



NARRATIVAS DE PAULICÉIA: CAIPIRAS NUMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

Cássio Santos Melo*

Universidade Estadual de São Paulo – Unesp/Assis

cassiomelomelo@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo é parte de nossa pesquisa de mestrado cuja temática refere-se a um tipo de teatro que fez bastante sucesso nos palcos paulistanos nas primeiras décadas do século XX, o qual trazia o caipira entre as personagens principais de suas tramas. A questão que tentaremos explorar aqui é a de compreender por meio de duas peças teatrais: **São Paulo Futuro** (1914) e **Clevelândia** (1927), as novas sensações, projeções e frustrações de uma cidade em constante mudança nas primeiras décadas do século XX, narradas pela personagem caipira.

PALAVRAS-CHAVE: Caipira – Teatro – São Paulo

ABSTRACT: This article is part of our Master's degree research whose theme is related to a kind of theater that was a success in São Paulo stages in the first decades of the twentieth century and brought the backwoods man among the main characters of this plots. The question that we will try to explore is in order to comprehend through of two plays: **São Paulo Futuro** (1914) and **Clevelândia** (1927), the new sensations, plans and frustrations of a city in modification in the first decades of the twentieth century, told by backwoods man character.

KEYWORDS: Backwoods Man – Theater – São Paulo

MÚLTIPLAS TEMPORALIDADES

Em 1914, quando a Europa ardia e ensangüentava, presa da mais terrível guerra que a história tem registrado, os habitantes de São Paulo todos se alvoroçavam, quando viam surgir no espaço, vindo das bandas de Guapira, um ronronante pássaro mecânico, cujas azas brancas cruzavam sobre a urbe em todos os quadrantes. O povo, cá em baixo, nas ruas, acclamava o piloto audaz, que guiava, sereno e ousado, aquele

* Graduado em História pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Assis e Mestre pela mesma instituição como bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo), sob orientação do Prof. Antonio Celso Ferreira.

velivolo, em cujas azas se percebiam as cores da bandeira paulista. Era Edú Chaves, o destemido piloto patricio, que no seu pequeno Bleriot, embasbacava quotidianamente os seus patricios, com as mais arriscadas evoluções, executadas com pericia sem igual.

ANDRADE, Euclides de; CÂMARA, Hely F. da.¹

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

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

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

A representação de uma grandiosidade do povo paulista e de seu futuro foi amplamente explorada nas artes, deixando escapar um universo simbólico em torno da construção de uma representação histórica de São Paulo, como sendo uma terra voltada para o progresso, para o desenvolvimento, e que devia ensinar o resto do país a civilizar-se.

Tal representação também foi experimentada pelo teatro, no dia 24 de abril de 1914 estréia em São Paulo, no Teatro São José, a revista de costumes paulistas **São**

¹ ANDRADE, Euclides de; CÂMARA, Hely F. da. **A Força Publica de São Paulo**: esboço histórico (1831-1931). São Paulo: Sociedade Impressora Paulista, 1931, p. 67.

Paulo Futuro, de Danton Vampré e J. Nemo (Pseudônimo do ator Brandão), com música de Marcelo Tupinambá. Essa revista foi levada à cena pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas dirigida pelo conhecido ator João Augusto Brandão, mais conhecido como Brandão, o “popularíssimo”; **São Paulo Futuro** fez bastante sucesso, ficando em cartaz dezenas de noites seguidas.

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

A revista era um tipo de espetáculo em que era apresentado ao público a sucessão de quadros bem distintos não possuindo uma unidade de ação, a interligação de todos os quadros era feita por um leve enredo funcionando como fio condutor. Segundo Fernando Mencarelli, a receita parece simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Outro recurso muito usado era o de um personagem que vinha em visita, como observador, à cidade, sendo guiado por algum anfitrião.



O condutor desse fio era o **compère**, o compadre, um misto de mestre de cerimônias e personagem central, que atravessava a cidade em busca de seu objetivo e se deparava a todo o momento com algum personagem ou acontecimento que possibilitava a revisão pretendida.²

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

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

² MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 1999, p. 163.

A personagem **Paulicéia** é representada como sendo um ser dotado de grande poder de sedução, beleza e esplendor; por onde passa, deixa em todos uma sensação estonteante. A escolha do gênero para representar cenicamente a realidade urbana de São Paulo também não poderia ter sido melhor, a revista. Um tipo de gênero formado por quadros sucessivos que não se interligam entre si, tal qual a realidade deste período de intensas mudanças se apresenta aos olhos dos seus atores sociais. E, para conseguir amarrar todos esses quadros que isoladamente não possuem muito sentido, somente olhando para o passando e buscando uma figura que consiga dar fixidez em meio a uma realidade difusa, o caipira.

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

Ando no trinque
Tac, tic, tac, tic,
Gosto das artes
Sou muito chic
Da mocidade
Em pleno viço
Seduzo, atraio
Sou um feitiço.³

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

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

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

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

³ VAMPRE, Danton. **São Paulo Futuro**. Processo DDP nº 1144. Paginação Irregular. Acervo do Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

bem vestida dama, a qual completa: “Apresenta-me. Vamos civilisal-o”. Pois não, responde **Barriga Verde**, “Paulicéia, tens na tua presença o mais estapafúrdio retrogrado representante genuíno do anacronismo recrudescido do sertão”. O caipira parece não dar ouvidos às críticas de **Barriga Verde** e finaliza apresentando-se como sendo “Fio natura dos pito acceso dos curralinho, coroné honorário e chefão elleitorá”.

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

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

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

Gaudêncio e **Barriga Verde**, a continuar o passeio pela cidade, acabam encontrando a **Moda**, “a volúvel caprichosa/ Que a rir faço andar a roda”. Ela pergunta aos seus interlocutores o que eles estão achando do último suicídio no viaduto, do **five o’clock** no velódromo, das últimas novidades teatrais? Pois é preciso estar na moda. **Gaudêncio** não se simpatizou muito com a **Moda**, segundo ele, essa “madama” [sic] está usando uma saia rasgada que deixa a mostra suas pernas. **Barriga Verde** esclarece que isso nada mais é que “uma abertura elegantemente refrescante que o vulgo ignaro

chama juke-cullote”. Todavia, **Gaudêncio** parece não conformar-se, para ele esta “madama é um bocadinho descarada”.

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

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

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

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

Continuando sua caminhada pela cidade, **Gaudêncio** depara-se com o teatro por sessões e com uma grande novidade para o caipira, o cinematógrafo. Ao saber do Sr. **Cinematografo** que a entrada para conhecê-lo de perto custava apenas \$500 réis, **Gaudêncio**, sem pestanejar, compra uma entrada para a sessão noturna. O **Theatro** enciumado desabafa: “E a mim, não me frequenta”? **Gaudêncio** para não o desanimar retruca: “Mecê ta muito avacaiado. Em todo caso eu lá vou quarqué dia”. O chiste do

caipira para com o teatro nos dá uma dimensão do avanço do cinema como forma de diversão nos anos iniciais do século XX e que conquistou um público bastante heterogêneo, composto principalmente pelas classes mais baixas.

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

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

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

O Teatro Municipal inaugurado a 12 de setembro de 1911, denota a importância alcançada pelo teatro na cidade de São Paulo nesse início de século; uma obra que demorou cerca de oito anos para ser concluída empregando-se uma grande e variado material de alto custo aos cofres públicos, num valor de aproximadamente 12 mil contos de réis. O Teatro Municipal foi construído numa ânsia de documentar as conquistas do povo paulista, a magnífica obra arquitetônica do escritório do Sr. Ramos de Azevedo referenciava o grau de civilização e cultura atingido pelos paulistas; símbolo de auto-afirmação sem igual para os paulistas e marco representativo do crescimento da cidade, que naquele momento contava com cerca de 400 mil habitantes.

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

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

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

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

No ano de 1914 no final de uma das apresentações da revista teatral em questão, Washington Luís – recém empossado no cargo de prefeito – oferece a Danton Vampré e a Marcelo Tupinambá a “[...] cessão do Teatro Municipal com cenários, guarda-roupa e outros recursos, para que eles levassem ali um espetáculo teatral, assunto sério”.⁴

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

⁴ ALMEIDA, Benedito Pires de. **Marcelo Tupinambá**: vida musical de Fernando Lobo. São Paulo: Anglotec Comercial, 1993, p. 5. Acervo IEB.

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

Não é um espetáculo vulgar o que hoje se realiza no Teatro Municipal para a representação do “Contratador dos Diamantes”, do saudoso escritor brasileiro Affonso Arinos. É antes um acontecimento artístico verdadeiramente notável e revelador de uma cultura que dia a dia se aprimora e encontra as suas origens nas melhores tradições nacionais, produto, por sua vez, da civilização [...].⁵

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

A idéia de que a sociedade paulista já havia adquirido um elevado grau de cultura, parece ser constantemente reafirmada na imprensa do período. Num editorial da revista **Ilustração Paulista**⁶ de maio de 1912 a mesma idéia é emitida, nessa data não tinha o intuito de estimular o apreço pela arte nacional, mas para justificar a construção do Teatro Municipal e cobrar das autoridades municipais empenho maior na administração do referido teatro oferecendo ao público “os grandes intérpretes da arte pura”, ou seja, as grandes companhias de teatro de lírico. Há uma necessidade de se negar toda e qualquer forma de arte que ligue essa sociedade às suas características provincianas, e reafirmar-se sempre que possível o alto grau de civilização atingido pelo povo paulista.

No dia posterior à estréia de **O contratador dos Diamantes**, o cronista do **OESP** afirma encontrar-se numa angustiosa situação ao tentar sintetizar em poucas palavras o deslumbramento dessa maravilhosa sucessão de quadros; a razão de toda emoção provocada por essa encenação advém do fato de que a obra de Arinos “[...] representa alguma coisa mais do que a necessidade imperativa de fazer arte. A sua [obra] tinha uma significação e um fim. Quando escrevia desempenhava uma missão

⁵ **OESP**, 13/05/1919. Seção Artes e Artistas, p. 2. Acervo CEDAP (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da FCL da Unesp/Assis).

⁶ REVISTA **Ilustração Paulista**, 20/04/1912, nº 65. Acervo BMA (Biblioteca Municipal Mário de Andrade)

elevada entre todas: a de concorrer para a grandeza de sua pátria”.⁷ Essa atualidade deve-se também ao fato de que esse drama sintetiza grandes desejos e aspirações da elite paulista, sejam os relacionados ao clima nacionalista que se encontrava em seu ápice, sejam aqueles relacionados aos seus anseios de requinte e sofisticação, que foram incorporados aos costumes dessa elite e foram muito bem expressos no primeiro ato da referida peça, onde o riquíssimo contratador dos diamantes promove um suntuoso baile para a fina flor do Tijuco, onde os presentes discorrem acerca de moda e etiqueta dos salões europeus.

Numa cena do segundo ato a personagem principal **Felisberto Caldeira**, o contratador dos diamantes, na intenção de resolver uma contenda com um funcionário da Coroa Portuguesa, o **Ouvidor**, conclama a todo o povo do Tijuco a defender-se da ofensa aviltada pelo **Ouvidor**, e finaliza dizendo: “[...] dizei, bandeirantes e filhos de bandeirantes! Dizei, paulistas, meus patrícios e companheiros: Como se lava a honra ultrajada?” É um momento de euforia total durante a encenação, na qual se misturam sons de vivas, repiques de sinos, estrondosos batuques dos negros que encenam o congado e gritos de “Morra o Traidor!”.⁸

Afonso Arinos põe em cena temas muito caros aos paulistas e as suas tradições. Em **O contratador dos diamantes** a encenação do mito bandeirante, ou seja, o paulista que enfrentou a rudeza e os desafios dos sertões bravios, cheio de esperanças e que, ao final vence, conquistando ouro e glórias, exalta o clima nacionalista de 1919. O contratador dos diamantes, **Felisberto Caldeira** é preso injustamente pela opressiva Coroa Portuguesa, tido por esta como um “inconfidente”, tal fato causa grande comoção em toda a população do Tijuco, na região diamantina em Minas Gerais. Nesse momento o bandeirante de Arinos confessa seu apego à terra que ele conquistou cheio de esperanças de liberdade, e acalenta o céu da sua pátria que muitas vezes lhe serviu “de tenda de bandeirante, quando, estirado num couro, lá no fundo dos sertões, pousava ao relento, com olhos pregados nas tuas estrelas e o espírito perdido em sonhos de riquezas e glórias”.

É de difícil compreensão o comportamento contraditório de parte da elite paulista que freqüentava os teatros prestigiando as produções européias e as poucas

⁷ OESP, 14/05/1919, Seção Artes e Artistas, p. 5. Acervo CEDAP.

⁸ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O contratador dos diamantes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 35.

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

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

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

Na maioria das vezes, eles eram realizados nas casas de família e contavam com a presença de todos os familiares, a música era o grande elemento animador desses bailes e havia uma certa preferência por ritmos que provocavam bastante movimentação corporal, “tais como as polcas, marchas militares, dobrados, xotes, maxixes e lundus”, era a chamada “música quente”. As classes populares também se reuniam em associações recreativo-dançantes, diferenciadas entre aquelas que eram consideradas clubes familiares e os famosos “freges”, abertos a todo tipo de público, locais onde vários tabus sociais eram quebrados e os “dançarinos reboavam bem agarradinhos, ferrados no maxixe”.⁹ E, foi num desses bailes, realizado na casa da **Nhã Bastiana**, que o caipira **Gaudêncio** se encontrava juntamente com vários de seus amigos para finalizar

⁹ PINTO, Maria Inês Machado Borges. **A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo: 1890-1914**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 229; 255.

São Paulo Futuro. Mané Cangaia, de modo a despedir-se de seu companheiro **Gaudêncio**, canta para todos:

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

ESTILHAÇOS DE GRANADA

Em meados de 1927, **Juca Maleita** – caipira nascido e criado lá em **Sant Anna de Pendura a Saia** – passados mais de dois anos de ausência retorna a São Paulo. Em seu período de ausência embrenhou-se por “ares nunca dantes navegados” e num dia tempestuoso na capital paulista, a bordo de um dirigível, desprende-se do alto **Juca Maleita**, que vem caindo utilizando-se de um enorme guarda-chuva para aliviar sua queda. Assim se inicia a ação de **Clevelândia**, revista de Euclides Andrade cuja estréia se deu no dia 16 de junho de 1927.¹⁰

Ao cair na praça do Patriarca, **Juca** grita aos populares que se ajuntaram no local de sua queda: “Crivilandia!... Adonde eu tô? Logo após descobrir que estava na capital de São Paulo, **Juca Maleita** se sente aliviado e começa a ser interrogado por aqueles que o rodeavam. Todos queriam saber como aquele caipira veio parar no centro de São Paulo pendurado num dirigível. **Juca** não hesita em responder de onde veio e como chegou até ali: “[...] tô chegano da Crivilandia. Um piloto ingreis que diz sê mericano mi fisgô ca ancrá do dirigive e mi trouxe pra cá”.

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

Porém, **Juca Maleita** ainda não havia respondido aos populares como foi parar na Clevelândia. O fato é que Juca se envolveu em questões políticas demasiado tensas

¹⁰ ANDRADE, Euclides de. **Clevelândia**. DDP nº 597. Não paginado. Acervo do Arquivo Miroel Silveira.

naqueles idos dos anos de 1920. Nesse contexto de lutas, apareceu lá **Sant Anna de Pendura e Saia**, acompanhado de um grande número de soldados, o “grande generá revoltoso, Marechá Zidoro, que se arrevertô-se em São Paulo”. **Juca** sem muito refletir aderiu à causa e começou a pregar a liberdade e a revolução, dado que este foi o motivo pelo qual eles estavam lutando, segundo os revoltosos.

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

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

Essa localidade, também conhecida como Clevelândia do Norte, foi palco de episódios pouco conhecidos da História Brasileira. Foi criada em 5 de maio de 1922 e está localizada no município de Oiapoque, no estado do Amapá. Recebeu esse nome em homenagem ao presidente dos Estados Unidos Grover Cleveland (1837-1908), que com seu arbitramento resolveu a contenda entre Brasil e Bolívia com relação à região fronteiriça do Acre. Na década de 1920, a região se constituía como um espaço de limites entre a Guiana Francesa e o Brasil e foi pensada como um núcleo colonial, na perspectiva da ocupação do território ao norte. A região do Amapá, neste momento, fazia parte do estado do Pará e se tornaria um território federal apenas em maio de 1945, e foi elevada a categoria de estado somente em 1988.¹¹

A despeito de sua criação valer-se da necessidade de ocupação das fronteiras brasileiras, recebendo algumas levas de migrantes nordestinos trazidos com verbas oriundas do Ministério da Agricultura, Clevelândia, a exemplo de outras localidades na

¹¹ Para detalhes acerca da colônia penal de Clevelândia Cf.: SAMIS, Alexandre. **Moral pública e martírio privado**: colônia penal de Clevelândia do Norte e o processo de exclusão social e exílio interno no Brasil dos anos 20. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999. Ver também: ASSIS, Carol. **Clevelândia, o inferno verde**. Macapá, 2006. Disponível em: <<<http://www.overmundo.com.br/overblog/clevelandia-o-inferno-verde>>>. Acessado em: 01 abr. de 2007.

região amazônica, foi instituída como colônia penal. Para lá foram levados aqueles considerados como descontentes e agitadores da República, como tenentes, operários, anarquistas e diversos outros que não se enquadravam na ordem vigente. No Brasil desse momento, tal qual o conhecido dizer de Washington Luís: a questão social aqui é caso de polícia; e assim foi.

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

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

[...] Crima bão aquelle! Meceis Qué sabe? Si eu divinhasse que aquilo por lá era tão bão, nem num tinha ido, pra não me acostumá co tratamento... O directô da culonia era um doto muito gentir, chamado Norberto. O rejume lá era dos miór. A gente chegava na Crivilandia e garrava logo a fica de barriga crescida e cas perna inchada. Uns besta duns jorná revortoso dixeru qui era das maleita. Quá u quê... Home, pra incurtá o causo: Nois chegemos lá em 800 hommi, bem vestido, bem comido e bem disposto e apenasmente morrero 600.¹²



É o caipira com sua fala irônica e sarcástica que faz a denúncia neste ano de 1927 dos crimes perpetrados pelo governo Bernadista. A fala de **Juca Maleita** é colocada de modo a despertar o riso, pois esse era o principal objetivo do autor, como na referência ao diretor da colônia penal de Clevelândia, “um dotô muito gentir, chamado Norberto”, numa alusão ao engenheiro Gentil Norberto, administrador da colônia desde sua fase embrionária em 1920. No primeiro quadro da revista, já se nota o desejo de externalizar o grito de denúncia que teve de ser contido durante o governo de Arthur Bernardes; no prólogo de abertura uma atriz declama:

Clevelândia! (voz interna)

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

¹² ANDRADE, Euclides de. **Clevelândia**. DDP nº 597. Não paginado. Acervo do Arquivo Miroel Silveira.

Clevelândia ides ver! São crimes divulgados
Que o autor reduziu a “sketchs” e bailados!

A encenação de Clevelândia surge num momento em que a imprensa brasileira, após um longo período amordaçada, começa a divulgar as deportações de presos para a região do Oiapoque durante o governo do mineiro Arthur Bernardes.¹³ Empossado em 15 de novembro de 1922, seu governo já se inicia de maneira tumultuada, pois assume a presidência com o país em estado de sítio, o qual fora decretado por Epitácio Pessoa em julho de 1922. Atitude levada a cabo devido aos descontentamentos gerados pela eleição de Bernardes, como também pelo movimento dos tenentes do Forte de Copacabana.¹⁴

Com mão de ferro, Arthur Bernardes, “o Rolinha”, manteve o estado de sítio até 23 de dezembro de 1923. Este regime foi suspenso em função da imposição de um controle rigoroso da imprensa, por meio da chamada Lei de Imprensa, de novembro de 1923, e ficou conhecida como “lei infame”, promulgada por iniciativa do senador paulista Adolfo Gordo, criando o conceito de liberdade com responsabilidade, justificando de tal maneira as medidas arbitrárias tomadas contra os jornais, a exemplo do que ocorreu com o periódico operário **A plebe** que teve sua redação fechada entre os anos de 1924 e 1927.¹⁵

Em função deste fato, a maioria dos jornais brasileiros não divulgou os crimes de Clevelândia. Logo após o início do mandato de Washington Luís que assume no início de janeiro de 1927, a imprensa começa a divulgar de maneira ampla os episódios das deportações. Jornais como o **Globo**, **A manhã**, **A plebe** e o **Correio da Manhã**, durante o mês de janeiro de 1927 publicaram várias notícias com relação à “tragédia macabra do Oiapoque”.¹⁶

Euclides de Andrade, com toda a certeza não poderia escrever tal revista contemporaneamente ao processo de envio dos presos políticos para a colônia penal,

¹³ SAMIS, Alexandre. **Moral pública e martírio privado**: colônia penal de Clevelândia do Norte e o processo de exclusão social e exílio interno no Brasil dos anos 20. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999, p. 58-9.

¹⁴ CORRÊA, Anna Maria Martinez. **A rebelião de 1924 em São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1976, p. 38-43.

¹⁵ COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2006, p. 87.

¹⁶ SAMIS, 1999, op. cit., p. 58.

pois a represália era grande. Apesar de existir a censura prévia dos espetáculos teatrais pela Delegacia de Costumes e Jogos, não há cortes no texto que é de junho de 1927.

Em 16 de junho de 1927 estreou a revista **Clevelândia**, de Euclides de Andrade, encenada pela já conhecida Cia. Arruda no Teatro Boa Vista. Na disputa pelo público, o qual já possui um variado número de espetáculos e divertimentos à sua disposição, o cartaz é incisivo: “Hoje e todas às noites o verdadeiro espetáculo do riso”. A repercussão da encenação parece ter agradado o público, acompanhe a narração do cronista da seção Palcos e circos do jornal **O Estado de São Paulo**:

Com o teatro cheio em ambas às sessões foi hontem à scena, no Boa Vista, a segunda peça da nova temporada da Companhia Arruda. “Clevelândia”, que assim se intitula a revista de Euclides de Andrade, contém numerosos e variados motivos para uma brilhante representação do que soube valer-se com inteiro proveito a companhia Arruda, dando-lhe satisfatório desempenho. O público apreciou com visível agrado os quadros de crítica, as scenas de efeito e os vários números de dança, aplaudindo muito os principais artistas e pedindo repetição dos trechos de maior realce.¹⁷

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

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

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

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

prosperidade industrial”.¹⁸ Dominar São Paulo era uma estratégia vital no sucesso da campanha dos militares revoltosos.

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

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

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

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

¹⁸ SAMIS, Alexandre. **Moral pública e martírio privado**: colônia penal de Clevelândia do Norte e o processo de exclusão social e exílio interno no Brasil dos anos 20. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999, p. 79.

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

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

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



A patria amada espera, pois que cada um cumpra o seu dever, escolhendo livremente o candidato, que a sua consciência lhe aconselhar, não esquecendo de que o Todo Poderoso (olhando significativamente para o retrato do Presidente W. Luiz), está bem alto para nos guiar em nossas deliberações. Está aberta a sessão.¹⁹

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

¹⁹ ANDRADE, Euclides de. **Clevelândia**. DDP nº 597. Não paginado. Acervo do Arquivo Miroel Silveira.

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

Homme, pra dizê a verdade nem num sei, não sr. Capitão. Mai num fais mar. Aminhã bem cedinho nois tudo compra o Correio Paulistano pra sabe o nome do cadidato em que nois votemo pra presidente...²⁰

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

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

Crivilândia! É deste modo que **Juca Maleita**, ao longo de seu percurso pela Paulicéia, se expressa quando deseja chamar atenção de todos para algo que ele considera desagradável. Na fala desse caipira a palavra “Crivilândia” se torna uma

²⁰ ANDRADE, Euclides de. **Clevelândia**. DDP nº 597. Não paginado. Acervo do Arquivo Miroel Silveira.

interjeição para expressar grande espanto e descontentamento. Para os ouvidos do espectador, “Crivilândia” tem um duplo efeito sonoro, pelo fato da pronúncia do caipira lembrar de certa maneira a palavra “incrível”, além do que o autor faz questão de a todo o momento rememorar os significados de Clevelândia, a colônia penal de Arthur Bernardes.

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

Acompanhado de **Dona Paulicéia**, **Juca** contempla um lindo luar em um trecho do rio Tietê e se espanta ao avistar um grupo de soldados, mas **Paulicéia** o esclarece: “Pois não os conhece Juca Maleita? São os nossos guardas civis. Só pra vestil-os, gastou o Thesouro do Estado uma fortuna. O povo os apelidou de Barqueiros do Volga”. **Juca** fica indignado, pois é o povo quem está pagando tal gasto, e afirma que por todos os lados eles são conhecidos como os “barquero de forga”.²¹

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

²¹ A Guarda Civil do Estado de São Paulo surgiu em virtude do governo paulista estar preocupado em criar uma outra força policial, independente da Força Pública que existia como exército regional atuando em sucessivos movimentos revolucionários. Em 22 de outubro de 1926, através da Lei nº 2.141, foi criada a Guarda Civil. Disponível em: <<http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/seguranca_urbana/guarda_civil/historia/0002>>. Acessado em: 01 maio de 2007.

O Juca Pato era uma figura inteligente, careca de tanto levar na cabeça, mal vestido num fraque e sempre se defendendo dos apertos; ele era uma criação de Belmonte, pseudônimo do jornalista Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896-1947), suas charges bem-humoradas eram publicadas na então **Folha da Manhã** e os leitores vibravam com as saídas do Juca Pato. O Jeca Tatu, criação literária do escritor Monteiro Lobato, foi esboçada inicialmente em dois artigos de 1914: **Velha praga** e **Urupês**. Lobato nesses dois artigos traça o perfil do homem rural das zonas decadentes do Vale do Paraíba, afeito a velhas práticas agrícolas contra-produtivas e tido como boçal e ingênuo. Todavia, nos idos de 1924 o Jeca Tatu que se cristalizou no imaginário popular foi a versão difundida nos folhetos do almanaque Fontoura, mais conhecido como Jeca Tatuzinho. O Jeca do almanaque Fontoura era um homem renovado e curado dos males que atribulavam sua saúde e sua vontade de produzir.²²

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

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

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

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

²² LEITE, Sílvia Helena Telarolli. **Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas**: a caricatura na literatura Paulista (1900-1920). São Paulo: Editora Unesp, 1996, p. 82-4.

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

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

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

A ambição revolucionária, contrária à ambição política, é uma vontade evangelizadora. O revolucionário, na impulsividade de seu espírito é, em certos momentos, um semi-inconsciente em sua própria derrocada, em seus lances audaciosos pelo advento do ideal que alimenta. Se procurarmos nos aperceber desta synthese psicologica, basta recordarmos, em São Paulo, a alvorada do 5 de Julho de 1924 no quartéis da nossa Força Publica.²³

Segundo Andrade, no de ano de 1924 a Força Pública paulista atingira toda sua potencialidade e pujança bélica e São Paulo seria o berço da Revolução Brasileira por conta de sua Força Pública, bem aparelhada e gozando de grande reputação; e era contra as forças conservadoras da política paulista que insurgiam os rebeldes, além do que existia a confiança no “espírito revolucionário paulista”. São Paulo, estado **leader** da nação, igualmente vitorioso pela sua força material que não lhe serviria para outra coisa senão “manter de pé todo o monumento construído pela audácia do paulista”. Por tais razões, São Paulo também seria o palco das transformações políticas no país, “em face da revolução a operar-se na consciência nacional”.²⁴

Após mais de vinte dias de combates, os revolucionários, a “heroíca phalange dos novos ideas republicanos”,²⁵ abandonaram a cidade de São Paulo e retiraram-se para o interior do país; inicia-se nesse momento uma nova fase da luta entre rebeldes e tropas governamentais e que se prolongará por cerca de três anos, com a prisão de vários revoltosos.

²³ ANDRADE, Euclides de; CÂMARA, Hely F. da. **A Força Pública de São Paulo**: esboço histórico (1831-1931). São Paulo: Sociedade Imprensa Paulista, 1931, p. 149. Acervo do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros da USP).

²⁴ Ibid., p. 149-50.

²⁵ Ibid.

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

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