

PINTO, Maria Emília Tortorella Nogueira. Os aspectos trágicos da peça *Na Carrêra do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini. Campinas: UNICAMP; mestrandia; Professora Doutora Larissa de Oliveira Neves Catalão; FAPESP. Atriz e acrobata.

RESUMO

O presente trabalho pretende empreender uma investigação acerca dos aspectos trágicos da peça *Na Carrêra do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001), escrita entre os anos de 1978 e 1979. Para a criação da peça Soffredini estudou o caipira a partir de obras antropológicas, sociológicas e linguísticas. Entretanto, a obra dramaturgica resultante destes estudos não procurou ser um registro narrativo das tradições do universo caipira. Mais profundo, o texto constrói-se a partir do conflito altamente destrutivo que as relações capitalistas trouxeram para o trabalhador rural. Dessa maneira, as histórias folclóricas e as superstições do universo caipira potencializam o sentido trágico do desfecho da peça, que é o êxodo da família de Nhô Jeca do campo para a cidade: no contexto urbano suas tradições não poderão perpetuarem-se e, quiçá, eles mesmo não conseguirão sobreviver. Este trabalho pretende investigar, sob a luz da tragédia, a trajetória do protagonista até seu aniquilamento.

Palavras-chave: Carlos Alberto Soffredini. *Na Carrêra do Divino*. Tragédia Moderna.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'intention d'entreprendre une recherche sur les aspects tragiques de la pièce *Na Carrêra do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001), écrite entre 1978 et 1979. Pour la création de la pièce Soffredini a étudié le paysan basé sur des travaux anthropologique, sociologique et linguistique. Cependant, l'oeuvre dramaturgique résultant de ces études n'a pas cherché d'être un enregistrement narrative des traditions de l'univers du paysan. Plus profond, le texte est construit à partir du conflit tellement destructif que les relations capitalistes ont portées à le travailleur rural. Ainsi, le folklore et les superstitions de l'univers du paysan intensifient le sens tragique de l'issue de la pièce, que est l'exode de la famille de "Nhô Jeca" de la campagne à le centre urbain : dans le contexte urbaine ses traditions ne pourront pas se perpétuer, et peut-être eux même ne pourront pas survivre. Ce travail se propose à investiguer, à la lumière de la tragédie, le chemin du protagoniste jusqu'au son anéantissement.

Mots clés: Carlos Alberto Soffredini. *Na Carrêra do Divino*. Tragédie Moderne.

Na Carrêra do Divino foi um texto que o dramaturgo Carlos Alberto Soffredini escreveu por encomenda. O grupo paulistano *Pessoal do Victor*, dirigido por Paulo Betti, tentava há algum tempo montar uma peça que abordasse o universo caipira. Inspirados no grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que com o espetáculo *Trate-me Leão* tinham feito um relato de geração e geografia (Praia de Ipanema, Rio de Janeiro, final da década de 1970), o *Pessoal do Victor* queria fazer uma espécie de *Trate-me Tatu*, já que a maioria dos integrantes

era nascido no interior paulista. Já tinham iniciado o processo, mas perceberam que precisariam de um dramaturgo para sintetizar e organizar a estrutura dramática que tinham em mente.

Soffredini, que na época já era um autor de relativo sucesso, foi convidado para tal função, que aceitou mesmo afirmando que sua linguagem não era caipira, mas sim urbana e litorânea. O dramaturgo colocou-se a par da pesquisa já efetuada pelo grupo e começou a escrever, já acordado que ele escreveria com sua linguagem própria e depois, em ensaios, o grupo “traduziria” para o “caipirês”. Mas Soffredini sentia que seus escritos não estavam funcionando e, debruçando-se mais nos materiais bibliográficos sobre o universo caipira, entendeu que precisaria realmente escrever no dialeto caipira:

Então, eu fui lendo todo esse povo que lidava com o dialeto [caipira] e comecei a descobrir que existia um dialeto que eu não sabia, nem eles [o Pessoal do Victor]. Recolhi tudo, fui pra casa e comecei a estudar. Fui me aprofundando e só quando comecei a raciocinar no dialeto é que voltei a escrever. Aí foi num salto porque nada que eu vinha fazendo até então tinha a ver... (SOFFREDINI, *in* SOFFREDINI, Renata, 2010, p. 308).

Soffredini, então, estudou o caipira a partir de obras antropológicas, sociológicas, filológicas e literárias. Entretanto, a obra dramática resultante destes estudos não procurou ser um registro narrativo das tradições do universo caipira. Mais profundo, o texto constrói-se a partir do conflito altamente destrutivo que as relações capitalistas trouxeram para o trabalhador rural. Dessa maneira, as histórias folclóricas e as superstições do universo caipira potencializam o sentido trágico do desfecho da peça, que é o êxodo da família de Nho Jeca do campo para a cidade: no contexto urbano suas tradições não poderão perpetuarem-se e, quiçá, eles mesmo não conseguirão sobreviver.

A peça se inicia com uma abertura musical, cuja letra anuncia a história que se vai contar:

Nói agora vai contá
Na Carrêra do Divino
Ai-dan-dá, ai-dan-dá
Ai a história d'um povo
Que de longe já vem vino
Povo que lida c'a terra
Num sabe pr'onde tá ino
É desd'o tempo de dante
Qu'essa gente vem seguino
Campeano um logá
Donde encontre o seu destino
Eles vão d'aqui pra-li
Té parec'que tão fugino
(...)

O título da peça foi retirado da tradição do estilo musical do cururu, espécie de desafio tal qual o repente nordestino. “A ‘carrêra do divino’ significava que a pessoa desafiada deveria construir versos cuja finalização seria sempre em ‘ino’” (COSTA, 1990, p.493).

Segue-se então a Cena 1, intitulada *A Querência*, dividida em três fases, respectivamente *O Nomadismo*, *O Rancho* e *A Roça*. O casal Nho Jeca Tatu, Nha Rita e seus filhos Mariquinha e Pernambi, mais Brinquinho, o cachorro sarnento, entram em cena carregando trouxas e outros pertences – eles abandonaram um rancho cujas terras do entorno ficaram improdutivas e estão à procura de um novo lugar. Intercalando a ação dialógica das personagens, durante as três fases da cena, temos os comentários depreciativos da “Voz de Monteiro Lobato”, em off:

Voz de Monteiro Lobato (fria, eletrônica): “Este funesto parasita da terra é o Caboclo, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização...”

Há momentos também em que os atores distanciam-se das personagens para fazerem citações de cunho informativo e didático. É importante frisar que é sempre criado em cena, por meio de falas ou ações das personagens, um contraponto entre a real situação do caipira, considerando suas necessidades primárias e os meios de que dispõe para satisfazê-las, e a visão acadêmica dos comentários, que negligencia tais questões:

Mariquinha/Atriz: Já em 1808 o viajante John Mave observava: “Nas redondezas de São Paulo...”

Pernambi/Ator: As casas dos lavradores são miseráveis choupanas de um andar, o chão não é pavimentado nem assoalhado, e os compartimentos são formados de vigas trançadas, emplastradas de barro e nunca regularmente construída”

João de Barro: [personagem humanizada]

Anssim foi que feiz nhor pai
E o pai dele... e num hai
Mior jeito. Mór de que?
Puis quando no sítio míngua
Os de-cumê pra barriga
Qu'é que se pode fazê?
Precurá otras parage.
O rancho? Na paisage
A chuva vai derrete...

Às vezes, são as próprias personagens que respondem às ofensas proferidas pela voz em off, como no momento em que Monteiro Lobato comenta sobre os buracos que se formam nas casas do caipira quando o barro cai e que nunca são reparados:

Mariquinha (irada): Ara... Antonce não haverá de ter os buraco?

(...)

E como haverá uma donzela ver eu, de famia boa, c'os seus bom módo, juízo e préstimo....como haverá a pobre de botá os óio no sembrante do moço que veio apôs pedi ela pros pai, si num fosse p'los buraco da parede?

Ao final da Cena 1, que pode ser considerada como prólogo, um momento de canto introduz a *Narração Visionária – Primeira Parte*, cujo subtítulo é *Na Carrêra do Paiolão*. O paiol é o local de armazenamento dos produtos agrícolas, *Na Carrêra do Paiolão* significa, então, tempo de fatura. Ao longo de toda essa primeira parte o autor conseguiu sintetizar inúmeras manifestações das tradições, credences e superstições do morador do campo: a noite de lua

cheia e a aparição do lobisomem, as crendices que acompanham a mulher grávida, etc. Algumas lendas ou histórias folclóricas serão narradas, ou mesmo dramatizadas, como a lenda Véio Nhara, na Cena 5, a história da mula sem cabeça, na cena 8, e a aparição do curupira, na Cena 9.

A Cena 4, *As relações*, caracteriza muito bem a relação do caipira com o trabalho, que é basicamente com a terra; com os vizinhos Nho Juca e Nha Teórfa, pautada na troca de favores; e, finalmente, com o universo urbano, que se dá indiretamente, por meio da figura do mascate Adib Said Sahib, sublinhando o primitivismo das relações mercantis na área rural. Os universos masculino e feminino caipiras são retratados na Cena 6, intitulada *Apuros de um santo casamenteiro*, constituída de três situações que se processam simultaneamente: A- Mariquinha e Santo Antônio, B- Nho Jeca, Nho Juca e Pernambi, bebendo e pitando, C- Nha Rita e Nha Teórfa, trabalhando. O universo infantil – a amizade com o cachorro, as diversas questões sobre o mundo e a ânsia pela iniciação sexual – é destacado na cena seguinte chamada *A Bananeira*.

A primeira parte do texto com termina com uma cena estruturada a partir da catira, dança folclórica com ritmo forte, marcado pelas batidas dos pés e das mãos: a família toda e os vizinhos cantam e dançam celebrando o tempo de colheita. Toda essa primeira parte da peça é, com certeza, mais narrativa, o que levou Fernando Sabino da Costa a afirmar que a partir da segunda parte “a fase contada cede lugar à ação, estabelecendo-se um conflito dramático” (COSTA, *Op. Cit.*, p. 483). Porém toda a ação que se desenrola não teria fôlego para sustentar tal conflito dramático, não fosse nosso olhar já cativado pelas narrações da primeira parte. Já conhecemos o universo caipira, já simpatizamos com a família de Nho Jeca, já nos sensibilizamos com a vida harmoniosa que o homem pode ter longe das relações capitalistas. E, sobretudo, já sabemos que o caipira não é um ser vil e abjeto – sabemos que ele possui seus valores, e seremos afetados ao assistirmos às suas aniquilações

E assim, por meio de um canto, introduz-se a *Narração Visionária – Segunda Parte* ou *Na Carrêra do Anticristo*. A personagem chamada Cidadão, espécie de alegoria do capitalismo, começa a alterar todas as relações outrora harmoniosas. A Cena XI – *O Capital*, que é dividida “em três movimentos intercalados” (A- o valor da terra, B- bens de consumo e C- a fome psíquica), é bastante longa e nela vemos o início da desestruturação da família de Nho Jeca. Reaparece nessa cena os momentos em que os atores distanciam-se das personagens e comentam sobre a alimentação do caipira, cuja base é o feijão, o arroz e o milho:

Nha Rita/ Atriz: O feijão, o arroz e a farinha de milho (que raramente os larga) são chamados de COMIDA.

Pernambi/ Ator: O resto se chama MISTURA.

(...)

Pernambi/ Ator: A MISTURA aparece em quantidades insignificantes e, não grande parte das vezes, falta.

O Cidadão veio ao rancho de Nho Jeca anunciar-lhe que os proprietários das terras onde ele mora são agora João Batista de Quevedo, o Nho Juca, e sua esposa, Teófila, a Nha Teórfia, que compraram as escrituras. Se tivesse dinheiro, Nho Jeca poderia comprar suas próprias terras, mas como não tem, sua única opção é torna-se empregado de Nho Juca, sob um contrato que o obriga a despendar 30% de sua produção para o dono da terra. Ainda no rancho de Nho Jeca, o Cidadão oferece a Mariquinha um tecido vermelho, incitando-a à desejar os bens de consumo.

Numa atmosfera de angústia e desolação o texto entra na *Terceira Parte da Narração Visionário* ou *Ainda na Carrêra do Anticristo*. A fome assola a família e seus valores desmoronam. Nho Jeca trabalha sem descanso, noite e dia, com a esperança de um dia ter o capital para comprar sua própria terra. Pernambi revolta-se contra a fome e Mariquinha contra os trabalhos de manufatura. A situação não parece que vai melhorar, principalmente depois que Nho Juca tornou-se também proprietário do armazém onde Nho Jeca vende sua safra de feijão. Além de ficar com 30% de sua produção Nho Juca paga uma quantia tão irrisória por cada saca que o lucro de Nho Jeca não é suficiente nem para pagar o que ele consumiu durante o mês no armazém. É durante uma dessas transações comerciais na venda de Nho Juca que se dá o auge dramático de Nho Jeca:

Jeca (fora de si): Não! leu num fico deveno nada, tá m'incuitano? NADA! leu quero um conto di réi aqui na mea mão (gritando) mó que ieu vô compra o chãozinho, tá m'iscuitando? (violento) leu quero as mea terra de vorta, cumpade dos dianho... (num berro) O leu le mato ...(avança para Juca)

Desesperada com a reação de Nho Jeca, Nha Rita, também no auge de sua angústia, parece desistir da vida:

Nha Rita (lentamente):
leu num vô mai espera
Quele dia qu'inté hoje só vi no sonho
Quele dia qu'os mantimento
E as cumida e as mistura
la sê tanto, tanto...

Pernambi é o único que reage ao negativismo da mãe. Ele afirma, seguro e calmo, que o dia a que sua mãe se refere vai chegar. E, então, uma canção introduz a *Narração Visionária – Última Parte* ou *Na Carrêra do Boi Assado*, que explica o que é que Nha Rita e Pernambi estão dizendo:

Prá findá bamo cantá
Carrêra do Boi-assado
Ai-dan-dá, ai-dan-dá
Ai o dia vai chegá
Qui do céu tud'estrelado
Vai descê um anjo lindo
Puxando um boi-assado
(...)
I vai nas casas batê
I só os justo vai cumê
Prus pecadô num vai tê
Prêmio ansim tão esperado

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013
UFMG - Belo Horizonte



Ai-dan-dá, Ai-dan-dá

Apesar desta narração, a situação dramática das personagens não é nem um pouco esperançosa. Reproduzindo o quadro inicial da peça, a família entra em cena com suas trouxas e pertences, entretanto o barulho do trem denuncia a diferença de local. O caipira, que tinha sua subsistência no trabalho com a terra, migra para a cidade pretendendo fugir da fome. Sabemos que o êxodo rural empreendido por Nho Jeca representa sua completa aniquilação – e este desfecho suscita compaixão. Não uma compaixão frágil e débil, que carrega em si um hiato entre a solidariedade privada e a ordem pública, como bem alertou Raymond Williams (2002). Ao contrário, a peça de Soffredini é conscientemente e explicitamente social e, para além da ficção, seu desfecho escancara uma sociedade cujas formas fundamentais de relação negam “a completa dimensão humana” (WILLIAMS, 2002, p.106) a muitos Jecas.

Referências

COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. Dissertação apresentada na ECA/USP, 1990.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Na Carrêra do Divino*. Cópia doada ao Laboratório de Textos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP pelo Professor Adilson de Barros, em Novembro de 1985.

SOFFREDINI, Renata. *Carlos Alberto Soffredini: Serragem nas veias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo : Cosac Naify, 2002.