Silveira.

No conto *O muchirão*²⁹, 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 simbora / Deixo os ovo chocando no ninho.”

Esse mesmo estribilho encontramos, ligeiramente modificado, na comédia em um ato *Na Roça*. Numa cena o caipira *Zé Leite* aparece sozinho para falar com a plateia e aproveita para cantar um cateretê que tem o seguinte refrão: “Neste mato tem um passarinho / Passarinho chamado andorinha / Andorinha voou agorinha / Deixou os ovo chocando no ninho.”

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 esse um traço marcante que nos permite visualizá-las conjuntamente. 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 escrita³⁰. 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 a 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. Até o final da década de 1930 ela 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 foi 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

²⁹ PIZA, José. *Contos da Roça*; precedidos de carta literária de Gomes Cardim. São Paulo: Tip. Andrade e Melo, 1900. (Acervo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo). p. 31-41.

³⁰ 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.

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.

No final da década de 1930 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 paulistana³¹. 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 17 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, mas também em outros gêneros como 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 terá como eixo de fundamental propagação as emissoras de rádio.

Nesse sentido, o caipira do circo-teatro e 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

³¹ 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. p. 198.

representações. Esse processo de transformação nunca se cessa, está sempre se modificando.

Referências bibliográficas

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

BRAGA, Belmiro. *Na Roça*. Processo DDP nº 118. (Acervo Arquivo Miroel Silveira).

CAPITAL PAULISTA: Revista Mensal de Artes e Letras. São Paulo: [s. n.], n. 2, Jul. 1899. (Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo).

CARVALHO, J. M. *A formação das almas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

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.

FERREIRA, A.C. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Unesp, 2002.

HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996.

LUCA, T. R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Unesp, 1998.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp – Cecult, 1999.

PIZA, José. *Contos da Roça; precedidos de carta literária de Gomes Cardim*. São Paulo: Tip. Andrade e Melo, 1900. (Acervo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

PIZA, José. *Os Dois Jucas*. Processo DDP Nº 430. (Acervo Arquivo Miroel Silveira).

REVISTA DE TEATRO (Boletim SBAT). Rio de Janeiro: [s. n.], ano 35, n. 290, 1956. (Acervo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

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.

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.

SOUSA, Cláudio de. Os estrangeirismos em Nosso Teatro. *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 5, maio 1920. (Acervo da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo).

TORRES, M. C. T. M. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura Municipal – Secretaria de educação e cultura, 1969. (História dos Bairros de São Paulo, v. 10).

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Pontes, 1991.