

ESTUDOS
Sociedade e Agricultura

Estudos Sociedade e Agricultura
ISSN: 1413-0580
estudoscpda@gmail.com
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Brasil

Rodrigues Balista, Lígia
Cornélio Pires e o mundo caipira relido e encenado por Soffredini
Estudos Sociedade e Agricultura, vol. 28, núm. 3, 2020, Outubro-, pp. 594-623
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.36920/esa-v28n3-5>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=599964349005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFRJ
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Cornélio Pires e o mundo caipira relido e encenado por Soffredini

DOI: 10.36920/esa-v28n3-5

 Lígia Rodrigues Balista¹

Resumo: O artigo aborda a relação entre dois autores de tempos distintos que pensaram o mundo rural brasileiro: Cornélio Pires (1884-1954) e Carlos Alberto Soffredini (1939-2001). Para isso, analisa tanto a importância da figura de Cornélio Pires na difusão sobre o mundo rural na virada do século quanto algumas de suas criações no campo da música caipira e da literatura. Pires é um dos autores de referência ao trabalho de Soffredini, que revisita sua obra no espetáculo *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990 – analisado no intuito de compreender a representação de caipira produzida nessa peça, a releitura feita do trabalho de Pires e alguns impactos das escolhas dessa encenação no contexto do final do século XX no Brasil.

Palavras-chave: Cornélio Pires; Carlos Alberto Soffredini; cultura caipira; literatura brasileira; cultura popular.

Abstract: (*Cornélio Pires and the caipira world reread and staged by Soffredini*). This article recaptures the main aspects of the caipira culture in Cornélio Pires' production and Carlos Alberto Soffredini's theater – two authors in different times. In order to do this, it analyses the importance of the figure of Cornélio Pires in the diffusion about the rural world at the turn of the century, as well as some of his creations in the field of folk music and literature. Pires is one of the authors who references Soffredini's work, revisiting his trajectory in the show *A estrambótica aventura da música caipira*, in 1990 – analyzed here in order to comment on the representation of caipira and folk culture produced in this play, the re-interpretation of Pires' work and some impacts of the choices made in this production in the context of the end of the 20th century in Brazil.

Keywords: Cornélio Pires; Carlos Alberto Soffredini; folk culture; Brazilian literature; rural culture.

¹ Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ligiabalista@gmail.com.

Introdução

Pesquisar as representações do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) nos leva a reler e estudar diversas outras produções literárias sobre o mundo rural – tanto para entender em que tradição o escritor santista se inseria com suas obras sobre o caipira brasileiro na segunda metade do século XX quanto para entender de que maneira essas referências anteriores eram por ele aproveitadas (incorporadas, refutadas, criticadas e/ou reforçadas...). Soffredini foi convidado por um grupo teatral, no final da década de 1970, para escrever uma peça sobre o universo caipira: ele aceita e mergulha em pesquisas sobre a caracterização do homem rural do interior do estado de São Paulo – o que marcaria sua carreira e passariam a compor parte importante de suas produções teatrais a partir de 1979. O dramaturgo tinha já o trabalho com a pesquisa como uma das bases para seu processo de composição literária, bem como a incorporação de textos e objetos culturais anteriores (como canções) em suas obras, às vezes explicitando ao espectador esse aproveitamento, outras vezes deixando mais velado. Para escrever sua primeira peça sobre o mundo rural, *Na carrêra do divino*, que estreou em 1979 e teve grande sucesso de público e de crítica, ficando por longo tempo em cartaz, ele aproveitou diversas representações e interpretações sobre o caipira presentes na tradição cultural brasileira anteriores a ele (seja em obras literárias ou em outras artes, como cinema e pintura). Esse trabalho se seguiu também em pelo menos mais três peças posteriores, que abordavam o universo rural: *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990, *Auto de Natal caipira*, de 1992, e *A madrasta*, de 1995.

Há variações importantes no trabalho feito por Soffredini na construção sobre a figura rural do caipira entre a produção do final dos anos 1970 e as produções da década de 1990, bem como na escolha e no tipo de mobilização de elementos da cultura popular para cada peça teatral criada. Na primeira de suas peças sobre o mundo caipira, *Na carrêra do divino* (provavelmente a mais conhecida e única dentre as quatro dessa temática publicada em livro), destacam-se alterações significativas que Soffredini propõe em relação à figura paradigmática de Jeca Tatu criada por Monteiro Lobato, além de referências a diversas canções da música popular e a textos de Valdomiro Silveira e Amadeu Amaral, bem como o importante aproveitamento que o dramaturgo faz do estudo *Os parceiros do Rio Bonito* – obra fundamental para a sociologia sobre o mundo rural brasileiro, produzida por Antonio Candido e referência importante até hoje. As análises dessa peça e das relações construídas com esse arcabouço teórico e artístico preexistente mostrou que a figura do caipira não é uma construção homogênea nas produções culturais brasileiras – nem nas obras de Carlos Alberto Soffredini, o que

mostra alguma consciência do autor sobre as contradições envolvidas no debate sobre a cultura popular rural no Brasil.

Exploro neste artigo as relações do trabalho de Soffredini com as produções de Cornélio Pires, outro importante pilar na tradição sobre o mundo rural brasileiro. Para isso, comentarei essa figura da virada do século XIX ao XX tão ligada à história da música caipira e algumas de suas obras escritas; em seguida, analiso o espetáculo de Soffredini de 1990, *A estrambótica aventura da música caipira*, comentando criticamente a releitura que ele propõe sobre o trabalho de Pires e alguns impactos dessa encenação, já ao final do século XX, tendo em vista nossa produção cultural sobre o mundo rural desse outro momento. Apesar de visões distintas e intenções diferentes em cada um dos trabalhos, procuro apontar os elementos que Soffredini aproveita da obra de Pires, incorporando-os e reforçando seus sentidos, e quais ele critica, refuta e ressignifica.

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

Cornélio Pires (Tietê, 1884-1954) é um dos principais divulgadores da cultura caipira no Brasil. Além de escritor, teve importante atuação como produtor musical, dedicando-se ao estudo do dialeto caipira e à divulgação da música produzida fora dos centros urbanos. Em 1910, lançou *Musa caipira*, o primeiro de uma série de 26 livros que lançaria até 1945, dedicados aos costumes tradicionais do povo do interior do Brasil. Escrevendo em gêneros variados (poesias, contos, pesquisas sobre música, linguagem e anedotas caipiras), vendeu cerca de trezentos mil livros (LEITE, 1996, p. 141). A partir de 1914, Cornélio realizou palestras humorísticas (ou “educativo-humorísticas”, como denominam alguns), que tinham muito público e somaram mais de cinco mil apresentações. Alguns textos foram escritos por ele, outros colhidos em suas andanças pelo mundo rural do interior:

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

Nessas performances, o caipira é um dos tipos representados com humor. Vale notar, como bem apontou Pérez González (2018), que o autor representava também diversos outros grupos, como sírios, italianos, espanhóis, alemães, passando a incluir, depois da viagem ao Nordeste, em 1923, referências à cultura nordestina em suas apresentações. De fato, nas gravações dos discos de 1929 e 1930, da Turma Caipira, há anedotas sobre vários outros tipos brasileiros e até diferentes nacionalidades. Todavia, não foi isso que

restou da produção de Cornélio Pires. Ele dividiu “o universo da música caipira em antes e depois de Cornélio, o Grande” (NEPOMUCENO, 2005, p. 101). O conteúdo das conferências realizadas por Cornélio Pires variou ao longo dos anos, mas elas ficaram famosas “por tratar da cultura e idiossincrasia do homem rural, nomeado, às vezes, como caboclo, sertanejo ou caipira, nas décadas de 10 e 20” (PERÉZ GONZÁLEZ, 2018, p. 236). Teria sido no final dos anos 1920 que Pires tornou “mais patente a ligação do caipira com o Estado de São Paulo e que seu discurso de paulistanismo ganhou maior notoriedade” (PERÉZ GONZÁLEZ, 2018, p. 236).

Pires era, portanto, essa figura tida como caipira, ao mesmo tempo prestigiada no mundo intelectual e artístico da capital. Primo de Amadeu Amaral, nasceu no interior, mas com 17 anos, em 1901, foi morar em São Paulo. Trabalhou como tipógrafo e jornalista, mais tarde como repórter e redator em diversos jornais na capital, onde também frequentava pontos de encontro de escritores e artistas (NEPOMUCENO, 2005, p. 102). Fez amizades com figuras como Monteiro Lobato, Godofredo Rangel e Martins Fontes. Em 1910, ele já era “um *capirólogo* formado e diplomado nas rodas de violeiros e declamadores” (NEPOMUCENO, 2005, p. 102). É neste mesmo ano que promove sua primeira apresentação pública, muito comentada posteriormente pela crítica: a encenação de um velório caipira num salão do Colégio Mackenzie, em São Paulo, que coloca no palco uma dupla de violeiros. Dois anos mais tarde, ele inicia uma série de espetáculos-solo em que contava causos, piadas e representava caipiras – mas sempre vestido com trajes formais e elegantes, como ternos e fraques. Nas apresentações em grupo, ainda se diferenciava de sua “trupe” (os músicos caipiras que o acompanhavam) pela vestimenta.² Ao se analisar algumas fotografias de Pires e seu grupo, ele “destoava dos ‘caipiras legítimos’ não só pela aparência e sotaque, como também pelo riso despreocupado e confortável diante da câmera fotográfica” (GONÇALVES, 2006, p. 152). Ainda sobre essa diferença, Pérez González ressalta a maneira como os músicos eram tratados pela imprensa: como “figuras exóticas ou pitorescas cuja humanidade parecia eclipsada pelo brilho de Pires” (2018, p. 255). No número 190 da revista *O pirralho*, de 1915, a visão sobre o mundo caipira pode ser compreendida pelo vocabulário utilizado. A revista convidava a essa “festa de arte interessantíssima”. O intelectual (“poeta”) teria conseguido a façanha de “arrancar” do interior alguns caipiras para mostrar a um público como o de leitores da revista, na capital paulista, “coisas” ao mesmo tempo originais e “tão nossas” (O PIRRALHO, 1915, p. 6). Esse pequeno fragmento fala muito da temática investigada: como a cultura

² A imagem do homem interessado nas figuras populares brasileiras, mas das quais se diferencia (mesmo visualmente, pelas próprias vestimentas) pode ser conferida nos filmes *Brasil pitoresco* e *Vamos passear*, resgatados em vídeo por Pedro Massa no DVD *Os filmes perdidos de Cornélio Pires*, de 2014.

caipira é representada em diferentes manifestações artísticas ao longo do século XX. Interessa-nos destacar essa maneira hierarquizada e com claro juízo de valor com que os caipiras são vistos pelos homens da cidade. Cabe a ressalva de que talvez esses anúncios fossem escritos pelo próprio Pires, que trabalhava na revista, na seção “Cartas de um caipira” (LEITE, 1996, p. 115). De toda forma, se destacou como os termos utilizados estão “coerentes com o lugar social adjudicado aos caipiras na época”, em uma espécie de escala que colocava os homens da roça em nível inferior aos homens da cidade (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, p. 255).

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

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

Sobre a recepção da produção de Pires, Nepomuceno observa como o clima “modernista e ufanista dos anos 20” fazia com que a produção literária, musical e

cênica que fosse inspirada no Brasil rural não tivesse resistência para ser recebida na capital do estado – que tinha, até então, a grande maioria da sua população vivendo nas áreas rurais. É nessa mesma década que o pesquisador Amadeu Amaral lança *O dialeto caipira*, sobre variantes linguísticas faladas fora dos centros urbanos, e Valdomiro Silveira publica seu livro de contos *Os caboclos*. Várias das canções sobre o mundo caipira que se tornaram célebres, como “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira, são também desse período, as quais serão citadas novamente quando será feita a análise da peça de 1990.

É nesse ambiente de interesse por temáticas nacionais e abertura para inovações formais (década de 1920 paulista) que o agente cultural em que Pires se tornou investe em trazer a “autêntica música caipira” para os estúdios e casas de espetáculo da capital: diversos gêneros musicais caipiras (modas de viola, cantos de trabalho, cururus, modinhas, sambas caipiras, toadas) passam a ser cantados e tocados pelos próprios criadores (NEPOMUCENO, 2005, p. 109). Em 1929, começam as gravações de discos com músicas caipiras pelas gravadoras internacionais que estavam já em São Paulo. Este episódio será comentado – e as narrativas criadas em torno dele – na análise da peça de Soffredini na próxima parte do artigo.

Importante observar que Pires já tinha, nessa época, experiência acumulada com organização de espetáculos e encenações com representações acaipiradas, que incluíam muitas músicas. Mas é a partir da virada para a década de 1930 que ele amplia suas ações e se constitui um “agente de divulgação da cultura caipira”,³ empenhado em registrar seus elementos (MATOS; FERREIRA, 2015, p. 44). Nesse sentido, os recursos técnicos que surgem com a gravação elétrica permitem que as anedotas e canções cômicas sejam recriadas com uma maior precisão da fala acaipirada, “diferentemente da rusticidade quase grosseira das gravações mecânicas”, o que possibilitava mostrar o lado astuto e divertido do caipira paulista (GONÇALVES, 2006, p. 144).

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

³Antonio Candido destaca em Cornélio suas atividades de produtor cultural, na carta-prefácio para o livro de Macedo Dantas: “Cornélio Pires foi, mais do que escritor eminente que seria preciso defender, uma extraordinária personalidade de ativista cultural”, sendo que “sua maior obra foi a ação nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida” (1976, p. 11).

Pires foi, basicamente, um homem de negócios que soube retomar a visão da elite letrada de fim do século XIX sobre o caipira e adequá-la à nascente indústria do entretenimento urbano” (2018, p. 227). Pires sinaliza, já no início do século XX, a ideia de um “processo quase inevitável de extinção da cultura caipira” e, diante disso, se coloca como um “agente de preservação desse patrimônio”, no esforço de registrar e divulgar seus valores (MATOS; FERREIRA, 2015, p. 52). A ideia de uma iminente extinção parece marcar praticamente todas as produções culturais em torno da figura do caipira.

Sobre os diferentes tipos de caipira que Pires escreve, no livro *Conversas ao pé do fogo*, reitera-se o que apontou Sylvia Leite: “Trata-se de um ‘estudinho’, que é o resultado de pura observação empírica, sem maior rigor científico” (1996, p. 122). Como na ausência de rigor nas observações sobre o branqueamento da população. O caipira de Pires nesses escritos “não discrepa muito da caricatura traçada por Lobato”, porém seu tom não é de sátira, e sim de solidariedade e condescendência ao homem rural (LEITE, 1996, p. 122-123). A busca de causas e soluções para a condição do homem rural, realizada por Cornélio, são “ingênuas” e “paternalistas”, motivadas pelo ideário do liberalismo forte na década de 1910 (LEITE, 1996, p. 123). De fato, nota-se um olhar hoje visto com bastante ressalva na tentativa do escritor em caracterizar o caipira como um “forte”⁴ (PIRES, 1924, p. 6), quando, por exemplo, no livro *Conversas ao pé do fogo*, Pires se propõe a apresentar “o caipira como ele é”, descrevendo quatro tipos de caipiras para se opor a escritores que teriam apresentado o “camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio” (PIRES, 1924, p. 5). Tentando responder à pergunta “mas que são os caipiras?”, o escritor procura apontar características que explicariam a docilidade desses “filhos de nossos campos” que, “criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça” (PIRES, 1924, p. 7).

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

⁴ Referência a Euclides da Cunha, pela famosa formulação presente no livro *Os Sertões*, que aparecerá em outras partes do livro de Cornélio Pires, em que o cita nominalmente (1924, p. 8).

Pires faz uma hierarquização entre os tipos⁵ caipiras baseado em uma divisão a partir de cores/raças – que diz muito da ideologia dominante na época. Ao comentar sobre “o caipira branco”, o autor escreve que este seria o de “melhor estirpe”, descendente dos estrangeiros brancos (1924, p. 13). Segundo ele, seriam esses os caipiras “reclamadores de escolas”, “pouco dados à cachaça” e que teriam as casas bem limpas (1924, p. 14-16). Já os “caipiras caboclos” – tipo mais criticado pelo escritor – seriam os descendentes dos índios catequizados pelos “primeiros povoadores do sertão”⁶ (1924, p. 21). São fortes, têm a pele bronzeada cor de cobre e “às vezes têm um tiquinho de sangue portuguez ou hespanhol em mestiçagem com nossas bugras e bugres...” (1924, p. 22). Suas casas seriam imundas e seus trajes repelentes (1924, p. 25). Enquanto os outros tipos caipiras “se vão indireitando à custa do proprio esforço”, esse não: continua sujo e ruim, mas, segundo o escritor, “graças a Deus, parece que esse typo vae desaparecer” (1924, p. 28). Fica clara, portanto, a posição ideologicamente comprometida do autor, que associa a descrição dos caipiras a valores preconcebidos sobre determinados grupos sociais. Pires aponta que teria sido a partir de um desses indivíduos que Monteiro Lobato teria criado o Jeca Tatu – “erradamente dado como representante do caipira em geral” (1924, p. 28). Assim, ao tentar valorizar o homem rural, ele não discorda exatamente da imagem pejorativa do caipira criada pela representação lobatiana, mas procura mostrar como ela na verdade se restringia a um tipo isolado e que poderia (e ele assim o deseja) desaparecer.

Por fim, Pires descreve o “caipira preto” e o “caipira mulato”, que seriam descendentes dos africanos ou de brasileiros negros, no segundo caso “oriundos do cruzamento” com “portugueses e brasileiros brancos” (1924, p. 35). O caipira preto é descrito com muito afeto, cheio de elogios à sua benevolência (“almas caridosas e pacientes, generosas e humildes”). Eles que dariam o título dessa obra do autor, descritos como figuras que ficam sentados “conversando ao pé do fogo” ou na “soleira de uma porta se aquecendo ao sol” e, mesmo cheios de problemas de saúde, nos sorriem sempre, “contando histórias de outros tempos” (1924, p. 29-30). Interessante notar que, se Pires não reconhece o peso histórico da colonização sobre os índios ao descrever o caipira caboclo, no caso dos negros já há outra postura: ele aponta, mais de uma vez, como esse tipo caipira é vítima das “influencias da escravidão”, que os deixaram pobres, mas enriqueceram os “brasileiros patricios” donos das fazendas de cana, algodão e café, através de seu suor. Os “pobres negros velhos” estariam também nas grandes cidades,

⁵ Candido elogia o uso dos termos, no sentido de sugerirem a “incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São Paulo” (2010, p. 27).

⁶ Cabe lembrar que, ao final do século XIX e início do XX, os centros urbanos no Brasil eram muito menores e praticamente restritos às capitais dos estados; dessa forma, quase tudo fora da capital federal do Rio de Janeiro era chamado, muitas vezes, de “sertão”.

onde tentam viver de restos e lixo. Os filhos destes teriam felizmente conseguido reagir e seriam, para Pires, “o melhor braço da nossa lavoura” na época. O “caipira preto novo” é descrito como trabalhador, tem moradia “quase sempre limpa” (1924, p. 37) e segue ritos religiosos de santos católicos. Ele “não se deixa pisar pelos brancos” e os lembra de que o tempo de escravidão já terminou (PIRES, 1924). O autor menciona também algumas práticas musicais envolvendo batuques e desafios nos “bailes da roça” – que serão comentadas na análise da peça de 1990.

Especificamente sobre o “caipira mulato”, muito elogiado por Pires e descrito como “o mais vigoroso, altivo, o mais independente e o mais patriota dos brasileiros”, a descrição é de um tipo que ficou numa “situação especial” entre o branco e o negro (PIRES, 1924), sendo indivíduos “fiéis e bons empregados” (PIRES, 1924). Mais adiante, em um dos capítulos mais propriamente narrativos do livro, ele comenta – com certa leveza que hoje nos parece problemática, porque acrítica ou condescendente com violências e preconceitos – sobre o branqueamento da população, que ocorre ao ex-escravos negros parirem filhos dos homens brancos: “lá de vez em quando uma das crioulas aparece embarrigada, soltando um mulatinho. Vae clareando a raça...”. Esses escritos são importantes páginas de nossa tradição literária sobre a representação do caipira, que nos dizem muito sobre como a década de 1920 representava o homem rural, mesmo quando a tentativa de aproximação era positiva e empenhada, nisso que o próprio Pires chamou de “estudo”, mas que pouco tinha de investigação científica, sendo mais resultado da observação pessoal do autor (e, portanto, embutido de toda sua vivência, ideologia e crenças) do que de material com algum rigor de pesquisa.

A estrambótica aventura da música caipira: Cornélio Pires por Soffredini

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

A obra *A estrambótica aventura da música caipira* tem roteiro assinado por Soffredini, em parceria com o compositor Robinson Borba.⁷ Essa peça é uma das “intermediárias” dentre as produções de Carlos Alberto Soffredini sobre a temática rural. *A estrambótica aventura da música caipira*, de 1990, encontra-se temporalmente localizada entre as duas peças mais significativas na composição dramática de representação do caipira no trabalho de Soffredini: *Na carreira do divino* (1979) e *A madrastra* (1995). Ressalta-se, porém, que há nesse espetáculo de 1990 diversos elementos que contribuem para lançar luz a pontos importantes do debate sobre a representação do homem rural na produção

⁷ Segundo matéria de 22 jun. 1990 do jornal *Folha de S. Paulo*, Soffredini escreveu o roteiro a partir do argumento do compositor e produtor Robinson Borba. No datiloscrito encontrado na pesquisa no acervo pessoal do dramaturgo, o texto vem assinado pelos dois artistas.

cultural brasileira do final do século XX. Um dos principais é entender como o dramaturgo aproveitou, neste trabalho, a referência cultural deixada por Cornélio Pires: de que maneira Soffredini relê a obra de Cornélio Pires e quais os impactos disso para nossa tradição cultural, ao final do século, considerando, portanto, as diferenças de época e contexto de cada produção.

É interessante entender o “fio condutor de enredo” que organiza as gagues e canções, como apontado em uma das críticas publicadas no jornal *Folha de S.Paulo* (junho/1990). É no sentido de se compreender como se construiu esse enredo condutor que a peça será analisada, procurando ver como a cultura caipira se inseriu definitivamente, e com importância, na representação cênica dos trabalhos de Soffredini. Aqui, destaca-se, dentre o aproveitamento de referências literárias diversas, o modo muito particular como Soffredini retoma, em 1990, a produção literária de Cornélio Pires, a começar pelo título – referência explícita à valorização que Cornélio Pires ganha nesse trabalho – extraído de um de seus livros mais conhecidos, *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo*, de 1924. Se Soffredini já havia utilizado em 1979 o trabalho de Cornélio Pires na sua primeira peça sobre o mundo caipira, aqui é com outro *status* que o autor do início do século XX aparece na obra soffrediniana: o núcleo para a produção deste espetáculo de 1990 é o trabalho de Pires e isso é explícito já no título. Em *Na carreira do divino*, as alusões ao autor são muitos sutis; os causos e piadas que o dramaturgo aproveita são incorporados aos diálogos dos personagens e a fonte provavelmente só é reconhecida por um leitor atento que estude posteriormente o texto. Já em *A estrambótica aventura da música caipira*, é outro lugar que essa referência ganha no palco: o tributo prestado a Pires é escancarado ao espectador, desde o título, como foi apontado, mas durante todo o desenvolvimento do espetáculo.

Estrambótica leva ao palco sessenta anos de trajetória da música rural do interior do sudeste e centro do Brasil, homenageando Cornélio Pires e também colocando em cena, por exemplo, poemas de Oswald de Andrade, uma música de Mário de Andrade e outra de Heitor Villa-Lobos e de Ferreira Gullar – referências de grande relevância para a tradição cultural brasileira (e para o debate sobre o modernismo e a busca de uma identidade nacional). Com concepção de Arrigo Barnabé e patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura de SP, o espetáculo fazia parte do Projeto Cornélio Pires, concebido e idealizado em 1989 por Arrigo Barnabé: a peça estreou no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, em 22 de junho de 1990, tendo direção do próprio Soffredini; circulou nos meses seguintes por algumas cidades do interior paulista, incluindo Salto, Tatuí, Ribeirão Preto e Campinas.

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

Dividida em três partes (com subdivisões internas chamadas “fases” – como é característico do trabalho de Soffredini), a peça se inicia com “Origens”, tem como segunda parte “O circo” e se encerra com “O rádio”. É seguindo, portanto, essa trajetória que a obra se estrutura: da viola inicial (que remete a um mito de origem da brasilidade caipira, entre portugueses e índios, como será comentado adiante) às referências urbanas, com músicas temporalmente mais próximas ao momento de criação do espetáculo, se desenha no palco a chamada “aventura” da música caipira. Na cena inicial, a primeira imagem iluminada é a de uma viola, como indica a rubrica⁸ – o que já traça o aspecto central da obra que ali se apresenta. Segundo Ikeda, quando se busca alguma identidade do interior, chega-se certamente à música popular de tradição oral, “que tem na viola caipira o seu símbolo maior” (2004b, p. 142). O instrumento solaria a canção “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira; só então se ilumina o segundo elemento sobre o palco: o personagem Jeca, descrito pela rubrica na mesma posição em que se inicia a peça *Na carreira do divino*: “de cócoras” (SOFFREDINI, 1990, p. 1). Aqui já se reitera a referência às obras de Almeida Júnior e de Monteiro Lobato, nessa insistência em uma iconografia específica ao retratar o caipira no palco (em especial, na abertura das peças de Soffredini). Jeca então se levanta, lentamente, e abre o espetáculo com falas retiradas de um texto de Cornélio Pires: versos dessa figura do começo do século são declamados diretamente ao público. Os autores tiveram o cuidado de deixar registrado, no texto da peça (SOFFREDINI, 1990, p. 1),⁹ as fontes da poesia utilizada – o que não se deu com a peça soffrediniana de 1979.

⁸ Marcação que se manteve na montagem do espetáculo, como se pode verificar pelo vídeo de gravação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SwHZJD4Ss3w>. Acesso em: 20 mar. 2018.

⁹ Fazem o mesmo com a maioria dos textos: na mesma página, ainda no início da peça, indicam a referência, em um diálogo, ao livro *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima-campo*, de Cornélio Pires; mais adiante, na página 25, indicam também a fonte de outro texto utilizado para narrar a história da primeira gravação de músicas caipiras em discos – “Som em conserva”, que estaria registrado no livro de J. L. Ferrete, *Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?*; e assim com a maioria das fontes.

No caso aqui da abertura de *Estrambótica*, trata-se do poema “Ideal do caboclo”, que está em *Musa caipira* (livro de estreia de Pires, editado em 1910 e dedicado a Amadeu Amaral). Dessa forma abre-se o espetáculo, que vai juntar diversos outros autores nessa composição feita a partir de fragmentos de múltiplas referências, sempre com a preocupação de apresentar uma espécie de mapeamento (histórico, talvez, mas sobretudo artístico) de nossa tradição cultural sobre o homem da terra no Brasil. Uma espécie de sistematização, mais celebratória do que crítica, de diversas representações culturais que há no país sobre o caipira. Há algumas críticas sociais que se dirigem mais a questões gerais do contexto da época e à questão da influência estrangeira histórica em nossas produções culturais do que propriamente à representação do caipira.

O texto de *Estrambótica* utilizada mais de trinta canções e diversos poemas ou textos literários. O plano do espetáculo, que acompanha ao final o texto datiloscrito a que se teve acesso, lista a maioria desses títulos (algumas das canções e de obras literárias escolhidas foram, contudo, alteradas para a versão da montagem). Vejamos o primeiro poema de Cornélio Pires utilizado na abertura da peça. Ele traz, pela boca do personagem, algumas das imagens recorrentes nas representações do mundo caipira:

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

Pórva, espingarda e cutia,
um facão fala-verdade
e ua viola de harmonia
p’rachorá minha sodade.

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

Fumo forte de sobejo...
pra compretá meu desejo,
cavalo bão – e muié...
(SOFFREDINI, 1990, p. 1)¹⁰

O facão, a viola, a pinga e o fumo são elementos que marcam, em diversas obras, a caracterização do homem caipira. O último elemento que traz o poema (“muié”) reforça como se trata aqui da apresentação do universo caipira a partir do olhar masculino – o

¹⁰ A grafia e a pontuação foram mantidas como aparecem no texto *A estrambótica aventura da música caipira*.

que vem comentado, na sequência, através da reprodução de uma anedota tirada de textos do mesmo autor do poema; no original, de 1924, com o título de “A opinião do Bentinho sobre o matrimônio” (PIRES, 1985, p. 135). O diálogo, reproduzido na peça, entre Jeca e o outro personagem trata exatamente do casamento – e das dúvidas se vale a pena ou não casar: “sogeito que pensa num casa e sogeito que casa num pensa” (SOFFREDINI, 1990, p. 1), comparando a escolha da parceira com a escolha de rolo de fumo para comprar. Nas palavras de Jeca, conforme grafado no texto da peça: “Vancê escóie, escóie, escóie... Daí antonce vancê compra um rolo de fumo, né verdade?... A premera vorta é muito bão. Mai o resto vancê pita pra num perdê” (SOFFREDINI, 1990, p. 2). Como será visto, esse Jeca do espetáculo musical se apresentará não particularizado, mas como tipo: como “o caipira”. É possível, portanto, ler essa anedota trazida da obra de Pires, e outras inseridas na peça, como uma representação generalizante do universo caipira, já que a maneira como se constrói esse personagem propicia isso. Pretende-se mostrar como neste espetáculo não há, diferente do que se construiu em *Na carrêra do divino*, uma elaboração de personagens que possam conter contradições e fugir de um estereótipo. A voz de Jeca (suas opiniões) fica, portanto, aqui, como a voz “do” caipira. Esse tema será abordado adiante.

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

Alguns aspectos do trabalho de Cornélio Pires serão retomados para que se possa comentar criticamente os efeitos produzidos nesse aproveitamento feito por Soffredini, ao final do século XX, de uma obra de divulgação do mundo caipira composta em outro momento histórico. Segundo Leite, a criação do personagem de Joaquim Bentinho por Cornélio Pires reporta a diversas fontes, sendo uma espécie de “síntese de muitos brasileiros” nessa caricatura que foi delineada “com poucos, mas intensos caracteres, tendente ao exagero e à deformação”. O personagem é cômico, mas “sua apresentação não é depreciativa” (1996, p. 130-131). Pelo contrário, visa a despertar a simpatia do leitor. Importante ressaltar, entretanto, que, se há inovação no início do século XX por parte do escritor de Tietê em colocar a figura do caipira como protagonista de seus escritos, fazendo uso da variante linguística regional correspondente a seu grupo social nessas narrações – o que cria em Pires uma representação do caipira muito diversa de referências anteriores, nas quais o caipira era representado com desdém e tinha sua fala suprimida –, ao mesmo tempo o autor

não critica a situação social e econômica em que vivem esses indivíduos, e acentua neles o traço cômico: o caipira é o contador de causos.¹¹ De acordo com Pires, se eles não são mais retratados como vadios, são agora, todavia, colocados na posição estereotipada do “contador de mentiras”:

Com isso, ao invés de destacar a espoliação econômica a que estava submetido o homem do campo, Cornélio Pires limitou-se à descrição quase romântica do seu universo e com isso confirmaria a opinião conservadora de que o homem do campo “vive feliz em seu mundo simples”. (...) Apesar de ser retratado como um “grande contador de mentiras”, o personagem Joaquim Bentinho apresentou-se como uma figura totalmente dócil e conformada. No entanto, essa docilidade e conformismo não se constituem em traços característicos da personalidade do homem do campo como apontou Cornélio Pires, mas se revelam como fruto de uma situação histórica e sociológica permeada de opressão. (2009, p. 306-307)

Portanto, apesar de Cornélio Pires avançar na aproximação em direção ao homem do campo do interior do estado de São Paulo, é ainda permeado pela ideologia elitista que o escritor retrata este outro – estereotipado na associação com a mentira e a docilidade conformada. Segundo Santini, essa construção do personagem como o contador de causos diz bastante sobre o tipo de relação do caipira com o outro: “Bentinho encontra, nos exageros mentirosos de suas aventuras, material para criar a ilusão de sua supremacia em relação ao estrangeiro e ao citadino” (2001). O uso das mentiras acaba sendo também uma espécie de “exercício de afirmação da sua imagem sobre os agentes promotores do progresso e das transformações no campo” (SANTINI, 2001). É, portanto, nessa tensão dicotômica entre cidade e campo que se constrói a figura de Joaquim Bentinho. Apesar da interação entre narradores (o citadino que vai ao campo ouvir os causos e o próprio caipira Bentinho) e da intercalação das narrações, que revelam certa simpatia do narrador não nomeado em relação ao narrador caipira, mantém-se a postura de superioridade do narrador urbano, que permeia vários dos capítulos do livro.¹² Constrói-se assim “uma teia em que se sobrepoem a fala culta do narrador citadino e a linguagem dialetal do caipira paulista, de forma que a articulação entre os dois discursos acentua a diferença existente entre os registros de fala” (SANTINI, 2001). Com a oscilação entre anedota e idealização, Pires tende “a camuflar e a encobrir” a realidade trágica da vida no interior (LEITE, 1996, p. 143-144).

¹¹ Causos bem-humorados, por mais que muitas vezes seja um humor, atualmente, passível de severa crítica.

¹² O capítulo XI de *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima-campo)* talvez seja um bom exemplo desse olhar de quem se aproxima do caipira, interessado, mas querendo lhe dizer como deve fazer as coisas: “Destruam as pragas, limpem suas casas, barreiem-nas de novo, façam latrinas (...). Aproveitem o que o sítio póde dar. Olhem aquella baixada barrenta e aquelle espigão de terra boa. Plantem milho, mandioca, abobora, batata doce, criem porcos... plantem algodão” (PIRES, 1985 – grafia mantida como no original).

Portanto, parece relevante apontar como as obras desse autor são incorporadas, no espetáculo de Soffredini e de Borba, de forma a exaltá-las, sem essas ponderações críticas. O contador de causos anedóticos, criado por Pires, parece ser colocado no centro do palco como essa figura dócil e bem-humorada, que vive feliz mesmo diante de dificuldades, e que inclusive reproduz acriticamente um tipo de humor de muitos anos antes, como visto no caso da piada que compara mulher e fumo. No desenvolvimento do espetáculo, após o primeiro poema do autor e a anedota mencionada, a peça – que será repleta de canções – traz a primeira delas: a canção que abriu a “aventura da música caipira”, apenas dedilhada na viola, é então tocada e cantada pelo artista Passoca Vilalba. “Tristeza do Jeca” traz versos de apresentação do caipira na chave do sofrimento: ali se anuncia que vai ser contado (cantado) o seu “sofrê” e a sua “dô” (SOFFREDINI, 1990, p. 2). O caipira se compara com o sabiá, que “quando canta é só tristeza”, e segue em suas “toadas” de “saude” descrevendo onde nasceu e onde mora, sempre em proximidade com a natureza (“o mato”), onde “tudo é triste”, desde seu “jeito de fala”. A canção – uma referência já clássica do repertório popular sobre o mundo interiorano – segue com uma reflexão interessante para pensarmos a representação do caipira: se todos são assim tristes (“Num tem um que cante alegre”), a música é sua forma de aliviar essa condição de sofrimento. E esse choro que cai, como canto, junto da viola, vai se dissipando ao fim da canção (que vai ralentando) ou se juntando ao dos outros, “cumo as águas vão pro mar” (SOFFREDINI, 1990, p. 2).

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

(vendo que a plateia não reage:)

Nhor Jeca, num sá lembra? (...) Antonce. Ieu sô Nho Jeca, mai si vancês quisé pode me chama de CAIPIRA mermo, qu’eu num s’amurfino (SOFFREDINI, 1990, p. 3)

Esse personagem que começa identificado com o Jeca da canção – e talvez com todos os Jecas precedentes, incluídos aí o de Monteiro Lobato e o do próprio Jeca criado por Soffredini, na peça de 1979 – passa, aqui, a assumir essa identidade mais vasta: é agora como identidade ampla de “caipira” sem nome que será visto pelo público. Talvez quase como um Severino que, no texto teatral de João Cabral de Melo Neto, fica adjetivado na condição social/regional/cultural em que se encontra. É o ser caipira que importa ali, e não traços específicos desse ou daquele Jeca. Esse trabalho de Soffredini é o mais explícito nesse sentido – na construção de um tipo¹³ mais que de uma personagem com

¹³ O personagem não é individualizado e tem características conhecidas de antemão pelo público: suas características individuais são sacrificadas em benefício de uma generalização (PAVIS, 2011, p. 410).

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

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

O texto seguinte, de Oswald de Andrade, poema de 1925 já muito conhecido na tradição literária brasileira, comenta “o erro” da colonização – o português ter vestido (colonizado) o índio, e não o contrário. A escolha de um texto clássico do modernismo brasileiro funciona, na cena, como espécie de comentário para a dita relação entre português e índios que estaria na origem dos caipiras. Aqui sim parece haver algum olhar de crítica para a forma como se deu esse processo. Todavia, é apenas com o caráter de citação crítica (de junção de referências diversas) que este texto compõe a obra, já que não há maiores menções dos personagens a ele, e a cena segue, sob palmas e riso festivo dos atores, para a próxima música. Entram então os artistas Pena Branca e Xavantinho, que seguirão em cena por várias músicas, e mais alguns atores que engrossam o canto e se mantêm no palco para a cena seguinte. Depois de duas canções (“Bate na viola” e “Cálix Bento”), Jeca é convidado a contar um causo – já dançaram, já cantaram, já beberam; faltaria somente, “pru mor desta festança ingrossá fama” e “ganhá ‘sse mundo aberto sem portera”, o caipira “contá um causo” (SOFFREDINI, 1990,

p. 6). É então que Jeca escolhe contar “um causo bunito a conta inteira” – e começa a narrar o causo da música caipira, rodeado dos outros atores que o cercam de perto nesse momento, encenando no palco uma plateia atenta a ouvir a narrativa.

Segundo o causo, os homens da cidade grande (“esses home palaciano, pegado nessa tar de instrução”) dizem que a música caipira nasceu do cururu.¹⁴ Um dos violeiros no palco começaria a tocar na viola (“só apontado”) um cururu – na linha didática que o espetáculo tenta desenvolver. Jeca brinca com a estranheza do nome “cururu” e conta mais um causo que explicaria a origem dessa palavra: uma confusão linguística entre os padres portugueses que chegaram e os índios que aqui viviam, quando estes tentaram pronunciar a palavra portuguesa “cruz” – em referência é muito sutil e acrítica ao processo de evangelização feito pelos jesuítas. Toca-se então um cururu, em forma de desafio entre o violeiro, que começa cantando, e Jeca. Os outros, ao redor, ouvem, reagem a cada verso e aplaudem. O cantor Passoca então volta à cena e canta mais uma moda, enquanto os artistas dançam ao seu redor (com palmas e sapateado, e depois Jeca comenta:

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

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

Não se imagine, porém, que essa formação cultural tenha ocorrido de maneira simples e sempre harmoniosa, por meio das “contribuições dos povos”. Claro, os contatos dos portugueses com os índios e, posteriormente, com os escravos africanos se deram muitas vezes de forma traumática, com lutas e processos de dominação pela força. Mesmo nos momentos pacíficos os processos culturais são comumente frutos de trocas e disputas sociais, de tentativas de prevalectimento de interesses diversos, de pessoas, grupos e classes sociais, por suas formas

¹⁴ Alberto Ikeda, em um artigo publicado no mesmo ano do espetáculo de Soffredini, revê e debate algumas definições de épocas diferentes do que seria o cururu, discutindo as transformações ocorridas nessa prática cultural em face da modernização e da influência dos meios de comunicação de massa (IKEDA, 1990, p. 48).

de “ver o mundo” e conduzir a partir delas a realidade social (IKEDA, 2004b, p. 142).

Estariam incluídas aí as práticas musicais do cururu e da catira, como resultado do processo de dominação religiosa e cultural dos jesuítas em relação aos indígenas desde o século XVI, que implicou o desaparecimento de diversos elementos do modo de vida desses grupos. Nesse sentido, acredita-se que cabe destacar esses importantes apagamentos que esse tipo de representação da origem da cultura caipira estabelece.

Importante observar, então, como a peça *A estrambótica aventura da música caipira* segue uma linha de escolhas feitas décadas antes pelo discurso de branqueamento do paulistanismo. Se na obra citada de Pires, de 1924, se apontava o elemento afro como parte integrante do surgimento da cultura caipira, seja nos instrumentos musicais relacionados ao cururu (1985, na definição do que é o cururu, o primeiro instrumento mencionado é a “puyta”, com a seguinte observação: “instrumento africano trazido pelos escravos”) ou na referência aos homens que compunham a cena em que se contavam muitos dos causos caipiras (os velhos caboclos e pretos, “restos da escravidão”, que se reúnem ao pé do fogo na fazenda onde este narrador teria ouvido as histórias do Joaquim Bentinho, 1985); algumas das obras que passaram a circular nos espaços da elite intelectual paulista buscam a criação de uma identidade paulista caipira branca, ou seja, sem a marca do elemento negro (racial ou culturalmente) presente.¹⁵ Nota-se, diante das tensões entre grupos diversos que marcaram São Paulo nos anos 1920, um empenho dos paulistas em torno do objetivo de “criar uma identidade cultural que pudesse aglutinar e minimizar os conflitos sociais do Estado”. O discurso hegemônico apontava, nostalgicamente, ecos do caipirismo e da cultura indígena, lembrados como folclore (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, p. 279). Nesse sentido, como aponta Pérez González, o discurso de Cornélio Pires em suas apresentações (que incluíam imitações cômicas de imigrantes variados – sírios, espanhóis, italianos, alemães – e do homem caipira, intercalados de músicas acompanhadas de viola caipira) se alinhava com a busca de identidade para o Estado paulista em que estrangeiros e caipiras eram contemplados.

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

¹⁵ O próprio Pires escreve sobre o clareamento da raça nos vários tipos de caipira descritos (1924, p. 44).

notável gosto da cidade pelo tango, por exemplo, foi contraposto às expressões musicais paulistas dos discos caipiras. (2018, p. 279)

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

Retomando a sequência do espetáculo *A estrambótica aventura da música caipira*, ainda dentro da temática do sentimentalismo nostálgico, Pena Branca e Xavantinho (ironicamente uma dupla de artistas negros) cantam uma das músicas já clássicas do cancionário popular brasileiro sobre o tema da saudade (“Cuitelinho”), e Jeca comenta como aprendeu a cantar na relação com a natureza: escutando, de noite, os grilos cantando para a lua; apreciando o pássaro macuco que cantava sozinho no “capoeirão”; colocando melancolia no canto como fazia o pássaro Nhambu Xitã, que cantava para sua companheira “lá nos pé de jacatirão imfrô”. A dupla de cantores entoia então uma canção (“Xitãozinho e Xororó”) que tanto fala da proximidade do canto caipira com o canto dos pássaros. Jeca comenta a saudade (a falta que sente de sá Marica), o que introduz a próxima música do espetáculo: “Viola Quebrada”, de Mário de Andrade. A canção de Mário, provavelmente de 1926,¹⁶ conhecida também como “Maroca” e gravada posteriormente por diversos artistas, como Rolando Boldrin e Inezita Barroso, fala do abandono pela amada e da dor que é cantada na viola, com marcas do dialeto caipira no vocabulário e na pronúncia das palavras. Seu refrão reforça essa imagem da viola como instrumento sensível às tristezas de quem junto dela canta: “Minha viola gemeu, / meu coração estremeceu. / Minha viola quebrô, / meu coração me dexô”. No espetáculo, a canção marca outra vez a inserção do nome de um grande intelectual brasileiro, no caso ligado ao Modernismo,¹⁷ ao lado de compositores populares. Todavia, novamente nada mais da canção é comentado ou aproveitado em cena.

Duas cantoras (que vieram compor a cena com a canção “Viola Quebrada”) ficam no palco e cantam “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense – canção de 1914 que se tornou uma das mais regravadas da história da música popular brasileira. Nessa linha

¹⁶ Data incerta, presumida por conta de uma carta de setembro desse ano que Mário de Andrade envia ao poeta Manuel Bandeira, na qual o autor comenta parte do processo de composição dessa canção, em que ele aproveitou para o ritmo melódico uma obra de Catulo da Paixão Cearense.

¹⁷ Mário de Andrade teve interesse pela cultura caipira como parte da sua aproximação mais ampla com a cultura popular. Essa canção seria mais um importante exemplo disso – e que ajuda a problematizar o lugar-comum que aponta o Modernismo como apenas urbano e cosmopolita.

sentimental, tematizando a solidão e a saudade do mundo rural se encerra o que o dramaturgo indica como a primeira fase da primeira parte da peça. A segunda fase abre com músicas mais alegres e de ritmo mais animado. Como se encerrasse a parte da melancolia do canto na viola, com os temas de relações amorosas, e começasse a fase sobre os trabalhos no campo, com uso do berrante, do chicote e do laço (por artistas circenses que também integram o espetáculo). Entre uma canção e outra dessa fase, mais uma anedota tirada de Cornélio Pires é incorporada aos diálogos do espetáculo – uma mesma já usada em *Na carrêra do divino*. Um tropeiro pergunta ao Jeca sobre as produções que a terra deve dar ali, sendo que a tudo o caipira responde negativamente: “Argodão num dá, nhor não”, “Café tomén num dá”... O humor se dá quando o tropeiro pergunta se ele já havia tentado plantar, ao que Jeca responde: “Uai! Puis prantano... dá”. A anedota brinca com a imagem de preguiçoso do caipira, ao mesmo tempo que é um recurso cômico produzido pela linguagem (BERGSON, 1983, p. 57): a “terra dá” interpretado de duas maneiras, o que só se evidencia depois do uso da palavra “plantar” no diálogo.

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

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

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

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

Na segunda parte da peça, intitulada “O circo”, enfatiza-se esse contato do caipira com a cidade grande. A abertura é uma fala de Jeca – mais uma vez baseada em um texto de Cornélio Pires sobre a primeira gravação da música “Bonde Camarão” – sobre as “boniteza” e as estranhezas da cidade de São Paulo, como o bonde que chacoalha muito: “é pior que carro de boi” (SOFFREDINI, 1990, p. 19). E então se canta essa canção que caçoa de situações no bonde. Há, nesse segundo ato da peça, números de circo, como uma cena de mímica que, junto a mais um causo tirado de Cornélio Pires, faz humor com situações que o homem caipira enfrenta na cidade grande (como na cena do Café-bilhar, tirada de mais uma anedota do livro de Pires (1945, p. 21). Há ainda números circenses como perna de pau, malabares, monociclo e referências clássicas a esquetes de palhaços (como o “Hoje tem marmelada?”). Uma fala de Jeca procura resumir essa referência ao elemento da cultura popular circense:¹⁸ “Eita boniteza! É como se diz: o Brasi tudo-tudinho cabe debaixo da lona de um circo” (SOFFREDINI, 1990, p. 25). As canções dessa parte são em geral na chave do cômico (como “Marvada pinga”, que ficou conhecida na voz de Inezita Barroso e é aqui cantada por uma dupla de mulheres).

Jeca menciona pela primeira vez abertamente no espetáculo o nome de Cornélio Pires: explica ao público um pouco sobre quem era ele, como divulgou (“saiu espaiando”) a música e os causos sobre a vida na roça, com músicos de viola, e narra o causo (supostamente real,¹⁹ como bem são os “causos”) das primeiras gravações elétricas das músicas caipiras, feitas por Pires em 1929. A partir daí, o Jeca passa a encenar o próprio Pires: “Nói bamo mostrá aqui proceis mai o meno cumo é que foi. Ah, quaje que me esquece de dizê: cumo isso daqui é treato, e treato é um fai-de-conta sem tê fim nem acabamentoo mermo, ieu vô fazê de conta que sô o cumpade Cornélio Pires, tá certo?” (SOFFREDINI, 1990, p. 25). Ele contracena com o dono da gravadora, que vem marcado no texto como “o Estrangeiro” e entra no palco ao som de *Singing in the Rain*, falando em inglês e vestindo um enorme chapéu estilo cartola – em referência à clássica

¹⁸ Nessa época, Soffredini já tinha consolidado suas pesquisas sobre a cultura popular do circo, iniciadas em meados da década de 1970.

¹⁹ Há diversas narrações sobre o que teria “realmente” acontecido, inclusive com detalhes nos números envolvidos na negociação. Porém, há que se ponderar que esse é o tipo de narrativa que talvez tenha sido incorporada (inclusive pela crítica) sem necessariamente corresponder precisamente aos eventos que de fato ocorreram – como bem aponta Pérez González (2018, p. 273) ao comentar que uma narrativa muito semelhante, com vários elementos similares, é contada na historiografia da música *hillbilly* (gênero de música popular estadunidense que foi gravada comercialmente na década de 1920 e, pouco depois, ganhou o nome de música *country*) sobre a primeira gravação de música rural nos Estados Unidos, anos antes.

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

Essa seria a história de como um elemento cultural popular foi registrado e difundido como objeto de comunicação de massa – e o papel decisivo desse gestor cultural que tanto se empenhou em promover e divulgar a cultura caipira, inclusive com montagens de espetáculos, como procurou-se mostrar na parte inicial do artigo. Vale ainda se observar como essa narrativa é colocada em cena pelo espetáculo de Soffredini. Um detalhe desse episódio é significativo, nesse sentido: na cena nomeada “Esquete – Som em conserva” (expressão que seria usada por Menotti del Picchia (FERRETE, 1985) e repetida com humor mais de uma vez pelo caipira em cena, em referência a como o objeto do disco conserva a música), há algumas escolhas importantes na representação do personagem estrangeiro. Segundo o autor do livro *Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?*, de fato na gravadora Columbia, da Byington & Company, o diretor era americano e “por incrível que pareça (...) ninguém falava português inteligível” na companhia (FERRETE, 1985, p. 39). Esse dado é aproveitado para compor o diálogo da cena – e para criar comicidade, como já apontado. Entretanto, há ainda outro aspecto interessante. No livro de Ferrete se enfatiza uma preocupação plausível dos empresários da gravadora, já que não haveria mercado para aquele tipo de música:²⁰ segundo o autor, o sobrinho de Pires, que

²⁰ A pesquisa de Juliana Pérez González (2018) aponta aspectos diversos dessa narrativa anedótica entre Pires e a Columbia, já que em 1929 as gravadoras internacionais que abriram estúdios no Brasil já teriam experiências anteriores (de aproximadamente 30 anos) na venda de música rural e de personagens rurais, com sucesso de comércio dessas gravações no mercado cultural estadunidense – um bom sinal de que “a proposta do ‘especialista em assuntos caipiras’ não estava fadada ao fracasso”. Ela comenta: “a fonografia internacional chegou ao Brasil num momento em que o crescimento econômico paulista era marcante, assim

ajudou na intermediação da negociação, “jamais pressentiu nessa atitude de Byington Jr. qualquer intenção malevolente. Ao contrário: ‘Byington gostava muito do meu tio – esclarecia ele – e só queria evitar-lhe prejuízos na certeza de um empreendimento (ou investimento) malsucedido. Essa foi, na verdade, a intenção” (FERRETE, 1985, p. 39). Todavia, o que vemos no espetáculo criado em 1990 é uma cena em que o empresário estrangeiro é uma caricatura grotesca que sintetiza as enormes críticas de Soffredini ao olhar estrangeiro e à apropriação mercadológica que se fazia da cultura brasileira. Na boca do personagem estrangeiro estão frases como:

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

Talvez mais do que contar em si a narrativa de como se deu esse processo das primeiras gravações, a cena – que tudo indica é uma das mais interessantes do espetáculo – serve para mostrar uma espécie de vitória da astúcia²¹ e persistência do caipira (do homem rural, ou até mesmo do brasileiro em geral, talvez) contra a postura de superioridade e desprezo que o estrangeiro mantém pela cultura brasileira popular. Os traços do caipira passam a ser relevantes para a constituição de uma identidade nacional que o dramaturgo quer valorizar. Em mais um momento de escolha pelo teatro não realista (em cena que começa com o personagem lembrando ao público esse “faz de conta” do teatro e inclui diversas falas diretamente ao público, sendo algumas delas – de Jeca – narrativas com caráter didático), há nessa cena a possibilidade de vários níveis de encenação e de crítica: o personagem Jeca, que encarna, de forma ampla, o tipo caipira (como anunciado desde o início da peça), vai aqui representar outro caipira, que é caipira “de origem” (local de nascimento) mas morou na cidade grande, tornou-se letrado, escritor e folclorista, em episódio de enfrentamento de uma lógica do mercado cultural. A luta para poder entrar no circuito comercial e circular como mercadoria ao alcance das massas foi um passo decisivo para o estabelecimento da música caipira em um lugar de reconhecimento²² na cultura brasileira.

Interessante ainda se pensar que, se já em 1968 um componente diverso de nossa cultura, a MPB (nossa reconhecida e já então consagrada Música Popular Brasileira),

como a preocupação das elites cafeeiras em manter o poder político, econômico e cultural do país, e seu interesse em consolidar uma unidade cultural para o Estado de São Paulo. Com tais circunstâncias e as experiências prévias, a fonografia internacional foi cuidadosa ao introduzir no mercado brasileiro a música rural paulista em 1929”. Feita essa ressalva histórica importante, relembramos que o é preciso lembrar que o interesse é entender de que maneira o espetáculo escolheu pôr em cena esse episódio.

²¹ Próximo do que se aponta nas criações de Mazzaropi, no cinema.

²² Sobre esse processo de olhar para a cultura rural brasileira, ao longo do século XX, vale conferir o artigo de Lucia Lippi Oliveira (2003).

estava nos palcos questionando a apropriação pela indústria cultural de parte da produção musical brasileira, com o espetáculo *Roda Viva*,²³ a tradição cultural caipira ainda precisou narrar (na última década do século XX) sua história de entrada no mercado como afirmação de existência e reconhecimento como contribuição cultural relevante. *Estrambótica aventura da música caipira* parece, assim, cumprir mais o papel de divulgar um tipo de música popular rural, de tradição oral (como foi uma das atribuições importantes na trajetória do teatro de revista no Brasil), do que necessariamente trazer críticas inovadoras à forma como se deu esse processo. Na terceira parte da peça, quando trata da música caipira já como objeto de mercado nas rádios, o espetáculo comenta mais especificamente as influências estrangeiras sobre esse gênero musical.

Seguindo o propósito dessa narração (que se pretende histórica e cronológica), apresenta-se então a música que é considerada a primeira moda de viola caipira gravada: “Jorginho do Sertão” é cantada no espetáculo por Pena Branca e Xavantinho, acompanhada de um número de mímica, “numa referência a antigos números circenses, em que as letras das músicas cantadas eram ‘mimadas’ por atores” (SOFFREDINI, 1990, p. 29), como esclarece o próprio texto da peça, em rubrica. Conforme se pode notar pelo vídeo do espetáculo, a comicidade desta cena fica exatamente por conta da encenação da letra feita pelo mímico. A canção seguinte, cômica pela letra exagerada e longa (em quatro atos) sobre a morte de uma mulher, Angélica, e totalmente composta seguindo a rítmica de palavras proparoxítonas, é emendada no espetáculo com outra canção conhecida do repertório popular, interpretada com homenagens no gestual a Alvarenga e Ranchinho: “Romance de uma caveira” – uma espécie de novela *post-mortem*, lançada originalmente em 1940, sobre duas caveiras que se amam no cemitério. A última canção dessa série, “Chico Mineiro”, é antecedida e finalizada com um número de palhaços e mímico, que encerram a segunda parte do espetáculo, conforme a estrutura de circo sai do palco.

A terceira parte, “O rádio”, segue ainda aproveitando diversos textos de Pires: se inicia com as canções “Sonora garoa” e “Vida de operário”, apresentando o tema que será o começo dessa parte final do espetáculo – os trabalhadores rurais na cidade. Destacam-se aqui alguns versos da segunda canção, que é acompanhada novamente por alguns atores que a representam com uso da técnica da mímica: “Eu nasci no mundo, não sou milionário / vou cumprindo a sina de ser operário (...) / Eu moro distante de onde trabalho / sou muito esforçado, nenhum dia faio” (SOFFREDINI, 1990, p. 40). Essas canções introduzem o tema da dificuldade da vida dos operários na

²³ Peça escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez Corrêa.

cidade. Jeca volta à cena e há um diálogo sobre o que seria o socialismo – também tirado de um conto de Cornélio Pires, a anedota leva o título de “Boa definição” (PIRES, 1945, p. 52). Jeca explica o que seria essa “moda nova de vivê que tão inventano”, o “suçalismo”, com uma anedota que critica a maneira como ocorreria a divisão dos bens no socialismo.

Mais um número de mímica insere no palco o tema do rádio: as modas caipiras já estariam, dentre outros gêneros musicais de sucesso, presentes nas rádios. Há outra homenagem a Alvarenga e Ranchinho – “os reis da paródia e da sátira” (NEPOMUCENO, 2005) – com duas canções deles: “História de um soldado” (que satiriza e critica a burocracia de estado em nosso país num encadeamento longo de ações que acaba no arquivamento de uma reclamação)²⁴ e a “Pinga com limão” (apresentada como uma homenagem aos Beatles). Depois das canções, a dupla Laert e Wandí conta mais de uma anedota para o público, incluindo referências ao contexto da época, como jogos que a seleção brasileira de futebol teria perdido (“nóis num temo nada e ainda vai perdendo aos pouco...”) e críticas ao presidente Fernando Collor de Melo – primeiro em referências indiretas sobre o confisco das poupanças, realizado no Plano Collor, cerca de três meses antes (com verbos que a plateia rapidamente associa ao feito do presidente: “arquivou, congelou, bloqueou, confiscou... surrupiou!”) e depois com uma referência direta ao nome dele (“Tecnicolor – perdão da má palavra. Tecnicolor, mas é com um L só, viu!”).

Se o espetáculo aqui analisado parece ser pouco crítico em seu principal objetivo (a criação da narrativa sobre a história da música caipira) e até mesmo sobre aspectos importantes da formação da cultura caipira no Brasil, como se procurou indicar, todavia, por conta de elementos como este apontado anteriormente, o conjunto não pode ser entendido como um mero musical para divertimento ou uma peça acrítica. Tem-se a impressão que é pela chave do humor e a partir do repertório de técnicas de arte popular que os comentários de crítica social são construídos nessa peça. Nesse sentido, ela parece ser um exemplo bem realizado de teatro de revista, que une diversão e crítica à atualidade, com quadros variados que utilizam muito da música e da intenção cômico-satírica²⁵.

²⁴ Essa canção seria uma paródia de “O soldado que perdeu a parada” (1907), de Eduardo das Neves. Alvarenga e Ranchinho gravaram sua versão mais de uma vez. A primeira gravação se deu no tempo do governo de Getúlio Vargas, e citava nos últimos versos o do presidente da época – os dois tiveram problemas com a censura e foram até detidos pela polícia, mas a gravação foi depois liberada pelo próprio presidente (NEPOMUCENO, 2005). A segunda gravação teria sido feita nos tempos do governo de Juscelino Kubitschek – os artistas passam a cantar seu nome então nos últimos versos. A última gravação feita pela dupla foi durante a ditadura militar, mas os artistas escolhem não citar o nome do presidente da época. Aqui no espetáculo, a música é cantada com o nome de Juscelino e a referência ao presidente da época (Fernando Collor de Melo) ocorre apenas após a canção.

²⁵ A peça pertenceria, assim, ao mesmo tempo, à categoria de teatro popular e de teatro musicado, seguindo, inclusive, os modelos de realização em três atos e o papel, que se tornou importante na *Revista Brasileira*, de divulgação da música popular, como aponta Neyde Veneziano (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 297).

A homenagem à dupla Alvarenga e Ranchinho prossegue, apontando as influências estrangeiras na música caipira: interpretam a música “Bom dia, Mister Eco” (versão de *Good morning, mister Echo*, de Bill e Belinda Putman), com uma alteração importante ao inserir um verso a mais ao final da letra. A última frase, em português, cria uma comicidade que não havia na original, por meio da possível rima com “moribunda”.²⁶

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

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

²⁶ “Mister Eco quando viu - viu, viu, viu, viu/ Sentiu uma dor profunda - funda, funda, funda, funda/ Ao vê-la ali na lousa - lousa, lousa, lousa, lousa/ Tua bela moribunda. Ah, Ah, Ah (risos)/ Eh, sumiu i eco, hein, cumpadre”.

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

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

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

Apesar de não se concordar quanto à simplificação da última frase, é interessante a síntese do espetáculo como um “desenho histórico” que representa as relações sociais e culturais sobre o tema tratado. De fato, na passagem entre os atos – “Origens” (em que predominariam, como bem aponta a crítica do jornal *Folha de S. Paulo*, os números folclóricos), “O circo” (primeiros contatos com a cidade) e “O rádio” (questão do trabalhador urbano, tanto do operário quanto do músico nas rádios) – parece haver um processo de resgate de uma história e de aproximação com a cultura urbana. A matéria afirma ainda que o que o público vê no espetáculo são “os truques de uma cultura que hoje se propaga musicalmente com a ajuda da televisão e do play back, sem, no entanto, perder seu viço”. A questão da televisão é realmente um ponto relevante para a construção dessa matéria, que menciona ainda duas vezes a telenovela *Pantanal* – grande sucesso da época, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, que foi depois reprisada na televisão brasileira. Dessa forma, é interessante notar que esse espetáculo musical aparece em um momento em que a cultura rural brasileira estava, de certa forma, em alta em outro veículo de cultura de massa. Os indícios que a matéria de jornal dá, nesse sentido, nos ajudam a situar a criação deste espetáculo em um contexto específico do fim do século XX, que envolve uma retomada, a partir de 1980, do interesse pela cultura rural brasileira – que passa, a partir de 1970, pela expansão da música de origem rural e pela relevante presença da televisão (IKEDA, 2004b, p. 143).

Assim, o espetáculo *A estrambótica aventura da música caipira* foi produzido em um momento em que a cultura rural volta a ganhar destaque nas produções artísticas brasileiras populares – e, conseqüentemente, recebe algum interesse do pensamento

crítico. Com o “boom sertanejo da década de 1980” (OLIVEIRA, 2003, p. 255), há uma retomada do interesse pela cultura caipira – no âmbito acadêmico, pelo viés de crítica ao gênero musical sertanejo e consequente retorno à tradição, na tentativa de buscar uma origem diversa (não mercadológica) na música caipira.²⁷ Na passagem para a década de 1990, esse processo (nomeado, a partir de Rosa Nepomuceno, como “da roça ao rodeio”) teria sido coroado pelas telenovelas, incluída aí a *Pantanal* – “quando a música caipira deixou de ser ouvida e tocada no quintal e chegou à sala” (OLIVEIRA, 2003, p. 256). É dentro desse processo que, portanto, foi lido o espetáculo de Soffredini.

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

Referências bibliográficas

- BALISTA, L. R. *Sojeitos da terra: a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini*. 2018. 327 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-19032019-112625/pt-br.php>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- BERGSON, H. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- CANDIDO, A. Carta-prefácio. In: DANTAS, M. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 11-12.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CORNÉLIO Pires. *O pirralho*. São Paulo, n. 190, p. 6, jun. 1915.
- FERRETE, J. L. *Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1985.
- GIRON, L. A. Peça caipira une fuscão preto e boi barnabé. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Caderno E, p. 8, 22 jun. 1990.

²⁷ Seria a chamada então “música de raiz”, como comenta Ikeda: o segmento que se dinamizou a partir das décadas de 1980/1990 (mesmo período de ascensão e massificação da música sertaneja comercial) e passou a constituir uma vertente da MPB, em padrões considerados “autênticos” (2004b, p. 158).

- GONÇALVES, C. K. *Música em 78 rotações: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. 2006. 232 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05072007-111701/publico/TESE_CAMILA_KOSHIBA_GONCALVES.pdf. Acesso em: 23 jul. 2018.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. G. de; LIMA, M. A. (Coords.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- IKEDA, A. T. Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano. In: SETUBAL, M. A. (Ed.). *Terra paulista: história, arte e costumes – manifestações artísticas e celebrações populares no estado de São Paulo*. São Paulo: Cenpec Imprensa Oficial, 2004a. p. 169-209.
- IKEDA, A. T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista. *Arteunesp*, p. 47-59, 1990.
- IKEDA, A. T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, M. A. (Ed.). *Terra paulista: história, arte e costumes – manifestações artísticas e celebrações populares no estado de São Paulo*. São Paulo: Cenpec Imprensa Oficial, 2004b. p. 141-167.
- LEITE, S. H. T. A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996.
- LISBOA, E. T. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. 2001. 338 f. Tese (Doutorado em Letras na área de Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270207>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- MATOS, M. I. S. de; FERREIRA, E. B. Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950). *Historia Crítica*, n. 57, p. 37-54, 2015. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.7440/histcrit57.2015.03>. Acesso em: 2 ago. 2018.
- NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34, 2005.
- OLIVEIRA, L. L. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 232-257, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13291>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- O SOM que o dândi do sertão entregou à indústria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 22 jun. 1990.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PÉREZ GONZÁLEZ, J. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. 451 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06092018-125317/pt-br.php>. Acesso em: 8 jul. 2018.
- PIRES, C. *A Turma Caipira de Cornélio Pires*. Série de discos gravados de mai. 1929 a nov. 1930. São Paulo: Proac, 2012. PIREs, C. *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades*. 1. ed. São Paulo: Cornélio Pires, 1945.
- PIRES, C. *Conversas ao pé do fogo*. 2. ed. São Paulo: Monteiro Lobato, 1924.
- PIRES, C. *Meu samburá: anedotas e caipiradas*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1931.
- PIRES, C. *Musa Caipira. As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o Queima-Campo)*. Edição comemorativa do Centenário do nascimento do autor (1884-1984). São Paulo: Rumo Gráfica, 1985.
- PIRES, C. R. S. O retrato do caipira tietense em “As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o Queima-Campo)”, de Cornélio Pires. *Baleia na Rede estudos em arte e sociedade*, v. 1, n. 6, 2009.

Disponível em: <https://www2.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1457>. Acesso em: 22 jul. 2018.

SANTINI, J. *Prodígios ao redor do fogo: as aventuras de Joaquim Bentinho e o caminho da desmistificação*. 2001. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/acomunic.htm?/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/acomunic.htm>. Acesso em: 12 mai. 2018.

SOFFREDINI, C. A. *A estrambótica aventura da música caipira*. São Paulo, 1990. Datiloscrito.

SOFFREDINI, C. A. *Na Carrêra do Divino – Coleção Soffredini Obras Principais*. SOFFREDINI, R.; BALISTA, L. (Orgs.). São Paulo: Giostri, 2017.

Como citar

BALISTA, Lígia Rodrigues. Cornélio Pires e o mundo caipira relido e encenado por Soffredini. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 3, p. 594-623, out. 2020. DOI: <https://www.doi.org/10.36920/esa-v28n3-5>.



Creative Commons License. This is an Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY 4.0 which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium. You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made.