

OS PARCEIROS DO RIO BONITO: ELEMENTOS ESTRUTURAIS DA CULTURA CAIPIRA E O LEGADO DE ANTONIO CANDIDO NA PEÇA *NA CARRÊRA DO DIVINO*, DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

Lígia Rodrigues Balista (FFLCH/USP)¹

Resumo: *Este artigo retoma os principais aspectos da cultura caipira estudados por Antonio Candido em Os parceiros do Rio Bonito, obra que foi uma das mais importantes fontes de pesquisa para o trabalho do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini em Na carrêra do divino, a fim de entender como se caracterizou o caipira no trabalho de Candido e como os aspectos centrais dessa caracterização ecoam nessa produção artística teatral e nos ajudam ainda a compreender aspectos fundamentais sobre o Brasil e seus processos de formação.*

Palavras-chave: *Os parceiros do Rio Bonito; cultura caipira; Na carrêra do divino; Carlos Alberto Soffredini.*

¹ Mestre pela Unicamp e doutora em Literatura Brasileira pela USP. Contato: ligiabalista@gmail.com.

Em 1979 o dramaturgo Carlos Alberto Soffredini escreveu a peça *Na carrêra do divino*, que trata do universo caipira. As características dessa cultura e transformações que ela sofreu foram representadas nesse belo texto que ganhou duas grandes e importantes montagens: pelo grupo Pessoal do Victor, no mesmo ano, e mais tarde, pelo Núcleo Estep, em 1987 – além de diversas outras montagens, profissionais ou amadoras, incluindo algumas mais recentes, como a de 2012, em Vitória. Em 2017 a peça foi publicada como livro. O autor é reconhecido pelo empenho nas pesquisas para escrever seus textos – e nesse caso não foi diferente. Diversas fontes foram utilizadas por Soffredini para a criação da peça *Na carrêra do divino*, dentre elas textos de Cornélio Pires, Monteiro Lobato, Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira além de referências diversas de canções populares do mundo caipira. Mas, com certeza, uma das principais referências, amplamente utilizada para a criação da peça, foi a obra *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido. O aproveitamento dessa fonte é sempre ressaltado pela crítica, porém, a maneira como a incorporação é avaliada ainda varia muito, podendo inclusive ser elogiada por funcionamentos opostos: parte da crítica argumenta que o dramaturgo transpôs esta obra científica, erudita, de grande valor, para um teatro popular; enquanto outros valorizam que Soffredini absorveu as informações dos caipiras populares investigados por Candido, mas realizou um teatro nos moldes da cultura erudita. Pensar essa relação é, portanto, um espaço de disputa sobre esses significados.

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

Pesquisa de doutorado defendida em 1954 (pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH/USP, com o título “Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre a crise nos meios de subsistência do caipira paulista”) e publicada em 1964, *Os parceiros do Rio Bonito* se tornou uma obra fundamental não apenas para os estudos teóricos sobre o homem rural no Brasil, mas também para as produções literárias que trabalham com a representação do caipira brasileiro. A peça *Na carrêra do divino*, de maneira bastante colada à análise sócio histórica de Antonio Candido, trata, centralmente, da vida de uma família que vive do trabalho rural, em dois momentos distintos: antes e depois da instalação e do fortalecimento das relações capitalistas na região. Através da trajetória desses personagens tem-se uma dramaturgia dividida em “fases” – termo muito utilizado pelo dramaturgo na divisão interna de cenas e atos dessa peça, como se pode observar desde o plano da peça, reproduzido na recente edição dessa obra (SOFFREDINI, 2017, p. 17) mas também em outras peças suas. Assim, a construção da trama principal dessa família segue o desenvolvimento histórico brasileiro apontado por Candido em seus estudos, caracterizado pelo crescimento urbano e pelas relações econômicas cada vez mais pautadas pelo mercado. Interessa-me, assim, avaliar de que maneira Soffredini incorpora os conteúdos e a estrutura do estudo teórico de Candido para produzir essa peça teatral.

Retomemos brevemente o contexto de produção dessa obra de Candido: incentivado por Roger Bastide desde o final dos anos 40 a estudar o homem brasileiro e seu folclore, Antonio Candido se interessa pela poesia popular manifesta no cururu – “dança cantada do caipira paulista”, na definição dele (CANDIDO, 2010, p.11)² – e inicia, assim, o trabalho de sua futura tese, sob orientação de Fernando de Azevedo, nas Ciências Sociais da USP, partindo de pesquisa de campo na região do Bofete, fazenda Bela Aliança, na década de 50. Tendo encontrado trabalhadores rurais que vivem pobremente e trabalham em regime de parceria, em uma cultura à beira de extinção, Candido realiza, por alguns anos (na mesma década em que produz e publica o longo e fundamental livro *Formação da Literatura Brasileira*), um estudo socioantropológico sobre esse modo de vida e produz um trabalho de fôlego que é referência até hoje, essencial para os estudos sobre o homem rural ou a cultura caipira no Brasil. Sobre essa importância, Walnice Nogueira Galvão destaca:

O exercício de uma etnografia compreensiva permitiu intuir uma dimensão estética, cuja sobrecarga de significados deu frutos inesperados. A descendência propriamente científica e universitária é inumerável. Historicizando os estudos de comunidade, impregnou a chamada "escola paulista de Sociologia", originando uma linhagem de trabalhos numa área que passou a se chamar Sociologia Rural, e espalhou-se pelo País afora. Dada a excepcional abertura para a dimensão simbólica, nem sempre encontrada em trabalhos de Sociologia, não é de surpreender a fecundação que *Os Parceiros* operou em setores artísticos, de que se rememora aqui um espetáculo teatral e um filme³ (GALVÃO, 2010, online).

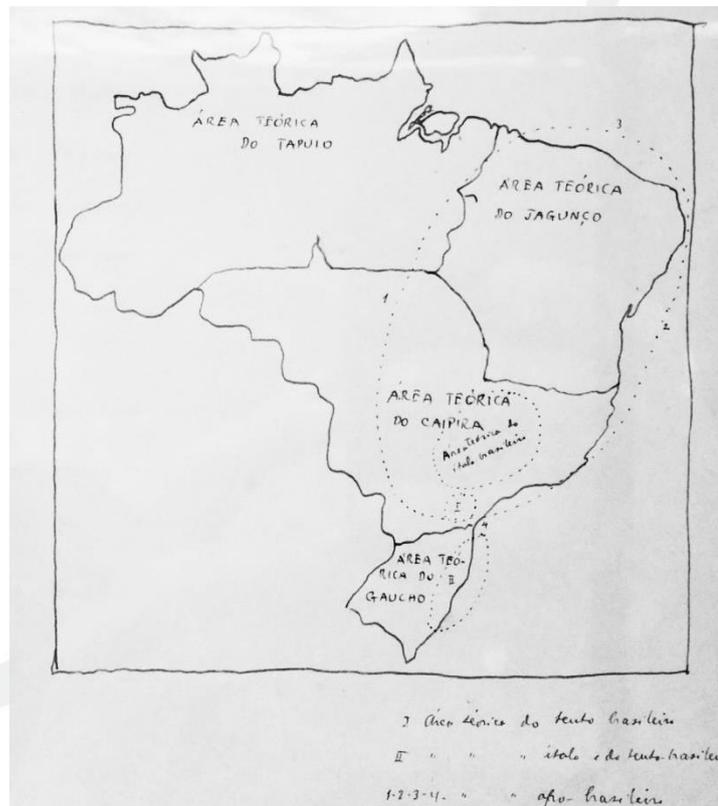
A obra de Candido faz uma reconstrução histórica da sociedade caipira, sobretudo a partir do momento de expansão geográfica paulista (com as chamadas “bandeiras e entradas”) e das transformações dessas práticas, quando os homens abandonam o caráter nômade e se fixam no interior, território “denominado significativamente de Paulistânia” (CANDIDO, 2010, p. 43). Para Luiz Carlos Jackson, *Os parceiros do Rio Bonito* é mais que uma monografia: é uma interpretação de nossa formação social. O estudo de Candido entrava no quadro mais geral do esforço feito pela sociologia paulista da época para transformar os estudos sobre a sociedade brasileira, deslocando a atenção para as classes dominadas, as “camadas humildes” como nomeia Candido (1996 apud JACKSON, 2002, p. 15). Do Bofete, Candido recupera a formação histórica da cultura caipira, estudando uma dimensão fundamental do passado do Brasil (JACKSON, 2002, p. 14). O livro é uma interpretação mais ampla da formação da sociedade brasileira feita a partir da colonização paulista, na tradição que começa com Euclides da Cunha. Para Jackson,

² O texto foi escrito na década de 1950 e publicado como livro na década seguinte, mas esclareço que utilizarei aqui as referências da edição de 2010, conforme consta na bibliografia ao final deste artigo.

³ A autora provavelmente se refere ao filme *Marvada Carne*, de 1985, dirigido por André Klotzel. Difícil saber se foi de fato a obra de Antonio Candido que gerou essa produção artística ou – o que me parece mais provável – a peça *Na carrêra do divino*, sucesso já reconhecido quando o filme foi produzido.

em *Parceiros* Candido assume a tese central de *Os Sertões*, sobre a existência de dois Brasis (JACKSON, 2002, p. 81).

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



Mapa da “área teórica do caipira”, desenhado por Antonio Candido, em suas anotações de estudo. Foto tirada pela autora deste artigo, na Exposição Ocupação Antonio Candido/Itaú Cultural. Jul. 2018.

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

Racialmente, o caipira seria caracterizado como a mistura do português branco com o indígena (CANDIDO, 2010, p. 25-27; p. 45; p. 64-65), porém Candido destaca que o importante seria avaliar as características culturais desse tipo mestiço: a fusão

da cultura portuguesa com os traços das culturas locais. Ele aponta, ainda, que seria difícil distinguir se alguns pontos dessa cultura mestiça foram originários de uma ou de outra, pela similaridade de traços presentes na cultura indígena e na portuguesa (como o “r retroflexo”, ou o uso dos “bastões / tacapes” para jogos e danças). Portanto, provavelmente teria permanecido, na cultura caipira, o que era comum aos dois nessa fusão. Da mesma forma, a miscigenação com o negro, presente em São Paulo por conta da escravidão, também precisa ser considerada: segundo o crítico, por conta dessa mistura cultural, o negro africano no estado de São Paulo vive um processo a que ele nomeia como “acaipiramento”, que os integraria “num conjunto bastante homogêneo” (CANDIDO, 2010, p. 27). Criou-se, assim, nessa fusão no homem caipira, uma espécie de indiferenciação entre essas três heranças. Interessante observar como, apesar de Candido mencionar o elemento da negritude, a ideia que ficou predominante é do caipira como a junção do branco português com o indígena. Vários pensadores que retomam, inclusive, esse texto de Antonio Candido, passam a se referir ao caipira sem o terceiro elemento.

Acredito que podemos problematizar o caráter homogeneizador (um tanto idealizado) dessa afirmação de Candido, no sentido de harmonizar tensões ou mesmo indicar uma fusão pacífica entre as três raças. Diferentemente de obras teóricas, literárias, teatrais e musicais da virada do século e das primeiras décadas do século XX que pretendiam apagar a referência à cultura negra como parte da cultura caipira⁴, Antonio Candido reconhece esse elemento como participante social e cultural da formação do que passou a se chamar de caipira, porém parece-nos que a referência é considerada ainda de forma harmônica, já que na ideia de indiferenciação entre as três heranças o negro seria colocado lado a lado com o branco português e com o indígena. Como sabemos, não foi isso que ocorreu – nem socialmente, em nossa história marcada pela dimensão da violência e do racismo, nem culturalmente, já que a construção de um tipo caipira no imaginário paulista passou, como mostrei em minha tese (BALISTA, 2018), pela tentativa de apagar os elementos da cultura negra dessa composição. Maria Sylvia de Carvalho Franco, em seu livro *Homens livres na ordem escravocrata*, comenta a “presença ausente” com que o escravo aparece nas populações rurais brasileiras; presença “constante e pesada” sem a qual não é possível compreender o mundo dos homens livres (1997, p. 9). Ainda de seu estudo decorre a importância da valorização do elemento da violência como cerne do “código do sertão” – contraponto importante em relação à posição conciliadora de Candido. Alberto Ikeda destaca também o cuidado em não reproduzir esse discurso supostamente harmonizante:

Não se pode esquecer, entretanto, que esta formação cultural não se deu pelo convívio simples e amistoso entre indivíduos de identidades tão distintas, até se chegar aos cruzamentos interculturais costumeiramente

⁴ Discuto algumas dessas referências em minha tese (BALISTA, 2018), como o próprio Cornélio Pires (que menciona a presença dos negros, mas valoriza o branqueamento na formação do homem caipira) ou a diferença entre as duas encenações da peça *A Caipirinha* (em Capivari, em 1882, contando com elementos da cultura negra na representação, e em São Paulo, já nas duas primeiras décadas do século XX, em que esse elemento não aparece mais e a montagem se aproxima de referências portuguesas).

ressaltados no senso comum em relação à cultura brasileira. Bem além disso, ocorreram confrontos entre os dominadores, portugueses e seus descendentes, e os nativos e negros escravizados, resultando também em processos de resistências e preservações de traços culturais (IKEDA, 2006, p. 4).

Feitas essas observações, voltemos à caracterização que Candido detalha em sua obra. O estudioso comenta ainda aspectos da localização e da mobilidade geográfica desses grupos - o que será de grande importância para a construção feita por Soffredini na caracterização do grupo caipira nos palcos. Várias condições específicas explicariam a possibilidade de formação dessa tradição cultural, sendo o nomadismo e o isolamento as principais delas (CANDIDO, 2010, p. 45). Muitos dos bandeirantes que deixam de ser nômades, no declínio das práticas de expedições para capturar índios para venda, não se fixam nas cidades (como São Paulo, Sorocaba, Itu), mas na vasta área rural do estado, deixando de ser os protagonistas da economia de mercado da época e se transformando em produtores para si mesmos. Porém, para Candido, tanto essa sedentarização como a separação da economia de mercado ocorrem apenas parcialmente: há ainda alguma mobilidade nas moradias e há venda dos produtos produzidos em mercados mais próximos dos centros urbanos.

Nesse processo de ocupação do solo, a maneira do caipira explorar a terra foi marcada pelo que hoje chamamos de destruição ecológica: enormes áreas de mata eram queimadas (para destruição da floresta e fertilização da terra, no preparo dos campos de plantio) e roças e ranchos eram construídos (CANDIDO, 2010, p. 35; p. 54-55) - outro aspecto que o dramaturgo Soffredini também procurou inserir nos diálogos e transformar em cena. As famílias habitavam e trabalhavam no local até atingirem algum tipo de "esgotamento" dos recursos, quando então se mudavam para outra área para repetir a operação. Essa cultura seria, assim, caracterizada como móvel e pouco populosa, tendo, portanto, um assentamento no solo que se deu de maneira muito dispersa.

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

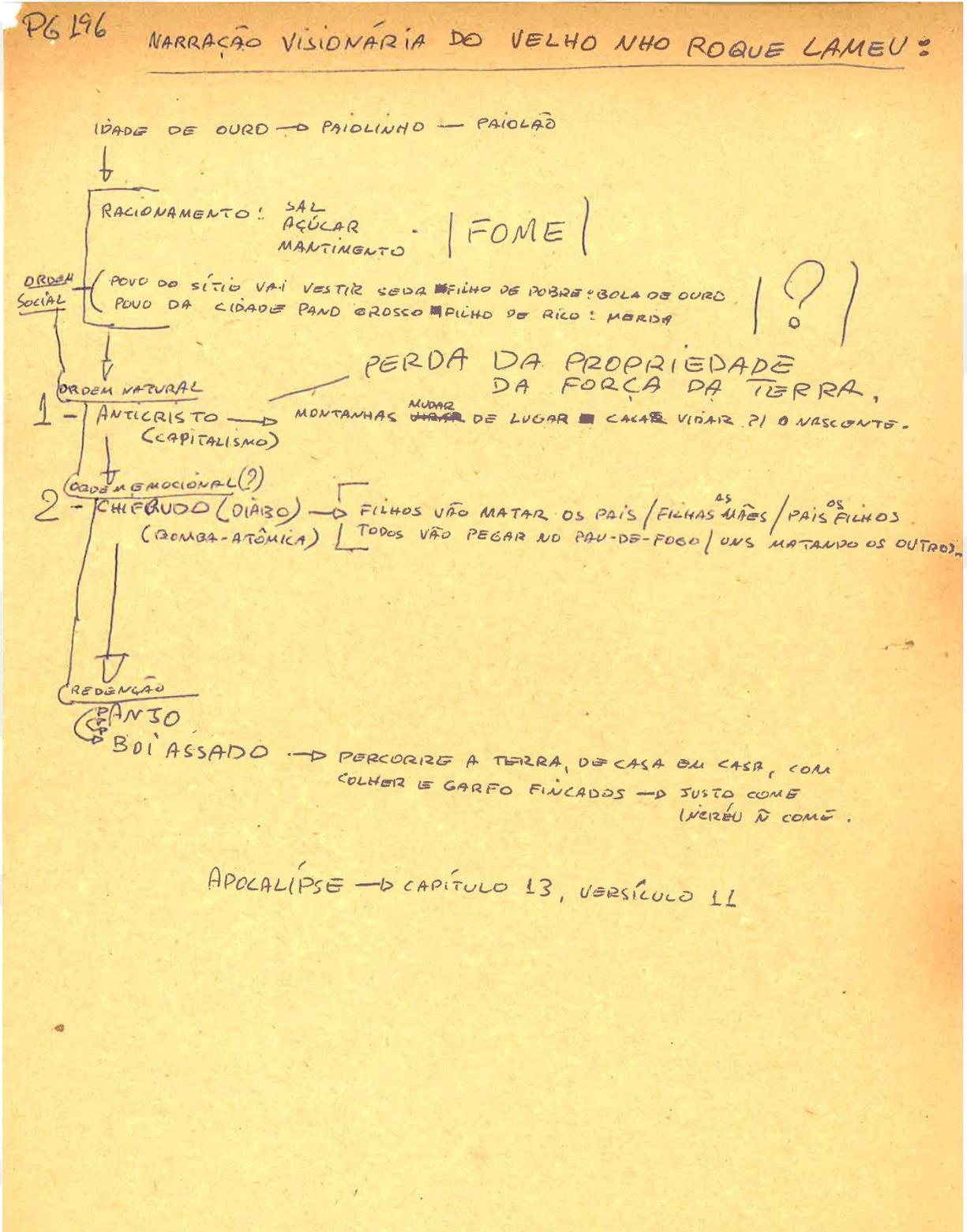
Outro ponto importante da pesquisa de Candido é o estudo da dieta desses grupos e sua interessante ligação com o tempo livre e o lazer nessa cultura (CANDIDO, 2010, p. 33-36; p. 59-69; p. 149-157). O autor avalia como positiva a possibilidade de o lazer ser parte da cultura - o que possivelmente explique muito da imagem de "preguiça" que se associa a esse tipo. A pesca e a caça eram não apenas

parte desse momento de lazer, mas atividades da dieta deles, que muitas vezes se aproxima da dieta do indígena (incluindo animais selvagens como cobra) (CANDIDO, 2010, p. 64 e 68; p. 162). Pelo isolamento, se constrói uma cultura de subsistência. As transformações sociais e econômicas do século XX no Brasil atingem também esse aspecto: o aumento da subordinação ao mercado e a necessidade de comprar bens de consumo para os quais não se tem dinheiro fazem com que a divisão do tempo seja revista (CANDIDO, 2010, p. 107 e p. 119). A margem de lazer diminui (ou acaba) e a dieta, que antes era relativamente equilibrada, empobrece (não conta mais com a carne, por exemplo). Como analisei em minha pesquisa sobre a dramaturgia de Soffredini, este é um dos pontos centrais da construção da sua representação da cultura caipira no teatro – sobre o qual comento adiante, na análise de uma cena.

Nesse processo de transformação, os caipiras que foram para a cidade grande⁵ (São Paulo) acabaram marginalizados, tanto em condição de trabalho como em moradia, sendo habitantes da periferia desse centro urbano. Candido afirma, em entrevista bem posterior à publicação do seu livro (FERRAZ, 2001), que a cultura que estudou em Bofete seria hoje uma cultura já extinta. Mas que as sobrevivências dela estão ainda presentes, inclusive na relação com a cultura urbana: não haveria separação drástica, sem contato nenhum, mas sim um *continuum* (CANDIDO, 2010, p. 25). Há os extremos, como as classes dominantes de São Paulo, com muito requinte e com padrão europeu, *versus* o caipira que “usa lenço na cabeça, anda descalço e dorme no chão” (CANDIDO apud FERRAZ, 2001, 16’40’’), porém com uma gama infinita entre eles. A intercomunicação dessas culturas seria constante, inclusive no intercâmbio entre cultura popular e cultura erudita (a maneira de falar, a música e o folclore poderiam trazer diversos exemplos disso).

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

⁵ A peça *Na carrêra do divino* encerra-se na cena da família caipira tendo que deixar sua terra, sua roça. Já o filme *Marvada Carne*, inclui cenas da vida dos caipiras na periferia de uma cidade grande.



Anotação esquemática dos estudos de Soffredini sobre a obra *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido. Arquivo pessoal do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini (Santos/SP).

Podemos, assim, acompanhar em *Na carrêra do divino* quase um a um os tópicos de *Os parceiros do Rio Bonito*, livro a partir do qual o dramaturgo estudou conceitos fundamentais sobre a cultura caipira, que marcam inclusive nominalmente alguns trechos de sua peça (como nos termos “nomadismo”, “fome psíquica”). O

dramaturgo condensa nos seis personagens caipiras (família central e vizinhos) muitas das observações e formulações do estudo de Candido. Por meio da trama criada para eles, vemos em cena como os caipiras brasileiros passaram do nomadismo para a construção das moradias e plantações; quais eram as condições de habitação e exploração da terra; como se dão as relações sociais e de trabalho com os parceiros; quais os primeiros contatos com o universo urbano e com imigrantes estrangeiros; como se caracterizava o universo feminino e o infantil; quais eram suas principais lendas e como elas sustentavam alguns de seus costumes; e como se caracterizavam a dieta e os hábitos alimentares desse grupo. Sábado Magaldi aponta o “rigor científico na condução dos episódios”, sendo que cada tema segue um desenvolvimento específico e a sequência acaba sugerindo “o inteiro universo caipira” (MAGALDI, 2015, p. 651). Conforme a peça avança, vemos que, com a entrada do capital naquele universo, todos estes elementos se alteram. Acompanhamos o sofrimento da família de Jeca em todos esses aspectos, até o limite: sua expulsão da zona rural.

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

A primeira cena da peça, intitulada “A querência”, traz subtítulos (na divisão em “fases”, tão cara ao dramaturgo, como já apontei) correspondentes ao que seriam as etapas iniciais da habitação caipira: “o nomadismo”, “o rancho” e “a roça”, que são exatamente os termos usados por Candido, como já comentamos. Todavia, essas referências a princípio parecem “discretas”, mais adiante somente é que ficam explicitadas (não só ao leitor da peça, que pode ter acesso a termos da rubrica que não aparecem explícitos na montagem, mas também ao espectador da montagem, já que adiante, mais para o meio da dramaturgia, as referências a Candido são inclusive com citações mais extensas de trechos do *Os parceiros*). Desde essa primeira cena já se busca um contraponto em relação ao paradigma negativo do Jeca Tatu criado no início do século por Monteiro Lobato (o que também procurei discutir em minha tese); todavia, isso é construído por uma soma de diversas referências: a primeira cena incorpora, além de conceitos e termos presentes nos estudos de Antonio Candido, um trecho de texto do Monteiro Lobato, utilizado como parte da rubrica de caracterização das posições dos atores na cena inicial [“Jeca Tatu de cócoras” (SOFFREDINI, 2017, p. 23) e seu filho atrás “Pernambi, ‘de pito da boca e faca de ponta na cinta”], mas nos remete também à iconografia já clássica sobre o caipira do quadro de Almeida Jr, tida como representação que reforça o valor positivo na construção de imaginário sobre o homem paulista – como também discuti no primeiro capítulo de minha tese (BALISTA, 2018, p. 51). Dessa forma, além de Antonio Candido, diversas outras referências (teóricas e artísticas) são utilizadas pelo dramaturgo para a criação de sua peça sobre o universo rural.

Dividida pelo autor em 14 cenas (a maioria contendo subdivisões) e em cinco grandes partes (que não necessariamente correspondem a atos, como divisões de unidade de tempo), a estrutura da peça marca caracterizações de diversos setores da cultura caipira e mudanças importantes nesse universo. Comentarei a seguir algumas cenas significativas para compreendermos melhor essa estruturação da peça e suas relações como os estudos já comentados de Antonio Candido sobre o caipira.

Na importante cena IV, intitulada “As relações”, são apresentadas as relações de trabalho (fase intitulada “A sementeira”), as relações com os vizinhos e as relações com o universo urbano, principalmente na figura do personagem turco, o mascate Adib, que traz, além de produtos para vender, informações da cidade – exemplo do contato que Candido apontou entre a cultura caipira e a urbana (especialmente na relação com os imigrantes turcos, comerciantes – 2010, p. 127-128). Destaco um diálogo representativo desse ponto:

MARIQUINHA – Nhô turco, m’adescurpe da pergunta, mai vancê cada eito de tempo vai na cidade, né mermo?
 ADIB – Bardade, zaniúr, ieu vai gômbra margadoria...
 MARIQUINHA – Mai’ vancê cunhece tomém dasquela cidade macota?
 ADIB – Cuniece, zaniúr.
 MARIQUINHA – (*incrédula*) Mi falaru pr’eu que nessas cidade os rancho é todo de pareio, divisano um c’outro, unc’outro, um c’outro sem num te mai’acabamento...
 ADIB – (*afirmativo*) Asbacialidade...
 MARIQUINHA – Ché... Num querdito...
 ADIB – Bardade, zaniúr...
 MARIQUINHA – Ham... E dond’ é qu’havéra de saí esse delúvio de gente ansim?
 ADIB – Adib no saber.
 NHÁ RITA – E o mar, Nhô Adib, vancê já viu o mar?
 ADIB – Adib viu, zaniúr...
 NHÁ RITA – Disqu’ é um destrago d’ aua qui num tem artura...
 MARIQUINHA – Quá... O mar é vê o rio, só que tantico mai’ maior... A deferença que tem é as ôndea.

(SOFFREDINI, 2017, p. 57).

As falas do mascate são exemplos do bom trabalho que o dramaturgo conseguiu em termos de linguagem para os personagens nessa peça (para além do trabalho com o próprio dialeto caipira). Adib marca ali o primeiro contato com a fala de um “outro”: no caso o vendedor viajante, que vai e volta dos centros urbanos, trazendo produtos para tentar vender aos moradores da roça. É por meio dele também que a família caipira consegue informações sobre como são as coisas na cidade: Mariquinha se espanta com o fato de as casas serem muito próximas umas das outras – e não terem a distância que Candido apontou em *Os parceiros*; Nha Rita tem curiosidade sobre aquilo que muitas vezes, em especial na literatura que representa o sertão brasileiro, é o contraponto às terras do interior: o mar. As falas

sobre o mundo urbano se dão sempre nessa comparação com as próprias referências caipiras.

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

A sequência que encaminha a peça ao fim, intitulada “Na carrêra do AntiCristo”, traz uma importante cena nomeada de “O Capital”, onde se explicitam as novas relações comerciais que passam a se estabelecer ali, através do personagem Cidadão, único inclusive que traz a marca do dialeto urbano correspondente à norma padrão (de prestígio social) da língua portuguesa no Brasil. A cena é dividida em três movimentos (“A – O valor da terra, B – Bens de Consumo, C – A fome psíquica”; SOFFREDINI, 2017, p. 86), correspondentes a conceitos e partes do estudo de *Os parceiros do Rio Bonito*, e nela todos os personagens da família de Jeca se envolvem nessa nova lógica – apresentada desde já como negativa à cultura anterior deles, o que vai ser gravemente acentuado ao final. Ainda nessa cena, aparece mais uma vez na peça o recurso do distanciamento crítico, que coloca na boca dos atores (fora dos personagens que representam) trechos das explicações de Candido sobre as práticas alimentares dos caipiras:

NHÁ RITA/ ATRIZ – O feijão, o arroz e a farinha de milho (que raramente os larga) são chamados COMIDA.
 PERNAMBI/ ATOR – O resto se chama MISTURA. (...) A MISTURA aparece em quantidade insignificante e, na grande parte das vezes, falta
 (SOFFREDINI, 2017, p. 87).

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

Sentado à mesa, Pernambi olha fixamente a comida.
 NHÁ RITA – Chegemo, gente, ante’qu’esfrie...
 JECA – Ah, bamo manducá seu tantico, meu povo.
 NHÁ TEORFA – Ara...
 NHÁ RITA – S’abanque, Nhô Juca.
 NHÁ TEORFA – Não, Nhá Rita, nóí’ já tamo de ida.
 (...)
 NHÁ RITA – É singela mai’ é dado de bão coiração...

(...)
 NHÁ TEORFA – De jeito manêra, munto gardecida...
 NHÁ RITA – Mai que quanto nove-hora, gente...
 NHÁ TEORFA – N’ é não, Nhá Rita, mó que nói num qué mermo,
 gardecida...
 JECA – Mai’ que num que é esse sô! S’ assente cá, cumpade Juca.
 JUCA – Gardecido, não...
 CIDADÃO – (*sentando-se*) Eu aceito. Obrigado.
Todos se entreolham.
 JECA – (*eufórico*) Viu? Viu? Tá veno? Ansim é que é: Aceito. Gosto de
 sojeito ansim que nem vancê... Um sojeito ansim é qu’ apreço...
 Um sojeito sem... Sem carâte... (para os outros) S’ abanque, povo,
 bamovê: s’ abanque.
 JUCA – (*sentando-se*) Ara...
 NHÁ TEORFA – (*sentando-se*) Num carecia...
 (SOFFREDINI, 2017, p. 88-89)

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

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

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

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

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

NHÁ RITA – (lentamente) Ieu num vô mai esperá...

Nunca mai vô esperá

quele dia qu'inté hoje só vi no sonho

Quele dia qu'os mantimento

e as cumida e as mistura

ia sê tanto, tanto...

qu'as parentaia ia cumê inté num pode mai'...

I c'as barriga quente

ia sirri, sirri, sirri, sir...

'Gora...

'Gora ieu já sô uma véia i num demora vô morrê.

I nunca vô vê 'sse dia...

'Tonce...

Pra nada valeu mea vida...

(SOFFREDINI, 2017, p. 111)

O filho, ainda menino, acredita no mito contado pelos antigos, nesse “tempo perdido” que vai chegar: a redenção esperada no mito acabaria com a fome, trazendo justiça aos pobres do campo. Mas esse tempo não chega. Se antes acompanhamos a fatura do tempo do “paiolão”, vemos aqui as mazelas vividas nesse “tempo do agora” (de “paiolinhos”, como registrou Candido). Essa valorização do passado, que os próprios caipiras sabem ser processo de idealização, é uma maneira de se apegarem a um tempo em que “funcionavam normalmente as instituições fundamentais da sua cultura”, em que “todos se ajudavam (...) e ninguém passava aperto” (CANDIDO, 2010, p. 226-227). O sonho antigo de voltar para o “tempo de antes” não é só nostalgia de um mundo que se perdeu: é crítica ao mundo presente, aos resultados destas transformações. Talvez porque vivemos sob valores do capital, conforme narra o Cidadão, compreendemos bem essa crítica.

Na *carrêra do divino* não é, portanto, apenas exposição elogiosa das tradições caipiras – é questionamento sobre a maneira como se deram as transformações nessa cultura. Diferentemente do sonho apocalíptico de Nhô Roque Lameu, na peça não há a realização do boi-assado ao final. Não há resolução dos conflitos, nem vitória

alguma para esta família. Se é possível apontar um antagonista aos interesses de Jeca, ele não é punido ao fim da peça. (Ao contrário: sabemos que essa lógica capitalista que é apontada ali como incipiente encontra-se já fixada no mundo.) Soffredini subverte, dessa forma, o final da narração mítica na qual diz ter se baseado para compor a estrutura da peça: apesar da fala de Pernambi para a mãe, de esperança nesse tempo mítico, a família tem que abandonar a vida na roça e partir para a cidade. Não se realizou a redenção que o mito indica, a justiça para os caipiras.

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

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

Na carrêra do divino traz elementos importantes para compreendermos características gerais da dramaturgia do autor. O principal deles talvez seja a busca por uma poética específica, que parte da pesquisa e aproxima fontes a princípio tão distintas, em uma associação própria entre cultura erudita e cultura popular. Soffredini consegue, portanto, fundir nessa peça referências de ambos os campos. Não me estendo aqui nos pormenores dessa análise – o que procurei fazer no texto de minha tese (BALISTA, 2018) – mas acredito que a reflexão sobre esta importante fonte de pesquisa e inspiração para a produção da peça teatral *Na carrêra do divino* nos possibilita entender uma série de questões sobre a maneira como esse legado de Candido é lido e interpretado. Especialmente, como foi este caso, ao criar-se um objeto artístico sobre a temática caipira. A voz de Candido compõe literalmente partes fundamentais dos diálogos e dos recursos épicos utilizados pelo dramaturgo na construção desse texto – como vale observar integralmente no texto da peça publicado (SOFFREIDNI, 2017). Há, portanto, uma importância histórica ao se tratar a cultura caipira na virada para os anos 1980 que se relaciona com outras esferas da cultura, como bem apontam os estudos sobre música brasileira. Acredito que o texto de *Os parceiros* ainda tem muito a nos dizer sobre a estrutura da sociedade brasileira e as transformações vividas no século XX. A peça de Soffredini, que incorpora também outras fontes de estudo sobre o universo caipira, é, portanto, um objeto

riquíssimo nesse sentido: para nos ajudar a compreender, na produção da cultura, os ecos do legado de Candido sobre o Brasil e sobre essa temática específica.

OS PARCEIROS DO RIO BONITO: STRUCTURAL ELEMENTS OF CAIPIRA (BRAZILIAN RURAL MAN) CULTURE AND THE LEGACY OF ANTONIO CANDIDO IN THE PLAY NA CARRÊRA DO DIVINO, BY CARLOS ALBERTO SOFFREDINI

Abstract: This article recaptures the main aspects of the caipira culture studied by Antonio Candido in *The Partners of Rio Bonito*, a work that was one of the most important sources of research for the work of the playwright Carlos Alberto Soffredini in *Na carrêra do divino*, in order to understand how characterized the caipira (Brazilian rural man) in Candido's work and how the central aspects of this characterization resonate in this theatrical artistic production and help us to understand fundamental aspects about Brazil and its formation processes.

Keywords: *Os parceiros do Rio Bonito*; caipira culture; *Na carrêra do divino*; Carlos Alberto Soffredini.

Referências

BALISTA, Lígia Rodrigues. "Pesquisando Soffredini: um mergulho por seu acervo e na história da publicação de um autor "quase" popular". *Revista Sala Preta*. v. 17, n. 2, p. 263-276, 26 dez. 2017.

_____. "Entre o cansaço da terra e o cansaço dos homens". p. 117-127. In: SOFFREDINI, C. A. *Soffredini: obras principais. Na carrêra do divino*. São Paulo: Giostri, 2017.

_____. *Sojeitos da terra: a representação do caipira na dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini*. Tese (doutorado em Letras). 327 p. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

CANDIDO, Antonio. "Caipiradas". In: *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 248-51.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Entrevista em vídeo: Roteiro e direção de Isa Grinspum Ferraz, 2001. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zm3Pz8qxqNA> (acesso em: 11 de junho de 2014).

_____. “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-possiveis-raizes-indigenas-de-uma-danca-popular/>. Acesso em 24 Jul. 2018.

_____. “Opinião e classes sociais em Tietê”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-opinio-e-classes-sociais-em-tiete/>. Acesso em 24 Jul. 2018.

_____. Prefácio a *Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*. AGUIAR, Flávio Wolf de (org). São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo/Boitempo Editorial, 1999.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

FARIA, João Roberto. “Antonio Candido e seus escritos sobre teatro brasileiro”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-dossie-5-antonio-candido-e-seus-escritos-sobre-teatro-brasileiro>. Acesso em 24 Jul. 2018.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 3a ed. São Paulo, Kairós, 1974 (1a ed., Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969).

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Na carrêra do divino”, in: *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. “A cultura caipira”. In: *O Estado de São Paulo*, 18 de Setembro de 2010 (online). Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-cultura-caipira-imp-611613>. Acesso em: 20 jul.2015.

_____. “Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito”. *Revista USP*. No.118. Julho-agosto-setembro 2018. Disponível em: <http://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-antonio-candido-paulo-betti-e-o-cururu-um-inedito/>. Acesso em 24 Jul. 2018.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. DIAS, Paulo. *São Paulo corpo e alma*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. “Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista” In: revista *Arteunesp*, 1990. p. 47-59.

IOKOI, Zilda M. G. “Jeca Tatu contraposto aos *Parceiros do Rio Bonito*: diálogos entre Lobato e Cândido”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Leituras cruzadas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, p. 255-269, 2000.

JACKSON, Luiz Carlos. "A Tradição Esquecida; Estudos sobre a Sociologia de Antonio Candido", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 16, n. 47, outubro de 2001, pp. 127-40.

_____. *A tradição esquecida. Os parceiros do rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002. 234 p.

_____. "O Brasil dos caipiras". In: *Literatura e Sociedade*. v. 14 n. 12 (2009). Universidade de São Paulo (USP).

LISBOA, Eliane Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. (Tese de doutorado). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

MAGALDI, Sábado. "Na carrêra do divino". In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Sesc Edições, 2015. p. 651-652.

"Na carrêra do divino". Disco/LP, com 14 faixas (músicas). São Paulo: RCA, 1980.

OLIVEIRA, Francisco de. "A tradição celebrada - Sobre um clássico de Antonio Candido". In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, sábado, 13 de abril de 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio". In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.59, p. 232-257, setembro/novembro 2003.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Soffredini: obras principais: Na carrêra do divino*. Organização Renata Soffredini e Lígia Balista. Prefácio Vilma Arêas; posfácio Lígia Balista. Coleção Soffredini: obras principais. São Paulo: Giostri, 2017.

Vídeos e filmes:

FERRAZ, Isa Grinspum (Roteiro e direção). Entrevista com Antonio Candido. 2001. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zm3Pz8qxqNA> (Acesso em 11 jun 2014).

GIARDINI, Eliane. Pessoal do Victor. "Apuros de um santo casamenteiro". <https://www.youtube.com/watch?v=yIumCJB8uh0> (Acesso em 12 maio 2017).

KLOTZEL, André (direção). *Marvada carne* (longa metragem). Roteiro de André Klotzel e Carlos Alberto Soffredini. 1985.

ARTIGO RECEBIDO EM 17/08/2018 E APROVADO EM 10/10/2018