

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

VINÍCIUS SOARES DE ALMEIDA

***A Caipirinha* (1880 – 1928): representações do caipira na peça teatral  
de Cesário Motta Jr.**

São Paulo  
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

***A Caipirinha* (1880 – 1928): representações do caipira na peça teatral  
de Cesário Motta Junior.**

VINÍCIUS SOARES DE ALMEIDA

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em História Social do  
Departamento de História da  
Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo.

ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> GABRIELA  
PELLEGRINO SOARES

São Paulo  
2011

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

Almeida, Vinícius Soares de

A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Junior / Vinícius Soares de Almeida ; orientadora Gabriela Pellegrino Soares. – São Paulo, 2011.

175 f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Caipiras. 2. Teatro. 3. Motta Junior, Cesário, 1847-1897. I. Título. II. Soares, Gabriela Pellegrino.

CDD 301

NOME: ALMEIDA, Vinícius Soares de

TÍTULO: *A Caipirinha* (1880 – 1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

**Aprovado em:**

**Banca Examinadora**

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_

**Instituição** \_\_\_\_\_

**Julgamento** \_\_\_\_\_

**Assinatura** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_

**Instituição** \_\_\_\_\_

**Julgamento** \_\_\_\_\_

**Assinatura** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_

**Instituição** \_\_\_\_\_

**Julgamento** \_\_\_\_\_

**Assinatura** \_\_\_\_\_

*À Vitória e Mário, meus pais*

*Ao Marinho e ao José Domingos, meus irmãos*

*À Maria Fernanda, minha sobrinha e afilhada*

*À Orides, minha avó*

*À Bia, minha amada companheira.*

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos que acompanharam a realização desta dissertação e deram o apoio necessário para que sua conclusão fosse possível.

À professora Gabriela Pellegrino Soares, em especial, por sua sensibilidade e zelo em todas as etapas da orientação. Também sou muito grato pela confiança depositada no projeto desde seu início e confesso que esse apoio foi fundamental para a execução desta pesquisa. Aproveito para destacar minha total responsabilidade por eventuais equívocos presentes nesta dissertação.

Aos professores com quem tive a oportunidade de compreender melhor a História e o ofício de quem pretende estudá-la. Este agradecimento é o reconhecimento aos saudosos professores de minha graduação na UNESP de Assis, como também aos professores que ministraram as disciplinas cursadas durante a elaboração desta pesquisa. Ao professor João Roberto de Faria que, com seu vasto conhecimento sobre o teatro brasileiro do século XIX, descortinou durante as aulas um amplo panorama sobre o cômico nos textos dramáticos, contando, de maneira vívida, os detalhes que envolveram a produção teatral brasileira e os autores do período abordado em sua disciplina. Ao professor Elias Thome Saliba que abordou de maneira primorosa e com uma saborosa didática as questões ligadas às representações cômicas na História brasileira. E à professora Raquel Glezer, por apresentar os grandes temas e questões da historiografia paulista. As disciplinas cursadas, como aluno regular da pós-graduação, constituíram importantes momentos de reflexão e amadurecimento das questões que surgiram durante esta pesquisa.

Foram, ainda, de grande importância, as disciplinas cursadas como aluno especial, uma delas ministrada pela professora Gabriela Pellegrino Soares. Também um agradecimento ao professor Marcius Freire, do Instituto de Artes da Unicamp, em cujas aulas sobre o cinema brasileiro pude compreender melhor a produção e a recepção do filme desaparecido *A Caipirinha*, de 1919, sobre o qual só aparecem referências.

Um sincero e especial reconhecimento aos professores Júlio Pimentel e Nelson Schapochnik, que formaram a banca do exame de qualificação, pelas observações e críticas feitas num dos mais marcantes momentos no percurso desta pesquisa. Foram valiosas as sugestões, que tentei incorporar neste trabalho.

Foram fundamentais para esta pesquisa, ainda, algumas instituições, que contam com a dedicação de seus funcionários, como o Museu Histórico Pedagógico Cesário

Motta, que liberou o acesso ao exemplar de *A Caipirinha*, mesmo em um momento conturbado de reformas do prédio. Ao Arquivo Miroel Silveira (ECA – USP), que forneceu a cópia do texto dramático adaptado em 1928. À biblioteca do IEB, onde pude consultar o Almanach Litterario de São Paulo e ao professor Jonas de Souza, que gentilmente forneceu o texto de Cesário Motta, publicado no Almanach Litterario Paulistano. Ao Arquivo Municipal de São Paulo, que enviou um artigo digitalizado de sua revista. Ao Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, que cedeu cópia digital de todos os números pesquisados do jornal *Gazeta de Piracicaba*. Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação do Departamento de História, por sua presteza e simpatia, agradecimento que se estende aos funcionários da biblioteca Florestan Fernandes e a todos que cooperaram para a realização deste trabalho.

Como bolsista do Programa Bolsa Mestrado da Secretaria de Ensino do Estado de São Paulo, não posso deixar de agradecer aos funcionários da Diretoria de Ensino da Região de Capivari, bem como à direção, coordenação, secretaria, aos funcionários, professores e alunos que dão vida à Escola Estadual Maria Januária Vaz Túccori, da qual faço parte, com muita satisfação e orgulho.

Finalmente, gostaria de agradecer a todos meus familiares e amigos pelo apoio e paciência. Nada disso faria sentido sem vocês.

Muito obrigado.

**Resumo:** No início da década de 1880, a peça teatral *A Caipirinha* foi encenada no interior paulista, contando a história de uma jovem moça caipira forçada a ir para a cidade. Escrita pelo político Cesário Motta Junior (1847-1897), o texto dramático valoriza o caipira ao apresentar seu modo de vida em uma sociedade marcada por transformações. A peça foi levada ao palco diversas vezes entre os anos de 1917 e 1928, na capital paulista, e vertida ao cinema em 1919, mesmo período em que ocorrem importantes discussões sobre o caipira. O estudo desta peça, nesses diferentes momentos históricos, permite uma compreensão dessas representações do caipira e suas relações no processo de construção da identidade paulista.

Palavras Chave: caipira; teatro; Cesário Motta Junior.

**Abstract:** At the beginning of the 1880s, the play *A Caipirinha* was performed in inland towns in the state of São Paulo. The play told the story of a young country girl who was made to move into a large city. This dramatic text, written by a politician called Cesário Junior (1847-1897), highlights the countryside people by showing their life style in a society which was going through lots of changes. Between 1917 and 1928 the play was taken to the stages of São Paulo a number of times, and it was made into a movie in 1919, time during which important studies were being carried out about the countryside people. The study of this play through different historic moments allows one to understand these representations as well as their relationship with the identity formation process of São Paulo.

Key words: countryside people; theater; Cesário Motta Junior.



**Abreviaturas:**

**ALSP – ALMANACH LITTERARIO DE SÃO PAULO**

**AMS – Arquivo Miroel Silveira**

**GP – Gazeta de Piracicaba**

**IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**

**IHGP – Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba**

**IHGSP – Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**

**MHPCM – Museu Histórico Pedagógico Cesário Motta**

**RAM – Revista do Arquivo Municipal**

**RIHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. Caipiras em cena.....</b>	<b>17</b>
1.1 Uma comédia caipira.....	20
1.2 Representações do caipira no século XIX.....	27
1.3 O caipira de Cesário Motta Junior.....	35
<b>2. Cesário Motta Junior e a produção cultural no interior paulista nos últimos anos do Império.....</b>	<b>52</b>
2.1 Primeiras encenações de <i>A Caipirinha</i> .....	59
<b>3. Cesário Motta Junior e a questão do trabalhador rural brasileiro.....</b>	<b>72</b>
3.1 Da tribuna ao palco.....	73
3.2 Das monções ao porvir paulista.....	81
<b>4. <i>A Caipirinha</i> na metrópole .....</b>	<b>86</b>
4.1 O filme de 1919.....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>112</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

O texto ora apresentado analisa as representações do caipira na peça teatral *A Caipirinha*, de Cesário Motta Junior (1847-1897), comédia encenada no interior paulista no final do Império e levada aos palcos da capital, entre os anos de 1917 e 1928, onde seu sucesso rendeu um filme homônimo no ano de 1919. A peça tem como enredo a história de uma jovem caipira forçada a deixar o campo para viver na cidade e apresenta cenas que procuram valorizar o caipira do interior paulista, retratando seus costumes, como o mutirão, a religiosidade, os causos, a música, o truço etc. Em relação às representações do caipira na cultura brasileira, esse texto dramático difere das obras produzidas pelo teatro no século XIX, que ridicularizavam o caipira. No início do século XX, alinhado a um forte movimento regionalista, o mesmo texto foi transformado em um produto cultural bem sucedido.

Escrita em 1880, *A Caipirinha* foi encenada no interior de São Paulo até o ano de 1883. O autor, Cesário Motta Junior, também escreveu outros textos dramáticos, que foram encenados pela *Sociedade Dramática Infantil*, grupo de atores amadores composto na maioria por membros da família Motta.

Em 1917, a peça foi levada ao palco do Teatro Municipal de São Paulo pela iniciativa de Candido Motta, que, quando criança, atuara nas primeiras apresentações. Encenada pela *Companhia Dramática Paulista* e protagonizada pela renomada atriz Itália Fausta, *A Caipirinha* marcou a temporada de espetáculos daquele ano, principalmente, por sua temática regionalista e pelo protagonista caipira, personagem que se tornou elemento constitutivo da identidade paulista.

Dois anos depois, uma nova montagem foi realizada pela *Companhia Arruda*, comandada pelo ator cômico Sebastião Arruda, alcançando sucesso junto ao público nos vários teatros da capital e estimulando sua adaptação para o cinema. O filme *A Caipirinha* foi o maior sucesso produzido por Antonio Campos, um dos principais realizadores do cinema paulistano do início do século XX.

Novas encenações foram realizadas, em 1928, pela *Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia-Raul Roulien*, mas não conseguiram o mesmo sucesso alcançado anteriormente junto ao público paulistano.

Fruto do diletantismo teatral de Cesário Motta Junior, então deputado provincial pelo Partido Republicano Paulista, *A Caipirinha* foi criada no isolamento interiorano. Mesmo assim, cativou as plateias da capital paulista, que crescia em ritmo acelerado nas

primeiras décadas do século XX. A forma como o caipira foi representado no texto dramático e a trajetória das encenações e adaptações da obra são os pontos de maior interesse desta pesquisa.

A atuação de Cesário Motta Junior na dramaturgia é pouco conhecida, mesmo que as encenações e o filme derivado de sua obra sejam citados em importantes estudos sobre a produção cultural em São Paulo do início do século passado. O médico, natural de Porto Feliz, ficou conhecido como um ativo agente da política paulista desde os últimos anos do Império até os primeiros anos da República. Participou, com seu pai, da Convenção Republicana de Itu, em 1873 e foi eleito deputado provincial ao lado de Prudente de Moraes e Martinho Prado Júnior, nas eleições de 1877.

Em Capivari, cidade do interior paulista, residiu e clinicou entre 1876 e 1891, o médico e deputado colaborou com o jornal *Gazeta de Piracicaba*, do vizinho município de Piracicaba, escrevendo periodicamente a seção *Crônica Capivariana*, onde registrou suas impressões sobre a pequena cidade. Algumas dessas crônicas expõem a crença na função pedagógica da arte dramática, além de lembranças como espectador do teatro fluminense nos anos em que cursou a Faculdade de Medicina, no Rio de Janeiro.

A produção intelectual de Cesário Motta Junior garantiu sua admissão e nomeação como primeiro presidente efetivo do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP), em 1894, bem como seu ingresso no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), como sócio correspondente, em 1896. Além da peça *A Caipirinha*, escreveu, para sua admissão nos institutos, a obra *Porto Feliz e as Monções para Cuiabá*, publicada originalmente no *Almanach Litterario de São Paulo*, de 1883. Esse texto serviu como orientação para a pintura do quadro histórico *Partida das Monções*, do pintor ituano Almeida Júnior, encomendado pelo IHGSP, mas terminado somente após a morte de Cesário Motta Junior, amigo do pintor, em 1897. Essas obras assinalam a participação de Motta na construção de mitos da história paulista, como o das expedições fluviais desbravadoras rumo a Cuiabá, e os de personagens como os caipiras e tropeiros presentes no texto de *A Caipirinha* que, se não tiveram a mesma carga mítica dos monçoeiros, passaram a habitar o imaginário paulista e nacional.

O período de maior destaque político de Cesário Motta Junior ocorreu no início do período republicano, quando foi eleito deputado federal. Deixou o mandato para assumir o cargo de secretário do Interior do Estado de São Paulo no governo de Bernardino de Campos, entre os anos de 1892 e 1895. Como secretário, foi responsável pelas políticas públicas de saúde e educação do estado, deixando extensos e detalhados

relatórios de sua gestão, inclusive um álbum de fotos que registraram as primeiras obras da recém criada Repartição de Água e Esgoto (RAE). Esses relatórios tornaram-se fontes comumente citadas na historiografia dedicada à implantação de políticas para as áreas da saúde, educação e saneamento do início da República em São Paulo.

A memória construída a partir do legado político de Cesário Motta tornou marcante seu nome na cidade de Capivari, onde a peça foi escrita e ocorreram as primeiras encenações. A praça central e o museu desse pequeno município receberam seu nome como homenagem.

Nesse sentido, como sou natural de Capivari, sempre convivi com a intensa presença memorial de Motta, o que acabou despertando meu interesse por sua obra teatral. A idéia para esta dissertação começou a surgir durante a leitura do livro *Revista do Brasil: um Diagnóstico para a (N)ação*, da historiadora Tânia Regina de Luca. Entre os artigos da *Revista do Brasil*, analisados pela autora, havia relatos sobre as encenações da peça *A caipirinha*, na capital paulista, em 1917. As críticas publicadas na revista destacavam os aspectos regionalistas da peça e seu sucesso no Teatro Municipal. No primeiro contato com a obra, contudo, não foram os relatos sobre a peça que chamaram minha atenção, mas o fato de o autor da peça ser Cesário Motta Junior. Ainda movido pela curiosidade, passei a procurar mais informações sobre a peça, que me levaram ao seu texto e a outros documentos a ela relacionados.

Logo, além do texto dramático *A Caipirinha*, encontrei outros documentos que acabaram sendo utilizados como fontes nesta pesquisa, entre os quais os artigos publicados na *Gazeta de Piracicaba*, entre os anos de 1882 e 1884, além do texto *Porto Feliz e as Monções para Cuiabá* e dos discursos e os relatórios produzidos por Cesário Motta Junior, como deputado e secretário do Interior.

Esses primeiros documentos consultados permitiram compreender um pouco da relação entre a valorização do caipira no texto dramático e a defesa da modernização nos discursos e relatórios, ideias aparentemente contraditórias, também aguçaram alguns questionamentos: Como explicar, então, as escolhas de Cesário Motta Junior ao criar *A Caipirinha*? Qual o papel dessas representações do caipira na peça em sua trajetória bem sucedida no início do século XX? Como a obra participa da produção cultural, preocupada em construir uma identidade paulista e nacional?

Além das questões ligadas diretamente às representações do caipira, a investigação sobre as primeiras encenações permitiu uma análise, mesmo que circunstancial, da produção cultural no interior paulista no final do século XIX. Esse

assunto foi pouco abordado pela historiografia, principalmente, pela falta de fontes e pelo amadorismo dessas produções, carecendo de uma estrutura institucional e comercial, sendo apoiadas por forças individuais dispersas que viam no teatro um espaço civilizador.

Nesse sentido, além de procurar responder às questões propostas, esta dissertação disponibiliza o texto *A Caipirinha* anexado, procurando contribuir com outros estudos dedicados ao teatro e às representações do caipira.

O fato de a peça ter sido encenada em momentos e locais diferentes acaba por gerar outras questões ligadas aos sentidos assumidos e à recepção pelas plateias, incluindo-se aqui sua versão cinematográfica. Assim, dois momentos delimitam os marcos cronológicos desta pesquisa, que abrangem os anos em que *A Caipirinha* foi escrita e encenada no interior paulista entre 1880 e 1883 e, em um segundo momento, entre os anos de 1917 e 1928, quando a peça foi levada aos palcos da capital paulista e adaptada ao cinema.

Ao analisar a relação entre o imaginário republicano de Motta e seu texto dramático, há um recuo até 1878, ano de seu primeiro discurso como deputado provincial, em que são apresentadas ideias sobre o campo e o trabalhador rural. Preocupações que permitem estabelecer um diálogo com os relatórios e discursos produzidos durante sua gestão como secretário do Interior, entre 1892 e 1895. Essa análise procurou considerar as especificidades de cada um desses momentos, tentando evitar a armadilha da homogeneidade biográfica.

Sobre Cesário Motta, existem três estudos biográficos que procuram traçar, sobretudo, seu perfil político. A consulta dessas obras levou a questionamentos sobre sua incursão no teatro, já que sua atuação como dramaturgo é pouco abordada.

*Cesário Motta*, livreto escrito em 1947 por Otoniel Motta, um dos primeiros professores do curso de Letras da Universidade de São Paulo, foi uma encomenda do governo estadual. A biografia não tem referências à produção teatral, mas se destaca pelas informações sobre a formação escolar de Cesário, com especial destaque a seus anos como estudante de medicina no Rio de Janeiro.

Obra mais completa em termos informativos, *Cesário Motta e seu tempo* (MOTTA, 1947) escrita por Cássio Motta, irmão caçula do biografado, foi também publicada em 1947, ano do centenário do nascimento de Cesário Motta. O livro apresenta as memórias do autor sobre o *tempo* referido no título e enumera realizações

políticas, reportadas em discursos, relatórios e notícias de periódicos da época. Resta pouco espaço para a dramaturgia, com poucas referências à peça *A Caipirinha*.

Publicado em 2003, *Cesário Motta – Paladino da Educação* (CHAVES, 2003), de Erasmo Figueira Chaves, enaltece o papel do biografado à frente da educação paulista no início do período republicano. Apresentada à Acadêmica Paulistana de Letras Maçônicas, a obra não tem informações sobre *A Caipirinha*, mas, dentre as três, é a única que aborda a relação de Cesário Motta Junior e a maçonaria.

Também na consulta de obras sobre o teatro brasileiro não foram encontradas referências sobre as primeiras encenações da peça *A Caipirinha*, realizadas no interior paulista entre os anos de 1880 e 1883. O silêncio é compreensível pelo amadorismo e isolamento que marcaram o primeiro ciclo de apresentações. As referências encontradas sobre as primeiras encenações aparecem na já citada biografia *Cesário Motta e seu tempo* e em obras dedicadas à história do município de Capivari. A maior parte delas foi publicada no jornal *Gazeta de Piracicaba*, entre os anos de 1882 e 1883. Esse periódico contou com numerosas colaborações de artigos de Cesário Motta Junior, boa parte deles reunida no livro *Aspectos Históricos de Capivari no século XIX* (MONTEIRO, 1987), de Moacir Monteiro.

Sobre o segundo ciclo de encenações, entre os anos de 1917 e 1928, quando *A Caipirinha* se tornou uma obra de sucesso, interpretada por companhias profissionais, existe um grande número de referências bibliográficas. Em *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875 – 1974)* (MAGALDI & VARGAS, 2000), Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas comentam, com certo destaque, as encenações da peça de Cesário Motta.

Também analisam as encenações nos palcos paulistanos, alguns trabalhos acadêmicos recentes, como a dissertação de mestrado, de 2007, *Caipiras no palco: Teatro na São Paulo da Primeira República* (MELO, 2007), que traça um panorama das peças com personagens e temática caipira, mostrando sua rápida proliferação nos palcos paulistanos do início do século XX. O autor, Cássio Santos Melo, dedica o capítulo *Virgens para a nação* à análise das representações de “caipirinhas” e ressalta a importância da peça *A Caipirinha* na fixação desse tipo de personagem no teatro paulista do início do século XX.

Em outra dissertação, de 2008, *Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901 -1922)* (MARIANO, 2008), Maira Mariano faz uma minuciosa pesquisa das notícias sobre o teatro paulista, publicadas em

periódicos das primeiras décadas do século XX, destacando as notas sobre *A Caipirinha* em revistas como *O Pirralho*, *Revista do Brasil* e *A Cigarra*.

Algumas obras dedicadas à construção da identidade nacional referem-se às encenações e ao filme, ressaltando o sucesso alcançado pela obra de Cesário Motta Junior e sua representatividade dentro da produção cultural do período, como pode ser visto no livro *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação* (LUCA, 1999), de Tânia Regina de Luca, que abre o capítulo intitulado *O Modelo Nacional Paulista*, em que analisa as críticas sobre a peça, publicadas em uma edição da *Revista do Brasil*, em 1917.

Ainda há referências sobre o sucesso do filme *A Caipirinha*, em *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20* (SEVCENKO, 1992) em que Nicolau Svecenko fornece importantes chaves interpretativas para o sucesso da peça teatral na metrópole paulista, no subcapítulo um *Jequitibá no Palco*, que aborda a presença do regionalismo nos teatros paulistanos.

O filme *A Caipirinha* é citado em obras dedicadas ao cinema paulistano do início do século XX, fato explicado pela importância do seu realizador, Antonio Campos, e pelo sucesso alcançado pelo filme. No livro *Crônica do Cinema Paulistano* (GALVÃO, 1975), Maria Rita Eliezer Galvão destaca a importância de Antonio Campos, um dos principais produtores cinematográficos do período, reportando-se ao filme *A Caipirinha* como sua principal produção. No ensaio *Notas iniciais sobre as relações entre cidade e o campo no cinema brasileiro* (BERNARDET, 1980), Jean-Claude Bernardet resalta a representatividade do filme e de seu realizador no tema abordado pelo texto.

A partir da bibliografia consultada, é possível afirmar que *A Caipirinha*, com sua singular trama de relações, participa da produção cultural paulista, permitindo, assim, que as representações do caipira presentes na obra se tornem um objeto de estudo privilegiado. Além de suas características próprias, a trajetória da peça, como produto cultural, possibilita compreender seu diálogo com as representações do caipira no final do século XIX e no início do século XX, em um momento crucial no processo de construção identitário paulista e nacional.

É preciso destacar a importância das seguintes obras, fundamentais para a elaboração do presente estudo:

*Parceiros do Rio Bonito* (CANDIDO, 1997), de Antonio Candido, primeiro e mais importante estudo acadêmico dedicado ao modo de vida caipira no interior paulista



e suas práticas sociais. Obra fértil para a análise do texto dramático, pois Candido produziu um estudo inaugural e marcante das manifestações da cultura caipira, como o mutirão, que integram as representações do caipira presentes no texto de Cesário Motta. Além disso, a obra desmistificou a indolência atribuída ao caipira, a partir de uma análise sociológica.

*Estrangeiro em sua própria terra* (NAXARA, 1991), de Márcia Naxara, por sua análise dos motivos que levaram à produção maciça de representações negativas do caipira, entre 1870 e 1940. Naxara esmiúça os debates que envolveram o trabalhador nacional, enfatizando as representações que procuraram desqualificar o caipira, além de sua exclusão dos projetos para a nação brasileira. Essa obra permitiu situar as singularidades nas representações do caipira criadas por Cesário Motta.

Também é fundamental a obra *Raízes do Riso: A representação humorística na história brasileira da belle époque aos primeiros tempos do rádio* (SALIBA, 2002), que ressaltava diversos aspectos da produção humorística brasileira, como a intermediação entre a oralidade popular com o público letrado, o papel do humor na formação do imaginário nacional e na criação, modificação e desmistificação de estereótipos, como o caipira. O autor, Elias Thome Saliba, dedica parte do estudo às representações do caipira e a outros tipos que habitam as obras de humor na capital paulista.

Finalmente, *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)* (FERREIRA, 2002) em que Antonio Celso Ferreira aborda a produção intelectual paulista, no período que abrange as encenações da peça, analisando uma complexa rede de autores e instituições envolvidas na construção da identidade paulista. Na obra há destaque para a participação de Cesário Motta Junior na criação do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo.

Essas obras abordam questões sobre o caipira, sua representação e aspectos da produção cultural da qual *A Caipirinha* participou, a partir de sua criação, encenações e versões. Dessa forma, é possível analisar, a partir da peça escrita por Cesário Motta Junior, uma das primeiras falas de um discurso que procurou valorizar e inserir o caipira na construção da identidade paulista e nacional. Longe de ser glorificado, o caipira continuou a ser figura marcante da cultura brasileira e garantiu seu espaço no humor nacional ao longo do século XX, sendo *A Caipirinha* peça integrante desse processo.

## 1. Caipiras em cena

A análise do texto dramático de *A Caipirinha* foi o melhor caminho encontrado<sup>1</sup> para dar início aos questionamentos propostos nesta dissertação. As representações do caipira no texto de Cesário Motta Junior ocupam o foco principal deste primeiro capítulo, porém são oportunas algumas considerações sobre a origem e a materialidade do documento.

O documento analisado pertence ao acervo do Museu Histórico e Pedagógico Cesário Motta Junior, em Capivari, cidade do interior paulista. O fato de o museu ter como patrono o autor do texto dramático analisado forneceu algumas das indicações sobre a razão de o documento integrar o acervo da instituição. Principal responsável pela criação do museu, Vinício Stein Campos relatou sobre a formação do acervo em seu livro *O Menino de Capivari*<sup>2</sup>, no capítulo *O Museu Histórico Pedagógico Cesário Motta Junior*:

A partir daí, instalado precária e provisoriamente numa saleta da Prefeitura, entrou o instituto museológico em funcionamento, destinando-se esta fase de sua vida à constituição do patrimônio, eis que o órgão praticamente nascia com a Galeria Histórica e alguns documentos que nela havíamos juntado, em 1944. Eduardo Maluf, sem desanimar, entregou-se inteiramente à difícil empresa de agenciar peças de interesse para o acervo em formação. Divulgando pelos jornais as doações recebidas, recolhendo nas dependências municipais tudo quanto interessasse ao estudo do passado da cidade, recorrendo a quantos possuíam objetos, documentos, relíquias, jornais, manuscritos, desses velhos tempos capivarianos, recebendo com alegria tudo quanto lhe era oferecido – imagens e objetos religiosos, indumentos, armas, minérios, peças arqueológicas, utensílios domésticos, objetos de adorno, estatuetas, retratos, instrumentos musicais, livros, manuscritos, quadros, reproduções de edifícios e locais da povoação feitos em tela a óleo, Eduardo realizou um levantamento gigantesco de nosso passado, cuja importância e valor serão devidamente apreciados no futuro. Uma das doações mais preciosas recebeu ele da família do patrono do Museu, dr. Cesário Motta, preciosos livros e documentos que pertenceram ao benemérito médico ao

<sup>1</sup> Iniciar esta dissertação com uma análise do texto dramático foi uma sugestão feita durante o exame de qualificação, que provou ser a forma mais adequada para apresentar as questões propostas.

<sup>2</sup> *O Menino de Capivari* é um livro composto de capítulos curtos, com temas bem definidos. Apresentado em três volumes, provavelmente o estudo mais completo sobre a história de Capivari, mesmo que o autor, Vinício Stein de Campos, faça o seguinte alerta “Ao leitor: Este livro não é – como seu título poderia dar a entender, um livro de memórias, ou narrativa de caráter biográfico, muito embora alguns de seus capítulos se apresentem como tal, densamente povoados de impressões e lembranças da meninice, de vez que o autor foi testemunha dos fatos neles revividos. Não se trata, do mesmo modo, da História de Capivari, cronológica, ordenada e metodicamente exposta”. (CAMPOS, 1981, vol 1 p.9) Nessa obra, a Galeria Histórica, citada no início do texto, reúne um pequeno histórico sobre os prefeitos e legisladores locais. Também citado no texto, Eduardo Maluf teve grande atuação no Museu e foi um poeta conhecido pelo pseudônimo Homero Dantas.

tempo de sua permanência à frente da Secretaria do Interior. (CAMPOS, 1981, vol. II, pp. 217-218)

Em 1957, o Museu passou a integrar uma rede de instituições congêneres, implantadas em dezenas de cidades do estado de São Paulo, como indicado por Simona Misan, no artigo *Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo*, em que a atuação de Vinício Stein Campos é destacada:

A principal questão levantada foi identificar qual a estratégia estabelecida na implantação dos museus, utilizando-se como ponto de partida o lema proposto por seu criador, Vinício Stein Campos: “preservar a história da cidade e do patrono”. (MISAN, 2008, p. 176)

Especificamente sobre o Museu Histórico e Pedagógico Cesário Motta, a autora detalha as ligações entre o patrono e Vinício Stein, então diretor do Serviço de Museus Históricos, que definiu o regulamento da rede de museus históricos e pedagógicos.

Desde o início da criação dos primeiros MHP, foi prática estabelecida que, para cada museu criado, fosse indicado o nome de um patrono a ser rememorado. Em sua maioria, tais patronos eram personagens importantes na história de fundação da cidade, ou tiveram destaque na política estadual ou do país. (MISAN, 2008, p. 177)

Sobre a escolha de Cesário Motta como patrono do museu de Capivari, o artigo estabelece vínculos entre Vinício Stein, o homenageado e a cidade:

Da relação dos cinco museus criados por ele, o primeiro deles, em 1957, foi o MHP Cesário Motta, instalado em Capivari, cidade natal de Vinício Stein. E Cesário Motta? Qual seria a relação, uma vez que o patrono vivera apenas alguns anos em Capivari? Na história política de São Paulo, a maior atuação de Cesário Motta fora na capital, onde, entre outras atividades, exercera a presidência do Instituto Histórico e Geográfico. Talvez sua atividade no IHGSP revelasse algum elo de ligação com Stein e com a escolha da cidade de Capivari, para a implantação do primeiro museu. E revelou, pois Stein também fora membro ativo do IHGSP. (MISAN, 2008, p. 178)

Ao analisar o “elo de ligação” entre Stein e Motta, a autora destaca a participação de ambos no Instituto Histórico Geográfico de São Paulo:

Em 1952, quando Stein ingressa como sócio efetivo no IHGSP, também teve de escolher seu patrono. Assim, cumpria uma antiga tradição, dos institutos históricos e geográficos, de eleger para cada novo sócio um patrono que fosse também um antigo membro do Instituto. Não por coincidência, Stein elege Cesário Motta. Assim sendo, homenageia tanto seu patrono quanto sua cidade natal no primeiro museu que criou, instalado no Paço Municipal. (MISAN, 2008, p. 179)

Nesse caso, a estratégia de “preservar a história da cidade e do patrono”, implantada por Vinício Stein, foi marcada por um contorno pessoal, no caso do MHP

Cesário Motta. Assim, esse museu do interior paulista tornou-se o principal repositório dos documentos produzidos pelo patrono ou ligados a ele.

Além do texto de *A Caipirinha*, compõem o acervo dedicado ao patrono: a tese *Das condições patogênicas da angina de peito, seu diagnóstico e tratamento*, apresentada para a conclusão do curso de Medicina, em 1876; os relatórios da Secretaria do Interior dos anos de 1892, 1893 e 1894; um álbum fotográfico de 1893, que registra a implantação do sistema de abastecimento de água pelo recém criado RAE (Repartição de Água e Esgoto), desde a captação de água no Parque da Cantareira, passando por adutoras e construção de reservatórios na cidade de São Paulo.

O texto de *A Caipirinha* não chegou a ser publicado. O museu preserva, em razoável estado de conservação, somente um opúsculo datilografado com cerca de 50 páginas não numeradas, encadernado em capa dura. Em 1894, *A Caipirinha* foi apresentada ao IHGSP para a admissão de Cesário Motta Junior como sócio e primeiro presidente do instituto paulista. Em 1896, para que o autor fosse admitido como sócio-correspondente, o texto foi apresentado ao IHGB, como registrado em ata publicada na Revista do Instituto:

Propomos para socio correspondente do Instituto Historico Geographico Brasileiro o Sr. Dr. Cezario Motta Junior, natural de Porto Feliz (S. Paulo) com 49 annos de idade, casado, formado em medicina, ex-ministro do interior no Estado de São Paulo e actualmente deputado federal, servido de titulo para sua admissão no nosso gremio entre outro trabalhos da sua lavra: a descripção historica e geographica intitulada: “Monção de Porto Feliz a Cuibá”, o drama de costumes nacionaes “A Caipirinha” e varios Relatórios já offerecidos para a Bibliotheca da nossa associação pelo mesmo Sr. Dr. Cezario Motta Junior, que é também Presidente do Instituto Historico de São Paulo. Rio, 30 de Agosto de 1896 – Henri Raffard<sup>3</sup> (RIHGB, Tomo LIX, parte II, 1896, p. 215)

A utilização da obra como legitimadora da produção intelectual de Cesário Motta, garantindo seu ingresso nos institutos históricos e geográficos citados, provavelmente, foi um dos fatores decisivos para a preservação do texto. O documento analisado não está datado, mas, a partir de algumas pistas do texto, estimo que foi produzido para as apresentações de 1917<sup>4</sup>.

As primeiras encenações foram relatadas em uma crítica publicada no jornal *Gazeta de Piracicaba*, em 1882, em que descreve detalhadamente o enredo, além de

<sup>3</sup> Henri Raffard, que assina a ata como secretário do IHGB, esteve em Capivari na mesma época em que *A Caipirinha* foi encenada. Raffard foi responsável pela implantação do Engenho Central na cidade. Anos depois, a vila de operários do engenho originou a cidade de Rafard.

<sup>4</sup> Há no texto uma citação aos alemães em uma canção de Inácio no terceiro ato, que pode ter sua inserção motivada pelos acontecimentos da I Guerra Mundial. Os versos estão riscados a lápis.

aspectos relativos à montagem da peça, interpretação dos atores e recepção da plateia. Obviamente, não se pode afirmar que o texto analisado seja idêntico ao encenado em 1882, pois, possivelmente, o texto datilografado pode ter sofrido alterações. Permitiu, no entanto, constatar que a versão do texto dramático guardado no acervo do MHP Cesário Motta corresponde ao que foi apresentado nas primeiras encenações da peça na cidade de Capivari. Dessa forma, mesmo sem poder analisar profundamente as possíveis diferenças, pode-se afirmar que o enredo, personagens, cenários e outros elementos cênicos foram mantidos com poucas ou nenhuma alteração.

Também foi possível comparar o texto analisado com uma adaptação de 1928, encenada pela *Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia-Raul Roulien*, que, apesar de algumas alterações e reduções, reproduz fielmente a maior parte das cenas e falas, principalmente as que envolvem os personagens caipiras.

Portanto o cruzamento de informações presentes na crítica das encenações de 1882 e da adaptação de 1928<sup>5</sup> foi a maneira encontrada para suprir a ausência de informações mais precisas sobre o documento analisado. Mesmo compreendendo as lacunas inerentes à escolha desse texto, foi a forma possível para empreender a presente análise.

### 1.1 Uma comédia caipira

O primeiro elemento do texto dramático a ser analisado é o título escolhido por Cesário Motta. Se atualmente o termo *caipirinha* remete ao drinque conhecido internacionalmente, preparado com cachaça, limão e açúcar, em 1880 foi utilizado para designar uma jovem nascida e criada em um bairro caipira do interior paulista. A forma como o caipira<sup>6</sup> é representado no texto dramático, pode ser evidenciada a partir da

---

<sup>5</sup> Segundo a ficha entregue ao Gabinete da Censura para que a encenação fosse liberada, a obra foi “reduzida a sainete por João Felizardo”.

<sup>6</sup> Vários autores atribuíram significados ao termo caipira, até mesmo Saint-Hilaire o associou ao caipora, figura mitológica da cultura indígena que vive nas matas; Brandão explica como “aquele que corta o mato”, no sentido de abrir caminho na mata, também de origem indígena. Durante os séculos XIX e XX, caipira passou a contar com muitos significados, muitos deles carregados de uma forte carga pejorativa como evidenciado pelo dicionário Aurélio: “1. Bras. S. Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros. [Sin., sendo alguns regionais: araruama, babaquara, babeco, baiano, baiquara, beira-corgo, beiradeiro, biriba ou biriva, botocado, brocoió, bruaqueiro, caapora, caboclo, caburé, cafumango, caiçara, cambembe, camisão, canguai, canguçu, capa-bode, capiau, capicongo, capuava, capurreiro, cariazal, casaca, casacudo, casca-grossa, catatuá, catimbó, catrumano, chapadeiro, curau, curumba, groteiro, guasca, jeca, jacu, macaqueiro, mambira, mandi ou mandim, mandioqueiro, mano-juca, maratimba, mateiro, matuto, mixanga, mixuango ou muxuango, mcorongo, moqueta, mucufo, pé-duro, pé-no-chão, pioca, piraguara, piraquara, queijeiro,

personagem caipirinha que confere o título à peça. Ao dotar a protagonista com atributos que, no texto, garantem sua pureza e a distanciam de uma vida de perdição na cidade, Cesário Motta imprime uma imagem idealizada e condescendente à personagem, uma impressão que, apesar de não ser a mais comum no século XIX, parece ter povoado o imaginário da época, não sendo Motta o primeiro a fazer uso do título e tema.

O poema *A Caipirinha*, publicado no *Almanach Litterario de São Paulo* de 1877, poucos anos antes de a peça ter sido escrita e de Motta ter colaborado com a mesma publicação, parte da mesma premissa da peça homônima, apresentando uma jovem caipira que não se dobra ante as investidas de um sedutor de origem presumivelmente urbana, ao se dirigir à caipirinha como “matuta” ou “do sertão”:

Poema *A Caipirinha* – Capitão João Soares, 1862

Matuta, se dás-me um beijo  
Eu te dou meu coração  
– Nhôr não!

Como é bela a Caipirinha  
Com sua baeta vermelha,  
C’o cabello atrás da orelha  
Com seus pesinhos no chão!

Perguntei se a Caipirinha  
Tinha amor no coração:  
Ella corou e sorrindo  
Apenas disse Nhôr não!

A puxar seu cargueirinho  
Ia a inocente caipira,  
Vendendo cordas d’imbira  
Vermelhas como o carmim

Fui de novo à caipirinha  
Falhei-lhe d’amor sem fim;  
Perguntei se era solteira,  
sorrindo: - Nhôr sim!

Caipirinha do Sertão,  
O teu chapéo enfeitado,  
como é lindo colocado  
sobre a fina negra trança!

A caipirinha confusa

---

restingueiro, roceiro, saquarema, sertanejo, sitiano, tabaréu, tapiocano, urumbeba ou urumbeva.] (...) 3. Bras. Diz-se do caipira (1); biriba ou biriva, matuto, sertanejo. 4. Bras. Pertencente ou relativo a, ou próprio de caipira (1); biriba ou biriva, jeca, matuto, roceiro, sertanejo. 5. Bras. Diz-se do indivíduo sem traquejo social; cafona, casca-grossa. 6. Bras. Diz-se das festas juninas e do traje típico usado nessas festas. [Cf. (nas acepç. 1, 3, 4 e 5) provinciano.]”

Olhou-me em desconfiança  
 Puxando seu cargueirinho  
 Disse só: ché! qu'esperança

Oh! Vem cá não vas-te embora...  
 Quero dar-te o meu amor  
 Caipirinha és uma flor  
 Que do mato agora sae

Peguei-lhe na mão dizendo:  
 - Sem dar-me um beijo não vae!  
 - Me largue se não eu grito  
 E vô conta p'ra nhô pae

Engraçada caipirinha!  
 Não grites – fala baixinho  
 O que tem dar-me um beijinho  
 Pois tanta gente o não dá?

Um beijinho dado ao furto  
 É cousa boa e não má ...  
 Me disse: - Vá bugia

(Almanach Litterario de São Paulo 1877, 2º ano, p.36)

Com esse mesmo apelo cômico, o texto dramático de Cesário Motta apresenta a protagonista como uma virtuosa caipirinha que, como no poema, repele as investidas de um jovem sedutor citadino que almeja conquistá-la a qualquer custo.

Em 06 de julho de 1882, o jornal *Gazeta de Piracicaba* publicou uma crítica dedicada a uma das primeiras encenações da peça na cidade de Capivari. O artigo intitulado *A Caipirinha* traz, além de uma série de considerações sobre o espetáculo, a descrição detalhada do enredo, que possibilita a demarcação de algumas características definidoras da obra:

O enredo do drama é simples, ocupando-se dum caso, que talvez não raras vezes se dê na vida real. Uma jovem é tirada judicialmente da casa de seu velho e honrado avô para ir a cidade morar com a família do seu tutor, a pretexto de receber alguma educação, mas de fato para servir como criada, ainda por cúmulo exposta ao iminente perigo dum rapto tentado por um sujeito, parente e companheiro da infância dela, mas hoje moço da fina sociedade e cunhado do tutor: salva porém no supremo momento pela dedicação e coragem de seu primo, o qual logo depois é preso pela polícia por não poder aparentemente justificar sua penetração numa casa alheia e residência de um cidadão importante; a fuga da moça em trajes de homem (vestida de tropeiro) finalmente, após diversas peripécias e obstáculos o feliz concurso de todos os membros da família sob o pobre mas querido teto patriarcal do avô, e a união dos dois amantes, primo e prima.

Esse enredo explora uma conflituosa relação entre o campo e a cidade, caracterizada pela crítica ao comportamento dos personagens urbanos que procuram de

todas as formas explorar os caipiras e ameaçar sua autonomia. Com fidelidade, o enredo é descrito no artigo da *Gazeta de Piracicaba*, em que também existem destaques para as críticas sutilmente direcionadas aos sistemas judiciário e eleitoral da época, à escravidão e ao regime monárquico. O artigo destaca a encenação de manifestações da cultura caipira, aspecto que garante a originalidade da obra para o período em que foi produzida:

Este singelo entrecho é o fio condutor que liga uma a outra uma série de quadros vivos e interessantes situações da vida roceira reproduzindo-se com escrupulosa fidelidade. Revezam-se as cenas engraçadas com as sentimentais; diálogos jocosos com graves de maneira agradável de luzes e sombras disposto com critério e efeitos; não faltam surpresas nem passagens comoventes; temos fabricos de gaiolas, as prosas e ‘causos’ dos caipiras, a viola e as trovas, o batuque e o truco, o mutirão, a reza e procissão nada falta. (GP 06/07/1882)

Ao salientar a reprodução de “situações da vida roceira” no palco, das quais “nada falta”, ficou aparente a preocupação da peça, cuja trama singela era apenas o “fio condutor”, em registrar os costumes caipiras.

Protagonizada por personagens caipiras, a comédia de Cesário Motta Junior tem o texto dividido em três atos, que apresentam um total de vinte e seis cenas. A maior parte da ação dramática acontece no cenário rural do “Bairro das Ave-Marias”, presente no primeiro ato em dez cenas e repetido, com pequenas indicações da passagem do tempo dramático, no terceiro ato, nas sete cenas finais. As nove cenas do segundo ato têm como cenário a sala de uma residência na Vila, cuja denominação não é indicada no texto. Obras dedicadas à história de Capivari, onde a peça foi encenada pela primeira vez, ao comentarem as primeiras encenações da peça, sugerem essa localidade como cenário:

Em 1880 o dr. Cesário Mota escreveu a interessante comédia “A Caipirinha”, enredo passado em Capivari naquela época e levada à cena pelos amadores locais prof. Luiz de Freitas, dr. João Mota, Oscar Mota, Candido Mota, Benedito Taques, José Pereira, José de Camargo, A. Brito, d. Ester Brito e d. Corina Berrance. (GRELLET, 1932, p. 58)

Também Vinício Stein de Campos concorda com Grellet e afirma que a peça foi escrita “focalizando hábitos da cidade” (CAMPOS, 1981, p. 209). Sobre essa questão, o aspecto que mais importa para a presente análise refere-se à escolha do interior paulista, marcado pela forte presença da cultura caipira da região do médio Tietê, que teve na cidade natal do autor, Porto Feliz, o ponto de partida de expedições bandeirantes e



monções, tornando-se, assim, polo irradiador da cultura caipira desde o período colonial, como mostra Antonio Candido, em *Parceiros do Rio Bonito*:

Podemos considerar que a fixação generalizada do paulista ao solo, em seguida ao fim dos ciclos bandeirantes, no século XVIII, fez com que se espraiasse pela Capitania, até os limites do povoamento, uma população geralmente marcada pelas características acima definidas. Um lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das Capitânicas de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso. Cultura ligada a formas de sociabilidade e de subsistência que se apoiavam, por assim dizer, em soluções mínimas, apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão dos bairros. (CANDIDO, 1997, p.79)

Antonio Candido, afastando-se de classificações raciais, definiu o caipira por sua cultura, seu modo de viver e se organizar a partir de soluções mínimas, em que o principal espaço de sociabilidade das comunidades caipiras é o bairro, retratado como o cenário do Bairro das Ave-Marias.

Além do cenário predominantemente rural, o enredo da peça é protagonizado por personagens caipiras, entre os quais a “caipirinha”, a que se refere o título. Dos dez personagens da peça que efetivamente contam com falas, seis são caipiras: Pedro, Joânico, Inácio, Mandú, Juca e Maria Carolina, a caipirinha, que nos diálogos é chamada pelo apelido de Maroca.

Pedro, avô da protagonista, é apresentado como um caipira idoso que exerce certa liderança entre os habitantes do bairro e, apesar de sua revolta contra o uso de meios jurídicos para a subtração legal da neta, continua obediente às leis. No terceiro ato, é apresentado cego e pedindo esmolas na tentativa de contratar um advogado para tentar acabar com a injustiça e trazer a neta de volta ao bairro caipira.

Joânico, irmão caçula da caipirinha, é um menino que tem suas ações concentradas em brincadeiras da infância caipira, como caçar passarinhos. Acompanha Pedro nos momentos difíceis, guiando-o.

Inácio, personagem que concentra a maior parte das cenas cômicas ligadas aos caipiras, é responsável por grande parte da estrofiação da língua, quiproquós, chistes e outros recursos utilizados para criar a comicidade da peça. Nesse sentido, Inácio destaca-se por contar causos, jogar truco e tocar viola, podendo-se afirmar que esse personagem agrega características que se tornariam comuns em estereótipos do caipira no século XX, porém distante do Jeca Tatu de Monteiro Lobato. Aproxima-se das conferências de Cornélio Pires, ou mesmo do tipo caipira interpretado por Amácio Mazzaropi, no cinema. O nome Inácio já havia sido utilizado por Martins Pena em “Juiz

*de Paz na Roça*” para designar um personagem roceiro e pode ser associado ao sentido de ígneo, bruto, ingênuo.

Mandú, um jovem caipira que participa de práticas da cultura caipira, como o mutirão, é amigo de Inácio e, como ele, apresentado como trabalhador e alegre.

Juca é o personagem que mais próximo chega do papel de herói na peça ao tentar resgatar a caipirinha na cidade e defender o modo de vida caipira em suas falas.

A protagonista, Maria Carolina ou Maroca, é uma jovem órfã, cujo pai morreu na Guerra do Paraguai e a mãe sofreu um ataque fulminante. Mostra grande apego à família e à vida junto à natureza. Apresentada como modelo de pureza, suas falas têm uma forte carga moralizante. O nome Carolina já havia sido utilizado por Joaquim Manoel de Macedo na personagem que intitula o romance *A Moreninha*. Outra referência possível pode ter sido feita com Carolina, protagonista da peça *Asas de Um Anjo*, de José de Alencar. A Carolina criada por Alencar também é uma jovem próxima dos 18 anos que despreza o amor do primo Luís para, iludida por uma vida de bailes e festas, iniciar uma trajetória de perdição. Já Maroca se decide pelo amor do primo e mantém-se pura. Há no texto de Alencar uma cena emblemática que resultou na censura e proibição de suas encenações, em que o pai de Carolina, embriagado, não reconhece a filha que se prostitui, quase consumando um ato incestuoso. Em *A Caipirinha*, o avô cego reconhece pelo tato a neta, vestida de tropeiro, no final do terceiro ato, porém, a cena tem um sentido de simples celebração do retorno de Maroca.

Quatro personagens tropeiros preenchem as cenas rurais do terceiro ato, cujas falas são limitadas a um animado jogo de truco. Essa predominância de personagens caipiras distingue a obra de Motta do que usualmente é apresentado nas obras do teatro fluminense do século XIX, cujos personagens caipiras, roceiros, sertanejos ou caboclos habitam as zonas rurais cariocas ou advêm dos sertões mineiros ou mesmo, de forma generalizante, de São Paulo, pois os termos paulista e caipira chegaram a se confundir no teatro e na literatura desse período. No teatro fluminense do século XIX, a identidade dos personagens caipiras é pouco definida; na maior parte das vezes eles simbolizam o atraso do campo e a inadequação com o meio urbano, ficando restritos a papéis secundários ou destinados à ridicularização cômica.

Há que se ressaltar que as falas dos personagens caipiras representam um dos aspectos mais marcantes do texto dramático de Motta, já que apresentam a preocupação em reproduzir no palco a prosódia típica do interior paulista, o que vale para as

apresentações do final do século XIX e no início do século XX<sup>7</sup>. Nas falas dos caipiras, o texto analisado utiliza a variante linguística do interior paulista. Em algumas personagens, como em Inácio, essa fala é bem marcante.

Para expressar o falar caipira, o texto dramático busca recursos nessa variante linguística, assim são percebidos desvios de normas gramaticais como a falta de concordância nominal e verbal, o uso do verbo no infinitivo sem a letra “r” no final como em “sê” “falá”, “chamá”, “perguntá”; alteração dos pronomes de tratamento como em “nhô”, “nhá”, “vancê”, “mecê”, uso de interjeições como “óie”, “êta”, “Uê”, “qua o quê”; troca da consoante “l” por “r” como em “currar”, “Sirvinha”, “arguma”, intensificando o “r” retroflexo característica da fala do interior paulista.

O objetivo dessa pesquisa não se volta para questões linguísticas, mas não se pode deixar de tocar nesse ponto, pois a linguagem aparece aqui também como um efeito cômico e como uma maneira de Motta dar voz a seus personagens caipiras, deixando-os falar e se expressar à sua maneira, buscando não só valorizar, mas também destacar a identidade desse habitante das terras paulistas.

Além dos caipiras, compõem o quadro de personagens quatro moradores da vila, sendo eles: Tônico Silva ou Silvinha, Gonçalo, Genoveva e Ricardo. Ao contrário dos caipiras, os personagens citadinos têm como atributos o vício, a corrupção, o desprezo pelos mais pobres entre uma série de outras características que os contrapõem aos nobres caipiras.

Tônico Silva ou Silvinha, como é chamado nos diálogos, filho do capitão Silva, fazendeiro local, apesar de ter convivido na infância com Maroca no bairro caipira, em função dos estudos passou a viver na cidade e de lá retorna modificado, com a intenção

---

<sup>7</sup> Como já foi dito, não foi possível analisar o texto de 1880, porém a crítica de 1882 chama atenção para a questão da linguagem “Muitos perguntaram como o autor se arranjará com a linguagem para não cair na incoerência ou no burlesco. Escolheu um sóbrio meio termo, dando contudo a sua heroína uma linguagem mais urbana, que estando de acordo com a sua delicadeza de alma, é justificada pela convivência com os polidos parentes da praça”(GP 06/07/1882). Apesar dessa informação sobre a linguagem na crítica, não é possível dizer se as falas do texto analisado correspondem às que foram apresentadas nas primeiras encenações. Pensando nas encenações de 1917 a 1919, a maior parte das palavras apresentadas no texto estudado seguem o que foi apresentado em análise do período, como a de Amadeu Amaral em *O Dialeto Caipira*, que começou a ser publicado em 1916, na *Revista do Brasil*. Alguns intelectuais recorreram a essa linguagem típica por acharem-na rica, que representaria o brasileiro de fato e sua língua de fato com todas suas nuances, com toda uma carga histórica e social. Outros ressaltam a utilização cômica dessa linguagem, como Benedito Antunes e Elias Saliba, que escrevem a respeito do personagem *Juó Bananére* e outros personagens e escritores como Cornélio Pires. Além disso, essa prosódia chegou ao rádio e ao cinema falado anos mais tarde. A crítica de 1882 mostra a preocupação em demarcar a linguagem dos personagens. Ainda na metade do século XIX, no estudo *Memorial Orgânico*, Francisco Adolfo Varnhagen, “envolvido com a questão da língua, que admitia que o português no Brasil sofrera uma diferenciação no léxico e na prosódia, mas advogava a tradicional unidade da língua escrita” (LIMA, 2003, p. 342)

de seduzir a caipirinha. É apresentado como vilão da história, responsável pela ida forçada da caipirinha para a cidade, utilizando uma ordem judicial como artifício. Silvinha acredita que todos seus desejos podem ser realizados com o uso do dinheiro, portanto não aceita a recusa da caipirinha a suas tentativas de conquista.

Gonçalo, oficial de justiça que no primeiro ato ajuda Silvinha a cumprir a ordem do juiz de órfãos, em troca de uma “gratificação” em dinheiro, é quem concentra as ações cômicas entre os personagens urbanos. Também é o único personagem que sofre uma mudança de caráter durante a peça: arrependido por ter ajudado Silvinha na concretização de seus objetivos, decide ajudar a caipirinha em seu retorno ao campo.

Genoveva, irmã de Silvinha e esposa de Ricardo, o tutor designado para cuidar de Maroca, é uma mulher que explora os serviços domésticos da moça de maneira mesquinha e cruel. É a única personagem que fala sobre o tema da escravidão no texto. Ricardo, o tutor que deveria zelar pela caipirinha, tenta impedir a esposa, sem sucesso, de tratar Maroca daquela maneira. A característica mais marcante desse personagem é o vício pelo jogo que, segundo a fala de Genoveva, teria consumido boa parte dos bens do casal, incluindo-se aí os escravos. Ricardo também é caracterizado por fumar um charuto, ler um jornal, ir com sua esposa ao clube, ou seja, hábitos que remetem a uma figura de burguês, comum em textos do teatro realista, como os produzidos por José de Alencar. Os personagens Genoveva e Ricardo participam apenas das cenas do segundo ato.

Quatro soldados completam o quadro dos personagens urbanos, com rápidas participações no final do segundo ato, quando prendem Juca, que havia invadido a casa de Ricardo e Genoveva para salvar Maroca. Os soldados também aparecem em cenas do terceiro ato quando, acompanhando Silvinha, procuram pela caipirinha para levá-la à cidade, com uma nova ordem judicial.

## 1.2 Representações do caipira no século XIX

A *Caipirinha* segue caminhos trilhados pela Literatura desde a Antiguidade<sup>8</sup>, ao abordar a relação entre campo e cidade, temática que ganhou maior destaque em meio

---

<sup>8</sup> O campo foi um tema marcante em autores da Antiguidade Clássica, como o grego Teócrito, com seus *Idílios* e o latino Virgílio, com *Bucólicas*, que exaltaram a vida no campo, além de contarem com presença de personagens camponesas ou pastoras, que simbolizavam a pureza, singeleza e ternura ideais.

às transformações trazidas pela sociedade contemporânea e industrial. Como sintetizou Raymond Williams:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações - de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, 1989, p. 11.)

São facilmente identificáveis no texto de Motta as “atitudes emocionais poderosas” e a dicotomia que ressalta associações positivas ao campo (de paz, inocência e virtudes simples) e negativas à cidade (como lugar de barulho, mundanidade e ambição). Ao trazer o caipira para o primeiro plano da ação dramática, *A Caipirinha* revela sua singularidade em relação às comédias do teatro brasileiro do século XIX, em que o campo foi representado de forma predominante como “lugar de atraso, ignorância e limitação”. Especificamente, sobre a representação do campo na literatura brasileira do século XIX, Naxara afirma que:

(...) mantinha sempre como imagem predominante a idéia de atraso, do arcaico, do primitivo. Atrasado por não acompanhar o progresso, tanto do ponto de vista material como cultural. Ao burburinho característico dos centros urbanos opunha-se a quietude do campo – idílica, desejável nos sonhos. Porém absolutamente inadequada e ultrapassada para os propósitos da civilização. (NAXARA, 1991, p. 168.)

Essa ideia de atraso foi reforçada pelo teatro fluminense do século XIX, dominado pelo gênero cômico. A utilização de personagens roceiros, sertanejos, caboclos ou caipiras destacou-se nas obras de autores como Martins Pena (1815-1848), França Junior (1838-1890) e Arthur Azevedo (1855-1908), dramaturgos que exploraram os personagens rurais como tipos cômicos, já que esses personagens sofriam para adaptar-se às situações próprias da sociedade urbana. Outro autor que se destacou ao explorar o tema foi Francisco Correia Vasques (1839-1893), com sua opereta *Orfeu na Roça*, paródia de *Orfeu no Inferno*, de Offenbach.

Nas obras desses autores é possível encontrar personagens “caipirinhas” que, mesmo não sendo assim denominadas, representavam jovens que viviam no campo e queriam fugir para a cidade, enquanto a protagonista de *A Caipirinha* apresenta comportamento oposto, ao querer fugir da cidade para retornar ao campo.

Como exemplo marcante de personagem “caipirinha”, figura Aninha, em *O Juiz de Paz na Roça*<sup>9</sup> (1838), de Martins Pena, personagem que deseja fugir com seu amante José da monotonia do campo para viver na agitação da cidade. Na terceira cena da peça, de apenas um ato, a fala de Aninha expressa seu encantamento pelas diversões e atrativos prometidos por José na vida urbana e agitada da Corte:

Aninha, só – Como é bonita a Corte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, aonde não se ouve senão os sapos e as entanhas cantarem. Teatros, mágicos, cavalos que dançam, cabeças com dous cabritos, macaco major... Quanta cousa! Quero ir para a Corte!

Outra obra que explorou a expectativa de uma jovem roceira em viver na cidade foi *Orfeu na Roça* (1868), uma das operetas mais encenadas, consolidando o gênero que obteve grande sucesso junto ao público fluminense.

A paródia de *Orfeu no Inferno*, de Jacques Offenbach, conta a história da jovem Brígida que, além do desafinado marido Zeferino Rabeca, quer se livrar da monotonia da vida no campo. Mesma situação foi vivida por Rosinha em *Como se fazia um deputado* (1882), de França Júnior, outra personagem que busca a felicidade na vida urbana ao lado de Henrique, bacharel em Direito.

A exceção pode ser encontrada em *A Capital Federal*<sup>10</sup> (1897), de Arthur Azevedo, em que os valores familiares, as qualidades conciliadoras e o desejo do retorno à vida simples do interior de Minas Gerais são depositados na personagem

---

<sup>9</sup> Martins Pena, considerado o pai do teatro de costumes, abordou em suas primeiras obras a relação entre campo e cidade na sociedade brasileira e contou com a colaboração de grandes nomes do teatro da época, como aponta Alfredo Bosi: “Também Martins Pena beneficiou-se da ação renovadora de João Caetano: este encenou *O Juiz de Paz* apresentando-o a um público que não cessaria de aplaudir suas novas e sucessivas produções: dezessete comédias em dois anos, de 1844 a 1846... O intuito básico de Martins Pena era fazer rir pela insistência na marcação de tipos roceiros e provincianos em contato com a Corte. O tom passa do cômico ao bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer momento: o labrego de Minas ou o fazendeiro paulista seriam fonte de riso fácil para o público fluminense, e o nosso autor não perde vaza para explorar-lhes, a linguagem, as vestes, as abusões.” (BOSI, 2006. p. 148). Esta primeira obra de Martins Pena começa sua ação na roça, mas são as ações do Juiz do título que se destacam na trama; suas decisões no tribunal são condicionadas aos cachos de banana, galinhas, leitões e ovos, oferecidos pelos requerentes. A história dos amantes Aninha e José se cruza com a do juiz, quando o jovem é condenado a servir como soldado nas guerras do Rio Grande, mas consegue, com a ajuda de Aninha, fugir para que possam se casar, o que evita seu envio para as tropas no sul do país. É bem verdade que o pai de Aninha, o guarda nacional que prendeu José, parece dissuadir o casal da ideia de ir viver na corte, convidando a todos para morarem juntos no campo. Martins Pena criou, ainda, personagens rurais, chamados apenas de roceiros, como proprietários que contam com mão de obra escrava e o chefe da família, Manoel João, que, além de lavrador, é guarda nacional. Essas características, juntamente com a linguagem dos personagens, que mesmo sendo coloquial, não apresenta uma prosódia mais específica, demarcam o distanciamento entre os caipiras de *A Caipirinha*. Não se pode negar, porém, a influência das comédias de costumes, iniciadas por Martins Pena, no texto de Cesário Motta, em que a comicidade é gerada a partir de cenas com o oficial de justiça Gonçalo, que lembram o comportamento pouco ético do juiz de Pena, ou com a ameaça dos mais pobres terem que servir em guerras. No texto de Motta a morte do pai de Maroca ocorreu na Guerra do Paraguai.

<sup>10</sup> *A capital Federal* foi baseada na Revista de ano de 1891, *O Tribofe*, do próprio Arthur Azevedo.

roceira Quinota, que não se encanta com as novidades e o ritmo frenético do Rio de Janeiro. Porém, como o título indica, a obra foi escrita no período republicano e retrata a frustração com o novo regime político que trouxe mais vícios que virtudes, segundo o texto. Curiosamente, as duas obras, *A Caipirinha* (1919) e *A Capital Federal* (1923), foram posteriormente adaptadas pelo cinema paulistano.

É possível afirmar, portanto, que Cesário Motta, na mesma linha de Arthur Azevedo, criou representações próprias do caipira, que diferem da maioria das representações do caipira do teatro brasileiro do século XIX. Criou, assim, concorrências entre as representações, que podem ser analisadas a partir dos conceitos delineados por Roger Chartier, em *História Cultural: entre práticas e representações*:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1990 p. 17)

As representações depreciativas do caipira, durante o século XIX, refletiram a dominação exercida pelos grandes proprietários sobre os trabalhadores pobres do país<sup>11</sup>. Já Cesário Motta Junior, além de distanciar-se das representações vigentes sobre o campo, levou o caipira, como personagem característico da história paulista, para o primeiro plano da ação dramática.

Desde o início do século XIX, a maior parte das representações do caipira mostraram-no como vadio e ignorante. Os relatos de viajantes europeus desse período naturalizaram o caipira como um ser incivilizado e imerso em uma profunda ignorância. Essas descrições contribuíram para a construção de uma representação invariavelmente ligada ao atraso do país. Em *Viagem à província de São Paulo*, o botânico francês

---

<sup>11</sup> “O povo brasileiro, visto por suas elites, aproximava-se do atraso e da barbárie, enquanto que o que se tinha em vista era alcançar o progresso e a civilização. Tal questionamento acabou levando a uma identificação do brasileiro pela ausência do que se esperava ele pudesse ser, ou seja, por aquilo que lhe faltava” (NAXARA, 1991, pp. 8-9).

Auguste de Saint-Hilaire descreveu os caipiras como “homens embrutecidos”, que mais se assemelhavam às “ervas do campo”:

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu tido quiçá cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes, e, talvez, por excessos venéreos prematuros, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas dos campos. (SAINT-HILAIRE, 1972, p. 95.)

Em seu texto, Saint-Hilaire atribuiu parte do atraso brasileiro aos tipos encontrados no interior, incapazes de compreender grandes transformações como a Revolução Francesa, cujos ecos o viajante havia presenciado na Europa. Saint-Hilaire ressaltou que, no ambiente urbano, os caipiras eram facilmente identificados por suas roupas e costumes e habitualmente desprezados:

Nenhuma dificuldade há em distinguir os habitantes da cidade de São Paulo dos das localidades vizinhas. Estes últimos, quando percorrem a cidade, usam calças de tecido de algodão e um chapéu cinzento, sempre envolvidos no indispensável poncho, por mais forte que seja o calor. Denotam seu traços alguns dos caracteres da raça americana; seu andar é pesado, e têm um ar simplório e acanhado. Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela acunha injuriosa de caipiras. (SAINT-HILAIRE, 1972, p. 171)

Os naturalistas alemães Johann Baptiste von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, em *Viagem pelo Brasil*, também deixaram impressões semelhantes sobre os caipiras que encontraram: “O sertanejo é criatura da natureza, sem instrução, sem exigências, de costumes simples e rudes” (1976 v. II, p. 66).

Os relatos de viajantes como Saint-Hilaire, Spix e Martius estabeleceram a indolência e a ignorância como características inatas do caipira, criando ecos por toda a produção cultural do século XIX, inclusive nos periódicos paulistas, conforme mostra o artigo *A representação do caipira na imprensa paulista do século XIX*, no qual as autoras Marilza de Oliveira e Verena Kewitz analisam como o termo caipira foi utilizado nos periódicos paulistas:

Na literatura do século XIX, mormente nas peças teatrais e romances ambientados no Rio de Janeiro, é frequente a presença de um personagem paulista, muitas vezes ridicularizado por ser caipira. (OLIVEIRA, M e KEWITZ, V. 2002. p. 125.)

Ao analisar o grande número de ocorrências no uso do vocábulo caipira em periódicos produzidos ao longo do século XIX, as autoras mostram que, mesmo em São Paulo, a representação do caipira era marcada por um forte teor depreciativo. Segundo o



texto, o debate sobre a ignorância do caipira chegou a ser motivo de questionamento para a implantação da faculdade de Direito em São Paulo, pois havia o temor de que a linguagem jurídica fosse contaminada pelo linguajar típico dos caipiras, comum em todo território paulista.

A construção dessas representações ocupa parte da análise proposta em *Estrangeiro em sua Própria Terra, Representações do Trabalhador Nacional (1870-1940)*, de Márcia Regina Capelari Naxara, que enfatiza a forma como o caipira foi representado durante o final do século XIX e o início do século XX. A partir do Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato em 1914, a autora demonstra as marcas de representações negativas do caipira, criadas durante todo o século XIX:

Há uma longa história repleta de silêncios e omissões, importante para a compreensão das representações que fecundaram, constituíram e permaneceram no imaginário a respeito do brasileiro e do Brasil e que acabaram por cristalizar-se na figura do Jeca Tatu, ou melhor, nos seu atributos e qualidades. O século XIX, em especial na sua segunda metade, foi um momento significativo para o surgimento e constituição desse imaginário. (NAXARA, 1991, p. 32)

Ao longo da primeira parte da obra, Naxara analisa discursos, crônicas, atas e relatórios de políticos envolvidos com a questão do campo, constatando que a forma depreciativa como o caipira foi representado no século XIX estava ligada à sua inadequação ao trabalho assalariado. O caipira passou a ser visto como um problema aos olhos dos grandes proprietários rurais, que encaravam o dilema causado pelo fim iminente da escravidão no Brasil e a necessidade de novos braços para a lavoura. Partindo desses pressupostos, o personagem Jeca Tatu cristalizava uma série de representações comuns na literatura brasileira, que qualificavam o caipira como vadio, incivilizado e ignorante. A forma como Lobato retratou o caipira foi tão devastadora, que o próprio autor chegou a rever essa imagem ao longo de sua obra<sup>12</sup>.

Dessa forma, os relatos dos viajantes anteriormente citados foram decisivos na forma como o caipira passou a ser representado, apesar disso, nem todos os estrangeiros que estiveram no país compartilharam das mesmas impressões sobre o caipira. Outros viajantes do início do século XIX deixaram relatos destoantes do discurso que vigorou,

---

<sup>12</sup> No artigo *Jeca Tatu em três tempos*, Marisa Lajolo analisa os personagens Jeca Tatu, Jeca Tatuzino e Zé Brasil, e mostra que na obra de Lobato a causa do atraso no campo deixa de ser a indolência e a saúde nos dois Jecas para tornar-se uma questão política ligada à necessidade de uma reforma agrária com o personagem Zé Brasil. LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARCZ, R. (Org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

como Luiz D'Alincourt, em seu livro *Memória sobre a Viagem do Porto de Santos à Cidade de Cuiabá*, em sua passagem pelo interior paulista, no ano de 1818:

Na passagem de Capivary contam os moradores meia jornada da Vila de Jundiahy, à de Campinas: o rio corre, neste lugar, ao Sudoeste: junto a ele há um pouso, ou rancho (assim chamam a uns telheiros levantados em certas paragens, em que se abrigam as cargas das tropas) e uma casa, em que, nesta ocasião havia um grande número de pessoas, de ambos os sexos; por ser costume juntarem-se muitos para o trabalho a que chamam muchiron na linguagem indiana; e assim passam de umas a outras casas, à medida que vão findando as tarefas: o trabalho consiste em prepararem, e fiarem algodão, e fazerem roçados para as plantações. Desta sorte se empregam a gente pobre, nos meses de Setembro, Outubro e Novembro; e as noites passam-nas alegremente com seus toques, e folias. (D'ALINCOURT, 1976. p. 49)

D'Alincourt distancia-se da imagem do caipira embrutecido e, mesmo que a pobreza seja uma realidade, a alegria ao final do trabalho realizado de forma comunitária é destacada. Em *Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido citou o mesmo relato ao abordar o mutirão e as formas de solidariedade e de ajuda mútua nas comunidades caipiras:

A obrigação bilateral é aí elemento integrante da sociabilidade do grupo, que desta forma adquire consciência de unidade e funcionamento. Na sociedade caipira a sua manifestação mais importante é o *mutirão*. (CANDIDO, 1997, p. 67).

Em *A Caipirinha*, o mutirão é mencionado no início da segunda cena do primeiro ato, porém, com indicativos da perda da autonomia e descaracterização desse “elemento integrante da sociabilidade caipira”. No texto, os caipiras retornam do trabalho executado nas terras do fazendeiro local e suas falas sugerem a exploração do proprietário sobre eles. Da forma como é apresentado, o mutirão deixa de ser uma “obrigação bilateral”, tornando-se apenas uma referência às tarefas executadas pelos caipiras. Essa diferença pode sugerir que, desde o relato de D'Alincourt, os caipiras perderam gradativamente sua autonomia, em um processo ainda mais rápido do que o sugerido por Candido<sup>13</sup>. Porém é preciso levar em consideração que esperar uma descrição sociológica do mutirão no texto de Motta seria, no mínimo, forçar o olhar sobre o objeto a partir de conceitos, que nesse caso, só seriam elaborados na metade do século XX.

---

<sup>13</sup>A terceira parte de *Parceiros do Rio Bonito*, composta pelos capítulos *Análise da mudança* e *O Caipira em face da civilização urbana*, trata do fim da sociedade caipira tradicional frente às transformações econômicas e sociais que se intensificavam na metade do século XX.

Hércules Florence foi outro viajante que deixou impressões positivas sobre o caipira. O relato de Florence sobre sua passagem pelo interior paulista foi comentado por Sérgio Buarque de Holanda, em *Caminhos e Fronteiras*, no capítulo *Uma Civilização do Milho*, a partir do registro do viajante sobre uma de suas primeiras experiências com a cultura caipira, ao provar a canjica oferecida a ele:

Nessa forma, experimentou-a Hércules Florence, pela primeira vez em 1825, num rancho das margens do rio Capivari e achou-a de “sabor singular”. Adverte, porém, que na forma em que a usavam sempre os paulistas, ao fim das refeições, isto é, deitando-lhe açúcar e leite, constituía um manjar delicioso. (HOLANDA, 2008, p. 183)

Ao deliciar-se com esse manjar rústico, pode-se afirmar que o contato de Florence<sup>14</sup> com a cultura do interior paulista rendeu uma atitude bem distinta daquela assumida por outros viajantes como Saint-Hilaire.

Cesário Motta foi leitor de alguns desses relatos de estrangeiros sobre suas viagens pelo Brasil, como é possível constatar no texto de 1883, *Porto Feliz e as Monções para Cuiabá*, que cita tanto os relatos de Saint-Hilaire, quanto os de Florence, ao descrever as expedições fluviais exploratórias pelo território brasileiro. Daquele, cita a descrição do rio Taquari, afluente do rio Paraguai, além de todo o cenário natural, enquanto deste são transcritas as descrições das expedições fluviais em seus aspectos mais humanos. Ao descrever as monções, o texto dedica a seguinte nota sobre as fontes utilizadas:

Nesta parte sigo, além das informações verbaes que pude colher, o importante Diário do Dr. Francisco J. Lacerda e Almeida, e a Viagem do Consul Langsdorff, escripta pelo segundo desenhista da Comissão o Sr. Hercules Florence e impressa na Revista do Instituto Historico, depois de traduzidas pelo ilustrado Sr. Taunay.

Sinto sincero prazer em poder render á memoria do distincto sr. Hercules Florence – a minha homenagem: o seu escripto é sobremodo interessante, e muito digno do seu talento. (ALSP, 1883, p. 141)

Esse texto que revela algumas das leituras de Cesário Motta Junior, também serviu de orientação para o pintor Almeida Junior compor o quadro *Partida da Monção* de 1897. Segundo Oseas Singh Jr., em sua dissertação *Partida da monção: tema histórico em Almeida Junior*, a amizade entre o pintor e o então presidente do IHGSP foi decisiva para produção da pintura encomendada pelo instituto e dedicada à exaltação dos feitos desbravadores do passado, que passaram a compor o imaginário paulista.

---

<sup>14</sup> Terminada a expedição Langsdorff, Hercules Florence passou a residir na vila de São Carlos, atual Campinas, de 1830 até seu falecimento em 1879.

### 1.3 O caipira de Cesário Motta Junior

Em *A Caipirinha*, Cesário Motta optou pela representação dos caipiras como alegres e trabalhadores, e, se seus personagens são marcados pela pobreza material, não lhes faltam o alimento e outros recursos materiais conseguidos com o próprio trabalho.

Ao serem apresentados como nobres e trabalhadores, os caipiras do texto dramático de Motta são o inverso do personagem *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, o que permite demarcar pontos de tensão entre essas representações. Tensão que se intensifica ao considerar que Motta participou, como deputado e secretário do governo paulista nos primeiros anos da República, do debate sobre a substituição do trabalho escravo no país.

Enquanto produto cultural, *A Caipirinha* é marcada pelo que Elias Thome Saliba chama de humor de *ilusão republicana*, conceito presente na obra *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira, da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio* e que, segundo o autor, é uma característica muito comum nas comédias produzidas no mesmo período, que tinham como objetivo *fustigar o regime monárquico* (SALIBA, 2002)<sup>15</sup>.

Na peça criada por Cesário Motta, a crítica social é produzida a partir de cenas cômicas que envolvem, principalmente, a ida forçada da caipirinha para a cidade. Ao analisar os aspectos dramatúrgicos do texto, é possível identificar elementos farsescos, muito comuns nas comédias de costumes, mesmo que haja uma clara preocupação de Motta em evitar o exagero do “burlesco”, do “baixo cômico”, entre os recursos cômicos utilizados para retratar uma conflituosa relação entre campo e cidade. Também pode ser identificado no texto um discurso de forte apelo moralizante, característica que permite estabelecer um diálogo com as comédias do teatro realista, que marcaram a produção teatral fluminense a partir da segunda metade do século XIX.

---

<sup>15</sup> No texto de Motta, as críticas dirigidas à política, ao sistema judiciário e à sociedade da época surgem, principalmente, nas falas dos caipiras, em um recurso análogo ao que foi utilizado por Montesquieu em sua obra *Cartas Persas*, na qual o filósofo francês do século XVIII critica diferentes aspectos da sociedade europeia de sua época, a partir de um fictício diálogo epistolar entre dois amigos persas. Essa comparação é possível ao considerar que as representações do caipira no século XIX conferem ao personagem, segundo Naxara, a imagem de um *estrangeiro em sua própria terra*: “Não existem manifestações literárias diretas da cultura caipira, que nada tinha de livresca. Nela predominava a tradição oral baseada nos contos, casos, histórias e cantigas que eram transmitidas pelos mais velhos, passando pelas gerações afora. O acesso a essa cultura, portanto, deu-se pela mediação do autor – o folclorista, o contador de histórias coletadas ou inventadas – que pôde estar mais ou menos próximo desse universo e foi mais ou menos condescendente com ele. De qualquer forma, um olhar estranho, de fora, que buscou conhecer, coletar, divulgar e mesmo criar histórias a seu respeito. Por maior que fosse a aproximação e mesmo a preocupação de respeito com relação a essa cultura, o autor lhe era e permanecia estrangeiro”. (NAXARA, 1998, p. 118-119).

Para nortear a análise dos elementos cômicos do texto foram utilizados os conceitos elaborados por Henri Bergson em *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico* (BERGSON,1983), obra fundamental para a compreensão abrangente do cômico nas sociedades contemporâneas. Ao abordar os recursos geradores de comicidade, Bergson enfatiza a rigidez mecânica e a falta de flexibilidade ou maleabilidade em uma pessoa ou situação, entre outros. Ao analisar algumas cenas do teatro brasileiro do século XIX, que envolvem personagens roceiros perdidos em cenários urbanos para a criação de situações eminentemente cômicas, a partir da falta de flexibilidade facilmente identificada nos personagens caipiras colocados no cenário urbano: a postura de acanhamento, o linguajar característico, a falta de conhecimento das convenções sociais, os costumes pitorescos. Enfim, as possibilidades de explorar o cômico na relação entre o campo e a cidade são muito grandes e foram muito utilizadas no teatro brasileiro do século XIX.

Em *A Caipirinha*, essa comicidade pode ser identificada nas cenas que envolvem a relação entre o campo e a cidade, porém, com o invertido deslocamento dos personagens, já que o cenário rural e a lógica dos caipiras se sobrepõem aos elementos e personagens urbanos. Na primeira cena, o conflito entre campo e cidade começa a ser construído a partir dos boatos que circulam na vila sobre a possibilidade de Maroca ser tirada do Bairro para viver com um tutor na Vila, fato evidenciado no alerta de Pedro ao neto Joanico, sobre os interesses dos personagens da vila: “Os ricos nunca procuram os pobres como nós, por nos quererem bem... Quando nos procuram é que nos querem fazer mal... ou aproveitar alguma coisa de nós”.

Na segunda cena, os caipiras são apresentados, enquanto a questão que envolve os boatos sobre Maroca é desenvolvida a partir do diálogo entre Pedro e os caipiras, Inácio e Mandú, que chegam do mutirão. As falas registram a resistência de Inácio contra qualquer ameaça de perda da guarda da caipirinha pelo avô, o que resultaria na ida dela para a vila: “E se carecê d’arguem p’ra arresistí, conte com nois”.

Essa cena também procura retratar elementos das comunidades caipiras, como a forte religiosidade<sup>16</sup>, que é apresentada a partir da crença na reza como solução para a

---

<sup>16</sup>Para Candido a religião desempenhava uma importante função entre os habitantes dos bairros caipiras: “Sob este aspecto poderíamos definir o bairro (o que foi feito há pouco sob o aspecto econômico) como o agrupamento mais ou menos denso de vizinhança, cujos limites se definem pela participação dos moradores nos festejos religiosos locais. Quer os mais amplos e organizados, geralmente com o apoio da capela consagrada a determinado santo; quer os menos formais, promovidos em caráter doméstico. Vemos, assim, que o trabalho e a religião se associam para configurar o âmbito e o funcionamento do

falta de chuvas. A possibilidade de uma seca serve para apresentar a crença nos ritos religiosos e a forte ligação da cultura caipira com a natureza. Assim, alguns aspectos destacados na fala de Inácio ressaltam a importância da chuva para a obtenção de alimentos, como o feijão e o arroz. Além disso, Motta, na mesma cena, apresenta o café e a farinha, enfatizando o trabalho agrícola do caipira. Na sétima cena do mesmo ato, há outras referências sobre a alimentação dos caipiras, como a carne de paca, veado e perdiz. Mas é ao defender a aguardente de cana de açúcar, mencionada na cena do mutirão, que o texto marca uma das posições mais claras sobre a identidade nacional.

A fala de Inácio transforma-se em um caso sobre sua desastrosa ida à “venda” da vila para negociar a farinha produzida pela esposa. Inácio conta que, com o pagamento da farinha em mãos, decidiu pedir “quatro vintém d’ardente”. O pedido de Inácio ao dono da “venda” é seguido do comentário “p’ra mim é a bebida mais gostosa que todas as outras; nem cerveja, nem cunhaco, nada, não pode ganhá da caninha”. A preferência de Inácio pela bebida nacional sobre as bebidas estrangeiras marca a identificação do caipira com os *produtos da terra*. O caso continua e a opinião de Inácio sobre aguardente de cana de açúcar acaba gerando um desentendimento com um estranho da vila que defende a superioridade da aguardente do reino, contrapondo a preferência do produto nacional aos produtos estrangeiros<sup>17</sup>, em um confronto que quase termina em uma briga, obrigando o caipira a fugir em disparada.

Ao final do caso, Inácio identifica o desafeto como oficial de justiça Gonçalo, personagem que, na quinta cena do primeiro ato, chega ao bairro caipira para executar a ordem do juiz de órfãos e levar Maroca para a cidade, acompanhado de Silvinha, que, sem que o oficial de justiça soubesse, arquitetara seu plano de “rapto”<sup>18</sup> da caipirinha. Mas, ao tomar conhecimento das intenções de Silvinha e temer a reação violenta dos caipiras, Gonçalo mostra-se um pouco reticente:

**Silvinha**

– Ande lá, seu maganão! Vá intimar o homem! Desde que a menina seja entregue ao tutor lá na villa, o senhor receberá uns cobres de gratificação.

---

grupo de vizinhança, cujas moradias, não raro muito afastadas umas das outras, constituem unidade, na medida em que participam no sistema destas atividades” (CANDIDO, 1987, p. 71)

<sup>17</sup> A aguardente do reino corresponde à bagaceira, bebida portuguesa típica feita a partir do bagaço da uva. Segundo Roberto Schwarz no texto *Nacional por Subtração* este recurso de afirmação do nacional feita a partir da subtração dos elementos estrangeiros tornou-se uma prática comum na produção cultural brasileira: “O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país. A mesma ilusão funcionou no século XIX, quando entretanto a nova cultura nacional se deveu muito mais à *diversificação* dos modelos europeus que à *exclusão* do modelo português.” (SCHWARZ, 1987, p. 33)

<sup>18</sup> Neste ponto há uma pequena semelhança com a peça *Orfeu na Roça*, onde o “raptor” de Brígida, Tadeu, é um oficial de justiça.

**Gonçalo**

– Então.... Mas isso é foras as custas.

**Silvinha**

– Sem dúvida!

**Gonçalo**

– Mas só depois de entregar a menina. Assim ... fiado ... nada. N'essa não cahe o filho do meu pae! Um homem da minha cathegoria, não se mette em bandalheiras d'estas, por dinheiro, ainda mais, fiado. Nós somos honrados e temos família não podemos concordar em taes imoralidades. Tirar uma menina honesta de cada de seus Paes! (Aparte) Ainda mais, fiado!

**Silvinha**

– Pois bem. Acho razoáveis os seus escrúpulos, mas como o senhor é empregado público, tem obrigação de cumprir a ordem da autoridade sem indagar se é justa ou injusta ... Cumpra pois: dura lex sed lex! Para provar que acho digno de prêmio este seu procedimento escrupuloso, dou-lhe este dinheiro.

**Gonçalo**

– Não senhor... Dinheiro não recebo... Hão de dizer que é concussão.

**Silvinha**

– Qual o quê! Deixe-se d'isso. Tome lá ... É p'ro labore.

**Gonçalo**

– Enfim, como é gratificação p'ro labore ... Aceito.

Esse tipo recurso cômico foi exemplificado por Bergson:

Mais artificial, porém mais requintada, é a transposição de baixo para cima aplicada ao valor das coisas, e não mais à sua magnitude. Exprimir decorosamente uma idéia velhaca, referir-se a certa situação escabrosa, a certa profissão inferior ou a certa conduta vil e descrevê-las em termos de estrita respectability, é em geral cômico. (BERSON, 1983, pp. 60-61)

Além gerar comicidade a partir da conduta desonesta do personagem, a cena critica a promiscuidade entre público e privado, já que os interesses particulares e escusos de Silvinha, o filho de um rico fazendeiro local, são realizados a partir da corrupção de um servidor público. Assim, os personagens urbanos são caracterizados como materialistas, preocupados somente com o benefício próprio, o que acaba por confirmar o aviso de Pedro ao neto Joanico, nas primeiras cenas. Essa cena também apresenta a comicidade pela repetição de palavras nas falas de Gonçalo, que faz uso de termos jurídicos em latim, como “Dura Lex...”, imitando Silvinha que, dessa forma seria, presumivelmente, um estudante de Direito da capital, onde havia a única Faculdade da província. Trata-se, portanto, de alguém que conhecia as leis e deveria respeitá-las, embora não o fizesse.

Enquanto os personagens urbanos são apresentados a partir do apego ao materialismo e à corrupção, os caipiras são caracterizados pela união solidária dos habitantes do bairro e pela forte ligação com o mundo natural. Como ocorre na fala de

Maroca, na quarta cena do primeiro ato, quando a caipirinha lê nos sinais da natureza o presságio de que algo ruim está para acontecer, no caso sua iminente ida forçada à vila, tema da conversa com o primo Juca sobre seu ânimo:

Nem sei! Ha dias em que fico assim... hoje parece que estou mais do que sempre. Accordei bem cedinho... quando abri a janella esperava ver nascer um dia claro, alegre, dei com uma manhã carregada e feia como se fôra as Ave-Marias. Achei que os passarinhos que dobram tão contentes de manhã, estavam cantando tristes; um vento frio passou assoprando pelo meu ouvido; parecia um gemido que vinha do matto. A pomba que todos os dias vem sentar-se no meu hombro, esta manhã nem apareceu. O cachorro veadeiro estava ganindo no terreiro; tudo parecia mau agouro; até uma borboleta preta entrou em meu quarto!... Vesti ligeira e fui ao curral tirar leite; lá achei a vacca berrando e lambendo o bezerro que estaca morto; dos olhos d'ella, viam-se cahir grossas lagrimas, voltei para casa, achei o avô tão triste, Joanico, triste, todos pareciam tão tristes, que me deu vontade de chorar... Veio-me um aperto no coração, comeci a lembrar-me de minha desgraça, do meu izolamento no dia em que o avô me faltar e chorei... chorei como uma creança... parece que o meu coração estaca adivinhando alguma coisa e no entanto... não houve nada, tudo está como era mesmo.

Na sétima cena do primeiro ato, ocorre o encontro entre o urbano Gonçalo e o caipira Inácio, o que gera uma inversão, um dos primeiros efeitos cômicos exemplificados por Berson. O caipira não é reconhecido pela discussão ocorrida em tempos anteriores na vila e assume o controle da situação, fingindo ser Pedro, a quem Gonçalo procura para cumprir a ordem da justiça. A partir desse quiproquó, uma série de cenas cômicas se sucedem. Como o exemplo:

**Gonçalo**

Então, Sr. Pedro Barbosa, tenha a bondade de ler este papel.

**Ignácio**

Não leio. Tou esquecido.

**Gonçalo**

Pois leitura é coisa que se esqueça?

**Ignácio**

Desde que sahi da escola não li mai nada. Depoi andaro mudando as letras que fico uma trapaiada que não se pode lê com dantes!

**Gonçalo**

Como assim?

**Ignácio**

Ó senhor! Pois vancê não sabe que mudaro a libra p'ra litro. Que oi não se escreve mai salamé? Que a vára viro metro, qui duas quartas em veis de escrevê meia libra, botaro um kilo?...<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Essas cenas remetem aos recursos farsescos utilizados por Martins Pena, por exemplo, em que há a esperteza, o engano, personagens populares em situações opostas, poucos personagens em cena, o disfarce, além de detalhes, como o da cena acima, com referências às inúmeras reformas e mudanças da língua portuguesa no século XIX e outros elementos das comédias de costumes.



Finalmente, ao tomar conhecimento das intenções do oficial de justiça, Inácio ameaça-o com agressões físicas, que não chegam a se concretizar, mas trazem uma crítica ao sistema eleitoral, na fala de Inácio:

“(Desenrola o relho que Joanico lhe entregou) Na terra! Isso agora nem por Deus Padre! Aqui essa gente pensa que todo dia é tempo de eleição, que manda a gente votá com delegado...”<sup>20</sup>

Além de criticar a coerção sofrida pelos eleitores em época de eleição, o texto destaca a resistência, nada pacífica, do personagem Inácio contra ameaça à autonomia da comunidade, simbolizada pela ordem judicial. Essa imagem contraria a visão passiva, quase letárgica, corporificada pelo *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato<sup>21</sup>.

No texto dramático, o personagem Gonçalo só escapa dos golpes do rei, porque seus gritos chamam a atenção de Maroca e Juca, que chegam para compor a oitava cena. Depois de tomar conhecimento dos objetivos do oficial de justiça, Juca protesta contra a decisão, defende o modo de vida caipira e condena os hábitos dos habitantes da vila:

Seja quem fôr, o senhor não tem nada com isso. Volte, homem, oiça o meu conselho e volte quanto antes. Vá dizer préces que lhe mandaram, que assim com nós não precisamos d’elles, elles que não se importem com nois. Qual é o nosso crime?... p’ra elles mandarem aqui justiça cortar, separar a familia de uma pessôa. É por sê pobre? Sêmo pobre, sim, mas trabalhamos, com o nosso braço p’ra não precisá pedi um pedaço de riqueza d’elles. Elles lá na villa como nos prato de loiça tudo doirado e nois em prato de foia... é verdade... mai nosso feijão é mais gostoso porque custo o nosso suó do nosso rosto e não o trabaio do nosso semeante. A carne do nosso cardeirão é mai gostosa porque cacemo a paca, o veado, a perdiz, sem i pedi p’relles um vintem emprestado, sem furá pezo, um vintem ao nosso proximo.

**Gonçalo**

(Aparte) O diabo do caipira desenrola bem as suas asneiras. Parece-me um advogado na audiencia. Decerto é o letrado aqui do bairro.

No aparte feito por Gonçalo, novamente há o recurso da inversão, pois é o caipira Juca que se apresenta com os atributos ausentes em Silvinha, este sim, cursado

<sup>20</sup> Na peça *Como se fazia um deputado*, que satiriza o sistema eleitoral da época e seus abusos contra os eleitores. Além disso, Cesário Motta travou uma inflamada disputa com o juiz da cidade, fato que pode ter contribuído na construção da comédia, afinal, a representação cômica é uma estratégia marcante na cultura brasileira como expressão de opiniões e posições políticas, como mostra Elias Thome Saliba em *Raízes do Riso*. A briga entre Motta e o juiz é abordada no segundo capítulo.

<sup>21</sup> A passividade do caipira foi desmistificada por Maria Sylvia de Carvalho Franco entre outros autores, que demonstra que a violência era uma constante no cotidiano das comunidades rurais, principalmente quando seus membros se sentiam ameaçados pela “sobreposição de áreas de interesse”, sendo o comportamento violento uma das maneiras possíveis para o caipira sobreviver como tal: “Em seu mundo vazio de coisas e falta de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como única maneira de ser: conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-la são condições de que o caipira não pode abrir mão, sob pena de perder-se.” (Franco, 1969, p. 60)

em Direito. A situação resolve-se com a entrada de Pedro em cena, que acaba por defender a legalidade, concluindo ser inútil lutar contra as ordens do juiz. Maroca é levada, para o desespero de todos. O primeiro ato é encerrado com uma procissão, cuja preparação foi apresentada nas cenas iniciais.

Toda a ação do segundo ato tem como cenário uma "sala modestamente mobiliada. Porta ao F. À E. uma janela. À D. duas portas, entre elas um painel de Nossa Senhora". A indicação descreve a sala da casa de Ricardo, o tutor da caipirinha nomeado pelo juiz, e sua esposa Genoveva, irmã de Silvinha, que deveria receber e educar a caipirinha. Não é o que ocorre. Maroca passa a substituir o braço escravo nos trabalhos domésticos, além de ser um alvo fácil ao plano de conquista de Silvinha.

Na primeira cena, a comicidade é explorada a partir da condenação do jogo<sup>22</sup>, em um diálogo entre Gonçalo, que aguarda Silvinha, e Genoveva. A esposa pede a Gonçalo que vigie seu marido, evitando, assim, que ele jogue mais, já que os bens de Ricardo foram consumidos pelas apostas. Ao mesmo tempo em que Gonçalo condena duramente os jogos e as apostas, também se diz um jogador, explicando essa contradição: "Eu sou dos de segunda classe. Só ganho, por que recebo o que ganho e não pago o que perco. É moda que estou seguindo". Questionado por Genoveva, sobre como pode ele ajudar o marido, se também joga, justifica-se: "Ora é bôa! Eu jogo para servir aos que não jogam. Jogo para desmoralizar, para combater o vício!".

Na cena, Gonçalo, aguardava Silvinha para contar sobre os jogos e apostas previstos para aquela noite. Em apartes ao público, o oficial de justiça mostra descontentamento pelo fato de Silvinha não ter honrado a promessa de "molhadura" feita pelos "favores" do primeiro ato.

Mesmo com a comicidade presente no segundo ato, há uma diminuição no uso dos recursos farsescos, por exemplo, com a mudança da linguagem utilizada no primeiro ato, pois os personagens caipiras estão ausentes. Essas cenas distanciam-se das

---

<sup>22</sup> O vício pelo jogo, como uma das faces da perdição urbana, muito bem explorado em *A capital Federal*, tornou-se um tema comum no início da República, segundo Nicolau Svecenko, em *Literatura como missão*, enquanto a biografia *Cesário e seu tempo* ressalta, no mesmo período, a preocupação de Motta com o jogo: "Cesário Motta era infenso ao jôgo a dinheiro, por mais inocente que êle parecesse ser. E considerando a loteria como tal, não podia admitir que o Govêrno a protegesse, pois julgava-a prejudicial e mesmo imoral" (MOTTA, 1947, p. 48). A biografia segue com o discurso de Cesário contra o jogo. Essa passagem pode indicar que alguns elementos do texto foram incorporados depois das primeiras encenações, provavelmente, quando foi elaborada uma versão final para ser entregue aos IHGSP e IHGB. O mesmo processo de adaptação pode ter ocorrido na versão de 1928 que enfatiza a escravidão, apresentando os caipiras como escravos libertos, já que, em 1880, a questão era muito mais delicada, como lembra Magaldi ao comentar a proibição da peça *A cabana do pai Tomas* por "ferir a escravatura, uma instituição legal". (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 14).

comédias de costumes e aproximam o texto de uma “comédia de casaca”, forma como eram chamadas as comédias do teatro realista, identificadas pelos recursos dramáticos presentes no segundo ato, sobretudo, pelo discurso moralizante, ao mostrar os vícios para, depois, corrigi-los, uma das principais características do teatro realista brasileiro do século XIX.

O diálogo com os textos realistas pode ser percebido na referência mais clara feita à escravidão, que ocorre na quarta cena, em uma fala de Genoveva, que trata a caipirinha com desprezo e maldade, tomada pela ira frente à defesa, feita pelo marido, dos préstimos da moça:

Pois despache-a. Quem o impede? Despache-a, mas então compre uma negra para me servir. Onde está a Jacintha, a Gabriella creoula que meu pae me deixou? ... O José?... Você não os enterrou todos no jogo? ... Agora, eu que agüente as caboclas que você me trouxe!... Hei de agüentar por não ter outro remédio, mas ao mesmo tempo hei de descompol-as, todas as vezes que quizer, sem me importar com as sua defezas imprudentes, tolas e inconvenientes.

Essas cenas criticam o comportamento dos personagens urbanos: um é corrompido facilmente; o outro vê no dinheiro a solução para seus obstáculos; a mulher sádica exige uma criada para maltratar e o marido é viciado em jogos de aposta. A condenação ao uso do escravo doméstico por uma família decadente é similar ao tema proposto em o *Demônio Familiar*, de José de Alencar.

Nas últimas cenas do segundo ato, Silvinha, que gastou todo o dinheiro do pai na compra dos “melhores cavalos” da “melhor chácara” da região, “largou os estudos”, aguarda a ida do casal ao Clube. Invade a casa por uma janela que havia deixado destrancada, cena que parece dialogar com a opereta *Orfeu na Roça*, quando Manoel João invade o quarto onde está Brígida para seduzi-la. O próprio mito de Orfeu, que vai ao inferno resgatar sua amada, remete ao enredo de *A Caipirinha*.

No caso da paródia da paródia, criada por Francisco Correia Vasques, o diálogo ocorre como uma resposta de Motta ao predomínio, nos teatros fluminenses, da opereta, que decretou o declínio do teatro realista. O texto *Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*, de Silvia Cristina Martins de Souza, destaca o sucesso de *Orfeu na Roça*, desde suas primeiras encenações, embaladas pelo sucesso anterior de *Orfeu no Inferno*, de Offenbach e pelo fato de adaptar o gênero opereta para o português, utilizando temas e personagens nacionais:

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1868. Neste dia estreou, no teatro Fênix Dramática, na rua da Ajuda, a opereta Orfeu na roça, paródia do ator e dramaturgo fluminense Francisco Correa Vasques à paródia de Offenbach. No dia 17 de novembro, a peça já atingiria sua décima quarta representação. Tamanha foi a receptividade do público ao espetáculo que os anúncios dos jornais mais importantes da cidade começaram a circular a informação de que a opereta passaria a ser encenada em duas sessões, às tardes e às noites, nas terças, quintas, sábados e domingos, e os camarotes poderiam ser reservados no escritório do teatro, sendo as referidas reservas respeitadas até às onze horas da manhã do dia do espetáculo para o qual havia sido feita a reserva. (SOUZA, 2006, pp. 227-228)

A autora prossegue e mostra que o sucesso do espetáculo foi muito além da simples conquista do público fluminense. O *Orfeu* de Vasques mudou a forma de produzir teatro no Rio de Janeiro, tornando o teatro cantado predominante:

Encurtando a história: em poucos meses Orfeu na roça atingiria as quatrocentas representações, uma marca que, diga-se de passagem, superou a do Orfeu nos infernos. Essa recepção estrondosa das platéias fluminenses ao Orfeu na roça é paradigmática e a transforma em testemunho importante sobre um momento de transformação da cena teatral brasileira quando se aumentou a encenação de diferentes gêneros de teatro musicado pelas companhias teatrais em funcionamento no Rio de Janeiro, o que significou uma mudança nas concepções estéticas então vigentes e um aumento ponderável de público com benefícios financeiros para atores, autores e empresários. (SOUZA, 2006, pp. 228-229)

Quando Cesário Motta chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1869 para iniciar seus estudos em Medicina, ainda ocorriam encenações da opereta que parodiava a obra de Ofenbach e, mesmo que Motta não tenha visto a peça, pôde sentir os ecos da peça de Vasques repercutirem com toda a força no teatro fluminense.

Sobre as influências dramáticas de Cesário Motta, é possível dizer que, enquanto as cenas que ocorrem no bairro caipira são referências claras às comédias de costumes, gênero iniciado por Martins Pena, no segundo ato de *A Caipirinha*, é possível identificar referências ao teatro realista fluminense do século XIX. O artigo publicado na *Gazeta de Piracicaba* de dezessete de novembro de 1882, na coluna regular de Cesário Motta *Crônica Capivariana*, ajuda a compreender o diálogo intertextual estabelecido entre seu texto dramático e a produção dos principais autores realistas. No artigo, Motta comenta a situação do teatro fluminense que, a partir da segunda metade da década de 1860, passou a ter os palcos dominados pela opereta, marcando o declínio do teatro realista:

Por mais que se digam os pregoeiros do progresso a opereta francesa não está na índole, na educação, nos costumes dos brasileiros. É verdade que na corte encontre inúmeros apreciadores, platéias sempre repletas. Mas a família fluminense não frequenta esses espetáculos.

A Phenix, Os Recreios, O Santa Ana enchem-se dos ‘flaneurs’, que vão ali terminar os passeios da rua do Ouvidor, dos empregados públicos, dos comerciantes, dos estrangeiros; de homens enfim que ocupados durante o dia e ordinariamente sem os encantos da família que lhes amenizem as noites, buscam, além de novas sensações, a frescura que não encontram nas acanhadas edificações que lhes é dado habitar naquele cáldo clima.

E tanto não é essa a índole do nosso povo, que o teatro brasileiro, outrora fecundo com Magalhães Macedo, Alencar, Pinheiro Guimarães, Varejão e Quintino Bocaiúva, hoje pouco, bem pouco produz: é que o escritor brasileiro não quer, não sabe escrever dramas que estejam fora de nossa natureza, de nossa vida, de nossa sociedade: e a platéia das capitais habituou-se a aplaudir somente o que nos mostra os usos da sociedade francesa, ou antes a sua licença traduzida pela vaudeville Offenbachianos.

O artigo é repleto de ideias que se alinham com as apresentadas pela geração do teatro realista brasileiro do século XIX, desiludida com o sucesso das operetas entre o público fluminense. Esse diagnóstico feito pelo autor termina indicando aos leitores piracicabanos os espetáculos apresentados pela companhia da atriz trágica C. Pezzana, que viajava pelo interior:

Se ela representar aí, recomende a seus leitores a Thereza Raquin, a Dama das Camélias e o Hanleto: naqueles dois primeiros ela reproduz com suma perfeição dos casos patológicos diversos: na Thereza, principalmente numa luta de seu próprio organismo doente paralisado, com a explosão, de energético sentimento dalma ela é admirável, assombrosa!

Em outros artigos, o teatro é visto como um agente civilizador e, até mesmo, pedagógico ao comentar a participação de atores infantis nas peças de Motta. A forma de encarar o teatro como instrumento civilizador, moralizante, corretivo dos vícios e defeitos morais, está muito próxima do tratamento dado pelos escritores de textos para o teatro realista no Brasil.

Esses textos ajudam a entender certos aspectos cômicos utilizados por Motta na peça, como os elementos farsecos das comédias de costumes, predominantes nas cenas que envolvem os caipiras, mesclados com uma forte preocupação moralizante, característica das comédias realistas. Assim, há um hibridismo nos elementos da dramaturgia que compõem *A Caipirinha*, ao se detectar no texto de Motta a tentativa de conciliação entre elementos do teatro de costumes e a ideologia do teatro realista.

O contato de Motta com os autores citados no texto deve ter ocorrido pela leitura de comédias, já que as peças do teatro realista foram cada vez menos encenadas, a partir da metade dos anos 60 do século dezenove. Os envolvidos no realismo encaravam o teatro como um espaço civilizador, em que os vícios da sociedade poderiam ser corrigidos pelo riso. Porém, não se tratava mais das gargalhadas produzidas pelo “baixo

cômico” das peças de Martins Pena, e sim o riso leve provocado pela comicidade de palavras e sutilezas, características do “alto cômico”.

Sobre esse movimento agitado da produção teatral brasileira, João Roberto de Faria fez uma análise pormenorizada em *O Teatro Realista no Brasil: 1855 – 1865*, apresentando os principais autores e obras que se destacaram no período indicado. Entre os autores<sup>23</sup> que participaram do teatro realista brasileiro e são citados no artigo de Motta, existem na obra de Faria os seguintes comentários:

Quintino Bocaiúva via o teatro como “um fiel espelho” da sociedade: “é na sociedade que o teatro vai buscar seus tipos e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte de seu todo, considerá-lo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição”. Mas a seu ver, como sugerem as palavras citadas, a imagem refletida no palco não podia ser apenas uma reprodução mecânica e neutra do real. A naturalidade em cena, instrumento do ensaiador e dos intérpretes para a construção do efeito realista, modernizava o espetáculo mas não era tudo. Havia um segundo princípio básico do realismo teatral francês que não se podia jamais perder de vista: a moralidade. (FARIA, 1993, p. 143)

Sobre José de Alencar, que se tornou um dos autores mais importantes desse movimento teatral, Faria destaca as preocupações com o aspecto moralizante:

A preocupação com a moralidade aparece logo no início. Conta o dramaturgo que estava no Ginásio e representava-se uma farsa “que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem”. Apesar disso – ou por causa – a platéia ria e o rubor subia às faces de algumas senhoras. Desgostoso com esse fato, perguntou-se: “Não será possível fazer rir sem fazer corar?”. Sua primeira peça, o *Verso e Reverso*, uma espécie de comédia ligeira, nasceu dessa indagação, como prova de que o riso podia ser provocado pelo dito espirituoso e pela comicidade decente. Mas seu objetivo não era apenas divertir o espectador. À semelhança de Quintino Bocaiúva, tinha como ideal a alta comédia, a um só tempo, de divertir e ensinar. (FARIA, 1993, p. 147)

Assim, no texto dramático de Motta, o drama da caipirinha retirada do seio familiar apresenta o principal dilema, em que o apelo moralizante do teatro realista, defendido por seus autores, se realiza, mesmo que de forma incompleta, pois se desdobra em meio a cenas que dialogam muito mais com o teatro de costumes do início do século XIX<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Além de outros autores, João Roberto de Faria também aborda, em sua obra, Pinheiro Guimarães e Aquiles Varejão, também citados pelo texto de Cesário, que compartilhavam das idéias do teatro realista.

<sup>24</sup> O predomínio da estética das comédias de costumes em *A Caipirinha* pode ser explicado de duas formas complementares: esse tipo de comédia tem uma construção mais simples que as comédias realistas; outra característica das comédias de costumes é a facilidade de demarcar tipos e situações nacionais, o que ajuda a compreender o exagero de Silvio Romero ao analisar o teatro de Martins Pena: “Se se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste

*A Caipirinha* defende o valor da honra, caracterizada nos personagens caipiras, em detrimento da riqueza material, vazia de moral, própria dos personagens urbanos. Assim, os traços da cultura caipira, que se baseiam em acordos verbais e na ajuda mútua, não deveriam deixar de fazer parte da identidade paulista ou ser esquecidos frente ao crescimento econômico que se desenrolava pela criação de ferrovias, trabalho assalariado de imigrantes, prosperidade da cafeicultura, entre outros elementos da sociedade paulista que marcaram a época em que a peça foi criada. Dessa forma, o texto dramático propõe uma reflexão sobre as escolhas, propostas e anseios, apresentados pela forma de progresso defendida por intelectuais como o próprio Cesário Motta Junior, republicano signatário da Convenção de Itu de 1973, e a sociedade que esperavam como resultado deste processo. Motta tem como característica marcante de sua obra a integração do caipira na criação dessa alma paulista, normalmente exaltada por seu espírito desbravador, mitificado nas expedições bandeirantes e monções e que, em sua peça teatral, apresenta as qualidades solidárias do caipira como um complemento possível e não como um elemento excludente na construção de uma identidade nacional.

Na sexta cena do segundo ato de *A Caipirinha*, a moralidade fica evidenciada na tentativa de Silvinha em convencer Maroca a “morar na chácara” com ele, e na forma como ele é rechaçado pelo discurso moralizante da caipirinha. Nesse momento, a fala de Maroca se aproxima à de um *raisonner*, personagem emblemático nos textos realistas, que deveria iluminar a conduta dos personagens em cena:

**Maroca**

Mas o que quer o senhor aqui, a esta hora?

**Silvinha**

Pouca coisa. Quero que você se resolva a deixar esta casa, em que tanto tem padecido.

**Maroca**

Para ir-me embora em casa do avô?

**Silvinha**

Não. Para morar commigo.

**Maroca**

Isso nunca! A que titulo? O senhor era capaz de se casar commigo?

**Silvinha**

Quem sabe?

**Maroca**

Sei eu, a quem o senhor tem feito as mais infames proposições. Sei eu a quem o senhor tem feito perder a maior felicidade para atirar-me n'este inferno de vida, n'esta casa onde o senhor quer que eu seja vencida... não pelo amor, mas pelo desespero!... Ah! e como isso é cruel!... O senhor

---

século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época”. (ROMERO, 2002)

quase me mata, instigando sua barbara irmã para maltratar-me... E vem propor-me para morar em sua companhia! Olhe, senhor Tonico, ainda mesmo que a sua proposta não fosse uma infamia, eu a recusaria, porque a companhia de homens como o senhor, pior que a dos leprosos!... O senhor não mancha só; queima, abate, humilha!

A cena prossegue:

**Silvinha**

Maroca, não seja injusta!... O meu fim era fazel-a feliz!

**Maroca**

Feliz!... Feliz era eu, como o senhor nunca foi e nunca o ha de ser!... O senhor sabe o que pe querer bem a um velho que nos creou, que nos carregou em seus braços, que acha consolo em nossas palavras... força em nosso sorriso, amparo em nosso trabalho, alegria em nossas alegrias?... Ah! O senhor não sabe! Tem um pae que só ama o dinheiro, esse dinheiro que o senhor furta-lhe quando quer jogar, e com que compra sentimentos que ninguem pode ter pelo senhor...

Esse dinheiro que não pôde dar alegria, porque é filho das lagrimas dos miseraveis captivos. Esse dinheiro que o torna prodigo, ingrato e perverso!

Silvinha decide concretizar seu plano à força, mas é impedido por Juca, que ouvia tudo do lado de fora escondido. Silvinha sai de cena e volta com policiais, Juca é preso e Maroca é expulsa da casa por Genoveva, na cena que encerra o segundo ato.

No terceiro ato, aberto com o lazer caipira, música e o jogo de cartas, o Truco<sup>25</sup>, há o retorno ao campo. Aumentam novamente os elementos farsescos, apesar do suspense criado pelo destino incerto da protagonista:

**Ignácio** (cantando)

– Eu vou dar a despedida  
Como deu o beija-frô  
Amanhã eu vou-me embora  
Adeus, adeus, meu amo.

**1º Tropeiro**

– Truco! Nhô!

**2º Tropeiro**

– Jogue, papudo!

**3º Tropeiro**

Vá cum nove de seis é pouco!

**Todos**

(Rindo) Ah! Ah! Ah!

**1º Tropeiro**

– Dê carta. Você bota o mardito zápe a capim, mais agora que eu vou fazer teia”.

<sup>25</sup> O tratado inglês sobre jogos *The Compleat Gamester*, editado pela primeira vez em 1674, descreve a origem do truco a partir do jogo Put por volta do século XII, com as mesmas regras do truco atual. Nos séculos seguintes foi disseminado na Espanha e França, onde recebeu o nome truc, que se refere ao truque ou blefe que os jogadores podem utilizar ao fazerem suas apostas a cada rodada do carteadado. No século XIX, viajantes como Kidder, destacam a presença do baralho mesmo entre as casas mais simples. O truco não é citado nos textos de viajantes, porém tornou-se um jogo popular em São Paulo e outros estados brasileiros e continua a ser praticado com entusiasmo.



É possível notar que o texto condena duramente o jogo feito pelos personagens urbanos, em que há apostas e os jogadores são transformados pelo vício, enquanto o jogo de truco entre caipiras é mostrado de forma alegre, pois não existe a preocupação da aposta, somente do blefe descompromissado.

Participam do jogo de truco os tropeiros, personagens decisivos para o desfecho da obra. Em *Caminhos e Fronteiras*, Sérgio Buarque de Holanda descreve a maneira como os tropeiros passaram a integrar a história paulista como portadores de:

uma dignidade sobranceira e senhoril, aquela mesma dignidade que os antigos costumavam atribuir ao ócio do que ao negócio. Muitos dos seus traços revelam nele a herança, ainda bem viva, de tempos passados, inconciliável com a moral capitalista (HOLANDA, 1994, p. 133)

Inácio e Mandú planejam partir com os tropeiros para ganhar a vida. No cenário do terceiro ato, aparecem instrumentos como a viola, cabrestos, embornais, jacás, cabaças, barrilotes, que são manuseados pelos caipiras e tropeiros. Apesar da aparente alegria do truco na primeira cena, as cenas seguintes apresentam Pedro sofrendo e tentando trazer sua neta de volta, sem saber ainda dos acontecimentos do segundo ato. Na segunda cena do terceiro ato, ele tenta reunir recursos para ir à cidade:

**Ignácio**

(Aparte) Coitado! (Alto) Então, se é de tristeza que mecê anda pedindo esmola?

**Pedro**

Isso não nhô Ignácio! Seria uma vergonha uma pessoa andar pedindo esmola só para disfarçar a tristeza! Peço porque quero ir na Villa requerer a emancipação da minha neta. Já não me acham suficiente para ser tutor d'ella, quero provar à justiça que ella não precisa de outro tutor, que ela é capaz de se reger, que tem juízo, muito mais juízo que esses juizes que a tiraram da minha companhia, que era um lugar de respeito, para depois a atirarem no meio da perdição.

**Ignácio**

Mas p'ra isso é preciso dinheiro?

**Pedro**

Como não! Pois a justiça não dá um passo de graça.

**Ignácio**

Os ricos que podem, que paguem por nois, que sêmo pobre.

**Pedro**

Como mecê esta enganado! É tudo pelo contrário... Dizem que a justiça é cega... Eu creio... É cega p'ra não ver o crime dos ricos. Quando nós cometemos alguma falta, abre-se a cadeia p'ra nós; não falta quem jure que nós somos culpados. O promotor pede a nossa condenação. E nós lá vamos cumprir sentença, deixando muitas vezes os filhos na miséria e a mulher na perdição. Quando os ricos cometem crimes, não falta que os encubra; os juizes se escondem as testemunhas fogem, os jurados perdoam... É triste nhô Ignácio, mas é pura verdade.

Como no primeiro ato, quando a fala de Juca se transforma em uma defesa do modo de vida caipira, no ato seguinte, quando Maroca expõe seu drama e a imoralidade nos atos de Silvinha, e, no terceiro ato, quando Pedro esclarece sobre as imperfeições do sistema de justiça a Inácio, pode se notar nas falas personagens caipiras o predomínio da razão e o direcionamento das críticas às mazelas que, além de atingir a comunidade caipira, abatiam-se sobre os mais pobres e desprotegidos membros da sociedade monárquica brasileira.

Não há no texto uma crítica mais aguda dirigida ao Imperador, mesmo que seja citado duas vezes ao longo do texto. Na quinta cena do primeiro ato, quando descobre as intenções de Silvinha sobre a caipirinha, mostrando certa resistência em cumprir a ordem do juiz, Gonçalo diz: “A isso eu não presto ainda que o Imperador mande”, porém logo o oficial de justiça cede ante a promessa de uma gratificação. A outra menção ao Imperador ocorre na quinta cena do segundo ato, na resposta de Genoveva à defesa de Maroca contra os insultos ao avô: “Se até do Imperador pode-se fallar, quando mais do seu grande avô! É algum rei de congada?”. Assim, se não há uma crítica direta, há, pelo menos, uma sátira leve sobre o desprestígio do poder monárquico.

Na segunda cena do terceiro ato, Inácio dá a Pedro a notícia da expulsão de Maroca, ocorrida há alguns dias. Pedro fica desesperado. Silvinha aparece na terceira cena, acompanhado de “quatro praças embuçadas”, para com outra ordem judicial levarem Maroca novamente para a cidade. Segue o seguinte diálogo:

**Pedro**

(...) Se ela já tivesse aparecido, não haveria juiz que pudesse arrancar-a dos meus braços. Mais fácil seria, levarem-me com ela!

**Silvinha**

Esse trabalho não terá, senhor Pedro. A menina sumiu-se provavelmente foi para alguma praça maior onde possa livremente ganhar a vida.

**Pedro**

Senhor! Essas palavras eu não acredito. São um insulto!

O destino de perdição sugerido por Silvinha seria comum e esperado nas peças realista desde a encenação de *A Dama das Camélias*, em 1856, no Rio de Janeiro, mas não é isso que ocorre e nem poderia ser pelo espírito dessa peça até então.

Apesar da busca comandada por Silvinha, Maroca consegue voltar ao campo, ajudada pelo oficial de justiça. A intervenção de Gonçalo evita o fuzilamento dos caipiras pelos soldados que exigem o retorno da caipirinha à cidade. O disfarce presente nessa cena e seu desfecho proporcionam uma das últimas cenas cômicas da peça, quando o enredo se resolve:

**Gonçalo**

(...) Quando esta menina foi expulsa da casa do tutor, por artes do seu Tonico Silva, caloteiro mor, que nunca me pagava o que me prometia, eu ocultei-a em minha casa sob a vigilância de minha mulher, que é uma santa, e começou a estimal-a como se fosse sua filha. O Silvinha não podendo enconral-a, soltou o Juca para ver se seguindo-o, dava com ela. Mas eu minha mulher, fomos finos. Tratamos de fazer com que a menina fugisse disfarçada em tropeiro. Eu levei o Juca a casa de um advogado e ele requereu licença do Juiz para casar-se com ela.

**Pedro**

E conseguiu?

**Gonçalo**

Aqui esta o alvará. Pois um homem da minha cathegoria não haverá de conseguir?

**Juca**

Mas tudo depende da prima quere ...

**Maroca**

Como não hei querer, se você é o meu salvador, Juca!

**Pedro**

Juca, merecias este grande prêmio. (abraça-os) Deus os faça felizes!

**Ignácio**

Mas como é isso? Casa home co home?

**Mandú**

Mecê não vê que é disfarço que nhô Gonçalo aranje?

**Ignácio**

Oie, seu officia; agora dê cá esses osso! Esta acção foi a única coisa bôa que mecê feiz em toda sua vida!

**(...) Gonçalo**

Agora, hão de me dar licença. Vou intimar o Tonico Silva, que está pronunciado por crime de estelionato! Falsificou a firma do pae!

**Ignácio**

Vae p'ra cadeia?

Decerto! As provas são esmagadoras! Pela minha parte, hei de fazer o que puder! (Sae)

**Pedro**

Meu Deus! Já não posso duvidar da vossa imensa justiça.

Assim os bons são recompensados, o castigo ao vilão não tarda, a justiça é feita, a perdição certa na cidade é evitada, a família e o casamento<sup>26</sup> são preservados e os caipiras podem continuar felizes no Bairro das Ave-Marias. A peça é encerrada pelo canto de Inácio:

Eu vou dá a despedida  
Como deu o sabiá  
Nhã Maroca foi se embora  
Porém agora cá está.

<sup>26</sup> Se atualmente o final do texto possa representar restrição à liberdade feminina, já que a salvação de Maroca só é possível através do casamento com o primo, não se pode desprezar a escolha da caipirinha como protagonista e a forma como a personagem é apresentada, como uma mulher forte e decidida a lutar por seus princípios.

Quase quarenta anos após as primeiras encenações, no interior paulista, esse texto singelo entreteu as plateias paulistanas, conseguindo inclusive se firmar como uma obra bem sucedida entre o repertório do teatro paulistano, sucesso que se estendeu à sua versão cinematográfica. Fatos indicativos da capacidade de Cesário Motta em manipular as ferramentas da carpintaria teatral, mesmo que sua obra não figure entre as obras primas do teatro brasileiro, seu apelo junto ao público em momentos e locais tão distintos foi garantido pelo tema e seu formato de apresentação, principalmente, no início do século XX, quando os caipiras passaram a povoar o imaginário social, como personagem cômico.

Além disso, *A Caipirinha* é um exemplo da influência exercida por autores e peças do teatro brasileiro do século XIX sobre a obra de Cesário Motta, que teve sua estreia no interior paulista. Ao mesmo tempo, o segundo momento de encenações na capital paulista marca a movimentação desse produto cultural do interior para a metrópole.

Assim, os caipiras representados no texto dramático revelam a idealização de Cesário Motta Junior sobre os trabalhadores do campo no interior paulista, porém, ao serem apresentados como honestos e honrados, não se pode dizer que fossem menos ou mais idealizados que os caipiras preguiçosos e indolentes cristalizados no Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. De qualquer forma, pode-se concluir que as representações criadas por Motta no final do Império ganharam ainda mais força e espaço entre o público paulistano das primeiras décadas do século XX. Integradas a um processo de construção identitária, em que o caipira deixou de ser visto somente pelo viés da indolência e passou a contribuir na definição da identidade paulista.

## **2. Cesário Motta Junior e a produção cultural no Interior paulista nos últimos anos do Império.**

Em 1876, após concluir o curso de medicina no Rio de Janeiro, o jovem médico Cesário Motta Junior retornou ao interior paulista e, acompanhado de sua numerosa família, mudou-se para a vizinha Capivari, onde residiu até o ano de 1891. Segundo Otoniel Motta, a transferência teve como principal motivo a estagnação econômica de Porto Feliz:

O dr. Cesário Mota, pai, era médico naquela cidade pequena e pobre. Tinha o encargo de uma família numerosa e mal ganhava para a sustentar. (MOTTA, Otoniel, 1947, p. 8)

Durante o século XVIII, Porto Feliz, então conhecida como Araritaguaba, era um ponto estratégico na província de São Paulo. Localizada à margem esquerda do rio Tietê, era o ponto de partida das Monções rumo às minas nas regiões de Cuiabá e Goiás (HOLANDA, 1994). Porém, a partir da primeira metade do século XIX, com o fim das expedições, por volta do ano de 1838, a cidade perdeu grande parte de sua relevância econômica, alcançada no auge das expedições fluviais pelo rio Tietê. O próprio Cesário Motta lamentou a situação de sua cidade natal no final de seu já citado texto sobre as monções: “(...) À proporção que outros caminhos se tornaram mais freqüentados as monções foram se diminuindo, e Porto-Feliz perdendo consideravelmente”. (ALSP, 1883, p. 150). Ao contrário do que ocorria em Porto Feliz, Capivari experimentava um período de crescimento econômico na época em que Cesário Motta Junior retornou ao interior paulista.

É verdade que, alguns anos antes de Cesário Motta Junior fixar residência em Capivari, o naturalista suíço Johann Jakob Von Tschudi registrou as impressões que teve ao passar alguns dias na cidade, durante uma viagem de Piracicaba rumo a Itu:

A vila de São João de Capivari dá a impressão de uma aldeia abandonada e insignificante, embora nela residam certo número de pessoas abastadas, o que é difícil de se presumir, dado o mal estado de conservação em que se acham tanto as casas particulares como os edifícios públicos. Esta vila é o centro principal de um rico município agrícola, no qual se encontram nada menos de 63 engenhos de açúcar, 32 fazendas de café e 11 de chá. (TSCHUDI, 1953, p. 203)

Além de destacar o contraste entre o aspecto de abandono e a importância agrícola do município, o viajante informou sobre a presença dos imigrantes no comércio

e na lavoura do município e narrou um episódio envolvendo um imigrante que pode ser considerado no mínimo inusitado:

Por falta de hotel, encontrei acomodação aceitável na casa de um hanoveriano, que possui uma loja na vila. Visitei o dr. Maier e o farmacêutico J. Richter, ambos suíços e aí radicados desde algum tempo. Na prisão, fui visitar um colono holsteiniano da fazenda Bom Jardim, que está situada a uma légua da cidade e pertence ao capitão Salvador Nardi de Vasconcelos. Nessa fazenda vivem alguns colonos alemães e uma família suíça, que já se encontra livre de dívidas.

O preso, H. J. Dedlef Schmidt, contou-me o seguinte: embora trabalhasse ativamente cuidando de determinado número de arbustos de café que tinham sido entregues, foram-lhe retirados pelo fazendeiro os melhores deles, constituíam a maioria. Os que lhe permitiram continuar cultivando eram tão pouco e insignificantes, que já não lhe proporcionavam nenhuma vantagem. Não quisera aceitar a proposta do patrão, de receber outros arbustos inferiores, e retirara-se da fazenda, com a autorização do mesmo, afim de ir procurar outro trabalho. Voltando dias depois, o capitão Nardi mandou pôr na prisão, onde foi algemado. Outras pessoas me confirmaram a veracidade da maior parte do relato, porém o cativo de Schmidt não chegava a oferecer aspecto inquietador. (TSCHUDI, 1953, p. 203)

Alegando o afastamento do colono sem autorização, o fazendeiro conseguiu do delegado uma ordem de prisão contra o imigrante:

O carcereiro, ignorando o crime do preso que lhe foi entregue contra recibo, pôs-lhe as algemas, em vista do mau estado de conservação em que se encontrava o prédio que servia de prisão, pois de outro modo não teria sido possível ter ali um preso em segurança. Quando o juiz de paz soube do caso, mandou que retirassem as algemas do preso e soltassem na manhã seguinte porque a lei não previa pena de prisão por tal delito, Schmidt recusou-se, porém, a fazer uso da liberdade concedida e exigiu que um tribunal de arbitragem decidisse seu caso. O carcereiro entregou simplesmente as chaves do xadrez ao preso, que ficou livre de fazer o que bem quisesse. Na qualidade de único inquilino do xadrez, Schmidt o utilizava como dormitório. (TSCHUDI, 1953, p. 204)

O fato de um imigrante estar preso injustamente poderia ter sido motivo de indignação para o naturalista Von Tschudi, que fazia uma viagem oficial pelo país com objetivos bem definidos, como esclarece Emília Viotti da Costa ao analisar as primeiras colônias de parceria na lavoura de café:

Quando Von Tschudi, na qualidade de ministro plenipotenciário no Brasil, nomeado pela Confederação Helvética, com a função precípua de estudar os problemas da imigração suíça no Império, visitou a zona cafeeira do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1860, registrou várias queixas dos proprietários. (COSTA, 1999, pp. 211 – 212)

Mas o que se vê no relato da passagem por Capivari é a diluição da gravidade do fato pela cena anedótica de um imigrante vivendo “na qualidade de único inquilino do

xadrez” com as chaves da cela em seu poder, ilustrando um clima de tranquilidade quase inconcebível<sup>27</sup>.

Em 1875, no entanto, ocorreu a instalação da linha férrea pela Cia. Ytuana, ligando Capivari à capital e, a partir de 1877, a Piracicaba. Além dos benefícios evidentes da implantação da ferrovia, Vinício Stein Campos destacou o reflexo dela também na vida cultural da cidade:

A estrada de ferro abriu caminho para a entrada, em massa, do imigrante italiano cuja presença em Capivari, a partir de 1875, mais e mais se acentua; favoreceu a vinda frequente das grandes companhias dramáticas e líricas que se exibiam na Capital da Província e na côrte, o que auxiliou sobremaneira o desenvolvimento cultural e artístico da população; possibilitou a presença, cada vez mais atuante, de renomados mestres e advogados ilustres, que também deram a sua contribuição para o progresso local, seja instalando importantes colegios na localidade, seja auxiliando a formação de gabinetes de leitura, centros recreativos e círculos de conferência literárias e políticas (CAMPOS, 1981, vol. I, pp. 84-85)<sup>28</sup>

Em 1875, também foi anunciada a concessão do governo imperial para a construção de um engenho central na cidade, financiado por capital estrangeiro. Mesmo tendo demorado vários anos para ser concluído, o empreendimento comandado por Henri Rafard passou a simbolizar o avanço da industrialização na produção açucareira e o fim dos pequenos engenhos. Outra mudança foi a chegada cada vez mais intensa de imigrantes que trabalharam na construção do engenho e passaram a viver em uma pequena vila de trabalhadores.

Além dos avanços econômicos, havia a possibilidade de um panorama político mais amplo, já que, desde 1864, a cidade de Capivari passou a ser sede da comarca composta por ela própria, além de Monte Mor, Tietê e, a partir de 1874, também por Porto Feliz, que ficou subordinada à nova comarca. Esses fatores devem ter influenciado na transferência da família Motta.

Dessa forma, a cidade oferecia melhores condições econômicas para um médico recém-formado e um panorama mais amplo para suas pretensões políticas. Lá, Cesário Motta Junior começou a clinicar, assumiu a função de “venerável mestre” da loja

---

<sup>27</sup> Apesar de cômico, o episódio revela a arbitrariedade sofrida pelo trabalhador imigrante, que certamente também recaía sobre caipiras e escravos que habitavam a cidade no mesmo período.

<sup>28</sup> Sobre o Gabinete de Leitura, citado no texto, Vinício Stein tece apenas um pequeno comentário no segundo volume de *O Menino de Capivari*, que atribui a Cesário Motta Junior sua criação: “Capivari também teve o seu Gabinete de Leitura, que D. Pedro II encontrou ‘bem começado’, conforme declara o Imperador em seu Diário, ao referir-se à visita à nossa terra em 1878. Esse Gabinete foi instalado por Cesário Motta, manteve-se em funcionamento algum tempo, depois cerrou as portas. Reaberto, mais adiante, não chegou ao fim do século.” (CAMPOS, 1981, vol. II, p. 93)

maçônica Integridade, fundou o partido republicano local e deu os primeiros passos em sua carreira política. Candidato pela cidade, foi eleito deputado provincial nas eleições de 1877. Porém é fácil imaginar, pelo relato de Von Tschudi, que a cidade do interior paulista não oferecia uma parcela mínima da agitação experimentada na corte fluminense por Motta, durante os anos de estudante.

Sobre a produção cultural na cidade durante o século XIX, a historiografia é bastante reduzida. Algumas indicações podem ser encontradas em *Capivari 1832 – 1932: Histórico da fundação e fatos desde fins do século XVIII até 24 de junho de 1932*, uma obra comemorativa aos cem anos da criação do município. Escrita pelo militar Joaquim de Almeida Grellet, é uma mescla de dados da administração pública e de memorialismo do autor, apresentando listas de ocupantes de cargos públicos, personalidades e fatos ordenados cronologicamente ano a ano<sup>29</sup>. Mesmo com o enfoque voltado para os acontecimentos políticos municipais, Grellet informava sobre a construção do Teatro Rique, depois chamado de São João, iniciada em 1860, pela iniciativa de uma “comissão de cavalheiros” que:

(...) organizou uma sociedade para a construção de um teatro na cidade e que servisse para patinação; aí está a causa de não haver na platéia do teatro São João o declive necessário à boa visão do palco (o que deixa alguns espectadores com o pescoço dolorido). Contratou-se em Itu um carpinteiro de nome João Pilintra e alguns pedreiros em Tietê, que iniciaram as obras. A edificação foi morosa: levaram mais de seis anos a levantar as paredes a “a taipa muito bem socada”, de meio metro de espessura. E só terminou em 1868. (GRELLET, 1932, p. 50)

Vinício Stein dá outro enfoque ao descrever com detalhes o ambiente do antigo teatro São João, desde seus primeiros anos até as obras de melhoramentos do prédio:

Era um edifício de taipa, o chão de terra batida, com as localidades destinadas aos espectadores, feitas de tábuas fixadas em moirões, como as arquibancadas dos circos. As da frente ficavam bem baixas, ao nível do palco e as seguintes se iam erguendo sucessivamente de sorte que as últimas, junto à porta de entrada, ficavam a respeitável altura do chão. Os espectadores, nestas bancadas, ficavam a com as pernas penduradas, quando a fila de baixo estava ocupada, o que geralmente acontecia. Todavia todos preferiam essas localidades mais altas, informa Salatiel Pires, pois “ali ficavam livres das pulgas que atormentavam os que iam assistir os espetáculos”.

Tempos depois o teatro passou por grande reforma, removeram-se as arquibancadas, o piso foi calçado e a seguir revestido com uma grossa camada de cimento a fim de servir de também para ríngue de patinação. A direção destes trabalhos, da cimentação do piso, foi confiada ao hábil

<sup>29</sup> Na apresentação da obra, lê-se: “Eis um modesto trabalho: ‘Capivari’, livro historiando a fundação da cidade narrando vários incidentes de então até nossos dias. Dando busca em jornais, folhas esparsas e outros documentos, consegui dados que ordenei, formando o volume presente.” (GRELLET, 1932, p. 10.)



dentista prático José Bernardo Leite Sampaio, vulgo José Guarda-Mór. Ele era de Itu, casado com Ana de Arruda Penteado e se transferira para nossa cidade na década de 70. Dentista notável, qualidade que logrou transmitir ao filho, Juquinha Guarda-Mór, era um espírito vivo, talentosíssimo, que reunia em sua atividade onímota um mundo de ofícios e habilitações, artesanais, sociais e artísticas: relojoeiro, santeiro, pintor, musicista, dentista, protético, artista dramático, figura atuante da sociedade e da Loja Maçônica. Ele foi a alma da vida teatral de Capivari num longo período. (CAMPOS, 1981, vol. I, p. 208)

Nesse teatro, que tinha a patinação dividindo espaço com a arte dramática, ocorreram as primeiras encenações da peça *A Caipirinha*. Essa descrição revela que, mesmo antes da peça de Motta, já havia uma intensa atividade teatral na cidade, capitaneada por José Bernardo Leite Sampaio, um entusiasta do teatro no interior que, segundo nota de Vinício Stein, dirigiu outras peças como *Afronta por Afronta* e *A Feira de Sorocaba*, em 1884. Não há maiores informações sobre as peças, apenas lista os atores que participaram dos espetáculos, sendo que alguns deles também participaram das primeiras encenações de *A Caipirinha*, o que indica que havia na cidade uma estrutura apropriada para realização de espetáculos dramáticos.

Sobre o teatro São João e a atividade de amadores na cidade, merece destaque a participação de membros da maçonaria na iniciativa para a construção do prédio e na condução dos espetáculos. Assim, ao transferir-se de Porto Feliz para Capivari, Cesário Motta Junior passou a ocupar a função de Grão Mestre na Loja Maçônica local e contou com total liberdade para produzir e apresentar seus textos dramáticos.

Se no campo da cultura, Cesário Motta Junior desenvolveu suas atividades com certa tranquilidade, o mesmo não ocorreu no campo político, marcado pelo antagonismo entre republicanos e conservadores. Em 1883, ocorreu o episódio que mais marcou a disputa entre Cesário Motta Junior e o Juiz de Direito da Comarca, Dr. Antonio Francisco da Costa Ramos. Comentado nas biografias de Motta e nos livros dedicados à história de Capivari, esse fato culminou com a interdição do Juiz, justificada, pela debilidade da saúde mental do magistrado. Segundo Vinício Stein, o auge da disputa ocorreu quando o juiz expulsou arbitrariamente de uma sessão o advogado Adolfo Gordo.

A ação do juiz que quase resultou na prisão do advogado e na suspensão de sua licença para o exercício da advocacia por seis meses, acirrou os ânimos na cidade e mobilizou os amigos Cesário Motta Junior e Prudente de Moraes, que intercederam a favor do advogado. O caso chegou às páginas do jornal *Província de São Paulo*, com

artigos assinados por conservadores partidários do juiz e por republicanos, como Motta, favoráveis ao advogado. No final, Adolfo Gordo foi absolvido de todas as acusações e pôde voltar ao exercício da profissão. Porém as consequências do episódio foram sentidas na política local:

O desfecho do caso do sr. Silva Gordo acirrou o ânimo do Juiz Costa Ramos, agora voltado contra os liberais e os republicanos, especialmente contra estes, que tinham em Fernando e Cesário Motta seus prestigiosos propagandistas. (CAMPOS, 1981, vol. I, p. 115)

Houve, por parte do juiz, retaliações contra Silva Gordo, que foram estendidas a todos que o apoiaram no processo:

Mas o juiz não ficou nisto. Ordenou a Fernando Motta que fechasse o seu colégio particular, onde receberiam instrução gratuita, órfãos pobres, pois como escrivão do cartório de órfãos que era, estava proibido de ocupar-se de outros afazeres. Fernando Motta, para atalhar maiores dislates do maluco, fechou o colégio. (CAMPOS, 1981, vol. I, pp. 115-116)

Ocorrida após as primeiras encenações de *A Caipirinha*, a decisão do juiz deve ter colaborado para o fim das atividades teatrais desenvolvidas junto aos alunos do colégio de Fernando Motta. João Motta, advogado recém-formado, foi proibido de exercer a profissão na comarca. Cesário chegou a ser responsabilizado no exercício da medicina, pela “morte de uma pessoa da alta sociedade capivariana”, segundo a descrição de Vinício Stein.

A interdição do juiz ocorreu no ano de 1889<sup>30</sup> e a luta travada com a família Motta ilustra o clima político da cidade. Esses acontecimentos acabam por ressaltar a presença republicana na cidade e a forte oposição dos conservadores que dominavam o poder político local com o apoio do governo monárquico, desde 1868:

A expressiva delegação com que Capivari participou, em Itu, a 18 de abril de 1873, da Convenção Republicana ali reunida para fundar o Partido Republicano Paulista, refletiu o inconformismo da cidade com esses acontecimentos.

A maneira como Francisco Fernando de Barros conduziu a política do Partido Conservador no município, de 1868 a 1880, a perseguição que o dr. Costa Ramos moveu de 1880 a 1889, à família de Fernando e Cesário Motta, em particular, e aos republicanos em geral, os incidentes que envolveram o Vereador Adolfo da Silva Gordo, Fernando Motta, João Motta, o Dr. Cesário Motta, médico caridoso, cercado pelo respeito, a gratidão e a veneração do povo capivariano, no seio do qual desfrutava de

---

<sup>30</sup> Na biografia *Cesário Motta e seu tempo* de Cássio, o fato é comentado ressaltando as arbitrariedades do Juiz de Direito, além disso, há uma observação sobre um desdobramento inusitado do caso como objeto de estudo do biografado: “No terreno científico publicou vários trabalhos; além da sua tese de doutoramento que citámos atrás, publicou um trabalho importante de Psiquiatria: ‘Um caso de loucura do Juiz de Capivari.’” (MOTTA, C. 1947, p. 43)

imensa popularidade, o comando da propaganda republicana justamente por esse abnegado clínico, – tudo isso, somado, concorreu para que Capivari tivesse destacada atuação, na região, na propaganda e implantação da República. E se não conseguiu, como a sua vizinha Santa Bárbara, republicanar-se em plena monarquia, isto se deveu a esses dois fatores com que tiveram os nossos republicanos de se haver – Chico Fernando e Costa Ramos. (CAMPOS, 1981, vol. I, p. 126)

Porém as adversidades políticas enfrentadas por Cesário Motta e sua família não impediram que as atividades culturais fossem desenvolvidas. Em 1885, por exemplo, republicanos locais reuniram-se na casa de Adolfo Gordo para formar o Clube Capivariano, que a cada encontro deveria ser acolhido na casa de um dos membros, como noticiou a *Gazeta de Piracicaba*, em 15 de fevereiro, em uma nota escrita por Cesário Motta Junior sobre a expectativa para a reunião seguinte:

Já vê pois, que devemos ter agradabilíssima noite. Assim possam as outras soirées apresentar o mesmo caráter; pois não só serão mais divertidas, como formarão outros tantos incentivos para o desenvolvimento do gosto pela música, arte que conta nesta cidade alguns notáveis cultores. (GP 15/02/1885)

Em outra crônica sobre o clube, publicada em 12 de novembro na mesma gazeta piracicabana, após comentar sobre os números musicais apresentados, entre os quais “a cavatina do ‘Barbiere de Seviglia’”, “Jeanne D’Arc a Rouens”, “Marcella”, “Serenatella” e “Festa Nopolitana”, o texto relata a curiosa participação da violinista D. Lydia do Amaral:

Das exmas. senhoras, cujos nomes faziam parte do programa, fizeram-se ouvir a exma, sra. D. Lydia do Amaral, que no Violino produziu a mais agradável impressão, pela delicadeza da execução admirável expressão, com que tocou variações sobre “Sonâmbula”; com muita arte e sentimento um trecho difícil da “Cent Vierges”, cheio de transições e volatas. Foi bastante apreciado. (GP 12/11/1885)

No ano seguinte, essa musicista destacada na crônica, responsável pelo encantamento dos presentes no clube, daria à luz a uma menina que ficaria conhecida como Tarsila do Amaral.

Esse ambiente cultural que procurava entreter profissionais liberais e membros de uma elite agrária progressista, distantes da agitação cultural dos grandes centros, teve seu ponto de partida nas peças teatrais escritas por Cesário Motta Junior, que primeiro ocupou o espaço público do acanhado Teatro São João, para assim congregar os simpatizantes e amigos da arte. Assim, *A Caipirinha*, por ter sido a peça de maior fôlego

e sucesso, foi uma espécie de catalisador cultural entre os apreciadores das artes na pequena Capivari do final do Império brasileiro.

## 2.1 Primeiras encenações de *A Caipirinha*

*A Caipirinha* teve o relato mais detalhado de uma das encenações nesse período, publicado na primeira página da edição de seis de julho de 1882, do jornal *Gazeta de Piracicaba*. Com o mesmo título da peça, o longo artigo comenta a encenação, ocorrida durante as festividades religiosas de São João, na cidade de Capivari. A crítica escrita por Alexandre Hummel, dinamarquês radicado no Brasil, apresenta aos leitores piracicabanos detalhes sobre o enredo da peça, aspectos de sua execução e recepção junto ao público.

Além de comentar a encenação, Hummel argumentava sobre a escolha do caipira como protagonista e a representação de seus costumes no palco. O texto tem início com uma descrição da cidade onde ocorreu a encenação:

Todos os piracicabanos conhecem mais ou menos Capivari e sabem que é uma pequena cidade, que nem de leve ousa sonhar com os futuros de centro populoso e industrial. Depois do efêmero impulso nos anos imediatos à inauguração da estrada de ferro, voltou à sua modesta categoria de antes. O engenho central que devia trazer um elemento de nova atividade, não saiu até agora do estado embrionário; e a cidade parece ao mundo exterior estar dormindo o sono dos justos, pois que nem um jornal possui para com viva voz assinalar sua existência, a sua tranquila prosperidade e o seu progresso, lento porém seguro.

Mas se parece, não é assim. Realizaram-se aqui fatos bem dignos de serem reconhecidos muito além da acanhada circunscrição do pequeno município(...) (GP 06/07/1882)

Na descrição, a tranquilidade reinante é característica tão marcante da pequena cidade que nem ao menos tinha um jornal<sup>31</sup> que pudesse “assinalar sua existência”, segundo o autor. Porém essa imagem de cidade adormecida quebrava-se pela agitação criada pelas atividades teatrais:

As festas de São João e Espírito Santo neste ano ganharam um interesse especial pelas duas representações teatrais, empreendidas e levadas a feliz efeito por uma sociedade de amadores. No dia 1º de julho subiu a cena a comédia-drama “A Caipirinha” escrita pelo Dr. Cesário Motta Junior (...) (GP 06/07/1882)

---

<sup>31</sup> Segundo Vinício Stein: “No período monárquico forma três os periódicos publicados na cidade: ‘O Capivari’, nosso primeiro jornal, fundado em 1876, com duração de um ano; ‘Capivariano’, de 1883 a 1884 e a ‘Gazeta de Capivari’ de 1885 a 1888. (CAMPOS, 1981, vol. I, p. 104)

Antes de apresentar a peça, o texto de Hummel chamava a atenção do leitor para o tema escolhido por Cesário Motta Junior, ao retratar “cenas da vida roceira”, o que motivou a análise da utilização do personagem caipira pelas artes nacionais:

O distinto escritor, encetando a sua obra, resolveu trilhar uma vereda, entre nós ainda nova. Propôs-se exhibir-nos, concatenados pelos aprazíveis laços do drama, uma série de cenas da vida roceira. O caboclo brasileiro, já explorado brilhantemente pelo pincel dum nosso esperançoso comprovino, aguardava o presente sua reabilitação pela pena do escritor: o Dr. Cesário Motta pagou esta dívida de honra, ou pelo menos deu boa quantia de conta, deixando livre a outros incumbirem-se do restante, seguindo seu belo exemplo. (GP 06/07/1882)

Segundo o texto, a escolha do caipira como personagem principal no teatro se estabelecia em sintonia com as imagens criadas pelo “pincel dum esperançoso comprovino”, certamente, uma referência ao pintor Almeida Junior. Conhecido até hoje por suas obras que retratam cenas caipiras, com técnicas acadêmicas, o ituano José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), que mostrou talento como pintor desde a infância, foi morar no Rio de Janeiro aos 19 anos para estudar na Academia Imperial de Belas Artes e retornou a Itu após concluir o curso. Em 1876, em viagem pelo interior paulista<sup>32</sup>, D. Pedro II ofereceu ao pintor uma viagem a Paris para aprimorar seus estudos. O pintor retornou ao Brasil no mesmo ano em que o texto foi publicado.

Tal como na pintura de Almeida Júnior, a crítica de Hummel justificava a utilização do caipira proposta por Cesário Motta Junior no teatro, além de apontar os fracassos ou exageros que marcaram tentativas anteriores de levar os caipiras ao palco:

Mas dirão muitos, a vida dos caipiras não se presta para assunto dramático; é natural, prosaica, sem graça e sem aroma. Os tentamens feitos para arrastar ao palco o tipo de ponche, chinelos e facão naufragaram todos, ou, se obtiveram algum sucesso, foi por transgredirem demais com o ridículo e o crasso realismo. Outrossim, os autores que mais bem intencionados, procuram extrair do caipirismo um ‘bouquet’ romântico, foram criar personagens e linguagens de salão apenas mal disfarçados sob a capa rústica. (GP 06/07/1882)

A justificativa para a utilização da temática caipira prosseguia a partir de um amplo horizonte literário que abarcava desde os clássicos da Antiguidade a autores americanos. Foram enumerados exemplos de obras dedicadas ao campo ou à natureza, levando à conclusão de que, da mesma forma que os pastores mereceram espaço na literatura clássica da Antiguidade, seriam justas as obras dedicadas aos caipiras:

---

<sup>32</sup> Nessa mesma viagem, D. Pedro II passou por Capivari, quando foi recebido na loja maçônica da cidade. (CHAVES, 2003 p. 111).

Entretanto, todo mundo concorda em louvar a poesia da floresta e do campo com seus habitantes: deleita-se a nossa mente nas recordações da antiga Arcádia com seus clássicos pastores e pastoras; todos conhecemos e admiramos as bucólicas virgilianas, os idílios de Gessner e transpondo-nos para o nosso solo americano, os segredos das brenhas, dos costumes indígenas e da primeira vida colonial tão magistralmente reveladas por um Fenimore Cooper e José de Alencar<sup>33</sup>. Por que não forneceria então a atualidade da nossa vida roqueira o seu assunto também? (GP 06/07/1882)

Assim, o texto de Hummel defendia que nos palcos haveria espaço para os protagonistas caipiras, discordando da imagem predominante de atraso ligada a um campo habitado por homens que não vivem, vegetam<sup>34</sup>. Depois de justificar e exaltar a escolha do caipira como figura central da peça, o texto apresentava o enredo e os detalhes da execução do espetáculo dramático.

Os elogios dirigidos à condução da encenação indicavam que Motta dominava a carpintaria teatral, pelo menos em seus princípios básicos, capaz de contar uma história e prender a atenção do público. Essa habilidade leva a crer que ele tivera uma rica experiência como espectador do teatro fluminense ou, pelo menos, como leitor de textos dramáticos. A calorosa recepção do público reconhecia, assim, que os recursos cômicos da peça atingiram os efeitos desejados:

O espetáculo bem desempenhado como foi, prende o interesse do princípio até o fim, interrompido miudamente pelos estrepitosos aplausos; reinava universal hilaridade, e ouviam-se aquelas sonoras gargalhadas tão fáceis de distinguir das convencionais...(GP 06/07/1882)

O texto de Hummel é encerrado com a apresentação de outro autor, que integrava o mesmo grupo dramático, além de uma consideração sobre o impacto que o teatro teve sobre a população da pequena cidade durante as festas de seu padroeiro:

(...) a festiva noite terminou com uma comédia, trabalho do sr. Oscar Motta, inteligente moço capivariano, que com esta sua estréia no gênero conseguiu divertir o público por uma boa meia hora, dando assim um condigno remate a esta noite, que por muito tempo viverá na memória do povo de Capivari. H. (GP 06/07/1882)<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> O texto permite deduzir que Hummel conhecia a obras de autores como o grego Hesíodo (século VIII a.C.) e o romano Virgílio (70 – 19 a.C.), que dedicaram obras ao mundo rural; o moderno Salomon Gessner (1730 – 1788). Da América, destacam-se os escritores James Fenimore Cooper (1789 – 1851), autor de *O Último dos Moicanos*, e José de Alencar (1829 – 1877), conhecido por *Iracema* e autor de *O Sertanejo*.

<sup>34</sup> Ideia presente no relato do viajante Saint-Hilaire que reaparece no Jeca Tatu, de Lobato, em *Urupês*.

<sup>35</sup> A mesma edição da Gazeta de Piracicaba atribui a autoria do artigo: “Sobre a Caipirinha damos hoje na primeira página desta folha, um interessante juízo crítico do nosso ilustrado amigo Alexandre Hummel” (GP 06/07/1882)

Dessa maneira, Alexandre Hummel, que deixou o testemunho mais detalhado das primeiras encenações da peça *A Caipirinha*, não compartilhava do mesmo pensamento sobre o caipira apresentado por outros estrangeiros, como Saint-Hilaire. Talvez sua longa permanência no Brasil e seu convívio com as comunidades do interior paulista ajudem a explicar sua posição favorável à utilização do caipira e seus costumes como tema artístico.

Nascido em Copenhague, em 1844, Hummel chegou ao Brasil em 1867 para trabalhar na ferrovia *São Paulo Railway* e nunca mais deixou o país. Em 1882, quando o texto foi escrito, trabalhava como professor na escola de Fernando Motta, tio de Cesário e pai de Candido Motta. Quase uma década depois da publicação do artigo, trabalhou como naturalista assistente a convite do amigo Alberto Loefgren, na organização do Museu Paulista, principalmente no acervo do antigo Museu Sertório, incorporado pelo novo museu oficial (ALVES, 2001).

Por volta de 1896, tornou-se professor particular do escritor regionalista de maior expressão no século XX, Cornélio Pires, então com doze anos, atendendo o apelo dos pais do menino inquieto, que já havia sido expulso da escola e passado por outros professores particulares. Em um estudo biográfico dedicado a Cornélio Pires consta um breve perfil do professor dinamarquês, que destaca seu desprendimento e erudição:

Hummel era pobre, solteiro, sóbrio vivia em hotéis quando podia e, quando lhe faltava dinheiro, não pedia a ninguém, ativo e de caráter. Baixava a fazendas lecionando quase só a troco de cama e mesa (...) Ensinava praticamente o que lhe pedissem, Humanista, poliglota, conhecedor de Botânica, de ciências naturais. Dominava bem o português. Tanto assim que um dia escreveu a Júlio Ribeiro, o mais notável gramático do seu tempo, apontando erronias no magnífico compêndio do mestre. Júlio embora de temperamento polêmico, reconheceu com elegância os erros na segunda edição, conforme o prefácio que acompanhou os demais: ‘Os erros de etimologia e de distribuição de matéria que a crítica honesta e ilustrada de Karl Von Reinhaedstoettner e ilustrada de Alexandre Hummel descobriram na primeira edição do meu livro, corriji-os nesta segunda (Gramática Portuguesa, Livraria Alves, 1911). Em nota de pé-de-página, Júlio acrescenta, referindo-se a Hummel ‘Distinto professor dinamarquês residente em Tietê. (DANTAS, 1976, pp. 31-32)

Mesmo vivendo em modestas condições materiais, Hummel não se eximiu de questões em que sua ilustração pudesse ser colocada à prova, granjeando o respeito do autor do romance naturalista *A Carne*, famoso por suas calorosas contendas literárias. O escritor Júlio Ribeiro Junior (1845-1890) residiu em Capivari entre os anos de 1882 e 1886, onde montou uma escola e casou-se com Belizária do Amaral.

Além de um importante registro da encenação da peça *A Caipirinha*, o texto de Alexandre Hummel apresentou aos leitores da *Gazeta de Piracicaba* dois homens de letras que passariam a colaborar periodicamente com o jornal: Cesário Motta Junior e Oscar Motta. Aquele passou a colaborar com a coluna *Crônica Capivariana*, dois meses após o relato da encenação e este, durante o ano de 1883, publicou um grande número de poesias, contos e folhetins. O jornal noticiou novas encenações da peça *A Caipirinha*, apresentando detalhes sobre os atores que a interpretaram, reunidos na *Sociedade Dramática Infantil*, bem como seu repertório.

A *Gazeta de Piracicaba* foi criada em dez de junho de 1882, com menos de um mês em sua décima edição, na qual constava o artigo sobre a peça de Motta. Publicado às terças, quintas e sábados, o jornal se proclamava “Orgam Imparcial”, mudando para “Orgam Republicano”, na segunda metade da década de 1880. O jornal, formado por quatro páginas, era dividido em editorial, notícias, anúncios e reclames comerciais, entre outros (FIGUEIROA, 2008, p. 25). Pelo menos um anunciante de Capivari se interessou pela publicidade no jornal piracicabano, muito provavelmente estimulado pela coluna *Crônica Capivariana*. Tratava-se da Loja de Joaquim Fernando, que oferecia a seletos clientes do interior produtos trazidos da Corte como, “casemiras modernas de lindos padrões” e “panno preto francez”.

A colaboração de escritores de Capivari no periódico piracicabano supria, em parte, a ausência de um jornal na cidade, que passou a contar com um órgão de imprensa em 1883, com o efêmero *O Capivariano*, sucedido no mesmo ano pela *Gazeta de Capivari*, criada por João de Arruda Leite Penteado, pai de Amadeu Amaral. Mesmo colaborando com a gazeta local, Cesário Motta Junior continuou a escrever a sessão *Crônica Capivariana*, mas com periodicidade cada vez menor. Distantes dos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, Cesário Motta Junior e a família foram responsáveis por uma intensa produção cultural no interior paulista, ocupando os espaços disponíveis para dar vazão ao fluxo de suas criações.

De modo geral, a produção literária do interior paulista carece de estudos, como afirma Antonio Celso Ferreira, ao analisar a construção da identidade paulista:

A propósito disto, gostaria de ressaltar a inexistência de estudos abrangentes acerca não só da historiografia como também da literatura em São Paulo, relativas ao período anterior a 1930. (FERREIRA, 2001, p. 26)

Ferreira sugere que os estudos críticos sobre a produção literária paulista preocuparam-se com questões estéticas, cânones e tendências, acabando por ignorar a



obra de muitos autores. Mas a partir dessa produção é possível empreender uma “análise do seu papel na construção do imaginário histórico regional” (FERREIRA, 2002, p. 27).

Na obra *Terra Paulista*, estudo panorâmico da cultura produzida em São Paulo, publicada pelo CENPEC (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária), a questão é abordada no capítulo *A Literatura do interior paulista: do lirismo à anedota*, escrito por Jorge Miguel Martinho que, a partir das indicações de Antonio Celso, apresenta razões para essa escassez de estudos:

Este vazio com relação à literatura interiorana se deve, entre outras razões, ao caráter de isolamento das criações regionalistas. Estas foram acontecendo de forma descontínua e esparsa (...) (CENPEC, 2004, p. 25)

A ausência de um jornal na cidade no momento em que as encenações ocorreram exemplifica a falta de fontes que documentam a produção cultural no interior paulista, nesse caso, amenizada pela publicação de periódico em uma cidade vizinha maior, que polarizava a economia e a política regional.

Entre as informações da atividade teatral na cidade de Capivari, onde *A Caipirinha* se destacou, a *Gazeta de Piracicaba* informava sobre o repertório<sup>36</sup> das obras escritas por Motta, das quais restaram somente os títulos das comédias: *Os tambores do Diabo*, *Efeitos do Espiritismo*, *A Sogra* e *Amores de um Boticário* e dos dramas: *O Anjo da Guarda* e *Nobreza na Pobreza*, além da encenação de textos de outros autores, como *Miguel, o torneiro*, do português José Romano.

Os textos de Motta foram encenados pelo grupo de amadores que passou a ser conhecido como *Sociedade Dramática Infantil*, formado pelos filhos e alunos do professor Fernando Motta<sup>37</sup>. Também atuaram nas encenações da peça *A Caipirinha*, os amadores Antonio Brito de Rezende, ensaiador do grupo; Luis de Freitas, “nomeado o primeiro professor formado” da cidade, em 1870 (GRELLET, 1932, p. 57); Benedicto Taques, José de Camargo e José Pereira (esses três últimos sem maiores informações); Ester Brito, esposa do ensaiador, e Dona Corina Berrance, assim descrita por sua atuação na peça *A Sogra*:

Nessa peça revelou a exma. Sra. D. Corina nova face do seu talento dramático, desempenhando bem o papel de velha caricata, diríamos que era talvez o seu único gênero de trabalho, se na noite seguinte não tivesse interpretado muito bem a protagonista, na ‘Caipirinha’. (GP 17/11/1883)

---

<sup>36</sup> GP 05/11/1882, GP 29/06/1883 e GP 17/11/1883. As encenações da *Caipirinha* são relatadas em 01/07 e 31/10 de 1882 e 01/01 e em março de 1883, esta última na cidade de Itu, encerrando as festas da semana santa. Não há registro sobre as encenações anteriores do grupo, formado por volta de 1880.

<sup>37</sup> GP 05/11/1882.

A *Sociedade Dramática infantil* não era uma presença solitária na cidade. Iniciativa semelhante, a sociedade *Minerva* era formada por alunos do professor Thomas Tomassini. Longe de qualquer disputa, havia colaboração entre os grupos que dividiam textos e o palco:

Igual sucesso teve no dia seguinte a sociedade “Minerva” do colégio Tomassini que representou os “Efeitos do Espiritismo”, também produção do Dr. Cesário Junior e mais duas comédias “Convido ao Coronel” e “Judas em Sábado de Aleluia” sendo sobretudo a primeira destas peças seguidas com um interesse que se manifestou pelas amiudadas palmas do numeroso público que enchia a casa (GP 29/06/1883)

No mesmo texto, os parágrafos seguintes apresentavam os principais objetivos dos criadores dessas sociedades dramáticas:

Está claro que os dramas escritos expressamente para meninos de 12 a 16 anos devem ser da categoria compatível com a idade dos jovens amadores. Mas nem por isso é forçoso que deixem de ter valor literário, e dramático e o interesse que o autor soube inspirar pela boca dos seus juvenis intérpretes, não honra menos a fecunda pena do que outras produções sua de maior fôlego que temos visto; estimamos que continue o gênero, certo que assim presta nas suas horas vagas um excelente serviço a nossa sociedade.

Quanto aos meninos, é evidentemente de muita utilidade deste gênero de ocupação, contanto que não tome o tempo de estudos mais indispensáveis. (GP 29/06/1883)

Ideia semelhante foi apresentada em artigo anterior, que comentava o desempenho dos atores juvenis nas peças *Anjo da Guarda* e *Os tambores do Diabo*, quando o grupo adotou o nome *Sociedade Dramática Infantil*:

(...) A utilidade que os meninos tiram para si deste inocente divertimento é instrutiva: o teatro torna-se para eles um auxiliar da escola, cooperando para o seu divertimento intelectual, sobretudo vendo eles guiados nos ensaios por um zeloso e inteligente diretor, como é o sr. Antonio Brito de Rezendo, abalizado conhecedor dos arcanos da cena.

O produto do espetáculo será empregado em retoques do teatro, que tem precisão de pôr-se em harmonia com os outros melhoramentos da cidade (05/011/1882)

O final do texto chama a atenção para o fato de não se tratar de um teatro comercial, porém, em alguns casos houve a cobrança de ingressos. Provavelmente o que impossibilitou os mais pobres de assistirem aos espetáculos. Mas o aspecto que se destacava era utilidade pedagógica para os atores mirins, objetivada pelos realizadores do espetáculo.

Há que se ressaltar que o interior paulista conheceu nesse período diversas iniciativas que traziam propostas inovadoras ligadas à educação, como a *Sociedade*

Culto à Ciência, de Campinas, fundada em 1873, a partir de um ideário liberal maçônico e republicano, que defendia a educação como principal elemento de transformação dos indivíduos em cidadão conscientes de seus deveres e direitos cívicos. O colégio, formado a partir de tais princípios, destacava-se também por defender uma educação inteiramente leiga (MORAES, 2006). Em Piracicaba, outra iniciativa escolar foi a criação, pela missionária estadunidense Martha Watts, em 1881, do Colégio Piracicabano, primeira escola metodista do país que, se não era leiga, acabou sendo acolhida pela elite republicana local, por representar um espaço de educação liberal. A *Gazeta de Piracicaba*, jornal republicano, acompanhou as atividades do Colégio Piracicabano com entusiasmo (SIMÕES, 2005).

Em Capivari, cidade onde a *Sociedade Dramática Infantil* foi formada, não chegou a existir um projeto de escola que pudesse ser equiparado aos criados em Campinas e Piracicaba, porém o fato de a cidade abrigar um grupo de teatro formado por atores infantis pode ser considerado uma experiência inovadora.

Segundo Otoniel Motta, o primeiro professor do autor de *A Caipirinha* foi Fernando Motta, responsável pelos alunos que formaram a *Sociedade Dramática Infantil*. Em Capivari, sua escola era formada, principalmente, pelos infantes de sua numerosa família. Segundo Vinício Stein, em 1884, existiam três escolas regulares no município, duas masculinas e uma feminina:

As escolas estavam entregues aos professores Serafim de Melo, Luiz de Freitas, Fausta Isabel de Macedo e Maria do Carmo Maciel. A matrícula era geralmente alta, porém a frequência muito baixa, principalmente nas classes femininas, consequência possivelmente do sistema de castigos físicos – palmatórias e grãos de milho, sobre os quais se faziam ajoelhar os alunos, práticas selvagens que chegaram até o período republicano. (CAMPOS, 1981, vol. I, p. 99)

Nesse mesmo período, Júlio Ribeiro também montou sua escola na cidade. De acordo com um depoimento do poeta Rodrigues de Abreu, que lembra os castigos físicos aplicados em seus primeiros dias de escola, Júlio Ribeiro é citado, mesmo que Abreu só o tenha conhecido pela sua fama, pois não chegou a ter aulas com o gramático e autor de *A Carne*:

Na mesma conferência cita ele dois mestres de Capivari: o mulato Serafim do Horto Melo, afamado latinista, e o grande Júlio Ribeiro. O primeiro manejava com o mesmo talento que empregava em suas sábias lições, um bengalão respeitável. “Júlio Ribeiro, assombroso estilista e assombroso gramático, ia além: pontificava na aula dos mais “taludos” armado de revólver, e, muita vez, depois do cântico da vara, se a classe se punha em atitude agressiva, o extraordinário gramático debandava-a, neurastênico e

violento, alvejando o pacífico forro da sala de aula...” (MATTOS, 1986, p. 20)

Não se pode afirmar que os responsáveis pela *Sociedade Dramática Infantil* abriram mão de castigos, tão comuns à época, porém, ao pensar que o teatro seria para os educandos um “auxiliar da escola para seu divertimento intelectual”, é possível que a proposta de educação, que encarava o teatro como integrante da formação dos alunos, se distanciava da maior parte das experiências escolares locais do mesmo período.

Além da função pedagógica, outras preocupações foram apresentadas na fala do próprio Cesário Motta Junior e diziam respeito ao papel civilizador do teatro e ao entretenimento proporcionado na monotonia do interior, ao comentar sobre as bem sucedidas atividades teatrais:

O povo desta cidade cada vez mais firma os foros de civilizado concorrendo diligentemente para esta diversão um tempo agradável e útil: os espetáculos são bem freqüentados: a casa fica cheia: encontram-se ali homens de quase todas as classes, que assistem a representação com a atenção de quem aprecia, com o aplauso de quem entende. Ainda bem: isso faz crer que não será difícil incorporar-se uma sociedade que nos proporcione, em períodos certos, alguns espetáculos os quais virão romper a monotonia que acompanha o viver dos lugares do interior. (GP 17/11/1882)

Essa monotonia foi quebrada pela atividade dos grupos locais e pela visita de grupos de outras cidades, como a *Sociedade Dramática Piracicabana*, que foi bem recebida pelo público.

No texto *O Teatro em São Paulo (1885 – 1940)*<sup>38</sup>, Benedicto Pires de Almeida apresenta dados sobre o teatro na cidade de Tietê e demonstra que o interior recebeu um grande número de espetáculos, tanto de amadores quanto de profissionais. O texto mostra que, mesmo companhias e atores profissionais de longa carreira no Rio de Janeiro, como a atriz Pepa Ruiz, que interpretou a personagem Lola nas primeiras montagens da *Capital Federal*, de Arthur Azevedo, acabaram buscando no interior paulista um novo mercado. Poucos são, no entanto, os estudos dedicados a essa atividade teatral interiorana. Vinício Stein comentou a presença de companhias profissionais de teatro em Capivari, enumerando grupos também citados no texto Benedicto Pires de Almeida:

Com relação aos profissionais devemos lembrar as importantes companhias teatrais que visitaram Capivari e aqui apresentaram seguidos e concorridos

---

<sup>38</sup> Revista do Arquivo Municipal. Prefeitura do Município de São Paulo- Ano 36. Vol. 185, Janeiro-Dezembro de 1973 pp. 145 – 174.

espetáculos: Couto Rocha, Companhia Dramática Francisco Santos (30 figuras de ambos os sexos), Companhia Dramática Italiana Dreoni, Companhia Carrara, Troupe Jacklais, Gino Dozza, o genial pianista autor da valsa célebre “Ainda não”, que foi a Itapira e ali faleceu em 1912, a Troupe Lage e Carrara, a Companhia Liliputiana de anões, a Companhia Analia Franco com a sua banda de música feminina, a Companhia Nipônica com suas “Noites de Toquio”, e tantas outras. Raro era a companhia dramática que viajando pelo interior do Estado não visitasse Capivari e Piracicaba. (CAMPOS, 1981, vol. I, p. 209)

Na pequena cidade do interior, a atmosfera formada a partir do teatro permitiu o surgimento de outras obras que exploraram o caipira como personagem. Como na efêmera produção literária de Oscar Motta para a *Gazeta de Piracicaba*. Durante o ano de 1883, foram publicados cerca de vinte poemas e nove textos em prosa, destacando-se o conto naturalista<sup>39</sup> *Tia Seraphina*, dividido em cinco capítulos. Entre poemas, contos e folhetins do jovem autor, o caipira, os temas rurais e a valorização do campo foram frequentes, como em *O Susto*:

Casualmente tomei um trilhozinho que conduziu-me a uma tapera. Era uma casa em ruínas situadas entre os cambarás de um pasto velho. No terreiro dessa mansão de tristeza alastravam-se porungueiras em flor. No antigo pomar abundavam laranjas. Ali o sanhaço, a mariquita, o sabiá, a tiriva, faziam vivamente me recordar dos tempos de menino. Para os lados do tanque coberto de guapé e de taboa notei que havia uma casinha de sapé de cujo teto subia azulado fumo (...) apareceu-me na porta uma caipirinha descalça e bonitinha, porém mais arisca que uru. (GP 02/05/1882)

A caipirinha do texto ficava indignada e expulsava o visitante da vila que pedia um beijo, atitude semelhante ao que ocorria na peça de Cesário Motta Junior. As relações entre o campo e a cidade, capital e interior também foram abordadas nos textos e até em seus versos. A breve produção de Oscar Motta, que atuou como o personagem Tônico Silvinha em *A Caipirinha*, encerrou-se no início de 1884, quando o estudante do terceiro ano do curso de Direito morreu, aos 21 anos. Sua morte marcou o fim das encenações da peça e Cesário Motta Junior mostrou-se bastante abalado com a perda, em nota publicada na *Gazeta de Piracicaba*.

A atmosfera cultural da pequena cidade do interior revelava um campo de sociabilidade que, além dos envolvidos nas atividades teatrais, contou com figuras que, no início do século XX, destacaram-se na produção cultural paulista e nacional, sendo possível constatar que, desse grupo de intelectuais, metidos em um teatro com atores

---

<sup>39</sup> Sem comparações literárias, o conto *Tia Seraphina* antecedia em cinco anos a temática de *A Carne*, de Júlio Ribeiro, marco do Naturalismo brasileiro escrito na mesma cidade.

juvenis, derivava uma geração preocupada com questões semelhantes relativas ao caipira:

No meio intelectual, os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo: quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentação de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto elemento de referência explícita ou implícita. Além disso, e exatamente por esta razão, o esclarecimento dos efeitos da idade e dos fenômenos de geração no meio intelectual vai além do procedimento descritivo ou taxinômico; reveste-se, em determinados casos, das virtudes explicativas, pois esses efeitos e fenômenos não são inertes: são às vezes engrenagens determinantes do funcionamento desse meio. (SIRINELI, 2003, pp. 254 – 255)

Assim, é possível entender melhor a presença do caipira na obra de alguns intelectuais, como Otoniel Motta (1878 – 1951) que, apesar de muito jovem quando as encenações ocorreram, era um membro da família, que nunca negou as influências do interior em suas obras. Em 1922, publicou o livro *Selvas e Choças*, com contos sobre o caboclo brasileiro. Em 1941, publicou *Do Rancho ao Palácio (Evolução da Civilização Paulista)*, uma obra sobre a formação da sociedade paulista e, em 1947, biografou, com evidente satisfação, Cesário Motta Junior. Otoniel Motta foi um dos primeiros professores a integrar o quadro docente da Universidade de São Paulo e traduziu um grande número de obras clássicas para o português, como as *Geórgicas*, de Virgílio.

Natural de Capivari, Amadeu Amaral (1875-1927), filho de João de Arruda Leite Penteado, muito próximo da família Motta, era bastante jovem quando ocorreram os espetáculos teatrais na cidade, mas Amadeu registrou as lembranças do teatro interiorano no poema *Estando o autor em sua terra natal* de 1921:

Eis-me na minha velha terreola,  
tão clara, tão singela, tão pequena!  
Revivo a meninice. É a mesma cena:  
minha casa, o jardim, o teatro, a escola.

Amadeu Amaral participou da imprensa paulista em periódicos como *O Estado de São Paulo*, *A Cigarra*, *Revista do Brasil*, e em cerca de outros trinta periódicos em que apenas colaborou ou editou em São Paulo<sup>40</sup>. Em 1909, participou da criação da Academia Paulista de Letras e, em 1916, iniciou a publicação do *Dialeto Caipira*, em que apresentava os motivos de registrar o falar caipira:

Ao tempo em que o célebre falar paulista reinava sem contraste sensível, o caipirismo não existia apenas na linguagem, mas em todas as manifestações

<sup>40</sup> São Paulo em Revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870 – 1930. Heloisa de Faria Cruz (org.) – São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

da nossa vida provinciana. De algumas décadas para cá tudo entrou a transformar-se. (AMARAL, 1982, p. 8)

O escritor também publicou contos com a temática regionalista como *A pulseira de ferro*. Foi um incentivador de novos escritores, sendo responsável direto pela publicação do livro “*Professor Jeremias*”, do capivariano Léo Vaz (1890-1973), que também utilizou os temas regionais em suas obras, bem como para o início da obra do primo Cornélio Pires que, após publicar *A Musa Caipira*, em 1909, recebeu o conselho de Amadeu:

“Você descobriu um filão a explorar e que está inteiramente abandonado. Continue: escreva um livro...”<sup>41</sup>.

Rodrigues de Abreu (1897-1927) foi outro escritor conterrâneo incentivado pelo amigo Amadeu que, além do apoio literário, conseguiu um emprego na revista *A Cigarra*. Como o jovem escritor não conseguiu se adaptar à vida da capital, acabou retornando ao interior, onde escreveu a peça teatral *Capivari de Camisola*, no início da década de 1920. Os dois mantiveram uma grande amizade, registrada pela troca de correspondências.

Porém a figura mais emblemática é Tarsila do Amaral (1886-1973). Nascida em Capivari, incorporou sua origem interiorana em sua pintura, com temas de sua infância. Em 1923, pintou a obra intitulada *A Caipirinha*. A pintora construiu a imagem de uma moça de origem caipira, mas de gostos refinados e cultura singular, ideia reforçada pelo início do poema de Oswald de Andrade, *Atelier*, escrito em 1923 e publicado na obra *Pau Brasil*, de 1925:

Caipirinha vestida por Poiret  
A preguiça paulista reside nos teus olhos

Na crônica *Conversando com meu pai VII*, publicada no Diário de São Paulo, em maio de 1950, Tarsila relembrou uma história<sup>42</sup> contada por seu pai, José Estanislau do Amaral:

---

<sup>41</sup> SILVEIRA PEIXOTO, José Benedito. *Falam os Escritores* IN: Revista Jangada Brasil, nº 14, outubro de 1999

<sup>42</sup> Na crônica, Tarsila narra um episódio sobre mais uma disputa política, envolvendo republicanos e conservadores: “Quando Cerqueira Cesar, chefe político de grande prestígio, muito importante na capital, subiu a presidência o que deu motivo a uma agitação política em todo o Estado a qual, naquele tempo chamavam de Revolução - Cesário Motta, fervoroso republicano, dirigiu o movimento revolucionário em São Paulo, fazendo-se representar, em Capivari, por meu pai, conhecido então por Dr. Juca Estanislau e o ilustre advogado Dr. Candido Motta, seu primo.

Em Capivari o Partido Liberal (monarquista), tinha por chefe Delfino de Carvalho. Nas pequenas cidades as rixas políticas eram frequentes, qualquer desacordo originava contendas, exaltando-se os ânimos em defesa de seus ideais. A notícia da briga entre os partidos capivarianos espalhou-se rapidamente.

Capivari era no Império, uma das cidades mais prósperas da Província de São Paulo. Lá morava muita gente ilustre. Lembrando-se dos amigos da mocidade, passou meu pai a falar do Dr. Cesário Motta - o Dr. Cesarinho, como era chamado - médico benquisto pela sua bondade, pelo seu saber, pelo seu espírito altruístico. Nascido em Porto Feliz (segundo suposição de meu pai), formou-se pela Escola de Medicina do Rio de Janeiro, onde se casou, vindo em seguida clinicar em Capivari. Era muito ligado à família Dias de Aguiar a qual pertencia minha mãe. (BRANDINI, 2003, 417)

Essa crônica integra a dissertação *A Caipirinha Afrancesada: marcas da cultura francesa nas crônicas de Tarsila do Amaral*, de Laura Taddei Brandini. Apesar de Tarsila ter conhecido Cesário Motta Junior, provavelmente, apenas pelas lembranças do pai, sua imagem de caipirinha se revestia da mesma nobreza idealizada para a personagem do teatro.

Desse modo, se a obra de Cesário Motta Junior não influenciou diretamente esses intelectuais, ela reflete um imaginário histórico regional que foi compartilhado com os intelectuais que surgiram na mesma região, ligados por laços familiares ou de amizade. Eles propuseram representações do caipira muito próximas da caipirinha criada por Motta. Se o caipira foi marginalizado por parte da literatura brasileira, em algumas das obras desses intelectuais ele serviu de contraponto à modernização desenfreada que, muitas vezes, mais excluía do que integrava o caipira.

---

Henrique White, gerente do Engenho Centrai de Vila Rafard, perto da cidade, sabendo do caso, enviou em favor dos republicanos uma grande turma de trabalhadores, quase todos espanhóis, bem armados e alegérrimos com a perspectiva de uma luta séria. (...)

Delfino de Carvalho, surpreendido, saiu da casa ameaçando com urna espingarda a soldadesca improvisada. Felizmente devido ao nervosismo, não podia engatilhar e sua mão escorregava enquanto repetia: 'Eu atiro, eu atiro'. Meu pai, fazendo gestos aos amigos revolucionários para que não atirassem logo evitou um conflito de sérias consequências. Entretanto, Delfino de Carvalho, que se salvara graças ao Dr. Juca Estanislau, tornou-se por muitos anos seu inimigo rancoroso.

Candido Motta, nessa mesma tarde, retirava-se para S. Paulo, onde devia encontrar-se com o primo, Cesário Motta. 'Isto foi providencial' - dizia meu pai - porque se evitou uma agressão, por parte de Delfino de Carvalho, que teria resposta na ação de White com seu pessoal destemido.

A noite, como recompensa pelos sacrifícios e pelo muito que fez, planejaram os correligionários de Delfino atacar meu pai na sua própria casa e não o fizeram porque houve amigos (entre eles o Dr. Madeira, medico muito estimado na localidade) que inventaram e espalharam a notícia de que a casa de meu pai se achava repleta de revolucionários republicanos perfeitamente armados, e de capangas vindos de Quilombo, da fazenda de meu avô.

Nessa ocasião Cesário Motta passou um telegrama a meu pai contando tudo o que tinha acontecido em São Paulo." (BRANDINI, 2003, pp. 417-418)



### 3. Cesário Motta Junior e a questão do trabalhador rural brasileiro.

Este capítulo analisa os discursos e relatórios produzidos por Cesário Motta Junior como deputado provincial, nos últimos anos do Império brasileiro, e como Secretário do Interior do estado de São Paulo, no governo de Bernardino de Campos, entre 1892 e 1895. A partir desta análise foi possível mapear as questões relativas ao papel do lavrador no processo de modernização da agricultura, relacionando-as com a representação cômica do caipira na peça *A Caipirinha*.

A definição desses dois recortes procura evitar a construção de um discurso homogêneo sobre o caipira a partir das falas de Cesário Motta Junior, priorizando a análise dos *deslocamentos*<sup>43</sup> das ideias apresentadas sobre o caipira no campo social. Assim, no primeiro momento, o discurso do jovem deputado provincial apresenta um longo diagnóstico sobre o país, baseado principalmente em seu ideário republicano, e articula-se com a criação do texto dramático como uma crítica à sociedade monárquica. Em um segundo momento, os relatórios e discursos do Secretário do Interior e presidente do IHGSP projetam um futuro, alicerçado nas transformações trazidas pela República, relacionando o uso do texto dramático como afirmação de sua produção intelectual.

---

<sup>43</sup> Segundo Pierre Bordieu no texto *A Ilusão Biográfica*: “(...) Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (de um pasto profissional a outro, de uma editora a outra, de uma diocese a outra etc.) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos.” (BORDIEU, 1998, p. 190)

### 3.1 Da tribuna ao palco

Dez anos antes de tornar-se secretário do Interior do estado de São Paulo, Cesário Motta Junior dedicou-se à produção de textos dramáticos na cidade de Capivari. Mas como entender essa dedicação ao teatro por um médico recém formado e deputado provincial recém-eleito? Como compreender a representação cômica do caipira em seu texto dramático? Defensor da difusão da ciência e dos avanços tecnológicos em seus discursos na assembleia provincial, como explicar o registro positivo dos costumes e personagens caipiras?

No texto *Antigos Modernistas*, Francisco Foot Hardman descreve:

a configuração de imagens e representações relacionadas ao universo do maquinismo moderno na cultura brasileira da virada do século, no interior de um *continuum* mental feito de múltiplas e contraditórias combinações (HARDMAN, 2001. p.291).

Hardman cita exemplos de autores e obras que defendem a modernização pela via da “civilização técnica industrial” (eufórico-diurno-iluminista) e daqueles que a rejeitam em uma “tradição anticapitalista e anticivilização moderna própria do romantismo” (melancólico-noturno-romântico). Essa análise, empregada para compreender a produção cultural brasileira, no final do século XIX, mostra como as periodizações e classificações são frágeis ao tratarem das contradições existentes nas falas dos intelectuais brasileiros do período.

Em 27 de fevereiro de 1878, Cesário Motta Junior discursou na Assembléia Legislativa Provincial, apresentando o projeto para criação do Instituto Paulista de Ciências Naturais. Encaminhado por um grupo conhecido como “triumvirato republicano”, que incluía o próprio orador, além de Prudente de Moraes e Martinho Prado Júnior, eleitos em uma mesma chapa pelo PRP, em 1877. O projeto previa a criação de um curso geral de Ciências Naturais com o ensino de Física, Química, Botânica e Geologia, que comportaria os cursos especiais de Agricultura, Farmácia e Medicina.

A primeira parte desse discurso apresentava as justificativas para o ensino de Ciências Naturais, principalmente, para a aplicação de conhecimentos técnico/científicos na produção agrícola. A iniciativa de Motta para a criação dessas instituições de ensino é citada pela historiografia dedicada à formação da educação pública paulista, que destacava no projeto a preocupação em criar uma relação

pedagógica com o povo, como ressalta o artigo de Jonas Soares de Souza, *O triunvirato republicano e a educação pública*:

É imprescindível lembrar que no imaginário republicano a escola ganhou o papel de símbolo da instauração de uma nova ordem, de instrumento de transformação do homem para moldá-lo às exigências de uma sociedade a ser produzida por uma nova forma de gestão do país. (SOUZA, 2002, p.2)

O mesmo artigo cita a abordagem de José Murilo de Carvalho sobre os imaginários na formação da república brasileira no livro *Formação das Almas*, em que o caráter pedagógico é destacado nos projetos nacionais do início do período republicano. O discurso de 1878 está inserido nesse processo de construção do nacionalismo e tentativa de modernização do país.

A importância atribuída à educação no discurso é evidente. As preocupações relativas ao caipira, no entanto, fizeram com que a atenção se voltasse para alguns pontos que tratavam especificamente da aplicação prática dos conhecimentos das Ciências Naturais na agricultura e das conseqüentes transformações geradas por esse processo na vida dos lavradores. Esse enfoque possibilitou a delimitação de uma série de relações entre o imaginário político de Motta e a representação cômica do caipira na peça *A Caipirinha*.

O discurso de 1878 começava com um diagnóstico da política nacional, imobilizada pelas disputas entre os partidos, que impediam que o país se desenvolvesse. A necessidade da criação de instituições de ensino era, em parte, justificada pela situação diagnosticada:

Na verdade, quem vir que os atos políticos não se reproduzem em nossa pátria com aquela normalidade com que se dão nos países verdadeiramente constitucionais; quem refletir que entre nós reina o absurdo, predomina o imprevisto, há de reconhecer que é mister sairmos deste estado em que há longos anos nos achamos, a fim de que possamos conquistar uma posição em que nos seja lícito contar com a lógica dos fatos, com o governo da razão, com o predomínio constante dos princípios do bom senso. Mas, para conseguirmos esse resultado, quando vemo-nos acabrunhados pela anulação da vontade nacional, pela onipotência de uma só vontade, pelo retraimento de toda a convicção sincera, é necessário, para sairmos de tão embaraçosa condição, tentarmos fazer enérgicas reformas e, quando elas não se realizem, como meio extremo, a revolução. Mas, sr. presidente, qualquer destes dois meios — reforma ou revolução — exige, por parte daqueles a quem incumbe empregá-lo, energia bastante para que atinjam o fim almejado e não o transponham. (MOTTA, 1947 p. 51)

O final desse trecho permite constatar que o discurso foi influenciado pelos ideais liberais fluminenses ao abordar o tema Reforma ou Revolução, do manifesto do

Partido Liberal, lançado em março de 1869. Em artigo que analisava o manifesto de 1869, José Murilo de Carvalho ressaltava o caráter radical do Partido Liberal amenizado, posteriormente, pela assimilação dos liberais pelo Partido Republicano (CARVALHO, 2007). A necessidade de mudanças denunciada no discurso era acompanhada da defesa de limites “para que atinjam o fim almejado e não o transponham”. Algumas das propostas do manifesto do Partido Liberal, como a “extinção do poder moderador”, ecoavam na crítica da “onipotência de uma só vontade”.

Os fins almejados pelos republicanos paulistas seriam alcançados, segundo o discurso de Motta, pela educação, vista como o instrumento essencial para resolver os problemas nacionais, mobilizar uma população alheia aos acontecimentos e finalmente implantar no país o “governo da razão”:

Para consegui-lo, porém, seria necessário contarmos no país com a massa, por assim dizer, sólida, de vontades, de energias, de modo que o torne capaz, não só de iniciar, mas também de dominar todos os acontecimentos. (MOTTA, 1947 p.51)

Um exemplo prático dos graves problemas gerados pela desarticulação nacional e pela falta de conhecimento científico para compreender as forças naturais, que castigavam o país como apontado nas secas no nordeste:

Se volvermos os olhos para o norte veremos a desoladora decadência em que se acham ali as nossas províncias, em conseqüência de causas climatéricas e também da desídia dos governos, que não souberam prevenir, nem souberam remediar seus conhecidos efeitos. (MOTTA, 1947 p.52)

Logo em seguida, a questão da substituição do trabalho escravo no país era abordada sob o prisma do cientificismo mecanicista. A partir desse ponto, as justificativas para a realização dos projetos apresentados passavam pelas forças produtivas necessárias para a agricultura:

(...) é mister, que a indústria trate de substituir os elementos de trabalho que nos vão faltando, por outros que, não se consumindo tão facilmente, possam dar o resultado desejado pela economia das forças vivas, pela multiplicação das forças físicas, multiplicação que se conseguirá aplicando à agricultura as conquistas da engenharia mecânica; (...) No entretanto, Sr. presidente, não é raro vermos, entre nossos distintos concidadãos, muitos inteira e completamente mergulhados no maior indiferentismo, levados pela indolência a que o clima convida, e na qual a ignorância os mantém, totalmente despreocupados, sem se importarem, pois, com as necessidades mais palpantes, deixando à ação natural das coisas a realização de tudo quanto almejam; a conseqüência é a que resulta sempre da imprevidência (MOTTA, 1947 p. 53)

Ao constatar, entre seus concidadãos, o estado de “indolência a que o clima convida”, é possível aproximar o discurso aos relatos de viajantes estrangeiros, como Saint-Hilaire, responsáveis, em grande parte, pela representação do caipira indolente, em uma naturalização resultante do clima tropical. Contudo, afastando-se da naturalização do caipira impressa pelo viajante francês, Motta acreditava ser possível reverter esse quadro com a difusão do conhecimento técnico científico:

Todavia acredito que faremos muito, teremos dado um grande passo para esse resultado, se criarmos uma instituição, na qual aquele que quiser venha receber a instrução precisa, reconhecendo então a conveniência de tais estudos, aplicando-os às múltiplas necessidades que experimentam os nossos conterrâneos, e vendo alargar-se cada vez mais os horizontes da lavoura, à proporção que forem se tornando senhores desses elementos naturais de riqueza, que pouco a pouco irão aparecendo. É para esse fim que venho apresentar hoje um projeto. V. Ex. compreende facilmente a utilidade que resulta ao lavrador de estudos das matérias mencionadas em meu projeto, começando pelo das ciências naturais; não é só útil aos lavradores esse estudo, como a todo e qualquer homem, seja qual for sua profissão. (MOTTA, 1947 p. 54)

É possível perceber que a difusão das Ciências Naturais destinava-se, sobretudo, à melhoria da produção agrícola, o que implicaria transformações profundas na vida dos lavradores. Mesmo que o conhecimento científico fosse visto como importante para “todo e qualquer homem, seja qual for sua profissão”, era a produção agrícola que teria os benefícios mais imediatos. Essa preocupação explicava-se pelas características econômicas do país, predominantemente agrícola.

É evidente que essa proposta de modernização científica da agricultura e, portanto, da economia nacional, objetivava o benefício dos grandes proprietários, cafeicultores, que compunham o próprio PRP e buscavam alternativas para a substituição da mão de obra escrava. É difícil entender como o ensino científico defendido no projeto de Motta teria sua difusão entre os sitiantes, posseiros, pequenos agricultores que viviam marginalizados. Os analfabetos, em 1873, chegavam a mais de 80% da população (GUIMARÃES, 2004) e, provavelmente, apareceriam em uma porcentagem ainda maior nas zonas rurais. As transformações defendidas no projeto significavam, em última análise, o fim derradeiro do tipo caipira.

Ao mesmo tempo em que o projeto decretava o fim da indolência do trabalhador rural, o discurso reservava um espaço privilegiado para o ofício do lavrador. Ao citar, no discurso, o filósofo francês Théodore Simon Jouffroy, Motta explicitava como seu projeto ajudaria a sociedade brasileira a alcançar seu *telos* e indicava quais seriam esses fins últimos esperados por ele:

Ninguém ignora, como diz Jouffroy, que o conhecimento do homem e de tudo que o rodeia é indispensável para que ele compreenda seu fim e chegue ao seu destino. Procurarmos, por conseqüência, conhecer, determinar a nossa posição na escala dos seres criados, buscar saber perfeitamente os meios que nos rodeiam, as forças que nos animam e modificam, que proporcionam todos os meios de conservação aos seres vivos, que atuam compondo e decompondo a todos os corpos, é uma necessidade indeclinável para todo ser inteligente e racional.

Ainda mais, aplicar todos esses conhecimentos ao aumento da riqueza pública, aproveitá-los na substituição da força viva, cuja fonte estancou-se entre nós (...) Eis porque proponho a criação de um instituto de ciências naturais, onde possam os brasileiros conhecer a existência das forças que atuam sobre o mundo físico, determinando essas mudanças. (MOTTA, 1947 p. 54)

Conhecer a natureza brasileira, de acordo com o pensamento de Motta, seria o caminho para conhecer o próprio Brasil e, portanto conhecer sua essência, ou como trataram os modernistas, no início do século XX, sua “brasilidade”, em um debate que envolveu a frequente utilização do primitivo, do rural e até mesmo do caipira nas tentativas de construção dessa brasilidade.

O discurso de Motta continuava tratando especificamente do lavrador e dos ganhos trazidos pelo conhecimento científico para o trato com o solo, com a natureza. De acordo com a lógica do discurso de Motta, os lavradores dotados de conhecimento científico teriam a chave para entender a natureza brasileira e dela tirar o melhor proveito. O que significava o fim de práticas que esgotavam o solo e impediam o crescimento da produtividade, desempenhando um papel importante para o desenvolvimento nacional:

Onde se habilite a conhecer essa imensa e rica flora, a qual se desenvolve por toda a nossa pátria, e que tanto maravilha aos estrangeiros, fazendo o eminente botânico, o professor Richard, dizer que o Brasil é a terra prometida do naturalista. Não há quem desconheça a fertilidade de nosso solo, sua rica flora, sua admirável fauna; no entretanto aqueles a quem compete aproveitar essas riquezas, impedir que se esgotem, são aqueles que, pela maior parte, contribuem para o seu abandono, o seu aniquilamento, a sua destruição, não sabendo aplicar os processos científicos para obterem o melhor resultado, não atendendo à influência das forças naturais sobre ele, não reparando os estragos que sucedem aos processos incompletos e destruidores de que usam nossos agricultores. (...) Estudar, portanto, os meios de conhecer, desenvolver, conservar, multiplicar os animais úteis é, em minha opinião, indispensável ao agricultor; é por isso que eu lembro o estudo da zoologia e da zootecnia. Também acho indispensável que o lavrador saiba os meios de aproveitar a engenharia técnica nas construções rurais, e no modo de aproveitar as forças que muitas vezes encontramos no solo e que abandonamos pela ignorância, filha da rotina. (MOTTA, 1947 p. 55)

Mesmo que as propostas do discurso pareçam distantes do plano prático, elas compartilhavam os anseios de outros membros da elite paulista, como Luiz de Queirós, que, em um projeto análogo, tentou criar uma escola prática de agronomia, quase no mesmo período. Essa tentativa deu origem à ESALQ, Escola Superior de Agronomia Luiz de Queirós, inaugurada, porém, somente em 1902. Em 1934, a Escola passou a integrar, como unidade fundadora, a Universidade de São Paulo. Ironicamente a ESALQ, que hoje corresponde a 50,44% da área total da USP<sup>44</sup>, tornou-se um importante centro de pesquisas para o desenvolvimento da agricultura nacional.

No livro *Passos do Saber*, que analisa a criação da escola idealizada por Luiz de Queirós, a historiadora Marly Therezinha Perecin destaca as primeiras tentativas de criação do ensino agrônomo em São Paulo, nas quais ela inclui o discurso de Motta. A autora mostra como a consciência da importância da terra norteou um movimento ruralista:

Quando se tentou formalizar o projeto de ensino superior no Legislativo paulista, que não trai suas origens agrárias, o ruralismo foi norteador da chamada modernização conservadora e o ensino agrônomo veio a ser uma das suas propostas prioritárias.

É que na sociedade havia-se começado a produzir procedimentos de valorização de tudo o que se aproximasse da civilização europeia e desvalorização de tudo o que dela se afastasse, tornando inevitável a identificação entre o homem ‘adiantado’, urbano e o ‘atrasado’ rural – fenômeno paralelo ao dia – contraponto entre o moderno e próspero, dos países em fase de revolução industrial, e o Brasil, pouco escolarizado e sacudido por crises. Por reação simultânea, em época de expansão e transformação das cidades, a poderosa influência do urbano sobre o imaginário predispunha à aceitação dos modismos provenientes da Europa e dos Estados Unidos.

O fenômeno não tardou a despertar a reação ruralista, passando a identificar atitudes ideológicas peculiares na Intelectualidade e formulações de interesses comuns entre os grupos de dominação. A relação de contraponto apelava para as virtudes do campo, ambiente sadio para a formação do caráter, ideal para se viver e fixar a mão-de-obra, isento de ‘vícios da cidade’. No setor da produção, o Ruralismo defendia a agroindústria, para a qual estaria nacionalmente destinado. (PERECIN, 2004. pp. 88 – 89).

Ao tratar do ensino de Ciências Naturais aplicadas à agricultura, o discurso de Cesário Motta Junior no Legislativo está fortemente ligado ao Ruralismo, destacado no texto, o que explica a representação positiva do campo e do caipira, apresentada no texto dramático *A Caipirinha*. Logo em seguida, a obra de Marly Perecin destaca que

---

<sup>44</sup> Fonte: site ESALQ atualizado em 10/12/2009: [http://www.esalq.usp.br/instituicao/esalq\\_numeros.html](http://www.esalq.usp.br/instituicao/esalq_numeros.html)

essas primeiras tentativas de organizar um ensino agrônomo em São Paulo fracassaram<sup>45</sup>.

Em 10 de setembro de 1882, Cesário Motta Junior passou a colaborar, escrevendo para a sessão *Crônica Capivariana*, na Gazeta de Piracicaba. Quatro anos depois do discurso na tribuna do Legislativo, Motta parecia frustrado com a política, ao perceber que suas propostas dificilmente saíam do plano teórico.

Em sua primeira crônica, Motta apresentava um programa com dois artigos que pautaram suas crônicas: o primeiro era manter a neutralidade política, justificada pela intolerância do povo que via o adversário político como “um bandalho, um insensato, um mentiroso”; o segundo era “não ter periodicidade certa; escreverei quando for possível e tiver assunto”. Aparece nessa primeira crônica uma referência ao discurso de 1878:

“Mas isso não é programa, dirá o leitor! Talvez .... e com isso ninguém perde. Antes não fazê-lo, do que escrever para inglês ver, como acontece ao célebre programa de Reforma ou Revolu... Já ia eu entranhando pela política”(GP 10/09/1882).

Toda a força ideológica do discurso de 1878 parece não ter resistido ao “absurdo” que reinava entre os brasileiros. Isso ajudaria a explicar a escolha pela comédia para dirigir, a partir de novas estratégias suas críticas ao Império. Assim, justificava-se pelo pouco ou nenhum efeito atingido pelo discurso na tribuna; nos palcos era possível, pelo menos, “fustigar” pelo riso.

Os conceitos que ajudam a compreender a escolha pela comédia estão presentes em *Raízes do Riso*, ao analisar a produção humorística marcada pelo que o autor Elias Thome Saliba chama de “Ilusão Republicana”:

(...) esta produção cômica, de caráter circunstancial, pode ser exemplificada em primeiro lugar por aquela atitude que poderíamos designar como humor da “ilusão republicana”, que tinha como objetivo explícitos fustigar o regime monárquico, tendo sido elaborada por intelectuais que se engajaram no jornalismo abolicionista e republicano. Esta produção foi relativamente vasta, sobretudo na última década da monarquia (SALIBA, 2002, p.57).

---

<sup>45</sup> Mesmo com o fracasso imediato da proposta para um curso de Ciências Naturais aplicadas ao desenvolvimento agrícola, a ideia de uma relação harmoniosa entre natureza e progresso mediada pelo conhecimento científico ecoou décadas mais tarde na obra de outros autores, como mostra Gabriela Pellegrino ao analisar a obra de Tales Castanho de Andrade (1890-1977) em *Semear Horizontes*: “Nos livros de Tales de Andrade, eram recorrentes tramas que colocavam em cena o Brasil rural, valorizando por um lado seu potencial econômico, a simplicidade e as tradições de seus habitantes e evidenciando, por outro, os males que o ameaçavam e que precisavam ser combatidos com conhecimentos apropriados, com boas intenções e com muito empenho.” (SOARES, 2007, p. 159). A autora também destaca a relação do escritor com Lourenço Filho e Sud Menucci, este último grande defensor do Ensino Rural no Brasil.



Na análise do humor produzido pelos políticos republicanos, Saliba conclui:

(...) a representação da sociedade e da história brasileiras pela dimensão humorística criava, por assim dizer, um espaço para o indivíduo afirmar-se perante aquela espécie de vazio moral que se abria cada vez que a aceleração da história reforçava, por estruturas mais gerais e vastas temporalidades, os redutos da racionalidade. O humor permitia, assim, tanto na vida cotidiana como nas situações coletivas, livrar-se, pela irreverência, de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou de outros, dando ao indivíduo, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que o nível público lhe subtraía e que, lentamente ele tentava conquistar. (SALIBA, 2002, p.304)

Isso explicaria a atuação tão inusitada de Motta no interior paulista como produtor teatral. Resta, porém, a questão que envolve o processo de modernização e o espaço reservado ao caipira em *A Caipirinha*.

Depois de um longo diagnóstico, o discurso do deputado provincial apresentava a proposta para criação de uma universidade paulista e enumerava os efeitos benéficos da modernização para o povo paulista:

(...) ao lado da faculdade de direito, que possuímos, pudéssemos ter uma de medicina, de farmácia, se formasse mesmo uma universidade completa; teríamos assim muitas vantagens. Primeira, nos colocaríamos, como já tive ocasião de dizer, fora do perigo em que nos achamos de ver a nossa faculdade de direito extinta desde que se crie uma universidade na corte. Em segundo lugar, teríamos um outro resultado: é que se estabeleceria um laço entre aqueles que estudassem jurisprudência e os que se consagrassem à medicina. (MOTTA, C. 1947 p. 60)

Além da união proposta entre Direito e Medicina em prol dos estudos forenses, Motta também se preocupava com a autonomia das instituições de ensino paulista, como a Faculdade de Direito. Além dos aspectos práticos de sua proposta, Motta ressaltava a sua importância política pois:

uma universidade estabeleceria uma cadeia de união entre a mocidade, o que acho indispensável para que se reconheça como uma força viva. (MOTTA, C. 1947 p.63)

Motta defendia a criação de um curso de Farmácia, cuja necessidade era evidenciada pela proliferação de farmácias sem regulamentação na província. Também enfatizou a importância de se estudar a flora local para a elaboração de medicamentos. O discurso terminava ressaltando os benefícios que a criação de uma universidade traria para a província:

E teríamos conseguido a imensa vantagem da descentralização do ensino, da emancipação intelectual dos nossos comprovincianos. (MOTTA, 1947 p.63)

Desse modo, o discurso de 1878 apresentava, com níveis elevados de entusiasmo e idealismo, o desenvolvimento nacional a partir da ciência e da educação. Ideia comum entre os políticos republicanos paulistas do mesmo período, que defendiam transformações drásticas no campo brasileiro, mas não deixaram de reconhecer na agricultura um dos pilares para o desenvolvimento do país.

### **3.2 Das monções ao porvir paulista**

Em seus discursos como secretário do Interior, Cesário Motta Junior passou a projetar o futuro paulista a partir das realizações do governo republicano no estado. Mesmo que sobrevivam algumas ideias apresentadas no discurso do deputado provincial de 1878, o que pode ser percebido é a projeção de uma nova civilização calcada nos princípios republicanos.

No livro *A Educação e a Ilusão Liberal: Origens da Escola Pública Paulista*, de Casemiro dos Reis, a relação entre imaginário republicano e a implantação do ensino público no estado é explorada, enfatizando o período em que Motta foi secretário responsável pela educação no estado. Essa obra evidencia a crença no poder transformador da educação, capaz de garantir ao povo paulista o controle do seu destino, ideia presente nos relatórios e discursos do secretário do Interior.

Durante a cerimônia de instalação da Escola Politécnica, em 24 de agosto de 1893, o discurso de Cesário Motta Junior apresentava considerações sobre a evolução vivida pela civilização paulista, que poderia ser comparada à das grandes civilizações da Humanidade. Para ilustrar essa evolução, citava pensadores, descobertas e invenções desde os gregos, como Platão, passando por Copérnico, Kepler, Newton, Lavoisier; discorria, ainda, sobre as pirâmides do Egito, as ruínas da Grécia e Roma antigas, ou seja, um apanhado do que entendia como o processo de evolução das grandes civilizações humanas, até chegar à importância da ciência e sua utilização prática, pelo povo paulista, que passava a desfrutar de uma instituição preocupada com seu estudo e difusão:

Mas deixemol-a na universalidade do seu domínio e voltemos a atenção para esta terra que será o teatro dos nossos destinos, consideremos agora a vastidão do nosso território, a feracidade do nosso solo, a extensão e capacidade dos nossos rios, a grandeza das nossas matas, tão ricas e tão variadas e em contraposição a tantos dotes a deficiência de braços, a extenuação dos terrenos cultivados, a dificuldade dos transportes, a

extinção crescente e irracional das nossas florestas e medireis logo a magnitude da tarefa que nos está reservada.

Carecemos de machinas que nos dêem os braços que nos faltam; carecemos de restituir á terra a riqueza que lhe retiramos pelas culturas successivas e sem methodo; carecemos de meios aperfeiçoados de locomoção, multiplicados e amplos retalhando o nosso território, transpondo os nossos rios e encurtando as distancias entre os centros que produzem e os que consomem e promovendo o equilíbrio da economia nacional.

Possuímos o mais gigantesco systema fluvial e quasi que não temos navegação interior; temos a lavoura e falta-nos o braço; temos a matéria prima e não temos a fabrica; temos a mina não possuímos o minereo; cumpre-nos resolver tudo isso accumulando energias que nos tomem verdadeiramente senhores da nossa terra. Tudo nos convida, senhores, a nos aparelharmos para essa luta que nos dará o dominio de tantas forças perdidas, de tantas riquezas abandonadas e de tantos productos naturais que o trabalho ainda não valorizou.

E foi para isso que se creou a Escola Polytechnica de S. Paulo. (MOTTA, pp. 152-153)

Além de lançar as bases para uma sociedade civilizada guiada pela razão, o ensino superior em São Paulo teria o papel de organizar e unir a “mocidade”, embalada pelos ideais republicanos defendidos por Motta.

Outras realizações marcantes na educação paulista da gestão de Cesário Motta Junior na Secretaria do Interior puderam ser contabilizadas:

A 2 de agosto de 1894, data escolhida para a reabertura do Curso Normal em São Paulo, foi festiva e solenemente inaugurado o Prédio da Praça da República, especialmente construído para acolher nos seus vastos salões, a Escola Normal e a Escola Modelo do Carmo, que nas suas novas instalações passou a se chamar Escola Modelo Caetano de Campos (MOTTA, p. 157)

A Escola Normal teve importante papel na formação de gerações de professores, que lecionariam por todo o país. Pela Escola Modelo Caetano de Campos passaram os filhos da elite paulistana. Alguns de seus ex-alunos foram: Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Cecília Meireles, entre outras figuras que se notabilizaram durante o século XX. Além disso, novas escolas-modelo se replicariam pelo estado de São Paulo, marcando o início da rede de ensino público estadual.

Em setembro de 1894, foi inaugurado o Ginásio de São Paulo para o ensino secundário. O discurso do secretário responsável pela educação, durante a inauguração do novo estabelecimento de ensino, retomava ideias apresentadas no discurso de 1878, enfatizando a importância da educação para ordem e progresso nacionais:

Inquiri de nossos coevos alguma cousa sobre sciencias naturaes; perguntae aos que se occupam dos direitos e deveres dos cidadãos, de sua riqueza, de sua industria, qual a posição do homem na serie zoologica; onde o fundamento de sua propriedade, o meio de se multiplicarem as industrias,

restituir à terra a força exaurida pela planta, e tereis, muita vez, em resposta, ora a inanidade de termos metaphysicos, correspondentes a entes de razão, com os seus caracteres absolutos; ora, a explicação dada pela rotina, pelo empirismo de nossos avós. Dahi a falta de um systema na nossa vida social; dahi essa falta de ordem; leis, que se reformam quotidianamente, politica instavel, finanças sem normas, industria nulla e uma agricultura sem meios de restauração. (MOTTA, C. p. 164)

Mas foi ao tratar da criação da escola de Belas Artes e comentar as obras dos artistas paulistas no relatório da secretaria do Interior de 1893 que Cesário Motta revelou a importância atribuída às realizações artísticas:

Demais, si há cousa que me orgulhe nesta terra, si há momento em que sinta elevado o pensamento, é quando contemplo na nossa academia telas em que os factos heróicos da nossa vida, as scenas de nossa esplendida natureza, estão perfeitamente reproduzidos. Quando vejo os trabalhos de Victor Meirelles, de Pedro Américo, de Bemardelli, de Almeida Júnior, de tantos outros, sinto-me satisfeito, orgulhoso mesmo, ao ver que a arte brasileira tem legítimos representantes diante dos povos civilizados. V. Ex. Sr. Presidente, sabe que do mundo antigo, dos restos das civilizações extinctas, são as artes que chamam mais instantemente a nossa admiração. O que atrahе principalmente o visitante, quando vae á Itália, não são simplesmente os seus campos, os seus lagos, os seus vulcões ou aquellas colinas históricas. São exactamente os trabalhos grandiosos de seus portentosos artistas; aquelles restos do Capitólio, do Coliseu, as obras de Rafael Sanzio, de Miguel Angelo, tudo quanto o génio artístico italiano produziu de grandioso, inimitável. Está longe este ideal para nós; mas que importa? Não penso que haja um povo que chegue a ser grande quando não tenha um grande ideal; e o nosso ideal deve ser este. (MOTTA, C. p. 179)

Assim, as realizações artísticas estariam à frente das realizações técnico-científicas, como expressão da civilização. Pela expressão da arte, o povo paulista poderia, finalmente, firmar-se como grande civilização.

No discurso de inauguração da Escola Normal, em 3 de agosto de 1894, Cesário Motta Junior chegou a teorizar sobre a história paulista, dividindo-a em três fases. A primeira fase corresponderia ao período de colonização portuguesa, com o processo de interiorização territorial bandeirante:

S. Paulo, descoberto pelos portuguezes, teve os seus portos abertos a todos quantos a convite d'El-Rei quizeram exploral-o; a pricipio as bellezas do litoral e o desejo de descobrir o caminho pelo sul para Malaca attrahiram a attenção dos forasteiros; mais tarde, a colossal vegetação do planalto paulista, a abundancia da caça, o vigor, o temperamento dos indígenas, o ouro de seus rios, a facilidade de ir buscal-o a remotas paragens de Goyaz e Matto Grosso, tudo chamava a attenção dos bandeirantes (...) (MOTTA, 1947, p.206-207)

O discurso louvava os feitos dos bandeirantes que em busca de minérios preciosos, desbravaram e expandiram o território nacional. Assim, como ocorreu na

própria historiografia paulista, o mito bandeirante passou a ser a gênese da história de São Paulo, segundo Motta. Comparado ao texto *Porto Feliz e as Monções para Cuiabá* de 1883, o discurso de 1894 apresentava uma visão diferente em relação aos nativos, pois, enquanto no texto existe espaço para uma certa simpatia por determinados povos indígenas<sup>46</sup>, no discurso prevalecia a importância da conquista bandeirante e sua vitória sobre os índios. Assim, após assinalar a conquista territorial, o discurso passava para o que Motta chamou de segunda fase da história paulista, marcada pelo fim das expedições bandeirantes e pela fixação do povo paulista ao solo:

A pouco e pouco o esforço deixou de ter compensação equivalente, ao passo que a agricultura vinha a prometter-lhe maior soma de tranqüillidade; o periodo agrícola corresponde á segunda phase de nossa civilização; o ardor do paulista, graças á lei da equivalencia das forças, transformou-se na consagração inteira ao solo: e a canna de assucar, o algodão e finalmente o café occupam todo o pensamento dos nossos conterraneos. (MOTTA, 1947, pp. 207-208)

O caipira faria parte dessa segunda fase da história paulista que segundo Motta, estaria sendo suplantada pela terceira e última fase iniciada pela abolição da escravatura e pela proclamação do regime republicano:

(...) A República foi, pois, a synthese da ultima phase da nossa civilização.  
Proclamada a nova forma de governo, fez-se mistér realizal-a em toda sua integridade. (MOTTA, 1947, p.208)

Curiosamente os motivos que levaram Cesário Motta Junior a representar o caipira e seus costumes na peça *A Caipirinha* estavam ligados ao seu imaginário político de modernização. E tal modernização, necessária para o desenvolvimento do país, levaria ao fim do caipira. Motta preocupou-se em representar o caipira no teatro na esperança de preservar a imagem de um personagem da história paulista. Assim, se no final do Império o texto dramático teve como função primeira a encenação, nesse segundo momento houve um deslocamento de sua utilização, já que, ao ser apresentado ao IHGSP, passou a ser a de obra literária que registrava os costumes de um personagem da história paulista condenado ao desaparecimento.

---

<sup>46</sup> No texto de 1883, existe uma nota que narra o encontro entre índios e a família de João da Cruz Leite: “Encontrando-se um dia com grupo de Guatós, que já o conheciam de anteriores viagens, a senhora apreciou extraordinariamente a vivacidade de um idiosinho, que vinha ao hombro da mãe: a esta dirigiu-se ella, por intermedio de uma interprete, pedindo que lhe dêsse a criança, por cujo futuro ella respondia; quanto mais insistia ella, mais a india se recusava a dar o filho. De repente, como caçada de tanta insistencia. Volveu para a Senhora, e disse-lhe em seu dialecto: ‘Pois bem, eu dou meu filho, mas então você ha de me dar o seu.’ (ALSP, 1883, p. 139)

Essa ideia de preservação revelou-se em seu último relatório como Secretário do Interior do ano de 1895, ao falar sobre a aquisição de pinturas para o Museu paulista:

Aproveitando da autorização para formar a galeria de belas artes, adquiri dois quadros da lavra do exímio pintor Almeida Junior e um pintado pelo modesto artista Pedro Alexandrino. Os dois primeiros retratam o Caipira, isto é, o nosso campônio, o homem da roça, tipo que irá desaparecendo, à proporção que a civilização for entrando por nossas cidades e campos. Fixa-lo em tela, era uma necessidade, pois que tempo virá em que o indagador inteligente, ao querer reproduzir nosso passado, e integraliza-lo, por assim dizer, aí encontrará esse tipo legendário, conservado pela observação possante e talentosa de um patrício que nos honra. (MOTTA, C. 1946. p. 184).

Se as pinturas de Almeida Junior garantiram o registro da imagem do caipira, coube a Motta, no final do Império, tentar registrar a fala e os costumes do caipira nas cenas de seu texto dramático. Defensor da modernização, Cesário Motta Junior não defendeu, porém, o extermínio da memória do caipira que, mesmo condenado a desaparecer materialmente, teria espaço, segundo ele, na história paulista.

Autor e obra participam de um longo processo de construção da identidade paulista, conforme mostrado por Antonio Celso Ferreira, em *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 -1940)*:

As letras históricas paulistas, congregando um arco de manifestações discursivas inter-relacionadas, no qual germinaram a historiografia e a literatura, constituíram-se como meios privilegiados de edificação de um saber sobre a terra e a gente de São Paulo, antes do advento de saberes profissionalizados desde os anos de 1940. Elas expressam a busca de uma identidade regional no espaço amplo e movediço da modernidade, voltando-se simultaneamente para o passado e para o futuro. Na recriação (sempre mítica) do passado, elas buscaram as energias capazes de garantir coesão social e durabilidade cultural para uma sociedade acometida por intensas e rápidas mudanças. Ao se projetarem pra o futuro, deixaram entrever os conteúdos utópicos próprios aos regionalismos e nacionalismos. (FERREIRA, 2002. p. 353)

O texto dramático *A Caipirinha* pertence a esse “arco de manifestações discursivas”. Cesário Motta Junior, a partir de sua atuação como deputado republicano, secretário estadual e primeiro presidente do IHGSP, participou da construção desse discurso. Assim, existiu por parte do autor a preocupação evidente de incluir o caipira na construção da identidade paulista.

#### 4. A *Caipirinha* na metrópole paulista

O ano de 1917 marca o início das primeiras encenações da peça de Cesário Motta Junior na capital, quando foi encenada no Teatro Municipal de São Paulo. Inaugurado em 1911<sup>47</sup>, era o espaço reservado pela elite paulista aos espetáculos de companhias europeias de ópera e música erudita. A iniciativa para essa montagem da peça partiu de Candido Motta, que participou das primeiras encenações no interior paulista e ocupava o cargo de Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura do Estado de São Paulo, quando o texto foi levado ao palco pela *Companhia Dramática Paulista*, no ano seguinte denominada Nacional, encenado por artistas renomados do teatro brasileiro. Depois dessa primeira temporada, uma estreia de gala na metrópole, *A Caipirinha* passou a integrar o repertório de outras companhias dramáticas paulistas até o ano de 1928, rendendo uma adaptação cinematográfica em 1919.

A comemoração dos setenta anos do nascimento de Cesário Motta Junior, somada à lembrança de vinte anos da sua morte, deve ter sido um dos principais motivos para que as montagens de 1917 fossem realizadas. Em 1907, por exemplo, o Centro Acadêmico Onze de Agosto da Faculdade de Direito de São Paulo deu início ao projeto para construção de uma estátua em sua memória. Depois de alguns atrasos e dificuldades financeiras para a execução da escultura, os recursos reunidos pelo diretório acadêmico acabaram por financiar uma herma, que teve o relato sobre a confecção e inauguração transcritos por Cássio Motta:

Os trabalhos neste sentido tomaram incremento admirável. Pediram-se projetos a alguns dos nossos escultores mais conhecidos; delles foi escolhido um; a confecção da herma teve início, sob a direção do habil escultor Zani, e hoje, decorridos 74 dias, faz-se a cerimonia do assentamento da pedra fundamental, – esperança de que em pouco dias mais a população de S. Paulo irmanar-se-á, mais uma vez, à sua mocidade estudiosa, para homenagear aquele que lhes mostrou o futuro glorioso que está reservado a esta patria querida, no dia em que se libertar do analfabetismo, – inimigo atroz da civilização e do progresso. (MOTTA, 1947, pp. 194-195)

---

<sup>47</sup> Sobre a inauguração do Municipal Sevcenko comenta: “De imediato, o Teatro Municipal revelou o seu espetacular potencial cenográfico, dominando todo o Vale do Anhangabaú a partir do topo da colina do Chá. A imprensa se referia a ele como ‘o arcano da comunidade municipal e o estandarte da nossa cidade’. Seu efeito simbólico arquitetônico e urbanístico externo se equiparava ao prodigioso poder de catalisação cultural que emanava internamente do seu palco”. (SEVCENKO, 1992, p.232)

A escultura do artista italiano Amadeo Zani<sup>48</sup> retrata Cesário Motta Junior com um livro, segurado pela mão direita, que traz na capa o título “Futuro do Povo”. Essa clara referência feita às realizações na educação paulista no período em que Motta ocupou a secretaria do Interior, reforçava a crença do poder transformador da educação. O processo que envolveu a realização e inauguração da escultura contou com a participação de Candido Motta, então, professor da Faculdade de Direito.

Até mesmo as principais obras biográficas escritas por Cássio e Otoniel Motta foram publicadas em 1947, centenário do nascimento de Cesário. Essas homenagens foram o modo que os familiares do autor encontraram para preservar e, ao mesmo tempo, fazer uso do legado político de Cesário Motta Junior.

Cássio Motta destaca as encenações de 1917, mas desconsidera as montagens posteriores da peça e mesmo o filme de 1919. Apenas as apresentações no Teatro Municipal merecem nota na biografia, que evidencia o caráter de uma homenagem quase oficial a Cesário Motta Junior, que essa montagem passou a ter:

Aqui em São Paulo, no período governamental do Dr. Altino Arantes, por inspiração do mesmo Cândido Motta que nessa ocasião exercia o cargo de Secretário da Agricultura, a companhia de comédias “Itália Fausta” levou à cena “A Caipirinha”, mais de um mês, seguidamente, finalizando a série dos espetáculos no Teatro Municipal, em festa de gala com a presença do Presidente do Estado e outras figuras graúdas do meio paulista. (MOTTA, 1947, p.44)

Essa pequena temporada da peça ocorreu em abril de um ano que acabaria marcante. Em 1917 circulavam notícias sobre a guerra que se estendia na Europa e passou a atingir embarcações brasileiras em alto mar, sobre o movimento revolucionário na Rússia, as agitações operárias que resultaram na greve geral de julho na capital paulista. O ano também acabou marcado por uma intensa produção cultural. Foram publicadas as obras: *Há uma gota de sangue em cada poema* – Mário de Andrade; *Nós* - Guilherme de Almeida; *Cinzas das horas* - Manuel Bandeira; *Juca Mulato* - Menotti del Picchia; encerrada pela exposição de Anita Malfatti.

No ano anterior Amadeu Amaral publicou parte de seu Dialeto Caipira na Revista do Brasil, criada há pouco mais de um ano. Em São Paulo, o mercado editorial

---

<sup>48</sup> Zani foi responsável pela confecção da obra “Glória Imortal aos fundadores de São Paulo”, vencedora de um concurso criado pelo jornal O Estado de São Paulo para criação de monumento homenageando os fundadores da cidade para ocupar o Pátio do Colégio. Inaugurado somente em 1925, a obra é formada por uma coluna de 22,5 metros de altura, com uma figura feminina representando a cidade de Cidade de São Paulo coroaando seus fundadores, representados no pedestal de 5 metros em baixo relevo em bronze. Em 1920, atendendo a um pedido de Candido Motta, Zani produziu três painéis em bronze em Porto Feliz, que reproduzem obras sobre as monções de Hércules Florence, Almeida Junior e Adriano Taunay.



se expandiu. Essa movimentação cultural culminou com a *Semana de Arte Moderna* de 22.

Existem muitas referências sobre as apresentações da peça na cidade de São Paulo na historiografia dedicada à construção da identidade regional e nacional e sobre o teatro paulistano, o mesmo ocorre com o filme nos estudos dedicados ao cinema do mesmo período.

Em *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas destacam as encenações da peça de Cesário Motta Junior, os primeiros comentários se iniciam no capítulo que tem o sugestivo título *São Paulo ensaia teatro próprio*<sup>49</sup>, em que relata o sucesso da peça na temporada de 1917:

*A Caipirinha*, de Cesário Mota Júnior, desperta grande interesse: ‘Escrita muito antes da abolição e da mudança do regime, nota-se nas suas cenas, de uma singeleza empolgante, sopitados ideais de liberdade, uma leve propaganda republicana’ (25/04/1917). A peça chega a vinte e nove representações, cifra que se justifica em parte, sem dúvida, pela forte onda nacionalista que se propaga, avivada com o torpedeamento de um navio brasileiro e o conseqüente rompimento com a Alemanha. (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 88)

Mesmo que o texto de Magaldi e Vargas desconsidere as encenações da peça no interior paulista na década de 1880, ainda há o destaque às reações nacionalistas ao torpedeamento de um navio brasileiro pela marinha alemã, o que resultou no rompimento diplomático do Brasil com a Alemanha. Além disso, o texto destaca a presença de Itália Fausta, protagonista nas apresentações de 1917. Descrita como “a primeira atriz, no século XX, surgida e formada em São Paulo, ganhando projeção nacional” (p. 42). Outras obras dedicadas ao teatro brasileiro confirmam sua importância como intérprete de grandes papéis e sua participação na *Companhia Dramática de São Paulo* rebatizada, posteriormente, de *Nacional*, quando passa a apresentar espetáculos no Rio de Janeiro, inclusive com *A Caipirinha* fazendo parte do

---

<sup>49</sup> Ao analisar o termo regionalista aplicado por Magaldi e Vargas, Cássio Melo faz a seguinte consideração sobre a periodização proposta na obra: “Ao estabelecer tal periodização ignora-se toda uma produção cultural anterior ao período citado, inclusive desconsidera-se a própria historicidade da peça citada anteriormente que é do final do século XIX, cuja autoria é de Brício Filho. Como se vê, esses autores marcam o surgimento do teatro de temática rural associado ao fortalecimento de um sentimento nacionalista em São Paulo, mesmo período em que a produção literária que aborda o mesmo tema começa a ganhar corpo. E completam, “até o início do século XX o que existia em São Paulo era o teatro importado do Rio, cópia de êxitos europeus, repetição dos sucessos fluminenses”. Tal afirmação pode ser contraposta quando verificamos que já existia a produção de textos teatrais no final do século XIX em que o caipira já aparece representado. Desse período podemos citar: *O Boato* (1899) de Arlindo Leal e Manoel dos Passos; *Nhô Quim* (1888) e *Os dois Jucas* (1888) de José Piza; *A caipirinha* (Final do Século XIX) de Cesário Mota Jr. e *Quincas Teixeira* (Final do Século XIX) de Brício Filho”. (MELO, 2007, p. 45)

repertório. Após comentar as encenações da peça e o nacionalismo que a envolve, o texto de *Cem Anos de Teatro em São Paulo* ressalta a onda, nos palcos da capital, de peças regionalistas, em que o caipira se torna personagem constante.

No ano de 1919, as encenações da peça de Cesário Motta Junior geram uma nova temporada de sucesso, agora realizada pela Companhia Sebastião Arruda, do famoso ator cômico. O sucesso da temporada é mencionado juntamente com uma nota sobre sua versão cinematográfica, realizada no mesmo ano, no capítulo intitulado *Regionalismo*:

O sucesso do gênero é tal que *A Caipirinha* foi transformada em filme e anunciada como “primeiro filme verdadeiramente regional que implantará a sério a indústria cinematográfica em São Paulo”. (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 92)

No parágrafo seguinte, há uma observação sobre uma crítica de Candido Motta Filho ao personagem Jeca Tatu:

Dois anos depois, em plena campanha do modernismo, Cândido Mota Filho, numa crônica intitulada “A literatura nacional” (publicada a 3/10/1921, no *Jornal do Comércio*, edição de São Paulo e reproduzida por Mário Silva Brito em *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*), invectiva o Jeca Tatu, personagem padrão da literatura regional: “O mono burlesco que vive sentado sobre os calcanhares, indiferente a tudo, retardatário da espécie e tropeço progresso do país, não pode ser o protótipo da alma nacional” (MAGALDI e VARGAS, 2000, p. 93)

A insatisfação com o personagem Jeca Tatu registrada na crônica de Candido Mota Filho ganha especial contorno, quando consideradas as informações sobre o envolvimento do pai do cronista nas encenações de 1917.

No caso de Candido Motta pode ser considerada ainda sua participação na *Sociedade Dramática Infantil* da escola de Fernando Motta, quando atuou como Joanico nas primeiras encenações de *A Caipirinha*. Candido Motta se tornou advogado, professor na Faculdade de Direito de São Paulo e Secretário de Estado. Provavelmente, a lembrança da peça em sua infância, tenha sido decisiva para que fosse levada ao palco do Teatro Municipal.

Há ainda na obra *Cem Anos de Teatro em São Paulo* uma última referência sobre encenações da peça *A Caipirinha*, em 1928, quando foi montada como um

sainete<sup>50</sup> paulista. Os sainetes estavam em voga, principalmente em Buenos Aires, e muitos textos portenhos foram adaptados pelo teatro paulista.

A relação entre a peça e o nacionalismo foi abordada na obra *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação* de Tânia Regina de Luca, que inicia o capítulo *O Modelo Nacional Paulista*, a partir da crítica sobre *A Caipirinha*, publicada em maio de 1917 na *Revista do Brasil*:

O desejo de afirmação e auto-suficiência extravasava os limites da literatura, manifestando-se também no teatro e no cinema. No que se refere à dramaturgia, a crítica registrava um interesse crescente do público pelas peças que abordassem temas nacionais, ainda que nem sempre elas ostentassem a perfeição técnica e a qualidade dramática das congêneres estrangeiras. Comentando o encerramento da temporada da Companhia Dramática de São Paulo, que tinha por objetivo levar a público peças nacionais, a redação da *Revista do Brasil* lembrava que o maior sucesso ficara por conta da peça *A caipirinha* de Cesário Mota, considerada: um dramazinho ingênuo ... Mas é tanta a sede de nacionalismo em nosso público, é tão grande o cansaço em que o teatro estrangeiro o prostrou que essa peça com todas as suas máculas ... lhe deu uma satisfação imensa ... Os nossos empresários precisam convencer-se de que a mais singela comediuzinha nacional, isto é, que desenhar os nossos costumes, a nossa gente e a nossa terra, vale mais para nós que todo o teatro francês. (LUCA, 1999, p. 260)

No mesmo capítulo, a autora afirma que *o teatro conheceu então uma vaga de brasilidade*, da qual *A Caipirinha* participou. Essa brasilidade era comemorada nas páginas da *Revista do Brasil* por escritores como Amadeu Amaral e Monteiro Lobato. Enquanto o primeiro destacou a criação de um *teatro nosso*, com atores e características nacionais, Lobato, oito anos após a criação de seu personagem Jeca Tatu, assinalou o fim do uso da prosódia lusitana pelos atores em favor da língua nacional, que justifica de forma prática e bem humorada:

(...) vai cessar, finalmente, esse horrível estado de coisas que durou até há bem pouco tempo: um país que ia ao teatro mas não entendia patavina das peças ... a não ser que levasse consigo intérpretes juramentados. (LUCA, 1999, p. 262)

Essa questão sobre a brasilidade envolvendo o caipira é frequente na bibliografia dedicada à produção cultural da primeira metade do século XX em São Paulo.

Especificamente sobre essa produção no teatro, o crítico Miroel Silveira destacou a importância de estudos sobre a presença do caipira teatro desse período, no texto *Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas*, publicado no caderno Ilustrada do jornal

---

<sup>50</sup> “O sainete é explicado como uma ‘comédia leve, sem efeitos fortes, seja de movimento, seja apenas de retórica. Deve assim apresentar unicamente o feitio superficial dos personagens. É rápido.” (MAGALDI e VARGAS, 2000, p.114)

Folha de S. Paulo, em dezenove de junho de 1981. O autor propõe a análise da mescla resultante entre o Jeca do início do século XX e o personagem caipira criado no cinema por Mazzaropi já na metade do mesmo século. Além dessa síntese de personagens, Miroel Silveira apresenta um breve resumo de sua obra para o público leitor do jornal. O artigo tem início com um balanço sobre o encontro de desterrados na capital:

Nos fins do século passado e nos começos deste, defrontaram-se na vida e nas artes duas culturas que o tempo aqui reunira: a italiana dos recém-emigrados, e a dos caboclos que também emigravam do ciclo roceiro para se instalarem na grande urbs paulistana que nem Anchieta nem Nóbrega desejariam ter fundado. (Ilustrada, 19/06/81 p. 30)

O texto propõe, nos parágrafos seguintes, “que vinham os italianos com o rancor de suas injustiças sociais, com a miséria de suas terras” e a condição de êxodo seria determinante para que os imigrantes se reconhecessem no caipira:

Tanto o êxodo da pátria italiana quanto o êxodo da pátria cabocla provocaram as expressões artísticas que, na linha de comicidade, se cristalizariam mais tarde na figura do Jeca-Mazzaropi. A nostalgia da terra longínqua exacerbava a defesa dos valores da "italianità" nos serões de fins de semana, nos teatrinhos de bairro dos filodramáticos. E a nostalgia da natureza selvagem, trocada pelas comodidades urbanas, pedia uma literatura evocativa e descritiva, tal como a fizeram Valdomiro Silveira e Amadeu Amaral em São Paulo, e Afonso Arinos em Minas. Nelas, a figura do caboclo é sempre rica de humanidade, sensível e terna, com raros traços alegres. Viria depois Lobato, doente de sua megalomania progressista, apontando o dedo acusador para o pobre Jeca desnutrido e lombrigoso, responsabilizando-o pelas "cidades mortas" de Oblivion. Mais tarde se arrependeria e faria comovente mea-culpa, capitalizada em seguida pela Indústria Farmacêutica Fontoura para maior venda de seus produtos. (Ilustrada, 19/06/81 p. 30)

Em seguida são citados alguns dos autores responsáveis pela criação do caipira como figura “rica em humanidade, sensível e terna, com raros traços alegres”, além da demarcação da passagem para o tom caricatural assumido pelo personagem:

Da literatura passariam rapidamente para o teatro essas personagens, nas criações de Arlindo Leal, Brício Filho, Joaquim Morse, João Pinho, **Cesário Mota**, José Piza (parceiro de Artur Azevedo na "Capital Federal"). Belmiro Braga e muitos mais, sendo que nessa primeira passagem ainda não se caracterizariam as figuras do caipira como caricaturais, embora já com acentuados traços cômicos. Foi só depois que Cornélio Pires sublinhou com predominância esses aspectos piadísticos do Jeca, que a personagem assumiria, também (e principalmente) no palco, um tonus grotesco. (Ilustrada, 19/06/81 p. 30)

Apesar do tom “grotesco” assumido pelo caipira, a partir das criações de Cornélio Pires, o texto ressalta a vitalidade e a importância das produções com a temática regionalistas no teatro paulistano de então:

Essa evidência cômica, embora lastimável quanto ao esvaziamento da figura humana do caboclo, gerou teatralmente uma energia criadora vigorosamente expressiva em São Paulo, onde o fenômeno histórico-sociológico da defrontação cultural acontecia. De mera consumidora dos produtos encenados na capital federal (e muitas vezes em Lisboa), principiou São Paulo nas duas primeiras décadas do século a estabelecer vida teatral própria, basicamente em torno e tendo como tema central os tipos do emigrante italiano e do caipira paulista. Dois atores se notabilizaram, por essa época, no desenho cênico da dupla caricatura: Vicente Felício e Sebastião Arruda. Este fundou companhia própria, a Companhia Arruda, e Vicente Felício o acompanhou praticamente durante toda a sua carreira nesse período, tendo a ele sobrevivido em fases posteriores. (Ilustrada, 19/06/81 p. 30)

Então, o texto traz um rápido histórico sobre as companhias teatrais e atores que exploraram exaustivamente o tipo caipira nos palcos paulistanos, como Sebastião e Genésio Arruda. Finalmente, Miroel Silveira encerra seu texto delineando a ligação entre o personagem caipira do teatro e o personagem cristalizado por Mazzaropi no cinema:

Embora nascido no teatro e no circo, o Jeca-Mazzaropi não se construiu mais com os exageros de Genésio Arruda quando se transpôs para o cinema. Este veículo, onde o "close" desfavorece o imaginário quando o argumento se volta claramente para o realismo, exige maior contenção interpretativa e visual, à qual Mazzaropi soube atender com habilidade. Havia no ator uma preocupação inteligente de preservar a empatia, com o público de defender a situação humana sem perder o resultado cômico. É nessa postura simples e simpática que ele vai permanecer na memória de nossa gente. Como alguém que deu a volta por cima de nossas infelizes estruturas sociais utilizando a arma pacífica de sua divertida matreirice. (Ilustrada, 19/06/81 p. 30)

De maneira bastante competente, Cássio Santos Melo explorou esse quadro traçado por Miroel Silveira sobre o teatro paulistano em *Caipiras no palco: Teatro na São Paulo da Primeira República*. Essa pesquisa analisa a presença do regionalismo na produção teatral da capital paulista, destacando esse movimento que ganha força em meados da década de 1910. Mas, como alerta o autor, algumas peças regionalistas remontam o final do século XIX, produzida pelo interior do estado, como ocorre no caso de *A Caipirinha*. Entre as peças analisadas nesse estudo, a peça de Cesário Motta Junior é uma das obras mais antigas<sup>51</sup>. Além dessa análise, a pesquisa define o próprio termo “regionalista” em relação às peças analisadas. A dissertação de Cássio Melo

---

<sup>51</sup> Cássio Santos Melo não chega a datar *A Caipirinha*, indicada como do “final do século XIX”. As peças mais antigas analisadas por ele datam de 1888, como *Os dois Jucas* de José Piza, assim, entre as analisadas, a obra de Cesário Motta Junior é uma das primeiras.

também é um exemplo do espaço que o teatro regionalista começa a ganhar entre os estudos historiográficos recentes.

Em um extenso conjunto de peças analisadas a partir de suas características regionalistas, com detalhes que ressaltam a ligação entre essa produção teatral e a construção da identidade paulista, *A Caipirinha* ganha destaque no sub-capítulo: *Virgens para a nação*. Nessa análise destacam-se as questões da perda de autonomia sofrida pelos caipiras e a autorreferência como caipira pelos personagens rurais:

A auto-referência como caipira é uma tentativa de investir em si próprio virtudes como bravura, honestidade e solidariedade. Em *A caipirinha*, essa investidura é feita com o intuito de dotar o caipira de um certo *ethos* guerreiro na luta contra as arbitrariedades perpetradas pelas classes mais abastadas. (MELO, 2007. p. 86.)

Outro aspecto que se destaca na análise de Melo são os aspectos ligados à escravidão no texto de 1928 e que, segundo o autor, contribuíram com o insucesso dessas que foram as últimas montagens da peça na capital:

A cópia que fazemos uso é de setembro de 1928, quando a Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia-Raul Roilien levou à cena *A Caipirinha*, de Cesário Mota, no dia 21 do referido mês que, segundo o cronista OESP, parece não ter agradado ao público presente pelo fato de tocar em um tema que para seu momento não era atual, a crítica ao sistema escravista. (MELO, 2007. p. 85.)

No texto de 1928 existem muitas referências ao sistema escravista, que foram acrescentadas ao texto das primeiras encenações. Existem referências às leis dos sexagenários e do ventre livre, sendo que a primeira foi promulgada em 1885, ou seja, depois das primeiras encenações no interior paulista. Além disso, como dito no primeiro capítulo, a questão da escravidão, mesmo no final do Império, ainda era um tema bastante delicado no teatro.

O autor Cássio Melo trata, ainda, de apresentar o enredo da peça, no capítulo que tem seu enfoque voltado para a proliferação de “caipirinhas”, iniciada com a peça *A Caipirinha*, como personagens fixadas pelo teatro paulista do início do século XX:

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

Essas moças puras acabam sempre por conquistar o coração daqueles jovens que teimosamente consideram o rural como local de atraso e paralisado no tempo. Ao final, se rendem à pureza e o frescor de um amor seguro. (MELO, 2007. p. 88.)

*Caipiras no palco* demarca a forte presença da obra de Cesário Motta Junior na produção teatral regionalista dos teatros paulistanos. Essa análise evidencia a contradição das representações do caipira produzidas por letrados e consumidas na metrópole paulista:

A presença da representação do caipira no teatro, na literatura e em outras artes remete a uma tentativa de construção da nacionalidade brasileira no período da chamada Belle Époque. Nesse momento da história brasileira, aprofundou-se a nova tendência para definir uma nação em termos étnicos e especialmente em termos de linguagem, como sugere alguns autores.

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

O caipira, assim como outros símbolos, representou uma tentativa de construção de uma identidade nacional. No início dos anos de 1910, assiste-se em São Paulo ao esforço sistemático e concentrado de uma produção cultural sertaneja, como também iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Tal esforço de construção de um “padrão de identidade autenticamente brasileiro” faz referência a um período em que a intelectualidade brasileira se apresentou investida, tal qual ela mesma se outorgava, “da missão” de revelar a verdadeira face da nação. (MELO, 2007. pp. 32-33)

Essas considerações explicam parte do sucesso obtido pela peça de Cesário Motta Junior nas encenações de 1917 e 1919, quando a atmosfera cultural da capital era a melhor possível para sua recepção junto ao público. Outros aspectos dessas encenações que explicam o sucesso da peça na capital estão ligados a seus realizadores. Tanto a *Companhia Dramática Paulista*, capitaneada por Gomes Gardim e Itália Fausta, quanto a *Companhia Arruda* foram importantes grupos teatrais. O mesmo pode ser dito da *Companhia Brasileira de Sainete Abigail Maia-Raul Roulien*, ainda que não tenha alcançado o sucesso obtido pelas primeiras companhias com a peça.

Sobre os teatros paulistanos e as companhias que neles se apresentavam, Cássio Melo destaca algumas das companhias que se especializaram em temas regionalistas, ou pelo menos, as que tinham em seu repertório esse tipo de peça. Entre os envolvidos nas apresentações de *A Caipirinha* podem ser destacados os nomes de Gomes Gardim que além de dramaturgo foi escritor e político. Gardim defendeu importância da temática regionalista no teatro e foi um dos criadores da companhia que encenou pela primeira vez a peça de Cesário Motta na capital, em 1917. Ainda sobre essas apresentações, merece destaque o fato de terem ocorrido no Teatro Municipal, pois, segundo Melo, as obras dessa temática eram bastante comuns nos teatros mais antigos e periféricos da cidade, mas incomuns no Municipal, reservado então a espetáculos líricos. *A Caipirinha* foi uma das poucas obras regionalistas a ocupar esse espaço no período, abrindo caminho para apresentação da peça *O Contratador de Diamantes* de Afonso Arinos, que marcou o ano de 1919 como maior sucesso daquela temporada, com seu tema histórico-nacional.

Em outro trabalho recente, *Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901 -1922)*, Maira Mariano enfatiza especificamente a pesquisa de textos sobre o teatro em periódicos paulistanos das primeiras décadas do século XX. A autora questiona a ideia de estagnação do teatro brasileiro, defendida pelos intelectuais da época, principalmente, a partir do predomínio do teatro musicado. A partir dessa questão, a pesquisa se debruça sobre um vasto número de fontes e mostra que, ao contrário do senso comum que se criou sobre o teatro brasileiro no período, houve uma produção intensa de espetáculos que pela atividade ininterrupta de algumas companhias se mantinham em cena por longos períodos para os padrões da época.

Maira Mariano explora o esforço para consolidar o título atribuído a cidade de São Paulo de “Capital Artística do País” e perseguido por toda uma geração de intelectuais paulistas. Tanto Mariano quanto Melo partem da ideia de “missão” apresentada por Tânia de Luca em seu estudo sobre a *Revista do Brasil*, refletindo a pujança econômica do café no interior do estado e a transformação contínua sofrida pela capital:

(...) Os intelectuais paulistas reivindicavam para si a supremacia literária porque julgavam ter respostas para o grande problema da produção brasileira: o de ser subserviente a tudo quanto fosse estrangeiro. A valorização do regional seria a solução para esta questão, pois seriam criados nossos próprios métodos, sem uma influência estrangeira. São Paulo que já fornecia os elementos para o enriquecimento da nação, agora revelaria ao país como fazer sua própria arte.



À imagem de São Paulo como a locomotiva, o carro-chefe da nação, procurava-se incorporar a imagem de pólo cultural do país, centro de onde irradiaria um projeto nacionalizador. (MARIANO, 2008, p. 95)

Dessa forma, *A Caipirinha* teria encontrado um solo fértil para florescer na capital, já que apresentava muito dos elementos desse projeto nacionalizador. Mesmo tendo sido escrita antes desse movimento se consolidar já refletia alguns dos anseios dos intelectuais que se tornariam marcantes no início do século XX.

Maira Mariano revela aspectos das encenações nos anos de 1917, como no registro, em que a peça serve de pretexto para uma crítica bem humorada de *O Pirralho* de vinte de maio de 1917, sobre a situação do teatro Municipal:

O fato de o Municipal ser ocupado somente por companhias estrangeiras é alvo da crítica de *O Pirralho*. O periódico traz o seguinte diálogo satirizando a situação:

No teatro Municipal. Palestram diversos cavalheiros da nossa melhor sociedade.

- Acho que estão barateando o nosso Municipal.

- Por quê?

- Isto só devia aceitar companhias líricas.

- É verdade

- Agora já vêm as companhias dramáticas e até uma de operetas já se anuncia.

- Uma vergonha!

- Até a “Caipirinha” veio parar aqui com caipiras descalços. É uma falta de consideração.

- Está visto. Já que vinham representar no Municipal porque não fazem os caipiras de botinas ou botas.

- É verdade, que desaforo! (MARIANO, 2008, pp. 72-73)

Além da temporada de estreia no Municipal, *A Caipirinha* passou a fazer parte do repertório da Companhia Dramática de São Paulo, sendo seguidamente encenada em outros palcos como do teatro Boa Vista (MARIANO, 2008, p. 111). Inaugurado pelo jornal O Estado de S. Paulo, em 1916, o teatro recebeu um grande número de peças regionalistas (MELO, 2007, p. 32). As encenações da peça continuaram a agradar o público, mesmo que o texto da *Revista do Brasil* não poupasse críticas a alguns de seus defeitos:

Tobias Monteiro registrou que *A Caipirinha* foi o maior trunfo da Companhia Dramática de São Paulo na temporada. Apesar da fragilidade do texto teatral e da má atuação dos artistas, a montagem agradara muito porque o público estava sedento de nacionalismo e cansado de peças estrangeiras:

É uma peça que não resiste a uma crítica severa. Os seus defeitos saltam aos olhos mais inexperientes e para agravá-los houve ainda o concurso dos intérpretes que, embora artistas estimáveis alguns, estavam na

impossibilidade física de reproduzir com perfeição os nossos tipos da roça. (MARIANO, 2008, p. 111)

Nem todas as críticas soaram tão desfavoráveis. Após apresentar o enredo da peça, com destaque para os elementos regionalistas, Maira Mariano, destaca a surpresa de um dos críticos sobre a autoria da obra:

O crítico de *A Cigarra* escreveu que essa peça foi uma revelação para o público paulista, que nunca suspeitara do talento de Cesário Mota para a comédia. As falhas da peça não passaram despercebidas ao crítico, no entanto os elogios encobriram-nas:

... a peça, à parte inevitáveis senões, era bem feita, era viva e graciosa, e estava cheia de observação justa e flagrante; interessava, comovia e fazia rir. E era inteiramente, profundamente paulista.

O comentário final ilustra o que observamos anteriormente sobre a necessidade de elevar a cidade de São Paulo ao patamar de centro artístico do país. (MARIANO, 2008, p. 113)

A partir de 1919, a peça passou a ser encenada pela *Companhia Arruda*, que tinha o cômico Sebastião Arruda como seu principal nome. O ator, marcado pela atuação como tipo caipira, aproveitou o texto de Motta para desenvolver seu personagem, provavelmente atuando como Inácio.

Mesmo com os defeitos do texto de Motta, apontados pelos críticos da época, seu registro do caipira e a comicidade da obra garantiram sua sobrevivência na capital paulista, mesmo distante dos tempos em que o texto foi encenado pela *Sociedade Dramática Infantil*, no interior paulista. A peça acabou se mostrando útil aos intelectuais, preocupados em construir um modelo nacional em São Paulo e atraente a um público ansioso por obras em que se reconhecessem e que fugissem dos modelos importados e até então predominantes. Essa trilha levou a peça dos palcos para os cinemas, onde o regionalismo não tardou a chegar.

#### 4.1 O filme de 1919

As primeiras décadas do século XX na cidade de São Paulo foram marcadas pelo ritmo acelerado das transformações econômicas e sociais e pelo esforço de setores da sociedade em criar uma identidade que legitimasse a hegemonia política e econômica das elites paulistas desse período, como mostra Sevcenko:

(...) São Paulo era uma correria sôfrega para escavar raízes tradicionais e estabelecer uma memória de tinturas coloniais; um empenho pelo resgate e identificação com uma cultura popular, mormente de recorte sertanejo; uma busca de áreas periféricas ao centro, à procura dos espaços livres para corridas e esportes, do público para as façanhas e da animação popular para o Carnaval e as novas celebrações; (SEVCENKO, 1992, p. 255)

O cinema tornou-se um dos elementos na construção dessa “*memória de tinturas coloniais*”, que contou com a participação direta de escritores regionalistas, como Cornélio Pires, contribuindo com contos adaptados no filme *O Curandeiro*, de 1917, ou mesmo sendo responsável pela realização do filme *Brasil Pitoresco*, de 1926. O interesse em filmar histórias baseadas nesse “*recorte sertanejo*” era comum. Jean-Claude Bernardet, que dedicou estudos ao cinema desse período, cita *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) como o primeiro filme dessa temática, em seu artigo: “*Notas iniciais sobre as relações entre cidade e o campo no cinema brasileiro*”.

A análise do filme *A Caipirinha*, de 1919, adaptado a partir da peça de Cesário Mota Junior, leva a questionamentos diversos daqueles tomados a partir do texto teatral, pela própria natureza do documento fílmico. Uma análise do filme em si não é possível, já que não existem cópias preservadas, por isso não se permitem comentários sobre aspectos como cenário, figurino, atuação do elenco, bem como sobre os textos utilizados no filme, sua montagem, etc. Essa ausência dificulta o estudo, não inviabiliza, no entanto, uma análise sobre sua produção, exibição, recepção pelo público, pela crítica, etc. Existem testemunhos documentais sobre sua realização, tanto em periódicos da época, como em abordagens incluídas na bibliografia sobre o cinema paulistano e na historiografia dedicada à produção cultural do mesmo período.

As considerações e algumas conclusões do estudo de Bernardet, que envolvem os filmes produzidos por Antônio Campos, delimitam vários momentos do cinema brasileiro e sua relação com a temática do campo, que:

(...) apresenta a cidade como um pólo de atração deslumbrante mas um antro de perversidade que arruína a sólida moral familiar, que decompõe, dissolve a ética tradicional que mantém coesa a sociedade. Em contrapartida, é no interior que a família se preserva, é o interior que

protege a família contra a dissolução da vida urbana. Nada de novo, pois essa temática cidade/interior, com esse mesmo enfoque preservação/dissolução da moral, já tinha sido abordado pela literatura e teatro brasileiros. (BERNARDET, 1980, p. 139)

Citado várias vezes por Bernadet, o filme *A Caipirinha* aparece como bom exemplo dessa temática.

A relação Cinema e História nortearam as questões feitas, a partir dos vestígios remanescentes do filme. Assim, foi possível compreender o uso da figura caipira no cinema paulistano desse período e constatar algumas divergências entre o filme e a obra que o inspirou. Além disso, observou-se que a versão cinematográfica não é citada nas biografias escritas sobre Cesário Motta Junior, sendo assim ignorada pelos biógrafos que destacam a montagem teatral de 1917, mas desconsideram o filme, uma evidência do afastamento de historiadores do documento fílmico. Como explicita Marc Ferro:

Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador (...) Fazer o exame de quais ‘monumentos do passado’ o historiador transformou em documentos e depois, hoje, que ‘documentos a história transformou em monumentos’, levaria a uma primeira forma de compreender e ver por que o filme não aparece. (FERRO, 1992, p. 79)

A ausência de referências sobre o filme nas biografias de Cesário Mota Jr. levanta uma questão que pode ser relacionada à análise proposta por Marc Ferro. Cássio Mota, que escreveu *Cesário Mota e seu tempo*, começa com um breve quadro da São Paulo do final do século XIX, onde o cinema é brevemente descrito:

O cinema e o gramofone estavam ainda nos primeiros ensaios. O cinema passava-se dentro de uma caixa com mostrador de vidro, onde se apreciavam brigas de galo, crianças pulando corda, tocando arcos de madeira etc. (MOTTA, 1947, p. 21).

Mesmo assim não há referências no texto ao filme de 1919, apesar de seu sucesso, que pode ser constatado pelo levantamento realizado por Bernadet demonstra que “o sucesso do filme é apresentado pelos números. A lotação do Teatro Salesiano, pela segunda vez esgotada” (BERNARDET, 1979, s/nº). O autor ainda inclui a renda obtida na sessão que corresponde aproximadamente a três vezes o total das despesas a deduzir. Se considerarmos que a apresentação contava com um grande número de músicos, orquestra e massa coral, pode-se concluir que a renda foi compensatória aos realizadores. Intriga o silêncio sobre o filme nas biografias, provavelmente explicado pelo fato de o filme ter sido realizado por iniciativa de Antônio Campos, sem qualquer

envolvimento aparente com a família Mota. Essa ausência apenas reforça as afirmações de Ferro:

Além do mais, no início do século XX, o que é o cinematógrafo para os espíritos superiores, para as pessoas cultivadas? ‘Uma máquina de idiotização e dissolução, um passatempo de iletrados de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho.’ O cardeal, o deputado, o general, o notário, o professor, o magistrado compartilham desse julgamento...(FERRO, 1992, p. 83)

Já a historiografia mais recente dedicada ao estudo da produção intelectual paulista voltada, principalmente, para o problema da construção de uma identidade regional, cita as versões de 1919 da *Caipirinha* como parte desse processo, enquanto a bibliografia referente ao cinema paulistano do início do séc. XX destaca o papel do realizador do filme, Antônio Campos, um dos pioneiros do cinema em São Paulo, que pretendia criar uma série de filmes sertanejos.

Não havia em São Paulo uma indústria de cinema; a produção “artesanal” ficava a cargo de realizadores como Antônio Campos, que encontraram nos imigrantes, a maioria italiana, profissionais com alguma experiência no teatro e no cinema ainda no continente europeu, os atores e técnicos para seus filmes.

Apesar do amadorismo marcante, os cinemas paulistanos tornaram-se espaços de lazer cada vez mais frequentados pela sociedade paulistana. Nos primeiros anos, o público era constituído principalmente por jovens e por operários e o cinematógrafo era visto como uma diversão popular, com salas vistas como “ninhos de pulgas” e “mal cheirosas”.

Antônio Campos, responsável pela realização do filme *A Caipirinha*, teve importante atuação no cinema paulistano no início do século XX:

Antônio Romão de Souza Campos, dentista professor secundário, ator, músico, fotógrafo amador, foi também o primeiro homem a fazer cinema em São Paulo. (GALVÃO, 1975, p. 21)

Ele havia testemunhado as primeiras projeções cinematográficas na capital paulista e viu na novidade uma oportunidade de negócio. No início associou-se a Francisco Serrador, imigrante espanhol, e produziu filmes que iam de *cavações* (simples registro do movimento nas ruas da capital) a filmes com enredo ou *posados*. O caráter experimental desse cinema está ligado à própria trajetória do cineasta, que adaptou um projetor *Pathé* para captar suas primeiras imagens. Dedicou-se aos documentários, inclusive com um inusitado registro da *Caça à raposa*, na São Paulo de 1913.

Por este tempo, Antônio Campos filmava apenas documentários. Seu sonho, porém era fazer *posados*. Amador de teatro ele próprio, e grande

admirador de literatura nacional, pensava e transpor para *partituras cinematográficas* todos os romances e peças teatrais de que gostava. (GALVÃO, 1975, p. 32)

A maioria dos filmes de ficção produzidos nesse período era fruto de adaptações de obras literárias de escritores consagrados, principalmente do romantismo brasileiro. Mas outra forma de obter lucros com o cinema eram os filmes chamados de “cavações”, em que se filmava uma cidade, uma indústria ou comemoração, na tentativa de vendê-los a algum interessado pelas imagens. A inventividade dos cineastas da época pode ser percebida nos chamados *cantantes*, filmes que mostravam um cantor em um cenário conhecido, como “na Ponte Grande à beira do rio Tietê” e, enquanto as imagens eram projetadas, o próprio cantor, ao vivo, as acompanhava. Campos, que produzia em vários formatos, realizou filmes *cantantes* e utilizou a técnica na exibição da *Caipirinha*. O acompanhamento sonoro é um dos aspectos relevantes para o estudo desse filme que, mesmo sendo silencioso, contava com acompanhamento musical assim descrito pela crítica:

(...) filme verdadeiramente regional (...) ornado de cantos sertanejos e danças roceiras (...). (...) dois números de canto, um correspondente ao samba, em Coruquerê, e outro do cordão carnavalesco em plena Avenida Paulista, onde o filme apanha grande extensão do curso nos dias de carnaval.(...) Grande massa coral. Samba cantado. Carnaval cantado.(OESP 04/05/1919).

Outro aspecto ressaltado está ligado às características técnicas e estéticas:

O assunto é singelo e faz lembrar em certos trechos episódios do far-west das fitas norte-americanas, com a mesma riqueza de paisagem, amplitude de perspectivas e essa encantadora simplicidade das coisas sertanejas. (...) "Único filme até hoje editado em estilo americano. (OESP 22/05/1919)

O parâmetro de referência sobre a qualidade técnica do cinema para os críticos de então, eram os filmes estadunidenses, que mais tarde fariam enorme sucesso. Por isso, os realizadores recorreram ao estilo norte-americano ao filmar as paisagens, tentando obter assim reconhecimento sobre os avanços técnicos.

Além do mais, com Cesário Mota Junior indicado como autor do enredo, o filme aproveitava o sucesso da peça teatral. Porém, como mostra a crítica, alguns elementos presentes no filme, não estão no texto original, como “do cordão carnavalesco em plena Avenida Paulista, onde o filme apanha grande extensão do curso nos dias de carnaval”.

Como visto no primeiro capítulo, no texto original não existem cenas urbanas propriamente ditas, recorrendo-se, para aquelas que ocorrem na vila, ao cenário do interior de uma residência. Mesmo realizando o que chamou de “estudos dos usos e

costumes sertanejos”<sup>52</sup>, Antonio Campos parece ter valorizado muito mais o aspecto urbano do que propõe o original, provavelmente utilizando imagens do Carnaval, filmadas previamente e encaixadas no filme, prática que era comum:

Uma das características do cinema paulista que mais irritava os críticos da época – característica presente desde os primeiros filmes de Antônio Campos – era o aproveitamento sistemático de cenas de filmes já exibidos, nos novos filmes. Não havia quem tivesse uma bela tomada de cachoeira, ou uma sugestiva cena de rua, que perdesse o ensejo de encaixá-la em seja lá qual for o filme que fizesse, viesse ou não ao caso o assunto. Grande parte das cenas dos filmes de enredo eram extraídas de material corrente de documentários: desfiles militares, jogos de futebol, inaugurações, concursos de natação, reides aéreos e automobilísticos, carnavais da Avenida Paulista, fazendas de café etc. (GALVÃO, 1975, p. 57)

Há diferenças entre a peça e o filme, levando-se em consideração a natureza da primeira, originalmente escrita para festas religiosas, com uma duração não muito longa, enquanto o filme contava com 120 minutos de filmagem. Campos não podia se prender ao texto, o que provavelmente poderia ser uma experiência monótona ao espectador.

A única imagem do filme encontrada destoa em relação ao original, pois, embora não exista na peça confronto físico algum, ela mostra um momento de luta entre dois homens, possivelmente o avô da caipirinha e seu raptor. Observa-se que o filme não podia prescindir de momentos de tensão como esse.

---

<sup>52</sup> Marcius Freire aponta sobre os limites e intersecções entre o Cinema e as Ciências Humanas, lembrando que a aproximação entre esses campos remonta desde o final do século XIX, com o nascimento do Cinema e os primeiros filmes que surgiam como forma de registro da natureza ou da sociedade: “O cinema registrando a aventura humana naquilo que passou a ser chamado de “filme documentário”, ou reconstituindo-a no filme de ficção, e a antropologia servindo-se, de quando em vez, desses registros para ilustrar ou edulcorar a rigidez de suas exposições (...). A indefinição quanto ao que vem a ser um “filme antropológico” perdurou até os idos de 1948 quando André Leroi-Gourhan, considerando, na ocasião, que “...parece haver uma certa confusão entre o filme etnológico e o filme de viagem ...”. sugeriu que “Três tipos de filmes podem ser considerados como etnológicos (...): O Filme de pesquisa, que é apenas um meio de registro científico entre outros. O Filme documentário público ou “filme de exotismo”, que é uma forma do filme de viagem, e aquilo que (chama) de filme de ambiente, rodado sem intenção científica, mas que adquire valor etnológico pela exportação, como uma intriga sentimental em ambiente chinês ou um bom filme de gangsters nova-iorquinos tornam-se pinturas de costumes curiosos quando se muda de continente” (Leroi-Gourhan, 1948: 42-50). Não é difícil perceber que, para Leroi-Gourhan, o caráter etnológico de um filme está mais na utilização que dele vai ser feita que nos propósitos que animaram seu realizador. E conclui Marcius Freire: “Excetuando-se o filme de pesquisa que tem como objetivo intrínseco o registro científico, podemos, a rigor, considerar qualquer filme como potencialmente etnológico, pois praticamente todos, de alguma maneira, podem enquadrar-se naquela categoria que ele define como filme de ambiente”. (FREIRE, 2005, p. 118) Assim, filme A Caipirinha enquadra-se como “filme de ambiente”, preocupado em retratar os costumes caipiras. Tal categoria é extremamente abrangente, como destacado pelo autor, já que suas características ressaltam o objetivo do realizador em registrar temas regionais, sejam eles denominados sertanejos ou caipiras, elementos recorrentes no cinema paulistano do início do século XX.

O italiano Caetano Matanó<sup>53</sup>, diretor do longa metragem, atua com outros atores e profissionais, também imigrantes italianos, envolvidos na produção do filme. Antônio Campos detém os meios para a produção, embora nos créditos seja citado como operador desse primeiro filme da Cooperativa Filmes, criada por ele.

Em suma, as diferenças e mesmo semelhanças entre a peça escrita no fim do império e o filme realizado em uma São Paulo às vésperas do modernismo refletem as transformações da sociedade paulista, marcadas pela presença dos imigrantes. Não causa estranheza o comentário publicitário da *Caipirinha*, publicado no jornal operário *O Combate*, para atrair os espectadores entre a classe trabalhadora na capital. Assim, além de produtores, os imigrantes acabaram sendo também os consumidores do filme. A utilização dos temas sertanejos, que valorizam a vida no campo e são largamente consumidos no início do século XX, é assim descrita por Bernardet:

Como entender esta imagem negativa da cidade e a apologia da vida sertaneja? Certamente essa dicotomia expressa o avanço do capitalismo no Brasil, ao mesmo tempo sedutor e destruidor. O capitalismo, que penetra primeiro nas cidades, desarticula os tradicionais modos de produção, as tradicionais formas de organização social, em particular a família patriarcal, gera novos comportamentos, torna mais impessoais as relações entre as pessoas, que se sentem destituídas de sua individualidade e mais exploradas pelo trabalho. Donde essa exaltação do interior e da vida sertaneja como reação contra o capitalismo urbano, como preservação de uma originalidade brasileira contra o capitalismo cosmopolita. (BERNARDET, 1980, p.140)

Se no Teatro Municipal reúnem-se as elites paulistanas, buscando reconhecer traços de sua identidade, nos cinemas os trabalhadores podem encontrar um espetáculo *sui generis* que, além da história da moça caipira arrancada à força da vida no campo, apresenta imagens da capital em movimento como no carnaval, tudo com um acompanhamento musical típico. Um divertimento que, se não alcança a qualidade técnica dos filmes norte-americanos, conta com referências capazes de envolver um público muitas vezes frustrado na aventura de *fazer a América*, reduzido ao anônimo responsável pelo crescimento de uma metrópole em um ritmo alucinante.

A partir da década de 1920, principalmente com a rápida urbanização da capital, os temas ligados ao campo dão lugar ao registro do acelerado crescimento urbano da capital paulista. O marco desse período é a obra *São Paulo, Sinfonia da*

---

53 Em 1923, o próprio Caetano Matanó criou a Matanó Filme, que produziu a Revista Esportiva Paulistana, um cine-jornal esportivo, com a seguinte sinopse: “Com reportagem da última festa realizada no Clube de Regatas Tietê - Encontro Palestra-Paulistano - Demonstrações de diversos ‘boxeurs’ que se acham nesta capital e outras palpitantes atualidades. Nítida edição”. (OESP 13/07/1923)



*Metrópole*, de 1929, exaltada por críticos como Guilherme de Almeida, no jornal Estado de São Paulo, por mostrar a verticalização modernizadora da capital paulista.

Os temas sertanejos seriam deixados de lado, principalmente após o modernismo paulista de 22, como destacou artigo sobre a cultura de massa em São Paulo desse período:

Existia, por parte dos modernistas, o afã propagandístico da modernidade, dos novos modos de vida nessa metrópole americana e da construção da figura de um novo homem, cosmopolita e atualizado, diferente do tipo brasileiro convencional. Assim, Peri e Jeca Tatu são resquícios de uma minoria agonizante, fadados a desaparecer diante do surgimento de tipo definitivo do brasileiro vencedor: forte, vivo, culto, inteligente, audaz, fruto de muitas raças em combate, resultante de muitos sangues e adaptado (PINTO, 1999, p.143).

Ressaltando as contradições existentes nessa imagem moderna, os realizadores de *Sinfonia* evitaram planos aéreos que pudessem mostrar os vazios urbanos e chácaras no meio da capital. O espaço para os temas rurais tornou-se cada vez menor, mesmo que continue entremeado em outras obras de importantes cineastas, como Humberto Mauro.

Em meados do século XX, o caipira reaparece com força no personagem Jeca de Mazaropi e sua imagem cômica, resistindo à modernização irrefreável e muitas vezes esmagadora. Em função do riso, o caipira que parecia não ter lugar no processo modernizador acabou remanescendo no imaginário do brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suas primeiras encenações no final do Império, *A Caipirinha* conseguiu entreter o público de um modesto teatro interiorano, mesmo que o autor tivesse o objetivo primordial de complementar as atividades escolares dos atores infanto-juvenis que nela atuaram. Ao ser encenada em São Paulo, no Teatro Municipal, em 1917, a obra de Cesário Motta Junior acabou por alcançar vastas plateias, sendo aplaudida tanto por uma elite engajada em sua “missão nacionalizadora”, como por um público que lotava os teatros mais populares. No cinema, *A Caipirinha* alcançou um público ainda mais variado que no teatro.

As representações do caipira presentes nessa obra se mostraram poderosas, resistindo ao tempo e contrariando as propostas de uma parcela dos intelectuais brasileiros que procuraram desqualificar o caipira e excluir qualquer traço de sua cultura do projeto nacional.

No estado de São Paulo, o regionalismo foi uma das estratégias assumidas por uma parte da elite letrada para a construção de uma nacionalidade calcada em elementos de sua própria história, em contraposição aos modelos impostos pela Corte, desde o século XIX. Regionalismo que se intensificou a partir da proclamação da República e do desenvolvimento da economia paulista. Esse foi o modo encontrado para legitimar as transformações econômicas<sup>54</sup> que deram ao estado de São Paulo um papel de destaque na condução da política nacional. Além de escrever *A Caipirinha*, ainda no Império, Cesário Motta Junior destacou-se no período republicano ao assumir a Secretaria do Interior e, principalmente, como primeiro presidente efetivo do IHGSP.

Ao estudar as obras dos letrados paulistas no século XIX, Antonio Celso Ferreira mostra que coube ao caipira um lugar marcado pelas contradições de seus “significados diversos, plenos de ambigüidade”:

Estes indicam, em grande parte, os sentimentos simultâneos de identificação e afastamento, característicos da elite letrada em relação àqueles seres tidos como representantes de um mundo arcaico a ser negado, mas que faziam parte das suas raízes e com os quais guardavam contigüidade física e cultural. (FERREIRA, 2002, p. 69)

---

<sup>54</sup> No caso das primeiras encenações da peça, as mudanças experimentadas pela pequena Capivari dão uma ideia da expectativa modernizadora criada pela chegada da ferrovia e instalação do engenho central na cidade. Sobre essas transformações das sociedades do interior paulista, Sérgio Buarque de Holanda dedicou a parte final de *Caminhos e Fronteiras* às mudanças nas atividades e costumes da sociedade paulista como na substituição e desaparecimento da indústria caseira, das tropas de animais, da produção de redes de dormir pela “influência desses grandes agentes da ‘modernização’, que são a estrada de ferro e a página impressa” (HOLANDA, 1994, p. 252).

Sobre as formas como o caipira foi representado por essa elite letrada, o autor prossegue:

Embora bruto e ingênuo, o caipira era visto, paradoxalmente, como fonte de uma sabedoria popular, digna de ser resgatada numa sociedade imersa em valores pragmáticos, materialistas. O substrato romântico, como se nota, permanecia vigoroso entre os letrados, incitando-os à procura dos mananciais tidos como mais puros da cultura paulista. Não foram poucos os que se dedicaram a recolher tais ensinamentos e peculiaridades, buscando em trovas, ditados e músicas populares, antecipando o que os folcloristas fariam, metodicamente, nas décadas subseqüentes. (FERREIRA, 2002, p. 71)

As representações criadas por Cesário Motta enquadram-se nessa descrição e essa “sabedoria popular” pode ser encontrada nas falas de Maroca, Pedro e Juca ao defenderem seu modo de viver. Cabe a Inácio, a esperteza ressaltada pela comicidade, característica que se tornou quase indissociável das representações do caipira criadas a partir do século XX. Uma utilização cada vez maior e muitas vezes exagerada dessas representações foi alvo de duras críticas e condenações, o que não impediu sua proliferação na literatura, teatro, música, no cinema etc. Mesmo que esteja entre as primeiras representações para o teatro, o caipira criado por Motta, um desgarrado no tempo, serve na realidade à defesa da memória desse personagem da história paulista.

Além do próprio caipira, outras caipirinhas semelhantes à personagem Maroca tornaram-se abundantes no teatro paulistano, povoando o imaginário social e aparecendo em outras formas de expressão artística. Assim, o tema “caipirinha” foi explorado por artistas do início do século XX, engajados no movimento modernista, como nas obras para crianças *A Pobrezinha Sertaneja* e *História da Caipirinha*, de Villa Lobos, compostas para piano, em 1912.

Na obra de Tarsila do Amaral, a temática é ainda mais representativa como no já citado quadro *A Caipirinha*, que ganha ares de autorretrato. Essa imagem Tarsila procurou construir de si própria, como registrada em carta aos pais, enviada de Paris, em abril de 1923, mesmo ano do quadro:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (AMARAL, 2003, p. 101)

Porém, foi fora do âmbito das artes, ao nomear o drinque que, ressignificado, o termo caipirinha fixou-se em nossa língua e acabou transpondo as fronteiras nacionais. A origem da designação caipirinha para a bebida é incerta. O livro *Caipirinha: O Drinque Popular Brasileiro* apresenta um breve histórico:

Acredita-se que a caipirinha tenha nascido no interior de São Paulo – o que explicaria seu nome – como remédio contra a gripe. A bebida seria a variação de uma receita popular à base de limão, alho e mel. A versão mais vigorosa aboliu os dois últimos, adotando cachaça e um pouco de açúcar para cortar a acidez do limão. (ENGELS e UCHÔA, 2003, p. 8)

Ao tratar dos ingredientes que compõem o drinque, o texto aborda a cachaça desde o início de sua produção na sociedade açucareira do período colonial, tratando-a sempre como um importante elemento da cultura nacional. Para tal, o texto recorre a episódios da história brasileira em que o consumo da cachaça foi utilizado como forma de afirmação de nacionalidade:

Em torno de 1650, nossa cachaça já havia conquistado seu espaço no comércio exterior e começava a ameaçar as vendas da bagaceira portuguesa, o que provocou uma repressão muito grande por parte da coroa lusitana, quanto à sua produção e comercialização.

Mas nada disso conseguiu acabar com a cachaça, que era, então bebida e degustada em cálices de cristal nos grandes salões da corte e nas casas senhoriais.

Durante todo o período de lutas pela independência do Brasil, beber cachaça era sinal de patriotismo e brasilidade. (ENGELS e UCHÔA, 2003, p. 15)

É possível encontrar na disputa comercial entre a bagaceira e a cachaça e o consumo da última como expressão de brasilidade, convergências com o modo como a bebida foi tratada pelo texto dramático de *A Caipirinha*, especificamente na cena em que Inácio descreve a briga que teve com Gonçalves, motivada pela preferência do caipira pela bebida nacional.

O texto sobre o drinque brasileiro ressalta, ainda, a importância da cachaça na composição da caipirinha, além de destacar os decretos federais dedicados às bebidas:

Mas o grande, enorme, talvez o maior mérito da cachaça é ser ela a única base para a mundialmente famosa caipirinha. Também no decreto citado acima, em seu capítulo III intitulado “Das bebidas alcoólicas por mistura” seção II: “Das mistas ou coquetel”, art. 81, §4º, “Caipirinha é a bebida típica brasileira, exclusivamente com cachaça, limão e açúcar”.

A receita tem a própria lei, o Decreto nº 4.851 de 2 de outubro de 2003 nos dita detalhes técnicos da caipirinha, como graduação alcoólica, ressaltando ainda que se considera só aguardente de cana produzida no Brasil (ENGELS e UCHÔA, 2003, p. 17)

Mais do que regulamentar uma receita, essas leis refletem a importância que a caipirinha assumiu enquanto um “produto nacional”. Ainda sobre a origem desse drinque, o livro *Drinkologia dos Estrangeiros*, um tratado sobre os drinks preparados no Rio de Janeiro no início do século XX, fornece algumas pistas. Escrito pelo diplomata Maurício Nabuco, o livro começou a ganhar forma no mesmo período em que o filme *A Caipirinha* foi produzido:

Desde 1919, quando fui morar na pequena casa que minha mãe acabava de adquirir na rua Barão do Flamengo n.º 32, costumava parar no bar dos Estrangeiros para um aperitivo, levando comigo algum colega do Ministério. Hoje dizemos do Itamarati. Naquele tempo, o bar minúsculo estava voltado para a rua Senador Vergueiro – mais tarde, com as grandes obras no hotel, veio uma instalação espaçosa dando para a própria rua Barão do Flamengo, quase em frente ao 32. Aí costumava ocupar uma mesa no canto em torno da qual durante anos vieram reunir-se amigos. (NABUCO, 2002, p.88)

Entre os drinks servidos descritos de maneira saborosa por Nabuco, o que mais se aproxima daquilo que conhecemos como atualmente como caipirinha aparece no verbete *Batidas*:

Batida, em brasileiro, tem já um significado especial. Não é, como se poderia supor, qualquer aperitivo em batadeira.

A batida, também chamada batida paulista, que se está tornando conhecida, além de nossas fronteiras, como batida brasileira, é um *sour* sempre feito com caninha. Para um cálice de Paraty, um quarto de cálice de suco de limão, uma colher, das de chá, da clara fina do ovo para ligar, bastante assucar, bater com gelo. (...)

A batida simples, sem ovos, com um pouco de água gasosa, torna-se um *pinga-fizz*, passando a ser *long-drink*, econômico e refrescante. (NABUCO, 2002, pp. 27-28)

Ao excluir a clara de ovo dessa receita, é impossível não reconhecer na batida o que viria a ser uma caipirinha. Além disso, em sua versão inicial, conhecida como paulista ou brasileira, já existe um forte apelo de identificação com o nacional, criado principalmente a partir da cachaça, o que ajuda a compreender o porquê do sucesso na fixação do termo caipirinha para nomear finalmente o drinque.

Mesmo sem poder afirmar que a obra de Cesário Motta Junior influenciou diretamente a forma como o drinque passou a ser chamado e internacionalmente conhecido, não se pode ignorar que a peça *A Caipirinha*, pelo menos em São Paulo, contribuiu para tornar popular o termo, ligando-o a um forte tom apreciativo.

A concorrência entre as representações depreciativas e apreciativas do caipira foi abordada por Albert Stuart Rafael Pinto da Silva em *Representações do Caipira nas*

*Práticas Literárias de Cornélio Pires*, que traça um panorama sobre as formas como o caipira foi e continua sendo representado em nossa sociedade:

Se vasculharmos o imaginário coletivo do brasileiro à procura de seu significado encontraremos um conjunto de imagens multifacetadas tal como as apresentadas por um caleidoscópio. Caipira pode aparecer como sinônimo de “brega”, “jacu”, “desajeitado”, “sem etiqueta”, “pessoa de comportamento rústico”, “mal vestido”, ou associado a figuras caricaturais cômicas, como a de Mazzaropi, personagem do cinema brasileiro, a de Chico Bento, personagem das histórias em quadrinhos da “Turma da Mônica”, ou aquelas representações de festas juninas, onde crianças aparecem de calça “pula-brejo”, cheia de remendos, chapéu de palha em farrapos e com andar desengonçado, além, é claro, da imagem do caipira associada às pinturas de Almeida Jr., às duplas de cantadores sertanejos, vestidas com camisa xadrez, empunhando suas violinhas, cantando em português desqualificado. Aliás, o tom pejorativo agregado à palavra caipira manifesta-se com intensidade quando da caracterização e identificação do jeito de falar de uma pessoa que manifeste comportamento desregrado para os parâmetros citadinos. (SILVA, 2008, p. 24)

Entres essas “imagens multifacetadas”, muitas delas carregadas de um forte tom pejorativo, destaca-se o que o autor chama de representações “apreciativas” do caipira:

Em contraposição a esse uso pejorativo do termo “caipira” há também manifestações que chamaremos de “apreciativas”, ou seja, que tomam a expressão “caipira” para designar os aspectos benéficos da cultura do homem do interior, compreendendo-a como rica em manifestações genuinamente brasileiras, sendo o homem dessa cultura exemplo de trabalhador, simplório em suas atitudes e que vive em completa harmonia com o meio ambiente. Dentre essas manifestações destaque para a nova geração de violeiros que, saídos de universidades e centros urbanos, apresentam seus trabalhos em teatros municipais e centros culturais, ressignificando o uso da viola e explorando a temática rural. Na mesma toada estão as Orquestras de Violeiros que proliferam nas cidades interioranas paulistas e que também atendem um público predominantemente urbano. Não podemos deixar de citar, como espaço reservado à exploração apreciativa da cultura caipira, os programas televisivo-radiofônicos; as grandes gravadoras, que reservam “selos” específicos para o gênero caipira; as editoras, que publicam livros sobre culinária, dança e música caipira e, crescentemente, os estudos acadêmicos. (SILVA, 2008, p. 27)

Como resultado dessa concorrência, as representações de personagens caipirinhas aparecem comumente de forma apreciativa. Um recorte atual sobre as telenovelas de temática sertaneja permite encontrar facilmente caipirinhas com características muito próximas àquelas atribuídas a Maroca, como pureza e altivez.

A obra de Cesário Motta também explorou representações que remanescem e podem ser identificadas com maior ou menor intensidade nos produtos culturais dedicados ao caipira e seu modo de vida. Essa idealização tem na história de Maroca suas bases morais, presentes repetidamente em outras peças teatrais do início do século

XX. É Ignácio, no entanto, que, com sua comicidade, apresenta os traços mais tarde identificados no Jeca encarnado por Mazzaropi, no cinema nacional.

Para além dos desdobramentos apresentados nesta dissertação, as fontes utilizadas permitem margem para outras discussões. Entre as fontes consultadas sobre as primeiras encenações da peça no interior paulista podem ser citadas as colaborações de Cesário e Oscar Motta para o jornal *Gazeta de Piracicaba*<sup>55</sup>, comentários sobre vida política e cultural no interior paulista, artigos abolicionistas etc. Destacam-se, ainda, as dezenas de crônicas, poemas e contos de Oscar Motta que, apesar da pequena produção devido ao seu falecimento muito jovem, trazem registros sobre a vida de um estudante do interior na capital, além de textos dedicados especificamente ao caipira. Vale ressaltar seu conto *Tia Seraphina*, que flerta com o naturalismo antes da publicação das principais obras que marcam o início do movimento literário no Brasil.

Os artigos relacionados à cultura publicados pela *Gazeta de Piracicaba* também possibilitam um recorte sobre o teatro no interior paulista, muito mais intensas do que o apontado pela historiografia até o momento. Tanto a presença de companhias profissionais, que se apresentavam com frequência no interior, quanto as produções locais podem ser objeto de estudos focados na análise dessa produção cultural interiorana.

Documento que se presta a um potencial estudo historiográfico, o texto de Cesário Motta *Porto Feliz e as Monções para Cuiabá*, publicado no *Almanach Litterario de São Paulo*, de 1883<sup>56</sup>, é um estudo pioneiro sobre o tema, revelador de nuances de um pensamento historiográfico paulista do século XIX.

Finalmente, mas sem esgotar o potencial desses materiais, chama a atenção o Álbum fotográfico de 1893, com o registro da implantação da RAE (Repartição de Água e Esgoto)<sup>57</sup>. Além do simples registro, as fotos contam uma narrativa sobre a relação entre homem e natureza no processo de modernização da cidade de São Paulo. Essa publicação, de iniciativa da secretaria do Interior do estado de São Paulo, que

---

<sup>55</sup> A maior parte desse material foi publicado em *Aspectos Históricos de Capivari*, de Moacir Monteiro, livro de edição única. Uma reedição dessa obra seria muito bem-vinda, inclusive para utilização com os alunos do Ensino Fundamental e Médio, na cidade de Capivari. O mesmo vale para a obra *O Menino de Capivari*, de Vinício Stein, que por sua natureza compartimentada dos capítulos também poderia ser muito bem utilizada em sala de aula.

<sup>56</sup> Este número ALSP não foi publicado em edição fac-similar, foi possível consultá-lo no anexo da dissertação de mestrado *Partida da monção: tema histórico em Almeida Junior* de Oseas Singh Jr.

<sup>57</sup> As fotos desse álbum foram amplamente exploradas por Dalmo Vilar em sua tese de doutorado, *Água aos cântaros - os reservatórios da Cantareira um estudo de Arqueologia Industrial*. Com o foco voltado para a construção do sistema de abastecimento a tese ajuda a compreender a natureza das fotos e permite uma aproximação com a História Social.

procurava ressaltar as realizações do governo republicano paulista, dialoga com *Álbum da Escola Normal e Anexas 1908*. Apesar de tratarem de assuntos diferentes – saneamento e educação – exaltam o progresso paulista a partir de um discurso oficial. Dentre as fotos do álbum da Escola Normal e Anexas, muitas destacam momentos da rotina estudantil em que se observam práticas de franca influência estrangeira, que hoje causariam estranhamento, como uma luta de esgrimas ou exercícios de tiro ao alvo. Contrapondo-se a essas importações, fecham o álbum fotos de crianças vestidas de caipiras, no que parece lembrar uma festa junina.

Assim, esse registro atesta a participação do caipira como elemento a ser valorizado na construção da identidade paulista, a partir de sua institucionalização na escola pública. Coincidentemente, em sua atuação pública, Cesário Motta sempre defendeu a escola como fundamental para formação de uma nação moderna, mas sem a perda das raízes, que para ele encontravam no caipira sua maior expressão.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Benedicto Pires. *O Teatro em São Paulo (1885 – 1940)* IN: Revista do Arquivo Municipal. Prefeitura do Município de São Paulo- Ano 36. Vol. 185, 1973
- ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922.*—São Paulo : Humanitas/ FFLCH/USP, 2001
- AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira - Amadeu Amaral - Obras de Amadeu Amaral - 4.ª edição - Editora Hucitec/INL-MEC – 1982*
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas; reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* trad. Denise Bottman, S.Paulo, Cia. Das Letras, 2007
- BERGSON, Henri. *O riso : ensaio sobre a significação do cômico* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *A cidade, o campo. Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro.* IN: CINEMA Brasileiro: 8 estudos. Rio de Janeiro, MEC – EMBRAFILME – FUNARTE, 1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900 – 1935: jornal O Estado de São Paulo.* São Paulo, Secretaria da Cultura, 1979.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do Teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro, EDUERJ, FUNARTE, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meio de vida,* 8ª ed. São Paulo Ed. 34, 1997.
- CARVALHO, J. M. *Liberalismo, radicalismo e republicanismo nos anos sessenta do século dezenove.* working paper, Oxford University, 2007
- CENPEC. *Terra paulista : histórias, artes costumes:* Imprensa Oficial, São Paulo, 2004
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre Práticas e Representações,* Lisboa, Difel, 1988
- CHAVES, Erasmo F. *Cesário Motta – Paladino da Educação.* Itu: Ed. Otoni, 2003.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos.* 7ª ed. – São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- DANTAS, Macedo. *Cornélio Pires, Criação e Riso.* Livraria Duas Cidades. Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1976.
- FARIA, João Roberto Gomes de. *Idéias Teatrais. : o Século XIX no Brasil.* 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, João Roberto Gomes de. *Teatro realista no Brasil : 1855-1865* São Paulo : Usp/Perspectiva, 1993.

FARIA, João Roberto Gomes de. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia, SP, Brasil: Atelié, 1998.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870/1940)*. São Paulo, Ed. UNESP, 2002.

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques* [Rio de Janeiro] : Ministério da Educação e Cultura, SEAC, FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, [1979]

FERRO, M. *Cinema e História*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro 1992.

FIGUEROA, Jaime Patrício Sepúlveda. *A sociedade piracicabana do final do século XIX: classes dominantes, cultura e mediação da educação*. (Dissertação de Mestrado), IFCH, Unicamp. Campinas, 2008.

FREIRE, M. *Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*. IN: Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 28 • dezembro 2005

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin / Edusp, 2004.

HARDMAN, F. *Antigos Modernistas* IN Tempo e História. Cia. Das Letras, 2001.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário básico de língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira S.A., 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. 3ª ed. São Paulo, Cia das Letras, 1994.

KOGURUMA, P. *A saracura: ritmos sociais e temporalidades da metrópole do café (1890-1920)* IN: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 19, nº 38, 1999.

LIMA, Ivana Stolze. *A língua brasileira e os sentidos de nacionalidade e mestiçagem no Império do Brasil*. Revista TOPOI. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. - (Prismas).

MAGALDI, Sábato. *Cem anos de teatro em São Paulo* – São Paulo: Ed. SENAC, 2000

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo, Ed. Global, 1999.

MATTOS, *Vida e obra de Rodrigues de Abreu*. Capivari – Editora do Lar, 1988.

MISAN, Simona. *A implantação dos museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo (1956-1973)*. 2005. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH Universidade de São Paulo, 2005.

MISAN, Simona. *Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo*. IN: Anais do Museu Paulista. São Paulo. v.16. n.2. p. 175-204. jul.- dez 2008.

MONTEIRO, Moacir Nazareno, *Aspectos da História de Capivari no Final do Século XIX*, Piracicaba, Ed. Shekinah, 1987.

MORAES, Carmen S. Vidigal (2006). *O Ideário Republicano e a Educação*. Uma contribuição à história das instituições. Campinas: Mercado de Letras e FAPESP.

MORAES, E. J. de. *A brasilidade modernista* IN *A Brasilidade modernista; sua dimensão filosófica*. Ed. Graal, 1978.

MORETIN, E. V. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo. V. 25. nº 49, 2005.

MOTA, Otoniel. *Cesário Motta*. Departamento Estadual de Informações, São Paulo, 1947.

MOTA, Otoniel. *Do Rancho ao Palácio (Evolução da Civilização Paulista)*, Cia Editora Nacional, São Paulo, 1941.

MOTTA, Cássio. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo: s/ ed., 1947.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do trabalhador nacional*. Dissertação de Mestrado, IFCH – Unicamp, Campinas, 1991.

OLIVEIRA, M e KEWITZ V. *A representação do caipira na imprensa paulista do século XIX*. IN: *Para a História do Português Brasileiro*, Volume IV. Notícias de corpora e outros estudos. FAPERJ, Rio de Janeiro, 2002.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Os Passos do Saber: a escola agrícola prática Luiz de Queiroz*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20* IN: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 19, nº 38.

RAFFARD, H. *Alguns dias na Paulicéia*. São Paulo, In: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1977, v. 4.

REIS FILHO, Casemiro dos. *A educação e a ilusão liberal: origens do ensino público paulista*. Campinas, Autores Associados, 1995.

SAINT-HILAIRE, A. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo /Livraria Martins, 1972

- RIBEIRO, Julio. *A carne*. São Paulo : Três Livros e Fascículos, 1984.
- ROMERO, S. (2002). *Martins Pena* (Texto original de 1901). In: Autores Brasileiros. (Luiz Antonio Barreto, org.). Ed. Imago, RJ; VERÍSSIMO, J. (1976).
- SALIBA, Elias Thome. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- São Paulo em Revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870 – 1930*. Heloisa de Faria Cruz (org.) – São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*, São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- SEYMOR, Richard. *The Compleat Gamester*. London, BiblioLife, 2010
- SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da. *Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Metodista de Piracicaba, 2008 106 p.
- SIMÕES, José Luis. *Escolas para as elites, cadeias para os vadios: relatos da imprensa piracicabana (1889-1930)*. Piracicaba, 2005. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba.
- SINGH JR. O. *Partida da monção: tema histórico em Almeida Junior*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2004,
- SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear Horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SPIX, J. e MARTIUS, C. F. *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Um Offenbach Tropical: Francisco Correa Vasques e o Teatro Musicado no Rio de Janeiro da Segunda Metade do Século XIX* IN: História e Perspectivas, Uberlândia (34): 225-259, jan.jun.2006
- TSCHUDI, J. J. *Viagem às Províncias do Rio de Janeiro e São Paulo*. Trad. de Eduardo de Lima Castro. São Paulo: Martins, 1953.
- VILAR, D. D. *Água aos cântaros - os reservatórios da Cantareira um estudo de Arqueologia Industrial* (Dissertação de Mestrado) MAE - USP. São Paulo, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo – Cia das Letras, 1989.

## ANEXO A

## A Caipirinha

(Observação: O texto original disponível no Museu Histórico e Pedagógico Cesário Motta está datilografado e traz, manuscritas a lápis, algumas anotações anônimas. Neste anexo, optamos por transcrevê-las, entre parênteses, em letras sublinhadas e em itálico.)

A Caipirinha (*do Bairro das Ave-Marias*)  
Comédia em tres actos

Por

Cesário Motta (*Jr*)

Personagens

Pedro (*A. Brito*)

Joanico (*Cândido Motta*)

Ignácio (*Luis de Freitas*)

Mandú (*Benedicto Tasques*)

Juca (*João Motta*)

Maroca ou Maria Carolina (*D. Corina Berrance*)

Silvinha ou Tónico Silva (*Oscar Motta*)

Gonçalo (*José de Camargo*)

Genoveva (*D. Ester Brito*)

Ricardo (*J. Pereira*)

Um Polícia

Primeiro Tropeiro

Segundo Dito

Terceiro Dito

Quarto Dito

Policiais, Tropeiros

Actualidade

## PRIMEIRO ACTO

(Bosque, Ao F. pequenos casebres. À D. B. casa de Pedro. Em frente um telheiro com uma pequena cruz. Ao F. passa a estrada. Ao centro uma árvore e sob esta, um tronco deitado. À porta da casa de Pedro um tronco deitado.)

### SCENA I

#### PEDRO e JOANICO

(Sentado à D. a 2)

#### Pedro

(Junto à casa, tece um cesto de taquara. Joanico no chão, faz um alçapão) Então, Joanico para quem é o primeiro passarinho que você caçar no alçapão?

#### Joanico

O primeiro?... O primeiro é para (pra) a Maroca.

#### Pedro

E o segundo?

#### Joanico

O segundo?... O segundo é para (pra) o avô.

#### Pedro

E os outros?

#### Joanico

Os outros, vou vender (vendê) na villa.

#### Pedro

O primeiro é da Maroca ... para mim é o segundo .... Por que é que o primeiro há de ser da Maroca?

#### Joanico

Uê! O avô não diz sempre que eu devo querer muito bem á Maróca? ... O avô não diz sempre que ella é o retrato da senhora nhã (retrato da nhã) Mãe? ... E que foi Maróca quem me criou?

#### Pedro

É verdade, Joanico, você (vancê) deve-lhe querer muito bem... Quando sua mãe morreu .... coitada da minha filha! ... Não posso me lembrar d'ella, sem que tenha vontade de chorar. (Enxuga uma lagrima) Quando sua mãe morreu, seu pai tinha sentado praça, por artes do capitão Silva que induziu elle.

#### Joanico

Por isso ha de ir no inferno aquelle coisa ruim!

**Pedro**

Você era bem pequeno. Alli, n'aquelle logar onde se botou aquella cruz deante da qual rezamos todas as tardes ás ave-Marias, sua mãe teve o ataque de que morreu. Maróca, pobrezinha, chorava que dava dó. Eu agarrei-me com o corpo de sua mãe, unica filha que eu tinha e que Deus me tirava, e pedia com toda força que Nosso Senhor me levasse com ella. Maróca suspendeu você no cólo e veio soluçando me puchar e pedir que não quizesse morrer também, que viesse para amparar a ella e mais você. Ouvei o conselho d'ella ... e temos vivido. Ella tomou conta de você e fez o que sua mãe havia de fazer ... Por isso deve-lhe ser agradecido. Faez bem, Joanico: O primeiro passarinho que caçar dê mesmo para a Maróca, que tem ensinado a você tudo o que aprendeu na escola.

**Joanico**

(Lev. Chega a Pedro) Avô, o que é que o primo Juca tava dizendo de levá Maróca pra villa?

**Pedro**

Historias! O Juca ouve cantar o gallo e não sabe aonde! Tinha que ver!... Tirar a Maróca!... A mãe sahiu d'aqui mas depois de morta, Maróca pode sahir, mas depois que eu morrer!... Então porque a gente é pobre, hão de nos tirar a familia, como se fosse uma ninhada de cachorrinho! Tinha, tinha que ver. (Ouve-se ao longe o canto dos caipiras que se vem aproximando) Ahi vem a gente que foram do Silva! Voltam cedo!

**Joanico**

Avô, aquelle moço que anda caçando aqui, e seu Tónico Silva, móra na Villa?

**Pedro**

Está nos estudos; vem de vez em quando passar alguns tempos na fazenda do pae.

**Joanico**

Que moço bom!... Ás veis me dá dinheiro.

**Pedro**

Desconfia d'essas amizades, Joanico. Os ricos nunca procuram os pobres como nós, por nos quererem bem... Quando nos procuram é que nos querem fazer mal... ou aproveitar alguma coisa de nós.

**SCENA II****Os mesmos, IGNÁCIO, MANDÚ e JUCA**

(Trazem foices e machados, que encostam na casa depois de saudarem Pedro, Juca fica entre as arvores)

**Ignácio e Mandú**

Boas tardes, Nhô Pedro

**Pedro**

Adeus, amigos. Vocês hoje largaram muito cedo o Muchirão.



**Mandú**

Home, nhô Pedro, o sór tava demasiado e o patrão muito cáinho na pinga; nois a se matá, a suá n'ua conta e nada de vim da branca! Trabaiemo inté ha pouco e assentemo de botá o arco. E de mai, nhô Ignacio assentô de fallá cá co capellão p'ra fazê hoje uma reza... umas précia p'ra mânda fazê chuve.

**Pedro**

A chuva já vae fazendo falta, e já.

**Ignacio**

Nem fallá Nhô Pedro. Mecê s'alembra-se do que aconteceu o anno passado? Se não fosse a reza tudo perdido. Roças marellando e troci... troci que era uma tristeza; feijão morrendo n'uma conta; arroiz nem cacheou, e p'ra mais maió disgracia batendo a peste descadera nos animá... tava vendo qui tudo morria de fome.

**Pedro**

Foi mesmo uma sécca despropositada!

**Ignacio**

É p'ra móde invita outra que tár é que nois bamo fazê a reza e se, o capellão quizé.

**Pedro**

É Bem lembrado!... Mas primeiro bebam café. Joanico ... vá dizê p'ra Maróca que faça café. (Joanico sae D. Ignacio e Mandú sentam.)

**Mandú**

Nhor, não, nhô Pedro; fica p'rá vorta. Agora nois vae tratá d'isso enquanto é tempo. A sécca faiz muito má p'ra nois tudo.

**Ignacio**

A proposito; nhô Pedro como vae nhá Maróca?

**Pedro**

Vae bôa... e nhá Chica?

**Ignacio**

Isso tá que tá cachaçuda! Tá gorda que nem um capado. Quando dexa todo o mundo tá nhenhem, nhenhem... ella tá forte que nem uma perobera... (Aparte) O que atrapaia um pouco é o papo.

**Pedro**

Pois estimo. Deus queira que continue sempre assim.

**Ignacio**

Amen Jesus, nhô Pedro. (Aparte) Mas o papo carece desminá. (Alto) Ora, nhô Pedro, a móde que ouvi fallá na villa, qui querem lhe tirar a Maróca?... É verdade?

**Pedro**

Cuido que não. É verdade que me vieram propôr isso, mas eu recusei sem dar ouvidos. E porque hei hei de eu deixar minha neta sahir d'aqui? Era preciso não ter alma, não ter coração. Vocês bem sabem que ella é uma menina seria, trabalhadeira!... Já algum dia a viram vadiando ou mettida n'alguma função? (Joanico entra com a cafeteira e tijellas.)

**Ignacio**

Nunca, nhô Pedro, nunca!... E bem farta que faiz.

**Mandú**

Nem falla!

**Pedro**

Qual! Há por ahi muitas outras.

**Ignacio**

Ué! Que esperança! Como nhá Maróca? Nem nhá Chica ganha d'ella!

**Mandú**

Ninguem! Isso é desengana.

**Pedro**

O caso é que não acceitei, nem acceito.

**Mandú**

Faiz muito bem, nhô Pedro!

**Ignacio**

E se carecê d'arguem p'ra arresistí, conte com nois.

**Pedro**

Decerto não hão de chegar a esse ponto, Pra justiça a tirar é preciso primeiro provar que ella está ao desamparo, e suponho que ninguem será capaz de dizer semelhante coisa.

**Mandú**

Lá isso é verdade! Era um farço que levantaram em mecê.

**Ignacio**

E ansim mesmo eu não sei se lhe diga. Essa gente da villa faiz coisa que nem se acredita (*aquerdita*). Pois outro dia não quizeram m'atraca na cadeia, p'ra môde uma coisa atôa?

**Pedro**

(Lev.) Não soube. (Joanico recolhe as tigellas)

**Ignacio**

Pois não lhe conto nada! No dia santo fui vendê umas, farinha qui nhã Chica feiz e assim que arrecebi o cobre no João da venda, mandei ponhá uns quatro vintém d'ardente e dixei p'ro João; que p'ra mim é a bebida mais gostosa que todas as outras; nem cerveja, nem cunhaco, nada, não pode ganhá da caninha.

**Mandú**

E mecê tinha toda a razão.

**Ignacio**

P'ra mecê vê! Nem eu acabava de fallá assim, sarta lá d'um canto, um diabo d'um pé rapado e diz c'um geito de quem quê: Ápoi, p'ra mim patrão, não ha como aguardente do reino! Eu já fiquei apodado (*impodado*)c'o tar diabo! Quem foi que chamô ... Virei p'ra elle e dixei: apoi, patrão, eu não tenho culpa que mecê tê tão mau gosto: cada quá bebe do qui gosta, quando tem dinhêro. O sujeitinho ficou c'uma jararaca de rabo branco e sartô tudo têzo c'uma carranca do inferno e dixei: O que é que você ta dizendo? Você nem sabe o que diz. Home! Perdi as estribera e gritei mêmo no pé d'ovido: Oie que eu não sou rêlojo de arrepetição!... Ouviu seu marcriado?... Você é um grande cachôrrro! Não seja intromettido! Vae elle, ficou furioso; garra n'um peso de barco e berrou: deixa ta tu, seu cabroco do inferno, tu me paga: ahi, nem sube mais pataca de mim; pulei no tar e ferrei um tapa na cara d'elle que enrolei-o no chão! Agarraram tudo a gritá e quando eu vi, foi patruia correndo que atirava poeira! Pulei por riba do barco, vareí os quarto, sahi varanda, sartei na cerca do mangueiro! Quando me piei na rua, topei co cavallo de nhô Mandú que tava marrado na cêrca de nhã Chica Nicacia; ponhei-me n'elle e botei-me que vim tirando fogo por essa estrada fóra! E então, si não fosse o cavallo do senhô (*nhô*) Mandú, tava eu na cadeia! Oie, d'ahi p'ra cá fiquei querendo bem o cavallo de nhô Mandú, que nem se fosse meu pae!

**Pedro**

(Sorrindo) E quem era o tal sujeito?

**Ignacio**

Dispoi, eu sube, que era um tar de Gonçalo, officar de Justiça.

**Pedro**

Em que você se metteu, nhô Ignacio! Com a justiça não se brinca! Aqui mesmo podiam vim prendêl-o.

**Ignacio**

Quá o quê! Eu embriava elles tudo, e se roçassem valentia, dobrava o cacete até (*intê*) vê!

**Pedro**

Não é assim homem! Se viesse ordem de prisão, você não tinha remedio senão obedecer... resistir, era peor.

**Mandú**

(Lev.) Tem razão, nhô Pedro. Mecê é q'uintende bem de todas as coisa. Agora, fica o resto p'ra dispois. Bamo vê o capellão que tá ficando tarde.

**Ignacio**

Poi bamo... (A Pedro) Uê, que é dê nhô Juca? (*que dê nhô Juca*)

**Pedro**

Decerto foi lá dentro conversá co'a prima.

**Ignacio**

(Sahindo, aparte) Êta! home feliz!... O diabo é que o papo de nhã Chica, senão eu não tinha inveja. (Sahem)

**SCENA III****PEDRO e JUCA (D. A.)****Juca**

Já foram, Tio Pedro, estou anciado p'ra conversá cum vancê. A historia de levá a prima Maróca p'ra villa, cada veis se falla mais. Ainda hoje no muchirão um bando de gente me preguntou se era certo.

**Pedro**

Isto me faz perder a cabeça! Ha mais de um mez mandaram-me falla nisso. Respondi que a minha neta não havia de sahir d'aqui. Nunca mais me disseram nada. Como é que agora andam dizendo que hão de tiral-a?...

**Juca**

Até dizem que fizeram justificação p'ra prová que ella pe orphã e está no desamparo.

**Pedro**

Mau! (Lev.) Então ha decerto alguma coisa; ninguem havia de inventar tanta historia: preciso saber o que há; mas em todo caso, Maroca não sae d'aqui!... É bôa! Virem-me arrancar a neta que estimo como minha filha, roubarem-me esse meu unico thesouro, o meu coração em nome da justiça? É demais. Ou ha uma no céu e minha neta ha de ficar commigo, eu não ha... E então a gente mesmo é que deve fazel-a. Pois bem, se é isso que querem, acham-me prompto... Tenho uma garrucha que ahi está carregada na estaqueira. Minha mão já tremula e tenho pouca vista, mas ainda assim mesmo me auxiliarão para achar o ponto de puchar o gatilho... Venham soldados, hei de saber ainda embollar o primeiro que quiser abusar da minha fraqueza, roubando a unica felicidade do pobre velho!... Mas não!... É impossivel! Seria uma crueldade, uma tyrania sim nome. Juca, eu vou saber o que há e você ajude-me, ajude-me, Juca. Não deixemos o podão cortar a flor mais bonita da nossa horta. (Sae, E. F.)

**Juca**

(Levant.) Conte commigo, tio Pedro.

**SCENA IV****JUCA, depois MARÓCA****Juca**

Pobre do tio Pedro! Se perdê a neta é bem capaz de morrer... (Maróca entrando)

**Maroca**

Joanico! Joanico!

**Juca**

Não está aqui, prima.

**Maroca**

Adeus, Juca!

**Juca**

Precisa d'alguma coisa?... eu faço.

**Maroca**

Como apromptei uns novellos de fio que me encommendaram, queria que elle os levasse, mas não ha pressa. (Sentando-se sobre a arvore) Estou bem cançada!

**Juca**

E triste, prima; o que é que tem hoje?

**Maroca**

Nem sei! Ha dias em que fico assim... hoje parece que estou mais do que sempre. Accordei bem cedinho... quando abri a janella esperava ver nascer um dia claro, alegre, dei com uma manhã carregada e feia como se fôra as Ave-Marias. Achei que os passarinhos que dobram tão contentes de manhã, estavam cantando tristes; um vento frio passou assoprando pelo meu ouvido; parecia um gemido que vinha do matto. A pomba que todos os dias vem sentar-se no meu hombro, esta manhã nem apareceu. O cachorro veadeiro estava ganindo no terreiro; tudo parecia mau agouro; até uma borboleta preta entrou em meu quarto!... Vesti ligeira e fui ao curral tirar leite; lá achei a vacca berrando e lambendo o bezerro que estaca morto; dos olhos d'ella, viam-se cahir grossas lagrimas, voltei para casa, achei o avô tão triste, Joanico, triste, todos pareciam tão tristes, que me deu vontade de chorar... Veio-me um aperto no coração, comecei a lembrar-me de minha desgraça, do meu izolamento no dia em que o avô me faltar e chorei... chorei como uma creança... parece que o meu coração estaca adivinhando alguma coisa e no entanto... não houve nada, tudo está como era mesmo.

**Juca**

Não é tanto assim. Prima... ha alguma coisa.

**Maroca**

Sim? Então o que ha?

**Juca**

Falam por ahi que vão tirar você, prima, d'aqui. (Lev.)

**Maroca**

Tirar-me? Como? Que havia de atrever-se? Tirar-me de perto do avô, quem seria capaz d'isso? Não sabem com quem lidam! Por ser mulher, pensam que hão de obrigar-me a sahir d'aqui? Olha Juca, ainda que fosse preciso manejar aquella foice, ninguem me havia de arrancar de casa.

**Juca**

Pois dizem que é gente do Silva, so tal seu Silvinha que a prima gosta, que a quer levar d'aqui. É como elle paga, a prima querer bem a elle!

**Maroca**

Não creio que elles façam isso... Você sabe a amisade que eu tenho a seu Tônico Silvinha; minha mãe dizia que creou comigo, crescemos quasi juntos, quando morreu a mãe d'elle minha mãe trouxe cá p'ra casa p'ra distrahir... brincava-se sempre... todo o serviço que eu fazia, elle me ajudava, e assim foi indo até elle ir para os estudos. Quando voltou já não era o mesmo; veio moço. Quando percebi que elle em vez de me tratar como d'antes, queria fazer de mim uma moça atôa, senti muito, porque eu queria bem a elle desde creança; mas nunca mais lhe dei confiança!

**Juca**

Pois decerto é por isso mesmo; como você aqui é muito seria, quer ver se levando p'ra villa, vancê muda de procedê.

**Maroca**

Não; elle sabe, com quem lida. Esta caipira pode querer bem a alguém, mas deixar que pizem n'ella, é que não tem perigo. Não foi de balde que minha mãe ensinou a responder direito aos que pensam que podem abusar dos pobres. Elle que venha e verá.

**Juca**

Pois Maroca, não sê o que me diz o meu coração que as coisa não hão de sê como nois qué. Nossa vida, decerto que noa continua, como vae indo!... E tão bôa que é!... Tio Pedro passando a sua veísse perto de seus netos, Joanico crescendo debaixo das suas vista, vancê dando vida a tudo isto. Oie, prima, se vancê sahir d'aqui, tudo leva a breca!... tio Pedro não aguenta essa tristeza; seu irmão é bem capaz de morrê de fome...

**Maroca**

E você?

**Juca**

(Enleado) Eu?... eu... hei de vivê... vancê não me quer bem mesmo... hei de ficá triste... si, mas hei de fazê por me consolá... quando matá algum macaco (*perdiz*), ou pegar alum tatu, não hei de trazê p'ra nhã prima... ella ta longe... na hora do café, em vez de vir bebê com voceis em baixo da figueira, hei de ir p'ra ahi algures ver se acho alguma jacuba que me refresque! Em veis de vier á tarde lhe ajudá a prendê o bezerro ou a recolhê os cabrito.. hei de sahí oir ahi fora, ver se acho alguma função que me distraia. Quando caçá pintasirva, alguma sabipa, em lugá de pô na gaiola e lhe trazê, como sei que você gosta de dobres dos passarinho, hei de olhá bom p'relle... olha bastante... lembrá que vancê já não está aqui... e abri a portinhola, e deixá sahí... deixá os coitado que vão vivê bem perto de quem elles querem bem... Hei de fazê muito p'ra me distrahí... de esquecê de vancê... se vancê não me quer bem... chorá é que eu não hei de... (Chora) Vancê nem havia de se lembrá de mim...

**Maroca**

Mas que é isso? Vancê está chorando?! Olha, Juca; eu não vou, mas se fosse, do que Deus me livre, nunca havia de esquecê de vancê. Eu quero bem a vancê como se fosse meu irmão.

**Juca**

Devéras? Mais do que o tar Sirvinha?

**Maroca**

Isso nem se compára! A elle eu quero bem por criação; a você eu quero por criação, por parentesco, por tudo.

**Juca**

(Enxuga as lagrimas) Maroca, Deus lhe pague. Agóra é que eu hei de senti mais, se fôr verdade o que dizem de vancê sahí. Estou affrito por vê tio Pedro chegá.

**Maroca**

Vamos esperar lá dentro; vamos bebê café.

**Juca**

Pois sim. (Sahem para a casa)

**SCENA V****SILVINHA e GONÇALO****Silvinha**

(Em traje de caçador) É aqui, senhor Gonçalo, o velho móra n'aquella casa.

**Gonçalo**

E V. S. não vae commigo?

**Silvinha**

Não; nada tenho com sua diligencia. Vim mostrar-lhe a casa... porque o senhor me disse que não conhecia este sitio da Ave-Maria. Offerci os animaes para levar a órfã porque sendo o meu cunhado o tutor nomeado, não quero que digam que comecei mal, não lhe dando uma bôa conducção.

**Gonçalo**

Pois entendo que V. S. devia ficar por aqui, e mesmo ir commigo. Isto de se ir intimar um homem para entregar a sua neta, não é lá para que digamos... Pode elle sehir de lá com alguns embargos de peróba que não tem graça nenhuma e inutilisa a diligencia.

**Silvinha**

O que estou vendo é que o senhor é mesmo um poltrão!

**Gonçalo**

Pois se o senhor quiser, visto ser tão animoso, fazemos um trato: o senhor var intimar o velho e eu... vou caçar para o senhor.

**Silvinha**

Ora, deixe d'isso. Ponha de parte o medo e vá buscar a menina. É boa! O senhor tem medo de apanhar? Não tem de que! Por certo não é a primeira, nem será a ultima vez que isso lhe aconteça.

**Gonçalo**

Muito obrigado pelo bom juízo que faz de mim. Vou mostrar que em materia de coragem, não pago vale a ninguem!... Espere ahi, que ha de vêr se um homem com eu,

de minha categoria, tem lá medo de qualquer coisa. (P. a 2, dirigindo-se arrogante para casa de Pedro, mas no meio pára e volta-se para Silvinha) Então?... Veja este ar. (Continua a caminhar. Silvinha risca um phosphoro para accender um charuto.) Ó senhor Silvinha, já viu? (Volta Assustado) Venha commigo! Os diabos estão armados! Eu bem dizia! Até já dispararam um tiro! Eu ouvi bulha de espoleta. (Apalpa-se) Que sabe até se hpa me atiraram e eu estou ferido.

**Silvinha**

Qual o quê! Nem elles sabem de nada! Eu arranjei tudo sem elles saberem.

**Gonçalo**

Como é isso?... Hum! Logo vi! ... Então a hsitoria toda, foi V. S. que a arranjou, hein? Pois sabe o que mais? Agóra é que eu não vou, nem por mil diabos! Eu, um honrado official de justiça, sendo instrumento do senhor Antonio Silvinha!...Era o que faltava!... A isso eu não presto ainda que o Imperador mande.

**Silvinha**

Ora deixe-me d'isso, senhor Gonçalo! O senhor o que está é com muito medo. Vá cumprir o seu dever e eu lhe garanto que não lhe acontece nada. (Desce)

**Gonçalo**

Garante? E se eu tomar uns trumphos de pau, de que serve a sua garantia?

**Silvinha**

Recorto com os de ouro e mando cural-o se fôr preciso.

**Gonçalo**

Não comprehendo.

**Silvinha**

Ande lá, seu maganão! Vá intimar o homem! Desde que a menina seja entregue ao tutor lá na villa, o senhor receberá uns cobres de gratificação.

**Gonçalo**

Então.... (P. a 2) Mas isso é fóra as custas.

**Silvinha**

Sem dúvida!

**Gonçalo**

Mas só depois de entregar a menina. Assim ... fiado ... nada. (P. a 1) N'essa não cahe o filho do meu pae! Um homem da minha categoria, não se mette em bandalheiras d'estas, por dinheiro, ainda mais, fiado. Nós somos honrados e temos família não podemos concordar em taes immoralidades. Tirar uma menina honesta de cada de seus Paes! (Aparte) Ainda mais, fiado!

**Silvinha**

Pois bem. Acho razoaveis os seus escrupulos, mas como o senhor é empregado publico, tem obrigação de cumprir a ordem da autoridade sem indagar se é justa ou



injusta ... Cumpra pois: dura lex sed lex! Para provar que acho digno de prêmio este seu procedimento escrupuloso, dou-lhe este dinheiro.

**Gonçalo**

Não senhor... Dinheiro não recebo... Hão de dizer que é concussão.

**Silvinha**

Qual o quê! Deixe-se d'isso. Tome lá ... É p'ro labore.

**Gonçalo**

Enfim, como é gratificação p'ro labore ... (P. a 2) Aceito; mas não pense o senhor que me compra com estes cobres. Vou cumprir a ordem, porque é de lei... dura lex... lex... O senhor não tem nada que dizer a seu cunhado que é para elle tambem me gratificar, se quizer.

**Silvinha**

Não há duvida, descance, e se elle não gratificar, dar-lhe-hei mais uma molhadura. Vá intimar o velho Pedro, e nada tema. Chegue sem susto. É bôa pessôa e muito docil. Não se ponha molle, que não arranja nada. Mostre-os serio e forte, e eu respondo pelo resultado. O homem mora só com a neta e um netinho. (Aparte) Estou afflicto por pilhar a pequena!

**Gonçalo**

Muito bem. (Bate no bolso) Agóra já tenho coragem.

**Silvinha**

Eu fico caçando aqui por perto para acudir se for preciso. (Sae E. M)

## SCENA VI

**GONÇALO, depois JUCA**

**Gonçalo**

Vamos á empreitada. Coragem, Gonçalo, coragem! (Indo á casa) Ó de casa!

**Juca**

O que vancê quiê?

**Gonçalo**

(Arrogante) O senhor é que é o senhor Pedro Barbosa, avô da senhora D. Maroca?

**Juca**

Eu, avô?

**Gonçalo**

(Aparte) Que asneira fui dizer a este rapazote! Pergunto se o senhor é neto do senhor seu avô?

**Juca**

Cuido que sou.

**Gonçalo**

Não é isso que eu queria dizer... é se o senhor, seu avô, é o senhor Pedro Barbosa?

**Juca**

Não é não senhor.

**Gonçalo**

Como não? Não pode ser! É o senhor mesmo, o neto do seu avô! O senhor Silva não podia me enganar e elle disse que o senhor era o senhor mesmo.

**Juca**

Elle não podia dizê, que tio Pedro era meu avô!

**Gonçalo**

Quando eu disse que elle disse, é porque elle disse o que eu digo. É bôa! O senhor quer desmentir um homem de minha cathogoria? Pois então, se o senhor não é o senhor, quem é o senhor que mora aqui?

**Juca**

Quem mora aqui o tio Pedro.

**Gonçalo**

Brabosa! Pois é o que eu estou a dizer ha mais d'uma hora! O senhor é que me parece assim um tanto tapado! Desculpa a franqueza. Mas enfim, onde está a pessoa que eu procuro?

**Juca**

Quem é que o senhor procura?

**Gonçalo**

Ó meu pedaço d'asno! O seu avô.

**Juca**

(Sae da casa) Olhe, você dobre a lingua, hein? Pedaço d'asno é você, ouviu?

**Gonçalo**

(Recuando) Eu não digo que é você... Fallo do seu avô.

**Juca**

Então meu avô é que é? Como é?

**Gonçalo**

Está bem, não se zangue... Eu quero saber do tal senhor Pedro Brabosa.

**Juca**

Sahiu, mas não demora. Se quiser esperar...

**Gonçalo**

Que remedio!... Mas elle que não se esconda. Se eu souber que elle se escondeu, p'ra não receber a intimação, levo-o para a cadeia.

**Juca**

Pois então espere ahi.

## SCENA VII

**GONÇALO, depois IGNACIO**

**Gonçalo**

Que diabo de burro! Eu a perguntar pelo avô e elle a fazer uma misturada dos diabos, chamando ao avô de tio! Ou tio, ou avô, que nem eu fiquei sabendo, se o tio é avô, ou neto do tal. (Toque de sinos) Agora toca a esperar o tal velho. Quando virá? Os sinos estão repicando. Ha festa por aqui. Queira Deus que não levem para puxar á reza. Enfim, como não ha outro remedio senão esperar... (Senta ao centro) O talzinho ia se azedando commigo. (Tira uma garrafa) O caso é que estou bem cansado. Uma viagem como esta, dá sommo devéras. (Bebe) E depois, estou tresnoitado. (Boceja) An... na... na... (Deita-se) Ha tres noites que não durmo... Joguei ante-hontem a noite toda em casa do Filippe... Custou-me passar a batota no parceiro... mas afinal depenei-o em regra... Hontem estive no baile da Rita Pimpona... Esta note foi a diligencia do Perei... (Dorme)

**Ignacio**

(Sem ver Gonçalo) Ora muito bem. O capellão já mandô tocá p'ra reza. Arre, que temo precisando de chuva, cum tudo os diabos! (Gonçalo resona) Que baruiio será este? Parece nhã Chica que ta roncando o papo! (Vendo) Uê! O tar tapa-oio lá da venda, quem sabe se elle vem-me prendê? Elle ta cum papé no borso. Decerto é orde de prizão... Mas eu já impino este diabo! (Procura roubal-o)

**Gonçalo**

(Accorda e grita) Entregue-se senão está preso!

**Ignacio**

(Assustado) Entregue o quê? Pois eu não tirei nada!

**Gonçalo**

(Esfrega os olhos) Está preso, já lh'o disse!

**Ignacio**

(Aparte) O diabo tava fingindo que drumia! Cahi no mundéo! Como fui bocó!

**Gonçalo**

P'ro pau! Entregue a menina!

**Ignacio**

Que menina home? (P. a 2 aparte) Eu preso? Pobre de nhã Chica! Será ella a tar menina?

**Gonçalo**

(Avança e reconhece Ignacio. Pára.) Ah! É V. S.?... (Aparte) Ó diabo! Que mão pezada elle tem!... É bem capaz de repetir a dose e... eu não estou muito pelos autos. Se soubesse cá eu não vinha!

**Ignacio**

(Aparte) Oia, como elle oia p'ra mim de banda! Se soubesse d'isso antes, eu tinha ido puchá cipó!

**Gonçalo**

Então é V. S.... V. S. é que estava aqui? A menina?... Ora vejam só!... Dormi um pouco e sonhei que V. S. estava com a menina aqui e que não a queria dar... este sol...

**Ignacio**

(Aparte) Decerto é alguma bebedeira! (Alto) Eu logo vi que era sonho... Mas então o sinhô quer alguma coisa?

**Gonçalo**

Procuro o Sr. Pedro Brabosa neto, digo, avô da neta da Sra. D. Maria de tal... Órfã aqui residente. É V. S.?

**Ignacio**

Como é? Seu eu sou orfã?

**Gonçalo**

Não senhor... Perguntei, se V. S. é o senhor Pedro Barbosa.

**Ignacio**

(Aparte) Vou imbruiá este diabo! Pensando que sou Nhô Pedro não me há de prendê, a burra d'elle não foi com nhô Pedro. Ha de cuidá que eu não sou eu.

**Gonçalo**

V. S. não responde... tem algum medo?

**Ignacio**

Quaes medo o quê? Eu sou mêmo nhô Pedro, avô de nhã Maroca, e meio parente de Chica, minha muié. Agora vancê diga o que qué no mai.

**Gonçalo**

Então, Sr. Pedro Barbosa, tenha a bondade de ler este papel.

**Ignácio**

Não leio. Tou esquecido.

**Gonçalo**

Pois leitura é coisa que se esqueça?

**Ignácio**

Desde que sahi da escola não li mai nada. Depoi andaro mudando as letras que ficô uma trapaçada que não se pode lê com dantes!

**Gonçalo**

Como assim?

**Ignácio**

Ó senhor! Pois vancê não sabe que mudaro a libra p'ra litro. Que oi não se escreve mai salamé? Que a vára viro metro, qui duas quartas em veis de escrevê meia libra, botaro um kilo?....

**Gonçalo**

Mas as letras são as mesmas.

**Ignacio**

Oh! Seu officiar, vancê não duvide! Já outro dia vancê se sahiu-se mar... Duvidô commigo... esta coisa, duvidô eu nhô Ignacio... agora qué outra veis historia c'oa gente.

**Gonçalo**

Nada, não senhor... Vocemecê tem toda a razão. Tudo mudou... As arrobas para kilo, as oitavas para grammas.

**Ignacio**

P'ra gramma vá elle! Se vancê qué gramma, vá p'ro cercado que tem bastante gramma p'ra elle afogá, seu coisa! Vá dizê isso p'ro nhô Ignacio que elle lhe dará um trôque.

**Gonçalo**

Desculpe, Sr. Pedro, não tive intenção de offendel-o. Não falle mais nisso. (Aparte) Estou arranjado, não tem duvida! (Alto) Tratemos de minha incumbencia. Venho intimar V. S. para entregar a sua neta orfã, que está em seu poder, para a levar ao tutor.

**Ignacio**

Mai, quem é que le encommendou esse sermão?

**Gonçalo**

O meretissimo Juiz dos orphãos, depois de ouvir o curador geral.

**Ignacio**

O curado? Poi alguém tpa doente aqui? O curadô viu nhã Maroca, p'ra informá o Juiz que ella ta doente?

**Gonçalo**

V. S. o saberá melhor, mas aqui não se trata de doença. Trata-se...

**Ignacio**

(Interrompendo) Á poi, qué sabê d'uma coisa? Trate lá do que quisé pra mim pe o mêmo, não entrego nhã Maroca nem por os diabo!

**Gonçalo**

Mas veja que a sua responsabilidade é muito grande e...

**Ignacio**

Pode que seja dos tamanho do inferno, que me importa! Por isso é mio vancê vortá p'ra trais.

**Gonçalo**

(Aparte) Levou tudo a breca! ... E a gratificação? (Alto) Mas Sr. Pedro, attenda que... dura lex, lex, lex.

**Ignacio**

Não tem leque, nem nada! E o mais mió é vancê não ateimá, senão... (Com a foice que foi buscar) Aqui memo emendamo baeta e ajustemo as conta do desafôro lá da venda.

**Gonçalo**

Que desaforo, se fui eu a victima? (Aparte) O Silvinha me trahiu! Pois isto é gente mansa? (Alto) Sr. Pedro, se o senhor não quizer entregar...

**Ignacio**

(Ameaçando) Já p'ra traiz, seu aquelle! Ponha-se!...

**Gonçalo**

(Medroso) Eu já vou, senhor. Eu já vou, mas não me mate! Deixe-me passar que eu vou voando! Ai! Ai! Socorro!

**SCENA VIII**

**Os mesmo, MAROCA e JUCA**

**Ignacio**

Purque grita, sô patife? Ponha-se!

**Maroca**

(Correndo) Que é esto, meu Deus?

**Gonçalo**

É seu avô que me quer dar cabo de pelle!

**Maroca**

Meu avô?

**Ignacio**

Aqui esse petulante troxe orde p'ra levá mecê e pegou de me isurtá aqui!

**Gonçalo**

Insultar? Não ha tal! É faços!

**Ignacio**

(Ameaçando) Então eu tou mentindo sô demonho?

**Gonçalo**

Não senhor, não, eu é que estou...

**Ignacio**

Ah! Então é verdade que me insurtou?

**Gonçalo**

É.

**Ignacio**

Então tome o pago!

**Gonçalo**

Não é... é...

**Ignacio**

Falla, diabo! É, ou não é?

**Gonçalo**

(A 4. detraz de Maroca) É!... não é... menina, valha-me por quem é!

**Maroca**

Mas afinal o que vem a ser isto?

**Gonçalo**

É que o juiz nomeou um tutor para a menina e eu vim buscal-a para entregual-a ao tutor.

**Maroca**

Nomearam tutor p'ra mim? Pois eu não tenho avô, que é mais do que tutor, é um bom pae? Quem ha de fazer por mim o que elle faz?... Quem ha de me estimar como elle me estima, me proteger como elle me protege, guiar como elle me guia? Portanto, senhor, volte, e vá dizer a quem lhe mandou, que eu d'aqui não saio nem que me matem.

**Gonçalo**

Mas a menina...

**Maroca**

Não tenho obrigação de ouvir senão meu avô... é a elle que eu devo tudo e não ao juiz. Vê aquella cruz, senhor? Foi alli que morreu minha mãe, é alli que eu accendo alguma vela quando tenho mêdo de alguma desgraça, quando preciso de algum socorro e minha mãe nunca fica surda ao meu pedido; ella me ouve e me accode em todas as minhas afflicções. Em nome d'essa cruz, senhor, não me leve d'aqui. (Chora) Eu hei de deixar este lugar a que me prendem tantas recordações? Não! Oh! Não! Como deixar a casa em que cresci? As arvores que plantei as minhas creações, as minhas flores, a cruz de minha mãe... e tudo o que eu mais amo na vida? Nunca!...

**Ignacio**

A poi... isso pe que eu digo p'reste diabo, e elle inda não vortó rosto atraiz.

**Gonçalo**

Mas é que o juiz dos orfãos....

**Maroca**

Dizem que o Juiz dos orphãos é juiz que zela por nós... sendo assim, elle não pode querer arrancar-me de meu avô, que zela por mim... para me atirar n'algum logar que pode ser mais rico, mas tambem pode ser de perdição... não pode obrigar-me a deixar meu irmãozinho que tambem é orphão e que criei nos meus braços... que eu ensino, que eu trato. Sahir d'aqui? Como deixar meu avô, pobre velho, quasi paralitico?

**Gonçalo**

(Olhando Ignacio admirado) Pois este homem sacudido é quasi paralytico? Só se os paralyticos d'aqui, são mais robustos do que os são lá da praça.

**Maroca**

Mas este não é meu avô.

**Ignacio**

Mau, mau!... (A suar) Nhã Maroca!

**Gonçalo**

E então quem é seu avô?

**Juca**

(Entrando) Seja quem fôr, o senhor não tem nada com isso. Volte, homem, oiça o meu conselho e volte quanto antes. Vá dizer préces que lhe mandaram, que assim com nós não precisamos d'elles, elles que não se importem com nois. Qual é o nosso crime?... p'ra elles mandarem aqui justiça cortar, separar a familia de uma pessoa. É por sê pobre? Sêmo pobre, sim, mas trabalhamos, com o nosso braço p'ra não precisá pedi um pedaço de riqueza d'elles. Elles lá na villa como nos prato de loiça tudo doirado e nois em prato de foia... é verdade... mai nosso feijão é mais gostoso porque custo o nosso suó do nosso rosto e não o trabaio do nosso semeante. A carne do nosso cardeirão é mai gostosa porque cacemo a paca, o veado, a perdiz, sem i pedi p'relles um vintem emprestado, sem furá pezo, um vintem ao nosso proximo.

**Gonçalo**

(Aparte) O diabo do caipira desenrola bem as suas asneiras. Parece-me um advogado na audiencia. Decerto é o letrado aqui do bairro.

**Juca**

Por isso, seu coisa, ouça bem o nosso conceio: vá se embora e não se metta mais com nois. Semo pobre sim, mas não se deixa ninguem pizá no nosso pescoço. O que nois quero pe que vancês lá da villa não simporte com nois; deixem a gente vivê feliz e assocegado, (Toma a foice) Está ouvindo? Pönhapse d'aqui e já!

**Ignacio**

Home não nhô Juca. Qué vê? O mior é darmo uma lição neste sujeito p'relle não cahir noutra, Joanico! Joanico!

**SCENA IX****Os mesmo e JOANICO**



**Joanico**

(Dentro) Nhô já vou.

**Ignacio**

Trai o reio de seu avô. Nhô Juca, não deixe elle se escapuli!

**Gonçalo**

Ai! Nossa Senhora da Misericordia!

**Ignacio**

Vamos passar o rendaço n'este diabo!

**Gonçalo**

Ai senhor bom Jesus de Pirapora! Vai-me n'esta afflicção! Moça me acuda! Eu juro que não lhe levo mais, e que não volto mais aqui. (A Ignacio) Senhor Pedro, Sr. Pedro, perdoe! (Joanico entra e entrega o rellho)

**Ignacio**

Qua Pedro, nem mane Pedro! Agora não sou mais nhô Pedro!

**Maroca**

(A Ignacio) Nhô Ignacio, deixe elle...

**Ignacio**

(Desenrola o relho que Joanico lhe entregou) Na terra! Isso agora nem por Deus Padre! Aqui essa gente pensa que todo dia é tempo de eleição, que manda a gente votá com delegado, que se não prendem as pessoas e tomam as terras que se tem? Tão enganados! Agora é outra coisa!... Nhâ Maroca mecê d'aqui não vae. Nhô Juca, pegue lá esse tinhoso!

**Gonçalo**

(Desviando) Me accudam! Me accudam! Pelo amor de Deus!

**Maroca**

Não faça isso!

**Gonçalo**

Socorro! Quem me acode!

**SCENA X****Os mesmos e PEDRO****Pedro**

(Entrando) Que é isto? Que barulho pe este?

**Ignacio**

Esta tranca de officiar de justiça que veio buscá nhâ Maroca e pois-se de desaforo, e nois assentou de dá uma lição n'elle, p'ra elle não torná noutra.

**Pedro**

Então o senhor veio buscar minha neta?

**Gonçalo**

(Tremendo) Com este mandado do Sr. Juiz de orphãos.

**Pedro**

E vocês querem dar uam lição a este miseravel?

**Juca e Ignacio**

Por força!

**Pedro**

Lição, lição!... Não é este desgraçado que precisa... bem sabe o papel que representa... Quem precisa a lição sou eu, que cada vez me convenço mais de que não conheço este mundo enganador e mentiroso em que vivemos... São esses homens d'essa maldita villa que não sabem nem fingir que fazem justiça; que não conhecem as tristezas que causam no coração d'um pobre. Larguem esse homem!

**Ignacio**

Mas nhô Pedro...

**Pedro**

Larga, larga esse homem. Que culpa tem a faca que o matador enterra em nosso coração? Que culpa tem o cachorro que atijam contra nós? Esse homem não é tão culpado, tão cruel, tão desgraçado como os que mandam elle.

**Juca**

Mas tio Pedor, Maroca não vae.

**Pedro**

Que remedio, Juca....(chama) Vae!

**Maroca**

(Chorando) Ah! Senhor!

**Ignacio e Juca**

Vae?!

**Gonçalo**

(Animoso) Bôa duvida!

**Joanico**

Não, avô, não deixe ella ir.

**Pedro**

O capitão Silva entende que não ha remedio... Desde que o Juiz manda, tem de seguir... O tutor é genro d'elle e elle promette proteger Maroca.

**Maroca**

Proteger! Protecção só preciso de Deus e de mais ninguém. Eu graças a Deus não preciso de protecção... nada soffro... nada necessito tenho mãos para trabalhar. Quero só viver aqui com o avô, Tratar do avô.

**Joanico**

E de mim, Maroca?

**Maroca**

Sim, e de você Joanico, qu eu quero tanto bem.

**Juca**

Não deve ir.

**Joanico**

E não vaie mesmo, não é, avô?

**Pedro**

Não ha outro jeito. Ha de ir. Da justiça não se abusa. E eu não quero que fiquemos todos mais infelizes ainda! Se resistimos... onde ira pará! Vocês querem todos ser presos? Querem-me ver na cadeia? Que ha de amparar esta creança?

**Maroca**

Pôr o avô na cadeia, nunca! Então eu vou.

**Pedro**

Neta da minha alma!... Alma da minha filha! Neta de benção.

**Gonçalo**

(Aparte) Estou escapo! Mas parece-me que estou com penda d'este velho.

**Ignacio**

Veja seu demonho! O que vancê veio fazê! O que eu sinto pe não se minh neta. Como vancê não se atreve a ir tirá a nhã Chica, com seu papo e tudo? É porque tem medo cá do déga!

**Maroca**

Avô... Porque é que me tiram d'aqui?

**Pedro**

Por seres orphã.

**Maroca**

A senhor! Minha mãe, minha mãe! Quanta desgraça eu ainda com a sua morte tenho de soffrer! Accudi-me, minha mãe! Valei-me! (Ajoelha-se chorando ante a cruz. Ouve-se os sinos)

**Ignacio**

Vae sahir a procissão. (Sae E. F. a 3)

**Pedro**

Não chore, minha filha. Console-se com seu avô... A dôr do seu coração não é metade do que eu soffro dentro da minha alma!... Não chora, Maroca. Você é moça forte... ainda tem muito tempo para vencer os males da vida. Eu tenho diante de mim a sua falta... A minha tristeza e a sepultura!... Não chore, Maroca... Tudo se acaba, até as nossas desgraças. Sua mãe no morreu tambem? (Fóra ouve-se o canto “Santa deu Gratia, Ora pro nobis”)

**Ignacio**

Ahi nossa ladainha.

**Gonçalo**

(Aparte) Uff! Do que eu escapei! Deixa-me aproveitar, a vaza e chegar a condução para levar a pequenam antes que venham outros embargos. O caso é que agora estou com dó deste velho. Mas que fazer?... Dura lex, lex, lex.

**Pedro**

Procissão, rezas... para que rezar?... Querem que chova?...Se eu dou todas as minhas roças, todas as minhas riquezas do mundo para ficar com esta minha riqueza, minha ultima alegria, que decerto vai morrer para mim!

**Maroca**

Avô, pelo amor de Deus, não falle assim.

**Pedro**

Pelo amor de Deus... Como você falla em Deus, se elle se esconde para não ouvir o que nós estamos pedindo! Deus! Deus que é cego, que é surdo... que furta você de meus braços... é um Deus ladrão! Não! Não é Deus! Se hovesse um Deus... elle seria bom... ninguem te tirava de mim. Sim! Não ha Deus! É mentira! É uma impostura dos padres!  
( *entra a procissão e Pedro voltaando-se e exclama: -Ah! Perdoai-me, Senhora! Mas protejei sempre a minha neta!*)

**Cae o panno****Fim do 1º Acto.**

## SEGUNDO ACTO

(Sala modestamente mobiliada. Porta ao F. À E. uma janela. À D. duas portas, entre elas um painel de Nossa Senhora)

### SCENA I

#### GENOVEVA e GONÇALO

**Genoveva**

(A 1. sent.) Então o senhor vio-o mesmo na mesa de jogo?

**Gonçalo**

Com estes olhos que a terra ha de comer.

**Genoveva**

E fallou-lhe?... Recomendou-lhe o que lhe pedi?

**Gonçalo**

Com esta bocca que a morte ha de fechar.

**Genoveva**

Mas elle continuou sempre a jogar e a perder.

**Gonçalo**

Com aquella mesma caipora que ha de dar-lhe cabo dos cobres.

**Genoveva**

Que infelicidade, meu Deus! Quantas noites passadas sentada n'esta cadeira á espera d'elle! Não ha o que o desvie do vicio. Nem os meus incomodos, nem a recomendação de meu pae, nem as minhas supplicas, nem os nossos prejuisos. Nada, nada o afasta d'aquelas malditas mezas!

**Gonçalo**

Isso é assim mesmo, senhora dona Genoveva. Dizem que a bebedeira é o peor dos vicios; eu não acho. A cachaça bebe-se quando ha dinheiro; o jogo procura-se quando se tem e ainda mais quando se não tem.

**Genoveva**

Como assim?

**Gonçalo**

Quando se tem, vae-se com vista de arranjar mais; quando não se tem, na esperança de arranjar algum. Chega-se, procura-se um amigo com quem se tenha confiança e que accusa uma parada, grita-se logo: Bata commigo, fila-se apparece um nove na frente; continua-se a filar, vem por detraz um rei... bate-se... ganhei. Venham os cobres. Com este principio toma-se um logar na roda; chega o baralho, carteia-se por deante, emquanto a fortuna nos ajuda.

**Genoveva**

E se perde a primeira parada?

**Gonçalo**

Se se perde, logo se diz: está bom, devo-lhe tanto! Volta-se para o visinho a quem já se serviu uma vez: - Ó fulano, empresta-me 20 mil reis?... E assim, enquanto ha vento, mólha-se a véla... Ganhando-se, recebe-se, se se perde, não se paga.

**Genoveva**

Não paga?

**Gonçalo**

Paga, quem tem com quê. Por exemplo: o capitão, o seu marido, seu irmão, etc., etc. Mas os outros vão todos pela corta. Ainda hontem, o senhor seu marido deu emprestado cem mil reis a um sujeito que os perdeu todos e hoje abancou p'ra fóra.

**Genoveva**

E como foi elle cahir n'essa?

**Gonçalo**

Não foi por falta de eu lhe dizer: Senhor Ricardo, olhe que elle não lhe paga!... Mas é que na vespera o tal sujeito pr vezes lhe déra 20 mil reis que o Sr. Ricardo pagou na mesma noite.

**Genoveva**

Gente de bem não deve jogar onde se senta tanta canalha que pede emprestado e não paga.

**Gonçalo**

Não apoiado, senhora dona, não apoiado! Hoje em dia, quem se senta a uma meza, é tão bom como tão bom! Não dizer que este é mais canalha que o outro. Tirante seu marido, seu irmão e este seu creado, tudo o mais é farinha do mesmo sacco!

**Genoveva**

Pois o senhor joga? O senhor que se diz pobre? Onde vae achar dinheiro para jogar?

**Gonçalo**

Eu sou dos de segunda classe. Só ganho, porque recebo o que ganho e não pago o que perco. É moda que estou seguindo. Patotas, sim, não ponho mesmo. Com a caboclada, os toucinheiras ainda vá, mas com gente bôa, não tem perigo!

**Genoveva**

E o senhor joga com gente bôa?

**Gonçalo**

E porque não? Então a senhora dona pensa que jogador escolhe? Isso é no vispora, no voltarete, no solo, joguinhos quase leite de pato! Mas os grandes jogos, quem tem dinheiro senta-se em qualquer meza. Gente que na rua nem nos conhece, commendadores, doutores, juizes, pessôas emfim que pensam ter o rei na barriga, quando veem para uma meza de jogo, vão se sentando sem mais cerimonia. Se perdem

ficam humildes como cordeirinhos; pedem dinheiro emprestado a qualquer pé rapado, ouvem desafôros sem piar!... Enfim, no jogo ninguém tem opinião, se tem vício ha de sellar com qualquer estampilha.

**Genoveva**

(Lev.) É isso que desespera! Pois bem, senhor Gonçalo, não se esqueça de acompanhar meu marido e de vir dire-me tudo quanto se passar. Quero que continue a auxiliar-me em combater esse defeito tão horrivel! Mas agora me lembro: como ha de o senhor ajudar-me, se o senhor tambem joga?

**Gonçalo**

Ora é bôa! Eu jogo para servir aos que não jogam. Jogo para desmoralisar, para combater o vicio!

**Genoveva**

Não creio... (P. a 2) Mas seja. Evite que se joguem e conte com minha generosidade.

**Gonçalo**

Sem duvida. A proposito, senhora dona... Não será possivel que...

**Genoveva**

Já sei... Quer algum dinheiro, não é isso?

**Gonçalo**

Como a senhora dona é perspicaz! Eu não disse... mas é que para espiar é preciso ir a essas casas... fazer alguma despeza.

**Genoveva**

(Dá uma nota) Pois tome, e adeus. Cumpra o que prometeu.

**Gonçalo**

Antes de ir, minha senhora, desejava fallar com o seu Tónico Silva.

**Genoveva**

Vou previnil-o. Faça tambem por nhô-nhô, o que lhe pedi por meu marido.

**Gonçalo**

Fique descansada, senhora dona, hei de ser cabrião dos dois. (Genoveva sae) Dizia o padre Vigario, que na ladainha, faltava uma santa... A santa simplicidade. Se eu pudesse, punha esta dona Genoveva na ladainha. Pois eu havia de afastar do jogo meus melhores freguezes?... Eu pe quem ganho pela certa. Se elles perdem, eu ganho; se não perdem, a mulher paga-me... Isto é que pe ser fino. Mas bandalheiras, não. Bandalheiras é que eu não faço, nem pelo diabo!... O peor é que anda com troça este senhor Silvinha. Até hoje ainda não me deu a molhadura que prometeu arranjar do cunhado. De repente metto-lhe os pés d'uma vez. Não estou pra prestar-lhe toda a vida a creançolas mal agradecidos.

**SCENA II****GONÇALO e SILVINHA****Silvinha**

(a 2 da D. A.) Adeus, Gonçalo! Que queres de mim?

**Gonçalo**

Boas noites, meu amo. (Depois de espreitar ás portas) Tenho a contar-lhe a coisa hoje é na casa do João da venda. Entra-se pelo quintal. Entrando, dá-se logo com um quartinho ao fundo. É ahí que esta a meza. Chegou o João Roberto, fazendeiro muito rico e cahido pelo jogo como macaco por banana! Portanto, não falte!

**Silvinha**

É possível!... Mas tenha empreza maior para a qual conto contigo.

**Gonçalo**

Maior? O que poderá ser? Emfim... comtanto que não falte dinheiro e não traga perigo, eu estou prompto. Mas veja se vae ao menos dar umas duas ou tres cartadas no tal. Daquelas...

**Silvinha**

Se a mana demorasse hoje para ir ao Club... hei de chegar até lá. Por enquanto vae esperar-me na esquina.

**Gonçalo**

Não tenha duvida. Á fé de official de justiça que lá estarei com promptidão... Não se esqueça que o senhor ainda me não deu aquelles cobres... hein? (Sae)

**SCENA III****SILVINHA, depois GENOVEVA****Silvinha**

Até que afinal, vou ralizar hoje o meu plano! É coisa notavel! Tudo quanto quero, tenho conseguido. Venci a avareza de meu pae para comprar os melhores cavallos que aqui existem; abandonei os malditos estudos, que me comiam o tempo e a paciencia. Possuo a melhor chacara do lugar e aformoseada á minha vontade; não ha moça na terra que não me queira esposar... entretanto, procuro convencer a caipirinha para ir morar commigo e ella regeita a pés juntos! Ah! senhor! Mas, hoje, por bem ou por mal, ha de ser minha! A mana não leva a filha ao club, ha de deixal-a com ella. (Examina a janella E. A.) Entrarei por aqui, visto estar sem tramella, e que elles ignoram. (toma o chapeo) Vamos esperar que saiam. (Vae a sahir, Genoveva entra D. B.)

**Genoveva**

(Da D. B. a 2) Nhô-nhô, você dorme hoje aqui, ou vae á chacara?

**Silvinha**

Provavelmente irei á chacara.



**Genoveva**

Desejo saber, porque se não vem, mando fechar a porta por dentro.

**Silvinha**

Pode mandar. Então a mana deixa mesmo a caipirinha?

**Genoveva**

Pudera não! Uma relaxada d'aquellas não pode ir commigo ao club. Depois, é tão mal creada que não merece contemplação.

**Silvinha**

O que me admira é a sua paciencia. Porque não a despede?

**Genoveva**

Nem sei porque.

**Silvinha**

Diga-me, mana; já arranjou a obrigação do cunhado?

**Genoveva**

Já; mas você ha de prometer-me não jogar mais.

**Silvinha**

Prometto. Pago as minhas dividas e não me sento mais numa meza de jogo.

**Genoveva**

Aqui a tem.

**Silvinha**

Obrigado, mana. Até amanhã.

**Genoveva**

Bôa noite. Conto com a promessa. (Silvinha sae F. Só) Jogador!... Que horrivel pecha, meu Deus!

#### **SCENA IV**

#### **GENOVEVA e RICARDO**

**Ricardo**

(D. B. a 2) Então, não são horas de irmos, Genoveva?

**Genoveva**

Estou quasi prompta.

**Ricardo**

E a caipirinha?

**Genoveva**

Essa fica. O que vae fazer lá? Fica com Yayá.

**Ricardo**

Devias leval-a. Uma menina, ficar só n'esta casa...

**Genoveva**

E o que tem isso? Fecha a porta por dentro.

**Ricardo**

Dirão que nós a privamos de tudo.

**Genoveva**

Que digam! É bôa! Como se ella merecesse muito! Uma lesma incapaz do menor serviço... O que faz ella aqui?

**Ricardo**

Eu vejo-a sempre trabalhando.

**Genoveva**

Se o senhor parasse mais tempo em casa, não diria isso.

**Ricardo**

Nem pode ser de outro modo. Se não temos outra pessôa... Quem faz todo o serviço?

**Genoveva**

Minhas mãos que o digam! É isso!... Os senhores são mesmo assim! Estragam tudo que a gente faz. O pouco que ganham estragam no maldito jogo! Obrigam-nos a trabalhar o dia inteiro, e por fim, attribuem o serviço que se faz, a uma miseravel, sem a menor serventia! Desgraçada a hora em que entrou para casa semelhante caipira!

**Ricardo**

Escute, senhora, Eu não desconheço o quanto você ajuda, o que eu digo é que é muito exigente para com a caipirinha.

**Genoveva**

Sou muito exigente?... Eu é que sou exigente?... Ella que vadia, que maltrata minha filha, que me responde com desaforos, que queria passar as tardes plantando suas flores na horta, a fingir que chora a todo o momento e eu a trabalhar, e cuidar da casa e da menina... Eu que sou a ruim!... Está-me parecendo que é este o seu desejo: não pense que não tenho desconfiado d'esse seu entusiasmo em defender a tal sua pupilla.

**Ricardo**

Pois mulher, o remedio é facil. Requeiro dispensa da tutel e ella vae para outra pessôa. (Vae á janella)

**Genoveva**

(A 2) Sim senhor! Muito bem!... Ella vae para outra pessôa, e sua mulher que fique na cosinha, que lave a roupa da sua filha, que faça emfim, todo o serviço da casa! Oh! senhor! Que grande amor este senhor meu marido me consagra!

**Ricardo**

(Desce a 1) Vivinha, para que você pe má? Seu eu fallo em despachal-a, é porque você acha que ella não serve para nada. (Pega no jornal)

**Genoveva**

Pois despache-a. Quem o impede? Despache-a, mas então compre uma negra para me servir. Onde está a Jacintha, a Gabriella creoula que meu pae me deixou? ... O José?... Você não os enterrou todos no jogo? ... Agora, eu que aguento as caboclas que você me trazer!... Hei de aguentar por não ter outro remedio, mas ao mesmo tempo hei de descompol-as, todas as vezes que quizer, sem me importar com as sua defezas imprudentes, tolas e inconvenientes.

**Ricardo**

Seja tudo pelo amor de Deus! (Accende o charuto)

**Genoveva**

Está bom, vamos; são horas.

**Ricardo**

Vamos

**Genoveva**

Mas ainda tenho que dar umas ordens á caipirinha.

**Ricardo**

Então não vamos.

**Genoveva**

Que homem insupportavel! (Chama) Caipira! Ó caipira!

**Maroca**

(Dentro) Senhora!

**Genoveva**

Venha, sua lerda!

**Ricardo**

Que expressão!

**Genoveva**

Não é da sua conta!

**SCENA V****Os mesmos e MAROCA****Maroca**

(Da D. B. a 3) Aqui estou minha senhora.

**Genoveva**

Que dê Yayá?

**Maroca**

Esta dormindo no quarto.

**Genoveva**

Pois fique aqui perto. Se ella accordar, accomode-a até eu voltar. Veja se vae dormir tambem.

**Maroca**

Como dormir, se eu tenho tanto medo de ficar só n'este casarão?

**Genoveva**

Olhem lá a medrosa! Então precisa companheiro, não?... Olá, Ricardo, não quer ficar fazendo companhia a sinhá moça?

**Ricardo**

Senhora! (Sobe)

**Genoveva**

Já lavou a louça?

**Maroca**

Já, sim senhora.

**Genoveva**

Já passou a camisola de Yayá?

**Maroca**

Já, sim senhora.

**Genoveva**

Já preparou o café para amanhã?

**Maroca**

Ainda não, senhora.

**Genoveva**

É isto! Coisa insuportavel! Não é capaz de fazer o que se manda. Então o que fez a tarde inteira? Vadiou só, não?

**Maroca**

Trabalhei, senhora...

**Genoveva**

(Baixo a Genoveva) Que mais você quer, Vivinha?

**Genoveva**

(Idem) Que não se metta onde não é chamado! (Alto) Ainda diz que trabalhou!... Então eu estou mentindo, hein?... E o senhor Ricardo!... ouve estas coisas como se fosse com gente estranha!... Assim chegasse a hora de me ver livre d'esta lesma.

**Maroca**

Ah! minha senhora! Seria o dia mais feliz da minha vida!

**Genoveva**

Viram só! Mal agradecida! Culpa tive eu de a receber aqui!

**Maroca**

Ah! minha senhora, é facil livrar-se d'essa culpa.

**Genoveva**

Respondona! Malcreada! Cale-se, senão torno a passar-lhe os bolos.

**Maroca**

Calar-me... E o faço eu senão isso?... Soffrer, calar, e chorar. (Chora)

**Genoveva**

(Gritando) Cale-se!

**Ricardo**

(Aparte) Infeliz creança!

**Genoveva**

Depois ahi vem um chuveiro de lagrimas.

**Maroca**

E como não chorar?... São tantas as injustiças, os maus tratos que soffro....

**Genoveva**

Maus tratos! Decerto não são peiores do que os que recebias dos caboclos, teus iguaes, teu avô...

**Maroca**

Meu avô!... Oh! minha senhora, por quem é, não me falle em meu avô! Eu respeito muito a senhora, é a mulher do meu tutor, mas nem a senhora, nem meu tutor, ninguem!.... ninguem é capaz de fallar de meu avô.

**Ricardo**

Está bem. Senhora vamos.

**Genoveva**

Chegou-lhe agora a pressa?... (A Maroca) Olhem como está isto, toda grande! Se até do Imperador pode-se fallar, quando mais do seu grande avô! É algum rei de congada?

**Maroca**

Não é, senhora, mas é mais do que rei. É um homem que nunca fez mal a ninguém. Foi soldado, quando ninguém queria ir defender a nossa terra... foi um pae, como ninguém teve!... Meu avô é pobre mas vale mais do que muitos ricos, porque, se não tem dinheiro, tem coração, muito coração! Coração como ninguém, e nunca andou tirando filhas alheias para jogar na cosinha como escravas, a encher de injurias e de castigos, para soffrer fome para morrer de miseria e de vergonha!

**Genoveva**

Ora vejam como está isto levantada!... (Correndo para ella) Não sei onde estou, que não lhe metto a mão!

**Ricardo**

(Detendo-a) Deixa, mulher!

**Genoveva**

(Irritada) O senhor é quem lhe está dando estas más manhas! Oh! meu Deus! Desde o momento que esta maldita me entrou em casa, vivo no inferno! Está bom, senhora deputada, vá buscar o meu chale e fique aqui com Yayá. Na volta justaremos as nossas contas. (Maroca sae pela D. A.)

**Ricardo**

Não sei quando é que você ha de emmendar-se.

**Genoveva**

Se quizer, falle alto, para esta macreada ouvir e mande que me dê uma duzia de bolos!... É só o que falta. (Maroca traz o chapéo) Feche a porta por dentro e ponha-se alerta! Quando eu bater, abra logo, Veja lá se vae dormir, Vamos Ricardo!

**Ricardo**

Graças! (Alto) Vamos... vamos. (Saem F. Pega luz)

**SCENA VI****Maroca (Só)**

(Fecha a porta por dentro e depois vae á porta da D. espreitando) Durma, creança feliz! Tem pae que a defenda! Tem mãe que a estime... Nada lhe falta! Durma, creança feliz! (Desce) Meu Deus!... Dizem que ha males que nem sempre duram... no entanto, os meus nunca se acabam. Tão cedo perdi minha mãe e tive de servir de mãe ao meu irmão! Meu pae, foi para a guerra e nunca mais o vi,, Era meu avô, que fazia-se quase esquecer que era orphã! E arrancaram-me dos braços d'elle... atiraram-me para aqui, onde nem posso gemer, sem que ralhem, chorar, sem que me batam, rezar, sem que me insultem! (Olhando o painel de Nossa Senhora) Ah! Minha nossa Senhora, quem me déra voltar aos tempos em que vivia lá em casa! Ia pela manhã buscar água ao ribeirão, coar o café, levar á cama para o avô, que me recebia tão risonho e contente! Ia depois com Joanico ao curral, tirar o leite, ver as vaccas, as creações que me seguiam anciadas até dar-lhe o sustento. Depois fazia o almoço e sentava com o avô no buffete para comer nossos guizados, que elle achava tão gostosos! Emquanto o avô fazia seus serviços, eu lavava, fiava, costurava até á hora de fazer o jantar... alegre, contente, ouvindo cantar os passarinhos, escutando as corridas dos veados, de tarde tratava das

flores no quintal, e todos os domingos levava um ramo dos mais bonitos para pôr no vosso altar, minha Nossa Senhora! Ah! que saudades!... Do avô! Do Joanico... De joelhos, diante da cruz levantada no lugar em que minha pobre mãe morreu, rezávamos ás avê-Marias! Ah! Quem sabe se ainda me lembro da toada do avô.  
(Ajoelha diante do painel e canta Ave-Maria. Ás ultimas notas, vae-se abrindo a janella e entra por ella Silvinha e fecha-a immediactamente)

## SCENA VI

### MAROCA e SILVINHA

#### Silvinha

Muito bem, Maroca!

#### Maroca

(Assustada, levanta-se) Ah! Que susto, meu Deus!... Por onde entrou o senhor aqui?

#### Silvinha

Pelo buraco da fechadura!... Que quer? Quem ama, faz milagres!

#### Maroca

Mas o que quer o senhor aqui, a esta hora?

#### Silvinha

Pouca coisa. Quero que você se resolva a deixar esta casa, em que tanto tem padecido.

#### Maroca

Para ir-me embora em casa do avô?

#### Silvinha

Não. Para morar commigo.

#### Maroca

Isso nunca! A que titulo? O senhor era capaz de se casar commigo?

#### Silvinha

Quem sabe?

#### Maroca

Sei eu, a quem o senhor tem feito as mais infames proposições. Sei eu a quem o senhor tem feito perder a maior felicidade para atirar-me n'este inferno de vida, n'esta casa onde o senhor quer que eu seja vencida... não pelo amor, mas pelo desespero!... Ah! e como isso é cruel!... O senhor quase me mata, instigando sua barbara irmã para maltratar-me... E vem propor-me para morar em sua companhia! Olhe, senhor Tonico, ainda mesmo que a sua proposta não fosse uma infamia, eu a recusaria, porque a companhia de homens como o senhor, peor que a dos leprosos!... O senhor não mancha só; queima, abate, humilha!

#### Silvinha

Ah! Maroca... Como você é cruel!...

**Maroca**

Cruel é o senhor, que vê uma moça na borda do abysmo e quer lançal-a ao fundo!... Mais do que cruel... é... deshumano!

**Silvinha**

Maroca, não seja injusta!... O meu fim era fazel-a feliz!

**Maroca**

Feliz!... Feliz era eu, como o senhor nunca foi e nunca o ha de ser!... O senhor sabe o que pe querer bem a um velho que nos creou, que nos carregou em seus braços, que acha consolo em nossas palavras... força em nosso sorriso, amparo em nosso trabalho, alegria em nossas alegrias?... Ah! O senhor não sabe! Tem um pae que só ama o dinheiro, esse dinheiro que o senhor furta-lhe quando quer jogar, e com que compra sentimentos que ninguem pode ter pelo senhor...

Esse dinheiro que não póde dar alegria, porque é filho das lagrimas dos miseraveis captivos. Esse dinheiro que o torna prodigo, ingrato e pervertido!

**Silvinha**

Oh! é demais!

**Maroca**

Demais, é o senhor querer abusar de uma pobre moça, sem amparo, sem abrigo, sem protecção, sem família! Uma pobre moça que a desgraça trouxe aqui e a perversidade quer perder!

**Silvinha**

Attenda-me!

**Maroca**

Não attendo! Saia, saia d'aqui!

**Silvinha**

Maroca!

**Maroca**

Já lhe disse! Saia, se não quer que eu vá á janella gritar por socorro!

**Silvinha**

Pois bem, Maroca, eu saio, mas antes ha de ouvir-me! Não sabes o amor immenso que eu sinto por ti, e quanta razão eu tenho para amar-te! Tua mãe amamentou-me, repartindo commigo o leite que era só para ti. Crescemos juntos e juntos tantas vezes brincamos, ora na minha, ora na tua casa. Juntos corríamos atraz das borboletas do campo. Juntos caçávamos os coelinhos do brejo, juntos mariscávamos dias inteiros pelo ribeirão, sem que nossos Paes siquer soubessem onde estávamos... Não te lembrás, Maroca?

**Maroca**

Lembro-me, sim!



**Silvinha**

Aprendemos a ler no cólo da minha tia... éramos dois verdadeiros irmãos! Depois vim á villa estudar... Acredita-me, Maroca, nunca esqueci de ti. Nos meus passeios, junto dos meus collegas, nas reuniões familiares, ente as moças garbosas que primavam pelo luxo e ostentação, nunca te pude esquecer! Voltei... Vi-te mais bella, mais encantadora, mas envolta nos andrajos da pobreza.

**Maroca**

Que importa a pobreza, se eu era muito mais feliz!... Creia senhor Antonico, eu não troco o que lpa se veste, pelas sedas que aqui se arrastam, ganhas com o suor do marido infeliz; com a perdição de muitos homens de bem, com a desgraça e a tristeza de muitas familias honestas.

**Silvinha**

Pois eu não pensei assim, Maroca, e por isso te propus por vezes para fugires de lá.

**Maroca**

E eu recusei sempre!

**Silvinha**

Mas agora, que de lá sahiste, que nada mais te prende aquelles lugares, que estás maltratada n'esta casa, lembra-te que teu irmão de outr'ora tem uma rica chacara, creados para o servir, cavallos para passeio, dinheiro, muito dinheiro para gastar. Vem, Maroca, vem ser a senhora de todas as minhas riquezas!

**Maroca**

Reúna-as todas, senhor Antonico, offereças, que não faltarão por ahi pelas ruas da cidade, mulheres que andem atraz das riquezas, dos palacios, dos carros dos pródigos desalmados que acham nada, promover a deshonra de quem chamam irmãs!

**Silvinha**

Maroca, por piedade!... Olha, ainda não achei quem não se dobrasse a meus pés! No entanto vê... (Ajoelha) Hoje sou eu quem te supplica!... Vem fazer a minha... a nossa felicidade! Pela alma de tua mãe t'ó peço...

**Maroca**

Não seja desgraçado, senhor! Não invoque assim o nome de uma santa para auxiliá-lo n'uma acção tão vil! Levante-se. Senhor... e ordeno-lhe que saia.

**Silvinha**

(Lev.) E quem é a senhora para dar-me ordens n'uma casa que não é sua?

**Maroca**

Uma moça honesta, que não escolhe a occasião para ensinar um insolente a respeitar sua honradez! Se o senhor não sabe respeitar a casa de sua irmã, eu obrigo a fazel-o.

**Silvinha**

Pois bem. Já que não queres attender-me por bem, já que as minhas supplicas não podem vencer-te, sabe que has de ir por mal. Um carro nos espera na esquina... Irás á força! (Tira o lenço)

**Maroca**

(Corre á Janella) Eu grito por socorro!

**Silvinha**

(Segurando-a) Podes gritar. (Procura amordaçal-a. Juca salta a janella)

**SCENA VII****Os mesmos e JUCA****Maroca e Silvinha**

Juca!

**Juca**

Sim, Juca! Juca, que, por mal dos seus peccados e por causa da policia deixou a faca na venda, senão te varava as tripas, sô cão fila! Juca, que todos os dias vem sabê noticia d'esta pobre menina, que você quer perdê, sô miseravel! Juca, que ha mais de uma hora está na esquina, viu todos sahirem e você entrar pro aquella janella, sô ladrão! Juca, que ouviu suas prosa, e não entrou ha mais tempo porque viu a prima lhe ensiná, seu atrevido! Ah! Porque deixei a minha faca? Eu queria distripá este cão!... Miseravel! (Avança) Miseravel!

**Silvinha**

(Aponta o revolver) Se avança, faço fogo!

**Juca**

Faça, seu porcaião! Porque se eu tivesse minha faca, te matava!... Faça fogo! Mas quá!... Vancê corage tem, mas é p'ra insurtá meninas como esta! P'ra matá a honra d'llas!... Não é p'ra homes, (Avança) Eu já ensino.

**Maroca**

(Interpondo-se) Juca, meu salvador. Não faça nada que se perde. Trate de salvar-me!

**Juca**

Tratante! Quer você vê uma coisa!... Suma-se, que eu ainda não tou direito! Eu arrebeno quantos ossos você tem no corpo! Suma-se, suma-se. Satanaz!

**Silvinha**

Basta! Não precisa dizer mais!... Eu saio!... Fiquem em paz. Desculpem-me se intervim em seus amores! (Sahe)

**Juca**

Ah! Cachorro! (Quer seguil-o)

**Maroca**

(Interpondo-se) Deixe-o, primo!... Ah! quanto lhe devo!

**Juca**

Nada, Maroca! Vancê não me deve nada! É que eu quero muito bem a vancê e vancê também me quer bem, não é? Eu bem receiava isto. Agóra o que pe preciso é sahir d'aqui quanto antes.

**Maroca**

Mas como?

**Juca**

De quarqué geito. Vamos para a roça já e já. Fijamos d'aqui. E se a justiça fôr-lhe buscá outra vez, não havemos de lhe entregar mais. Entregar pra quê?... Para servir de escrava dos ricos?... P'ra depois um demonio d'estes... (Subindo) Ah! marvado!... Vir abusar da sua innocencia?... Não, Maroca, ninguem mais ha de entregá vancê! Vamos!

**Maroca**

Mas elle pode estar-me esperando na porta.

**Juca**

(Tomando uma bengala) Eu abro caminho! O que é preciso é sahi d'este inferno!... Vá dar alegria ao nosso sitio que inda parece que está de luto. Ninguem mais ri, ninguem mais canta, ninguem mais forga! Tio Pedro anda triste que uma penuria, e cada vez mais cego.

**Maroca**

Coitado!... Pobre do avô.

**Juca**

Vamos. (Dirige-se á janella)

**Voz fora**

Por aqui não passa!

**Juca**

(Pelo F.) Vamos por aqui mesmo.

**SCENA IX**

**Os mesmos, GONÇALO, POLICIAIS, GENOVEVA e SILVINHA**

**Gonçalo**

(Do F.) Está alli o ladrão, eu vi entrar pela janella.

**Juca**

(Brandindo a bengala) O primeiro que chegar, fica no lugar!

**Gonçalo**

Está preso á ordem do delegado! (Os soldados prendem-no)

**Maroca**

Meu Deus! Protegei-me!

**Juca**

Mas qual é o crime?

**Gonçalo**

Entrou fóra d'horas para esta casa.

**Genoveva**

(Entrando) Que barulho é este aqui?

**Gonçalo**

É este homem que entrou pela janella e ia sahindo com esta menina.

**Genoveva**

Com a caipira?... Eu bem dizia que ella era uma fogueta. (Desce á D.)

**Juca**

Senhora dona... (Aos guardas) Larguem-me, larguem-me, que eu quero contá o que vim fazê... Senhora... Senhora! O infame, o miserave criminoso, é esse homem... esse desgraçado que queria...

**Maroca**

(Aparte) Meu Deus!

**Genoveva**

(A Maroca) Quanto á senhora, sua hypocryta, vá dar expansão as seu genio deparavado, fora da casa, de uma familia honesta! Saia, e n'este instante!

**Maroca**

Senhora! Onde irei eu a esta hora?

**Genoveva**

Saia, já lhe disse! Nem mais um momento a consinto em minha casa!

**Maroca**

(Ajoelhando) Pelo amor de Deus!

**Genoveva**

Senhor Gonçalo, ponha já na rua esta mulher perdida!

**Gonçalo**

Venha, menina! Eu a protegerei!

**Maroca**

Oh! (Gonçalo puxa-a)

**Silvinha**

Obrigado, minha estrella! Ainda d'esta vez a victoria será minha!

Cae o panno

**Fim do 2º acto.**

## TERCEIRO ACTO

A mesma scena do Primeiro acto. Ao F. E. uma porção de jacás, Á D. um caldeirão pendurado em 3 paus. Cargas cabretos, embornaes, etc. Uma cabaça e um barrilote.

### SCENA I

#### IGNÁCIO e TROPEIROS

Ignácio

(cantando)

– Eu vou dar a despedida

Como deu o beija-frô

Amanhã eu vou-me embora

Adeus, adeus, meu amô.

#### 1º Tropeiro

– Truco! Nhô!

#### 2º Tropeiro

– Jogue, papudo!

#### 3º Tropeiro

Vá cum nove de seis é pouco!

#### 1º e 2º Tropeiros

Apinche! Derrube tudo! Acabem já!

#### Todos

(Rindo) Ah! Ah! Ah!

#### 1º Tropeiro

– Dê carta. Você bota o mardito Zápe a capim, mais veremo agora que eu vou fazê teia.

#### 3º Tropeiro

Pode fazê cumpanheiro!

#### Ignacio

(Deixando a viola) E o causo é que a gente ir p'ra longe é na bôa massada. Se não fosse a percisão de ganhá alguns cobre eu não ia nem p'ro nada!... Deixá tudo a Deus dará... casa... as criação, roça e inté a muié... O que vale é que nhá Chica é fazenda sem risco de avariá. (Aos tropeiros) Nhô Antonio.

#### 1º Tropeiro

Nhô.

#### Ignacio

Deixe um pouco de filá as carta. Vá vê agóra se acha a gateada, bote ella no moirão e passe graxa nas pizadera. Eu acho que ella se butô p'ra tiquéra do capitão Sirva. Não vorte sem trazê esse tihoso do diabo!

**1º Tropeiro**

Nhô, sim. (Tira um cabresto e emburnal e sae)

**Ignacio**

Ó diacho é nhô Mandú tar-se demorando. È um socio assocegado de mai. Foi ha tres dia na Villa e nada de vim até hoje! Despoi inda manda dizê que trais mai um piá. P'ra quê. Se nois dói não percisa de gente. É só mai um comedô de feijão. (Chama) Nhô João!

**2º Tropeiro**

Prompto, nhô Ignacio!

**Ignacio**

Leve aquelle corote no ribeirão e incha de agua. (2, F. sae) Eu entonce vou surti este purungo de pinga p'ra segui aminhã e que leve o diabo! Aminhã que vou-se embora quer nhô Mandú venha, quê não. Até quando hade se está invernando aqui? De repente cahe uma chuvarada, o assucre vira melado e a gente que agüente o perjuiso! Nada... se nhô Mandú não vim, aminhã que vá nos arcanjá no caminho! O diabo é deixá nhá Chica! Ai, ai! Antes ella fosse a mulinha ruana que leva o cargueiro, ansim eu não me superava d'ella! Botava uma broaca da outra banda do pescoço, e endireitava a carga e ia-se inté os confim do mundo. (Sae, E. A.)

**SCENA II****PEDRO, JOANICO, depois IGNACIO****Pedro**

(Está cego e vem conduzido por Joanico. A um viandante) Uma esmola pelo amor de Deus! (O viandante dá-lhe esmola) Deus lhe pague. (Senta ao pé da casa) Ai! Ai! Seja pelo amor de Deus! Então, quanto tiramos, Joanico?

**Joanico**

Está aqui, avô. (Dá-lhe um saquinho)

**Pedro**

Leva, meu filho, leva ao capellão. Elle que conte. (Joanico sae D.) Segundo me disse, já recebi um meia dobra, não chega... É preciso tirar mais algum... Ha de-se tirar... O que é preciso é que Deus me dê vida e força para pedir a todos... e porque não ha de dar? Elle não deu tantos trabalhos?... Dar trabalhos e tirar forças para vencer, para resistir... Seria uma crueldade, uma covardia... Mas dizem que além de todo Poderoso, elle é pae. Vamos ver até onde elle consente que um seu filho padeça para resistir a tantos males que lhe causa... ou que causaram a elle.

**Ignacio**

(Á E. A.) Adeus, nhô Pedro. Já de vorta?

**Pedro**

Pois não são cinco horas? D'aqui a pouco é noite e eu ficava ahi pelas estradas... não digo por mim, porque para mim, a qualquer hora é noite sempre, desde que amanhece até escurecer; desde os olhos até ao coração.

**Ignacio**

Eu inté acho que mecê não percisava andá se arriscando por essas estradas, não percisa d' esmolos para se sustentá.

**Pedro**

É verdade, nhô Ignacio. Ninguem me nega um prato de comida! Mantimento não me falta... Todos me acodem. O feijão, o arroz, o toucinho até me sobram na sispensa, sobram sim, porque eu nem como mesmo!... Mas de que serve tudo isso? Se eu nem quero viver! Viver só, sem a minha alegria, a minha vida, a minha neta, é pior que a morte! Ah! nhô Ignacio! É triste ser cego, não ver a luz do dia, não é? Pois mais triste é ter nascido com vista, ter conhecido a luz do sol, ter enxergado o céu, as estrellas, as flôres, os filhos, tudo quanto ha de bonito no mundo, e num repente ficar para sempre no meio da escuridão! Foi o que me aconteceu. Hoje soffro, soffro mais do que se nunca a tivesse tido, porque sei quanto perdi!

**Ignacio**

(Aparte) Coitado! (Alto) Então, se é de tristeza que mecê anda pedindo esmola?

**Pedro**

Isso não nhô Ignácio! Seria uma vergonha uma pessoa andar pedindo esmola só para disfarçar a tristeza! Peço porque quero ir na Villa requerer a emancipação da minha neta. Já não me acham sufficiente para ser tutor d' ella, quero provar á justiça que ella não precisa de outro tutor, que ela é capaz de se reger, que tem juízo, muito mais juízo que esses juizes que a tiraram da minha companhia, que era um lugar de respeito, para depois a atirarem no meio da perdição.

**Ignácio**

Mas p'ra isso é preciso dinheiro?

**Pedro**

Como não! Pois a justiça não dá um passo de graça.

**Ignácio**

Os ricos que podem, que paguem por nois, que sêmo pobre.

**Pedro**

Como mecê esta enganado! É tudo pelo contrario... Dizem que a justiça é cega... eu creio... É cega p'ra não ver o crime dos ricos. Quando nós cometemos alguma falta, abre-se a cadeia p'ra nós; não falta quem jure que nós somos culpados. O promotor pede a nossa condenação. E nós lá vamos cumprir sentença, deixando muitas vezes os filhos na miseria e a mulher na perdição. Quando os ricos cometem crimes, não falta que os encubra; os juizes se escondem as testemunhas fogem, os jurados perdôam... É triste nhô Ignacio, mas é pura verdade.

**Ignacio**

Mas devéra, nhô Pedro?

**Pedro**

É o que lhe digo! Quando é o rico que se queixa, não falta que nos queira perseguir.

**Ignacio**

Eu effeito, nhô Pedro. Despoi, quando nois faiz justiça por nossas mão, nois é que semo sevaje, sem inducação, como elles diz.

**Pedro**

É mesmo, nhô Ignacio. Por isso é que eu quero dinheiro para requerer. O advogado ha de se interessar por mim, se empenhar, até que eu alcance o que quero.

**Ignacio**

E não haverá uma arma caridosa, que lhe empreste esse dinhêro, p'ra mecê não andá tirando esmola?

**Pedro**

Alma caridosa!... Mandei escrever ao senhor Tónico Silvinha, que creou-se com Maroca... nem me respondeu! Bati á porta do pae, o capitão Silva, não só me recusou, como disse que a felicidade da minha neta era ter ido para a casa da filha d'elle! Infame! Então a felicidade de uma menina está no dinheiro de um avarento que vem roubar-a dos braços de seu velho avô?... Então, se não fosse a filha d'elle, minha neta havia de morrer de fome?... Nunca mais lhe cruzei os portaes!... Á visat d'isso, não procurei mais ninguém. Quando estes que pareciam me estimar tanto, procederam assim... não quis procurar mais desillusões, porque doem muito... muito!... Agora resta-me saber como irá ella na Villa. Nhô Mandú, prometteu trazer noticias d'ella. O caso é que já está-se demorando.

**Ignacio**

É verdade, mas me parece que hoje sem farta elle chega. A demora d'elle eu acho que é mesmo p'ra precurá nhã Maroca.

**Pedro**

Procurar? Não precisa. A casa do senhor Ricardo é muito conhecida.

**Ignacio**

Poi nhã Maroca não foi já despedida de lá, nhô Pedro?

**Pedro**

Como é? Maroca despedida?... Quem lhe disse isso, nhô Ignacio?

**Ignacio**

Pensei que mecê já sabia. (Aparte) Hom'essa! Como ta p'ra sê agora? Como é que eu fui contá? Agora não tem remedio... Fallo tudo! (Alto) Foi... Diz que ella andava discontente... a dona lá não era bôa.

**Pedro**

Pobre da minha neta! Sei quanto terá padecido aquella pomba sem fel, anjinho do altar.

**Ignacio**

Vae, acontece um dia... e... não sei que bate bocca tivéro, e foi ella... despachou a Maroca.



**Pedro**

E porque não a trouxeram para cá?... Seria possível que ella mesma não quizesse voltar?... Não creio! Ella não é ingrata. É porque não teve quem a trouxesse. E não saber eu antes, para ir correndo buscal-a... trazel-a ainda que fosse n'estes hombros, em que tantas vezes a carreguei. Porque não m'ò contaram ha mais tempo?

**Ignacio**

É que nois esperava que nhô Juca a trouxesse.

**Pedro**

Ah! sim, Juca!... Que é feito d'elle que não a trouxe?

**Ignacio**

Foi preso!

**Pedro**

Preso?!... Como?... Porque?

**Ignacio**

No dia da rusga elle percebeu a historia, e pulou p'ra dentro da jinella!... Ahi a patrúia veio e ferro n'elle! (Aparte) Prompto! Despejei todo o jacá!

**Pedro**

Pobre rapaz! Foi victima da sua dedicação! Porem, fez mal. Se havia porta, para que entrou pela janella? Podiam pensar que havia alguma combinação com a Maroca, e a reputação d'ella ficava mal. Imprudencia do rapaz. Mas a minha neta, onde estará ella? Só. No abandono, no desamparo! (Levanta-se) Vem, Joanico, vem, meu neto. Vamos, vamos depressa!

**Ignacio**

Joanico não está ahi, nhô Pedro.

**Pedro**

Não importa. Irei só.

**Ignacio**

Mas já é quage noite.

**Pedro**

Que tem isso? Para mim, é noite sempre. Desde que aquelles malditos me roubaram a neta, chorei tanto que apaguei com as lagrimas a luz dos olhos, como se tinha apagado a alegria do meu coração! Nhô Ignacio, leve-me até á estrada da Villa. Largue-me lá que eu irei bem certo até onde está aquella pobresinha, abandonada e só. (Dá alguns passos)

**Ignacio**

Não precisa, nhô Pedro. Nhô Manduca não pode tardá. Vem hoje sem farta p'ra nois segui aminhá. Elle prometteu procurá nhã Maroca inté achá ella.

**Pedro**

Nhô Mandú é muito bom, mas não é avô; não sente por ella esta falta que me atormenta, este cuidado que me afflige, esta saudade que me mata! Eu é que heide descobril-a, nem que esteja no fundo de uma sepultura.

**Ignacio**

Assoccegue, nhô Pedro. (Espia á E.) Oie, lá chegaro uns cavalleiro na venda do Fillipe... Vou vê se trazem alguma noticia. Se trouxerem eu corro p'ra le contá! Não se afflija, nhô Pedro, que nois tudo aqui, somo por mecê.

**Pedro**

Reconheço... reconheço... Mas é que na minha afflicção, temo que seja trade demais...

**SCENA III****PEDRO, depois SILVINHA e 4 PRAÇAS EMBUÇADAS****Pedro**

Despedida! Abandonada! Atirada no meio da rua com um cão sem dono. (Ajoelhando) Ah! Deus do céu! Se é verdade que ha um Deus... que sois vós... Entregae-me minha neta!... Já que me tiraste a vista e me consumiste as forças, retitui-me ao menos o amparo, o consolo da minha velhice!... Dae-me a minha pobre Maroca! (Cae sentado no banco junto á porta)

**Silvinha**

(A. 2, com as praças) Aqui é o sitio da Ave-Maria. N'aquella casa, morava ella com o avô. Se veio, está aqui; se não veio ainda, logo apparecerá, e então segurem-n'a. Se os caipiras resistirem, façam fogo, contanto que prendam a menina. Vamos rondar o avô, para ver se nos diz aonde ella está. (Desce a Pedro) Viva amigo!

**Pedro**

(Levanta-se) Deus lhe bons dias, meus senhores!

**Soldados**

A esta hora?... Ah! Ah! Ah!

**Pedro**

Para quem só vê as trevas, a toda a hora, o que de melhor pode desejar aos outros senão que tenha sempre dias bem claros deante de si? As noites? Essas ficam para os desgraçados como eu.

**Silvinha**

Então julga-se muito infeliz?

**Pedro**

Ah! muito! Mas... antes de tudo peço que me digam: Vossas Senhorias veem vindo da Villa?

**Todos**

Sim senhor.

**Pedro**

Então, talvez me possam informar uma coisa: Ha mezes levaram-me d'aqui uma menina, minha neta: era meu ídolo. Consta-me que foi despedida da casa do tutor... Vossas Senhorias não ouviram fllar n'isso? Não saberão me dizer por onde andará a minha pobre neta?

**Silvinha**

Tenho idéia de que disseram-me que fugiu.

**Pedro**

Não! Isso é impossível!... É falso!

**Silvinha**

Tanto que o juiz de orfãos expedio mandado de apprehensão.

**Pedro**

Não creio. Mas uma coisa lhe digo: Se ella já tivesse apparecido, não haveria juiz que pudesse arrancar-a dos meus braços. Mais facil seria, levarem-me com ella!

**Silvinha**

Esse trabalho não terá, senhor Pedro. A menina sumiu-se provavelmente foi para alguma praça maior onde possa livremente ganhar a vida.

**Pedro**

Senhor! Essas palavras eu não acredito. São um insulto!

**Silvinha**

(Entre-olha-se com os soldados) Longe de mim tal pensamento. Conto-lhe apenas o que corre pela Villa. Pela minha parte, póde ficar certo que só desejo auxiliar-o! Indique o que quer que eu faça e eu farei. Diga-me onde suppõe que ella esteja e eu irei buscar-a. Se o senhor entende que precisa de dinheiro para trazel-a á sua companhia, estou prompto a concorrer o meu quinhão. (Dá-lhe uma nota) Receba já esta quantia, e se precisar de mais, exija com franqueza.

**Pedro**

(Recebendo) Deus lhe pague, alma caridosa e bôa! Quando eu souber onde ella está, talvez precise ajutorio para tiral-a, e então, acceitarei o concurso de todos.

**Silvinha**

(Aos soldados) Decididamente não esta aqui, porem, mais cedo ou mais tarde, ha de voltar. Por isso, ponham-se de sobre aviso. (Afasta-se)

**SCENA IV****Os mesmos e JOANICO****Joanico**

(A 2, entrando) Já entreguei, avô.

**Pedro**

Toma mais este para leval-o amanhã.

**Joanico**

Quem deu, avô?

**Pedro**

Um destes senhores que ahi estão.

**Joanico**

Ah! já sei. Foi o seu Tónico Silva.

**Pedro**

Quem?... O cunhado do tutot de Maroca?... O irmão d'aquella que a despediu?... Oh! Como foi que este dinheiro não me queimou a mão?... Senhor! Ó Senhor!

**Joanico**

(Chamando) Seu Tónico! Ahi vem elle.

**Silvinha**

Que quer de mim?

**Pedro**

Senhor Tónico, não lhe conheci a falla... é que ha muito não nos encontramos. Houve tempo em que até o seu tropel eu conhecia. Era quando o senhor brincava com a minha neta n'estes arredores. O senhor cresceu, foi para os estudos... poucas vezes o vi. Mas os senhores não nos estimavam. Nunca, nunca foram nossos amigos.

**Silvinha**

Senhor Pedro, o senhor é injusto para commigo.

**Pedro**

Quiz trazel-a para minha casa... fui pedir a seu pae algum dinheiro para requerer á justiça que m'a entregasse minha neta... Seu pae recusou-se. Mandeí escrever-lhe ao mesmo tempo, no mesmo sentido e o senhor nem me respondeu.

**Silvinha**

A resposta acabo de dar-lh'a com esse dinheiro.

**Pedro**

Depois foi que eu soube que os senhores tinham interesse em conservar minha neta no triste captivo em que se achava. Era preciso quem servisse sua irmã! Ah! senhor Tónico! Foi assim que retribuiu a estima sincera que lhe tínhamos! Foi assim que os seus romperam com o pobre velho, a amizade que fingiram sustentar por tantos annos. O dinheiro que o senhor me deu é um escarneo!

**Silvinha**

Senhor Pedro!...

**Pedro**

Ou quem sabe, se espera em nome d'essa esmola que me atira, seduzil-a em minha propria casa? Ah! senhor Tonico! Se é isso, fique sabendo que ainda conservo um trabuco velho, mas que não nega fogo. Não me obriguem a descel-o da estaqueira, d'onde só tem sido tirado para mattar cobras ou ladrão! Tome seu dinheiro, senhor Tonico.

**Silvinha**

A sua injustila commigo, senhor, passa ao excesso!

**Pedro**

Talvez! Mas o meu coração é muito leal, e elle me diz que o senhor tem abusado sempre de nós, melhores que tantos outros, que o senhor tem desgraçado? Senhor Tonico, tome o seu dinheiro.

**Silvinha**

Não acceito, mórmente depois de me haver insultado!

**Pedro**

Pois então, vá dal-o a seu pae, que o receberá com prazer de avarento, ou á sua irmã em paga da hospedagem que deu á minha neta! (Atirando-lhe o dinheiro. Os soldados apparecem á E. M.)

**Silvinha**

Senhor Pedro, o senhor vale-se de sua idade para ser atrevido! Olhe que eu não tenho obrigação de aturar desafôros de qualquer caboclo.

**Pedro**

Caboclo! Serei caboclo, mas não troco as minhas acções pelas suas. Estou velho, estou cego, mas em toda minha vida você não me encontra uma mancha! Não atraíçoei um amigo, não desprezei nem persegui um pobre, não tirei ninguem da companhia de seus Paes! Vocês não podem dizer outro tanto. Serei caboclo, mas odeio, aborreço, desprezo os infames como o senhor. (Sae)

**Silvinha**

Vá embora, velho caduco! Ha de se arrepender!... É mania d'esses diabos velhos, assentarem que teem direito de dizer tudo aos moços! Culpa tive eu de não dar-lhe uma lição de mestre! (Apanha o dinheiro) como não quiz, volte para a algibeira! Dá bem para uma parada! No Filippe ha uma banca formada... Vou tentar a sorte! Ah! maldito Gonçalo! Se não me tivesse roido a corda, não tomaria esta maçada! Tambem não sei onde estive com a cabeça, que confiei n'aquelle tratante!... (Aos soldados) Vocês esperam aqui por perto... Quando eu apitar, cheguem e prendam quem eu indicar. (Sahem)

**SCENA V****Ignacio (Só)**

Nada de Nhô Mandu chega!... Já estou meio desconfiado com tanta demora delle? Queira Deus não seja alguma folia!... Pois que mais?... Foi vê nhã Maroca, não é?... Não achou, vorte p'ra traiz e vamo segui nossa viage. Inte quando estaremos parado

aqui?... Tropa carregada, tudo prompto e elle emperrado na Villa. N'uma conta!... Isto nem tem atura. O perjuiso, nois temo pela certa. D'aqui a pouco começa as nova moage e temo assucre quagi por nada. E nois que não paguemo este muito barato... Ai! ai! (Pega na viola) Quando eu estou ansim com malinconia, nem nhã Chica me consola; só pinho é meu despique!

(Canta)

No mundo tudo é custoso  
 Mas esperar é que cansa  
 Embora digam p'rahi  
 Quem espera sempre arança (*ascança*)  
 (o seguinte trecho está riscado a lápis:

Eu tenho grande sôdade  
De um dia que já lá vae  
Em que a minha santa mãe  
Deu uma surra no nhô pae

Fui um dia na cidade  
Vi coisa de mettê dó  
Mocinha de saia curta  
Mostrando os mocotó!

Casá cum muié papuda  
Só com uma condição  
É ella durmi na cama  
E o papo durmi no chão!

N'uma muié num se bate  
Nem com frô – dis o ditado  
Mas só se deve baté  
C'um rabo de tatú moiado!

No céo existe as estrella  
No má o peixe em porção  
Eu gosto de muié veia  
Porque não tem perigo, não!  
Parece troça parece  
Mas é verdade somente  
A gente nunca se esquece  
De quem se esquece da gente.

A lingua d'uma muié  
É mais pió que um canhão  
Se as guerra fosse de lingua  
Coitado dos allemão!

Quem tem carneiro, tem lã  
Quem tem porco tem presunto  
Eu num caso com viúva  
Por sê rosto de defunto

*A muié é um buscapé  
Que corre como a serpente  
Quanto mais se foge d'ella  
Mai ella corre atraiz da gente.)*

(Deixa a viola e vae á estrada) Quá! não vem mêmo! Se elle não fosse home serio, eu dizia que elle se mettu-se n'arestrepolia, e foi pará na cadeia! (Toque das Ave-Marias) Avê-Maria! É hora da reza de nhô Pedro. Bamo avisá elle. (Á porta) Nhô Pedro, está raiando Ave-Maria. Bamo rezá.

## SCENA VI

**O mesmo, PEDRO, JOANICO e TROPEIROS, depois MANDÚ e MAROCA**

### **Pedro**

Vamos, vamos rezar! É o único consolo que me resta. Já nos falta que nos puchava a nossa reza! Era a obrigação d'aquella por quem tanto tenho chorado!  
(Ajoelha e canta a Ave-Maria. Antes da 2ª. Parte, aparece Mandú e Maroca)

### **Mandú**

(Baixo a Maroca) Está tudo rezando!... Bamo, ajoeia tambem. (Ajoelham na 2ª, parte. Maroca canta; á proporção que a sua voz se salienta, Pedro vae-se sobresaltando; ao finalizar elle levanta-se)

### **Pedro**

Meu Deus! Será um sonho!... Será illusão?!... Esta voz! Esta voz é d'ella... Oh! quem é que está ahi? Quem é que canta assim? Foi algum anjo do céu que veio repetir a meus ouvidos... Mas não... não é possivel!... Eu ouvi! Oh! digam-me!... Digam-me quem foi que cantou assim!... Maroca! Minha neta! Tu estás aqui!

### **Maroca**

(Correndo-lhe aos braços) Ah! Avô!...

### **Pedro**

Meu Deus, será possivel!... És tu, minha neta? (Apalpa-lhe o pescoço) Porem esta camisa é de homem?... (Apalpa-lhe o rosto) Mas este rosto é o seu... Estes cabellos são os d'ella!... Oh! sim, é ella! É Maroca!... É minha neta! (Chora) Até que afinal, Deus teve pena de mim!

### **Mandú**

(Baixo) Baixo, nhô Pedro!... Oie que ella veio fugida!

### **Pedro**

Fugida!... Fugida?... E porque? Por acaso é alguma criminosa? Não! Ella é innocente... é santa... é pura como foi d'aqui... Não é assim minha filha?

### **Maroca**

Sim, avô!... Eu sou innocente!

**Mandú**

É pro que há mandado de prisão, p'ro que fugiu do tutor!

**Pedro**

Mandado de prisão?... Quem é que pode agora mandar que se tire d'aqui o meu thesouro? Olhem, meus amigos, está aqui a minha neta. Eu juro que d'aqui nunca mais há de sahir. (Ouvem-se apitos. Soldados apparecem)

**Ignacio**

Ei, que temo o cardo entornado!

**Soldado**

De ordem de Juiz de orphãos, entreguem-me a menina Maria, orfã evadida da casa do seu tutor, o Sr. Ricardo Costa.

**Ignacio**

Oia, seu sordado! Aqui não tem nenhuma muié... Só se é minha muié, mas essa chama-se nhã Chica.

**Maroca**

Senhor, essa orphã que procuram, não se evadiu de casa alguma. Foi despedida da casa do seu tutor, lançada ao meio da rua, procura a casa de sua familia e o amparo de seu avô.

**Pedro**

Sim, e d'aqui não sahirá senão sob o meu cadaver.

**Todos**

E do meu também. (Armão-se)

**Soldado**

É inuntíl a resistencia. O mandato diz que se resistirem, eu faça fogo. O primeiro que se de atirar é o chefe, o senhor Pedro, depois iremos até ao ultimo.

**Ignacio**

(Aparte) Levou a breca tudo!... Quem há de arresistí a estes fuscos com a sua reúna?  
(Alto) O que eu digo é que aqui não tem muié nenhuma.

**Soldado**

Deixemos de historias! Entreguem-me a menina, senão faço fogo.

**Maroca**

Pois bem, senhores. Se é preciso para os lobos lá da Villa uma victima, eis-me aqui! Fazel-a! Sou eu a mulher que os senhores porcuram! Tenho luctado quanto me é possivel para resistir aos males que me assaltam. Fome, castigo, tudo arrastei, tudo venci!... Mas não basta! Querem mesmo sacrificar alguém? Desejam ver sangue derramado? Uma existencia cortada, num futuro desfeito! Eis-me aqui. Vamos, soldados!... Pontaria sobre mim, que sou a culpada que fugi, que vos illudi e que agora resisto á intimação! Vamos fazei fogo, soldados!



**Soldado**

Deixe-se d'isso! Tóca p'ra villa é que é!

**Pedro**

Não vae! Matem-nos, matem-nos se quiserem, do contrario d'aqui não sae!

**Mandú**

Rapaziada, oio vivo! Se elle ateimá, bamo ensiná essa diabada!

**Ignacio**

(Aparte) E esta? Como ha a de sê agora?

**Soldado**

Então, por bem não a entregam, não é?

**Todos**

Não!

**Soldado**

Pois eu os ensino! Camaradas! Preparar! Apontar!...

**SCENA VII****Os mesmos, GONÇALO e JUCA****Gonçalo**

(Vendo o aparato) Que diabo! Temos guerra?... Olá, senhores da guarda! Façam alto e descançar armas.

**Soldado**

Como é lá isso?

**Gonçalo**

Leia este papel.

**Juca**

Adeus, tio Pedro.

**Pedro**

Juca, sahiste da prisão para vir assistir á nossa morte?

**Juca**

Que morte, tio Pedro! E ha!... A prima Maroca vestida de tropeiro!... Com fica bonita!

**Ignacio**

Que é isso nhô Juca... O negocio aqui está preto e mecê tá tão alegre!... E aquelle Gonçalo! Só fartava esse mardito!

**Mandu**

(Aos soldados) Mas intão, em que nois fica?

**Gonçalo**

Ora, em que fica!... É bôa! A menina não sae d'aqui!

**Ignacio**

Como é? Não vae?

**Gonçalo**

(Receioso) Não vae, não senhor.

**Pedro**

Que ouço?!

**Juca**

A verdade, tio Pedro. Ninguem mais tirará a prima da nossa companhia.

**Ignacio**

Mas como é isso? Me esprique essa historia!

**Gonçalo**

Pois é coisa mais facil deste mundo. Quando esta menina foi expulsa da casa do tutor, por artes do seu Tónico Silva, caloteiro mór, que nunca me pagava o que me promettia, eu occultei-a em minha casa sob a vigilancia de minha mulher, que é uma santa, e começou a estimal-a como se fosse sua filha. O Silvinha não podendo encontral-a, soltou o Juca para ver se seguindo-o, dava com ella. Mas eu minha mulher, fomos finos. Tratamos de fazer com que a menina fugisse disfarçada em tropeiro. Eu levei o Juca a casa de um advogado e ele requereu licença do Juiz para casar-se com ella.

**Pedro**

E conseguiu?

**Gonçalo**

Aqui esta o alvará. Pois um homem da minha cathegoria não havéra de conseguir?

**Juca**

Mas tudo depende da prima querê...

**Maroca**

Como não heide querer, se você é o meu salvador, Juca!

**Pedro**

Juca, merecias este grande premio. (abraça-os) Deus os faça felizes!

**Ignácio**

Mas como é isso? Casa home co home?

**Mandú**

Mecê não vê que é disfarço que nhô Gonçalo aranje?

**Ignácio**

Oie, seu officia; agóra dê cá esses osso! Esta acção foi a única coisa bôa que mecê feiz em toda sua vida!

**Gonçalo**

Obrigado. Assim como aquelle cachação que o senhor me deu na venda, foi a maior asneira que o senhor praticou n'este mundo!

**Ignacio**

Isso não! A mais maió foi eu casá com nhã Chica sem olha p'ro papo! (Alto) Pois o passado, passado! D'aqui pro diante, seremos tudo amigo!

**Gonçalo**

Agora, hão de me dar licença. Vou intimar o Tónico Silva, que está pronunciado por crime de estelionato! Falsificou a firma do pae!

**Ignácio**

Vae p'ra cadeia?

**Gonçalo**

Decerto! As provas são esmagadoras! Pela minha parte, heide fazer o que puder! (Sae)

**Pedro**

Meu Deus! Já não posso duvidar da vossa immensa justiça.

**Ignacio**

Nhô Pedro! Como a alegria vortou p'ro nosso sitio, bamo fazê o que ha muito tempo não fazêmo... Vamo forgá

**Pedro**

Sim, meus amigos! Podeis rir, cantar, folgar. O canto é tambem uma oração que nós elevamos a Deus em agradecimento!

(trecho riscado a lápis:

(Bota)

Assim, assim.

Maroca

(Canta)

Pare lá, não dega mais

Ai Jesus, que pé brejeiro

Se eu tivesse cabedaes

Queria se teu sapateiro.)

**Pedro**

Das alegrias que nos dá; cantae, meus queridos cantae! (cantae, meus fios cantae)

**Ignacio**

Eu vou dá a despedida

Como deu o sabiá

Nhã Maroca foi se embora  
Porém agora cá está.

(trecho riscado a lápis:  
Caboclinha vae p'ra roça  
Que tatu lá quê te vê  
Té nhô padre sae da igreja  
P'ra dançá cateretê!

Nhô Juca vae se casá  
Com Maroca que vortô  
No sitio da Ave-Maria  
As tristeza se acabo!)

(acrescentado a lápis:  
Do bairro d'Ave-Maria  
As tristezas se acabô  
Só resta que o povo diga  
Se da festa se agradô)

**Cae o panno**

**Fim da peça.**