

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**O TRADICIONALISMO GAÚCHO EM CENA: A EXPERIÊNCIA DO  
TEATRO FOLCLÓRICO EM *NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!***

RENATO MENDONÇA

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Porto Alegre  
2013

RENATO MENDONÇA

**O TRADICIONALISMO GAÚCHO EM CENA: A EXPERIÊNCIA DO  
TEATRO FOLCLÓRICO EM *NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Porto Alegre

2013

CIP - Catalogação na Publicação

Duarte Mendonça, Renato

O tradicionalismo gaúcho em cena: a experiência do Teatro Folclórico em Não te assusta, Zacaria! / Renato Duarte Mendonça. -- 2013.

172 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Teatro. 2. História . 3. Tradicionalismo. 4. Análise Contextual. I. Dias Massa, Clóvis, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RENATO MENDONÇA

**O TRADICIONALISMO GAÚCHO EM CENA: A EXPERIÊNCIA DO  
TEATRO FOLCLÓRICO EM *NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em 29 de maio de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa  
(Orientador – UFRGS)

Prof. Dr. João Pedro Alcantara Gil  
(UFRGS)

Profa. Dra. Maria da Glória Bordini  
(UFRGS)

Profa. Dra. Maria Luiza Filippozzi Martini  
(UFRGS)

## AGRADECIMENTOS

A Paixão Côrtes, Nilza Lessa, Madrugá Duarte, Tasso Bangel, Ivete Brandalize, Célia Ribeiro, Lygia Vianna Barbosa e Maria Inês Barros de Almeida por seus valiosos relatos, indispensáveis para a realização desta dissertação.

A Antenor Fischer, pelo seu entusiasmo na tarefa de recuperar nossa história e por ter me presenteado com a cópia do roteiro dramático de *Não te assusta, Zacaria!*.

A Newton Silva, que me incentivou a cursar o Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

A meus professores e colegas do curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, pelo aprendizado e convivência.

A Clóvis Dias Massa, pela acurada orientação com que me brindou.

A Margarete, Luiza e André, pelo prazer e honra de serem minha família.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a peça *Não te assusta, Zacaria!*, estreada em Porto Alegre, no Theatro São Pedro, em 6 de abril de 1956, com texto e direção de Barbosa Lessa, com base no método de análise contextual. Marco de Marinis (1997) descreve esse método de análise como “uma prática exegética particular, ou seja, ler os documentos e relacioná-los com outros documentos, iluminando-os e complementando-os reciprocamente”. Em nosso caso, implica que não nos restringimos à análise do texto dramático e à discussão do texto espetacular de *Não te assusta, Zacaria!* – também detalhamos e analisamos os vários contextos que serviram de pano de fundo para sua criação, sejam eles sociais, econômicos, políticos, culturais ou estéticos. Para tanto valemo-nos de documentos como o roteiro dramático da peça, da pesquisa bibliográfica e em arquivos de jornais e revistas da época, e de depoimentos colhidos junto a pessoas envolvidas diretamente na produção, jornalistas que cobriram a peça, artistas ligados ao teatro àquele tempo em Porto Alegre e público que esteve na plateia de *Não te assusta, Zacaria!*.

Palavras-chave: 1. *Não te assusta, Zacaria!*. 2. Barbosa Lessa. 3. Teatro. 4. História. 5. Análise contextual.

## ABSTRACT

This paper aims at carrying out a contextual analysis of the play *Não te assusta, Zacaria!*, written and directed by Barbosa Lessa and performed at the São Pedro Theater, in Porto Alegre, on April 6, 1956. Marco de Marinis (1997) describes the contextual analysis as "an exegetical practice that involves reading documents and relating them to other documents, enlightening them and complementing one another". In our case, this implies that the analysis will not be restricted to the dramatic or the spectacular text of *Não te assusta, Zacaria!*, but that it will take into consideration the contextual background of its creation, namely the social, economic, political, cultural or aesthetic circumstances surrounding both its playwriting and its performance. The documents analyzed include the script, newspapers and magazines clippings about the performance and testimonies given by the people directly involved in the production, journalists covering the play, actors and other artists who participated in the cultural scene of Porto Alegre at that time and spectators.

Keywords: 1. *Não te assusta, Zacaria!*. 2. Barbosa Lessa. 3. Theater. 4. History. 5. Contextual Analysis.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – José Renato e Barbosa Lessa, no Teatro de Arena de São Paulo.....	50
FIGURA 2 – Célia Helena na montagem de <i>Danças gaúchas</i> .....	52
FIGURA 3 – Célia Helena dando um pito em Nelson Turini .....	54
FIGURA 4 – Henrique César (costas), Wilson Cavalheiro e Breno Timm (gaita) na chula.....	71
FIGURA 5 – Croquis do cenário de <i>NTAZ</i> , desenhado por Barbosa Lessa para o script depositado no SBAT .....	72
FIGURA 6 – Imagem geral do palco, mostrando o posto de Seo Graciano .....	73
FIGURA 7 – Henrique César e Wilson Cavalheiro na luta de adagas.....	81
FIGURA 8 – Zacaria (Paixão Côrtes) ordenando mais uma dança .....	84
FIGURA 9 – Inezita Barroso e Barbosa Lessa na TV Record de São Paulo.....	94
FIGURA 10 – Joselita Alvarenga e Henrique César .....	115
FIGURA 11 – Mara di Carlo e Wilson Cavalheiro .....	115
FIGURA 12 – Jornal Diário da Noite, de São Paulo, março de 1957 .....	116
FIGURA 13 – Comentário de Décio de Almeida Prado, publicado no jornal <i>O Estado de SP</i> , em 26 de março de 1957 .....	117
FIGURA 14 – Fac-símile do programa distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa.....	118
FIGURA 15 – Fac-símile do programa distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa.....	119
FIGURA 16 – Fac-símile do programa distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa.....	120
FIGURA 17 – Fac-símile do programa distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa.....	121
FIGURA 18 – Borderô da estreia de <i>NTAZ</i> , no Theatro São Pedro, com tempo bom: 2 camarotes, 230 poltronas, 11 balcões de 1ª, 11 balcões de 2ª, 10 galerias numeradas, 15 entradas gerais e 4 convites.....	121



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NTAZ	<i>Não te assusta, Zacaria!</i>
APCT	Associação Paulista de Críticos Teatrais
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
PCUS	Partido Comunista da União Soviética
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
PSD	Partido Social Democrático
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
OSPA	Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TU	Teatro Universitário
GFB	Grupo Folclórico Brasileiro
CAD	Centro de Arte Dramática
ARI	Associação Rio-grandense de Imprensa
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>5</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>6</b>
<b>1 UM GIRO-SAUDAÇÃO PARA ZACARIA (ABRINDO OS TRABALHOS) .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O LADO POR ONDE MONTAR (ABORDAGEM SEGUNDO A ANÁLISE CONTEXTUAL).....</b>	<b>16</b>
<b>3 A TRAMA FORA DO PALCO (OS ENTORNOS DE ZACARIA E DE BARBOSA LESSA) .....</b>	<b>22</b>
3.1 No mundo .....	23
3.2 No Brasil .....	25
3.3 No Rio Grande do Sul.....	27
3.4 Em Porto Alegre .....	28
<b>4 SE QUERES SER UNIVERSAL, CANTA TEU GALPÃO (O QUE FOI E É TRADICIONALISMO) .....</b>	<b>39</b>
<b>5 OS BASTIDORES (COMO SE ORGANIZOU A FESTA DE ZACARIA).....</b>	<b>49</b>
<b>6 O TEATRO FOLCLÓRICO DE BARBOSA LESSA.....</b>	<b>57</b>
<b>7 ZACARIA NO PAPEL (O TEXTO DRAMÁTICO).....</b>	<b>69</b>
<b>8 ZACARIA NO PALCO (O TEXTO ESPETACULAR) .....</b>	<b>80</b>
8.1 Ruídos na convenção dramática .....	82
8.2 A dança que conduz o baile.....	83
8.3 Somos um bando?.....	86
8.4 Mas que atrevimento é esse, seo moço? .....	87
8.5 A música marcando o ritmo da cena.....	90
<b>9 QUEM PASSOU PELO RANCHO (A REAÇÃO DAS PLATEIAS) .....</b>	<b>92</b>
<b>10 DEU NO JORNAL (A COBERTURA NA IMPRENSA) .....</b>	<b>100</b>

<b>11 ASSENTANDO A POLVADEIRA (VÁRIAS CONCLUSÕES).....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO A .....</b>	<b>115</b>
<b>ANEXO B – FAC-SÍMILE DO SCRIPT DE NTAZ DEPOSITADO NA SBAT .....</b>	<b>125</b>

## 1 UM GIRO-SAUDAÇÃO PARA ZACARIA (ABRINDO OS TRABALHOS)

*Não te assusta, Zacaria!* estreou em Porto Alegre, no palco do Theatro São Pedro, em 6 de abril de 1956. Escrito e dirigido por Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929 – 2002), o espetáculo se ambienta em um posto da Campanha gaúcha, onde Zacaria e Nelita reúnem amigos e parentes para sua festa de casamento. A estrutura é a de uma comédia musical ligeira, combinando jogos ingênuos de sedução, cenas de ciúme, humor com tempero galponeiro e muitas danças e canções tradicionalistas gaúchas executadas ao vivo.

O resultado final, ainda que expondo claramente a inexperiência de Barbosa Lessa, em sua segunda experiência como autor e encenador, logrou expressivo sucesso de bilheteria e de crítica. A temporada agendada para Porto Alegre previa apenas duas sessões, mas a resposta entusiástica do público impôs seis apresentações extras, uma delas em plena segunda-feira, a pedido do então governador do Rio Grande do Sul, Ildo Meneghetti. Em seguida, *Não te assusta, Zacaria!* seguiu em excursão por 42 cidades do Rio Grande do Sul, apresentando-se em localidades que raramente ou nunca tinham recebido uma peça de teatro e que desconheciam até mesmo a convenção de aplaudir ao final do espetáculo. Em 1957, a saga do andarengo Zacaria cumpriu temporada em São Paulo, colhendo vários elogios da crítica especializada paulistana e garantindo a Barbosa Lessa o prêmio de Autor Revelação da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), em 1958<sup>1</sup>.

A entrada em cena do simplório Zacaria é condicionada por fatores complexos e proporcionais à ambição de seu autor, que concebeu e realizou *Não te assusta, Zacaria!* como a primeira etapa de um projeto maior de Teatro Folclórico com vistas à promoção e à consolidação em escala nacional da causa dos tradicionalismos brasileiros<sup>2</sup>. Perseguindo esse objetivo, o folclorista gaúcho se articula em várias

---

<sup>1</sup> As premiações da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) (hoje Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA) podem ser conferidas no site oficial da associação: <http://www.apca.org.br>

<sup>2</sup> A experiência teatral de Barbosa Lessa se completa com a “comédia-musical coreográfica” (na definição do autor) *Rainha dos moçambiques*, escrita e dirigida pelo gaúcho a partir de pesquisas folclóricas no Vale do Paraíba, estado de São Paulo. *Rainha dos moçambiques* estreou em novembro de 1958, no Teatro da Cultura Artística, em São Paulo. Podemos contabilizar ainda uma peça que Barbosa Lessa criou no final de 1956, quando prestava serviço militar em São Gabriel (RS), chamada *Zacaria sentou praça*. Estrelada por colegas de caserna, a peça serviu como contrapartida de Barbosa Lessa a galias no quartel. Segundo o autor, “o principal, mesmo, era uma espécie de *ballet*

frentes, de variadas formas, aproximando-se do Teatro de Arena de São Paulo, formando o Grupo Folclórico Brasileiro (GFB) para materializar seus projetos de teatro, televisão e cinema, escalando para *Não te assusta, Zacaria!* um elenco que incluía artistas famosos na TV como Célia Helena e o comediante Amândio Silva Filho e comendo com o poder público e com CTGs para viabilizar turnês do GFB. Se no campo prático as iniciativas de Barbosa Lessa eram exemplos de como produzir e como divulgar um espetáculo, no aspecto teórico suas convicções envolviam conceitos de folclore, tradição, identidade e comunidade que ainda provocam polêmica.

Acima de todas essas complexidades apontadas, desponta a complexidade e as contradições do homem e do artista Barbosa Lessa, pivô de avaliações apaixonadas e contraditórias. Para alguns, merece ser saudado como um dos fundadores do tradicionalismo gaúcho que se robusteceu a partir do final dos anos 40. Outros o elogiarão pelo talento multimídia que se revelou nas áreas da música, da literatura, da dança e, em menor medida, do teatro. Haverá ainda quem o questione pelo caráter politicamente conservador e esteticamente limitado e limitador do movimento tradicionalista. Realmente, Barbosa Lessa, reconheçamos, não é tão simples como o peão Zacaria.

O desafio de analisar e discutir a proposta de Teatro Folclórico em *Não te assusta, Zacaria!* forçosamente deveria considerar os contextos em que artista e obra estão incluídos e pelos quais estão condicionados. Para enfrentar essa tarefa, optamos pela análise contextual, método de observação e discussão científicas apresentado por Marco de Marinis. Em nosso trabalho, isso implica que não nos detivemos na análise do texto dramático ou em detalhes que obtivemos sobre o texto espetacular de *Não te assusta, Zacaria!* – detalhamos e analisamos os vários contextos que serviram de pano de fundo para a criação e a apresentação da peça. Ou seja, houve espaço e disposição para estudar as condições de produção, o perfil do público que frequentava (ou não) teatro no Rio Grande do Sul, os métodos de ensaio que Barbosa Lessa praticava com seus elencos, a repercussão que a peça

---

baseado nos movimentos de ordem unida” (BARBOSA LESSA, 2005, p. 139). Podemos ainda relacionar os textos *Danças gaúchas* (ou Noite gaúcha), revista musical folclórica, de 1955; *O mundo acaba amanhã*, revista em dois atos, de 1955; *Ele, ela, e... o antropófago*, comédia em três atos, de 1959; *Marquesa de Santos*, drama em três atos, 1971; *Noite de reis Maceió*, folclórica, sem data; *As pastorinhas*, folclórica, sem data; *Fogo de chão*, sem classificação e sem data; *Sete pecados*, revista, sem data; e *Revolução na Amazônia*, peça em três atos, sem data. (FISCHER, no prelo)

causava nas cidades onde passou, a avaliação que a imprensa especializada em teatro fez do espetáculo, o papel que *Não te assusta, Zacaria!* teve na trajetória artística de seu autor. Discutimos ainda como o almejado Teatro Folclórico de Barbosa Lessa se enquadrava na cena teatral de Porto Alegre e do Brasil, como a comunidade artística de Porto Alegre, especialmente aquela ligada ao teatro, recebeu (ou não) o sucesso de Zacaria.

Além dessas abordagens, discutimos o movimento de revalorização tradicionalista que se desenvolvia no Rio Grande do Sul à época da estreia de *Não te assusta, Zacaria!*, o que nos forneceu algumas indicações de por que se estabeleceu uma empatia imediata e espontânea entre a peça e o público, especialmente o gaúcho. Ampliando nossa visada, exploramos em que medida o isolamento, ou pelo menos a singularização do Rio Grande do Sul em relação ao resto do Brasil, condicionou a produção artística produzida no estado.

A tarefa de apurar detalhes de encenação e de produção, além de recuperar informações sobre a reação de público, da imprensa e de artistas, reconstituindo os contextos culturais, sociais, políticos, econômicos e estéticos em que *Não te assusta, Zacaria!* se inseria, exigiu ferramentas diferenciadas. Realizamos entrevistas com atores da peça, com jornalistas que cobriram a temporada em Porto Alegre e com integrantes da produção do espetáculo. Além disso, reunimos documentos como o texto dramático da peça, registros e críticas na imprensa do Rio Grande do Sul e de São Paulo, bem como material fotográfico com imagens de *Não te assusta, Zacaria*. Essa exploração do mundo de Zacaria foi organizada em capítulos que listamos a seguir, oferecendo um pequeno resumo de seus conteúdos.

Em *Um giro-saudação para Zacaria*, introduzimos o leitor à peça, fornecendo informações iniciais sobre a encenação e sobre a trajetória que a montagem cumpriu nos palcos. Apontamos os principais fundamentos teóricos que nos guiaram e aproveitamos para expor nossos objetivos na dissertação.

O capítulo *O lado por onde montar* aponta a análise contextual, proposta por Marco De Marinis, como a ferramenta teórica fundamental em nosso trabalho. Ao justificarmos nossa opção, identificamos os principais desafios enfrentados em nossa pesquisa, seja na coleta de dados, seja na discussão teórica.

O terceiro capítulo foi intitulado *A trama fora do palco* e se dispõe a traçar os entornos de Barbosa Lessa e seu Zacaria. Buscamos descrever, ainda que grosso modo, os ambientes político, econômico, social e artístico presentes na criação e na

apresentação de *Não te assusta, Zacaria!*. Optamos por uma discussão que se inicia no plano internacional, depois nacional, seguindo pelo quadro do Rio Grande do Sul e alcançando o contexto de Porto Alegre.

*Se queres ser universal, canta teu galpão* é o quarto capítulo. Uma célebre frase de Léon Tolstói nos ajudou a batizar o capítulo que se propõe discutir conceitos como Folclore, Tradicionalismo, Comunidade, Identidade e Folclorismo. As vozes mais destacadas no debate que se estabelece, além do próprio Barbosa Lessa, são Rubem George Oliven, Pierre Bordieu, Stuart Hall, Néstor Canclini e Tau Golin.

Oliven assinala as peculiaridades do estado rio-grandense em relação ao Brasil e aponta as implicações políticas e econômicas envolvidas na construção da tradição de uma comunidade. Bordieu empresta seus conceitos de valor simbólico para discutirmos em que medida a coesão garantida pela comunhão de valores assumidos como comuns por uma comunidade são utilizados como ferramenta de integração e estabilidade sociais.

Hall introduz o conceito de nação e afirma que o cultivo acrítico da tradição implica na supressão ou obliteração de conflitos atuais. Canclini avança nessa direção, identificando o movimento folclorista, que ele define como os estudiosos da tradição que defendem a cultura popular como algo a ser preservado em um espaço-tempo do passado, como indiferentes às contradições do agora. Essa crítica de Canclini ganha mais contundência nas palavras de Golin, que acusa o movimento tradicionalista de participar do jogo político, social e cultural no papel de ativo agente conservador e alienador.

O capítulo seguinte descreve *Como se organizou a festa de Zacaria*. A recuperação dos principais nomes envolvidos na produção de *Não te assusta, Zacaria!* nos assegura uma visão da ampla rede de apoios que Barbosa Lessa e seu Tradicionalismo estabeleceram. *O Teatro Folclórico de Barbosa Lessa* é o capítulo onde iremos analisar os princípios, as características, os avanços, as limitações e os frutos da breve experiência teatral do autor de *Não te assusta, Zacaria!*. De maneira breve, confrontamos a proposta de Barbosa Lessa com as de Ariano Suassuna e de João Simões Lopes Neto.

O Capítulo 7 discute *Zacaria no papel*, ou seja, detém-se no texto dramático da peça. A fonte por excelência é o roteiro depositado pelo autor na Sociedade

Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que, além de registrar falas e didascálias<sup>3</sup> já consolidadas pela turnê no Interior gaúcho em 1956, incorpora o desenho da disposição do cenário, excertos de críticas da imprensa nacional e uma pequena digressão sobre as intenções estéticas de *Não te assusta, Zacaria!*.

No capítulo seguinte, *Zacaria no palco*, buscamos recuperar as intenções do encenador Barbosa Lessa, atentos a detalhes de montagem como a utilização da dança para resolução de conflitos, a presença da sensualidade em cena e algumas transgressões dramáticas. *Quem passou pelo rancho* é o capítulo que recupera como foi a reação das plateias a Zacaria. Além de registros na imprensa, contamos com depoimentos de espectadores, do produtor Madruga Duarte e do próprio ator que interpretou Zacaria durante a temporada de Porto Alegre, João Carlos Paixão Côrtes. O capítulo *Deu no jornal* revela comentários e reportagens sobre *Não te assusta, Zacaria!*, publicados em periódicos de Porto Alegre e de São Paulo. *Assentando a polvadeira* reúne as conclusões que alcançamos, depois de mergulhar no universo do andarengo Zacaria.

Definido o roteiro que cumprimos para explorar o universo complexo e pleno de ricas contradições de Barbosa Lessa e seu *Não te assusta, Zacaria!*, queremos registrar nossa convicção de que, especialmente no caso do Brasil, reconhecidamente carente de registros mais detalhados e refletidos acerca de sua produção teatral, uma visão multidisciplinar e globalizante do texto dramático é indispensável e urgente para a apreensão de sentidos e relações entre o teatro e a sociedade.

Resta convidar o leitor a se arremangar e se juntar conosco à bailanta do Zacaria.

---

<sup>3</sup> Didascálias são instruções que o dramaturgo fornece para a representação de sua obra. Envolve indicações de lugar e tempo, de gesto e palavra para os atores, além da divisão em atos ou cenas e os nomes de cada personagem antes de cada fala.



## **2 O LADO POR ONDE MONTAR (ABORDAGEM SEGUNDO A ANÁLISE CONTEXTUAL)**

Desde as primeiras aproximações com o tema escolhido, identificamos os principais obstáculos a serem enfrentados. Inicialmente, a carência de rastros documentais, dificuldade que caracteriza o registro de acontecimentos teatrais pelo inerente caráter efêmero destes. Outra barreira foi o distanciamento cronológico, que dificultou a coleta de depoimentos junto a pessoas envolvidas diretamente com nosso objeto de estudo. Vale apontar ainda a reconhecida escassez de estudos a respeito do teatro gaúcho em nível local e, especialmente, nacional. Frente a esse quadro, e convencidos da necessidade de uma ferramenta de pesquisa que contemplasse todas as imbricações que os artistas e as obras estabelecem com seu meio cultural, estético, social, político e econômico, decidimos explorar essas questões sob o viés da análise contextual, instrumento referido por Marco De Marinis (1997).

A definição pela análise contextual permitiu a combinação de duas linhas de pesquisa que nos pareciam inconciliáveis a princípio. A primeira linha propunha concentração no texto dramático, relegando a plano secundário o texto espetacular e a exploração semiótica. Tal atitude caracterizaria uma reverência descabida ao texto dramático e uma renúncia a importantes fontes de informação e de reflexão. A outra linha nos exigiria uma análise semiótica exaustiva, dedicada à identificação e ao estudo de símbolos dos textos espetacular, relativizando o entorno histórico no seu sentido mais amplo, ou seja, menosprezando condicionantes sociais, econômicas e políticas, para citar as mais importantes.

Esse dilema já havia sido identificado e discutido por De Marinis (1997). Segundo o pesquisador italiano, os estudos históricos teatrais sofrem com a não-relação entre duas importantes ferramentas teóricas fundamentais: a semiótica e a história do teatro. Para De Marinis (1997), os historiadores do teatro se dedicaram por muito tempo a criticar os excessos formalistas e estruturalistas dos semióticos. Estes, por sua vez, acusaram os historiadores de timidez teórica ao se fixarem unicamente no texto dramático e ao evitarem a análise do texto espetacular. Embora comemore que essas duas alas estejam em processo de aproximação e de

superação de mútuos preconceitos, De Marinis alerta que essa rixa, que ele chama de “setorismo”, pode implicar pelo menos duas distorções no estudo dos acontecimentos teatrais:

[a prática de] uma metodologia inconsciente baseada na concepção ingenuamente realista do acontecimento teatral (considerado como uma entidade material existente em si mesma e para si mesma) e uma espécie de fetichismo do documento (visto e utilizado, de qualquer forma, como um dado natural, neutro e objetivo). (DE MARINIS, 1997, p. 36)

Valendo-se de um modelo comunicacional, De Marinis aponta riscos que o pesquisador corre ao reverenciar o documento-monumento. O viés comunicacional afirma que o documento pressupõe um ou mais emissores, um ou mais receptores, e uma inevitável relação entre esses dois extremos de uma mensagem. Tendo isso em vista, De Marinis se socorre de Ruffini para lembrar que

O documento não expõe apenas “estados do mundo”: mostra sobretudo a relação entre o saber da pessoa que o criou e da pessoa ou pessoas a quem mais ou menos ele está dirigido. (...) Na realidade, a comunicação entre um emissor e um destinatário é impossível se não existe uma interseção entre ambos os domínios culturais, quer dizer, um saber comum, mas tal interseção se constitui para os dois “corresponsáveis” no território do “já sabido”, uma região na qual e dentro da qual é supérfluo falar porque as coisas já são conhecidas e, sobretudo, compartilhadas. Quanto mais ampla seja esta interseção, maior será a zona de silêncio, isto é, menos informativo será o documento *para nós*. (RUFFINI, 1983 apud DE MARINIS, 1997, p. 39)

Na tentativa de superar as limitações teóricas que marcam tanto a abordagem proposta pela Semiótica quanto pela História Teatral (pelo menos de parte das vertentes que hesitam aderir a uma análise mais interdisciplinar e colaborativa), De Marinis sugere a análise contextual. Ele descreve o método como “uma prática exegética particular, ou seja, ler os documentos e relacioná-los com outros documentos, iluminando-os e complementando-os reciprocamente” (DE MARINIS, 1997, p. 45). O teórico observa que a análise contextual, ainda que não se constitua em procedimento excepcional ou raro em outras áreas do conhecimento, assume características especiais quando aplicado ao estudo do teatro, especialmente porque os acontecimentos teatrais, via de regra situados no passado, costumam oferecer escassa documentação direta (os documentos propriamente ditos), indireta e externa, ou seja, extrateatral.

De Marinis defende que encaremos cada documento como fonte de múltiplos significados potenciais. Não bastaria, dessa forma, contentar-se com o que o documento revela e/ou omite, mas esforçar-se por desvelar os significados não-intencionais e/ou não-aparentes. Mas ele adverte que “em toda proposta de *liberalizar* a concepção de documento reside um sério risco, que é o de interpretá-la como a possibilidade e a legitimidade de assumir qualquer coisa como documento de qualquer outra coisa” (DE MARINIS, 1997, p. 53-4). De Marinis cita um estudo de Ruffini datado de 1976 para afirmar que, junto à preocupação de ampliar os significados dos documentos, quem se engaja em uma análise contextual do teatro deve ter em mente dois princípios: 1. Tudo deve partir do texto. 2. Tudo deve voltar ao texto. Nas palavras de Ruffini:

Que o itinerário externo não se disperse, que seu afastamento do ponto de partida não se converta em separação irreversível, que a órbita, finalmente, se complete com uma nova forma de aproximação do ponto de partida: Isto é o que garante a validade da jornada. A validade, não a verdade. Já que esta invoca sempre (apesar de opiniões em contrário) a prova irrefutável do referente, enquanto a primeira, a validade, só deseja apreender o sentido dentro do contexto geral da cultura. (RUFFINI, 1987 apud DE MARINIS 1997, p. 62)

Atentos às recomendações e aos ensinamentos contidos nas reflexões de De Marinis, buscamos mapear possíveis demandas e dificuldades relacionadas ao corpus da pesquisa e ao tratamento quantitativo e qualitativo deste. Nossa primeira tarefa foi reconhecer o ônus e o bônus de delimitar o campo de coleta de nossos dados, conscientes do que De Marinis argumenta, citando Jacques Le Goff:

A intervenção do historiador que separa o documento, resgatando-o de um conjunto de dados do passado, preferindo-o em detrimento a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que depende, ao menos em parte, de sua própria posição na sociedade de sua época e de sua organização mental, se insere em uma condição inicial que é todavia menos ‘neutra’ que sua intervenção. (LE GOFF, 1978 apud DE MARINIS, 1997, p. 43)

Os parágrafos anteriores deixam claros os principais preceitos teóricos que o pesquisador deve ter em mente ao lidar com os documentos de sua pesquisa. No caso de *Não te assusta, Zacaria!* (doravante, NTAZ), entretanto, as dificuldades se iniciam já na coleta, já que os documentos diretos são raros. O mais importante documento com que contamos é a cópia do texto dramático, depositado junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que contém entre seus anexos

uma apresentação de princípios do espetáculo e um esboço de cenário, desenhado pelo próprio Barbosa Lessa, além de uma seleção de críticas que a peça recebeu no Rio Grande do Sul e em São Paulo, algumas fotos da montagem e uma partitura de música. Importante observar que não temos garantia absoluta de que o roteiro obtido junto à SBAT coincida exatamente com o texto dramático utilizado durante a temporada gaúcha e/ou paulista de *NTAZ*, embora as várias rasuras no texto sugiram que ele seja uma versão já amadurecida pelas dezenas de apresentações para públicos tão diversos e com referências tão díspares como os do Rio Grande do Sul e de São Paulo.

Ainda como documentos diretos, recolhemos programas escritos por Barbosa Lessa para a temporada paulistana da peça e realizamos entrevistas com Paixão Côrtes e com o produtor e ator da peça, Madruga Duarte. Como documentos indiretos, contamos com entrevistas da dramaturga porto-alegrense Maria Inez Barros de Almeida, que em 1955 estreou no Sul e depois levou para o centro do País a peça *O Diabo Cospe Vermelho*, texto ambientado na Campanha gaúcha; da produtora Lygia Vianna Barbosa, que à época era produtora do grupo Clube de Teatro da Federação de Estudantes Universitários do Rio Grande do Sul; da jornalista Célia Ribeiro, que cobria a área de variedades para o jornal *A Hora* e atuava no Clube de Teatro; do músico Tasso Bangel, acordeonista e arranjador do Conjunto Farroupilha; e de Nilza Lessa, viúva de Barbosa Lessa que assistiu a *NTAZ* da plateia de um cinema de Santa Vitória do Palmar. Outro documento indireto é o livro *Primeiras noções de teatro* (1957), de Barbosa Lessa, em que o autor deixa clara a urgência de se criar um teatro genuinamente popular e critica a cena teatral do final dos anos 1950 no Brasil, caracterizada por ele como um desfile de peças “obscenas” e tramas clássicas irrelevantes esteticamente. Também podemos apontar o livro *Teatro fora do eixo*, de Fernando Peixoto, o fascículo *Fernando Peixoto em Cena Aberta* da coleção Aplauso Perfil, de Marília Balbi, e *O teatro no Rio Grande do Sul*, de Lothar Hessel, como fontes.

Ainda no rol da documentação que se relacionava indiretamente com nosso tema, podemos citar a clipagem dos jornais *Correio do Povo*, *A Hora* e *Diário de Notícias* nos dois meses anteriores e dois meses seguintes à estreia de *NTAZ* em Porto Alegre. As edições da *Revista do Globo* entre fevereiro e novembro de 1956 também foram consultadas. Essa clipagem rendeu notícias e comentários sobre a peça. Via arquivos eletrônicos do IPHAN, tivemos acesso a notícias e comentários

em jornais paulistanos sobre a temporada de *NTAZ* no Teatro São Paulo e no Teatro Maria Della Costa. O material extrateatral reuniu notícias e comentários sobre o movimento tradicionalista veiculadas nos periódicos citados acima, bem como anúncios publicitários que evocavam o orgulho de ser gaúcho.

A existência de uma “zona de silêncio” foi percebida já no exame prévio desse cabedal de documentos. Nos comentários sobre a peça, os críticos teatrais ignoram a discussão de detalhes que seriam importantes para o pesquisador contemporâneo, como figurinos e termos regionais incluídos nas falas. Essa carência é minimizada por duas críticas sobre a estreia de *NTAZ* em Porto Alegre que dividiram a mesma página em *A Hora*, a primeira procedendo à exegese dos costumes gauchescos em cena, a cargo do folclorista e jornalista Antônio Augusto Fagundes, e a segunda detendo-se mais na encenação e na proposta estética do espetáculo, escrita pela jornalista Célia Ribeiro. Pela sua importância, elas serão transcritas na íntegra no Anexo A.

O alerta de De Marinis (1997) quanto às decisões subjetivas do emissor da “mensagem” também foi identificado no noticiário da imprensa: enquanto o *Diário de Notícias*, alinhado com o movimento tradicionalista, abriu várias reportagens para a peça, o conservador *Correio do Povo* reconheceu secamente o sucesso do evento. *A Revista do Globo*, publicação dirigida a um público mais exigente editorialmente, praticamente ignorou o espetáculo que lotou por sete noites o Theatro São Pedro, preferindo destacar o movimento de grupos de teatro formados por amadores e por universitários que defendiam uma cena alinhada com a vanguarda estética teatral nacional e internacional, distante do “teatro folclórico” pregado por Barbosa Lessa.

Neste capítulo, descrevemos os princípios fundamentais da análise contextual. Além de delinear o alcance de nosso estudo, destacamos o conceito de “zona de silêncio” e alertamos para os riscos que o pesquisador corre ao definir e estudar os documentos que recolhe. Arrolamos ainda os principais documentos reunidos em nosso trabalho. Antes de passarmos à discussão dos entornos, vale reforçar a validade e o mérito da aplicação de uma ferramenta como a análise contextual ao tema que escolhemos. O exercício de uma análise contextual se justifica aqui não apenas como abordagem mais abrangente e mais flexível para suprir as naturais dificuldades no estudo de um espetáculo estreado há mais de meio século, mas, principalmente, por comprovar a absoluta imbricação que a produção artística estabelece com o seu entorno. Ao admitir e estudar a complexa

relação que envolve o criador e sua obra com o entorno, a discussão acadêmica se imbuí da responsabilidade de identificar responsabilidade política na prática artística, ao mesmo tempo de agente e de sujeito dos processos históricos de sua comunidade, espelho privilegiado que expõe os movimentos sociais de sua época. No caso de *NTAZ*, importantes definições estéticas de Barbosa Lessa subtraíram de sua criação boa parte da capacidade crítica, mas isso é assunto para mais adiante. Passemos agora à discussão dos entornos da peça.

### **3 A TRAMA FORA DO PALCO (OS ENTORNOS DE ZACARIA E DE BARBOSA LESSA)**

Definida nossa ferramenta de análise, procederemos à exposição e discussão dos contextos em que se inseriram a peça *NTAZ*, Barbosa Lessa e seu projeto de Teatro Folclórico. Evidentemente, as particularidades de cada região e comunidade implicam um olhar próprio, mas podemos afirmar que a conclusão da II Grande Guerra, em 1945, inaugurou um período de profundas transformações em escala mundial, repetindo um processo que historicamente sucede grandes conflitos. A ética foi abalada por assassinatos praticados em escala industrial nos campos de concentração, pela antevisão do Apocalipse detonado por bombas atômicas jogadas sobre Hiroxima e Nagasaki, pelo questionamento de um modelo de democracia ocidental que viabilizou a chegada de Hitler ao poder. A depressão ética, entretanto, não se repetia no campo econômico – ao contrário. No pós-guerra, a reacomodação de mercados e a necessidade de reconstrução aqueceram a economia especialmente dos Estados Unidos, ungidos como o novo e incontestado líder capitalista e líder do capital.

No campo da arte, o conflito com mais de 70 milhões de mortos exigiu a busca de caminhos que justificassem a existência do Homem em um quadro de terra e de decência arrasadas. O campo do entretenimento foi dos mais afetados, beneficiado por avanços tecnológicos advindos do esforço de guerra, entre os quais podemos citar novos tipos de materiais, como o plástico, e novas tecnologias, como a televisão. Conquistas como essas tiveram impacto decisivo no fortalecimento da indústria cultural e de entretenimento, permitindo a massificação do consumo de discos e preparando o campo para a afirmação hegemônica da televisão como mídia social.

Naturalmente, o novo líder do bloco capitalista estabeleceu suas diretrizes econômicas, culturais e políticas à sua esfera de influência. No campo da cultura e do entretenimento, porém, essa hegemonia ganhou ares de invasão, tal a escala e a velocidade de imposição dos bens e valores culturais norte-americanos. As indústrias do cinema e da música, especialmente, assumiram o papel de propagadoras do *american way of life*. Curioso constatar que, quando da turnê de

NTAZ pelo Interior gaúcho, havia cidades que nunca tinham sido visitadas por um espetáculo de teatro, porém lotavam seus cinemas com matinês agitadas por filmes de banguê-banguê e com sessões noturnas embaladas por filmes românticos *made in USA*. Antônio Augusto Fagundes, também um dos expoentes do movimento tradicionalista, lembra que “a primeira grande atração de Alegrete, na minha fase de guri [anos 40], era o cinema. Passavam filmes de mocinho, tiroteio e cavalos. Era a época de ouro do Roy Rogers, mas tinha também Charles Starrett, Durango Kid e Johnny Mack Brown. (...) Foi assim: antes de eu chegar ao gaúcho, eu cheguei ao caubói.” (MENDONÇA, 2011, p. 163)

Vivia-se um período de transformações econômicas, tecnológicas e sociais, uma fase de questionamentos morais, políticos e éticos. Ou seja: novos conflitos se ofereciam, velhas soluções eram descartadas, rupturas e novas alianças tornavam-se inevitáveis e frequentes. Apesar dos crescentes antagonismos que se erguiam, a cultura e a arte viviam um momento de ouro. A indústria do entretenimento, evidentemente, ganhava força pela sua capacidade mobilizadora de acenar com um novo mundo de muita paz e muitos eletrodomésticos. Mas a arte não compromissada com o mercado também ganhou força: desaguilhada do comprometimento com o esforço de guerra, que normalmente exige uma postura mais acrítica para que se reforce a coesão da comunidade, os artistas agora estavam livres para discutir um mundo em transformação radical, expondo suas mazelas, refletindo sobre suas contradições.

### 3.1 No mundo

Consultar as edições dos jornais *Correio do Povo*, *Diário de Notícias* e *A Hora*, todos de Porto Alegre, permite que se esboce uma visão do panorama político internacional em 1956. O mapa geopolítico era desenhado pela Guerra Fria, impondo a formação de dois blocos, um alinhado a Washington, outro, a Moscou, que se mantiveram em um equilíbrio relativo até o desmantelamento da União Soviética no final da década de 80. O ano de 1956 pode ser encarado, entretanto, como o período em que o movimento comunista enfrentou dois de seus maiores abalos. O primeiro foi provocado pelo então primeiro-ministro da União Soviética,



Nikita Khrushchov, que usou a tribuna do Congresso do PCUS para denunciar os crimes de Stalin, seu antecessor como líder do bloco soviético. Mais perto do final do ano, entre outubro e novembro, um levante popular na Hungria, que lutava por avanços democráticos, foi esmagado pelos tanques da aliança militar do Pacto de Varsóvia. Esses episódios forçaram expressivos setores de esquerda em todo mundo a questionarem e mesmo a rejeitarem a disciplina dos partidos comunistas tradicionais, desencadeando uma crise ética profunda no campo da esquerda. A morte do diretor Bertolt Brecht, em 14 de agosto de 1956, artista de esquerda que não abria mão de sua independência, é emblemática dessa crise. Ainda no campo geopolítico, a eterna crise entre Israel e Egito estava nas manchetes, embora o casamento da atriz Grace Kelly com o príncipe Rainier, do Mônaco, fizesse a delícia das páginas de variedades de jornais e revistas.

Se o mundo sacudia aos humores da queda de braço entre americanos e soviéticos, o requebrar dos quadris de Elvis Presley colocava *Hound dog* e *Love me tender* nas paradas musicais dos Estados Unidos e de diversos outros países. O talento multimídia de Elvis calhava com perfeição para um artista de sua época: obviamente presente nas ondas do rádio e no acetato dos discos, brilhava também na TV e no cinema, abrindo caminho para um tempo em que a imagem se imporia ao conteúdo. O cinema desfrutava do status de principal veículo da indústria cultural americana, já que a televisão ainda não estava consolidada em muitos países – no Brasil, sua introdução se dera em 1950. Dois filmes merecem destaque na temporada de 1956: *E Deus criou a mulher*, em que o diretor Roger Vadim lançou sua então mulher, Brigitte Bardot, para o estrelato mundial, e *Assim caminha a Humanidade*, que se valia dos talentos de Rock Hudson, Liz Taylor e James Dean para proceder a uma reflexão amarga sobre o capitalismo.

No campo do teatro, vale apontar ao menos dois acontecimentos: o lançamento do texto dramático *O balcão*, em que Jean Genet expõe sua destruidora visão das instituições burguesas, questionando conceitos de sexualidade e de moralidade; e a estreia nos Estados Unidos da peça *Longa jornada para dentro da noite*, em que Eugene O'Neill (que morrera três anos antes) se vale de elementos autobiográficos para compor um quadro das relações familiares na sociedade americana.

### 3.2 No Brasil

Na segunda metade dos anos 50, o Brasil deu sequência a um período de profundas mudanças iniciadas a partir de 1930, quando Getúlio Vargas comanda um processo de reforma do Estado brasileiro em praticamente todas as suas instâncias caracterizado por conquistas trabalhistas, pela superação da política característica da República Velha e pelo início efetivo da industrialização no país. Deve ser ressaltado que a Era Vargas também foi, especialmente durante o Estado Novo, marcada pela repressão política e pela censura, e que a decisão de erigir a figura de um homem brasileiro implicou na supressão das características regionais, como veremos adiante.

O presidente Juscelino Kubitschek, que assumiu em 1956, acelerou o processo de adesão do Brasil ao capitalismo internacional, estimulou a indústria automobilística nacional, ergueu Brasília e multiplicou as estradas de rodagem, mas também acelerou o processo de inflação e ampliou a dívida externa. Seu slogan de campanha prometia velocidade: "50 anos em 5". Artefatos de plástico facilitavam o acesso aos artigos de consumo, e o Brasil embarcou no que seria apelidado de "Anos Dourados". Esse quadro, entretanto, implicava em inevitáveis e crescentes antagonismos sociais, políticos e econômicos. No início de seu mandato, Kubitschek enfrentou duas rebeliões militares, reflexos de uma tensão política que se agravara com o suicídio em 1954 do então presidente Getúlio Vargas. O rápido crescimento econômico, a urbanização sem planejamento, a mudança de um perfil agrário para potência industrializada, a crescente internacionalização de bens culturais, os milagres da tecnologia que se multiplicavam, o avanço das comunicações, tudo ajudava a delinear uma época plena de possibilidades e de desafios, um mundo novo que exigia respostas novas. Houve quem percebesse essas mudanças como uma onda de renovação que erguia coisas belas, mas que ameaçava tudo que remetesse ao passado. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, por exemplo, identificavam nessa renovação uma ameaça para a identidade gaúcha (ou o que eles entendiam por identidade gaúcha), e armaram uma resistência que se desdobrou em romances, poesias, música, danças, organizações e peças de teatro, como *NTAZ*.

O ano de 1956 coroaría essa maré de mudanças sinalizando alguns movimentos que iriam marcar a arte brasileira nas décadas seguintes. A parceria

entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes se iniciou com a criação do musical *Orfeu da Conceição* e rendeu o clássico *Se todos fossem iguais a você*. Nos próximos anos, a Bossa Nova iria marcar a história musical popularizando em escala internacional uma nova forma de samba, marcada por harmonias musicais sofisticadas, muitas delas emprestadas ao jazz, e por novas formas de cantar e tocar, marcadas por variações de ritmo e pelo despojamento instrumental. Na literatura, Guimarães Rosa lançava o revolucionário *Grande sertão: veredas*, em que o ambiente, o imaginário e o linguajar regional serviam de trampolim para voos metafísicos e universais. Na área das artes visuais, o Museu de Arte Moderna de São Paulo recebeu a Exposição Nacional de Arte Concreta, com a participação de Hélio Oiticica, Alfredo Volpi, Amilcar de Castro e Lygia Clark, entre outros artistas plásticos, e de poetas concretistas como os irmãos Haroldo e Augusto Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar. A arte concreta chegava com quase 40 anos de atraso ao nosso país, mas Pignatari (declaração de 1957, registrada no site da Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, <http://www.itaucultural.org.br>) destacava a sua importância declarando que "Esse foi o primeiro encontro nacional das artes de vanguarda realizado no país, tanto no que se refere às artes visuais quanto à poesia concreta".

Na segunda metade dos anos 50, a cena teatral brasileira se mostrava dividida. De um lado, remanescentes de uma forma antiga de fazer teatro, filiados a um academicismo de comédias e melodramas que quase nada ousavam em termos de encenação, de temas ou de renovação dramaturgica. De outro lado, grupos gestados em boa parte dentro do Teatro Brasileiro de Comédia, como a Cia. Nydia Licia–Sérgio Cardoso, a Cia. Tônia–Celi–Autran, o grupo Cacilda–Ziembinski–Walmor Chagas e a companhia de Maria Della Costa e Sandro Polônio, que buscavam renovar a cena nacional. Essa oposição de estilos teatrais se tornou mais aguda nos anos subsequentes, fermentada pela escalada de antagonismos políticos que marcou os anos 50 e 60 no Brasil. O caminho para quem queria colocar o palco a serviço da revolução ganhou seu principal modelo em 1953, com a criação, em São Paulo, do Teatro de Arena<sup>4</sup>, cujo projeto estético preconizava montagens baratas e engajadas, com ênfase total em dramaturgos, encenadores e temas brasileiros em seu repertório. Entre os nomes de destaque do Teatro de Arena, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

---

<sup>4</sup> Para maiores informações sobre o Teatro de Arena de São Paulo, ver GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 37-8.

### 3.3 No Rio Grande do Sul

Economicamente, o Rio Grande atravessava uma fase de adaptação – ao mesmo tempo em que a industrialização avançava e a pecuária se modernizava, ampliava-se o êxodo rural, liberando enormes contingentes humanos do Interior do estado, que seguiam especialmente para Porto Alegre – entre 1940 e 1950, a população da capital gaúcha pulou de 272.000 para 394.000, em um crescimento de 45% em 10 anos. O Rio Grande do Sul era governado pelo conservador Ildo Meneghetti, do Partido Social Democrático (PSD), mesmo partido do presidente Juscelino Kubitschek, enquanto que a prefeitura da Capital era de Leonel Brizola, combativo quadro do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

Ao mesmo tempo em que estava integrado a um processo de internacionalização da cultura e do entretenimento, ou principalmente em razão disso, o Rio Grande do Sul experimentava também uma fase de revalorização da tradição. Durante o Estado Novo, período marcado pelo esforço do poder central em consagrar um Homem Brasileiro comum a todos os brasis, o governo federal banuiu as variações regionais, queimaram-se as bandeiras de cada estado da Federação e proibiu-se que se cantasse os hinos estaduais. Os símbolos do Rio Grande do Sul, por exemplo, só voltariam a ser reverenciados oficialmente em 1947, quando foi promulgada a nova Constituição do estado<sup>5</sup>. Todo o esforço do governo Vargas era pela busca e consolidação de um modelo oficial de brasileiro, que cimentasse a nação frente a muitas ameaças, ora identificadas no comunismo, ora no fascismo, ora nas divisões entre classes, entre etnias e entre estados. O Brasil deveria estar unido em torno de seu grande pai, no caso, Vargas. Mas 1945 trouxe o final da II Grande Guerra e também a queda do Estado Novo, e as tradições regionais mostraram que não estavam mortas. No Rio Grande do Sul, o movimento de revalorização do folclore foi inicialmente iniciativa de poucos, com Barbosa Lessa, Paixão Côrtes e Glaucus Saraiva à frente, mas encontrou respaldo na população e,

---

<sup>5</sup> Para maiores informações sobre restrições ao uso de símbolos regionais durante o Estado Novo, ver PAIXÃO CÔRTEES, 1994, p. 42.

em poucos anos, se verificou uma multiplicação de Centros de Tradições Gaúchas (CTG) pelo Estado (entre 1948 e 1954, somaram-se mais 35 centros ao precursor 35 CTG, criado em 1948)<sup>6</sup>. Convivendo com a cultura tradicionalista que se construía, existia uma já consolidada cultura galponeira, ingênua e de carpintaria mais simples, que tinha seu palco privilegiado nas ondas da Rádio Farroupilha, entre 20h e 22h de domingo, quando reinava absoluto o Grande Rodeio Coringa e seu elenco de músicos regionalistas, com destaque para Gildo de Freitas e suas trovas guascas. O programa, curiosamente, era patrocinado pela fábrica paulista Alpargatas, que comercializava o Brim Coringa.

### 3.4 Em Porto Alegre

A Capital do Estado trazia em si os conflitos da época em escala ainda maior. A cidade sofria com a chegada de contingentes originários da zona rural, mas, ao mesmo tempo, alimentava a veleidade de tornar-se grande metrópole. A vida cultural, destarte, retratava a convivência do passado e do futuro, da tradição e da renovação, do rural e do urbano, da cultura e do entretenimento. Os principais orgulhos eram a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), criada em 1950 e conduzida naquele momento pelo regente húngaro Pablo Komlós, e a *Revista do Globo*, espaço contemporâneo de discussão cultural e de renovação estética. O Theatro São Pedro recebia espetáculos estrangeiros e companhias nacionais, às vezes cedendo seu palco para atrações de valor discutível como o “psicólogo hipnotista Karl Weissmann, Condutor de Consciências! Dominador de Vontades! Revelador de Sonhos!” Os cineteatros da Capital se dividiam entre filmes românticos e faroestes americanos, como *Nas garras da ambição*, com Clark Gable, Jane Russell e Robert Ryan, e chanchadas da Atlântida, como *Sinfonia carioca*, estrelada por Eliane e Anselmo Duarte, sem esquecer das apimentadas companhias de revista cariocas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> As dimensões atuais do culto ao Tradicionalismo podem se medidas pela existência mais de 1,4 mil CTGs, distribuídos pelo Brasil e algumas representações no Exterior, segundo o site do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) em <http://www.mtg.org.br>. Além disso, há emissoras de rádios que dedicam sua programação exclusivamente à música da tradição gaúcha (como a Rádio Liberdade FM 95,9 MHz).

<sup>7</sup> Para maiores informações sobre programação artística na época, ver *Correio do Povo*, p. 9, 14 de

As rádios eram o grande veículo de comunicação – a emissora de televisão pioneira no Rio Grande do Sul, TV Piratini, só seria inaugurada em 1959. Na programação radiofônica (e no famoso Baile da Reitoria e nos cassinos e restaurantes com música ao vivo) a trilha recorria principalmente a sambas-canção e a *standards* do jazz americano, embora a Bossa Nova já exibisse alguns acordes dissonantes (João Gilberto viveu quase oito meses em Porto Alegre, durante 1955, sem deixar maiores marcas na vida artística da cidade). Sem esquecer do onipresente *Grande Rodeio Coringa...*

A lista semanal dos livros nacionais mais vendidos na Livraria do Globo divulgada na *Revista do Globo* de 10 de março de 1956 nos sugere que a temática regional encontrava eco junto aos leitores. O ranking era o seguinte:

- 1º – *O Tempo e o Vento*, Erico Veríssimo
- 2º – *Tropilha Crioula*, Vargas Netto
- 3º – *A Sombra do Mar*, Gasparino Damata
- 4º – *Noite*, Erico Veríssimo
- 5º – *Madrugada sem Deus*, Mário Donato
- 6º – *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos

No caso de Verissimo, se *A Noite* era uma novela de ambientação urbana, o escritor comparecia com o monumental *O Tempo e O Vento*<sup>8</sup>. Além disso, o regionalismo vibrava na pena do gaúcho Vargas Netto<sup>9</sup> e do paulista Mário Donato, autor de *Presença de Anita*, que em *Madrugadas sem Deus* traça um painel da sociedade de São Paulo desde o apogeu dos barões do café até a afirmação industrial.

A discussão sobre a validade da temática regional e de qual perfil de gaúcho a literatura deveria se ocupar alcançava as páginas dos jornais. Em artigo opinativo publicado na página 8 da edição de 14 de abril de 1956 do *Correio do Povo*, Carlos Reverbel comentava o lançamento de *Coxilhas*, livro de contos de Darcy Azambuja, e se referia elogiosamente a dois dos autores ranqueados acima, Vargas Netto e Erico Verissimo. Reverbel qualificava de “bizarra e quase sempre anacrônica” a exacerbação dos “sentimentos crioulos” na literatura regional gaúcha, e elogiava

---

abr. 1956.

<sup>8</sup> A trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, acompanha a história das famílias Terra e Cambará desde o final do século 17 até o final do Estado Novo, traçando um painel do estado gaúcho.

<sup>9</sup> *Tropilha crioula*, na verdade, deve se chamar *Tropilha crioula e gado chucro*, reunião dos livros *Tropilha crioula*, de 1926, e *Gado xucro*, de 1929.

obras que visavam o caráter mais social de nosso regionalismo como Pedro Wayne (*Charqueadas*), Cyro Martins (*Enquanto as águas correm, Mensagem errante e Estrada nova*) e Ivan Pedro de Martins (*Fronteira agreste, Caminhos do Sul*). Reverbel queria banir o gaúcho idealizado como monarca dos pampas, e identificava Veríssimo como um escritor que construía um regionalismo literário digno de elogios.

A literatura autenticamente gaúcha não parou, como se vê, acompanhando as novas realidades econômicas e sociais que transformaram a campanha rio-grandense, modificando de alto a baixo a figura do decantado “monarca das coxilhas”. E não parou porque, além das contribuições colocadas acima, também se colocou a seu serviço uma poderosa organização de ficcionista – Erico Veríssimo, cuja obra *O Continente* não pode deixar de ser situada nos quadros do nosso regionalismo literário como um dos capítulos culminantes e definitivos. (REVERBEL, Carlos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8, 14 abr. 1956)

Podemos notar que o viés de Reverbel destoa claramente daquele dos folcloristas: se um era crítico e atento às transformações sociais e econômicas que o Estado experimentava, os outros tinham por principal preocupação coletar e preservar uma bagagem cultural que eles entendiam ameaçada de extinção. Cabe registrar que o mercado publicitário não se deixou inibir por essas discussões e vislumbrou no apelo tradicionalista mais uma porta de entrada para sensibilizar os consumidores rio-grandenses. Na página 11 da edição de 19 de abril de 1956 do *Correio do Povo*, um anúncio de quase meia página exibia um desenho em que se via, em primeiro plano, um gaúcho a cavalo, enquanto no fundo se percebiam um avião sobrevoando um pequeno rebanho de reses. A chamada da publicidade de uma empresa aérea era:

O Gaúcho vai ao Rio...  
 ... esbanjando conforto no Super Convair 340  
 Vai ao Rio? Vai a São Paulo? Escolha “Gaúcho”, um voo especialmente criado para o maior prazer de suas viagens. (*Correio do Povo*, p. 11, 20 abr. 1956)

No campo das artes visuais, o revolucionário Clube da Gravura de Porto Alegre propunha novas técnicas e novas temáticas – inclusive de inspiração regional. O verbete a respeito do Clube na Enciclopédia Itaú de Artes Visuais esclarece um pouco o perfil do grupo, evidenciando um regionalismo marcado pela

preocupação social e política:

Uma atitude claramente programática e o uso de técnicas como a xilogravura e linoleogravura definem o perfil do grupo, do qual participam Glênio Bianchetti (1928), Danúbio Gonçalves (1925) e Glauco Rodrigues (1929 – 2004), entre outros. A defesa da arte figurativa – contra "as manifestações cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo", nos termos de Vasco Prado –, a temática regional gauchesca e o folclore, o registro da vida do trabalhador rural e urbano, assim como as lutas da classe trabalhadora e a tentativa de levar a arte ao povo, constituem as molas mestras do projeto do Clube de Gravura de Porto Alegre. (Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br> >. Acesso em 8 jul. 2012)

Enquanto discutimos o perfil que se queria para o Gaúcho, registramos uma observação pitoresca: a Estátua *O Laçador*, situada atualmente na entrada de Porto Alegre, foi criada em 1954, tendo por modelo Paixão Côrtes, e seria em princípio ofertada ao estado de São Paulo. Foi o “clamor popular” que fez com que a prefeitura da Capital rio-grandense adquirisse a estátua e a inaugurasse em 20 de setembro de 1958. Outra prova da preocupação em termos de grande público, mesmo na capital-metrópole Porto Alegre, quanto à identidade gaúcha.<sup>10</sup>

A Capital acolhia outras vanguardas, na medida do possível: clubes de jazz e cineclubes resistiam, enquanto livrarias vendiam disputadas revistas com as últimas novidades de Ionesco, dramaturgo romeno conhecido como um dos pais do Teatro do Absurdo, autor de *A lição* e *O rinoceronte*. A percepção de que era necessário dar um salto de qualidade na produção local de artes cênicas inspirava a luta pela criação de uma escola de Teatro junto à UFRGS (que teve sua culminância em dezembro de 1957, com a criação do Curso de Arte Dramática), e quase vinte grupos amadores de teatro, os principais deles integrados por universitários, procuravam sintonizar-se com as principais revoluções que aconteciam no palco do mundo. Os palcos de Porto Alegre, em que pesem as dificuldades de produção, de aperfeiçoamento artístico e de conquista e manutenção de público, também dividiam a cena em dois grupos: a velha guarda, com repertório digestivo, e a nova geração, pugnando por dramaturgia, atuação e encenação marcadamente brasileiras<sup>11</sup>.

Na verdade, esse conflito já vinha de alguns anos, como se pode depreender

<sup>10</sup> Para maiores informações sobre a estátua, ver MENDONÇA, 2011, p. 41.

<sup>11</sup> Para maiores informações sobre o panorama do teatro em Porto Alegre em 1956, ver PEIXOTO, 1993, p. 61-6.



de entrevista publicada em 29 de novembro de 1981, no *Correio do Povo*, em que a repórter Ângela Radde recupera o ambiente teatral porto-alegrense pelo depoimento de Walmor Chagas. O ator, que se transferiu de Porto Alegre para São Paulo no início dos anos 50 em busca de uma carreira teatral, lamenta que não se tenha tentado uma terceira via, que aliasse experimentação e potencial de público, e identifica os dois grupos já desenhados na década de 40:

Um era mais intelectual, dirigido por Paschoal Carlos Magno, que em Porto Alegre era animado pelo professor Guilhermino César, pela atriz Enilda Lopes e outros universitários. O segundo movimento, mais popular, tinha suas origens no que chamávamos de velho repertório. Era o teatro de Procópio Ferreira, Renato Viana e Dulcina [de Moraes]. Por não serem intelectualizados, de certa forma eram esnobados. Se tivéssemos tido a lucidez de juntar o intelectual com outros grupos, talvez a vida cultural do Brasil estivesse hoje em estágio bem superior. (PEIXOTO, 1993, p. 36)

A radicalização entre os dois grupos se aprofundou depois da criação do Teatro de Arena de São Paulo, conforme Fernando Peixoto, em depoimento sobre sua atividade de crítico teatral no jornal *Folha da Tarde*, entre 1957 e 1961. Importante observar que Peixoto afirma um interesse crescente pela temática social e política, reflexo da radicalização ideológica em curso no país.

Eu tinha objetivos definidos com a coluna de teatro: um espaço para valorizar o novo teatro, digamos mais “culto” e “universitário”, que surgiu na cidade, assim como a preocupação com o noticiário nacional e mesmo internacional, buscando situar e inserir o teatro gaúcho no panorama geral do teatro brasileiro. De 1957 a 1962, a coluna passará por nítidas transformações de conteúdo: do fascínio pelo TBC para o fascínio pelo Teatro de Arena de São Paulo, do interesse da estética pela estética para a valorização do teatro social e político identificado com as lutas populares e progressistas do país (PEIXOTO, 1993, p. 89)

A consulta aos maiores jornais de Porto Alegre nos meses precedentes e subsequentes à estreia de *NTAZ* na cidade serve como amostragem das atrações em cartaz e dos movimentos teatrais em ação. Disputando público com *NTAZ*, um espetáculo estrelado pela vedete Nélia Paula movimentava o Cineteatro Coliseu. O tom de malícia que caracterizava o teatro de revista pode ser conferido pelo nome dos espetáculos que seu grupo apresentava: *É bafo de onça*, *Chuva de brotos* e *O*

*negócio está de pé*<sup>12</sup>. A julgar pelos títulos, o repertório de Nélia Paula se enquadrava perfeitamente no gênero de musicais que Barbosa Lessa recriminava no texto de apresentação de *NTAZ* como aqueles que exibiam o “amordaçante aviso impróprio até 18 anos”.

O Theatro São Pedro (TSP) propunha uma programação, para dizer o mínimo, eclética. Em seguida à temporada da peça escrita e dirigida por Barbosa Lessa, entraram em cartaz na sala duas comédias de uma companhia alemã dirigida por Remond Buehne, de Frankfurt (em entrevista ao *Correio do Povo*, 1956, já no fim de temporada, Buehne elogiaria o público gaúcho, mas reclamaria que o TSP não dispunha sequer de luz de ribalta)<sup>13</sup>.

O noticiário deixava clara também a agitação que marcava a cena amadora. O *Correio do Povo* de 11 de abril de 1956, na página 7, comemorava o primeiro aniversário do Teatro Universitário (TU), que teve como destaques as montagens de *O marinheiro* (de Fernando Pessoa), *Feliz viagem a Trenton* (de Thornton Wilder) e *Entre o vermute e a sopa* (de Arthur de Azevedo). Na equipe do TU estavam promessas que em breve brilhariam na cena nacional, como Antonio Abujamra, Fernando Peixoto, Linneu Dias, Lilian Lemmertz e Paulo José.

Em sua edição de 13 de abril de 1956, a página 8 do *Correio do Povo* anunciava os ensaios de *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, que seria encenada pelo Clube de Teatro da Federação dos Estudantes Universitários do Rio Grande do Sul, tendo como diretor convidado o carioca Carlos Murtinho. A expectativa era grande para a peça que reunia Elizabeth Hartmann, Luis Carlos Maciel e Claudio Heemann no elenco, e o artigo ressaltava que “ensaios [da peça] despertaram grande interesse em nossos meios artísticos e intelectuais”. O entusiasmo da imprensa passava ao largo da dura realidade enfrentada pelos grupos locais de teatro. Lygia Vianna Barbosa, produtora do Teatro do Estudante (TE) e, depois, do Clube do Teatro, observa que as dificuldades de garantir espectadores e condições mínimas de produção eram a regra. Segundo ela, o público das produções do TR e do Clube de Teatro, ao menos por um bom tempo, era essencialmente composto por parentes dos atores e por intelectuais. A limitação

---

<sup>12</sup> Para maiores informações sobre programação à época na cidade, ver *Correio do Povo*, 7 abr. 1956, p. 11.

<sup>13</sup> Para maiores informações sobre programação à época no Theatro São Pedro, ver *Correio do Povo*, 14 abr. 1956, p. 9.

de público implicava ainda a timidez das temporadas: ensaiava-se um espetáculo por três meses para promover no máximo quatro sessões.

Mas “Nossa cidade” foi um grande sucesso. Fizemos *Nossa cidade* [de Thornton Wilder, montagem do TE] sem dinheiro algum. A Célia Ribeiro teve a ideia de percorrer o comércio. Fizemos um livro de ouro e percorremos o comércio. Mas nunca perdemos dinheiro. (BARBOSA, 2012)

Célia Ribeiro ocupava um espaço privilegiado, assentada tanto no campo artístico quanto jornalístico. Estudante na Faculdade de Filosofia da UFRGS, atuava no TE e iniciava vida profissional no jornalismo, na área de cultura, junto ao diário *A Hora*. Ela descreve o meio teatral da época como “efervescente”, observando que havia salas e grupos de teatro funcionando até no 4º Distrito (bairro popular e distante do Centro da Capital).

Walmor Chagas já tinha ido para o centro do país, mas tínhamos Antônio Abujamra e Paulo José. Todos nós, ligados ao teatro e cinema, líamos os Cahiers du Cinema no Cultural Americano e nos reuníamos na Lancheria Atlântida, no edifício Dom Feliciano, na Praça Dom Feliciano.

Por que essa força do teatro? O teatro era apoiado pelas grandes famílias da cidade – quase boa parte de quem fazia teatro eram universitários. Mas o teatro infantil era muito forte – *Antoninho do cavanhaque*, com Nilda Maria e Glenio Peres, era um megassucesso. (RIBEIRO, 2012)

A *Revista do Globo*, conhecida como veículo de público mais elitizado, trouxe na edição de 25 de fevereiro de 1956 um artigo, sem assinatura, expondo o que seriam as “As Perspectivas Teatrais no Sul”.

Destaques em 1955 foram a vinda dos pernambucanos, o grande surto de teatro amador – Clube de Teatro e Teatro Universitário, mais grupos de teatro infantil. [...] Anuncia-se a vinda do Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa e Sandro Polônio, e da Cia Tônia Carrero–Adolfo Celi.

O TPA deverá trazer *O canto da cotovia*, de Anouilh, e *Mirandolina*, de Goldoni. Tônia e Celi devem vir com *A viúva astuciosa*, de Goldoni, *Entre 4 Paredes*, de Sartre, *O homem e as armas*, de Shaw, e *A cantora careca*, de Ionesco. (*Revista do Globo*, 25/02/56, p. 12)

O pesquisador Lothar Hessel também reforça o bom momento do teatro infantil, em alta na capital gaúcha: “Em 1956, surgiu o Teatro da Criança, dirigido por Glênio Peres, e cujo prato forte, *Antoninho do cavanhaque*, pelo agrado à petizada, mereceu ser reapresentado no Theatro São Pedro, por várias temporadas”. (HESSEL, 1999, p. 45)

Dois artigos nos chamaram a atenção não propriamente pelo que dizem, mas pelo que omitem. A *Revista do Globo*, na edição de 3 de novembro de 1956, saúda a formação da Sociedade Teatro do Sul, que estreou com uma peça ambientada na Fronteira gaúcha e escrita por Maria Inês de Barros, porto-alegrense radicada desde 1947 no Rio. Segundo a revista, com *O Diabo cospe vermelho* encenou-se “um teatro com letra maiúscula”.<sup>14</sup> Não seria o caso de o jornalista assinalar com ênfase que era um texto, se não regionalista, ambientado na Campanha gaúcha, já que textos com essa temática eram raros à época?

Em outubro de 1956, Fernando Peixoto registra na Folha da Tarde sua opinião sobre a dramaturgia criada no Brasil. Como vimos anteriormente, nesse tempo Peixoto ainda não tinha “descoberto” a proposta nacional e nacionalista do Teatro de Arena, mas seu depoimento sugere que a discussão sobre um teatro regional, ou folclórico não parecia estar explicitamente na pauta, ao menos da imprensa gaúcha:

Nossa literatura teatral é pobre, é verdade. Mas já tivemos um Antônio da Silva, um Arthur Azevedo, e, principalmente, um Martins Pena. [...] Atualmente temos uma série de dramaturgos que prosseguem explorando a lágrima e o riso fácil por meio de argumentos sentimentais, alguns dramalhões disfarçados sob a égide de dramas sociais etc. Mas, ao lado desses, consola-nos a presença de um Nelson Rodrigues, a maior figura de nossa literatura dramática até agora, o aparecimento de um Jorge de Andrade, que passou ao primeiro plano com uma obra: *A moratória*. E temos Abílio Pereira de Almeida e Antonio Callado e muitos outros que existem, e ainda estão por surgir. (PEIXOTO, 1993, p. 75)

Destaque-se que Peixoto elogia Jorge de Andrade por *A moratória*, texto marcado fortemente pelo elemento regional do Interior paulista, e ignora completamente a estreia de *NTAZ*, que mereceria menção ao menos pelo fato de conter diferenciais como a estreia do folclorista Barbosa Lessa no teatro, a presença de atores da TV Record no elenco e o fato de ter lotado oito sessões no Theatro São Pedro, quando sessões esgotadas, ao menos de peças de autores locais, eram raras.

A descrição dos entornos de Barbosa Lessa e seu Zacaria, ainda que sucinta, expõe uma sociedade em convulsão. Algumas das causas podem ser identificadas facilmente: industrialização e urbanização em alta velocidade, reacomodação dos

<sup>14</sup> Para maiores informações sobre a temporada teatral porto-alegrense de 1956, ver *Revista do Globo*, Porto Alegre, p. 20, 3 nov. 1956.

agentes sociais, com o fortalecimento da burguesia dos grandes centros, internacionalização da economia e da indústria do entretenimento, com evidente impacto na produção cultural dos centros periféricos, proletarianização de amplos contingentes vindos do Interior, evolução tecnológica que possibilitou a massificação desde eletrodomésticos até toca-discos, ascensão de novas mídias, como o rádio e depois a televisão.

O campo da cultura não permaneceu, evidentemente, alheio ao que esse Novo Mundo exigia, impunha e oferecia. Vamos dar nome aos "boys": os principais agentes dessas mudanças eram os "ianques". A superoferta de produtos culturais americanos gerou respostas que classificamos em três tipos. Houve quem se contentasse em reproduzir modelos e valores oferecidos pela indústria cultural norte-americana, outros assimilaram elementos desse processo de internacionalização e os utilizaram na reinvenção da arte brasileira; e existiram ainda militantes de uma postura defensiva, que se esforçavam para descobrir, reunir, preservar e exercitar os valores regionais "tradicionais", refratários ao que não lhes era próprios (ou ao que eles elegiam como próprio). Não nos cabe estabelecer juízos de valor sobre qual posicionamento seria mais adequado, até por que é do embate entre esses polos, pela identificação de parte a parte de suas diferenças e afinidades, pelo tipo e pela medida de acolhimento que eles recebem de parte do público é que se cria uma arte em evolução.

A título de argumentação, citamos alguns exemplos das correntes de "assimilativa" e "defensiva". Entre os que não hesitaram em se aproximar de produções e correntes estéticas de fora do Brasil, apropriando-se dos elementos que elas podiam oferecer, citamos o movimento concretista, os criadores da Bossa Nova e grupos teatrais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina<sup>15</sup>. Na ala "defensiva", estão artistas que nos interessam nesta pesquisa, como Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, adeptos declarados do ideário folclorista e de sua cruzada incansável na coleta e preservação do que seria a arte e o folclore nacionais.

Algumas informações nos parecem importantes para que compreendamos o nicho, a vocação e o alcance das correntes "defensiva" e "assimilativa" na sociedade

---

<sup>15</sup> O concretismo processava informações da vanguarda internacional, mas buscava obsessivamente uma forma nacional, caracterizando-se a partir dos anos 60 por temas sociais. Tom Jobim, expoente da Bossa Nova, contava entre suas influências Pixinguinha, Villa-Lobos e Debussy. O Arena e o Oficina investigavam e lutavam por uma dramaturgia e por uma encenação nitidamente brasileiras, mas elaboraram pesquisas de linguagem que vinham dos Estados Unidos e da Europa.

brasileira. A partir dos anos 40, o Brasil experimentou um processo intenso de urbanização, incorporando às grandes cidades expressivos contingentes de pessoas com origem no Interior<sup>16</sup>. Havia outro polo de atração para quem vivia no Interior – o fortalecimento do ensino universitário nas Capitais. As metrópoles, por conta dessa migração, abrigavam grosso modo dois grupos: uma elite naturalmente curiosa por produtos culturais que aportavam de fora do país, gerando uma demanda pautada pela busca de legitimação do status social e/ou pela inquietação estética pelo novo; e um grupo submetido a um traumático processo de desterritorialização, alijado e saudoso de valores morais, estéticos e familiares praticados na zona rural. Ousamos afirmar que a corrente "assimilativa" encontrou seu maior respaldo e público na elite urbana já estabelecida ou em afirmação, enquanto a "defensiva" atendeu às demandas dos desterritorializados<sup>17</sup>. De qualquer forma, não cremos seja por acaso que a vanguarda do movimento tradicionalista seja integrada por jovens que trocaram o Interior pela Capital – Barbosa Lessa era de Piratini e cursou Direito em Porto Alegre, Paixão Côrtes nasceu em Santana do Livramento e formou-se em Agronomia, por exemplo.

No presente capítulo, assinalamos fatores sociais, políticos, econômicos e estéticos que pautaram os anos pós-II Guerra Mundial, identificando os principais elementos em escala internacional, nacional, no estado gaúcho e em Porto Alegre. Revelou-se um tempo marcado por transformações radicais e rápidas, que atingiram variados campos da sociedade. No campo da cultura, percebemos algumas características especiais nessa maré de mudanças. Em primeiro lugar, não se tratou apenas de um processo de substituição e de renovação de valores e de modos de produção – afinal, essa renovação é indispensável para que a cultura se mantenha saudável e fresca. Nossa afirmação é que as mudanças neste caso não se deram de maneira endógena, ou seja, formados no interior de cada comunidade. Era evidente a imposição da cultura americana, especialmente por meio do cinema e dos discos, posteriormente com o reforço da televisão. Em segundo lugar, percebemos a incorporação de amplas camadas da população como consumidores

---

<sup>16</sup> Segundo o estudo *A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas*, de Fausto Brito, Cláudia Júlia Guimarães Horta e Ernesto Friedrich de Lima Amaral (2001, p. 2): “Os resultados do Censo Demográfico de 1940 revelaram que apenas 31,2% da população brasileira na época, que era de 41.236.315 habitantes, residiam em áreas urbanas. Nas décadas seguintes esse percentual aumenta sistematicamente, observando-se tendência crescente de urbanização, mas é somente em 1970 que registrou-se, para o país como um todo, uma população urbana superior à rural (55,9%).”

<sup>17</sup> No Capítulo 9, Quem passou pelo rancho, detalhamos o perfil dos espectadores de *NTAZ*, especialmente em Porto Alegre.

de cultura, resultado da urbanização rápida que caracterizou o período.

Barbosa Lessa e *NTAZ* se nos apresentam como consequência direta desse quadro. Do repúdio ao que seria o deslocamento da cultura gaúcha pela cultura ianque, Barbosa Lessa encontrou um mote para mobilizar o exército tradicionalista. Por outro lado, o aporte de contingentes interioranos às plateias da Capital definiu uma segmentação de mercado e garantiu um público cativo que viabilizou as iniciativas artísticas de inspiração tradicionalista nos grandes centros urbanos

#### 4 SE QUERES SER UNIVERSAL, CANTA TEU GALPÃO (O QUE FOI E É TRADICIONALISMO)

Após descrevermos e analisarmos contextos em que inseriam *NTAZ* e seu autor, discutiremos conceitos e circunstâncias básicos para a compreensão da obra e da trajetória de Barbosa Lessa, quais sejam Folclore, Tradicionalismo, Comunidade, Identidade e Folclorismo. Essa discussão ganha importância quando sabemos que a carreira artística de Barbosa Lessa sempre esteve subordinada à militância tradicionalista. Compreender esse ideário é fundamental para proceder a uma análise contextual de *NTAZ*.

Iniciamos reconhecendo que o Rio Grande do Sul é um estado singular no conjunto brasileiro. Lembremos algumas razões para isso: distanciamento geográfico dos maiores centros irradiadores de cultura no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), posição medial entre esses centros e as poderosas metrópoles Buenos Aires e Montevideú, condição de palco de disputas territoriais mediadas a batalhas nos séculos 17 e 18. Ruben George Oliven destaca as condicionantes econômicas envolvidas:

A essa peculiaridade geográfica [isolamento do centro do Brasil] somar-se-ia uma história *sui generis*. Ela inicia com uma integração tardia ao resto do país. Assim, embora descoberto no começo do século XVI, o Rio Grande do Sul só começa a se articular às atividades econômicas do Brasil colonial mais de um século depois, através da preia de gado xucro, cujo objetivo era a exportação de couros para a Europa, feita através de Buenos Aires ou Sacramento. É no final do século XVII que estes rebanhos ganham importância em nível nacional, pois passam a ter um mercado interno na florescente mineração da zona das Gerais, o que estimula paulistas e lagunenses a virem prear o gado xucro existente no Rio Grande do Sul e levá-lo à área de produção. (OLIVEN, 2006, p. 62-3)

Uma das singularidades que mais nos interessa do antigamente chamado Continente são as mobilizações cíclicas pela valorização da tradição, que pontuam ciclicamente a história do estado mais meridional do Brasil. A primeira mobilização expressiva pode ser percebida ainda na última década do século 19, e teve por expoentes o militar João Sezimbra Jacques (1848 – 1922), que fundou o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre em 1898, e o escritor, poeta e dramaturgo João Simões Lopes Neto (1865 – 1916), autor dos livros *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*.



Nos anos 20 do século passado, o destaque é o chamado “regionalismo” literário, mormente na figura de Darcy Azambuja (1903 – 1970), autor dos livros de contos *No galpão* e *Coxilhas*, e Vargas Netto (1903 – 1977), um dos principais poetas regionalistas gaúchos, escritor de *Tropilha crioula* e *Gado xucro*. A partir da segunda metade dos anos 1940, os já citados Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, ao lado de Glaucus Saraiva, lideram o movimento tradicionalista, que conta entre suas principais conquistas a criação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). E ainda se pode localizar no final dos anos 70 e início dos 80 a febre do nativismo, mais representativa na produção musical gerada pelos chamados festivais nativistas. A reincidência desses ciclos motivou Barbosa Lessa a um exercício de imaginação, quando afirmou:

De trinta em trinta anos renova-se no Rio Grande do Sul o interesse dos jovens pela cultura popular. [...] Sem pretensão de futurólogo, creio que o “ismo” do ano 2010 será uma revisão da postura dos educadores e da *intelligentzia* do Rio Grande em face desse segmento até hoje entendido como subcultura. (BARBOSA LESSA, 2008, p. 110)

Barbosa Lessa associa o desencadear de cada um desses ciclos de valorização da tradição a um momento de transição do Rio Grande do Sul, a um “sufoco”<sup>18</sup>. Os chamados “gauchistas” dos idos de 1890 habitavam um Rio Grande do Sul que ainda chorava as mortes da Revolução Federalista (1893 – 1895), encimado por um Brasil que tentava fortalecer sua recém-proclamada República e embretado por transformações que a modernização do capitalismo impôs à então sociedade eminentemente agrária gaúcha, especialmente com o cercamento dos campos e com a implantação de frigoríficos estrangeiros que desalojaram as tradicionais charqueadas. O sufoco dos anos 20 teve como principal algoz os EUA, iniciando sua afirmação como potência mundial. As armas do Grande Irmão do Norte não se resumiam a agressivas estratégias econômicas – no vale-tudo de garantir mercado eram utilizados também instrumentos sutis de valorização de seu *way of life*, como o cinema mudo, o gramofone e o rádio. Como já debatemos nas páginas 35-37, o final dos anos 40 foi marcado também pela invasão dos produtos norte-

---

<sup>18</sup> Para maiores informações sobre ciclos de revalorização da tradição gaúcha, ver BARBOSA LESSA, 2008, p. 40, 49, 56.

americanos, inclusive culturais. O final dos anos 1970 se caracterizou por um fechamento político em toda a América Latina, implicando uma fratura social que encontrava sua única manifestação possível no campo artístico, ainda que sob a coação da censura. Lembremos que o ciclo de ditaduras militares que assolou a América Latina nas décadas de 70 e 80 acabava por estimular uma identidade comum de repúdio ao totalitarismo.

Embora ultrapasse do escopo deste trabalho, assinalamos que esse último ciclo de valorização tradicionalista, do final dos anos 1970, expõe uma ruptura entre os que almejavam uma arte inspirada pela tradição, mas social e politicamente compromissada, e aqueles que defendiam um tradicionalismo distante dos conflitos, adotando uma atitude muito próxima da dos folcloristas e sua arte despolitizada. Essa dissensão se deu principalmente no campo musical, durante o chamado ciclo dos festivais nativistas, especialmente nos anos 1980, quando uma nova geração de instrumentistas, intérpretes e poetas lutaram por uma arte engajada.

Oliven concorda que momentos de crise provocam a (re)valorização dos valores tradicionais de uma comunidade.

A evocação da tradição – entendida como um conjunto de orientações valorativas consagradas pelo passado – se manifesta frequentemente em épocas de processos de mudança social, tais como a transição de um tipo para outro de sociedade, crises, perda de poder econômico e/ou político, etc. (OLIVEN, 2006, p. 29)

Parece clara, então, a relação entre o acirramento das tensões internas da comunidade gaúcha e a retomada dos valores da tradição. É quando o fortalecimento da identidade nacional<sup>19</sup> surge como um elemento apaziguador das diferenças, dos estranhamentos e dos antagonismos. Como explica Hall (2005), “[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.” O

---

<sup>19</sup> Entendemos nação aqui de acordo com os pressupostos colocados por Ernest Gellner (GELLNER, 1993, p. 17-20), que nos permitiria considerar a comunidade rio-grandense como uma nação na medida em que seus habitantes compartilham a mesma cultura e se reconhecem como pertencentes a uma mesma nação.

pesquisador jamaicano explica que, para facilitar a pacificação da “grande família nacional”, a narrativa da cultura popular se caracterizaria pela “[...] ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*. Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história”. (HALL, 2005, p.53) Desta forma, o cultivo acrítico da tradição serviria para deslocar no tempo o conceito de nação, retirando-lhe os agravos e contradições contemporâneos e situando-o em um plano idealizado e livre de conflitos. HALL (2005, p. 56) escreveu que “O discurso da cultura nacional [...] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro” – ou seja, distanciando-se virtualmente dos conflitos do presente.

Como seria de esperar, a capacidade de manipular esse poder simbólico é disputada por quem detém o poder político e o tem como importante ferramenta de controle social. Como afirma Pierre Bourdieu,

Os símbolos são instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos do conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração ‘ilógica’ é a condição da integração ‘moral’. (BOURDIEU, 2010, p. 10)

Canclini (2003) aponta a omissão dos folcloristas ao ignorarem as motivações e implicações políticas que o estabelecimento, a identificação, o reforço e o alijamento de identidades nacionais carregam em si. Para ele, as implicações políticas seriam inevitáveis, e a atitude acrítica dos folcloristas não deveria ser condenada apenas pela miopia e pela limitação de seus métodos, mas pela utilização do folclore como arma de manutenção do *status quo*. O próprio Canclini tenta identificar a justificativa que os folcloristas usam para a manutenção de uma atitude politicamente acrítica, mas não se exime de questionar:

A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificativa lógica de sua análise descontextualizada. Se o modo de produção e as relações sociais que geraram essas “sobrevivências” desapareceram, para que preocupar-se em encontrar seu sentido socioeconômico? (CANCLINI, 2003, p. 210)

A despreocupação dos folcloristas com o contexto, ao menos político, foi reconhecida e justificada por Barbosa Lessa: “Nunca perguntamos aos nossos

companheiros a que partido pertenciam. A revigoração de nossas tradições nunca teve uma característica política. Se fizéssemos isso, voltaríamos a ser Chimangos ou Maragatos. Nunca cogitamos estas hipóteses”.<sup>20</sup> (apud MANN, 2002, p. 7) A esse respeito, é oportuno lembrar a experiência tradicionalista desenvolvida no Uruguai, a partir de 1894, sob a liderança do doutor Elías Regules, então diretor da Faculdade de Medicina daquele país. No dia 2 de setembro daquele ano, 250 homens pilchados cavalgaram pelo centro da capital uruguaia, marcando a fundação da *Sociedad Criolla*. A entidade tinha objetivos e métodos semelhantes aos que Paixão Côrtes e Barbosa Lessa perseguiriam e praticariam mais de 50 anos depois. Coincidentemente, o ponto de partida do movimento de revalorização da tradição gaúcha começou com a cavalgada de Paixão e mais sete colegas do Colégio Júlio de Castilhos pelo centro de Porto Alegre, escoltando os restos mortais do herói farroupilha David Canabarro, em 5 de setembro de 1947. A *Sociedad Criolla* também evitava temas políticos – na estância onde se instalou a sede da entidade, havia uma placa com os escritos “É proibido falar de política e de religião”. A rejeição, ou omissão, de temas políticos talvez possa ser explicada, nos dois casos, pela visceral e muitas vezes cruenta bipolarização política que marca tanto o Uruguai quanto o Rio Grande do Sul.

Esse cuidado não evitou que Tau Golin identificasse no movimento liderado por Barbosa Lessa o papel de protagonista no jogo político e social:

Não o vemos [o Tradicionalismo] distanciado da luta de classes, mas, sim, como um dos seus componentes. Tentamos desmascarar o seu “isolacionismo” – como traduzem ao senso comum seus intelectuais –, indicando o fato de que ele fortalece as condições de alienação que lhe determinam. (GOLIN, 1983, p. 11)

Vale registrar as condições que o historiador enxerga para determinarem o movimento iniciado em 1947. Considerando que a chegada do capitalismo monopolista após a II Guerra Mundial abriu um vácuo entre as formulações culturais ideológicas estabelecidas e o que se buscava se impor, Golin aponta o surgimento de uma nova força social no Estado: os imigrantes, em especial sua “fração rica”,

---

<sup>20</sup>Durante 1893 e 1895, a Revolução Federalista opôs Pica-paus (partidários de Júlio de Castilhos) e Maragatos (seguidores do ideário parlamentarista de Gaspar da Silveira Martins) travando um conflito que deixou quase 10 mil mortos e um histórico infame de degolas. Durante a Revolução de 1923, com a publicação do livro *Antônio Chimango* (1915), que satirizava Borges de Medeiros, os Pica-paus passaram a ser chamados de Chimangos.

integrada principalmente por empresários e industriais da área urbana.

Essa burguesia industrial formou a “elite” juntamente com os latifundiários, expressando as frações da classe dominante. Esses dois componentes, que se enxergam frente a frente, num momentâneo impasse conjuntural, por fim perceberam a sua identidade e, de braços dados, uniram-se na criação e fomento do mundo mítico e hipotético do Tradicionalismo. (GOLIN, 1983, p. 13)

Oliven lembra que a fundação do 35 Centro de Tradições Gaúchas, em 1948, foi precedido pela fundação da Sociedade Gaúcha Lombagrandense (zona de imigração alemã, criado em 1938) e Clube Farroupilha de Ijuí (colonização alemã e italiana, em 1941). E o primeiro centro fundado depois da criação do 35 CTG foi o Fogão Gaúcho, surgido em 7 de agosto de 1948, em Taquara, terra de colonos alemães. A explicação para a localização desses CTGs pioneiros, fora da região da Campanha, surpreendeu até mesmo a Barbosa Lessa. Oliven sugere que isso se explicaria pela necessidade de afirmação social de um extrato da população que, por conta da II Guerra Mundial, necessitava afirmar sua brasilidade<sup>21</sup>. O jogo de afirmação sustenta a tese de Oliven de que outro motivo de identificação dos colonos europeus (e seus descendentes) com o tradicionalismo era o de que aqueles identificavam o gaúcho como um tipo socialmente superior. A explicação para isso não era apenas o fato de que o grupo social dos latifundiários era o mais poderoso do Estado, até porque uma parcela de descendentes de colonos europeus, assumindo a frente do setor industrial e de serviços, estava justamente roubando a hegemonia política e econômica dos grandes proprietários de terras e gados. A própria bagagem simbólica desses descendentes, e o valor que eles atribuíam à figura do cavalo, reforçava a valorização do gaúcho: “Na Europa, esse animal era apanágio e marca de distinção da aristocracia rural. Uma das primeiras providências dos colonos ao chegarem ao Brasil era adquirir essa montaria”. (OLIVEN, 2006, p. 114)

Retomando a discussão sobre pontos em comum entre os vários momentos de revalorização da tradição gaúcha, nos valem da leitura de Néstor Canclini. Segundo o argentino, os folcloristas encaram “o popular como resíduo elogiado:

---

<sup>21</sup> Para maiores informações sobre a distribuição e perfil dos CTGs, ver OLIVEN, 2006, p. 112-4.

depósito de criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças 'exteriores' da modernidade" (CANCLINI, 1993, p. 209). Esse temor do desconhecido, essa atitude defensiva face às transformações e à modernidade se coloca como traço comum entre os folcloristas das várias épocas. Em artigo no jornal *Correio do Povo*, datado de 2 de junho de 1927, o poeta e folclorista Augusto Meyer, expoente "regionalista", escreveu

Chega um momento na vida em que o homem, ante as flutuações do seu espírito, quer chegar a uma "estrada real" no meio dos mil "sendeiros" que abrem aos seus olhos cobiçosos o fascínio da aventura. A Tradição é justamente essa força que nunca admite as imposições individuais. (MEYER, A. *Correio do Povo*, 2 jun. 1927, apud BARBOSA LESSA, 2008, p. 55)

Não foram apenas essas as críticas que o Tradicionalismo dos companheiros Lessa e Paixão teve de enfrentar. Um dos principais questionamentos pretende desqualificar o material recolhido pela dupla nas áreas de dança, música e literatura, argumentando que parte dele seria inventada. Os dois, entretanto, nunca negaram que recolheram danças, cantos e trovas, alguns completos, outros em fragmentos, e tomaram a si a tarefa de complementar o que faltava. Barbosa Lessa descreveu como ele e seus companheiros encararam o desafio de reinventar uma tradição a partir de 1948:

História é uma ciência social muito séria, e não éramos historiadores; e História não se inventa. Folclore é uma ciência social muito séria, e não éramos folcloristas; e Folclore não se inventa. Antropologia é uma ciência social muito séria, e não éramos antropólogos; e Antropologia não se inventa. Mas éramos tradicionalistas. [...] Quando algum elemento faltasse para a nossa ação, nós teríamos de suprir a lacuna de um jeito ou outro. [...] Quem não quer, manda – diz o ditado – e, quem quer, faz. Tivemos de fazer. (BARBOSA LESSA, 2008, p. 64)

O questionamento talvez se deva ao fato de que os críticos enxergam folclore onde deveria estar tradicionalismo. Barbosa Lessa faz questão de deixar clara a diferença entre o que é folclórico e o que é tradicionalista, ao se referir às danças

gaúchas recolhidas por ele e Paixão Côrtes: “são, na verdade – e sem desdouro para ninguém – danças ‘tradicionalistas’, classificando-se como uma projeção estética da tradição popular”. (LESSA, 2008, p. 71) Ou seja, são projeções, sem a pretensão de resgatar o folclore puro. Nesse sentido, causa surpresa quando sabemos que o coletivo criado por Barbosa Lessa para montar *NTAZ* foi batizado de Grupo Folclórico Brasileiro (GTB), já que as danças, vestimentas e linguajar utilizados na peça são evidentemente “projeções folclóricas” e não “folclore”, mas isso deve ser creditado à intenção do pesquisador de evitar a expressão “tradicionalismo”, identificada com o movimento então em andamento no Rio Grande do Sul e talvez sem apelo em nível nacional.

Registramos que, apesar de os trabalhos futuros de Barbosa Lessa e principalmente Paixão Côrtes multiplicarem seu foco de estudo sobre gaúchos de várias regiões do Estado, reconhecendo e valorizando as peculiaridades de cada região do Estado, desde o primeiro momento do movimento tradicionalista a figura do gaúcho que se tornou hegemônica é a do galponeiro, autóctone da Campanha. Em uma primeira abordagem, esse gaúcho certamente não seria um personagem com vocação para o épico. Barbosa Lessa reproduz não sem alguma ironia as palavras com que o sofisticado intelectual francês Auguste Saint-Hilaire descreveu o gaúcho por ele encontrado na altura de Santana do Livramento, em 1820:

Eis um homem que apenas se nutre de carne, mora em um mísero rancho, não tem outro prazer além do fumo e do mate, e é oficial de milícia. Mostra-se muito satisfeito; mas é de esperar-se que uma tal existência deve reconduzir necessariamente à barbárie um povo tão resignado. Limitar suas habilidades a saber montar o cavalo, e seus costumes a comer carne, é reduzi-los à condição de indígena e distanciá-los da civilização [...]. Sou tentado a acreditar que esse homem, apesar de branco, pertence aos habitantes dessa região que têm costumes semelhantes aos *garuchos*, homens de maus costumes que perambulam pelas fronteiras. (SAINT-HILAIRE apud BARBOSA LESSA, 2008, p. 25)

De fato, os nascidos no Rio Grande do Sul foram chamados exclusivamente de rio-grandenses até o início do século 20, quando, a partir do Rio, estabeleceu-se também o gentílico “gaúcho”. E não sem alguma resistência por parte dos rio-grandenses. O escritor Artur Toscano, em 1912, no *Almanake do Rio Grande do Sul*, redigiu o ácido artigo “Gaúcho, por quê?”, do qual reproduzimos um trecho:

Gaúcho, no sentido étnico, histórico, ou peculiar da palavra, é um tipo extinto. Os rio-grandenses do sul não são, nunca foram gaúchos, não descendem dos gaúchos, não têm os hábitos dos antigos gaúchos, salvo se se pode chamar de gaúcho um indivíduo só porque ele enverga poncho, bombachas, botas, chilenas, chapéu de aba larga e lenço ao pescoço. Salvo se se pode chamar gaúcho um homem só porque doma potros, sabe caçar uma rês, preparar a sua carne e dedilhar, enquanto espera, a viola, chorando canções amorosas. Mas nesse caso é gaúcho também o mineiro, o paulista. (TOSCANO, 1912, apud BARBOSA LESSA, 2008, p. 47)

Barbosa Lessa achava ter a resposta para a indagação de Toscano, afirmando a urgência e a necessidade de reviver a figura do gaúcho. Em *Nativismo – um fenômeno social gaúcho*, ele resume o que expôs no 1º Congresso Tradicionalista do Rio Grande do Sul, realizado em 1954 em Santa Maria:

Quando a cultura de determinado povo é invadida por novos hábitos e novas ideias, duas coisas podem ocorrer. Se o patrimônio tradicional é coerente e forte a sociedade somente tem a lucrar com o contato, pois sabe analisar, escolher e integrar em seu seio aqueles traços novos que realmente sejam benéficos. Se, porém, a cultura invadida não é predominante e forte, a confusão social é inevitável: ideias e hábitos incoerentes sufocam o núcleo cultural, desnorteando os indivíduos e fazendo-os titubear entre as crenças e valores mais antagônicos. (BARBOSA LESSA, 2008, p. 78-9)

O Congresso de Santa Maria foi decisivo para a definição de estratégias fundamentais do Movimento Tradicionalista. Uma das principais questões a dividir os participantes era se o Tradicionalismo deveria pautar-se pela qualificação cultural de seus defensores ou pela massificação popular. Barbosa Lessa, sem dúvida o teórico principal do movimento, marcou posição:

[defendo um tradicionalismo] nitidamente POPULAR, não simplesmente intelectual. É verdade que ele continuará sendo compreendido em sua finalidade última, apenas por uma minoria intelectual. Mas, para vencer, é fundamental que seja sentido e desenvolvido no próprio seio das camadas populares. (BARBOSA LESSA, 2008, p. 81)

Para “vencer”, não deveria haver hesitação em levar o apelo do tradicionalismo às canchas de carreiras, aos festivais e bailes populares, à Festa do Divino e de Navegantes. Não deveriam ser ignorados como arma da luta nem



mesmo os auditórios e as programações das emissoras de rádio, mídia que, por sinal, veiculava grande parte do que os tradicionalistas abominavam como uma cultura alienígena que lhes era imposta. De fato, a partir do momento que os tradicionalistas fincam pé na Rádio Farroupilha, se acelera o ritmo de fundação de centros de tradição gaúcha no Interior. Visto por essa ótica, a decisão de explorar os palcos de teatro seria apenas questão de tempo.

Neste capítulo, debatemos conceitos como Tradicionalismo, Folclore e Identidade e apontamos algumas singularidades do Rio Grande do Sul frente ao resto do Brasil, buscando explicações históricas, econômicas e sociais para isso. Também foi assunto a instrumentalização política da Tradição, tendo em vista seu valor simbólico e seu potencial de unificar comunidades. A corrente folclorista, da qual Barbosa Lessa se aproxima, foi questionada por uma alegada omissão em questões políticas e sociais. Novamente, devemos observar que uma análise mais detalhada e conclusiva sobre o movimento tradicionalista, especialmente aquele liderado por Barbosa Lessa e por Paixão Côrtes, exigiria um estudo e debate mais aprofundados, mas não nos furtaremos de problematizar a questão formulando alguns questionamentos.

Como censurar o artista e pesquisador Barbosa Lessa quando se dedica ao registro e à recriação da tradição gaúcha? Como não censurar o tradicionalista Barbosa Lessa quando expurga de sua obra conflitos sociais e políticos determinantes na criação e consolidação do Gaúcho? Como censurar o militante Barbosa quando identifica o cinema e a TV como mídias de maior alcance de público e luta para aquerenciar nelas o tradicionalismo? Como igualmente não censurar Barbosa Lessa ao não perceber o traço conservador que o Tradicionalismo reforçou ao longo dos anos? Para conhecer mais a fundo Barbosa Lessa, tão importantes como as respostas são as perguntas. E essas perguntas, adiantamos, comportam várias respostas. No próximo capítulo, nos propomos a responder ao menos como foram as articulações de Barbosa Lessa e seus companheiros para montar *NTAZ*.

## 5 OS BASTIDORES (COMO SE ORGANIZOU A FESTA DE ZACARIA)

Antes de descrevermos e comentarmos como se armou a festa de casamento de Celita e Zacaria no palco do Theatro São Pedro, convém discorrer um pouco sobre a vida de Barbosa Lessa<sup>22</sup>. Nascido a 13 de dezembro de 1929, na chácara Boa Esperança, município de Piratini, experimentou desde criança o contato tanto com a vivência campeira quanto com a instrução urbana. Ao mesmo tempo em que brincava com sua égua zaina, o filho da musicista Alda e do médico Luiz era uma das três pessoas em Piratini que sabia usar máquina de escrever. Com 10 anos, criou sua primeira história em quadrinhos – a trama não era estrelada por nenhum gaúcho, mas por caubóis texanos. Como a confirmar a presença da cultura norte-americana junto à juventude rio-grandense, especialmente via cinema, o folclorista Antônio Augusto Fagundes também confessou que aprendeu a gostar de caubóis na infância no Alegrete, bem antes de sequer imaginar que existia a figura do gaúcho.<sup>23</sup>

Em 1942, morando em Pelotas, Barbosa Lessa já se aproximava da literatura e da música regionais, escrevendo contos e formando o conjunto musical Os Minuanos, que tinha por repertório, na falta de outras opções, apenas as canções ligadas à tradição *Prenda minha, Boi barroso, Velha gaita, Tropeiro e Felicidade*. Sete anos depois, ele está matriculado no Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, e se dedica à leitura de Manoelito de Ornellas, de Simões Lopes Neto, de Moysés Vellinho e de Mario Quintana. Em 1946, tem seu conto *A retirada de São José do Norte* publicado na revista semestral *Província de São Pedro*, da Editora Globo, e começa a trabalhar como repórter da *Revista do Globo*. No dia 5 de setembro de 1947, assistiu da calçada à cavalgada de seu futuro parceiro Paixão Côrtes e sete colegas pelo centro de Porto Alegre. Imediatamente se juntou ao grupo na organização da primeira Ronda Crioula. Em 1948, é um dos fundadores do 35 CTG e começa a compor temas musicais de inspiração gaúcha, como *Negrinho do pastoreio*. Neste ano, ele e Paixão viajam a Montevideú, convidados a participar do Dia da Tradição. No Uruguai, percebem que o tradicionalismo gaúcho está em pé de igualdade com seus irmãos uruguaios nos quesitos afetos à lide campeira, mas

---

<sup>22</sup> Para maiores informações biográficas sobre Barbosa Lessa, ver MANN, 2002, p. 4-7.

<sup>23</sup> Para maiores informações sobre influência americana na infância de Nico Fagundes, ver MENDONÇA, 2011, p. 163-4.

absolutamente despojado de repertório artístico, especialmente música e danças. Ele e Paixão decidem recuperar o que existia de folclore gaúcho procedendo a um trabalho de campo que incluía entrevistas, fotos, filmagens e registro, utilizando, em um primeiro momento, gravadores com fitas de papel. As peregrinações da dupla se iniciaram em 1950 e envolveram viagens a países da América Latina, Interior do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Dois anos depois, divulgam o resultado do trabalho no 35 CTG, revelando coreografias que integrariam o livro *Manual de danças gaúchas*, lançado em 1956, pela editora Irmãos Vitale.

Antes disso, em 1953, Barbosa Lessa se transferiu para São Paulo. Estava formado em Direito, mas jamais exerceria a profissão. Seus objetivos no centro do país eram claros: além de buscar uma maior qualificação intelectual, explorar todas as plataformas possíveis, como televisão e cinema, para divulgar e estender a luta pelos folclores nacionais. A primeira missão nessa luta foi acompanhar, no Rio e em São Paulo, a gravação de discos com o recém-criado repertório de canções gauchescas, a maioria dela composta por Barbosa Lessa, que já atraía a atenção de cantores como Inezita Barroso. Em São Paulo, o futuro autor de *NTAZ* aproximou-se da área cinematográfica por meio do diretor Adolfo Celi e do roteirista Walter George Durst, assumindo a função de consultor de costumes na produção do longa-metragem *Ana Terra*, que acabou não sendo rodado<sup>24</sup>. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz cerrou suas portas logo em seguida, e Barbosa Lessa transferiu-se para a TV Record, na posição de produtor do programa *Feira de Sorocaba*, que serviu para divulgar coreografias gaúchas como Chula, Pezinho e Balaio.

---

<sup>24</sup> O projeto de filmar *Ana Terra* realizou-se apenas em 1971, com a direção de Durval Dias. Estrelado por Rossana Ghesa e por Geraldo Del Rey, o longa valeu a ela o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Nápoles de 1972, e o filme venceu a Placa de Ouro do júri. No elenco, Antônio Augusto Fagundes.

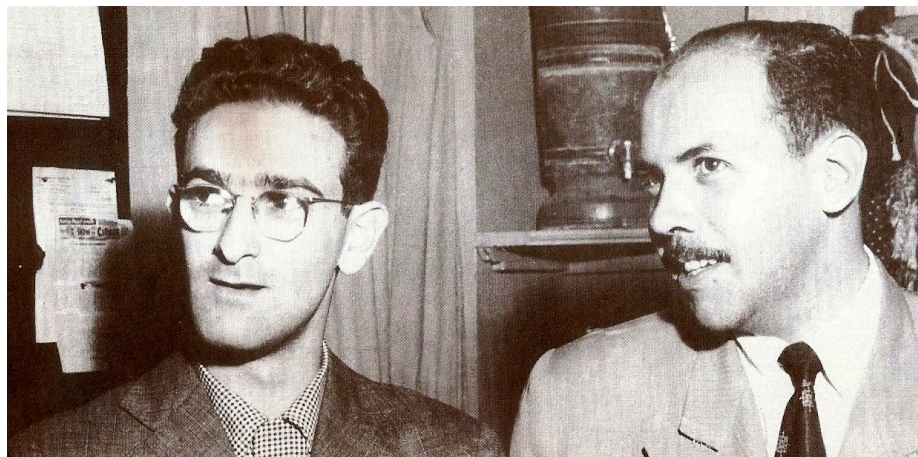


FIGURA 1 – José Renato e Barbosa Lessa, no Teatro de Arena de São Paulo

Na capital paulista, Barbosa Lessa foi atraído pelo Teatro de Arena, grupo liderado pelo diretor José Renato e celebrado por ser um dos principais coletivos a defenderem e a buscarem uma dramaturgia e uma encenação nacionais. A identificação com o Arena estimulou Barbosa Lessa a criar o musical *Danças gaúchas*. A coincidência de ideias entre o dramaturgo gaúcho e o grupo, ao menos na disposição de perseguir um teatro de raízes brasileiras, fez com que o Arena cedesse sua sala por uma semana, empréstimo este que seria estendido caso o público paulistano prestigiasse o início de temporada de *Danças gaúchas*. Barbosa Lessa pôs mãos à obra: formou seu elenco convocando bailarinos e bailarinas arregimentados por ele para o programa da TV Record, esboçou um roteiro que costurava debilmente uma coleção de coreografias típicas do Sul e estreou em 6 de junho de 1955, com relativo sucesso. O estreante, entretanto, tinha consciência de sua condição de neófito na dramaturgia e na direção teatral. A seguir, ele confessa seus temores, na terceira pessoa:

[...] vinha enfrentando um outro desafio: a elaboração do texto teatral que iria passar pelo crivo do Boal, Guarnieiri, José Renato e Oduvaldo, É bem verdade que ele tinha uma certa experiência na elaboração de textos para cinema e televisão, mas numa cena aberta não havia macetes de cortes, fusões, *feedbacks*, tudo precisava se desenvolver de uma maneira linear, calcada na psicologia dos personagens. Para não cometer gafes, passou a ler uma porção de livros especializados em teatro, resumindo-os num monte de informações de caráter bem prático, capazes de dar arrimo a um iniciante que nem ele. (BARBOSA LESSA, 2005, p. 109)

*Danças gaúchas*, embora singela e despreziosa, serviu como incentivo para que o gaúcho desse um passo adiante. Com base no mesmo elenco, escreveu a comédia musical *NTAZ* e traçou quais caminhos a peça deveria trilhar: primeiro, Porto Alegre; depois, cidades de porte médio do Interior gaúcho; mais adiante, Santa Catarina, Paraná e São Paulo. As peripécias de Zacaria surgiram como o veículo que se apresentava naquele momento para avançar a campanha de divulgação tradicionalista. Em nossa visão, *NTAZ* não resultava de uma irresistível urgência criativa, mas de uma decisão estratégica pelo bem maior do tradicionalismo.



FIGURA 2 – Célia Helena na montagem de *Danças gaúchas*

Barbosa Lessa confirma esse pragmatismo ao afirmar em entrevista:

Eu estava muito interessado em divulgar e pesquisar as danças gaúchas, que ninguém conhecia. Então, eu fiz uma peça de teatro para mostrar ao público as nossas danças. Consegui que me dessem um lugarzinho no Theatro São Pedro. [...] Depois saímos excursionando por todas as principais cidades do Rio Grande do Sul. Foram 68 dias de espetáculos consecutivos, um milagre naquela época. (FISCHER, 2013)

A estratégia incluía ainda a criação do Grupo Folclórico Brasileiro. Além de

constituir-se no grupo que encenava *NTAZ*, o GFB tinha por objetivo arregimentar pessoal para viabilizar pesquisa, preservação e popularização do folclore nacional, principalmente por meio do cinema e do teatro. O jornalista e publicitário Madruga Duarte, companheiro nessa empreitada, lembra como foi articulada a vinda de *NTAZ* para o palco do Theatro São Pedro, graças a uma frente ampla que congregava governo estadual, Varig<sup>25</sup>, Assembleia Legislativa gaúcha, jornais de Porto Alegre e vários CTGs do estado:

[em 1955] [...] Lessa voltou ao Rio Grande do Sul e fez reunião com seu primo Sady e comigo. Dividimos tarefas: Lessa formou o elenco e acertou no Rio Grande do Sul com um gaiteiro e um violeiro. Sady ficou incumbido de obter o Teatro São Pedro<sup>26</sup> e sensibilizar os maiores CTGs para a continuidade da temporada. Fiquei incumbido de obter alguma ajuda financeira do Governo do RS. Era amigo do Hélio Carlomagno, então presidente da Assembleia, e ele fez constar no orçamento do Estado, do ano seguinte, uma verba que poderia ser nossa de 100 mil cruzeiros. Fiquei encarregado ainda de obter local para os artistas de São Paulo se hospedarem e passagens (aí, querida Varig) para eles virem. (Madruga Duarte. Sobre o Zacaria. Recebida por [renato.mendon@gmail.com](mailto:renato.mendon@gmail.com) em 7 jun. 2012)

Percebe-se, pelo relato acima, o nível de articulação que o tradicionalismo praticava. Os trunfos para viabilizar a turnê gaúcha de *NTAZ* eram Sady Scalante (que mantinha uma coluna de Tradição no *Diário de Notícias*), apoio do poder público e da Varig<sup>27</sup> e a estrutura oferecida por vários CTGs (em 1954 já eram em número de 30)<sup>28</sup>.

A jornalista e atriz Célia Ribeiro, que estreava na coluna de teatro do jornal porto-alegrense *A Hora*, lembra que se surpreendeu quando soube que *NTAZ* viria para Porto Alegre, mais exatamente, para o Theatro São Pedro: “O local era destinado para formaturas, Procópio Ferreira, companhias do Rio, São Paulo e Buenos Aires, e, de repente, um espetáculo com aquele título e aquela temática

<sup>25</sup> A Viação Aérea do Rio Grande do Sul foi fundada em 1927 pelo imigrante alemão Otto Ernst Meyer. Nos anos 1970, tornou-se umas das principais empresas aéreas do mundo. Sua falência foi decretada em 2010.

<sup>26</sup> Durante os anos 50, escrevia-se Teatro São Pedro. A grafia original Theatro São Pedro foi retomada quando da reinauguração do espaço, em 1984.

<sup>27</sup> Ruben Berta, diretor-presidente da Varig entre 1942 e 1966, era entusiasta da tradição gaúcha, e foi dele a sugestão para a empresa criar nos anos 50 o CTG Pagos da Saudade.

<sup>28</sup> Como outros exemplos de mobilização e de garantia de público para *NTAZ*, apuramos que o CTG Caiboaté, de São Gabriel, convocou seus associados a assistirem à peça. A Prefeitura comprou espetáculo à tarde para crianças das escolas públicas de São Gabriel, e foi feita uma sessão vespertina para os militares do 9º Regimento de Cavalaria.

numa sala nobre. Neste sentido, *NTAZ* era vanguarda.” (RIBEIRO, 2012). Na avaliação dela, Barbosa Lessa, então já intelectual e folclorista reconhecido no Rio Grande do Sul e em São Paulo, pretendia elevar o gaúcho ao patamar de um produto cultural de qualidade, afastando-se da imagem galponeira e se habilitando a conquistar ao menos parte da classe média urbana:

Os diferenciais do espetáculo ficaram claros imediatamente: no *A Hora*, dávamos notícias do teatro e da TV de Rio e São Paulo, e reconheci imediatamente Célia Helena, que era um destaque do *showbiz* daquela época. (RIBEIRO, 2012)



FIGURA 3 – Célia Helena dando um pito em Nelson Turini

A saga do casamento do desajeitado peão, no entanto, não parece ter sensibilizado quem fazia teatro em Porto Alegre àquela época, pelo menos no que tange aos grupos amadores integrados fundamentalmente por universitários. A atriz Ivete Brandalise e seu marido, Milton Mattos, ambos membros do Teatro de Equipe, um dos grupos de maior destaque nas artes cênicas gaúchas entre 1958 e 1962, que contava ainda com Paulo José, Paulo César Peréio e Ítala Nandi, confessam que desconheciam a passagem de Zacaria por Porto Alegre<sup>29</sup>. Fernando Peixoto, ao proceder a um balanço teatral de 1956 na capital dos gaúchos, ignorou a peça de Barbosa Lessa. Lygia Vianna Barbosa, então produtora do Teatro do Estudante,

<sup>29</sup> Relato a Renato Mendonça em 6 jun. 2012.

também não lembra o espetáculo e acrescenta:

Nunca pensamos em usar temas de inspiração regional. Na verdade, nosso guru em termos de repertório era Gerd Bornheim, e nunca passou pela cabeça dele montar algo regional. Gerd era ‘europeu’. No teatro que fazíamos, valorizávamos a formação e a cultura europeias. (BARBOSA, 2012)

A seguir, transcrevemos a carta que o produtor Sady Scalante endereçou a Dante Barone<sup>30</sup>, então diretor do Theatro São Pedro, em 4 de abril de 1956, em que reafirma o fato de que o Grupo Folclórico Brasileiro queria abraçar o teatro:

Após um ano de atividades, em São Paulo, divulgando as tradições sul-brasileiras, através do teatro e da televisão, vem agora ao Rio Grande, o "Grupo Folclórico Brasileiro". No Theatro São Pedro, encenaremos a peça *NTAZ*, tentativa de *retraçar* a linguagem, as danças, a vida e a alma do gaúcho. Para o espetáculo da estreia, dia 6, contamos com a vossa honrosa presença, a qual representaria para nós uma simpática atitude de incentivo à obra que nos traçamos: *lutar pela integração do teatro nacional na cultura brasileira*. (SCALANTE, 1956, grifos nossos)

O texto do agradecimento do produtor de *NTAZ* nos permite algumas especulações. Primeiro, o tom expõe a exceção que significou uma comédia musical inspirada em temas gaúchos ocupar o palco do São Pedro. Scalante fala em tradições “sul-brasileiras”, obediente à cartilha do Grupo Folclórico Brasileiro, que se pretendia com alcance nacional, não apenas “sul-rio-grandense” (aspas nossas). O produtor também descreve o esforço do grupo em *retraçar* a tradição, como se vê sem arrogar-se mostrar o folclore, mas apresentar uma releitura deste. E nota-se que o GFB enxergava o teatro nacional distanciado da cultura brasileira. Essas questões, inclusive o conceito de Teatro Folclórico proposto por Barbosa Lessa, serão discutidos no capítulo seguinte.

Antes de passarmos à próxima etapa, queremos retomar brevemente dois pontos discutidos no capítulo que ora se encerra. O primeiro deles é a vocação de Barbosa Lessa – entre outros talentos – para produzir eventos artísticos. Além de autor e diretor, percebe-se que partiu dele a elaboração de um *master plan* ousado que previa estreia na maior e mais respeitada sala de Porto Alegre, uma turnê

<sup>30</sup> Dante Barone é autor do livro *Canções gaúchas*, que reúne letras, partituras e biografias de compositores rio-grandenses. Administrou o Theatro São Pedro por mais de 40 anos, quando trouxe nomes como Procópio Ferreira, Cacilda Becker, Arthur Rubinstein, Magda Tagliaferro e o maestro Heitor Villa-Lobos.



extensa pelo Interior com apoio de CTGs e do governo do Estado, culminando com a chegada da peça em São Paulo, trazendo na bagagem o apuro da peça e a repercussão de público. Parte importante da estratégia foi trazer a cantora Inezita Nascimento para assistir à estreia de *NTAZ* em Porto Alegre, o que garantiu mais repercussão junto à imprensa local. Inezita fez a sua parte: além de apresentações na capital gaúcha, com a participação de bailarinos do GFB, escreveu uma carta relatando as impressões colhidas na capital gaúcha (o texto poderá ser conferido no Capítulo 10).

O outro ponto a ser ressaltado é o caráter descompromissado que se pode depreender da breve experiência teatral de Barbosa Lessa. A impressão que nos fica é que a opção pelo palco foi episódica. O autor de *NTAZ* conta que teve de reunir às pressas literatura sobre encenação para garantir um embasamento mínimo. As dificuldades de produção de um grupo que declaradamente tinha por ambição correr o Brasil também podem ter abreviado os sonhos teatrais de nosso autor. Ou talvez o alcance nacional que os programas que Barbosa Lessa produzia para emissoras de TV paulistas se afigurasse como ferramenta mais útil para a cruzada tradicionalista. Paixão Côrtes (2011) explicou o fim abrupto da carreira teatral do amigo dizendo que, depois de *NTAZ*, a proliferação de CTGs garantia a devida divulgação das danças e cantos tradicionais, o que tornava os palcos de teatro não tão importantes para a estratégia de divulgação do movimento.

De nossa parte, argumentamos que o Teatro Folclórico de Barbosa Lessa não teria como prosperar nos palcos de um país que se transformava a jato, que em poucos anos seria marcado pela hegemonia da televisão no campo do entretenimento, e que estava envolvido em um processo de radicalização política em todas as formas de arte. A Bossa Nova, por exemplo, abria-se para as experimentações harmônicas do jazz americano, mas preservava o rigor enquanto depurava os elementos rítmicos primitivos do samba tradicional. O teatro brasileiro, notadamente na figura do Teatro de Arena, colocava o Brasil em cena, incorporando personagens, tramas, dramaturgos e encenações realmente nacionais. Filmes como *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, apontavam a preocupação do Cinema Novo em valorizar os temas nacionais. Como alguém tão simplório e alienado como Zacaria (e seu teatro) conseguiria sobreviver em um Brasil assim?

## 6 O TEATRO FOLCLÓRICO DE BARBOSA LESSA

Para discutirmos o Teatro Folclórico proposto por Barbosa Lessa é útil rememorar o ambiente teatral brasileiro na virada dos anos 40 para os 50, como percebido por Décio de Almeida Prado<sup>31</sup>. Segundo Prado (2009), o pós-guerra evocava nos criadores de artes cênicas nacionais um sentimento de internacionalismo, a vontade de sintonizar-se ao que estava sendo feito nos grandes centros, retomando um contato estético perdido durante a conflagração. De outra parte, havia disposição, especialmente na Europa, de abrir-se ao Novo Mundo, estimulando um êxodo de artistas fugindo de um continente devastado. A vinda de vários encenadores europeus para o Brasil – Ruggero Jacobbi<sup>32</sup>, Gianni Ratto, Ziembinski, Adolfo Celi, Maurice Vaneau, entre outros – prova isso. A atenção dos brasileiros voltou-se a duas das principais correntes dramáticas da época – a francesa, especialmente na figura dos dramaturgos Camus e Sartre, e a americana, liderada por Tennessee Williams e Arthur Miller. A presença e o trabalho de diretores, cenógrafos e iluminadores estrangeiros e altamente qualificados tiveram por consequência imediata um salto de qualidade em nosso teatro, mas também a intimidação de encenadores e dramaturgos nacionais frente a um padrão profissional bem acima dos seus.

Em meados dos anos 50, entretanto, parecia que o teatro nacional estava amadurecido para caminhar pelas próprias pernas. Prado elenca algumas montagens que comprovavam essa maturidade:

Em 1955, *A moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho. Em 1960, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. (PRADO, 2009, p. 61)

---

<sup>31</sup> Para maiores informações sobre o panorama do teatro brasileiro, ver PRADO, D.A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>32</sup> O diretor, cenógrafo, autor e teórico Ruggero Jacobbi radicou-se no Brasil entre 1946 e 1960, renovando o teatro nacional especialmente a partir de encenações que criou para o TBC. Em 1958, transferiu-se para Porto Alegre, sendo decisivo para a criação do Curso de Arte Dramática (CAD) da UFRGS, do qual tornou-se o primeiro diretor.

Chama a atenção que, em todas as montagens listadas por Prado, a inspiração em temas brasileiros é uma constante<sup>33</sup>. Seja como fruto da busca de uma estética nacional, seja como decorrência da radicalização ideológica que marcava o país na década de 50, o fato é que o Brasil e seu povo estavam finalmente em cena, e agora não mais como inspiração para comédias leves de costumes, mas como ponto de partida para uma dramaturgia ambiciosa.

Uma questão que se coloca imediatamente é se havia algum tipo de colaboração entre grupos teatrais, dramaturgos e encenadores que buscavam no Brasil o mote para sua criação. Nossas pesquisas não apontam para a existência de uma articulação dessa natureza, a não ser parcerias eventuais como a do Teatro de Arena de São Paulo com Barbosa Lessa. O gaúcho demonstrava disposição para tal articulação, pelo menos é o que se deduz a partir de um texto dele incluído no programa de *NTAZ* (BARBOSA LESSA, 1957) distribuído no Teatro São Paulo, durante a temporada paulistana da peça, em 1957: “No tocante ao teatro, nossa finalidade é a de colaborar, na medida de nossas forças e em consonância com esforços idênticos, para a formação de um teatro brasileiro”.

No mesmo programa, o autor de *NTAZ* explica o percurso que escolheu:

Deve-se antes de mais nada buscar o Homem Brasileiro como centro de interesse. Esta presença é que se faz necessária no palco, mais do que do ator brasileiro, do diretor brasileiro ou do autor brasileiro desinteressado pelas coisas nacionais. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

A resolução de colocar o Homem Brasileiro em cena exigiu decisões estéticas – e, naturalmente, políticas – muito importantes. O primeiro ponto a se destacar é que a opção do Teatro Folclórico de Barbosa Lessa se faz pelo Homem Brasileiro *rural* (grifo nosso), o que se justificaria, do ponto de vista folclorista, já que se viviam anos de rápida e profunda urbanização no país, e a sensação de preservar um universo em vias de extinção ou de marginalização seguramente era uma urgência. Para Barbosa Lessa, o Homem brasileiro rural estava em perigo, e o arrazoado que ele faz sobre os trabalhos do Grupo Folclórico Brasileiro deixa isso claro:

---

<sup>33</sup> *A moratória* descreve a decadência de uma família na zona cafeeira paulista durante a crise de 1929, o *Auto da compadecida* narra em ritmo de cordel as andanças de Chicó e João Grilo no sertão nordestino, *Eles não usam black-tie* se inspira em um movimento grevista, *Chapetuba Futebol Clube*, se detém sobre os bastidores do futebol, *O pagador de promessas* expõe o conflito entre fé e Igreja em uma cidade do Interior, e *Revolução na América do Sul* acompanha as descobertas e desilusões que o operário José da Silva faz sobre o Brasil.

Acontece, porém, que existe algo desconhecido no Brasil, este algo é o homem brasileiro. (...) Apesar de nossa mentalidade indiscutivelmente rural – com larga influência na vida política, econômica e social de toda a nação – desconhecemos nosso homem rural. E, como se isto não bastasse, muitas vezes damos a um fenômeno isolado de uma parcela de uma grande cidade as características de um fenômeno “nacional”, embora em 80% de nossa população tal fenômeno não possa se repetir, por lhe faltarem as condições que o autor dramático garimpou numa ínfima parcela do todo nacional. (BARBOSA LESSA, 1957)

O Teatro Folclórico já tinha elegido, portanto, seu protagonista por excelência. Como colocar esse Homem Brasileiro Rural em cena? Neste momento, Barbosa Lessa revela seu traço folclorista, quando decide explorar o mais neutramente seu objeto de pesquisa e de arte. Ainda na exposição de diretrizes do GFB ele afirma que

Ao reunir os personagens, não procuramos os tipos mais excêntricos, nem os conflitos mais estranhos – inclinação natural dos homens de teatro. Pelo contrário, adotamos uma posição que parece paradoxal num intuito de teatro: as de procurar os tipos mais corriqueiros e as relações humanas de menor conflito, num esquema que traçaríamos assim: “amordaçar o conflito para dar força ao homem comum”. (BARBOSA LESSA, 1957)

Ao decidir focar sua lente de artista sobre “homens comuns” e “amordaçar o conflito”, Barbosa Lessa abre espaço para várias ilações. A atitude pode ser encarada como uma reação à afetação sentimental dos melodramas ainda em voga na época, e que ele tanto desprezava, mas pode ser resultado da insegurança de um dramaturgo iniciante, que hesita em dar o passo maior que as pernas, para usar uma expressão característica de Zacaria. Há ainda outra possível explicação: Barbosa Lessa estaria deliberadamente afastando-se da caricatura que normalmente acompanhava os personagens de origem rural nos palcos brasileiros. Esse arremedo teatral do homem do Interior era um ponto tão sensível que o comentário que Antônio Augusto Fagundes faz de *NTAZ*, tratado em detalhes no Capítulo 10, elogia a encenação de Barbosa Lessa por este evitar o “caipirismo”.

A par de colocar em cena “homens comuns”, o autor e diretor de *NTAZ* assume outra decisão discutível, qual seja a de abrir mão dos conflitos em cena. Valem aqui, novamente, as indagações que fizemos acima: essa opção seria uma maneira de afastar-se do melodrama ou simplesmente a consciência de que seria incapaz de urdir situações dramáticas mais complexas? Ainda no programa da temporada paulistana de *NTAZ*, o autor escreve que essa linha dramática amena poderia implicar na perda de interesse por suas montagens, mas deixa claro que a qualidade artística está em segundo plano quando confrontada com os interesses maiores da recuperação da figura do Homem Brasileiro Regional:

Num país onde o homem regional ou nacional é desconhecido em seus próprios característicos externos, a primeira tarefa é mostrá-lo no que ele tem de mais superficial como ponto de partida para uma subsequente investigação psicológica mais profunda. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

No mesmo programa, ele se antecipa com habilidade às críticas, valendo-se de um jogo de frações para mensurar o quanto de artístico e de documental se podia perceber em *NTAZ*. O exercício matemático permite que mapeemos o DNA do Teatro Folclórico de Barbosa Lessa, mais próximo do Folclorismo que do Teatro:

[*NTAZ* foi formado com] 1/3 da superficialidade colorida do teatro de revista e 1/3 da caracterização psicológica da comédia propriamente dita, completando-se a fórmula com 1/3 da técnica com que o documentário cinematográfico despreza um desenvolvimento linear da ação. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

Barbosa Lessa, como talvez o seja todo o artista, se assumia como um híbrido. Terça parte de *NTAZ* preocupava-se em oferecer um espetáculo colorido, interessante e bem-humorado como era o teatro de revista, naturalmente expurgado da sensualidade e do tom crítico aos políticos que marcava aquele gênero. Outro terço inspirava-se na construção de personagens característica das comédias, “facilitando” a vida dos espectadores ao construir-se sobre estereótipos facilmente identificáveis. A parcela que sobra é a prova de que o folclorista disputava espaço com o artista: a encenação de *NTAZ* estaria próxima de um documentário cinematográfico. Novamente a obsessão folclorista de registrar e preservar se impõe, estampada na palavra documentário. Curiosamente, o autor afirma que toma emprestado do cinema a subversão de um desenvolvimento linear da trama, embora

não possamos identificar essa ousadia no texto dramático de *NTAZ*, nem nos depoimentos colhidos.

Destacamos, porém, uma característica do discurso estético de Barbosa Lessa: ele não trata isoladamente da cena, preocupa-se em contrapô-la à atitude do público, cuida de lançar uma provocação a seus espectadores. Não seria exagero, a partir disso, afirmar que, ao menos em um ponto, o Teatro Folclórico de Barbosa Lessa se aproxima de grupos e artistas de teatro que usavam seus trabalhos para questionar e estimular plateias brasileiras a refletirem sobre problemas sociais e políticas do país. O dublê de dramaturgo, diretor de teatro e folclorista, entretanto, evitava questões sociais e políticas, sua guerra era afirmar e consolidar convicções sobre Identidade, Folclore e Cultura. O papel que os espectadores deveriam assumir no Teatro Folclórico é prescrito pelo autor no texto dramático entregue ao SBAT:

O público é que viajará até as coxilhas gaúchas para ver como o pampa fala, canta, dança, briga, ama e se diverte. O trabalho e o esforço, neste caso, são do espectador – que tem de observar, de prestar atenção a falas regionais e ser mais brasileiro um pouquinho – e não dos personagens, que só estão interessados numa coisa: em festejar despreocupadamente o matrimônio de Zacaria. (BARBOSA LESSA, 1956, p. 2)

No programa paulistano da peça, o público é delicadamente provocado pelo autor:

Hoje a coisa é diferente, amigo espectador. Quem se diverte, quem namora, quem ri está no palco. E o conflito, por incrível que pareça, ficou na plateia, caracterizado no conflito de um povo que se desconhece a si próprio, de uma cultura que não se encontrou a si mesma. Dentro de poucos minutos, senhor espectador, vamos abrir o pano para que V.S. possa começar o espetáculo. Felicidades! (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

Os pontos que discutimos acima, quais sejam a renúncia a uma trama elaborada e a personagens mais bem construídos, parece não ter prejudicado a recepção que *NTAZ* recebeu dos públicos gaúcho e paulistano, mas a coincidência de a peça entrar em cartaz em São Paulo praticamente ao mesmo tempo de *Auto da compadecida*<sup>34</sup>, em março de 1957, e ainda a presença nos palcos da cidade de um musical folclórico do Teatro Oxumaré (do grupo carioca Escola do Povo Brasileiro), permitiu a alguns críticos paulistas, em que pese saudarem a iniciativa de se colocar

<sup>34</sup> *Auto da compadecida* foi escrita em 1955 por Ariano Suassuna, e obteve grande sucesso quando apresentada no Rio, dois anos depois. A peça tem clima de farsa, e mistura cultura popular e religiosa, com elementos de literatura de cordel.

o folclore em cena, identificarem contradições no discurso teatral de Barbosa Lessa e na forma do seu Teatro Folclórico.

Clóvis Garcia<sup>35</sup> (1957, s/p) opinou que “se *A Compadecida* [*Auto da Compadecida*] é uma peça de teatro, escrita por um verdadeiro autor dramático, os outros dois [GFB e Escola do Povo Brasileiro] ficaram mais no campo do teatro musicado”. Miroel Silveira<sup>36</sup> (1957, s/p) vai pelo mesmo caminho, apontando que “[*NTAZ*] não se trata, ainda, de um superproduto, já purificado, da criação artística, transfigurando o material bruto das coisas populares. Por enquanto, apenas colheita, registro, preservação”. Décio de Almeida Prado<sup>37</sup> faz a avaliação mais aguda, na prestigiada coluna *Palcos e Circos*:

Tanto “*A Compadecida*” quanto “*Não te assusta, Zacaria!*” partem do “folclore”, mas aqui cessa qualquer semelhança entre ambas. Enquanto que na peça de Ariano Suassuna a matéria de origem popular é trabalhada, assimilada, incorporada à literatura, perdendo o seu caráter próprio para aparecer revestindo a personalidade do autor, *Não te assusta, Zacaria!* limita-se a mostrar o povo pelo lado de fora. O ponto de vista de Barbosa Lessa é o do amador do “folclore”, da pessoa que chega aos hábitos populares com alguma condescendência, considerando-os antes pelo aspecto do característico e do pitoresco. Daí o tom algo falso, algo exterior do seu diálogo. Talvez as expressões sejam típicas, colhidas na fonte, mas não chegam a nos convencer por inteiro, pois que nos são mostradas precisamente como curiosidade, traços regionais que o autor observou sem assumi-los literariamente. (*O Estado de S. Paulo*, 26 mar. 1957, s/p)

Nos comentários acima, os críticos paulistanos coincidem, em diferentes graus, na constatação de que Barbosa Lessa oferecia mais um musical que uma peça estruturada dramaticamente, seria mais um registro que uma obra de arte, crítica à qual o autor já se antecipara em responder no programa de *NTAZ*. A opinião de Almeida Prado, entretanto, apresenta um questionamento de fundo, que põe em xeque o formato de Teatro Folclórico imaginado pelo gaúcho. O teórico paulista defende que a “matéria de origem popular” deve ser filtrada pela sensibilidade do

---

<sup>35</sup> O paulista Clóvis Garcia foi crítico, cenógrafo, ator e professor. Além de fundador do Grupo de Teatro Amador, em 1950, teve papel pioneiro como crítico de teatro infantil. Trabalhou como crítico na revista *O Cruzeiro* e nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*.

<sup>36</sup> O diretor e crítico teatral paulista Miroel Silveira participou do surgimento de *Os Comediantes*, na década de 50. Escreveu nos jornais cariocas *O Jornal* e *Diário de Notícias* e nos jornais do grupo *Folhas de São Paulo*.

<sup>37</sup> O paulista Décio de Almeida Prado foi professor universitário, teórico e jornalista. Um dos principais críticos teatrais do país, entre 1940 e final dos anos 60, manteve coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*.

artista, como no caso do trabalho de Suassuna, e não apresentada de maneira bruta, caso de Barbosa Lessa. Ele aponta ainda condescendência no tratamento dos hábitos populares, o que reverberaria em um tom pitoresco das cenas de *NTAZ*. O criador do *Zacaria* chega a merecer o título de “amador do folclore”, não ficando claro se a palavra amador se referia ao amor ou ao não-profissionalismo... De toda a forma, coloca-se com força uma contradição importante do Teatro Folclórico de Barbosa Lessa: além da indagação sobre eximir-se das questões sociais e políticas, soma-se o questionamento sobre as opções estéticas artisticamente tímidas. Claro que *NTAZ* foi apenas a segunda experiência teatral de Barbosa Lessa, e evidente ainda que o autor defendia suas opções como apropriadas para uma fase de afirmação dos valores nacionais, especialmente regionais, mas despontavam questões de fundo que, infelizmente, pela rápida trajetória teatral do gaúcho, restaram sem resposta.

Cabe ainda observar que as acusações de omitir-se, ao menos de forma direta, dos conflitos sociais, políticos e econômicos do Brasil atingiram também o consagrado Ariano Suassuna. Prado (2009) particulariza a visão de mundo de Suassuna, em uma teorização que se aplicaria, com pequenas ressalvas, ao autor do *Zacaria*,

Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente distribuída. Mas, se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-la e até eventualmente vencê-la, lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada dia a dia, hora *A Hora*, se incumbiria de despertar. O sertanejo, em suma, viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética. (PRADO, 2009, p. 79-80)

Percebemos diferenças fundamentais entre *NTAZ* e *Auto da compadecida*. Assim como Chibó e João Grilo, *Zacaria* é um pobre coitado, mas supera suas dificuldades não pela imaginação e pequenos delitos próprios daquela dupla sertaneja, mas por sua capacidade de conciliação. No *Auto da compadecida* é possível discernir desvalidos e endinheirados, em *NTAZ* essa visualização se esfumaça, já que os mais velhos – ou seriam os mais bem estabelecidos – se mantêm na sede do posto. Apenas o personagem do posteiro interage com os jovens que comemoram o casamento no terreiro, recebendo um tratamento



dramatúrgico que o ridiculariza e despe de qualquer conflito de poder. Por outro lado, se o *Auto da compadecida* lida com elementos de religiosidade, *NTAZ* só passa perto do assunto na medida em que Celita e Zacaria casaram na igreja, o que talvez seja uma conseqüência do alto sentido de religiosidade que caracteriza o Nordeste brasileiro que não se verifica na Campanha gaúcha. Temos ainda de observar que Suassuna produz e apoia sua obra a partir de um folclore estabelecido e centenário, enquanto Barbosa Lessa e seus companheiros estavam justamente tentando recuperar e/ou reinventar o folclore gaúcho.

Conscientes da extensão de nosso trabalho e dos cuidados indispensáveis ao se cotejarem documentos de autores e contextos diversos, propomos ainda uma comparação, desta vez entre *Não te assusta, Zacaria!* e *Jojô e Jajá e não loiô e laiá*, texto dramático escrito por João Simões Lopes Neto (1865 — 1916) estreado no Teatro Sete de Abril, em Pelotas, em 18 de agosto de 1901<sup>38</sup>. A escolha de *Jojô e Jajá e não loiô e laiá*, que o autor indicou como “esquete de teatro de revista”, justifica-se pelo fato de conter trechos musicados por Acosta y Olivera, o que a aproximaria de alguma maneira de *NTAZ*.

Considerado o maior contista rio-grandense de inspiração regionalista, Simões Lopes Neto só obteve reconhecimento em 1949, com o lançamento de uma edição crítica de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*<sup>39</sup>, organizada por Augusto Meyer para a Editora Globo, de Porto Alegre. Note-se a quase coincidência de datas: apenas um ano antes, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes deram início a mais um ciclo de valorização tradicionalista, o que sugere que a cultura gaúcha experimentava àquele tempo um processo intenso de reavaliação e de discussão. A admiração por Simões Lopes Neto levou o autor de *NTAZ* a identificar no outro um irmão de armas folclorista. Barbosa Lessa (2002, p.124-6) comemora que, em conferências pelo Rio Grande do Sul, o autor de *Lendas do Sul* denunciava a vocação expansionista das nações europeias e dos EUA com frases de efeito como “E ai da cobiçada presa que não tiver dentes firmes e garras possantes para se resguardar e defender” e “Nos grandes países o nacionalismo e o patriotismo são hoje paixões racionadas laboradas por constante educação”.

Se Barbosa Lessa e Simões Lopes Neto estão lado a lado quando se trata de mobilizar-se em defesa dos valores regionais, as estratégias dramáticas, as tramas e

---

<sup>38</sup> Para maiores informações sobre *Jojô e Jajá e não loiô e laiá*, ver SICA DINIZ, 2003, p. 116-7.

<sup>39</sup> *Contos gauchescos* foi lançado originalmente em 1912, e *Lendas do Sul*, em 1913.

os ambientes de suas criações para o palco são absolutamente diversas. Simões Lopes Neto, justificadamente saudado como recriador e esteta das coisas do Campo, constroi sua carreira de dramaturgo ao longo de 14 títulos<sup>40</sup>, entre dramas, comédias musicais e esquetes para teatro de revista, ambientados em cenários exclusivamente urbanos e pautados pelas críticas à moral burguesa e à vida provinciana das cidades. Barbosa Lessa, além de produzir um número bem menor de textos dramáticos — *Danças gaúchas* (1955), *NTAZ* (1956) e *Rainha dos moçambiques* (1958) —, localizava suas obras dramáticas no campo, coerente com suas intenções de registrar os costumes do Homem brasileiro rural.

*Jojô e Jajá e não loiô e laiá* resume-se a uma cena, com o casal que dá nome à peça. O ponto de partida é a tentativa frustrada de Jojô e de Jajá de matarem um ao outro. A possibilidade de tragédia se dissipa já nos primeiros minutos, quando se torna clara a impossibilidade prática do acerto — se um morrer, como poderá assassinar o outro? A partir daí, a peça se desenvolve, segundo HEEMANN (1990, p.19), “com andamento cantante e clima onírico daqueles diálogos típicos do antigo teatro de revista onde as falas criam pretexto entre jocoso e surreal para encaminhar o esquete ao número de canto”.

Difícil identificar uma trama, já que Jojô e Jajá se dedicam exclusivamente a uma guerra verbal sem ação física, exceção feita ao início da cena quando lidam rapidamente com uma corda e um revólver. As falas são repletas de trocadilhos, muitos deles envolvendo expressões estrangeiras, como *fin de siècle*, *bank-notes* e *finita la comedia*, numa ironia ao esforço de assumir uma pose cosmopolita. Em várias oportunidades, Jojô e Jajá quebram a quarta parede e se dirigem diretamente ao público, tratando-o como “vizinhos” desta vez lançando farpas ao meio provinciano. O tom confessional transparece quando a dupla comenta amargamente a sua condição de artistas, e chega à provocação quando eles endereçam sua despedida ao “Zé Povo”, como que provocando a plateia seleta do teatro, presumivelmente não composta de “povo”.

Uma fala nos chamou a atenção: em aparte ao público, Jojô segreda “Querem que lhes diga? Mesmo como quem se confessa: depois daquela história do engenheiro lá do Rio... ando tão... tão impressionado”. Levando em conta que o

---

<sup>40</sup> Para maiores informações sobre a carreira teatral de Simões Lopes Neto, ver SIMÕES LOPES NETO, 1990, p. 15-23

texto original data de 1901, e que pode ter recebidos adições e correções ao longo do tempo, deduzimos que a afirmação do personagem alude à ação do engenheiro Pereira Passos, prefeito carioca entre 1902 e 1906, que submeteu a então capital federal a uma reurbanização radical e a medidas de saneamento público que provocaram favelização e revoltas populares, mas que eram tidas à época como um esforço modernizador.

Os personagens Jojô e Jajá parecem brincar amargamente com a pretensão de o Brasil dar um passo adiante: o próprio título sugere que os apelidos loiô e laiá, que os escravos usavam para tratar os filhos dos seus senhores, deveriam ser modernizados para Jojô e Jajá. À sua maneira, assumindo um tom *non sense*, Simões Lopes Neto flagra um tempo que morria, um modo de vida que vai sendo deslocado pela afirmação capitalista que caracterizou o início do século passado. Não por acaso, os personagens começam a peça com planos de se matarem um ao outro.

*NTAZ* não tem nada de irônico e pratica uma narrativa francamente convencional e realista. Tampouco expõe conflitos em cena que não sejam os advindos das desinteligências entre guascas ou as futricas de namoradinhos. Barbosa Lessa, já se frisou isso, não queria conflitos em cena, embora oportunidades não lhe faltassem: Zacaria e seu amigo Gateado, por exemplo, eram típicos gaúchos a vagar pelo campo, desalojados de suas atividades tradicionais por uma economia que se modernizava rapidamente. Importante registrar que, apenas três anos depois de estreia de *NTAZ*, Barbosa Lessa usou os mesmos personagens para escrever *Os guaxos*, premiado como melhor romance de 1959 pela Academia Brasileira de Letras. *Os guaxos* difere radicalmente da platitudo de *NTAZ*: no romance, trama e personagens ganham complexidade, e os personagens femininos estão na linha de frente e são densos e multifacetados. Embora de maneira indireta, os conflitos dos personagens estão associados a relações e distorções sociais e econômicas.<sup>41</sup>

Levando em conta a evolução de Barbosa Lessa entre *NTAZ* e *Os guaxos*, podemos chegar a duas conclusões: ou tratava-se do progresso natural de um criador, ou era o caso de um artista consciente de que cada plataforma exige um

---

<sup>41</sup> Ruana é amásia de um estancieiro, Gateado matou outro homem em duelo, Sia Bela é uma velha prostituta, Zacaria é alguém dividido pelo amor a Ruana e Celita, pela vida errante e pela monotonia do trabalho na lavoura.

produto diferente. Ou seja: o estamento popular a que se voltava a *peça do Zacaria* recebeu uma obra simplificada e acessível, o público mais sofisticado a que se destinava o *livro do Zacaria* fruiu uma obra que discutia a questão da mulher na Fronteira gaúcha, o machismo, o poder dos estancieiros e a extinção dos gaúchos andarengos, com a chegada das cercas e dos frigoríficos.

Além das diferenças formais que discutimos, sempre com a ressalva que as estabelecemos a partir de espetáculos arbitrariamente escolhidos, apontamos outra diferença, esta ligada à ambição que motivava seus autores: Simões Lopes Neto, que assumia o pseudônimo Serafim Bemol quando se tratava das coisas do teatro, parecia dispensar ao palco uma atitude diletante, enquanto que Barbosa Lessa se pautava pelo compromisso da militância tradicionalista, por considerar que o teatro deveria ser usado como uma arma na defesa dos costumes regionais.

Para complementar a discussão sobre Teatro Folclórico e para introduzir o debate sobre produção de espetáculos folclóricos, trataremos de algumas ideias colocadas por Wilson Rodrigues de Moraes, na revista Brasileira de Folclore, em 1968, que apontam a necessidade de apoio público e problematizam a questão do texto dramático do gênero. O pesquisador lista as dificuldades que o Teatro Folclórico enfrentava, especialmente ligadas à produção e à afirmação junto aos formadores de opinião. A primeira barreira seria o preconceito em relação à cultura popular. Ele argumenta a incapacidade de a mídia aceitar a arte popular, chegando ao extremo de rotular como balé folclórico o que é simplesmente dança, talvez na tentativa de “promover” (aspas nossas) o folclore a um padrão aceitável. Outro obstáculo seria o texto dramático das obras de teatro folclórico:

[diz-se que] os espetáculos folclóricos “carecem de texto”. Ora, o texto falado não é o mais importante nas manifestações populares. O povo faz sua arte de todas as maneiras, quer seja falando, dançando, tocando, lutando ou fazendo acrobacia. Trata-se de, através de uma adaptação para o palco, representar a arte do povo. Mas, como argumentar quando se chega ao ponto de classificar espetáculos segundo a “percentagem de texto falado” que eles contêm? (MORAES, 1968, p. 283)

Moraes cita mais uma dificuldade, agora bem afeta à área de produção. Ele observa que os grupos que praticam teatro folclórico, que muitas vezes envolvem coreografias coletivas, necessitam de elenco preparado, guarda-roupas e instrumentais característicos, o que implicaria a necessidade de um “um criterioso

apoio estatal (e não empresa estatal) ou uma sociedade do tipo *fundação!*". Interessante que os dois parágrafos anteriores demandam a presença do poder público na viabilização do teatro folclórico, o que certamente seria um flanco aberto à manipulação política desse gênero. Moraes, sutilmente, por meio de um grifo, sugere fortemente que tal apoio se dê por meio de uma fundação, na tentativa de contornar isso.

Ao longo do capítulo, ainda que nos referindo especialmente ao caso de Barbosa Lessa, levantamos várias questões cruciais para a afirmação (ou não) de um Teatro Folclórico. A saber: em que medida o criador deve interferir na cultura popular para alçá-la a status de obra de arte, e não contentar-se apenas com a reprodução de ocorrências folclóricas? Ainda que seja uma decisão própria do dramaturgo e do encenador, em que medida as realidades social e política, principalmente, devem estar presentes em cena? E, afinal, quem é o protagonista do Teatro Folclórico? O Homem rural de um passado congelado, ou o brasileiro que confronta a herança de sua identidade com o mundo contemporâneo?

Queremos, finalmente, apontar o fator que cremos fundamental na interrupção da trajetória do Teatro Folclórico de Barbosa Lessa. Não por acaso, ele se aproximou do Teatro de Arena de São Paulo, já que o interesse pelas temáticas nacionais era a preocupação primeira de ambos. Mas o teatro brasileiro, refletindo a radicalização política crescente na sociedade brasileira, não se contentou em incorporar os temas brasileiros e avançou da discussão dos conflitos brasileiros. Bueno, conflitos em cena era a última coisa que um homem de teatro folclorista queria. Tentemos nos colocar no lugar de um folclorista militante e pragmático como Barbosa Lessa: a opção pelo palco implicava dificuldades para viajar e para manter elencos estáveis; a televisão acenava com a possibilidade de se atingir um público muito maior; além disso, a multiplicação de CTGs garantia palco e público cativo para viabilizar a consolidação da cultura regional. Não podemos determinar a fração que cabe a cada um desses fatores, mas a combinação de todos, mais o interesse de Barbosa Lessa em investir na carreira literária e de publicitário parecem ter precipitado o fim da experiência de Teatro Folclórico. Zacaria ficou com uma mão na frente e outra atrás.

No próximo capítulo, vamos discutir os conceitos e propostas dramatúrgicos que serviram de base para Barbosa Lessa escrever *NTAZ*.

## 7 ZACARIA NO PAPEL (O TEXTO DRAMÁTICO)

O texto dramático de *NTAZ* a que tivemos acesso era cópia do original depositado por Barbosa Lessa junto à SBAT em dezembro de 1957<sup>42</sup>. Além do texto dramático propriamente dito, o documento reproduz oito fotografias da peça (algumas de cena, outras que se percebe posadas para fins de divulgação junto à imprensa), a partitura musical de *Olhando a moça*, uma descrição resumida dos personagens e o croquis do cenário. Na abertura do roteiro, Barbosa Lessa apresenta o elenco da estreia da comédia musical, em 6 de abril de 1956, no Theatro São Pedro de Porto Alegre. O autor também escreve uma apresentação em que defende propósitos e princípios de seu Teatro Folclórico e propõe um novo modelo de “teatro musicado brasileiro”. Para robustecer sua posição, reproduz trechos de críticas sobre *NTAZ* publicados em jornais e revistas de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro<sup>43</sup>.

O texto dramático apresenta várias rasuras escritas a mão, que se deduzem correções e ajustes recolhidos pelo próprio autor ao longo de mais de 60 apresentações na Capital e no Interior gaúchos. Existe uma contradição aparente: ao final do roteiro, lê-se a data de 20 de dezembro de 1956, enquanto, na folha de rosto, consta dezembro de 1957. A explicação seria a de que o texto dramático é de 1956, ganhando páginas adicionais em 1957 quando do depósito junto ao SBAT. A corroborar isto, o fato de que alguns trechos de comentário foram publicados nos jornais em abril de 1957, estimulados pela estreia de *NTAZ* na cidade de São Paulo.

O autor antecipa com poucas palavras como se desenrola a trama de *NTAZ*<sup>44</sup>:

Nosso intuito, com o presente espetáculo, é conduzir o público até a fronteira do Rio Grande, para ali participar de uma festa de casamento, e dessa forma conhecer os hábitos, as danças, as canções, o linguajar, o modo de ser da gente gaúcha. [...] O fio da história é tênue, frouxo. Aliás, não nos animaríamos a fazer com que nossos personagens – homens que trabalham duramente nas lides pastoris – saíssem de suas casas para vir especialmente divertir o público com “histórias”; na verdade, ocorre justamente o contrário, isto é, o público é que viajará até as coxilhas

<sup>42</sup>Confira a íntegra do roteiro dramático de *NTAZ* no Anexo B.

<sup>43</sup>A discussão sobre a repercussão de *NTAZ* junto à imprensa será feita no Capítulo 10.

<sup>44</sup>Segundo Paixão Côrtes (2011), “[Barbosa Lessa] se inspirou em um conto do Cezimbra Jacques que conta, de maneira singela, me parece que em versos, a história de um sujeito pobre que acabou casando com a filha de um estancieiro”.

gaúchas para ver como o homem do pampa fala, canta, dança, briga, ama e se diverte. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 2)

Barbosa Lessa não brincava quando falava que o fio da trama era frouxo. A ação se passa em um longínquo posto de estância, onde moram o posteiro Graciano e sua filha, Celita. Agregado ao posto, o sobrinho de Graciano, Cesário. É de noite, e o posto recebe convidados para a festa de casamento de Celita e Zacaria. O protagonista é um caso à parte: bonachão, conciliador, está dando adeus a uma vida de andarengo e de não ter pouso em lugar algum para se amarrar na filha de Graciano. Celita é uma moça de caráter firme, corajosa o suficiente para apartar uma briga de adaga, como se verá no final da peça. O que seria o antagonista de Zacaria é Cesário, que não se conforma com o casamento da prima, por quem é apaixonado. Normalmente pacato e respeitador, ele provoca o principal conflito na festa quando, embriagado, saca de uma adaga e chama Gateado para a briga. Gateado é o que Barbosa Lessa descreve como “Don Juan campeiro”: é o melhor amigo de Zacaria e emprega seu tempo e charme em um movimentado vaivém sentimental com Ruana, cabocla bonita e sensual. Os outros são personagens secundários: a mocinha Nadina, que não percebe como sua florescente feminilidade afeta os homens; a sem graça Zefinha, apaixonada por Cesário; o romântico violinista Vírsio; o violonista Castiano; o gaiteiro Canguçu e o menino Nérsio. Este último usa cabelos besuntados de brilhantina e comete uma série de gafes no seu esforço de passar por “gente grande”. É Nérsio o principal motor cômico do espetáculo, sempre tentando declamar alguns versos de sua lavra.

*NTAZ* se desenvolve sem maiores sobressaltos, fazendo jus à descrição que o autor anotara na introdução: “a peça escorre calma, tranquila, risonha, despreocupada, pois limitamo-nos a levar o público à participação, simplesmente, de uma festa de casamento na fronteira do Rio Grande do Sul” (BARBOSA LESSA, 1957, p. 2). Fundamentalmente, uma sucessão de músicas e danças entremeadas por alguns fiascos do embriagado Cesário, flertes e trapalhadas. O momento de maior tensão é a cena em que Cesário e Gateado duelam de adaga. O entrevero é resolvido pelo noivo, que sugere que os dois adversários troquem as armas brancas por um duelo de chula.



FIGURA 4 – Henrique César (costas), Wilson Cavalheiro e Breno Timm (gaita) na chula

A análise de *NTAZ* segundo as exigências do drama convencional nos expõe deficiências do texto mas também sua fidelidade ao ideário folclorista. A primeira pergunta que se pode fazer: quem é o protagonista da peça? Seria Zacaria, evocado já no nome do espetáculo? Apesar de Zacaria ser o noivo, e de desempenhar um papel decisivo na resolução da desinteligência entre Gateado e Cesário, ele está longe da condição de protagonista porque descumpra um requisito básico, qual seja o de transformar-se entre o início e o final da ação dramática. Zacaria começa e termina a peça com seu jeito bonachão e conciliador, imóvel psicologicamente como um moirão do posto de seu Graciano. Os outros personagens também falham em se afirmarem como protagonistas. Destarte, *NTAZ* não tem protagonismo, ou, para ser mais exato, tem como protagonista todos os que estão em cena. O protagonista é o povo gaúcho, ou a sua idealização, alinhando-se disciplinadamente com o principal objetivo perseguido pelo seu autor, qual seja o de amalgamar uma identidade de grupo.

Outra observação de viés dramático é que não existem personagens bons e



maus – Cesário até se candidata a vilão, mas conta com o atenuante de só se desviar do bom comportamento porque está fora de si, sob efeito do álcool. Podemos identificar em *NTAZ* outro traço caro aos folcloristas — a ausência de conflito. Evidentemente, estalam crises de ciúme, há brandir de adagas, mas, se confrontarmos o mundo de Zacaria e seus convidados no início e no final do espetáculo, percebemos que tudo segue absolutamente igual. Não é que haja final feliz – não há final porque não há ação, é um flagrante, uma foto, um instantâneo de uma cena idealizada da Campanha, bem como Barbosa Lessa adverte que é. A mensagem é clara: se conflitos houver, bom humor, tolerância e arte irão resolvê-los. Ficam claros também os cuidados de Barbosa Lessa em garantir a adequada encenação do espetáculo por diretores não familiarizados com “as coisas do Sul”. Na abertura, ele explica detalhadamente onde se passa a festa de casamento de Zacaria e Celita.

Nas fazendas de criação de gado, no Rio Grande do Sul, encontramos, além da casa-grande (sede da estância), ranchos estabelecidos de longe em longe ("postos"), onde vive um peão graduado ("posteiro"), que se encarrega de zelar por certa parcela de gado, geralmente auxiliado por um ou dois peões. A ação desta peça se desenvolve num longínquo posto de estância, onde moram Seo Graciano – o posteiro, um viúvo divertido e bonachão – mais seu sobrinho Cesário, peão do posto, e sua filha Celita. É dia de casamento de Celita com um gaúcho "andarengo", nômade, chamado Zacaria. Vizinhos, amigos do posteiro e da noiva acorreram à festa. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 2)

O cenário também é descrito em detalhes, com o auxílio de croquis desenhado pelo próprio Barbosa Lessa, com a observação escrita a mão de que “É absolutamente necessário publicar este clichê!” (BARBOSA LESSA, 1957, p. 6).

Uma cerca de arame corta o palco, vindo da esquerda até um "moirão esquineiro" (nº 1), onde quebra para o fundo, em diagonal; esta cerca, construída, une-se ao fundo, no nº 2, a um trainel suspenso, onde está pintada a continuação da cerca. O trainel ocupa todo o fundo do palco, elevando-se a uma altura de 1,50 m, e dá a ilusão de um fundo de campo, coxilhas do Sul. A citada cerca de arame, vindo do primeiro plano, estende-se em perspectiva até o fundo dessas coxilhas, lá longe no horizonte. Com o varal apoiado à cerca de arame, vê-se o terreiro do rancho, à esquerda, uma típica e tradicional carreta de bois, com suas enormes rodas de 2 metros de diâmetro (nº 3). À direita, está o rancho da moradia de Seo Graciano (nº 4). É construído de torrões de leiva, à maneira usual do Sul, e coberto de palha Santa Fé. Está disposto no palco em perpendicular à cerca de arame. Na parte da frente, apresenta uma porta (nº 5) e duas janelas (nº

6 e nº 7). Na parede lateral, a mais voltada para o público embora já no limite direito do palco, vê-se uma janela (nº 8). O terreiro do rancho, ocupando quase todo o palco, foi transformado em uma espécie de “salão de baile”. Por isso, veem-se banquinhos rústicos em toda a volta. Um barril de “arrastar água”, deitado, serve de espécie de “poltrona” (nº 11). Outros banquinhos estão dispostos à vontade (nº 12, 13, 14, 15); Zacaria trará depois mais dois banquinhos. De dentro do rancho, para si e para a noiva (nº 16 e 17). No esquema do cenário, assinalam-se com os nº 9 e 10 os dois cantos da casa. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 6)

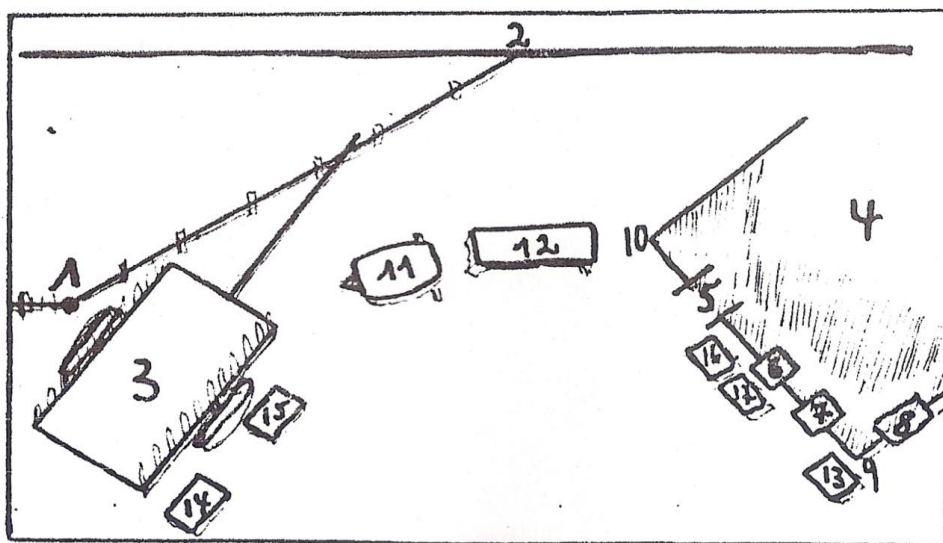


FIGURA 5 – Croquis do cenário de *NTAZ*, desenhado por Barbosa Lessa para o script depositado na SBAT

A disposição do cenário revela muito da organização da sociedade registrada e/ou idealizada pelos folcloristas, conforme discutimos no capítulo 4. Existem dois grandes campos de ação: à esquerda baixa<sup>45</sup>, uma grande carreta de boi; à direita baixa, o rancho de moradia de Seo Graciano. Este cenário expõe dois polos da vida campeira: o poder do estancieiro de um lado, a liberdade da canha, da viola, da dança e da trova de outro. Há a preocupação de colocar uma grande cerca de arame no palco: esse elemento torna simbolicamente presente o cercamento das propriedades do Rio Grande do Sul, processo que se iniciou por volta de 1870. É a materialização involuntária de que o gaúcho original, aquele quase pária que tirava sustento do gado solto, não mais está em cena.

O cenário reflete a visão idealizada dos folcloristas: o campo é uma terra sem conflitos, um porto seguro que devemos preservar e onde devemos buscar conforto

<sup>45</sup> Para definirmos as regiões do palco, usamos as definições de DEAN e CARRA (1974, p. 33-5 e 94-9).

quando o conflito no “mundo externo” se manifesta. Neste universo parado no tempo, evidentemente não haveria lugar para quebras de narrativa, para ousadias de encenação, embora, de maneira divertida, na última cena da peça, um dos personagens se dirija ao público, usando o recurso de quebra da quarta parede.

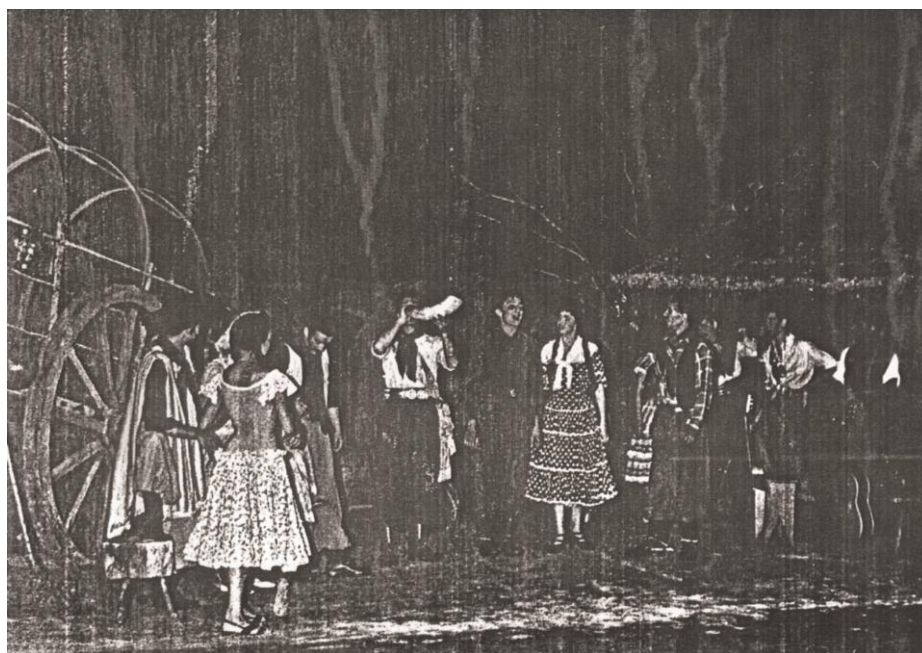


FIGURA 6 – Imagem geral do palco, mostrando o posto de Seo Graciano

Retomando os cuidados que Barbosa Lessa tomava para bem orientar um encenador que não estivesse familiarizado com a tradição rio-grandense, observamos que toda a vez que é tocada uma canção ou se inicia uma dança, o autor inclui sucessivas notas de rodapé recomendando que se consulte o *Manual de danças gaúchas*<sup>46</sup> e se ouçam os discos de Inezita Barroso (LP *Danças gaúchas* da gravadora Copacabana, 1955), Luely Figueiró (78 RPM da gravadora Continental, 1957) e Ana Silva (a Inhana, que fazia dupla com Cascatinha, 78 RPM do selo Todamérica, 1957). Curiosamente, tantas ressalvas não deixam de revelar uma “zona de silêncio”, conforme conceito de RUFFINI citado por DE MARINIS (1997, p.39), que leva Barbosa Lessa a omitir detalhes de figurinos e de adereços usados na peça. Neste sentido, a única observação é uma nota ao pé da listagem dos personagens, em, que o autor alerta: “A indumentária de todos os personagens é a

<sup>46</sup> Livro lançado em 1956 pela editora Irmãos Vitale, de autoria de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, registrando a pesquisa da dupla no início dos anos 50. As coreografias dançadas na peça são Maçanico, Chote, Pezinho, Valsa, Rancheira de carreirinha, Anu, Chotes de duas damas, Meia-canha serrana, Chimarrita-balão, Chula e Balaio.

típica do ambiente gauchesco do Rio Grande do Sul” (BARBOSA LESSA, 1957, p. 5).

O registro francamente galponeiro das falas de todos os personagens, por outro lado, está bem longe da zona de silêncio, e é o aspecto que talvez mais claramente busque a empatia do público. Consciente para o fato de que o gauchismo era tido como um comportamento reprovável (segundo Telmo de Lima Freitas, no final dos anos 50, quem andava de bombacha era impedido de entrar em alguns cinemas de Porto Alegre<sup>47</sup>), Barbosa Lessa coloca o gaúcho e toda a sua verve em cena, como se o palco, emprestando status de arte às peripécias de Zacaria e seus amigos, legitimasse o gauchismo da peça e, de maneira sutil mas fundamental, do público.

Evidentemente, o uso dessa “língua menor” em cena, empregando um termo caro a Deleuze, não era ingênua. No artigo *Um manifesto a menos*, quando discute a existência de línguas menores, Deleuze afirma que “em uma palavra, por mais diferentes que sejam, as línguas maiores são línguas de poder. Nós lhe opoemos as línguas menores. [...] Isso será o próprio teatro ou o ‘espetáculo’” (DELEUZE, 1979, p.85-131). A leitura do roteiro de *NTAZ* nos sugere esse objetivo. A ortografia das falas reproduz características de um registro associado ao homem simples embora as rubricas sejam escritas em português impecável. A prática consciente de uma língua menor fica evidente quando o autor sugere mudanças nas falas quando a peça for encenada em locais que não o Rio Grande do Sul, mas sempre mantendo o sentido original. Algumas rubricas expõem essa preocupação:

**Ruana** — Quê! Num dia desses não há o que me faça afrouxá o garrão! (*levanta um dos pés, a fim de tocar os dedos da mão no tornozelo, explicando assim o significado do termo regional "garrão". Entrementes, Ruana lança um olhar significativo para Gateado*) (BARBOSA LESSA, 1957, p.8)

**Castiano** — (*olhando firme o borrachão, e recusando beber*) Não sei por quê, mas não gosto de bebê em guampa. (*fora do Rio Grande do Sul, o autor sugere substituir a expressão regional "guampa" por seu equivalente "chifre", para compreensão do texto*) (BARBOSA LESSA, 1957, p. 26)

---

<sup>47</sup> Para maiores informações sobre a rejeição aos modos gaúchos na Porto Alegre dos anos 50, ver MENDONÇA, 2011, p. 83.

Barbosa Lessa soube utilizar com maestria o potencial cômico dos ditos populares, a começar pelo próprio título da peça – *Não te assusta, Zacaria!* –, que já carrega o poder de estimular na imaginação o espírito jocoso de galpão. Mas o texto oferece vários exemplos saborosos, que ajudam a levar adiante a tibia trama proposta:

**Gateado** — Ora, não te preocupa, guri. (*afastando-se*) Eu arranjo outra em seguida. Cavalos, facas e mulhé... só não muda quem não quer! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 12)

**Cesário** — (*comenta, de onde está, junto à porta, enquanto deposita a chaleira no chão*) Mas cuidado pra não ensilhar o cavalo que já tem a marca de um outro, tché! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 12)

**Cesário** — (*com grosseria*) Ih! Agora vancês vão ficar empacado que nem mula de mascate? Deixa então que eu escolho isso: é o chote “No Bom do Baile” (p. 13)

**Nérsio** — (*com ares de conselheiro*) Cuidado, Seo Gateado... O meu pai sempre diz que casamento é que nem rolo de fumo em corda...

**Gateado** — E o que tem nisso?

**Nérsio** — A primeira volta é boa, mas o resto... se pita pra não botá fora! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 19)

**Graciano** — Rabo-de-saia junto com bombacha sempre dá confusão! (*firme*) (BARBOSA LESSA, 1957, p. 19)

**Zacaria** — (...) Prá gente casá, é o mesmo que querê tomá banho em rio em manhã de inverno. Depois de a gente pelá a roupa, chegá na beira d'água, não se pode pensá. Porque se vem o frio... ah, bom!... nem a pau o negro cai n'água! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 25)

**Nérsio** — (*pausa*) Utcha que quando o urubu anda de azar até nas pedras se atola. (*e sai, muito acabrunhado, para o fundo*) (BARBOSA LESSA, 1957, p. 28)

**Gateado** — (*presunçoso*) É, Seo Graciano, mas acontece que lidando com mulher bonita eu sou que nem alpargata: sirvo tanto para o pé esquerdo como pra o pé direito. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 28)

**Zacaria** — (*recostado à roda da carreta, de longe, fala sem nenhum gesto, com muita displicência*) Responde nada! Mulhé é mesmo que vaca mansa: depois de escondê o leite, não se tira nada! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 34)

O uso de um vernáculo próprio do Pampa gaúcho, enfatizando suas expressões idiomáticas na busca do cômico ou da empatia do público, pode evocar estranheza aos leitores contemporâneos, que não compartilham da experiência rural

na Campanha gaúcha. Não é raro, por exemplo, os personagens compararem as mulheres a cavalos:

**Castiano** — Pois vou buscá os noivo e trazê nem que seja na ponta do laço.

**Gateado** — Deixa então que eu laço a noiva.

**Zacaria** — É. Eu tinha de dar um recorrida na invernada das visita, e já aproveitei pra dá uma expremetada no trote da minha potranquinha. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 7)

Ou nesta conversa que o noivo tem com seu melhor amigo:

**Zacaria** — (*brincalhão, "ralha"*) Mas onde é que se viu desobedecê o marido já no dia do casamento...? (*levanta a mão e apanha um relho suspenso de um prego na porta do rancho*) Eu te ensino! (*dá um forte relhaço no chão. Celita finge que se assusta. Os demais riem*)

**Gateado** — (*em cima, rindo*) Aí, Zacaria! Mostra pra ela que tu é o domador!

**Ruana** — (*em cima, rindo*) Dá nela, dá! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 9)

Ou ainda quando o posteiro Graciano elogia como Ruana é cabocla fogosa:

**Graciano** — Não é isso, viventa!... Mas cadê fôlego pra aguentá os teus corcóvo? Eu já vi tu corcoveá bastante (*olhando Zefinha e fazendo-a repetir o giro-saudação, ainda com mais delicadeza*) Agora me agrada é uma potranquinha de trote macio... (BARBOSA LESSA, 1957, p. 15)

Cabe observar que a zoomorfização não se restringe à mulher, como se pode conferir:

**Virio** — (*não se dá por vencido em sempre com a rabeca, aproxima-se de Nadina falando-lhe com muita suavidade*) O que é que eu posso respondê? Só posso te dizê, minha prenda, que na invernada do meu peito também se encerrava um potro chucro, que os relhaço dos teus olho já amansou! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 17)

Ou ainda quando Zacaria brinca com Seo Graciano, seu sogro, que escorregara devido ao estado de embriaguez:

**Zacaria** — Ataquem esse potro, que já vem dando coice no chão! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 15)

A orientação dramática mais controversa que Barbosa Lessa impõe ao texto é a de não valorizar a trama, ou, ao menos, abrir mão dos grandes golpes de cena. Barbosa Lessa (1957, s/p) afirma que, ao construir seus personagens, não recorreu a tipos excêntricos nem a conflitos estranhos. Ao contrário, construiu tipos corriqueiros e buscou as relações humanas de menor conflito, em um procedimento que ele descreve como “amordçar o conflito para dar força ao homem comum”. Consciente do potencial polêmico dessa decisão, ele busca a interlocução do público quando escreve no programa distribuído durante a temporada paulistana de *NTAZ*, em 1957:

Evidentemente, por sufocar-se o Conflito, perde o homem justamente o germe de seu feitio moral e inclina-se para o que há de mero superficialismo em seu ser. Não importa, porém. Num país onde o homem regional ou nacional é desconhecido em seus próprios característicos externos, a primeira tarefa é mostrá-lo no que ele tem de mais superficial como ponto de partida para uma subsequente investigação psicológica mais profunda. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

Barbosa Lessa justifica o amordaçamento do conflito como uma medida de emergência, necessária já que os espectadores ainda estariam reduzidos a um estágio inferior de conhecimento de sua identidade como brasileiros:

Em *NTAZ*, por exemplo, a meta é o gaúcho no que ele tem de mais exterior: e isso porque qualquer tentativa mais ousada nos domínios psicológicos ou de análise social seria – na atual fase do Teatro Brasileiro – uma frustração premeditada, por não se poder alcançar, evidentemente, a necessária interpenetração e compreensão do público e personagens. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

Seguindo esse raciocínio, o Teatro Folclórico, em um primeiro momento, se deteria nos aspectos mais exteriores, para posterior e progressivamente praticar personagens e tramas mais complexos. Novamente, fica a dúvida se essa superficialidade voluntária no ofício de dramaturgo se deve a uma decisão estratégica, como sugere Barbosa Lessa, ou se é realmente uma limitação técnica do autor. A resposta só viria se a carreira teatral do criador de Zacaria tivesse sequência.

No capítulo que ora se encerra, o interesse foi o texto dramático de *NTAZ*.

Como fonte, valemo-nos da cópia de documento depositado por Barbosa Lessa na SBAT, em dezembro de 1957. A partir dela, obtivemos detalhes sobre personagens e cenografia, além de ter acesso ao texto de apresentação, em que o autor explica suas intenções e faz uma sucinta declaração de princípios de seu modelo de Teatro Folclórico. Pudemos indicar ainda os cuidados que o criador de Zacaria tomou para garantir um grau de fidelidade às músicas e às danças que estão em cena. Foi motivo de discussão ainda o uso do linguajar galponeiro como ferramenta de afirmação de identidade, oportunidade em que nos valem de conceitos como o de “língua menor”, proposto por Deleuze. Encerramos revisitando uma polêmica já abordada no capítulo sobre o Teatro Folclórico, qual seja a opção de Barbosa Lessa por abdicar de personagens ou tramas mais complexos, entendendo que a prioridade seria o público familiarizar-se com os tipos humanos e a cultura essencialmente brasileiros antes de voos dramáticos mais ousados.

Ao examinarmos o texto dramático de *NTAZ*, os pontos de frustração ficam claros: Barbosa Lessa não constrói personagens multidimensionais, não se arrisca em tramas elaboradas e fracassa em alcançar uma transcendência para a peça. Mas podemos e devemos atentar também para as suas conquistas: o autor de Zacaria criou um texto de inspiração rural em que não se busca o efeito cômico pela ignorância de seus personagens, conseguiu articular eficientemente música, dança e alguma fabulação e, o principal, provou que uma peça de inspiração regional poderia frequentar palcos prestigiados e obter boas bilheterias, afirmando o folclore como um produto cultural passível de consumo pelo público das cidades maiores, reabilitando costumes esquecidos ou que eram rejeitados por serem considerados socialmente inferiores.

No próximo capítulo, vamos nos ater no texto espetacular, tentando recuperar quais recursos o encenador Barbosa Lessa se valeu para tornar a festa de casamento de Zacaria e Celita mais interessante e prazerosa para seus espectadores.



## 8 ZACARIA NO PALCO (O TEXTO ESPETACULAR)

Pelo discutido nos capítulos anteriores, especialmente ao comentarmos as opções de Barbosa Lessa de evitar personagens e tramas mais trabalhados, decidindo colocar em cena o homem comum e valorizando o tom documentário, por tudo isso é natural que não esperemos maiores ousadias na encenação de *NTAZ*. No programas que fez distribuir durante a temporada paulistana, o autor explicitava essa desambição:

Se o público e crítica quiserem apreciar esta peça recorrendo a padrões rígidos da arte teatral e estabelecendo confrontos, então o espetáculo já principiou mal, antes mesmo de abrir-se o pano. Pois, para começo de conversa, comunicamos que à nossa peça *NTAZ* fomos forçados a dar a classificação de DOCUMENTÁRIO TEATRAL. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

No mesmo programa, quando o autor comunica as diretrizes do Grupo Folclórico Brasileiro, o conceito de documentário serve para que o autor confesse estar ciente das limitações estéticas de seu projeto e que se conforma com um teatro sem ambições de encenação – ao menos em um primeiro momento:

Entenda-se, pois, que nestes primeiros meses o Grupo (Folclórico) Brasileiro não tem outro objetivo senão o de realizar verdadeiros “documentários teatrais” da gente brasileira, fixando seus aspectos mais pitorescos e de fácil apreensão, tais como o linguajar, a música, a dança. As noções comuns de amor, de honra, os valores primários de terra e céu, e assim outros conceitos caracterizadores da cultura comum. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

Ainda na apresentação, o autor/diretor se antecipa a possíveis críticas com humor refinado, que vale a pena transcrever:

Entretanto, não haveriam de faltar objeções a tão estranha receita, dizendo-se que o resultado disso não pode ser *Teatro*. Poderia ser dito, por exemplo, que recorreremos à dança por falta de assunto; respondemos porém que, neste nosso caso, vemos a dança como um assunto em si, aliás cheio de riqueza dramática. Poderia ser dito, outrossim, que a caracterização psicológica ficou a meio caminho; mas, no caso, não temos a culpa de que

o homem do campo seja simples, ingênuo, franco e não goste de se torturar com tenebrosos problemas morais, ao feitio dos homens de pensamento. Poderiam afirmar, por fim, que nesta peça a história é ruim, não tem começo nem final; todavia, não temos história alguma para contar. Aliás, não nos animaríamos a fazer com que nossos personagens – homens que trabalham duramente nas lides pastoris – saíssem de suas casas para vir aqui especialmente divertir o público com “histórias”; na verdade, ocorre justamente o contrário. Isto é, o público é que viajará até as coxilhas gaúchas para ver como o homem do pampa fala, canta, dança, briga, ama e se diverte. (BARBOSA LESSA, 1957, s/p)

Esse não-teatro proposto por Barbosa Lessa foi percebido e valorizado pelo jornalista que escreveu artigo para a edição do *Diário de Notícias* que foi às bancas dois dias antes da estreia da comédia musical em Porto Alegre, ao afirmar que: seu “grande mérito reside justamente na absoluta carência de teatralidade [que aqui devemos entender como a afetação que caracteriza as atuações nos melodramas] e na perfeita reprodução dos costumes gauchescos” (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 9, 4 abr 1956).



FIGURA 7 – Henrique César e Wilson Cavalheiro na luta de adagas

Barbosa Lessa abre mão de encenações de impacto, esforça-se por fazer a ação transcorrer “calma, tranquila, risonha, despreocupada”, como se tentasse

atrapalhar o menos possível a ação natural de seus personagens. Essa atitude nos parece um contra-senso – no momento em que se sobe ao palco, a ação deixa de ser natural, muitas vezes o fator tempo é condensado ou manipulado, as falas buscam a economia e a consequência, não importando o grau de teatralidade que seu encenador pretenda. Reconhecemos, contudo, que, caso Barbosa Lessa tivesse realmente exagerado na dose do seu tom documentário, *NTAZ* não teria reunido o público que conseguiu. E deve-se reconhecer competência ao encenador, que conseguiu impor ritmo e leveza ao espetáculo, em que pesem as restrições que ele mesmo se impôs. Construímos, pois, a seguinte conclusão: se não ousou, pelo menos o diretor imprimiu ritmo e frescor a *NTAZ*. E impôs sua marca de encenador em alguns pontos que listamos a seguir, sempre levando em conta que tratamos aqui de um dramaturgo/encenador, o que implica em um alto grau de aproximação e identidade entre os textos dramático e espetacular.

### 8.1 Ruídos na convenção dramática

Barbosa Lessa propõe, de maneira discreta, alguns efeitos não costumeiros no repertório dramático convencional de sua época. Uma rubrica que causa curiosidade consta na página 23 do texto dramático de *NTAZ*, quando, para marcar um momento de dissensão e de desânimo entre os convidados do casório, Barbosa Lessa indica: "Faz-se então um prolongado silêncio, o mais longo que a temeridade do encenador e a interação do público permitam". É possível imaginar as possibilidades que um silêncio assim pode causar, expondo a situação de mimese e de fabulação, abrindo espaço para manifestações da plateia, talvez exigindo capacidade de improviso e expondo o ator fora do personagem.

Podemos também entender como um ruído no modelo dramático convencional o encerramento da peça, que propõe um final falso:

*O pano vai fechando lentamente...*

**Nérsio** — Em seus olhos brilhava um sorriso / Em seu todo era um anjo de amor.

*Fecha o pano. Torna a abrir-se um pouco, mostrando Nérsio ainda a cantar. Fecha. E quando reabre, os atores estão na ribalta para agradecer a atenção do público.* (BARBOSA LESSA, 1957, p. 42)

Surpreende uma quebra de quarta parede proposta pelo autor no final de *NTAZ*, embora esse recurso já fosse utilizado em algumas comédias mais tradicionais. O autor guarda zelosamente esse truque “fora do natural” para a cena final, para desatar o nó cômico que se desenvolve ao longo de toda a peça, com Nérsio tentando cantar ou declamar e sendo impedido pelos outros convidados da festa.

*Nérsio, quase levado pela avalanche de gente, desviara o corpo e tinha vindo muito desanimado até o primeiro plano. Avança ainda mais, olha para o público, olha na direção da porta, torna a olhar para o público, e finalmente se dirige a este:*

**Nérsio** — Como a gente padece pra vencê na vida!... Até umas porcaria dumas rosquinha faz todo mundo corrê... e pra mim ninguém dá importância. Mas eu sei por que eles não deixam eu cantá. Eles têm medo que eu, cantando, tome conta da festa e faça tudo desaparecê. Não é nada disso: eu canto é porque tá na minha alma, não é pra querê aparecê. Mas eles não compreendem... *(com exagerado sentimentalismo)* Só vocês, os único que me deram atenção, podem me compreendê. E é por isso então *(em supervibração)*, numa homenagem fora do natural *(derretendo-se num sorriso)*, eu vou cantá para vocês uma canção da minha otória!  
*E então canta. Numa voz de taquara rachada* (BARBOSA LESSA, 1957, p. 41-2)

## 8.2 A dança que conduz o baile

O desenvolvimento dramático de *NTAZ* se desenvolve em blocos. Sempre que a narrativa atinge um conflito, o autor prevê uma dança para encaminhar sua resolução. O exemplo mais eloquente é quando a discussão ríspida e o subsequente enfrentamento físico com adagas entre Gateado e Cesário encontra seu solução em um duelo de Chula, sublimando a violência. Este desenvolvimento em blocos resulta uma solução hábil, providenciando pequenos clímaxes que mantêm o ritmo do espetáculo. Por outro lado, traça-se um desenho dramático monótono, talvez não por acaso próximo do que Barbosa Lessa pretendia.



FIGURA 8 – Zacaria (Paixão Côrtes) ordenando mais uma dança

No texto de apresentação do programa distribuído na temporada paulistana da peça, Barbosa Lessa se afirma consciente do valor das danças gaúchas para a encenação ao escrever: “Poderia ser dito, por exemplo, que recorremos à dança por falta de assunto; respondemos porém que, neste nosso caso, vemos a dança como um assunto em si, aliás cheio de riqueza dramática.” (BARBOSA LESSA, 1957, s/p). Três exemplos do potencial dramático das coreografias: a *Chula*<sup>48</sup> como luta sublimada de dois rivais, a *Tirana*<sup>49</sup> como ritual de aproximação entre homem e mulher e o *Chote das duas damas*<sup>50</sup>, quando se brinca sobre a disputa de duas mulheres por um homem. Seo Graciano não deixa Barbosa Lessa mentir, confirmando o poder dramático do bailado quando afirma em cena:

<sup>48</sup> A Chula é uma coreografia executada apenas por homens, em forma de duelo. Estende-se no chão uma vara de espessura comparável a um cabo de vassoura, no comprimento de aproximadamente 4 metros. Cada bailarino se posiciona na ponta do sarrafo. Um por vez, ao som de música característica, executa complicados movimentos de sapateado, passando de um lado para o outro da vara. É proibido tocar no sarrafo ou “atravessar” o ritmo da música. Quem tem o melhor desempenho é o vencedor da Chula.

<sup>49</sup> A Tirana é uma coreografia sapateada de origem espanhola, dançada normalmente por um par de bailarinos (quando é mais de um par, deve-se manter uma coreografia uniforme entre eles). Os movimentos simulam as aproximações, afastamento e o encontro final entre o casal.

<sup>50</sup> O Chote das duas damas é dançado por um homem e duas mulheres. O bailarino fica entre as mulheres, dando uma mão para cada uma. As mãos são erguidas um pouco abaixo da altura dos ombros. No início, o trio olha na mesma direção. Em alguns momentos, os três se separam, para voltarem a dar as mãos logo em seguida.

**Graciano** — *(ainda acompanhando com o olhar o sobrinho que se afasta)* E que jeito é esse de gritá com as visita, logo tu que é o moço da casa? *(pausa)* *(Graciano volta-se agora para os demais, tem a voz calma, de quem tem experiência na vida)* Às vez, essa história da gente sapateá muito vai esquentando o sangue, vai esquentando a cabeça e, dumA Hora pra outra, mais ninguém se entende. *(pausa. O silêncio é geral)* (BARBOSA LESSA, 1957, p. 19)

Em que pese a já citada indisposição de Barbosa Lessa pelo uso de apelos sensuais no teatro, a passagem a seguir prova que o autor abriu uma exceção. Tal atrevimento talvez só tenha sido possível por se dar no contexto de movimentos coreografados, que estetizam e amenizam a sensualidade. Além disso, o foco principal da cena não é tanto a intimidade física que Cesáreo impõe a sua prima, mas principalmente a expectativa sobre qual atitude Zefinha vai tomar. Para enfatizar essa tensão, Barbosa Lessa faz Zefinha deslocar-se lentamente e sozinha no sentido contrário dos pares de bailarinos.

*Dançam então o Anú. Cesário com Celita, Vírsio com Nadina, Gateado com Ruana. Durante o “passeio”, Zefinha avança em passos muito lentos e, sentido contrário ao avanço dos dançadores, de modo a olhar bem de frente Cesário e Celita, ao mesmo tempo que se destaca para os olhos do público. Zefinha está acentuadamente preocupada com as atitudes de Cesário, e sofre ao ver que Cesário é incapaz de perceber o quanto ela o ama, cego pelo amor à prima. Ao fim de cada giro do “passeio”, os pares, ao invés de continuarem à distância, aproximam-se os corpos num abraço que pode dar margem ao sensualismo. Nadina se aninha nos braços de Vírsio, a cada abraço. Gateado abraça Ruana com certo sem-vergonhismo. Num dos abraços, Cesário, não se contendo, aperta o corpo da prima de encontro ao seu. Celita tenta fugir-lhe, mas seus braços são fortes. E a dança prossegue.* (BARBOSA LESSA, 1957, p. 29)

E a inclusão da curiosa *Polca do dedinho* garante movimentação em cena e expectativa sobre em qual direção seguirá a trama:

**Nérsio** — Eu tenho uma ideia: vamo dançá a polca do dedinho e segui com a meia-canha!

**Ruana, Nadina e Zefinha** — *(aplaudindo)* A polca do dedinho!!  
*Há demonstrações de entusiasmo, principalmente das moças. Celita, porém, não parece acompanhá-las nesse entusiasmo.*

**Nérsio** — A noiva também vai!

*Todos apoiam, Celita brincalhona dispara para o lado da carreta, as outras moças perseguem-na e levam-na para a porta do rancho e todas desaparecem sorridentes. Já então Castiano prepara-se com seu poncho-pala a cobrir, como se fosse com uma cortina, a porta do rancho, pelo lado de fora. Do outro lado, estão as moças. Vírsio corre a auxiliar Castiano, e agora o poncho-pala é verdadeira cortina, preso ao alto pelas mãos dos dois gaúchos, um de cada lado da porta.*

*Zacaria, Cesário e Gateado se encaminham para a porta, mas Nérsio embarga-lhes o passo com absoluta firmeza.*

**Nérsio** — Agora primeiro vou eu! Para me garantir... (e vai até a porta)

*As moças todas colocaram um dedo indicador pelo vão entre a “cortina” e o lado da porta mais para o lado do público. Nérsio olha os quatro dedos e finalmente escolhe um. Puxa-o... e sai Ruana.*

**Nérsio** — A Ruana, rapaz!! Periga até eu esquecer o verso!” (vem tomar posição)

**Gateado** — (vai, escolhe um dedo, sai Nadina, e gateado comenta para vírsio com sem-vergonhice) Já te babeí, maula...

**Cesário** — (vai até a porta, segura um dos dois dedos que restam e fala com certo deboche) Esse dedo eu conheço mais que o meu próprio! (sai Celita) (Cesário comenta com os demais, irritante) Bem fígado, não foi? (Zacaria e Celita sentem-se mal, e os demais também mostram-se um pouco constrangidos e temerosos).

**Nérsio** — (infantil, vibrando) A noiva, bah!... O Zacaria...? (e responde com uma sinal ou ruído significativo de pouco caso. Ruana repreende-o e Nérsio murcha por alguns instantes)

**Zacaria** — (recupera a tranquilidade, e procura mais uma vez contornar as situações tensas. Brincalhão, vai se encaminhando a tirar o único “dedo” que resta) (BARBOSA LESSA, 1957, p. 33)

### 8.3 Somos um bando?

Já deixamos clara a intenção de Barbosa Lessa em desidratar a importância dos personagens. Esta decisão, que ele explica pelo esforço em chegar ao “homem comum”, se radicaliza em alguns momentos da peça. É quando, independente da importância ou da intensidade dramática, ou do papel que o personagem representa, o encenador faz os atores se moverem em bloco pelo palco. Difícil explicar o porquê disso: amplificar o efeito cômico? Ou seria a explicitação em cena de que os personagens se sujeitam às determinações de grupo? Dois exemplos disso:

*A essa voz, há uma corrida alvissareira para dentro do rancho. Os mais retardatários resolvem contornar o rancho pelo canto 10, a fim de chegarem por trás e apanharem primeiro as rosquinhas. Dentro do rancho, há gritos alegres dos que pedem as rosquinhas à Sia Bela, e vozes de “não empurra”, “dá pra todos”, etc. etc.*

*Nérsio, quase levado pela avalanche de gente, desviara o corpo e tinha vindo muito desanimado até o primeiro plano. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 41)*

*Termina a dança. Ao último passo, Gateado salta como se fosse abraçar Nadina, mas esta se encurva sob os braços do gaúcho e dispara para o fundo do cenário, indo sentar-se no barril. Atenção do público, porém, está mais concentrada na avalanche de gente que se atirou a cercar Vírsio. Todos, inclusive Gateado e os músicos, cercaram Vírsio, troçando dele porque perdeu a namorada para Gateado. Há total confusão de vozes, mas Vírsio consegue vencer o cerco; primeiramente o público vê surgir entre a confusão um violino e, em prosseguimento, o braço de Vírsio. Vírsio aparece agora, meio tonto pela gritaria, e pode olhar Nadina lá ao fundo, no barril. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 17)*

#### **8.4 Mas que atrevimento é esse, seo moço?**

Um dos maiores desafios que Barbosa Lessa enfrentou ao escrever e montar o *Zacaria* certamente foi a medida de sensualidade a ser colocada em cena. A dificuldade para estabelecer a dose certa se dá por vários fatores, que tentaremos listar a seguir. Um deles é o esforço que o autor fazia para se distanciar do gênero de variedades hegemônico à época, o teatro de revista. O gênero já mostrava sinais de decadência, vindo a praticamente desaparecer dos palcos brasileiros nos anos 60. Perto da extinção, primava pela supervalorização do humor picante, da exposição do corpo das vedetes, da paródia derrisória, das plumas e dos paetês. Como já vimos anteriormente, Barbosa Lessa, paladino dos homens e mulheres comuns, se referiu especificamente a esse gênero como um antípoda a seu Teatro Folclórico, aproximando-o do conceito de pornografia.

O desafio era ainda maior na medida em que Barbosa Lessa e Paixão Côrtes estavam empenhados em atrair para a cruzada tradicionalista a parcela feminina da população, decisiva para a consolidação total do movimento. As mulheres ocupavam a quase totalidade das vagas do Magistério àquele tempo, e era claro que as salas de aula se constituíam em palco privilegiado para ensinar às novas gerações o valor do Tradicionalismo. O problema é que o gauchismo ainda era associado ao ambiente galponeiro, a uma cultura baixa regada a canha e animada por gaiteiros e por gaitadas. O esforço para se distanciar desse estereótipo é perceptível na introdução do *Manual de danças gaúchas*, em que Barbosa Lessa e Paixão Côrtes escrevem: “[as danças que apresentamos neste manual] são legítimas expressões da alma gauchesca. Em todas elas está presente o espírito de fidalguia e de respeito à mulher que sempre caracterizou o campesino rio-grandense” (PAIXÃO CÔRTEZ;



BARBOSA LESSA, 1956, p. 17). Esse cuidado transparece no humor cuidadosamente desenhado em termos de sensualidade, como vamos conferir nos exemplos a seguir.

Mas a vida de dramaturgo folclorista não é fácil. Alinhado à orientação de evitar conflitos de ordem social, política e econômica, Barbosa Lessa canaliza esforços basicamente na idealização da convivência, no apuro e na preservação dos costumes. O problema é que, expurgadas as questões mais polêmicas, não sobra muito para se criar um espetáculo de teatro interessante. Resta investir no humor e no romantismo, uma receita que exigiria conciliar uma pitada de sensualidade com o declarado espírito de fidalguia e de respeito à mulher. Barbosa Lessa se mostra guapo no desafio, como vemos nos exemplos apresentados nesta seção.

No primeiro exemplo, é evidente a analogia entre tocar um violino e tocar o corpo de uma mulher. E a tensão erótica, causada pela proximidade do braço do músico com o busto da rapariga, como já era de se esperar, só encontra resolução quando começa uma nova dança, recurso já aludido como preferencial do autor para encaminhar momentos de crise:

*Vírsio está com o violino caído ao longo do corpo, segurando-o pela mão esquerda. Ergue agora a mão direita e leva-a por diante do busto de Nadina, como se fosse abraçá-la pelas costas. Nadina se assusta com tal atrevimento, ergue-se um pouco sobre a pontinha dos pés, respiração trancada... Mas Vírsio então demonstra que simplesmente pretendia passar o violino para a mão direita. Apanha o violino, sempre por diante do busto de Nadina. Durante toda esta cena, Vírsio, brincalhão, tentara olhar Nadina nos olhos; mas a meninota sempre mantivera-se de costas para ele. Somente agora, ao “passar o susto” e perceber a inteligente brincadeira, é que Nadina olha Vírsio, dando uma “namoradilha” e requebrando-se com dengues. Nadina completa sua reação com uma risadinha carinhosa. Vírsio, entusiasmado, grita para os demais:*

**Vírsio** — Agora, sim! É o Pezinho, moçada! (BARBOSA LESSA, 1957, p. 16)

O segundo exemplo expõe o quanto Gateado estava deslocado na festa de casamento. Embora melhor amigo de Zacaria, ele não tem o traquejo do parceiro para fazer a transição entre o galpão e a sede da estância, nem mesmo entre o galpão e o posto no meio do pampa. Gateado se afirma como o macho impulsivo e franco, talentoso no ofício campeiro, mas inábil no trato com as moças. Isso explica os versos ousados que ele profere, aparentemente sem a intenção de chocar, buscando apenas ser espirituoso.

*Gateado se irrita com a intervenção desastrada de Nérsio, mas logo continua.*

**Gateado** — Olhei os teus pezinho / e vi sandálias de pompom / Depois olhei mias bota, / cano mole e couro bom. / Então... pensei... / Eu nem sei se vou dizer, / se eu disser tu não reclama, mas pensei nas minhas bota / e as tuas sandália... *(para, dando suspense ao desfecho)* debaixo da mesma cama!

**Nadina** — *(realmente envergonhada, de si para si)* Mas que vergonha!! *(e foge para o lado do rancho, entre Zefinha e Ruana)*

*Há desagrado geral, pela piada de Gateado, a qual fere as suscetibilidades moralísticas do ambiente rural rio-grandense. Gateado não esperava tal reação, e sente-se realmente constrangido, sem saber o que dizer. Seo Graciano resolve adotar a atitude que deveria competir ao dono da casa.*

**Graciano** — *(grave)* Mas que atrevimento é esse, seo moço?

**Zefinha** — *(descontente)* O Gateado está ficando muito atrevido...

**Ruana** — *(enciumada)* Sempre foi.

**Celita** — *(avança desde o fundo, repreensiva)* Isso não se diz na frente das moça, Gateado! A gente fica até sem jeito. *(mostra as outras moças)* Vê como a festa esfriou!

**Nadina** — *(sentindo-se apoiada pelos demais, investe ameaçadora para Gateado, mas falando para o grupo)* Vocês viram? A minha sandália junto co'as bota dele! Era só o que faltava! *(bem junto a Gateado, com o dedo em riste, entre chorosa e brava)* Mas espera, Gateado! Deixa o meu irmão chegá pra me buscá e eu conto pra ele! *(furiosa)* Eu vou contá!

**Gateado** — *(sem jeito, sincero, arrependido)* Ora, Nadina... eu não pensei... eu não pensei que tu ia embrabecê por uma bobagem. Era brinquedo... (BARBOSA LESSA, 1957, p. 19)

O terceiro exemplo se afirma no efeito cômico que a ingenuidade de Seo Graciano provoca ao não entender a malícia de Nadina quando ela comenta a “fugidinha” de Nadina e Vírsio. Fica delimitado o terreiro como o espaço seguro e decente, que tem seus limites até onde a claridade da luz do lampião alcança – pode-se até ir “no escurinho”, mas só por alguns minutos que garantam a decência.

*Daí a segundos, surge Nadina e Vírsio, do “escurinho”, isto é, para além da carreta. Entrando no terreiro pelo primeiro plano à esquerda, em oposição ao rancho. [...] Vêm os dois extremamente constrangidos, pois é estranho que tenham ido para fora do terreiro. Há um silêncio constrangedor e malicioso. Vírsio, muito desajeitado, pergunta:*

**Vírsio** — Vancês me chamaram, é?

**Graciano** — *(pausa)* Estou achando que chamêmo....

*Vírsio não sabe o que falar, embora Nadina incentive-o com batidas no seu cotovelo. Finalmente, Nadina resolve falar, com incrível caradurismo:*

**Nadina** — Pois é... não é? Eu tava ali... nós ouvimo um barulho que parecia assim um trote de cavalo... e fui dá uma olhadinha com o Vírsio... podia sê o meu ermão que vinha me buscá, não é? E...

**Graciano** — *(imperturbável)* Fez bem, fez bem... Quando nós tudo tava entretido aqui com a Chula do Cesário e do Gateado, podia muito bem chegá o teu ermão, muita coisa podia acontecê e nós nem se dava conta.

*Nadina e Vírsio se descontrolam ainda mais. Os demais escondem o riso.* (BARBOSA LESSA, 1957, p. 39)

## 8.5 A música marcando o ritmo da cena

No capítulo anterior, já discutimos a eficiência dos ditos populares para dinamizar a ação, mas o autor/encenador sabia também o valor da trilha sonora. O ritmo repetitivo da milonga serviu para enfatizar a monotonia do baile em:

À medida que o solo de milonga vai se prolongando, acentua-se a monotonia em que a reunião caiu. Todos estão descontentes, sem vontade de conversar, entristecidos por causa do desagradável incidente. Nérsio procura algo com que se entreter, próximo às suas mãos, e só encontra a cuia e chaleira de chimarrão junto à roda da carreta, ao chão, ao lado do banquinho em que ele está sentado. (BARBOSA LESSA, 1957, p. 21)

Ou quando os sons do violão e da acordeona são usados como elementos dramáticos e de sonoplastia:

Nérsio, assustado, tem ainda a preocupação de fechar a cordeona; mas, como está apertando um dos "baixos" mais graves, produz um som grotescamente prolongado, o qual vai perdendo intensidade à medida que escasseia o ar no foles. Finalmente fechada a cordeona, Nérsio deposita-a no lugar de antes. Afora isto, o silêncio permaneceu inalterável, destacando-se apenas o ruído dos sapos e grilos de um banhado próximo ao rancho.

Seo Graciano volta as costas ao Nérsio e vai se encaminhando, a passos muito lentos, para a porta do rancho, até entrar em seu interior, certamente para ver o que se passa com Cesário. Nesse ínterim, Nérsio leva a mão direita ao violão que Castiano deixara apeado à roda da carreta, em posição tal que o bojo ficou à altura dos dedos de Nérsio. Num gesto impensado, Nérsio começa a dedilhar as cordas, numa sequência monótona que se coaduna perfeitamente com a melancólica postura do rapazote: queixo apoiado na mão, o olhar perdido na terra.

Quem não aprecia essa "serenata" é Seo Graciano. Torna a aparecer à porta do rancho, agora olhando firmemente Nérsio. Este, absorto, somente se dá conta da presença de Seo Graciano quando já o tem encostado a si. Sem saber o que fazer, totalmente descontrolado, Nérsio só se lembra de entregar o violão a Seo Graciano. Este recebe o violão, retirando-o num gesto brusco das mãos de Nérsio. Agora é Seo Graciano que não sabe o que fazer com o violão. (BARBOSA LESSA, 1956, p. 20-1)

Ao longo deste capítulo, expusemos os princípios, especialmente dramáticos, que Barbosa Lessa definiu para seu Teatro Folclórico, em que se destacam as decisões de buscar um tom de "documentário teatral" e de não aprofundar personagens e tramas. Observamos que esta postura, *per si*, já inibe maiores voos de encenação. Destacando a aproximação de intenções dos textos dramático e

espetacular, dado que o criador é o mesmo para ambos, apontamos alguns aspectos da encenação de *NTAZ*. Ressaltamos alguns ruídos no que se refere ao repertório de recursos dramáticos da época, especialmente no caso de um teatro reconhecidamente popular, a saber: final falso da peça; quebra da quarta parede; estabelecimento de pequenos clímaxes resolvidos por coreografias; utilização do potencial dramático das danças, movimentos dos atores em blocos. Além disso, observamos a utilização tímida de humor de fundo sensual, na medida para não chocar o público familiar do Teatro Folclórico de Barbosa Lessa.

No próximo capítulo, estudaremos como o público recebeu *NTAZ*, a partir de depoimentos de espectadores e de integrantes da equipe da peça.

## 9 QUEM PASSOU PELO RANCHO (A REAÇÃO DAS PLATEIAS)

As sucessivas lotações esgotadas e as matérias jornalísticas em grande maioria entusiasmadas (ver no capítulo seguinte) indicam que *NTAZ* foi um grande sucesso de público, mas os depoimentos que colhemos ajudam a matizar as reações quanto ao conhecimento prévio da tradição, ao engajamento no movimento tradicionalista, quanto à experiência como espectador de teatro.

O maestro e acordeonista Tasso Bangel, do Conjunto Farroupilha<sup>51</sup> frequentou bastidores e palco do Theatro São Pedro quando da estreia de *NTAZ*. Tasso era muito próximo de Barbosa Lessa, já que este tinha sido um dos incentivadores da criação do Conjunto Farroupilha e era compositor de parte importante do seu repertório. Além disso, Tasso fazia a harmonia musical das canções que o amigo cantarolava ou assoviava, já que Barbosa Lessa não dispunha de maiores conhecimentos em instrumentos musicais. O Conjunto Farroupilha, prova de que o folclore poderia servir de fonte para obras de arte sofisticadas, não poderia ficar de fora do clima de celebração folclórica que tomou conta do palco e da plateia do Theatro São Pedro, e o quinteto entrou em cena ao final da peça para garantir um emocionado *grand-finale*. Ao lembrar o que aconteceu, Bangel reflete além da conquista épica que foi o triunfo do GTB no São Pedro.

Havia aplausos em cena aberta. O público adorava especialmente as cenas de trova – se sabia que eram decoradas, mas o entusiasmo do público era de como fossem de improviso. Vimos que foi uma vitória, que tínhamos acertado ao colocar o repertório gaúcho em nosso primeiro disco. Era o jeito de falar, de tocar, de dançar do gaúcho no palco. Era um grande CTG em cena. (BANGEL, 2012)

A comparação do Theatro São Pedro com um grande CTG certamente teria agradado a Barbosa Lessa. No cenário que ele criou para a peça, uma cerca domina o fundo do palco, com uma pintura de coxilhas mais atrás, sugerindo a intenção de unificar plateia e palco, de misturar elenco e espectadores como se todos

---

<sup>51</sup> O Conjunto Farroupilha esteve em atividade entre 1948 e 1971, chegando a fazer carreira internacional com um repertório basicamente de música regionalista gaúcha, embora também tocassem Bossa Nova e música internacional. Além de executarem as músicas, os integrantes do grupo dançavam coreografias gaúchas recolhidas pro Barbosa Lessa e Paixão Côrtes.

estivessem reunidos no mesmo terreiro, convidados da festa de Zacaria e Celita. Isso vem ao encontro do modelo de CTG imaginado pelos tradicionalistas, que intenta reproduzir uma estância tanto em nível espacial quanto de cargos que os membros do centro ocupam, como Patrão, Capataz e Posteiro.

A receptividade do público pelas peripécias do Zacaria impressionou Célia Ribeiro, que havia feito para o jornal *A Hora* a reportagem que anunciou a estreia:

No dia da estreia do *Não te assusta...*, o São Pedro estava lotado. O que me lembro é de um espetáculo belíssimo, feito com garra, alegre, contente, com figurinos lindos, onde se sobressaía a figura de Paixão Côrtes. A reação do público foi excelente, tanto que se providenciaram várias sessões extras. *Era como redescobrir o gaúcho, em outra dimensão, em outro ambiente.* (RIBEIRO, 2012, grifo nosso)

A memória de Célia Ribeiro envolve três conceitos importantes: redescobrir, dimensão e ambiente. Redescobrir implica que o gaúcho mostrado no palco diferia daquele estereotipado pelas gentes da cidade, ou seja, um tipo grosseiro, sem modos, hábil nas lides campeiras e valente para os entreveros, mas incapaz de uma convivência civilizada. A jornalista nos relata o nascimento de um gaúcho diferenciado, divertido em sua “grossura”, mas também gentil, talentoso e capaz de protagonizar uma peça teatral bem produzida, estrela de uma diversão eminentemente urbana como o teatro. E quando Célia se refere a outra dimensão, verbaliza sua surpresa por a temática campeira estar sendo encenada no palco mais nobre de Porto Alegre.

Contamos também com o testemunho de uma “estrangeira”. A convite de Barbosa Lessa, a cantora Inezita Barroso estava em Porto Alegre quando da estreia da peça. Nos dias que se seguiram, acompanhada por integrantes do elenco e pelo Conjunto Farroupilha, ela apresentou-se na cidade. Suas impressões ficaram registradas em uma carta escrita ao amigo Batista, publicada no jornal *Folha da Noite*, de São Paulo, e republicada em 21 de abril de 1956 na página 8 do *Correio do Povo*, de Porto Alegre.

Cheguei para cantar e acabei descobrindo que realmente cheguei para aprender. A cada passo na capital gaúcha surge uma coisa nova, um assunto novo relacionado com a tradição da terra. As músicas regionais, assim como as danças, encerram tanto do Brasil – um Brasil novo para mim – que é desconcertante ser chamada de cantora folclórica sem conhecer

tudo sobre o Sul.

Trabalho emocionante é o que realizam Barbosa Lessa e Paixão Cortes, no Rio Grande. Ressuscitaram o que ele tem de mais Brasil para mostrar ao povo, da forma mais inteligente possível, isto é, através de um teatro folclórico. O espetáculo que está em cena no Theatro São Pedro é simplesmente assombroso. Trata-se de uma peça de Barbosa Lessa sobre motivos gaúchos, que leva o nome de *Não te assusta, Zacaria!*.

Na primeira parte, é apresentada a preparação do casamento na roça. E na segunda, o próprio casamento, com todas as minúcias, danças e fatos. Típicos. É tão nosso, tão novo que chega a emocionar de maneira estranha. Assisti três vezes ao espetáculo, e em cada uma descobri palavras e gestos que tinham me passado despercebido nas outras vezes (...).

Nós não sabemos o que temos de bom, comodamente instalados nas capitais. É preciso “fazer movimento”, trazer à tona o que está se perdendo e acabará por se perder definitivamente se não aparecer por aqui [São Paulo] gente como essa que conheci no Sul.

Fui como cantora, e voltei como aluna. (*Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 10, 21 abr. 1956)



FIGURA 9 – Inezita Barroso e Barbosa Lessa em programa da TV Record de São Paulo

O depoimento de Inezita Barroso deve ser encarado como o de alguém também engajado na guerra pelo folclore, especificamente na trincheira paulista. Além disso, a cantora fez apresentações na Capital junto com bailarinos do GFB, e era intérprete de algumas das principais canções de Barbosa Lessa lançadas em disco. Mesmo assim, o entusiasmo da cantora chama a atenção por vir de alguém que militava artisticamente na maior cidade do país, já afirmada na área do folclore e com carreira no rádio e na TV.

Passemos agora à tarefa de inferir as características em grande escala do público que assistiu a *NTAZ*. Para fins de análise, faremos esse mapeamento separando o universo de espectadores em três grupos: Porto Alegre, Interior gaúcho e Cidade de São Paulo.

Para melhor refletir sobre a recepção entusiástica que NTAZ recebeu na Capital gaúcha, é útil sabermos nesse universo qual a proporção de pessoas naturais de Porto Alegre e de indivíduos que tinham migrado do Interior. Evidentemente, obter essa informação de maneira direta é tarefa impossível, mas podemos contornar isso extrapolando as informações tabuladas no Censo Populacional de 1960, realizado pelo IBGE. Os pesquisadores indagaram aos recenseados há quanto tempo estes teriam se transferido do Interior para a Capital. A totalização dessas informações informa que, em 1960, 143.472 moradores (22,59% do total de 635.125 habitantes de Porto Alegre) tinham trocado o Interior pela Capital nos últimos 10 anos. O total de moradores de Porto Alegre com origem no Interior do Estado chegava a 261.544 pessoas, 41,18% da população da cidade. É um contingente expressivo, que poderíamos enquadrar no processo de desterritorialização que comentamos no Capítulo 3, e que certamente se configura como um público-alvo promissor para uma peça de evocação das coisas do Campo.

Madruga Duarte, contrarregra e ator *stand-by* da peça e cofundador do GTB, lembra que “no Theatro São Pedro, foi ovação total. O gaúcho nunca se tinha visto no palco. E gostou do que viu. Daí o sucesso da temporada” (Madruga Duarte, 2012). Segundo sua estimativa,

Em Porto Alegre havia pouca gente do Interior nas primeiras sessões. Nas últimas, esse pessoal já tinha uma participação mais expressiva, que eu estimo em 20%. Havia gente – cerca de 10%, segundo estimo – que voltava ou duas vezes mais [para assistir à peça]. (Madruga Duarte. Sobre o Zacaria. Recebida por [renato.mendon@gmail.com](mailto:renato.mendon@gmail.com) em 14 jan. 2013)

Já a resposta das plateias do Interior gaúcho era marcada por episódios que sugerem, de parte dos espectadores, um borramento das noções de realidade e de ficção o que vem ao encontro das previsões de DUBATTI (2003, p. 24) quando este afirma que:

“la conciencia del carácter de la expectación es un saber adquirido em los espectadores avisados y cultos. Por el contrario, puede suceder entre los niños y os espectadores adultos ingênuos (o em algunos casos de patologia) que no haya conciencia de la separación entre el arte y la vida.”

Ou seja, motivados provavelmente pelo seu despreparo como plateia de teatro, alguns espectadores encaravam NTAZ mais como apresentação do que como representação, desavisados do caráter fabulatório do que estava em cena.



Para esses, enfim, o esforço de Barbosa Lessa em criar um Documentário Musical tinha funcionado. O autor, especialmente durante a turnê pelo Interior gaúcho, não se esforçava para desfazer essa confusão – ao contrário. Em entrevista a Mendonça (2011), Paixão Côrtes relembrou a forma criativa que seu parceiro usava para divulgar *NTAZ*:

[A peça] chegou a São Gabriel, e o Lessa anunciou pelo rádio: "Perdeu-se um cavalo assim, assim, assim. Na estrada tal. Se alguém encontrar, traga o cavalo aqui que é do Zacaria. Vai ter um casamento do Zacaria, dia tal, tal hora. Não esqueçam!" E dava o endereço onde ia ser apresentada a peça. No dia do casamento, quer dizer, da peça, foi uma quantidade de nego trazendo cavalo para ser do Zacaria [risos]. As pessoas se perguntavam "Mas quem é o Zacaria? Tu não conheces o Zacaria?". Entravam de chapéu, pitando o crioulo, sentavam de perna bem aberta, e eu fazia aquelas tiradas do Zacaria e gritava "Oigalê, índio velho". Um cara da plateia se levantou e disse "Pra essa eu não sirvo de testemunha". E foi embora. A realidade era tão real que ele foi embora. (PAIXÃO CÔRTEES, 2011)

Ainda Paixão Côrtes, lembrando das andanças de seu personagem pelo Interior do Rio Grande do Sul:

As pessoas iam de bota e bombacha ao teatro no Interior. Era novidade. (...) E o Zacaria repercutia fora do teatro também. Essa aconteceu também no Interior. Tinha espetáculo no sábado, e no domingo, o padre estava fazendo sermão e disse lá pelas tantas "Não te assusta, Zacaria" [Zacaria era um sacerdote cuja história é contada na Bíblia, no Livro de Lucas, inclusive uma passagem em que ele se surpreende com a presença de um mensageiro de Deus, e de onde vem a expressão que Lessa usou para batizar sua peça]. E a igreja toda quá-quá-quá. O padre não sabia que a peça estava em cartaz na cidade. (PAIXÃO CÔRTEES, 2011)

Um testemunho valioso é de Nilza Lessa, viúva do autor. Em 1956, quando *NTAZ* passou por São Luiz Gonzaga, onde ela fazia estágio como professora, Barbosa Lessa e Nilza ainda nem namoravam. Ela conta a experiência de ver a peça e as consequências que o casamento de Zacaria e Celita causaram na vida da cidade:

Ficamos todos encantados com a peça, especialmente com as danças. Eu, mesmo formada, não conhecia as danças – dias depois da apresentação, eu e outras professoras contratamos o radialista Jaime Pinto, de Santiago, para nos ensinar as danças que apareceram no palco. O cinema lotou para ver a peça. O espetáculo era anunciado na rádio como

"Venha ver o casamento do Zacaria!" Quase ninguém na cidade havia assistido a teatro antes – passavam alguns circos por lá, mas não lembro de mostrarem peças. Curioso é que depois de terminada a peça, embora todo mundo adorasse, não houve aplausos. É que, como ninguém conhecia teatro, não se sabia que se aplaude no final da peça. Mas todos ficaram comentando, animados, no dia da apresentação e nos dias seguintes também. A gente chegava nas lojas e as pessoas comentavam: "Tu foste na peça?". O Zacaria percorreu 68 cidades do Interior gaúcho, muitas delas nas mesmas condições de São Luiz Gonzaga. Em Bagé, uma cidade mais evoluída, a professora Iara Babot levou os alunos para receber com festa os artistas da peça quando o trem chegou na cidade. (LESSA, 2012)

O relato de Nilza Lessa indica um dos méritos de *NTAZ*: alcançar cidades onde o teatro não chegava. Esse pioneirismo não deve ser valorizado apenas pela sua contribuição ao teatro em si, mas também porque a trupe de Barbosa Lessa apresentava aos gaúchos um Gaúcho. O herói em *NTAZ* não era o caubói das fitas de cinema, mas um personagem bem mais próximo, na verdade um tipo muitas vezes rejeitado pelas urbes incipientes do Interior do Rio Grande. O susto que Zacaria pregava era que gaúchos como os que estavam na plateia dos teatros podiam ser protagonistas de uma peça de teatro, podiam inspirar arte. Não uma arte tosca, mas que aportava na cidade a bordo de um trem, trazendo artistas paulistas “da televisão” na trupe.

O criador de Zacaria reconhecia recepções diversas para sua montagem, dependendo da praça em que era apresentada:

Conforme a região que ia sendo percorrida, bem diferenciada se tornava a reação do público. Em Porto Alegre, por exemplo, o espectador abria a boca ante o desfile de costumes exóticos, pitorescos – os do homem campeiro. Mas, à medida que o espetáculo ia adentrando a região da Campanha ou da Fronteira, o espectador passava a *viver* cada cena, na exata medida em que tudo aquilo lhe era familiar, corriqueiro, trivial, autêntico. (BARBOSA LESSA, 2005, p. 131)

Em São Paulo, o bom público reunido por *NTAZ* foi ao teatro provavelmente em busca do que Barbosa Lessa chamou de “costumes exóticos, campeiros”. Devemos estar atentos em que medida essa curiosidade se dava pelo exotismo, ou pela presença de gaúchos ou ainda pela desterritorialização. Madruga Duarte usa seu viés de produtor para esboçar o perfil dos espectadores que prestigiaram Zacaria na Capital paulista:

Em São Paulo, nos primeiros dias, cerca de 50% do público eram gaúchos e admiradores nossos; nos demais espetáculos, cerca de 20% eram gaúchos e admiradores e os demais eram paulistas ou ali radicados, de várias procedências. [A peça atraiu público devido aos] programas de TV anteriores do Lessa, na TV Record (então líder de audiência em SP) e pelo fato de ter a participação da Inezita Barroso – muito querida do paulista do Interior, tipo caipira, foram bom suporte para vir mais gente. (Madruga Duarte. Sobre o Zacaria. Recebida por [renato.mendon@gmail.com](mailto:renato.mendon@gmail.com) em 14 jan. 2013)

Em outro email, Madruga Duarte abordou outra questão relevante para o sucesso ou não de uma temporada: o da localização do edifício teatral. Durante a temporada paulistana, quando *NTAZ* ocupava o palco do prestigiado Teatro Maria Della Costa, houve grande afluência de espectadores, que minguou quando a temporada se transferiu para uma sala de difícil acesso:

Em São Paulo depois da estreia e de temporada razoável no Teatro Maria Della Costa, não pudemos continuar a temporada, pois o Teatro já estava reservado para outras apresentações. Conseguimos um dos teatros da Prefeitura de São Paulo, o São Paulo, numa zona bem diferente, lateral da área ocupada pela colônia japonesa com lojas, restaurantes, templos. Nesse local a temporada foi menos brilhante que no Maria Della Costa. Vendemos espetáculo para Santos e Curitiba. Nessa última cidade, tivemos de parar a atuação do grupo via elenco [a turnê foi interrompida por problemas com o elenco]. (Madruga Duarte. Sobre o Zacaria. Recebida por [renato.mendon@gmail.com](mailto:renato.mendon@gmail.com) em 7 jun. 2012)

As informações que utilizamos neste capítulo foram colhidas fundamentalmente por meio de entrevistas, a saber: Paixão Côrtes, Tasso Bangel, Célia Ribeiro, Madruga Duarte (via email) e Nilza Lessa. Lançamos mão de textos de Barbosa Lessa e de Inezita Barroso que expunham as respostas de público e pessoal sobre a peça. Além disso, nos valem do Recenseamento Geral de 1960, do IBGE, para embasar a análise da composição de público na temporada do Theatro São Pedro.

As reações colhidas junto aos entrevistados foram positivas, em medidas proporcionais às doses de entusiasmo autêntico e de militância folclorista, mas nos permitiram determinar grosso modo as reações de público a *NTAZ* em três frentes: grande sucesso em Porto Alegre, favorecido pela presença expressiva de contingentes recém-chegados do Interior; consagração no Interior, pelo tema familiar e algumas vezes pelo ineditismo de levar teatro a cidades onde não se tinha conhecimento sequer da convenção de aplaudir ao final da peça; e sucesso relativo

em São Paulo, graças à presença da colônia gaúcha e de setores identificados com o folclore e ainda graças à divulgação na TV.

Com efeito, a mídia tem um papel fundamental na divulgação e também no registro de *NTAZ*. No próximo capítulo, analisaremos justamente de que maneira a peça apareceu em jornais e revistas na época em que esteve em cartaz.

## 10 DEU NO JORNAL (A COBERTURA NA IMPRENSA)

Apesar de seu autor frisar que *NTAZ* é uma peça ingênua, o mesmo não se pode dizer da relação do Teatro Folclórico de Barbosa Lessa com a imprensa. Em última análise, o movimento tradicionalista estava travando uma guerra por sua afirmação e percebia inimigos poderosos na indústria do entretenimento e em valores culturais importados especialmente dos EUA. Isso posto, torna-se fácil concordar que entre as principais arenas desse combate na segunda metade dos anos 50 estavam as principais mídias da época – as páginas de jornal e as ondas de rádio e de televisão. Neste capítulo, nos ocuparemos apenas da imprensa escrita, pela possibilidade de obter material de consulta.

Barbosa Lessa sabia muito bem que ganhar espaço no campo de batalha das páginas de jornal era indispensável para o avanço de suas tropas folcloristas. Ele já tinha algum conhecimento no ramo: em 1942, ainda ginásiano em Piratini, fundou o jornal *O Gonzagueano*, com circulação restrita a sua escola. Adulto, trabalhou como revisor e repórter da *Revista do Globo*. Já em São Paulo, desempenhou funções de produtor e redator em várias emissoras de TV, iniciando depois uma bem-sucedida carreira como publicitário. Ou seja, estava familiarizado e sabia valorizar o poder da comunicação.

A história do movimento tradicionalista iniciado em 1947, de resto, é repleta de episódios em que se revela a preocupação de seus líderes em garantir publicidade para seus atos e ideias. Algumas trincheiras já estavam plantadas no jornalismo porto-alegrense: no *Diário de Notícias*, Sady Scalante, primo de Barbosa Lessa e produtor de *NTAZ*, mantinha a coluna Tradição; em *A Hora*, Antônio Augusto Fagundes publicava uma página semanal batizada de Regionalismo e Tradição.

Mas *NTAZ* era um caso especial, uma ofensiva diferenciada e ambiciosa, que seria travada no terreno desconhecido do teatro. Apesar de seu autor tachá-la de uma peça ingênua, a divertida saga de Zacaria já nasceu com a ambição de excursionar por Porto Alegre, Interior gaúcho, Florianópolis, Curitiba e São Paulo (BARBOSA LESSA, 2005, p. 121). Sabedor de que no pago teria respaldo da imprensa, Barbosa Lessa voltou sua atenção para a divulgação que seria necessária especialmente do centro do país, convidando para a tarefa de assessor de imprensa do GFB um jornalista que trabalhava na *Folha de S.Paulo*, Paulo Afonso Grisolli,

namorado de uma das atrizes do grupo, Mara di Carlo, intérprete da personagem Ruana.

Pelo exame dos artigos na imprensa de Porto Alegre (a íntegra dos principais pode ser conferida no Anexo B), antes e depois da estreia de *NTAZ* em 6 de abril de 1956, percebe-se que a estratégia de divulgação funcionou. Grisolli chegou com boa antecedência à Capital e se lançou a um trabalho pessoal junto aos jornalistas, destacando a presença de atores famosos na TV Record no elenco e convidando repórteres a acompanharem os ensaios da peça na Capital.

O *Diário de Notícias* encarregou-se do tom mais entusiasmado. Cinco dias antes de o espetáculo estrear, foram duas matérias, sem economizar adjetivos:

Quatro encantadoras atrizes de cinema, teatro e televisão (Nadir Rocha e Joselita Alvarenga), dois conhecidos intérpretes de TV Record (Wilson de Avellar e Nelson Turini), os dois melhores sapateadores rio-grandenses (Henrique Cesar e Wilson Cavalheiro) e dois exímios intérpretes da alma gauchesca (o gaitero Breno Timm e o violeiro Ayrton Souza) formam com Amandio Silva Filho o elenco de *NTAZ* [...] uma apresentação em torno da qual existe ampla expectativa. (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 1º abr. 1956, p. 9)

Sady Scalante, sem deixar claro ao leitor, pelo menos na reportagem de que extraímos o trecho abaixo, que era produtor da peça, antecipou:

Após os espetáculos programados para Porto Alegre, o Grupo Folclórico Brasileiro fará uma grande “tropeada” pelo interior do Estado, ocasião em que todos os rio-grandenses terão oportunidade de assistir ao “espetáculo gauchesco que conquistou São Paulo<sup>52</sup>”. (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 1º abr. 1956, p. 10)

Mesmo o sóbrio *Correio do Povo* juntou-se ao esforço daquele que estava sendo alardeado como um momento histórico para o movimento tradicionalista:

O GFB escolheu Porto Alegre para sua primeira apresentação nesta fase que seus dirigentes consideram decisiva para a fixação definitiva do conjunto teatral, pretendendo com isso dar ao público da capital provas de simpatia e irrestrita admiração pelo movimento tradicionalista que, desde por voltas de 1947, deitou raízes em nossas terras. E essa homenagem dirigida especialmente aos nossos centros de tradições é prestada justamente por um elenco de renome no teatro e na televisão de São Paulo: Célia Helena, Amândio Silva Filho, Wilson de Avelar, Joselita Alvarenga,

---

<sup>52</sup> Quando escreve que os gaúchos poderão assistir ao espetáculo que “conquistou São Paulo”, Sady Scalante se refere à peça que foi o embrião de *NTAZ*. *Danças gaúchas* estreou no Teatro de Arena de São Paulo em 6 de junho de 1955, com sucesso de público e de crítica.

Mara Di Carlo, Nelson Turini e Nadir Rocha. (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 abr. 1956, p. 8)

Outro recurso utilizado para ampliar a cobertura jornalística de *NTAZ* foi o convite, pelo menos à repórter Célia Ribeiro, que iniciava na editoria de cultura de *A Hora*, para acompanhar os ensaios que o GFB fazia na sede da Associação Rio-Grandense de Imprensa (ARI). Como já comentamos anteriormente, a vinda a Porto Alegre da cantora Inezita Barroso fez parte da estratégia de divulgação. Grande nome da música regional na época, Inezita havia sido procurada por Barbosa Lessa como a voz de alcance nacional que poderia garantir exposição para a música tradicional gaúcha, uma colaboração que teve seu ponto alto no elepê *Danças gaúchas* (1961). A presença de Inezita era articulada com o GFB de Barbosa Lessa, como se deduz desta nota de Célia Ribeiro:

Inezita Barroso, intérprete do folclore paulista, cantará aqui no Sul e o Grupo Folclórico ilustrará com danças as músicas por ela apresentadas, nos proporcionando números de cateretê, moçambique, chimarrita e fandango paulistas, batuques de umbigada, etc. (*A Hora*, Porto Alegre, 5 abr. 1956, p. 8)

Antes de chegarmos aos comentários publicados depois da estreia no Theatro São Pedro, comentaremos um ponto sobre o qual os repórteres não escondiam sua curiosidade: o projeto estético de *NTAZ*. O *Diário de Notícias* afirmou que o “grande mérito [de *NTAZ*] reside justamente na absoluta carência de teatralidade e na perfeita reprodução dos costumes gauchescos” (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 4 abr. 1956, p. 9, grifo nosso) No dia seguinte, no mesmo jornal, Barbosa Lessa fazia questão de frisar o caráter de entretenimento, não-didático de sua montagem: “[*NTAZ* é] teatro antes de mais nada”. (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 5 abr. 1956, p.11). Na reportagem publicada na véspera da estreia, Célia Ribeiro escreve que “Grizolli salienta que a representação é teatro e não apenas uma coleção de cantos e músicas gauchescas” (*A Hora*, Porto Alegre, 5 abr. 1956, p. 8). Como se percebe, a fórmula que Barbosa Lessa proporia para encenar o casamento de Zacaria e Celita era uma questão em aberto. Não nos cabe retomar aqui o que já foi discutido nos capítulos 6, 7 e 8, mas vale registrar a preocupação da imprensa em apurar o que seria o Teatro Folclórico de Barbosa Lessa.

Os comentários que se seguiram à estreia espelharam o entusiasmo que

tomou conta do palco e do público que esteve no Theatro São Pedro no dia 6 de abril de 1956. O *Diário de Notícias* trombeteou: “Não temos notícia de outro espetáculo apresentado em nossa cidade que causasse êxito maior que *NTAZ*, cuja estreia, anteontem, foi várias vezes interrompida pelos aplausos vibrantes da plateia”. (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 8 abr. 1956, p. 9)

Na página seguinte, com o título de “Festança no Theatro São Pedro”, o ator e jornalista Edson Nequete comemorou a consagração de Zacaria sem esquecer de apontar o estágio insipiente de Barbosa Lessa como encenador e dramaturgo:

*NTAZ* é obra de principiante, vê-se logo... mas que início brilhante, que primeiro passo vigoroso no caminho certo. Barbosa Lessa entrou para o teatro com honra, pela porta que outros desdenharam transpor. [...] Barbosa Lessa ainda não aprendeu a compor marcações cênicas, de estilo impecável. Mas, que importa, se obteve a exigível veracidade de cada tipo? (*Diário de Notícias*, Porto Alegre, 8 abr. 1956, p. 10)

No dia 11 de abril, *A Hora* dedicou toda a página 8 do jornal (no formato *standard*) para dois comentários sobre a peça, um assinado por Antônio Augusto Fagundes, discutindo os acertos e erros relativos à tradição, e outro a cargo de Célia Ribeiro, com uma crítica centrada no aspecto teatral. A iniciativa reflete o jornalismo ágil e contemporâneo que *A Hora* praticava, e nos permite confrontar dois pontos de vista diversos e, de alguma forma, complementares.

Fagundes foi implacável na análise da “etapa” que lhe cabia. Ele critica o sotaque dos peões: “Fica meio esquerdo o espectador ouvir uma frase do mais puro regionalismo crioulo pronunciada com forte sotaque paulista. E isso acontece...” O decote, e até a lingerie, das meninas da festa de Zacaria, também é deplorado:

O decote nos vestidos das referidas “prendas” é outra falha que escapou. Sempre, através de todas as épocas, as austeras matronas gaúchas tiveram um enorme cuidado com o vestido de suas filhas. Decote, por menor que fosse, ou vestido menos curto, era coisa julgada “escandalosa” própria das “mulherzinhas” do “povo”. Já num terreno mais delicado, outra falha estourou na porteira. As roupas de baixo das “prendas” eram moderníssimas, conforme tiveram oportunidade de observar os que, como nós, sentaram nas primeiras filas... (*A Hora*, Porto Alegre, 11 abr. 1957, p. 8)

Fagundes elogia que Barbosa Lessa não escorregou para o “caipirismo”, que se depreende ser uma visão depreciativa do personagem oriundo do Interior, pintado



como alguém ingênuo e ignorante: “Barbosa Lessa procurou apenas o lado alegre da vida gaúcha [...] sem desconhecer o outro aspecto da vida campeira, marcado, aliás, muito bem por Henrique César em ‘Cesário’”.

Célia é mais generosa, inclusive quanto à performance de Célia Helena, que ela qualifica como “viva e graciosa gauchinha, no momento de maior feição teatral do texto”, mas as limitações do autor e encenador também são anotadas:

É uma estampa viva e colorida da vida dos tipos comuns, encontrados em nossos pagos, mas faz sentir muitas vezes durante a sua apresentação a falta de um maior desenvolvimento do texto. Lessa, como diretor de cena, é ainda inexperiente, com poucos recursos de marcação, mas sem dúvida um grande talento, que dá os primeiros passos na senda do Teatro Brasileiro. (*A Hora*, Porto Alegre, 11 abr. 1957, p. 8)

A seguir, reproduzimos trechos de críticas à peça publicados no Rio e em São Paulo que acompanham o texto dramático entregue à SBAT (BARBOSA LESSA, 1957, p. 3). Evidentemente, os trechos foram selecionados segundo o critério de Barbosa Lessa, mas ainda assim são valiosos para se ter uma ideia da repercussão junto a críticos e jornalistas sem a bagagem do folclore gaúcho.

“Barbosa Lessa possui ainda certa inexperiência, certa ingenuidade, seja como autor, seja como encenador, mas salva-se porque sabe instintivamente o que agrada o grande público”. Décio Almeida Prado, em “*O Estado de S. Paulo*”.

“É uma peça de encomenda para quem se propõe chamar a atenção dos responsáveis por nosso teatro para um rumo que ninguém até hoje se animou a seguir – o reencontro com nosso passado, a utilização cênica das inexauríveis fontes do nosso folclore. É inédito o aproveitamento funcional da música e dança gaúchas no teatro. O maravilhoso efeito obtido abre novas perspectivas, é um marco” Joseph Zukauskas, em “*Revista do Globo*”.

“Se lhe falta ainda unificação, se se pode fazer restrições à individualidade dos personagens, constitui por outro lado duas horas ininterruptas de sedução e de alegria. O sorriso que aflora aos lábios do espectador mais circunspecto, aos primeiros acordes do ‘gaiteiro’, não o abandona antes que termine o espetáculo”. Milton Júlio, em “*Cine-Fan*”.

“Certamente com a modéstia das intenções, há uma parte, de caráter dramático e de construção cênica, que permanece algo irrealizada, pois o fio da história que liga as diferentes apresentações de danças e cantos não chega a tomar corpo. Por outro lado, um quê de imponderável, ultrapassando a modéstia e se constituindo em sentimento dionisíaco de

alegria, ao contacto com as fontes de nós mesmos. Tudo tão Brasil, tudo tão saboroso e comovente, tão puro e comunicativo! O conjunto é valioso, mas vale principalmente pela equipe, pelo sentido de busca e amor às nossas coisas. O Rio precisa conhecê-lo”. Miroel Silveira, em “*Diário de Notícias*”, Rio.

“Forçoso é reconhecer que *NTAZ* é o princípio de alguma coisa que pode transformar-se no porvir, corrigidas as falhas e os defeitos, uns grandes e outros leves, em autêntico teatro popular brasileiro”. Nicanor Miranda, em “*Diário de São Paulo*”.

Por tratar ainda de *NTAZ*, especulando sobre uma futura versão cinematográfica da peça, reproduzimos trecho de notícia publicada na página 8 da edição de 19 de dezembro de 1957, no *Correio do Povo*. O projeto acabou não se realizando.

Atividades cinematográficos, principalmente, trouxeram Barbosa Lessa em visita aos “pagos”, neste fim de ano. É que a Cia Maristela de São Paulo, programou para o próximo mês de fevereiro a filmagem de *NTAZ*, a comédia gauchesca que tanto sucesso alcançou nos estados meridionais do país quando encenada pelo Grupo Folclórico Brasileiro. [...] O provável local de rodagem das cenas externas será o fabuloso Serro do Herval, no município de Herval, e para que isto se torne realidade já se entabularam os primeiros entendimentos com estancieiros daquela região. [O filme será] provavelmente dirigido por Roberto dos Santos (da equipe de *Rio, 40 graus* e que acaba de dirigir para Nelson P. dos Santos *O grande momento*), e contará com um elenco encabeçado pelo ator Alberto Ruschell, a bailarina. Ana Esmeralda e a cantora Lulli Figueiró. (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 dez. 1957, p. 8)

Ao cabo dessa discussão, concluímos que *NTAZ* e o trabalho do GFB receberam majoritariamente um tratamento positivo de parte da imprensa. Essa atitude não nos surpreende: quem poderia ser contra um movimento de revalorização da tradição regional e da identidade nacional? O movimento de revalorização das coisas do Sul, liderado por Barbosa Lessa e por Paixão Côrtes, ainda não tinha expostas várias de suas contradições, estava em pleno processo de construção e de consolidação, e setores da imprensa, notadamente os gaúchos, se sentiram convocados a ajudar na tarefa. Os comentários, de analistas paulistas, libertos do compromisso da proximidade jornalística e dispendo de um espectro maior de comparação e valoração, expuseram de maneira mais efetiva as mazelas e limitações de *NTAZ* e do projeto teatral de Barbosa Lessa.

Por outro lado, registre-se que a expressiva presença da peça na imprensa se deveu em boa parte à produção do espetáculo. Barbosa Lessa sabia que a

repercussão na mídia depende em boa medida de um trabalho ativo do criador, e mostrou isso ao convocar um jornalista com trânsito e conhecimento no centro do país para cuidar da divulgação de peça. Resumindo: mobilizado para a guerra pela Tradição, Barbosa Lessa se armou bem para a batalha na imprensa.

Passemos ao capítulo em que faremos as considerações finais sobre a experiência do Teatro Folclórico em *NTAZ*.

## 11 ASSENTANDO A POLVADEIRA (VÁRIAS CONCLUSÕES)

Depois de mais de 90 páginas descrevendo, analisando e contextualizando *NTAZ* e seu autor, podemos afirmar sem medo: Zacaria assusta. O susto não é provocado pelo protagonista da peça, afinal um *bon vivant* gaudério, um andarengo regenerado, um conciliador em terra de adagas inquietas. O que assusta é a imensidão de possibilidades que se abre para aquele que não estreita seu foco na obra e no criador, ousando explorar também o entorno destes. O receio se mostra justificado quando consideramos que a análise contextual, ferramenta consagrada nos estudos acadêmicos de outras áreas do conhecimento, ainda se constitui em relativa novidade no campo das artes cênicas. E a apreensão se revigora quando o pesquisador se apercebe do desafio de extrapolar o confortável perímetro das considerações técnicas e se arriscar no quadro cambiante e complexo dos valores éticos, políticos e sociais, muitas vezes influenciado pelas paixões pessoais.

Na introdução desta dissertação, referimos alguns dos problemas imediatos a desafiar uma pesquisa cujo objeto é um espetáculo teatral encenado há mais de meio século, quais sejam dificuldade de localizar documentos e fontes, escassez de estudos teóricos na área, registro precário devido à própria natureza da arte que se faz em palco. Em que pesem tais obstáculos, *NTAZ* e Barbosa Lessa se habilitam como sujeitos perfeitos para uma análise contextual, que, em nosso caso, expande a área de estudo para além do artista e sua obra, atenta ao entorno que os moldou, estimulou, frustrou e definiu. Com efeito, a análise contextual talvez seja a única ferramenta capaz de abordar apropriadamente uma complexa trajetória como a de Barbosa Lessa.

O filho da cidade de Piratini nunca coube no papel restrito de artista – foi diuturnamente um soldado a serviço do registro, da preservação e da popularização das tradições gaúchas. Disciplinado, talentoso e eclético, suas ações se desenvolveram nas áreas da arte, da educação, da política partidária, da imprensa, da administração pública e da cultura, decisivas para o surgimento e a consolidação de um segmento de público política, econômica e socialmente relevante e influente.

A década de 1950 se destaca na vida de Barbosa Lessa como uma fase de experimentação e produção expressivas: entre 1950 e 1952, percorreu o Interior gaúcho e parte da América Latina em busca das raízes da tradição gaúcha; em 1953

já estava em São Paulo produzindo programas de TV sobre folclore; em 1956, em parceria com Paixão Côrtes, lançou um livro sobre danças gaúchas quase ao mesmo tempo em que colocava nas bancas outra obra sua, um manual que consolidava a história do teatro e vislumbrava as novas tendências da cena contemporânea de então. Tudo isso, quase na mesma época em que escreveu e dirigiu *NTAZ*, na prática um portfolio dançado e cantado do tradicionalismo gaúcho que lhe valeu o prêmio de autor teatral revelação em São Paulo.

Nossa porta de entrada neste fandango animado por arte e militância é a peça *NTAZ*, e abrimos os trabalhos apontando algumas das principais dificuldades que observamos na versão teatral do casamento de Zacaria. Primeiro deles, o cacoete folclorista de omitir-se face aos embates sociais e políticos de sua comunidade, assumindo, ainda que involuntariamente, um papel conservador. Segundo, a opção por desidratar o texto dramático de conflitos e de personagens complexos, com o objetivo declarado de melhor lecionar o be a bá folclórico às plateias, assim encaradas como uma massa informe, presa fácil da indústria do entretenimento. Em terceiro lugar, aquela que talvez seja a atitude mais censurável dos folcloristas em sua relação com a arte. Na medida em que assumem o papel paternalista de conduzir as multidões ignaras rumo ao Éden da cultura regional autêntica, eles descartam a possibilidade de que informações exógenas possam ser elaboradas e transformadas em função da bagagem que a comunidade dispõe. A atitude folclorista não reconhece processos de transformação, apenas ações de registro e de preservação documental. No campo da arte, isso pode implicar a inibição ou até inexistência de mestiçagens de forma e conteúdo indispensáveis para se manter a vitalidade da criação.

Por justiça, declaramos que as considerações acima não se aplicam de maneira direta, completa e automática a Barbosa Lessa, um homem aberto ao diálogo e consciente das singularidades dos homens e de suas tradições, mas auxiliam na contextualização de *NTAZ*, afinal, talvez a mais importante iniciativa tradicionalista na área do teatro, pretendida por seu criador como o primeiro passo de um renovado Teatro Folclórico.

Depois de expor o que entendemos serem pontos criticáveis de *NTAZ*, é justo e necessário que se apontem suas qualidades. A principal é a de habilitar a cultura popular como produto de consumo amplo, inclusive no que tange aos públicos urbanos. Reconheçamos a capacidade do autor e encenador de levantar um

espetáculo ágil, atraente e leve, e elogiemos seu pioneirismo e sua coragem. Se faltaram transcendência e ousadia artística à montagem de *NTAZ*, que não se negue à peça a pretensão saudável e ambiciosa de cabeça de ponte para um futuro Teatro Folclórico, ou para um nunca afirmado teatro musicado brasileiro que buscasse inspiração nos temas regionais. Cabe a pergunta: por que o Teatro Folclórico projetado por Barbosa Lessa feneceu? Apontamos a radicalização da época como fator inibidor de projetos que não elegiam o engajamento político como eixo, mas reconhecemos que esse é apenas o primeiro passo para um exame e discussão.

Cabe apontar ainda um aspecto bem localizado e restrito que o presente estudo nos permitiu perceber, qual seja conhecermos e discutirmos em alguma medida o campo teatral em Porto Alegre nos meados dos anos 1950. Com surpresa, identificamos um alheamento da classe teatral da capital para um fenômeno de público e de mídia que lotou sessões e mereceu várias reportagens e comentários na imprensa diária. Nossa explicação para isso é que os artistas que faziam teatro amador em Porto Alegre, especialmente os de formação universitária, sequer consideraram *NTAZ* como algo a ser conferido. Nesse aspecto, um pensamento que Barbosa Lessa repisava – o de que a intelectualidade considera a manifestação tradicionalista como “cultura inferior” – se aplica.

Ao encerrarmos nossa jornada pelo universo de *NTAZ* e seu contexto, trazemos conosco algumas respostas, mas também uma carga pesada de perguntas, cujas respostas seriam facilitadas caso o Teatro Folclórico de Barbosa Lessa tivesse se desenvolvido. Tudo que vem da cultura rural é baixa cultura? Tudo que vinha de fora era alta cultura? O salto para o futuro implica esquecer o passado? Temos de nos agrilhoar à tradição pelo medo de experimentar o novo? Seria viável um Teatro Folclórico que aliasse popularidade com qualidade artística? Que honrasse seu compromisso de apresentar e consolidar costumes da comunidade, mas ousasse um passo adiante e se afirmasse como arte?

Aí que eu me refiro. A par do uso da análise contextual e do esforço de recuperação e reflexão histórica tendo por objeto uma obra de arte de 1956, o que talvez de melhor nosso trabalho logre provocar seja a constatação de que muitos dos dilemas aqui expostos seguem atuais. Pois não vivemos em uma época caracterizada pela presença maciça da mídia? Barbosa Lessa e seus companheiros enfrentavam especialmente o rádio e a incipiente televisão, nós, a televisão anabolizada em centenas de canais a cabo e em HD. E não vivemos em uma época

em que o entretenimento é onipresente? Os tradicionalistas tinham de se virar com o cinema de Hollywood e com o rolo compressor de tangos e sambas transmitidos pelas ondas das rádios de Buenos Aires, Montevideu, Rio e São Paulo. E não atravessamos uma fase de intensa internacionalização? Assim como no pós-Guerra, o capitalismo estimula seus produtos, inclusive culturais, a passearem sem passaporte pelo mundo todo. E quanto ao público de teatro? Não repetimos agora a oposição que identificamos na época do Zacaria? Não existe um público afeito à criação experimental e sofisticada, de perfil universitário em sua maioria, opondo-se a um público que busca o divertimento mais direto?

Com o conhecimento e o estímulo que a análise contextual nos oferece, podemos perguntar ainda, mesmo com o risco de nos repetirmos: e a produção teatral de inspiração tradicionalista? Se existe, por que não extrapola o gueto tradicionalista e sai em busca de públicos maiores e mais heterogêneos? Neste caso, seria uma produção artística que se contenta em divertir, sem questionar estética, social ou politicamente seu público? Questionando sem segundas intenções: não existe uma terceira via?

A peleia pode e deve ir mais longe, mas convém lembrarmos a provocação pacífica e irônica de Barbosa Lessa quando dizia “Não pretendemos transmitir nenhuma mensagem com nosso texto, não queremos espremer em cena almas torturadas por sérios problemas psicológicos, nem queremos sacudir o palco com uma ação vertiginosa.” Nesta dissertação, não pretendemos transmitir nenhuma mensagem, mas queremos provocar. Também não acenamos com almas torturadas ou vertigens, mas ambicionamos fornecer registros e induzir reflexões que nos ajudem na busca de respostas, sabendo-as sempre provisórias e incompletas.

Insistimos com palavras do autor de *NTAZ*: “Na encenação desta peça, quem se diverte, quem namora, quem ri está no palco. E o conflito, por incrível que pareça, ficou na plateia, caracterizado no conflito de um povo que desconhece a si próprio, de uma cultura que não encontrou a si mesma”.

Cevamos – vá lá: alimentamos, para fugir do registro regionalista – a mesma pretensão daquele vivente que há mais de 50 anos criou um tal Zacaria: queremos que o conflito saia do papel e se instale nos leitores.

## REFERÊNCIAS

*A Hora*, Porto Alegre, 11 abr. 1956.

*A Hora*, Porto Alegre, 5 abr. 1956.

As perspectivas teatrais no Sul. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 25 fev. 1956.

BANGEL, Tasso: depoimento [mai 2012]. Entrevistador Renato Mendonça.

BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. *Crônicas do Passado Presente*. Porto Alegre: Nova Prova, 2002, 200 p.

\_\_\_\_\_. *Nativismo, um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: IEL, 2008, 117 p.

\_\_\_\_\_. *Os guaxos*. Porto Alegre: Alcance, 2005, 272 p.

\_\_\_\_\_. *Prezado amigo Fulano*. Porto Alegre: Alcance, 2005, 200 p.

\_\_\_\_\_. *Programa da peça NTAZ*. São Paulo: 1957.

\_\_\_\_\_. *Roteiro da peça NTAZ*. São Paulo: 1957.

BARBOSA, Lygia Vianna: depoimento [jun. 2012]. Entrevistador Renato Mendonça.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 322 p.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003, 416 p.

Carta do Rio Grande. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 abr. 1956.

CHAVALLIER, Jean-Frédéric. *O gesto teatral contemporâneo: entre apresentação e símbolos*. Livre tradução de Paulo Balardim para fins didáticos. In: *L'Annuaire théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales n 36, 2004, Université d'Ottawa.

Coxilhas. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 abr. 1956.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997, 287 p.



DEAN, Alexander; CARRA, Lawrence. *Fundamentals of Play Directing*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1974, 381 p.

DELEUZE, Gilles. Un Manifeste de Moins. Tradução Silvia Balestreri Nunes. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979. Tradução de Silvia Balestreri Nunes com supervisão de Luiz Orlandi.

DUBATTI, Jorge. *El convívio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003, 190 p.

ENCICLOPÉDIA Itaú de artes visuais. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/). Acesso em: 6 fev. 2013.

Festa no Theatro São Pedro. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 8 abr. 1956.

FISCHER, Antenor. *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul*. No prelo.

FISCHER, Luis Augusto. *Entrevista com o professor Luis Augusto Fischer*. Disponível em <http://www.fundacaobarbosalessa.com.br/?pagina=entrevistas&detalhe=01>. Acesso em 22 mar. 2013.

GARCIA, Clóvis. *Diário de Notícias*, São Paulo, 27 abr. 1957, s/p.

GELLNER, Enest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993, 212 p.

GOLIN, Tau. *A ideologia do Gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983, 174 p.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro, temas formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009, 400 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, 104 p.

HESSEL, Lothar. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999, 215 p.

LESSA, Nilza: depoimento [jun. 2012]. Entrevistador Renato Mendonça.

MADRUGA DUARTE, Bolívar. *Sobre o Zacaria*. Recebida por [renato.mendon@gmail.com](mailto:renato.mendon@gmail.com) em 7 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre o Zacaria*. Recebida por [renato.mendon@gmail.com](mailto:renato.mendon@gmail.com) em 14 jan. 2013.

Mais um filme gauchesco – “Não te assusta, Zacaria!”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 dez. 1957.

MANN, Henrique. *Barbosa Lessa, Paixão Côrtes*. Ed. do autor, 2002, 20 p. Coleção CEEE/Som do Sul, v.3).

MENDONÇA, Renato. *Pilares da tradição*. Porto Alegre: Ed. do autor, 2011, 200 p.

MORAES, Wilson Rodrigues de. Folclore e teatro. *Revista brasileira de folclore*. Rio, nº 22, set.-dez. 1968.

“Não te assusta, Zacaria!” amanhã no Theatro São Pedro. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 5 abr. 1956.

“Não te assusta, Zacaria!”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 4 abr. 1956.

“Não te assusta, Zacaria!” estreia hoje, no São Pedro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 abr. 1956.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo*. Petrópolis: Vozes, 2006, 232 p.

PAIXÃO CÔRTEZ, José Carlos e BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. *Manual de danças gaúchas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956, 165 p.

PAIXÃO CÔRTEZ, José Carlos. *Origem da Semana Farroupilha e primórdios do Movimento Tradicionalista*. Porto Alegre: Ed. do autor, 1994, 224 p.

PAIXÃO CÔRTEZ, José Carlos: depoimento [nov. 2011]. Entrevistador Renato Mendonça.

PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993, 364 p.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva,

2009, 152 p.

Palcos e Circos – “Não te assusta, Zacaria!”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 1957, s/p.

RECENSEAMENTO geral de 1960. Disponível em:  
[http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/68/cd\\_1960\\_v1\\_t16\\_rs.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/68/cd_1960_v1_t16_rs.pdf).

Acesso em: 29 jan. 2013.

RIBEIRO, Célia: depoimento [jun. 2012]. Entrevistador Renato Mendonça.

SCALANTE, Sady. Bilhete a Dante Barone datado de 4 abr. 1956.

SICA DINIZ, Carlos Francisco. *João Simões Lopes Neto: uma biografia*. Porto Alegre: AGE, 2003, 312 p.

SILVEIRA, Miroel. *Diário de Notícias*, São Paulo, 31 mar. 1957, s/p.

SIMÕES LOPES NETO, João. *O teatro de Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL, 1990, 312 p.

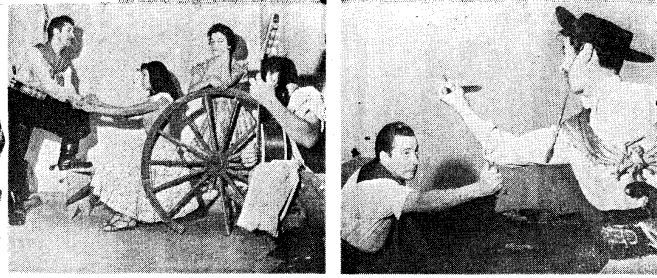
Tradição – expectativa em torno da estreia do Grupo Folclórico Brasileiro. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 1º abr. 1956.

Um teatro com letra maiúscula. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 3 nov. 1956.

6ª feira, a estreia de Nélia Paula. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 abr. 1956.

## ANEXO A

FIGURA 10 – Joselita Alvarenga e Henrique César em *NTAZ*FIGURA 11 – Mara di Carlo e Wilson Cavalheiro em *NTAZ*



**Romance típico** — O gaúcho nômade parece encontrar na alegria irradante da chincoca, inspiração para a sua vida errante

**Segura esta!** — A exclamação do gaúcho, no auge do duelo, parece um eco desapercebido a se perder nos campos imensos

# Um pedaço dos pampas para o povo paulista

**Danças, cantos e tradições do Rio Grande do Sul — Folclore autêntico — Um elenco homogêneo com elementos profissionais e tipos populares — Grupo organizado para a divulgação de motivos tradicionais**  
Reportagem de BENJAMIM STEINER - Fotos de WALTER FREITAS

**U**MA chincoca linda, um gaúcho valente, um Don Juan crioulo, uma morena ingenua, um guri impetuosamente apaixonado! O baile vai comezar. O drama está criado.  
A chincoca ama o gaúcho nômade, e ao mesmo tempo é amada por um primo. O casamento se realiza no terreiro do rancho. A viola e a sanfona dão o colorido. As espasas riscam o chão em danças alegres. A canha vai correndo. Um campeiro canta. Mais danças: desta vez é um "gato". O "Don Juan" namora a toada. O sensualismo toma conta do ambiente. O clima também... A canha continua correndo... correndo... Mais danças, mais cânticos, mais clima. O conflito já está formado. As adagas brilham no ar. O duelo começou. Gritos sucedem-se. Após serenados os ânimos uma voz infantil ecoa pelo terreiro: "NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!"

### USOS E COSTUMES DO SUL

"Não te assusta, Zacaria!" é o espetáculo teatral- revista que o Grupo Folclórico Brasileiro encenará no Teatro Maria Della Costa a partir do dia 21 próximo. Montagem que vem precedida de cenas críticas. "Não te assusta, Zacaria!" é a primeira peça que procura divulgar no resto do país os costumes e usos mais pitorescos do Rio Grande do Sul.

O maneirismo do francês, o sensualismo do espanhol e a alegria do português deixaram sua influência nas danças gaúchas que esta comédia musical apresenta no mais autêntico aspecto. Riquêssimos detalhes e toadas, duros com "terra-branco" que os campeiros mantêm numa técnica toda especial, colorido, e principalmente muita alegria fizeram que este espetáculo tivesse todos os "records" de bilheteria no Rio Grande do Sul, apresentando-se 68 vezes consecutivas, fato inédito nas platéias do Sul.

### TIPOS POPULARES

Numa caracterização autêntica dos personagens, Barbosa Lessa, diretor do grupo, conseguiu formar um elenco homogêneo reunindo elementos profissionais de nossos países, e campeiros típicos. Os profissionais, já conhecidos do público paulista são: Célia Helena, Amadori Siles Filho, Nadir Rocha, Wilson de Avelar e Nelson Turini. O resto do elenco conta com tipos populares que vieram dos mais longínquos rincões do Rio Grande do Sul. Entre estes destacamos o malandro Walter Comasato, natural de Santa Maria da Boca do Monte, que veio diretamente a São Paulo, sem concretar sequer a capital do Estado; Ailton Sousa, violeiro famoso nas bandas de Bagé; Henrique Cesar, de Canguçu, um dos mais famosos sapateiros do Estado; Arceneu Feres, o manejador de adaga, uma das armas tradicionais dos gaúchos; Wilson Cavalcante, que com seu parceiro é considerado um dos melhores sapateiros de adagas em desfile. As gaúchinhas Elza Rian e Neyde Pavani completam com sua graça e simpatia íntegram o elenco do Grupo Folclórico Brasileiro.

### SABOR AUTÊNTICO

O Grupo Folclórico Brasileiro tem por finalidade a pesquisa e posterior divulgação do folclore brasileiro conservando seu sabor autêntico.

Criado por Barbosa Lessa, figura de proa do folclore nacional, o grupo reúne o resultado de suas pesquisas com a arte teatral, formando assim um símbolo para agradar tanto ao grande público como à crítica.

Dotado de uma organização exemplar, o grupo se divide em cinco departamentos que funcionam administrativamente: Pesquisas, dirigido pela bailarina Circe Amado, que atualmente se encontra no Nordeste do país, recolhendo material para as próximas apresentações do Grupo. Este material consta de filmes, gravações e fotografias, que possibilitam o integramento dos elementos da sociedade à cultura regional focalizada. Departamento Artístico, dividido em dois setores: teatro e cinema. O primeiro dos setores é dirigido pelo próprio diretor do Grupo, Barbosa Lessa e tem a assistência de Amadori Siles Filho. O segundo setor tem como dirigente o conhecido homem de cinema, Galileu Garcia e assistência de Roberto dos Santos.

Departamento de Produção, que tem como diretor o jornalista gaúcho Sady Scalante e é o departamento que sustenta economicamente a entidade.

Departamento de Divulgação, também faz arrecadação financeira que possibilita o funcionamento dos demais órgãos. Essa arrecadação é executada através das apresentações artísticas que conta com a participação do Grupo. Exemplos: rádio, televisão, boites. Esse departamento é dirigido por uma comissão tripartite. Departamento de Arquivo, que é o encarregado de selecionar, arquivar e fornecer à divulgação o material recolhido nas pesquisas do Grupo. É esse órgão, dirigido pelo jornalista Mauro Duarte, também do Rio Grande do Sul.

Nas linhas acima procuramos focalizar alguns aspectos de interesse público sobre essa nova entidade que surgiu dos pampas gaúchos para os países brasileiros.

## Diário da Noite

### A imigrante —

ELZA RIAN viverá em "Não te assusta, Zacaria!" o papel da imigrante que, vindo de outras bandas, se integrou aos pampas



**Danças Gaúchas** — O "Anu" foi uma das coreografias típicas que o Grupo apresentou no filme "O Gaúcho", que está sendo rodado nesta cidade.



**Chincoca linda** — A toada da chincoca, que é veículo típico do Rio Grande do Sul, emoldura a graciosa gaúchinha, que dedilha uma viola de som harmônico

FIGURA 12 — jornal Diário da Noite, de São Paulo, março de 1957

O Estado de S. Paulo

São Paulo, 26-3/1957

**Palcos e Circos**

**"Não te assusta, Zacaria!"**

Não terá sido certamente o acaso que fez encontrarem-se na mesma ocasião, entre nós, o "Autor da Compadecida" e "Não te assusta, Zacaria!" Podemos interpretar a coincidência, em primeiro lugar, como mais um sinal da importância que São Paulo vai assumindo na geografia teatral do País, ao lado do Rio de Janeiro. Já existimos, já contamos na qualidade de grande centro, de mercado capaz de atrair conjuntos vin-

Suassuna a matéria de origem popular é trabalhada, assimilada, incorporada à literatura, perdendo o seu caráter próprio para reaparecer revestindo a personalidade do autor, "Não te assusta, Zacaria!" limita-se a mostrar o povo pelo lado de fora. O ponto de vista de Barbosa Lessa é o do amador do "folclore", da pessoa que chega aos hábitos populares com alguma condescendência, considerando-os antes pelo aspecto do caracte-

classificação de documentário teatral, após termos apanhado 13 da superficialidade colorida do teatro de revista e 13 da caracterização psicológica da comédia propriamente dita, completandose a fórmula com 13 da técnica com que o documentário teatral despreza um desenvolvimento linear da ação.

Há nessas frases, tão modestas, apenas um ponto suscetível de induzir a erro. As semelhanças entre o espetáculo gaúcho e o documentário cinematográfico são remotas porque este faz questão de apanhar, sem retoques, a própria realidade. Ora, os intérpretes de Barbosa Lessa não são gaúchos verdadeiros, preservadores sem o saber de velhas e quase extintas tradições. Ao contrário, são rapazes e moças, alguns até de São Paulo e do Norte, que, guiados pelo autor, aprenderam a falar, cantar e dançar, como se fossem gaúchos. O resultado, evidentemente, não é bem o mesmo e o espetáculo deixa de ter esse sabor de coisa autêntica, ou quase autêntica, que encontrávamos, por exemplo, entre os dançarinos de frevo, catados na rua, da "Brasileira" de Micio Askanasi.

Mas já é tempo de criticar "Não te assusta, Zacaria!" pelo que efetivamente é, não pelo que deveria ser. A seu favor, militam duas qualidades extremamente positivas: o cuidado da execução e a juventude, a graça do elenco. Roupas, cenários, danças, canto, representação — tudo traz a marca do espetáculo pacientemente construído, proporcionando essa satisfação das coisas feitas com carinho, não deixadas a meio. Quanto aos atores, não obstante o seu frequente convencionalismo, impõem-se pela alegria e pelo entusiasmo contagiando o público, fazendo-o interromper várias vezes, com aplausos, o espetáculo de estreia, quinta-feira última, no Teatro Maria Della Costa.

Barbosa Lessa, em suma, é um homem de teatro, principalmente um empresário habil. Possui ainda certa inexperiência, certa ingenuidade, seja como autor, seja como encenador, mas salva-se porque sabe instintivamente o que agrada o grande público. A sua tentativa, desenvolvida, levada adiante, poderá nos conduzir, se não propriamente a puras obras de arte, pelo menos a um gênero muito próximo, pelo espírito, do teatro musicado norte-americano, o que já é alguma coisa.

Para isso seria necessário, entretanto, que o escritor gaúcho optasse de uma vez por todas entre o documentário e o teatro. O palco tem suas exigências, com as quais Barbosa Lessa deve contar. O mais urgente é que ele aprenda a desenvolver as personagens, a contar uma história, não se fiando num comulio essencialmente instável entre 3 ou 4 formas teatrais diversas.

"Não te assusta, Zacaria!", portanto, tem muitas virtudes. Mas só uma ampla superação dos atuais defeitos justificaria uma segunda tentativa do autor no mesmo gênero.



Wilson de Avelar, Nadyr Rocha e Wilson Cavalheiro, em "Não te assusta, Zacaria!". Os dois gaúchos discutem sobre "Nadinha" (papel que Nadyr desempenha na peça). Cavalheiro é exímio dançarino e Avelar famoso seresteiro.

dos de pontos tão diversos e distantes como Pernambuco e Rio Grande do Sul — e talvez nos seja perdoada uma ponta de orgulho provinciano, se o que vamos pôr em relevo é exatamente a influência cada vez mais marcante da província na vida teatral brasileira. Porque a maior novidade desses dois espetáculos que nos chegam do Nordeste e do Sul é essa: revelar a intensidade com que se processa tal benefício de centralização, mostrar que o Brasil inteiro começa a despertar para o bom teatro, estando já em condições de também exportar e não só importar peças, artistas e espetáculos.

Tanto "A Compadecida" como "Não te assusta, Zacaria!" partem do "folclore". Mas aqui cessa qualquer semelhança entre ambas. Enquanto que na peça de Ariano

terístico e do pitoresco. Daí o tom algo falso, algo exterior, do seu diálogo. Talvez as expressões sejam típicas, colhidas na fonte, mas não chegam a nos convencer por inteiro pois que nos são mostradas precisamente como curiosidades, traços regionais que o autor observou sem assumi-las literariamente.

Barbosa Lessa, aliás, não deixou de perceber o problema, indo de encontro às objeções, especificando, no programa, as limitações propositadas do espetáculo: "Para começo de conversa, comunicamos que à nossa peça "Não te assusta, Zacaria!" fomos forçados a dar a

FIGURA 13 – Comentário de Décio de Almeida Prado sobre NTAZ, publicado no jornal O Estado de SP, em 26 de março de 1957

*O presente  
que todas  
recebem  
com alegria...*



COLÔNIAS PERFUMADAS  
Vilmos + Enevado  
L'Origem + Enevado  
A Soma + Chepre

*Coity*

**Prezado Público:**

Se o público e crítica quiserem apreciar esta peça recorrendo a padrões rígidos da arte teatral e estabelecendo confrontos, então o espetáculo já principiou mal, antes mesmo de abrir-se o pano. Pois, para começo de conversa, comunicamos que à nossa peça "NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!" fomos forçados a dar a classificação de DOCUMENTÁRIO TEATRAL, após termos apunhado 1/3 da superficialidade colorida do teatro-de-revista e 1/3 da caracterização psicológica da comédia propriamente dita, completando-se a fórmula com 1/3 da técnica com que o documentário cinematográfico despreza um desenvolvimento linear da ação.

Entretanto, não haveriam de faltar objeções a tão estranha recusa, dizendo-se que o resultado disso não pode ser Teatro. Poderia ser dito, por exemplo, que recorremos à dança por falta de assunto; respondemos porém que, neste nosso caso, vemos a dança como um assunto em si, aliás cheio de riqueza dramática. Poderia ser dito, outrossim, que a caracterização psicológica ficou a meio-caminho; mas, no caso, não temos a culpa de que o homem-do-campo seja simples, ingenuo, franco, e não goste de se turburar com tendenciosos problemas morais, ao feição dos homens de pensamento. Poderiam afirmar, por fim, que nesta peça a história é ruim, não tem começo nem final; todavia, não temos história nenhuma para contar. Aliás, não nos animaríamos a fazer com que nossos personagens — homens que trabalham duramente nas lides pastoris — saíssem de seus casos para vir aqui especialmente divertir o público com "histórias"; na verdade, ocorre justamente o contrário, isto é, o público é que viajará até as covilhas goébas para ver como o homem do pampa fala, canta, dança, briga, ama e se diverte. O trabalho e o esforço, hoje, é do espectador — que tem de observar, de prestar atenção a falas regionais desconhecidas, de aprender a ser mais brasileiro num festejar despreocupadamente o casamento do Zacaria.

Hoje a coisa é diferente, amigo espectador. Quem se diverte, quem namora, quem ri, está no palco. E o conflito, por incrível que pareça, ficou na plateia, caracterizado no conflito de um povo que se descombe a si próprio, de uma cultura que não se encontram a si mesma.

Dentro de poucos minutos, senhor espectador, vamos abrir o pano para que V. S. possa começar o espetáculo.

Felicidades!

BARBOSA LESSA



**"NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!"**

após sua consagração em vários centros do Rio Grande do Sul, constituiu uma prova batalliana de que o público vai a teatro, e sabe ao teatro, quando a obra interessa; fãz diretamente ao seu coração e ao seu entendimento".

*Edson Nequete, crítico de teatro do "Diário de Notícias", de P. Alegre.*

**DIRETRIZES TEATRAIS DO "GRUPO (FOLCLÓRICO) BRASILEIRO"**

Fundamos o Grupo (Folclórico) Brasileiro com o objetivo de pesquisar o folclore nacional e divulgá-lo regularmente através do Teatro e da Cinema.

No tocante ao teatro, nossa finalidade é a de elaborar, na medida de nossas forças e em consonância com outros setores idênticos, para a formação de um teatro teatral. É de fatos como este que pode surgir um verdadeiro teatro nacional. Muitas tentativas surtirão efeitos benéficos: além de poderem na scenery não ficariam mesmo as realizações desastrosas e contraproducentes.

Cabe ao público e à crítica classificar esta nossa tentativa como benéfica ou nociva ou perniciosa.

Especialmente, convide que nossas atividades são realizadas pelas seguintes considerações: No nostro campo da Arte os temas podem alcançar infinite variedade — como o céu, o sol, o mar, a natureza, a vida — no Teatro, pelo contrário, tudo começa e termina no Homem. No Teatro, assim, a arte essencialmente com o Homem, este é o elemento primordial da ação, o tema central, o conteúdo, o continente e o fim.

Assim sendo, ao se quer dar ao teatro no Brasil um caráter de Teatro Brasileiro, deve-se antes de mais nada buscar o Homem Brasileiro como centro de interesse. Esta preceção é que se faz necessária no palco, mais do que a do alto intelectual, do crítico brasileiro ou do autor brasileiro desinteressado pelas causas nacionais.

Acrescente, porém, que se existe algo desconhecido, no Brasil, isto aliás é o homem brasileiro. Sabemos mais do "cavalo" do que do sertanejo. O nos-

so próprio cultura é desconhecido, pois que o rido o deturpa. Apesar de nossa mentalidade indistintamente rural — com largo influência na vida política, econômica e social de toda a nação — desconhecemos nosso homem rural. E, como se isso não bastasse, muitas vezes damos a um fenômeno isolado de uma parcela de uma grande cidade os caracteres do fenômeno "nacional", embora em 90% de nossa população tal fenômeno não possa se repetir, por lhe faltarem as condições que o autor dramático Karigapu namo infima parcela do todo nacional.

A por isso, há-se muitas vezes uma roupagem rural exterior a um problema que o autor chinês resolve em sua carne e zeta então que o homem brasileiro deve também sentir. Mas este autor esquece-se de que Campos e Cidade são frequentemente culturas diversas e até mesmo épocas diversas. Fórmulas de sentir e pensar não podem ser levadas por épocas de imaginação do ambiente rural ou qualquer outro ambiente estranho ao nosso, porém. A autenticidade só é alcançada através da PESQUISA, atenta, honesta e sistemática.

E assim chegamos às diretrizes do "Grupo": em teatro, partido da PESQUISA, sempre ao Homem Brasileiro.

Metodologicamente, por ora nemos entendemos têm de se contentar com alternância feição regional do homem brasileiro. Em passos lentos, porém, e em-tandem com tentativas semelhantes que venham se associar às nossas, experimentamos talvez um dia chegar ao desenvolvimento ideal.

(Cont. na pág. 6)




FIGURA 14 – Fac-simile do programa de NTAZ distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa

**GRUPO (FOLCLÓRICO) BRASILEIRO**  
 Fundado em 6-6-1955  
 Sede: Porto Alegre  
 Rio Grande do Sul

Presidente: Barbosa Lessa  
 Supervisor de Produção: Sady Scalante  
 Tesoureiro: José Humberto Lopes  
 Secretário: B. Madrugá Duarte  
 Auxiliar: Henrique César  
 Diretora de Pesquisas: Circe Amado

**DOS ESTATUTOS:**  
 Art. 2.º — A sociedade tem por fim: a) Realizar pesquisas de caráter científico sobre as colônias etno-folclóricas brasileiras; b) organizar fichário, arquivos fotográficos, discótecos, filmoteca e museu em que se documentem as pesquisas efetuadas e destinadas à consulta dos estudiosos; c) divulgar, pela imprensa falada e escrita, e como meio de incentivo à autêntica cultura brasileira, os motivos etno-folclóricos brasileiros; d) aplicar os motivos brasileiros em empreendimentos artísticos, servindo-se especialmente do Teatro e do Cinema — os de mais ampla penetração popular dentre os meios de difusão cultural.  
 Art. 3.º — Para prover às suas finalidades, conta a sociedade com os seguintes departamentos: I — de Pesquisas; II — de Arquivo; III — de Divulgação; IV — Artístico.

**DEPARTAMENTO ARTÍSTICO:**  
 SETOR DE TEATRO — Direção: Barbosa Lessa  
 Produção: Sady Scalante  
 Assistente: Amândio Silva F.º  
 SETOR DE CINEMA — Direção: Galileu Garcia  
 Produção: Roberto dos Santos

Tesouraria: Wilson de Avellar  
 Assessoria: Nelson Turini  
 Cenografia: Myriam Fernandes Costa  
 Diretor de Cena: Wilson Cavaleiro

AS "DANÇAS GAÚCHAS" apresentadas em "Não Te Assusta, Zacaria!" foram gravadas em LP por Inêzta Barros e o Grupo Folclórico Brasileiro para a etiqueta "Concebam". As mesmas danças são ensinadas no "MANUAL DE DANÇAS GAÚCHAS", de Barbosa Lessa e Paixão Cortes, edição Irineia Vitale, S. P.

As ADAGAS que servem à cena de dança dessa mesma peça foram oferecidas ao "Grupo" pela fábrica TRAMOTINA, de Carlos Barbosa, RS.

8

uma carícia de Paris  
 — especialmente  
 para Você!  
 lingerie  
 Valisère

...e com lingerie  
 Valisère V, tem sempre  
 as mais recentes  
 criações da moda feminina...  
 feitas para o encanto de  
 sua elegância íntima!

Este é o marca  
 - garantia de qualidade  
 dos produtos Valisère

**Valisère**  
 contato que é uma carícia





FACHADA  
 FARRARCA, 37 FONE: 33.2077

COMA 50 PRATOS  
 POR 120 CRUZEIROS  
 no Almoço e no Jantar  
**RESTAURANTE DO HOTEL  
 EXCELSIOR**  
 Av. Ipiranga, 770 - 23.º andar

**VINHO VIDEIRA**



A venda nas boas casas e restaurantes  
 MARCA EXCLUSIVA DE  
**LOUREIRO COSTA S. A.**  
 COMERCIO E INDUSTRIA  
**LOJA DA CHINA**  
 Plínio Ramos, 89 - São Paulo

Joias modernas  
**Casa Bento Loeb**  
 rua 15 de novembro, 331

**GRUPO (FOLCLÓRICO) BRASILEIRO**  
 DEPARTAMENTO ARTÍSTICO  
 TEMPORADA DE 1957 — SÃO PAULO

**"NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!"**  
 UM ATO DE BARBOSA LESSA

Nas fazendas de criação de gado, no Rio Grande do Sul, encontramos, além da casa-grande (cozinha, estância), sanchos estabelecidos de longe em longe ("poças"), onde vive um peão graduado ("poteiro") que se encarrega de soltar por certa parcela de gado, geralmente avaliado por um ou dois peões.

A ação desta peça desenvolve-se num longínquo posto de estância, onde moram São Graciano — o poiteiro, um velho, divertido e bonachão —, mais seu sobrinho Celso, peão do posto, e sua filha Celita. É o dia do casamento de Celita com um peão "andaraiva", nomeado Zacaria, Vizinho, amante do poiteiro e em posse, secretária à sela.

**DISTRIBUIÇÃO:**

"CASTIANO", o violonista .....	AYRTON SOUZA
"CANGUÇU", o gaitero .....	AWALDIR COMASSETO
ZEPINHA .....	NEIDE FAVANI
"GATEADO" .....	WILSON CAVALHEIRO
"RUANA" .....	ELZA RIAN
VÍRSIO .....	WILSON DE AVELLAR
NADINA, a meninota .....	KADIR ROCHA
CESÁRIO, sobrinho de Seo Graciano .....	HENRIQUE CÉSAR
ZACARIA .....	ACEGUA PIRES
CELITA .....	CELIA HELENA
NÉRSIO, o garçote .....	NELSON TURINI
SEO GRACIANO, o poiteiro .....	AMÂNDIO SILVA FILHO

As danças foram pesquisadas e indaadas por Barbosa Lessa e Paixão Cortes e se apresentam na seguinte ordem: "Cangueado", "Macacão", "Chotes" (Na Bon do Baile), "Três do Ombro", "Voleto", "Batecinha de Carreirinha", "O And", "Chotes de Duas Danças", "Boia-Canna Serrana", "Chinarrilha-Baile", "Canta em Desafio" e "Balala".

As cenas são de autoria de Barbosa Lessa e se apresentam na seguinte ordem: "No Bom do Baile" (chotes), "Quero-Quero", "Olhando a Moça" e "Rancheira de Carreirinha" (dançada). As milongas executadas no vilão por "Castiano" consistem um post-pouri de motivos populares da fronteira de São Paulo. Cenário: G. F. B.; execução de Walter Ribeiro — Iluminação: Wilson Cavaleiro — Maquiagem: Benedito Costa — Assistente da Direção: Amândio Silva Filho — Produção de SADY SCALANTE  
 Direção de BARBOSA LESSA

**Quina Petróleo**  
**SAN-DAR**  
 Regenerador do cabelo

PREMIO ESPECIAL DE SÃO PAULO 1956  
 2.º PRÊMIO DE SÃO PAULO 1956  
 1.º PRÊMIO DE SÃO PAULO 1957

JANTARES DANÇANTES  
**"STUDIUM"**  
 do HOTEL JABAGUÁ  
 Rua Major Quelhio, 40  
 Fone: 37-5121

**PRATA MERIDIONAL**



Que Lindo!

FIGURA 15 – Fac-símile do programa de NTAZ distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa



**NOSSA HISTORIA FOI ASSIM:**



BARBOSA LESSA se formara em advocacia no Rio Grande do Sul, mas tinha a cabeça voltada para o estudo do folclore brasileiro. Após sair sua curiosidade quanto as tradições gaúchas, pois viveu em o resto do Brasil. Arrumou as malas, e o primeiro pulo foi a S. Paulo, em princípios de 1955, onde começou por dançar caxexô com violinos de Piracicaba, moquebiquê com "mascotes" de Tambatê, e fandangos com tropeiros de Tabatã.

...ATÉ O DIA EM QUE ENCONTROU




O ator AMÂNDIO SILVA FILHO, de quem ficou colega de imprensa no sul, e que agora trabalha no elenco de "O conto da Costovia". Este dedicava ao teatro a mesma paixão que Lessa tinha pelo estudo do folclore nacional.



Nas rodas de prosa, versando sobre arte ou literatura, os dois amigos foram mutuamente fascinando seus entusiasmos, até a sabidosa final Teatro & Folclore. O pianista WILSON DE AVELLAR era cantor do conjunto "Os Modernistas", da TV Record. Também contagiado por Folclore & Teatro, acrescentou o que faltava: Música!

**TEATRO + FOLCLORE + MÚSICA... COMEÇAVAM A ATUAR, JÁ, OS GERMES DE QUE NASCERIA O "GRUPO (FOLCLÓRICO) BRASILEIRO". HOJE EXPERIÊNCIAS NA TELEVISÃO ("FEIRA DE SOROCABA"), NO TEATRO ("DANÇAS GAÚCHAS") E NO CINEMA (CONSULTORIA DE COSTUMES DO FILME "O SOBRADO").**




NELSON TURINI, pouco mais que adolescente, era tido por meio-louco entre os companheiros de bairro, devido à incontrolável "vibração". Um dia começou a vibrar pelo "Grupo". Em troca, foi admitido como amante.

Mas a loucura do rapaz dava contágio!

**OS SINTOMAS COMEÇARAM A APARECER NITIDAMENTE: BASTA LER A PÁGINA SEGUINTE...**

**"LIVRO DE OURO"**



QUE ENCERRA A CONSAGRAÇÃO DE VIRTUDES DE FAMA MUNDIAL AOS **PIANOS BRASILI**


Em outras palavras de todos os países, os pianos de maior qualidade, em quantidade de produção, no Brasil de 1955 de marca BRASILI.

**PIANOS BRASIL S. A.**  
RUA STELLA, 62

**BARBOSA LESSA COMEÇOU A ESCREVER PEÇAS DE TEATRO!**

**WILSON DE AVELLAR COMEÇOU A ESTUDAR VIOLINO!**

**E AMÂNDIO SILVA FILHO CASOU!**





Amândio, porém, primou por fazer cuidadosa escolha. A venturosa noiva foi NADIR RÓCHA, pernambucana, neta de índios, um tipo autêntico da mulher brasileira. Quem mais ganhou com isso, contudo, foi o próprio Grupo, ao receber valiosa contribuição feminina. Viajaram os noivos para o Rio Grande, em lua de mel e casamento. — Lessa, Wilson e Nelson prometeram visitá-los logo no sul, e a promessa foi cumprida.

**Roupas de Cama, Mesa e Banho**

TECIDOS EM GERAL E PARA CORTINAS. — EXECUÇÃO E COLOCAÇÃO DE CORTINAS. — ROUPAS BRANCAS PARA SENHORAS, CAVALEIROS E CRIANÇAS. — VESTIDINHOS E TERNINHOS. — COMPLETOS ENXOVAIS PARA BEBES. — CARRINHOS PARA BEBES.



SÃO PAULO: Rua 24 de Maio, 224 — Fones: 36-7724, Loja - 32-0258, Compras — 34-7524, Escrit. — SANTOS: Rua Rischuelo, 49 - Centro - Tel. 2-2146/7 c/ r. Praça da Independência, 4 (Gonzaga)

Em Pôrto Alegre, com a delicada cooperação do jornalista SADY SCALANTE e o repórter B. MADRUGA DUARTE, decidiram montar uma peça teatral folclórica. Mas compreenderam que seria necessário combinar a Autenticidade com a Arte Teatral. Por isso, foram buscar no mais categorizado ambiente teatral do país a talentosa atriz CÉLIA HELENA, que estudara com Ruggero Jacobbi e participara do TBC do Rio e TMDC de São Paulo. Desta forma se prestigia o elenco. Por outra parte, o elemento autêntico se fazia representar por WILSON CAVALEIRO e HENRIQUE CESAR — os dois músicos superadores da Chula gaúcha, famosa dança-desafio.






FIGURA 16 – Fac-símile do programa de NTAZ distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa

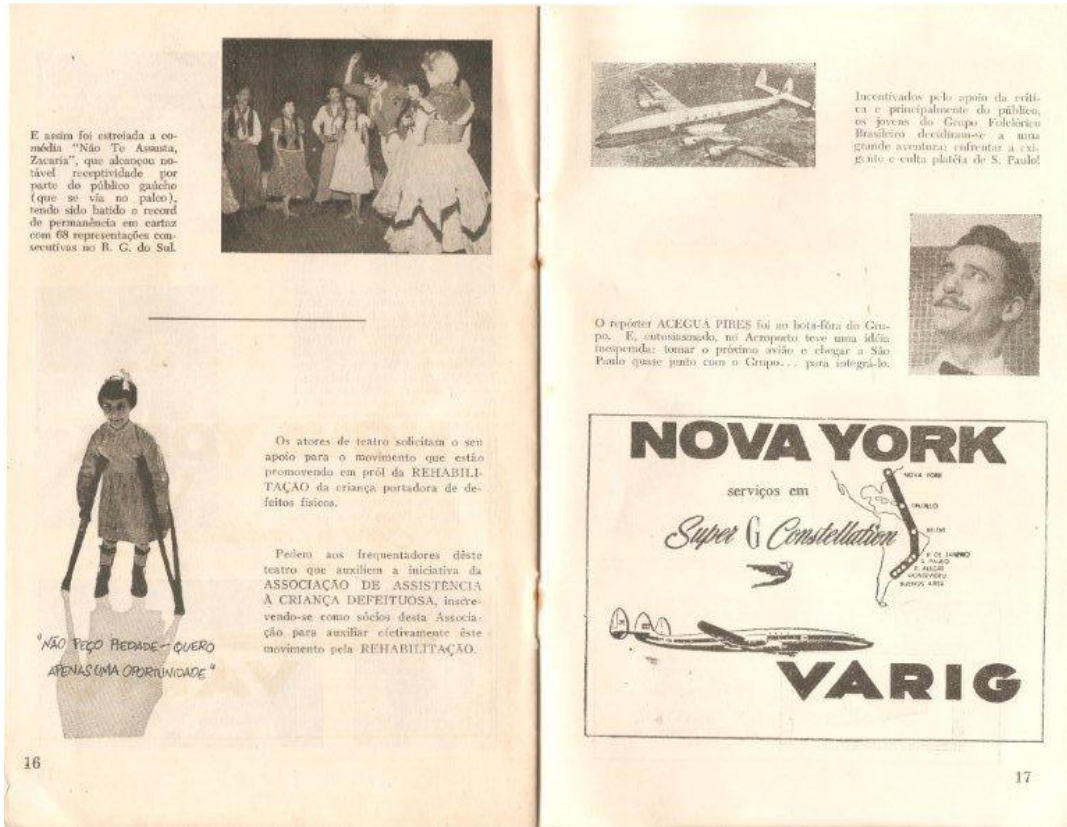


FIGURA 17 – Fac-simile do programa distribuído na temporada do Teatro Maria Della Costa

Título do espetáculo: NTAZ

Tempo: Bom

Cessionário: Teatro São Pedro

Título do Espetáculo: NTAZ

Realizado em: 08/01/57 de 1957

### L O T A Ç Ã O

LOCALIDADES	Reservado	Disponível	Faltoso	Vendido	PREÇOS	LOJAS CECERONS
Camarotes	11	11	4	26	12,00	312,00
Poltronas	230	230	4	468	3,00	1398,00
Balcões de 1ª	11	11	11	33	12,00	396,00
Balcões de 2ª	11	11	11	33	12,00	396,00
Galerias numeradas	10	10	10	30	5,00	150,00
Entradas Gerais	15	15	15	45	4,00	180,00
Convites	4	4	4	12	1,00	12,00
<b>Total</b>	<b>272</b>	<b>272</b>	<b>58</b>	<b>816</b>		<b>2994,00</b>

Imprensa Oficial - 1029

Obs: 107 / 1438,00

SBHT / 1438,00

À Encargada: \_\_\_\_\_ O Diretor: [Assinatura]

FIGURA 18 – Borderô da estreia de NTAZ, no Theatro São Pedro, com tempo bom: 2 camarotes, 230 poltronas, 11 balcões de 1ª, 11 balcões de 2ª, 10 galerias numeradas, 15 entradas gerais e 4 convites

**Comentários de Antônio Augusto Fagundes e de Célia Ribeiro sobre *NTAZ*,  
na p. 8 do jornal *A Hora*, em 11 abr. 1956**

**Texto de Antônio Augusto Fagundes**

O formidável êxito que obtive é o atestado do resultado positivo da experiência ousada de L.C. Barbosa Lessa. Teatro folclórico isento de caipirismo... quem haverá de pensar em semelhante coisa? Do ponto de vista teatral, Célia Ribeiro analisa a cena musical apresentada pelo Grupo Folclórico Brasileiro; do ponto de vista folclórico, é que nós vamos "dar um talho" agora, convidados que fomos para tal.

Barbosa Lessa é um nome que dispensa comentários. Sua obra eternamente voltada para o Rio Grande, suas gentes e seus costumes, avalizam qualquer empreendimento que seja encimado por seu nome.

Acontece, porém, que Lessa não é bruxo.

Já se falou demais nas suas qualidades, e nas qualidades de sua peça. Agora, com a intenção de construir, falaremos sobre as pequenas falhas que escaparam ao talento e à cultura de L.C. Barbosa Lessa.

A parte feminina do elenco deu a nota menos forte do espetáculo.

As "prendas" — todas filhas de outros estados — foram sensivelmente prejudicadas pelo sotaque paulista, pois o tempo passado pelo Grupo em nosso pago não foi suficiente para uma assimilação mais perfeita do linguajar gaúcho. Fica meio esquerdo o espectador ouvir uma frase do mais puro regionalismo crioulo pronunciada com forte sotaque paulista. E isso acontece...

O decote nos vestidos das referidas "prendas" é outra falha que escapou. Sempre, através de todas as épocas, as austeras matronas gaúchas tiveram um enorme cuidado com o vestido de suas filhas. Decote, por menos que fosse, ou vestido menos curto, era coisa julgada "escandalosa" própria das "mulherzinhas" do "povo".

Já num terreno mais delicado, outra falha estourou na porteira. As roupas de baixo das "prendas" eram moderníssimas, conforme tiveram oportunidade de observar os que, como nós, sentaram nas primeiras filas...

No setor masculino. Wilson Cavalheiro se apresentou com um lenço atado à meia espalda, em plena festa de casamento. Ora, qualquer campeiro sabe que o lenço só se ata à meia espalda em serviços de campo onde no pescoço poderia atrapalhar: marcação, por exemplo.

Por vezes, aparecia um dos "índios" em plena festa noturna de chapéu na cabeça, como se estivesse um sol de rachar...

Barbosa Lessa incluiu — decerto por necessidade teatral — numa festa, danças de épocas e regiões diferentes, algumas vezes sem guardar fidelidade instrumental, como no "Balaio", por exemplo.

Uma coisa em "Não te Assusta, Zacaria!" tem sido atacada injustamente: o "Caipirismo". Barbosa Lessa procurou apenas o lado alegre da vida gaúcha, mas sem descambar pro caipirismo, e sem

desconhecer o outro aspecto da vida campeira, marcado, aliás, muito bem por Henrique César em "Cesário". O lado alegre do gaúcho rio-grandense é justamente a maior diferença entre o nosso campeiro e o campeiro platino, segundo a categorizada palavra de Guilhermino César.

O "caipirismo" em toda a peça só é notado em Célia Helena, como já dissemos, prejudicada pelo forte sotaque paulista. Talvez, se "Celita" não fosse tão caricaturada...

Aí está, senhores leitores. Falhas existentes, mas tão pequenas que não chegam a prejudicar a unidade excelente do conjunto.

Criticar, como nós o fazemos agora, é muito fácil.

Realizar, como Barbosa Lessa realizou, é o que é difícil!

### **Texto de Célia Ribeiro**

As boas referências em torno do trabalho de Barbosa Lessa, o sucesso alcançado em São paulo nos programas de televisão e logo no Teatro de Arena, foram plenamente confirmadas com a apresentação de "Não te Assusta, Zacaria", no Teatro São Pedro.

Tínhamos tomado contato com o Grupo através de Paulo A. Grizolli, encarregados das relações públicas e, dias depois, com o próprio Lessa e seus companheiros, quando ensaiavam na biblioteca da ARI.

Se durante um simples ensaio já conseguiam transmitir com sinceridade e entusiasmo a realidade da vida do gaúcho, no espetáculo, auxiliados por um bonito e bem idealizado cenário, estabeleceram verdadeira ponte de ligação, nivelando palco e plateia.

A casa humilde do gaúcho, o canto dolente de Celita. cortando a noite dos pampas com sua "Canção Gaúcha", atraindo para perto do rancho o arrastar de chinelos do primo apaixonado, a luz morna da lanterna do "seu" Graciano iluminando a cara taciturna de Cesáreo, tudo isto caiu em cheio sobre o público e, quando Zacaria entrou em cena, o ambiente se completou.

Na apresentação do Grupo Folclórico de Barbosa Lessa, sentimos um verdadeiro trabalho de equipe, fato realmente consolador, quando se tem tantas vezes a infeliz oportunidade de presenciar a desparelha atuação do elenco de algumas companhias teatrais com um ou dois nomes de valor e... só. Lessa reuniu bons elementos, gente moça com um promissor futuro artístico, alguns com posição já definida no teatro, como Amândio Silva Filho e Célia Helena, jovens valores que apresentam em "Não te Assusta, Zacaria!" uma sincera e eficiente demonstração de suas possibilidades, na personificação de tipos característicos.

Célia Helena foi uma viva e graciosa gauchinha, no momento de maior feição teatral do texto, a expressão de seu reconhecido talento de atriz.

Joselita Alvarenga, Mara di Carlo e Nadir Rocha foram as três interessantes convidadas da festa de casamento de Zacarias com Celita.

Amândio Silva Filho é um indiscutível valor dos nossos palcos. ator de grande presença, que viveu com fidelidade o "seu"Graciano, viúvo com uma filha para casar, mas ainda "guapo" e apreciador de um bom baile.

Paixão Côrtes deu-nos um Zacaria dinâmico, espontâneo, perfeitamente entrosado na personalidade

do gaúcho altaneiro e bonachão. Realizou Paixão em sua estreia no teatro um tipo verdadeiramente completo.

Outro estreante é Wilson Cavalheiro, o ex-repórter e radialista que toma conta de grande parte do segundo ato, vivendo com real espontaneidade o tipo conquistador e volúvel do "Gateado". Cavalheiro e Henrique César eram com a "chula" o melhor número entre as várias danças e cantos apresentados durante a festa do casamento.

Os demais elementos do Grupo, todos bons, Wilson de Avelar, com sua chorosa rabeça, Breno Timm e Ailton Souza, gaiteiro e violeiro, responsáveis pelo fundo musical da festa e Nelson Turini, o gozadíssimo "piá", que bem mereceu o acréscimo do texto de "Nérsio" por parte de Lessa. A célebre frase, título da peça, dita por Turini após os "fechas" ocorridos na festa de casamento, foi seu grande momento.

A peça "Não te Assusta, Zacaria!" encerra um bom prognóstico para as futuras obras teatrais de Lessa, como autor teatral. É uma estampa viva e colorida da vida dos tipos comuns, encontrados em nossos pagos, mas faz sentir muitas vezes durante a sua apresentação a falta de um maior desenvolvimento do texto. Lessa, como diretor de cena, é ainda inexperiente, com poucos recursos de marcação, mas sem dúvida um grande talento, que dá os primeiros passos na senda do teatro Brasileiro. Antes de ser um homem de teatro, Barbosa Lessa é uma autoridade, um grande estudioso do folclore, que soube reunir com verdadeira intuição artística as expressões e os fatos mais interessantes do nosso folclore, conseguindo desse material autêntico subtrair grandes efeitos, tanto humorísticos como até poéticos.

Alguns pontos que podem ser considerados negativos, se nos situarmos no plano estritamente teatral, não chegam a prejudicar o ritmo da apresentação do espetáculo, supridos pela bela movimentação e unidade do trabalho de Lessa e seu Grupo.

O teatro ainda não é um fim dentro da realização do Grupo Folclórico, que usa a forma teatral como um veículo para alcançar seu primordial objetivo: apresentar o folclore, de maneira acessível e eficiente, mas daí partirá a estruturação de legítimos autores brasileiros, mergulhados nos costumes e na vivência de nossa terra.

As bases do Grupo Folclórico já estão firmemente enraizadas e temos a certeza de que sua repercussão, da concretização da obra divulgadora que Barbosa Lessa se propôs realizar. "Não te Assusta, Zacaria!" é um espetáculo realmente bom, com uma ótima montagem e que pode e deve ser levado a qualquer plateia capaz de sentir as coisas belas e chãs brotadas do espírito da nossa terra.

De um ponto de partida tão bem sucedido, só se pode esperar uma contínua realização por parte do Grupo Folclórico Brasileiro, a feliz iniciativa destes moços, que, como Barbosa Lessa, levarão o Brasil pelos palcos brasileiros e, talvez, cheguem a atravessar a Fronteira.

**ANEXO B – FAC-SÍMILE DO SCRIPT DE NTAZ DEPOSITADO NA SBAT**

"N Ã O   T E   A S S U S T A,   Z A C A R I A !"

Comédia musical gaúcha de BARBOSA LESSA  
(da SBAT)

Encenada por 1ª. vez no TEATRO SÃO PEDRO, Porto Alegre, em 6.4.56  
Irradiada na íntegra pela RÁDIO PASSO FUNDO, Passofundo, em 6.7.56  
Adaptada para a televisão pela TV-3 TUPI, São Paulo, em 24.4.57  
Adaptada para disco long-playing pela fábrica "COPACABANA".  
Adaptada cinematograficamente pela "MARISTELA" com o título "Sir  
fonia do Pampa"

ESTA PEÇA NÃO PODERÁ SER  
REPRESENTADA SEM A DEVIDA  
AUTORIZAÇÃO DA SOCIEDADE  
BRASILEIRA DE AUTORES  
TEATRAIS

Dezembro 1957

"NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!" estreiou no Teatro São Pedro, em 6 de abril de 1956, com o elenco do "Grupo Folclórico Brasileiro", de Porto Alegre, assim distribuído:

"CASTIANO", o violonista ..... Ayrton Souza  
"CANGUCÚ", o gaiteiro ..... Breno Timm  
ZEFINHA ..... Joselita Alvarenga  
RUANA ..... Mara di Carlo  
VÍRSIO ..... Wilson de Avelar  
GATEADO ..... Wilson Cavalcini  
NADINA, a menina ..... Nadir Rocha  
CESÁRIO, sobrinho do posteiro .... Henrique César  
ZACARIA, o noivo ..... Paixão Cortes  
CELITA, a noiva ..... Célia Helena  
NÉRSIO, o gurizote ..... Nelson Turini  
SEU GRACIANO, o posteiro ..... Amândio Silva Filho.  
Contra-regra: B. Madruga Duarte  
Assistente da Direção: Amândio Silva Jr  
Secretário: José Humberto Lopes

Produção de SADY SCALANTE  
DIREÇÃO DE BARBOSA LESSA

NOTA IMPORTANTE:

As danças foram pesquisadas e adaptadas por Barbosa Lessa e Paixão Cortes e se apresentam na seguinte ordem: "Rasqueado", "Maçanico", "Chotes", "Tirana", "Pezinho", "Rancheira de Carreirinha", "O Anú", "Chotes de Duas Damas", "Meia-Canha Serrana", "Chimarrita-Balão", "Chula em Desafio" e "Balaio".

As canções são de autoria de Barbosa Lessa e se apresentam na seguinte ordem: "No Bom do Baile" (chotes), "Quero-Quero", "Quando a Moça" e "Rancheira de Carreirinha" (dançada).



### APRESENTAÇÃO

"Não Te Assusta, Zacaria!" é uma peça ingênua em suas intenções, em seu conteúdo, mas talvez encerre muita importância em suas consequências.

Não pretendemos transmitir nenhuma mensagem com nosso texto, não queremos espremer em cena almas torturadas por sérios conflitos psicológicos, nem queremos sacudir o palco com uma ação vertiginosa. Nossa peça escorre calma, tranqüila, risonha, despreocupada, pois limitamo-nos a levar o público à participação, simplesmente, de uma festa de casamento na fronteira do Rio Grande do Sul.

Entretanto, sob esse invólucro ingênuo, estão sendo apontadas as diretrizes que deve o teatro musicado brasileiro seguir antes que seja inevitável o suicídio asfixiante, pela pornografia e pelas fórmulas sempre-repetidas que nos vieram de teatro-de-revista francês. Voltemo-nos, pois, para os assuntos tipicamente brasileiros, para a alegria franca de nosso povo! E libertemos os espetáculos musicais do amordaçante aviso "impróprio até 18 anos"!

Nosso intuito, com o presente espetáculo, é conduzir o público até a fronteira do Rio Grande, para ali participar de uma festa de casamento, e dessa forma conhecer os hábitos, as danças, as canções, o linguajar, o modo-de-se da gente gaúcha.

Nas fazendas de criação de gado, no Rio Grande do Sul, encontramos, além da casa-grande (sede da estância), ranchos estabelecidos de longe em longe ("postos"), onde vive um peão graduado ("posteiro"), que se encarrega de zelar por certa parcela de gado, geralmente auxiliado por um ou dois peões. A ação desta peça se desenvolve num longínquo posto de estância, onde moram Seo Graciano -- o posteiro, um viúvo divertido e bonachão -- mais seu sobrinho Cesário, peão do posto, e sua filha Celita. É o dia de casamento de Celita com um gaúcho "andarengo", nômade, chamado Zacaria. Vizinhos, amigos do posteiro e da noiva, acorreram à festa.

O fio de história é tênue, fróuxo. Aliás, não nos animaríamos a fazer com que nossos personagens -- homens que trabalham duramente nas lides pastoris -- saíssem de suas casas para vir ~~apenas~~ especialmente divertir o público com "histórias"; na verdade, ocorre justamente o contrário, isto é, o público é que viajará até as coxilhas gaúchas para ver como o homem do pampa fala, canta, dança, briga, ama e se diverte. O trabalho e o esforço, neste caso, é do espectador -- que tem de observar, de prestar atenção a falas regionais desconhecidas, de aprender a ser mais brasileiro um pouquinho -- e não dos personagens, que só estão interessados numa coisa: em festejar despreocupadamente o matrimônio do Zacaria.

Na encenação desta peça, quem se diverte, quem namora, quem ri, está no palco. E o conflito, por incrível que pareça, ficou na platéia, caracterizado no conflito de um povo que se desconhece a si próprio, de uma cultura que não se encontrou a si mesma.

Barbosa Lessa

COMO A CRÍTICA RECEBEU A MONTAGEM DE "NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!"

"Não Te Assusta, Zacaria!, após sua consagração em vários centros do Rio Grande do Sul, constitui uma prova belíssima de que o público vai a teatro, e aplaude teatro, quando a obra encenada fala diretamente ao seu coração e ao seu entendimento".

EDSON NEQUETE, "DIÁRIO DE NOTÍCIAS", P. ALEGRE

"Trabalho caprichoso, cuidado, apresentado em excelente nível".

REVISTA "VISÃO"

"Esta obra ainda não é teatro internacional, mas marca um passo à frente, embora modesto, nas crônicas do teatro brasileiro. De fato, os elementos ligados à vida regional não embarçam esta peça leve, ao contrário, emprestam-lhe uma desenvoltura fina e um caráter que de outro modo não teria. -- O espetáculo, esmeradamente dirigido e organizado, acaba por agradar, divertir e convencer, no limite, bem entendido, do que é e pretende ser".

REVISTA "ANHEMBÍ"

"O caminho escolhido pelo grupo é acertado. Resta-lhe saber continuar, prestando, assim, inestimável contribuição para o desenvolvimento do nosso teatro musicado".

CLÓVIS GARCIA, EM "O CRUZEIRO"

"É uma peça de encomenda para quem se propõe chamar a atenção dos responsáveis por nosso teatro para um rumo que ninguém até hoje se animou a seguir -- o reencontro do nosso passado, a utilização cênica das inexauríveis fontes do nosso folclore. / É inédito o aproveitamento funcional da música e dança gaúchas em teatro. O maravilhoso efeito obtido abre novas perspectivas, é um marco".

JOSEPH ZUKAUSKAS, em "REVISTA DO GLOBO"

"Se lhe falta ainda unificação, se se pode fazer restrições à individualidade dos personagens, constitui por outro lado duas horas ininterruptas de sedução e de alegria. O sorriso que aflora aos lábios do espectador mais circunspeto, aos primeiros acordes do "gaitero", não o abandona antes que termine o espetáculo".

MILTON JÚLIO, em "CINE-FAN"

"Barbosa Lessa possui ainda certa inexperiência, certa ingenuidade, seja como autor, seja como encenador, mas salva-se porque sabe instintivamente o que agrada o grande público".

DÉCIO ALMEIDA PRADO, em "O ESTADO DE S. PAULO"

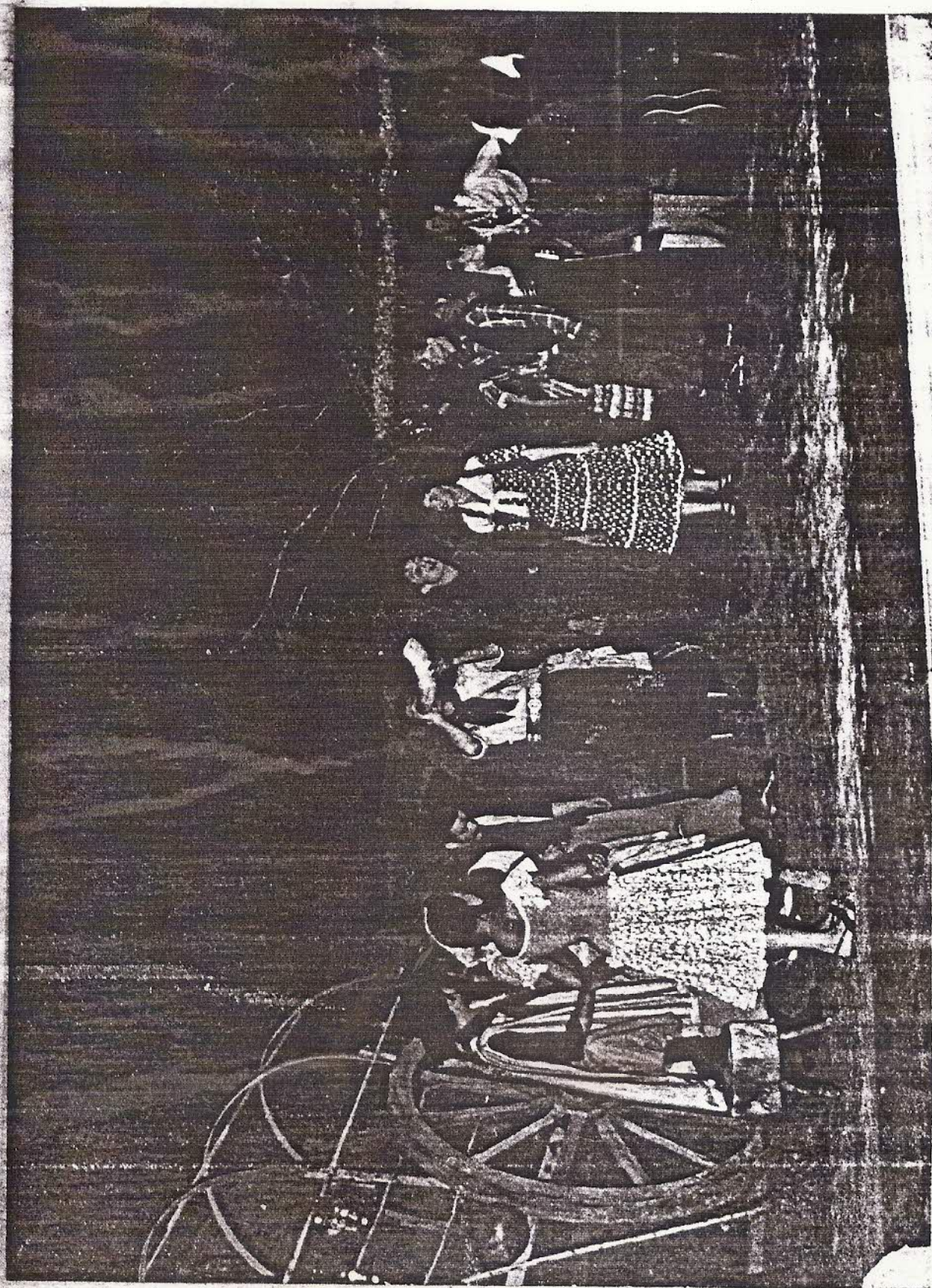
"Forçoso é reconhecer que "Não Te Assusta, Zacaria!" é o princípio de alguma coisa que pode transformar-se no porvir, corrigidas as falhas e os defeitos, uns grandes e outros leves, em autêntico teatro popular brasileiro".

NICANOR MIRANDA, em "DIÁRIO DE SÃO PAULO".

"Certamente com a modéstia das intenções, há uma parte, de caráter dramático e de construção cênica, que permanece algo irrealizada, pois o fio de história que liga as diferentes apresentações de danças e cantos não chega a tomar corpo. Por outro lado, um quê de imponderável, ultrapassando a modéstia e se constituindo num sentimento dionísíaco de alegria, ao contacto com as fontes de nós mesmos. / Tudo tão ~~uma~~ Brasil! tudo tão sabroso e comovente, tão puro e comunicativo! / O conjunto é valioso, mas vale principalmente pela equipe, pelo sentido de busca e amor às nossas coisas. O Rio precisa conhecê-lo."

MIROEL SILVEIRA, em "DIÁRIO DE NOTÍCIAS", RIO.

VISTA GERAL DO CENÁRIO E DOS PERSONAGENS, NA ENCENAÇÃO PELO "GRUPO FOLCLÓRICO BRASILEIRO", DE PORTO ALEGRE, NO TEATRO MARIA DELLA COSTA, EM SÃO PAULO. Da esquerda para a direita: GATEADO, NADINA (encobriendo CELITA), ZACARIA, VÍRSIO (com o "borrachão" de bebida), NÉRSIO (falando), RUANA, SEO GRACIANO (encobriendo ZEFINHA), CESÁRIO, CANGUCÚ e CASTIANO. NÉRSIO: "Agora nós temo tudo esperando as rosquinna..." (CENA LOGO APÓS O TÉRMINO DO CHÔTE "NO BOM DO BAILE")



PERSONAGENS

- ZACARIA** - Moço do campo. A peça se desenvolve durante a festa de seu casamento. Ele tem, nesse dia, uma preocupação dominante: a de que tudo "corra bem" durante a festa. Assim sendo, qualquer germe de conflito entre os convidados ele procura dominar, afim de que se mantenha a tranquilidade e a alegria.
- CELITA** - Moça do campo. A noiva. Aparentemente dengosa, pois sente-se demasiado feliz. No fundo, é dona de um caráter forte, que a faz capaz de apartar um duelo de adaga com sua voz firme e decidida.
- CESÁRIO** - Primo e apaixonado de Celita. Normalmente, é sentimental, pacato, cheio de respeito. Excitado pelo álcool, porém, torna-se violento.
- SEO GRACIANO** - Pai de Celita. Um viúvo bonachão e divertido, bem-quisto por todos. A euforia do casamento da filha, aliada a um pouco de álcool, tornaram-no um pouco ridículo nessa festa: talvez inconscientemente está a julgar-se o centro de atenção, mais que os próprios noivos. Quer provar que pode dançar e namorar como os jovens. -- Nos momentos decisivos, porém, sabe fazer valer sua autoridade de dono da casa, impondo-se absolutamente ao respeito dos demais.
- NÉRSIO** - Gurizote, convidado da festa. Quer passar por "gente grande" e comete uma série de gafes. Surge em cena com uma roupa que desde logo demonstra ter saído do baú: é a roupa "domingueira", confeccionada já há bastante tempo, e que não acompanhou o crescimento físico do rapaz. Cabelos desuntados de orlinalina, mas muito rebeldes.
- NADINA** -- Menineta, da vizinhança. 15 ou 16 anos. Pelo corpo, é uma precocidade de mulher bela, chamando o interesse dos homens; mas, pelo espírito, é quase absolutamente infantil. Ingênua ao extremo, nunca se apercebe do que está verdadeiramente se passando com os que a cercam.
- GATEADO** - "Don Juan" campeiro. Atrevido diante das mulheres, por quem sabe ser disputado, e altivo diante dos homens, que o temem como rival. Companheiro de Zacaria, é, de todos os presentes, seu maior amigo.
- VÍRSIO** - Tipo simpático de peão. Bom rapaz. Canta toadas de amor, acompanhando-se suavemente à rabeca (violino rústico). Romântico, em contraste com um ambiente rústico e propício às paixões violentas.
- RUANA** - Tipo da cabocla sensual. Quer conquistar Gateado, valendo-se de seus dotes físicos. É moça da vizinhança, amiga de Celita.
- REFINHA** - Moça da vizinhança, amiga de Celita. Tímida, de muito bom coração, sem maior beleza física. Na festa, somente vê Cesário, a quem ama secretamente, e por quem se preocupa ao vê-lo sofrer.
- CASTIANO** - Rapazote, exímio violonista. Seria feliz se a Ruana lhe desse um pouco mais de importância.
- CANGUÇÚ** - O gaiteiro (sanfoneiro), subjugado à sua condição de simples "instrumento musical" na festa do casamento.

NOTA - A indumentária de todos os personagens é a típica do ambiente gauchesco do Rio Grande do Sul.

CENÁRIO

A peça se desenvolve no rancho do "posteiro" Seo Graciano. Chama-se posteiro, no Rio Grande do Sul, ao peão graduado de uma estância de criação de gado, que tem por função cuidar certa parcela de campo, com respectivas rézes e benfeitorias.

Uma cerca de arame corta o palco, vindo da esquerda até um "moirão esqueneiro" (nº 1), onde quebra para o fundo, em diagonal; esta cerca, construída, une-se ao fundo, no nº 2, a um trainel suspenso, onde está pintada a continuação da cerca. O trainel ocupa todo o fundo do palco, elevando-se a uma altura de 1m50, e dá a ilusão de um fundo de campo, coxilhas do Sul. A citada cerca de arame, vindo do primeiro plano, estende-se em perspectiva até o fundo dessas coxilhas, lá longe no horizonte.

Com o varal apoiado à cerca de arame, vê-se no terreiro do rancho, à esquerda, uma típica e tradicional carreta-de-bois, com suas enormes rodas de 2 metros de diâmetro (nº 3).

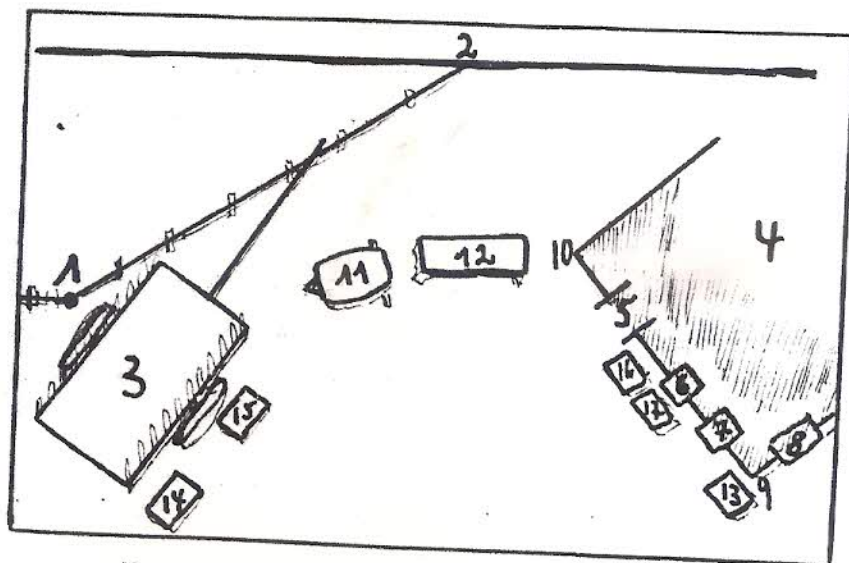
À direita, está o rancho de moradia de Seo Graciano (nº 4). É construído de torrões de leiva, à maneira usual do Sul, e coberto de palha santa-fé. Está disposto no palco em perpendicular à cerca de arame. Na parte da frente, apresenta uma porta (nº 5) e duas janelas (nºs 6 e 7). Na parede lateral, a mais voltada para o público embora já no limite direito do palco, vê-se uma janela

O terreiro do rancho, ocupando quase todo o palco, foi transformado numa espécie de "salão de baile". Por isso, vêem-se banquinhos rústicos em toda a volta. Um barril de "arrastar água", deitado, serve de espécie de "poltrona" (nº 11). Outros banquinhos estão dispostos à vontade (nºs. 12,13,14,15); Zaca-ria trará depois mais dois banquinhos, de dentro do rancho, para si e para a noiva (nºs. 16 e 17)

No esquema do cenário, assinalam-se com os nºs 9 e 10 os dois cantos da casa.

É NOITE. Noite de luar, porém, o que permite ver-se a coxilha batida de luz até confundir-se com o céu, lá ao longe. Um bom lampejo está pendurado no canto 10 da casa. Dois outros lampejos, pequenos, estão pendurados aos varais da carreta. O luar ilumina a palha santa-fé do telhado. Mas a grande iluminação, na verdade, provém de dentro do rancho (lampejos também), lançando-se no terreiro através da porta e das duas janelas da frente, que estão abertas.

A SONOPLASTIA pode acentuar este cenário mediante ruídos noturnos de grilos, sapos, etc, ~~de~~ de um brejo próximo.



(NOTA: É ABSOLUTAMENTE NECESSÁRIO PUBLICAR ESTE CLICHÊ!)

"NÃO TE ASSUSTA, ZACARIA!"

"Canguçu" e Castiano estão tocando uma rancheira; estão de pé, mas apoiam uma das botas respectivamente nos banquinhos 14 e 15. No terreiro, dançam Vírsio e Nadina e Gateado com Ruana. Zefinha aprecia a dança, sentada no "barril de arreia" ao fundo (nº 11). -- Do interior do rancho vêm vozes alegres, de Seo Graciano e os noivos atendendo aos convidados. Termina a dança. Há animação.

- GATEADO -< (COMENTA PARA OS COMPANHEIROS) A festa está especial, mas sem os noivo aqui com a gente não tem graça. Onde é que tá o Zacaria?
- ZEFINHA - Ele saiu com a Celita.
- GATEADO - Mas que noivo afobado, seu! Será que ele...
- ZEFINHA - (CORTA:) Não, eles foram ali dentro e já voltam...
- GATEADO - Ah! bueno...
- ZEFINHA - (CONTINUANDO:) Foram proseá um pouco com os convidado do Seo Graciano.
- RUANA - (VAI ATÉ A PORTA E OLHA PARA O INTERIOR DO RANCHO) O padrinho da Celita está numa faceirice! Parece que ele é o pai da noiva.
- NADINA - E o Seo Graciano, então?! Tá impossível hoje.
- RUANA - Pra isso é o pai.
- VÍRSIO - (OLHANDO PELA JANELA 7 PARA DENTRO DO RANCHO) Tá que nem fecha a boca o velho, servindo uma coisa e outra pra os amigo dele.
- GATEADO - (DE LONGE, PARA VÍRSIO:) Tchê! O Zacaria tá aí também?
- VÍRSIO - Tá.
- GATEADO - Então chamemo ele. Os noivo têm que dançá com a gente, ora seu!
- VÍRSIO - (CHAMA) Zacaria!
- CESÁRIO - (QUE HÁ POUCO SURGIRA NA PORTA) Pra que chamá, seu?! Ele já tá no lote dos ol velho, que fique com os velho então!
- NADINA - Não diz assim, Cesário. Os noivo são moço, e lugar de moço é entre os moço...
- CASTIANO - Isso mesmo! (ADIANTA-SE) Pois vou buscá os noivo e trazê nem que seja na ponta do laço.
- GATEADO - (ADIANTA-SE PARA A PORTA) Deixa então que eu laço a noiva...
- CESÁRIO - (AVANÇA, DO RANCHO, PARA ONDE ESTÁ O GAITEIRO, E ESBARRA EM GATEADO; MAS VAI ATÉ O GAITEIRO) Pra que parô a galta, Canguçu? Toma um trago de canha pra tu te animá! (CESÁRIO TOMA UM GOLPE DA GARRAFA QUE TRAZ CONSIGO) -- TODOS OS DEMAIS ESTÃO CONTRAFETOS, OBSERVANDO CESÁRIO VISIVELMENTE EMBRIAGADO)
- ZEFINHA - (CONSTRANGIDA, PARA OS DEMAIS) Pobre do Cesário, já se passou na bebida...
- CESÁRIO - (CONTINUANDO) Nós temo é que dançá... que a vida é curta, moçada!
- ZEFINHA - (AVANÇA ATÉ CESÁRIO, TOMA-O PELO BRAÇO) Vem sentá aqui comigo, Cesário... pára de beber!
- CESÁRIO - Sentá eu não quero! eu quero é dançá... riscá esse chão á esporá! (DÁ UM PONTAPÉ NO SOLO, FAZENDO TINIR AS ESPORAS)
- ZEFINHA - (MUITO CARINHOSA) Mas senta um pouco... comigo... vem... (CESÁRIO REAGE COMO QUE ESPANTADO; MAS O CARINHO DA MOÇA DESARMA-O; ENCAMINHA-SE AO BARRIL, SENTA-SE COM ZEFINHA)
- ZACARIA - (LOGO APÓS CESÁRIO TER SENTADO, SURGE NA PORTA DO RANCHO; COM A MÃO ESQUERDA SEGURA A MÃO DIREITA DA MINHA NOIVA, A QUAL PORÉM NÃO APARECE. -- ENVERGONHADA, A NOIVA FICOU AINDA NO INTERIOR DO RANCHO) Alguém me chama? (A ENTRADA DO NOIVO NO TERREIRO DISSIPA O CLIMA DE INTRANQUILIDADE QUE CESÁRIO PROVOCARA)
- VÍRSIO - Mas como é que vocês desfeiteiam o gaitero, Zacaria?
- ZACARIA - Quem é que desfeiteou o Canguçu?! Eu?!
- CELITA - (SOMENTE AGORA APARECE, MUITO DENGOSA) Nós?! (VEM ATÉ O LADO DE ZACARIA).
- RUANA - Mas claro! Onde é que se viu deixá o gaitero tocando sbzinho e ir pra outras bandas?
- CELITA - (DENGOSA:) Nós fumo proseá um bocado com o meu padrinho...
- ZACARIA - É. Eu tinha que dá uma recorrida na invernada das visita, e já aproveitei pra dá uma exprementada no trote da minna potranquina. (BATE NAS COSTAS DE CELITA, FELIZ)

- GATEADO - Pois agora vocês vão troteá é bailando aqui com a gente, ouviu?
- ZACARIA - Tô disposto!!
- CASTIANO EXECUTA ALGUNS COMBASSOS DE UMA MÚSICA ALEGRE; VÍRSIO E NADINA SAEM DANÇANDO, ZACARIA VAI ENLAÇAR A NOIVA MAS IMEDIATAMENTE ESTA INTERROMPE TUDO.
- CELITA - (MUITO DENGOSA) Ih! dançá não quero! Tô tão cansada...!
- RUANA - (COM MALÍCIA) Já?!
- CELITA - (VAI ATÉ RUANA, FALA COM FIRMEZA) E o que é que tu pensa a gente lidá desde manhã... de tarde ir na vila, casá, voltá, uma coisa-e-outra... (FALSAMENTE AMEAÇADORA) quando chegá a tua vez tu vai vê!
- RUANA - Que! num dia desses não há o que me faça afrouxá o garrão! (LEVANTA UM DOS PÉS, AFIM DE TOCAR COM OS DEDOS DA MÃO NO TORNOZELO, EXPLICANDO ASSIM O SIGNIFICADO DO TERMO REGIONAL "GARRÃO". ENTREMENTES, RUANA LANÇA UM OLHAR SIGNIFICATIVO PARA GATEADO)
- CELITA - Pois eu confesso: o meu garrão já afrouxou. (VOLTA A ACONCHEGAR-SE NOS BRAÇOS DE ZACARIA) Quero descansá um pouco...
- RUANA - (COM AFETADA DELICADEZA:) A noiva manda...
- CELITA - (CONTINUANDO:) Prefiro ficá olhando de fóra vocês dançá...
- GATEADO - (COM MALÍCIA:) Faz bem... A noite é comprida e é bom não desperdiçá sustância agora. (AVANÇA PARA O LADO DA CARRETA, DANDO COSTAS À NOIVA E DESTA FORMA ACENTUANDO AINDA MAIS A MALÍCIA; OS DEMAIS COMPREENDEM E SORRIEM).
- ZACARIA - (APRECIANDO A PIADA DO AMIGO) Tu sempre sem-vergonha, ein, Gateado?!
- GATEADO IA AVANÇANDO, MAS SEUS PASSOS SÃO EMBARGADOS POR RUANA, QUE QUER ARRUMAR-LHE MELHOR O LENÇO DE PESCOÇO. GATEADO PORÉM AFASTA AS MÃOS DE RUANA, REPRESENTANDO-A COM PRESUNÇÃO:
- GATEADO - Eu! pára lá! Devagar pelas pedras... Nesse lenço não é qualquer mão que tóca. (RUANA, LEVEMENTE CONSTRANGIDA, VAI PARA O FUNDO; OS DEMAIS RIEM. GATEADO CONTINUA ATÉ A RODA DA CARRETA. ALÍ ESTÁ NADINA, QUE OUVIRA BEM SUAS PALAVRAS; POR ISSO TENTA ARRUMAR O NÓ DO LENÇO DE GATEADO; ELE PERMITE. É UMA CENA MUITO RÁPIDA, POIS A ATENÇÃO VOLTOU-SE PARA CELITA)
- CELITA - (PARA O PRIMO, SENTADO NO BARRIL) Cesário... Tu que é de casa, podia trazê um banco pra nós sentá...?
- CESÁRIO - (IMITANDO COM ANTIPATIA OS DENGUES DA NOIVA) "Um banco pra os noivo sentá!" (LEVANTA-SE. RUDE:) Me desculpa, minha prima, mas eu tenho impressão de que de hoje em diante o meu serviço de mandalete terminou.
- ZEFINHA - (PARA CELITA, COMO PEDINDO DESCULPAS) Ele bebeu demais, Celita...
- CESÁRIO - (CONTINUANDO) Tá aí esse rancho velho que não me deixa mentir: (OLHANDO O RANCHO, FICA BEM À FRENTE DA PRIMA) durante anos e anos eu fui, aqui nesse terreiro, o cachorrinho correndo pra um lado e outro pra atender o teu assoio (VOLTA-SE PARA ELA), não foi?
- CELITA - (CONSTRANGIDA) O Cesário nunca foi assim... logo hoje!
- CESÁRIO - (CONTINUANDO, FIRMA OS OLHOS EM ZACARIA:) Será que o Zacaria não tem força pra carregá um banco? Manda ele agora!
- CELITA - (TRISTE:) Não diz assim, meu primo...
- NADINA - (SORRINDO INGENUAMENTE) O Cesário tá tão gozado, não é?
- ZACARIA - (TENTANDO DEVOLVER ALEGRIA À REUNIÃO, RÍ GOSTOSAMENTE) Ora, vocês não vêem que o Cesário tá brincando? (ENCAMINHA-SE À PORTA DO RANCHO) Então eu não vou te força pra carregá um banco? (SEGUE, MAS A PRÓXIMA FALA DE CESÁRIO FAZ COM QUE ELE INTERROMPA POR UM INSTANTE O SEU GESTO DE IR BUSCAR UM BANCO DENTRO DO RANCHO)
- CESÁRIO - Pra carregá um banco, pode sê. Mas pra levantá a Celita na garupa do cavalo, parece que não. (ZACARIA FAZ QUE NÃO ENTENDE, ENTRA NO RANCHO) Pois se tivesse força não navéra de tá ainda aqui. (CESÁRIO OLHA ABSORTAMENTE PARA A LONJURA, ASSINALANDO PARA O LADO DA CARRETA A DIREÇÃO ONDE ESTÁ O RANCHO-NOVO ONDE OS NOIVOS VÃO MORAR) Ah! se eu fosse o Zacaria... já tinha levantado a Celita na garupa e seguido pra o rancho novo... (COMPLETA, NUM MISTO DE SONHO E INVEJA) que tá esperando eles...
- ZACARIA - (APARECE NA PORTA COM UM BANQUINHO E DEPOSITA-O NA POSIÇÃO nº 16) Celita, vem cá!
- CELITA - (NÃO PODE ENTENDER O QUE O NOIVO QUER, MAS AVANÇA PARA ELE) que é que tu qué? (INTERROMPE SEUS PASSOS, OUVINDO A SEGUINTE FALA DE CESÁRIO)
- CESÁRIO - (CONTINUA, ABSORTO, OLHANDO PARA O RUMO DO RANCHO-NOVO:) Um ranchito novo... (VOLTA-SE, IDIOTAMENTE BEBADO, PARA OS DEMAIS) pode haver coisa melhor numa noite dessas?

- ZACARIA - (FAZENDO POR NÃO TOMAR CONHECIMENTO DE CESÁRIO) vem cá, Celita! Sente aqui! (APONTA O BANCO)
- CELITA - (SEM ENTENDER) Ué, que é que te deu?
- ZACARIA - (BRINCALHÃO, "RALHA":) Mas onde é que se viu desobedece o marido já no dia do casamento...? (LEVANTA A MÃO E APANHA UM RELHO SUSPENSO DE UM PREGO NA PORTA DO RANCHO) Eu te ensino! (DÁ FORTE RELHAÇO NO CHÃO. CELITA FINGE QUE SE ASSUSTA. OS DEMAIS RIEM)
- GATEADO - (EM CIMA, RINDO) Aí, Zacaria! Mostra pra ela que tu é domador!
- RUANA - (EM CIMA, RINDO) Dá nela, dá!
- NADINA - (INGENUAMENTE, CORRE A DEFENDER COM SEU PRÓPRIO CORPO A AMEAÇADA NOIVA) Ah! não dá não na coitadinha!
- CESÁRIO - (GRITANDO PARA O GAITEIRO, E APROXIMANDO-SE DESTES, FAZ A ATENÇÃO DO PÚBLICO VIR PARA A ESQUERDA DO PALCO, JUNTO À RODA DA CARRETA) Por que continúa parado, gaiteiro? Abre essa cordeona, pra o baile continúa! (TODOS SE VOLTAM PARA CESÁRIO, EXCETO CELITA QUE, FURTIVAMENTE, SE SENTA NO BANQUINHO)
- CANGUÇU - (FIRME, QUASE AGRESSIVO) A noiva tá no terreiro, é ela agora que manda eu pará ou continúa.
- CESÁRIO - Ela não é mais desse rancho, moço! Aqui só ficou eu e o tio Graciano. Quem tá mandando ~~aquele~~ vacê tocá é então um dos dono da casa!
- CANGUÇU - Quero ouvi o que a noiva diz...
- CELITA - (SURPREENDIDA E MEIO ASSUSTADA, AO VER ZACARIA, ÀS SUAS COSTAS, AGACHAR-SE E EMPUNHAR COM AMBOS OS BRAÇOS O BANQUINHO) Não! não!... ~~que~~ que é que tu vai fazê, Zacaria?!
- ZACARIA - Mostrá que eu tenno força. (ERGUE O BANCO COM CELITA E PASSEIA UM POUCO COM ELA PELO TERREIRO, EM CÍRCULO, ATÉ RETORNAR À POSIÇÃO INICIAL, ONDE REPÕE A NOIVA. A NOIVA DEU GRITINHOS DE SUSTO, POR NÃO TER ONDE SE AMPARAR. OS DEMAIS RIRAM GOSTOSAMENTE. NADINA GRITAVA "VAI CAIR!", PULANDO INFANTILMENTE. CESÁRIO, DERROTADO PELO BOM-HUMOR DO NOIVO, ANULOU-SE AO FUNDO DA CENA) Tenno ou não tenno força?!
- CELITA - (COM ORGULHO CONJUGAL;) Como tu é forçado, virge!
- NADINA - (APROXIMA-SE DE ZACARIA, EM VIBRAÇÃO INFANTIL) Zacaria! deixa eu dá uma voltinha também? Deve se tão bom, não é, Celita?
- CELITA - (SEM GOSTAR DA INTROMISSÃO) É bom, sim... mas acontece que força pra duas o Zacaria não tem. (COM JEITO DE QUEM PROTEGE NAMORO, SORRÍ;) Pede aí pra o vîrsio...
- NADINA - (MUITO DENGOSA, OLHA PARA O VÍRSIO E SE REQUEBRA) Ah! o vîrsio não...!
- GATEADO - (APROXIMANDO-SE DE NADINA) Se tu quisé eu te carrego... (INCLINA-SE COMO SE APANHASSE COM AMBAS AS MÃOS, POR BAIXO, O BANCO; NADINA SE REQUEBRA NOVAMENTE)... mas sem o banco!
- NADINA - (OFENDIDA COM A PIADA) Vai te dá o respeito!
- RUANA - (ENQUANTO OS DEMAIS RIEM, ELA PROTESTA, FERIDA PELO INTERESSE DE GATEADO FACE À NADINA) In! vocês vieram aqui pra dançá ou pra carregá saco?!
- CASTIANO - (ENTRE APAIXONADO E ATOLEIMADO, SALTA PARA JUNTO DE RUANA) Então eu vou dançá contigo!
- RUANA - (QUASE ACONCEGHADA AO PEITO DE GATEADO, OLHA NOS OLHOS DESTES) Eu queria dançá com o Gateado...
- CASTIANO - E comigo?! (DECEPCIONADO)
- RUANA - (COM ARTES DE MULHER, FACILMENTE CONVENCE CASTIANO) Contigo também, claro! Mas eu prefiro te ouvir tocá violão. (OLHA NOS OLHOS DE CASTIANO, E EXAGERA A FALA:) Como tu tóca bem! (CASTIANO, SENSIBILIZADO, MURMURA O VIOLÃO, QUE DEPOSITÁRA JUNTO À RODA DA CARRETA. NESTE MEIO-TEMPO, NADINA SE APROXIMÁRA DE GATEADO E ESTÁ AJEITANDO O LENÇO-DE-PESCOÇO DESTES. RUANA, QUE AINDA OLHAVA CASTIANO, VOLTÁ-SE PARA GATEADO, E DÁ COM A CENA REVELADORA:) Não! (IMEDIATAMENTE VOLTÁ-SE DE NOVO PARA CASTIANO, QUE JÁ IA EMPUNHANDO O VIOLÃO) Não, vamo dançá! (CASTIANO DEPOSITA O VIOLÃO E TOMA A POSIÇÃO DE DANÇA, COM RUANA)
- ZACARIA - (ENTRA Trazendo um outro BANQUINHO, QUE VAI DEPOSITAR AO LADO DA NOIVA, NA POSIÇÃO 17, ENQUANTO DECLAMA À MODA CAMPEIRA, COM MUITA ANIMAÇÃO:)  
 Pois siga o baile, moçada!  
 Nós queremos apreciá!  
 quero saber, dos amigo,  
 quem é que vai comandá?



RUANA E CASTIANO SALTAM MAIS PARA O CENTRO DO TERREIRO.

VÍRSIO - (CONTINUANDO A ANIMADA DECLAMAÇÃO:) (DECLAMAÇÃO)

Não me interessa o comando,  
me interessa a dança em si!  
Ainda mais se vou bailar  
com certo anjo que eu ví!

(... E "ROUBA" NADINA DE GATEADO)

GATEADO - (DÁ-SE CONTA QUE RUANA FOI COM CASTIANO E NADINA COM VÍRSIO; MAS NÃO PERDE O ELA, DECLAMA ANDANDO COM VIVACIDADE PELO TERREIRO ATÉ O FUNDO)  
Se a dança é pra saudá os noivo,  
eu quero sê o mandante!  
Mas e então? cadê o meu par?  
Zéfinna, chega pra diante!

(... E "ROUBA" ZÉFINHA DE CESÁRIO. AMBOS ESTAVAM AO FUNDO, SENTADOS NO BARRIL. CESÁRIO ERGUE-SE COMO SE FOSSE PROTESTAR PELO "ROUBO")

CANGUÇÚ - (DÁ UM ACORDE, AVISANDO A DANÇA)  
Dei o tom na minha cordeona  
e a Cecla ficou gritando!  
que o mandante escolna a marca!  
Eu só sigo o seu comando!

GATEADO - Dos bicho que andam em arv'e,  
eu gosto é do tico-tico!  
Mas na nora de bailar  
melhor bicho é o ma-ça-ni-co!

TODOS - (COM MUITA VIVACIDADE E ALEGRIA, EXCETO CESÁRIO) Maçanico do Banhado!!

DANÇAM ENTÃO O "MAÇANICO"<sup>1</sup>). GATEADO COM ZÉFINHA, CASTIANO COM RUANA, VÍRSIO COM NADINA. ZACARIA E CELITA, SENTADOS EM SEUS BANQUINHOS, ASSISTEM Á DANÇA COM MUITA ANIMAÇÃO. CESÁRIO PERMANECE AO FUNDO, DE SEMBLANTE FECHADO.

CELITA - (ERGUE-SE DE SEU BANQUINHO, ENTUSIASMADA, LOGO APÓS O TÉRMINO DA DANÇA)  
Tava lindo, lindo! Até eu me alvorocel! Vamo dançá, Zacaria?

ZACARIA - (BRINCALHÃO) Uei, mas cadê o cansaço?

CELITA - (FEMININA, RINDO:) Sumiu.

ZACARIA - (LEVANTA-SE) Mas então nem penso mais. Sendo pra espalná os pé eu tô sempre disposto! (PARA O GRUPO) Utnha! noje sô capaz de passá a noite inteira dançando aqui com vancês!!

GATEADO - (COM MALÍCIA:) Não diz isso, tchê! Olha que a Celita munta a cavalo e vai na vila pra o vigário desmanchá o trato de hoje-à-tarde. (OS DEMAIS RIEM)

ZACARIA - Danço metade da noite então...

VÍRSIO - (ENTUSIASMADO) Mas tava bueno mesmo esse Maçanico!

RUANA - (PARA OS DEMAIS:) E isso que o Castiano não tava tocando! Imaginem se ele tivesse no violão, que maravilha! (COMEÇA QUASE A EMPURRAR CASTIANO RUMO AO VIOLÃO) Vai pegá o violão, Castiano, vai! (ELE VAI, BOBAMENTE; E RUANA APROXIMA-SE DE GATEADO:) Como ele toca bem, não é, Gateado?

GATEADO - (SEM ENTUSIASMO ALGUM:) É... (E SE AFASTA DE RUANA)

CASTIANO - (DE LONGE:) O que é que é pra tocá, Ruana?

RUANA - Agora a noiva é que vai escolnê a nova dança!

TODOS - Isso mesmo! A Celita escolne! A noiva diz! etc. etc. etc.

CELITA - (ACONCHEGANDO-SE A ZACARIA) Ora, eu tô tão contente da vida que qualquer marca serve. Vancês mesmo escolne...

NADINA - De jeito nennum. (INFANTIL, PARA OS DEMAIS) Olhem, eu inventei um orinquedo: nós vamo ricá tudo parado ("PÁRA"), de braço cruzado (CRUZA OS BRAÇOS E INCLINA O CORPO NA DIREÇÃO DE CELITA), até tu escolnê!

RUANA - (ACEBITANDO A BRINCADEIRA, CRUZA OS BRAÇOS) Isso mesmo! Eu sou a primeira!

GATEADO - (ÍDEM) Segundo...

ZACARIA - (PARA QUEM CELITA OLHARA, EM BUSCA DE PROTEÇÃO - ÍDEM) Terceiro...

A) PARA EXECUTAR O "MAÇANICO", CONSULTE-SE O "MANUAL DE DANÇAS GAUCHAS" de BARBOSA LESSA e PRIMO COSTES (Ed. Livros Vitak, S. Paulo). - GRAVADO EM DISCOS "COPACABANA" POR INEZITA BARROSO E O GRUPO DE BARBOSA LESSA.

CELITA - (UM TANTO ENCABULADA, AO OBSERVAR QUE OS DEMAIS TAMBÉM ESTÃO DE BRACOS CRUZADOS, À SUA ESPERA, NUM SILÊNCIO CONSTRANGEDOR:) Agora mesmo é que eu não sei dizer...

UM ENORME BARULHO DE LATAS CAINDO, DENTRO DO RANCHO, FAZ COM QUE TODOS SE VOLTAM PARA A PORTA, PRINCIPALMENTE ZACARIA E CELITA, QUE ESTAVAM MAIS PRÓXIMOS DO RANCHO E DE COSTAS PARA A PORTA. APÓS ALGUM INSTANTE DE SILÊNCIO, SURGE À PORTA NÉRSIO, MUITO CONSTRANGIDO, SEM SABER O QUE FAZER. FINALMENTE, COÇA A CABEÇA E BALBUÇIA, MEIO GAGUEJANDO:

NÉRSIO - ~~Minha mãe!~~ Bueno... A culpa não foi minha...

CELITA - O que é que foi, GURÍ?

NÉRSIO - Eu tava olhando ali... não vi que tinha coisa... dei uma asada (MOVIMENTA AMBOS OS BRAÇOS, DESAJEITADAMENTE)... e caiu!

VÍRSIO - O que é que tu derrubou, MENINO?

NÉRSIO - É umas foína grande ansim, cneia dumas argola de massa dentro... lá sei eu!

CELITA - (PÕE AS MÃOS NA CABEÇA E, UM TANTO APREENSIVA, EXPLICA À COMPANHEIRA QUE ESTIVER MAIS PERTO, DE PREFERÊNCIA NADINA) Xí! a Sía Bela vai ficar tão cuateada! É a massa que ela tava preparando práns rosquinna daqui a pouco...

NADINA - A massa das rosquinna?!... (QUASE CHORAMINGANDO DE TRISTEZA, AFASTA-SE) Não tem mais doce hoje!

CELITA - (TORMA A VOLTAR-SE PARA NÉRSIO) Onde é que tá?

NÉRSIO - (EXTREMAMENTE DESOLADO) Tudo no chão... (REAGE E TENTA DEFENDER-SE:) Mas foi assim: eu tava olhando umas figura de almanáquio na parede... a minha mão tava ansim, e num repente eu... (CAE EM TAL DESÂNIMO QUE NÃO PODE CONTINUAR)

CELITA - (COMPADECIDA) Ora, Nérsio, mão tem importância: se não sujô a gente aproveita.

NÉRSIO - Mas chujó.

CELITA - Deixa eu vê. Mas não te preocupa com isso. (SAE PARA DENTRO DO RANCHO)

VÍRSIO - (REPREENDENDO) Esse gurí donde vai tá fazendo estrago!

ZACARIA - (DEFENDENDO, AMIGO:) Não, ora, isso acontece...

RUANA - (POR BRINCADEIRA, INTIMIDA NÉRSIO, COM EXAGERO:) Nérsio! Imagina se a tua mãe sabe disso!

NÉRSIO - (AMEDRONTADO:) Nem fala, menina!

CESÁRIO - (DURANTE A DANÇA DO MAÇANICO, ELE TINHA MINDO POSTAR-SE ~~na parede~~ NA PAREDE DO RANCHO, JUNTO À JANELA 7, E É DESTA POSIÇÃO QUE FALA PARA NÉRSIO, ENQUANTO ZEFINHA VEM SE APROXIMANDO PARA ENTREGAR A CESÁRIO UMA CUIA DE CHIMARRÃO. NOTE-SE QUE CESÁRIO SEMPRE FALA COM MUITA AMIZADE E COMPREENSÃO QUANDO SE DIRIGE A NÉRSIO) Foi bom pra aprendê. Quando a gente vai num baile, gurí, tem é que ficá junto das moça (COINCIDE COM APANHAR A CUIA DAS MÃOS DE ZEFINHA) e não "feito mosca-tonta" pelos quarto...

NÉRSIO - (É UM PROTESTO <sup>COMO</sup> PARA TODOS) Não, eu tava por aqui sempre, mas terminaram me espantando...

VÍRSIO - Não sei porque!

NÉRSIO - Uei, vancês dançam, dançam, (QUASE CHOROSO) nunca sobra gurí pra mim.

NADINA - Tu tá se queixando é de chorão, Nérsio. Pode tê certeza que qualquêde nós fica contente de dançá contigo.

NÉRSIO - (DENGOSO) Ah! isso eu não duvido: que as moça goste de dançá comigo. (PROTESTANDO:) Mas os rapaz é que atrapalham, credo! parece tudo louco! Na voz de "pegá os cavalo" é aquele atropelo, e quando me dou conta tô de freio na mão, na porteira do curral, e nem rastro dos animal.

GATEADO - (PARECE QUE INSENSIVELMENTE ABRAÇOU RUANA, PASSANDO SEU BRAÇO PELAS COSTAS DA MOÇA E ASSIM ENLAÇANDO-A. RUANA ESTÁ FELIZ COM ESSE GESTO DE CARINHO) que nada, seu! Aqui a gente vai trocando par e no fim tudo se ajelta.

CELITA - (VOLTANDO:) Não foi nada, Nérsio... Daquí a pouco as rosquinna tão pronta, e gostosa daquele jeito que a Sía Bela faz. (VOLTA A ZACARIA, DANDO-LHE O BRAÇO)

GATEADO - (CONTINUANDO, E CAUSANDO A DESILUSÃO DE RUANA) Olha, essa marca seguinte tu vai dançá com a Ruana.

NÉRSIO - (ENTRE FELIZ E INCRÉDULO) Eu?!

- GATEADO - E por que que não?
- NÉRSIO - Mas isso é gastá pórv'a em chimango, é gastá tiro à-tôa. Uma fremsura como a Ruana é inté um desperdício nas mi'as mão, Seo Gateado!
- GATEADO - Que nada, gurí! Se eu, quando danço com ela, me esqueço da vida, tu há-de te esquecê também do estrago das rosquinha. (A RUANA REAGE AO GALANTEIO)
- NÉRSIO - (MUITO SINCERO) Além do mais, Seo Gateado, com quem é que o senhor vai dançá?
- GATEADO - Ora, não te preocupa, gurí. (AFASTANDO-SE) Eu arranjo outra em seguida. Cavalos, faca e mulhé... só não muda quem não qué!
- RUANA - (SALTA, OFENDIDA:) Convencido! Agora mesmo que eu não quero sabê de ti: vou dançá é com o Nérsio! (VAI PARA NÉRSIO)
- GATEADO - Pois dança com o Nérsio... agora! Mais tarde tu vem pros meus braço, total.. ("TOTAL" SIGNIFICA "O QUE É QUE ADIANTA ENTÃO?")
- RUANA - (PUXANDO NÉRSIO, QUE ESTÁ EMBEVECIDO COM AS QUALIDADES "ROMANTICAS" DE GATEADO) Vem cá! Fica aí me olhando, parado! Vem dançá!
- NÉRSIO - (FUGINDO AO PUXÃO DE RUANA, FALA COM FIRMEZA) Ah! mas sôlito eu não danço, não tem perigo, de jeito nenhum!
- RUANA - (JÁ IRRITADA:) Não é sôzinno, bobo, é tudo junto!... A Celita já ia escolhê a dança quando tu fez o estrago!
- NÉRSIO - (TRAGICOMICO) Pra que tu foi falá no estrago, gurí?! Eu já tinha me esquecido!
- RUANA - (ENERVADA, APELA PARA CELITA) Escolhe a música duma vez, Celita!
- CELITA - (AJUDANDO RUANA, NEM PENSA:) Tá: um chôte!
- TODOS - (VENDO FINALMENTE SOLUCIONADO O PROBLEMA, ESTÃO ALEGRES AGORA:) Boa escolha! Isso mesmo! Um chôte! Muito bem! Vamos dançar! (ENTREMENTES, CESÁRIO VAI ATÉ O FUNDO APANHAR A CHALEIRA DE ÁGUA, PARA TORNAR A ENCHER A CUIA QUE ZEFINHA LHE TROUXERA; ZEFINHA PERMANECE ONDE ESTAVA, ISTO É, JUNTO À JANELA 7). (GAITEIRO DÁ UM ACORDE NA CORDEONA).
- ZACARIA - (AVANÇA COM CELITA E A ENLAÇA) Vamos prá o chote, minna prenda!
- RUANA - (NÃO SATISFEITA:) Uei, mas só nós? só dois par?!
- GATEADO - Não, nessa eu entro também. (AVANÇA ATÉ ONDE ESTÁ VÍRSIO, O QUAL, FELIZ DA VIDA, COCHICHA ALGO PARA NADINA) Se o amigo dá licença, eu queria bailá esse chôte com a Nadina.
- VÍRSIO - (VOLTA-SE PARA GATEADO; NÃO OUVÍRA) que é?
- GATEADO - Tou pedindo permissso pra bailá agora com a indiazita.
- VÍRSIO - (SIMPÁTICO, CORDATO) Ora, pôde dançá, como não!
- GATEADO - Desculpe eu tê metido as cara, mas se não me ativo termino ficando ~~maluco~~ de-apê. (PUXA NADINA, FAZENDO-A EXECUTAR O GIRO-SAUDAÇÃO<sup>2</sup>).
- CESÁRIO - (COMENTA, DE ONDE ESTÁ, JUNTO À PORTA, ENQUANTO DEPOSITA A CHALEIRA NO CHÃO) Mas cuidado pra não ensilná cavalo que já tem a marca de um outro, tchê!
- GATEADO - (COM PRESUNÇÃO) Não tem perigo. Se a marca é forte, a gente põe (FAZ NADINA REALIZAR NOVO GIRO-SAUDAÇÃO)... contra-marca!
- CESÁRIO - (AVANÇA PARA ENTREGAR A CUIA A VÍRSIO, QUE ESTÁ PRÓXIMO À JANELA 6) Nem sempre isso adianta... tem certo tipo de marca que não garante o direito do dono.
- NADINA - (PROTESTA:) Tu tá querendo me chamá de avoadá, Cesário?
- CESÁRIO - (BRUSCO, RUDE:) Eu não tô te chamando de nada, gurí. Tô falando por falá, no mais. (MAIS DE SI PARA SI:) Dizendo que... em matéria de bem-querer... (PROFUNDO) não hai marca que sirva. (PAUSA) Eu? não tenho marca. (DÁ DE OLHOS EM ZEFINHA) Tu também não tem, não é, zefinna? (ELA NADA ESTÁ ENTENDENDO, PARECE ATÉ MEIO ASSUSTADA) Vem dançá comigo, então! (VOLTA-SE PARA O GAITEIRO E GRITA, ALEGRE:) Lásca o chôte, canguçú! (FAZ ZEFINHA REALIZAR O GIRO-SAUDAÇÃO).
- CANGUÇÚ - Mas qual é o chotes que a senhora manda, dona Celita?
- CELITA - (DENGOSA) Ora, hoje eu gosto de tudo...
- ZACARIA - (TAMBÉM RESOLVE TOMAR-SE DE DENGUES, E, COMO ESTÁ DE BRAÇO DADO COM A NOIVA, É-LHE FÁCIL "CUTUCÁ-LA" ENQUANTO FALA:) Mas diz qual é o chôte que tu qué que ele toque, minna riqueza!
- CELITA - (AINDA MAIS DENGOSA, "CUTUCA-O" TAMBÉM) Qualqué um...
- ZACARIA - (EM CRESCENDO) Mas diz um...
- CELITA - (EM CRESCENDO) Diz tu!
- ZACARIA - (EM CRESCENDO) Não: tu! (OS DEMAIS PARECEM EMBEVECIDOS COM ESSA CENA DE AMOR, MAS EIS QUE CESÁRIO TIRA TODA O ENCANTAMENTO DO DIÁLOGO:)

2) GIRO-SAUDAÇÃO - MANEIRA TÍPICA DE CONVIDAR A MOÇA A DANÇAR, VER O "MANUAL DE DANÇAS CAUCASAS".

CESÁRIO - (COM GROSSERÍA) In! agora vancês vão ficá empacado que nem mula de mascate? Deixa então que eu escôino isso: é o chôte "No Bom do Baile"  
le!  
TODOS - (COM ENTUSIASMO) Muito bem, "No Bom do baile", tá lindo, etc.etc.

DANÇAM O CHÔTE "NO BOM DO BAILE" 3) -- ZACARIA COM CELITA, NÉRSIO COM RUANA, GATEADO COM NADINA, CESÁRIO COM ZÉFINHA.

TODOS CANTAN: O chôte pra se bom  
tem que se bem sacudido,  
mas pra se melnor se tem  
que se dançá no chão batido. (BIS)

SURGE SEO GRACIANO, DE DENTRO DO RANCHO, MUITO FELIZ. TRAZ NA MÃO UM "BORRACHÃO" (ESPÉCIE DE VAZILHA FEITA DE UM GRANDE CHIFRE) COM AGUARDENTE. É SAUDADO COM DEMONSTRAÇÕES DE ALEGRIA POR TODOS QUE ESTÃO NO TERREIRO. SALTITANDO AO COMPASSO DO CHÔTE, SEO GRACIANO VOLTA-SE PARA O INTERIOR DO RANCHO E GRITA, ENQUANTO OS DEMAIS MARCAM A DANÇA NO MESMO LUGAR:

SEO GRACIANO: Negrinho! Traz um balde d'água aqui!  
Pra nós molá o chão do salão!  
Com este chôte a polvadeira foi subindo  
X E as ~~moças~~ tão tussindo moça!  
por-mór-de da cerração!

TODOS: Pois não!

O CORO REPETE A ESTROFE CANTADA POR SEO GRACIANO.

GATEADO VEM A PRIMEIRO PLANO E, ENQUANTO OS DEMAIS MARCAM A DANÇA NO MESMO LUGAR, CANTA PARA NADINA:

GATEADO: Morena! quando o balde d'água vim  
pra nós molá o chão do salão,  
tu aproveita e vê se meio lava os pé,  
que eu não danço com mulné  
que tem pretume nos garrão.

TODOS: Pois não!

O CORO REPETE A ESTROFE CANTADA POR SEO GRACIANO.

NADINA, AO FIM DA CANTIGA DE GATEADO, OLHA OS PRÓPRIOS PÉS, FICA ENVERGONHADA COM A BRINCADEIRA DE GATEADO, FOGE DELE INDO PARA A CARRETA; MAS GATEADO VAI BUSCÁ-LA, E CONVINCE-A DE CONTINUAREM DANÇANDO.

O NÚMERO TERMINA COM TODOS VOLTANDO A ENTOAR O REFRÃO "O CHÔTE PRA SE BOM". OS ~~MOÇOS~~ SE MOVIMENTAM DE MODO A CERCAREM SEO GRACIANO DURANTE OS ÚLTIMOS COMPASSOS DA MÚSICA. JOVENS

TERMINADO O CHÔTE, TODOS CERCAM SEO GRACIANO COM DEMONSTRAÇÕES DE ALEGRIA. -- O POSTEIRO DEMONSTRA QUE ESTÁ FELICÍSSIMO POR RECEBER ESSAS GENTILEZAS DOS CONVIDADOS.

SEO GRACIANO - Gostei de vê! O moçada, seu!... Então o verso do Gateado foi especial! Tu merece um trago de canha, tchê! (PASSA-LHE O BORRACHÃO)

GATEADO - É da boa?

SEO GRACIANO - Se é da boa? Caninha azul de Santo Antônio da Patrulha, que encomendei especialmente pra o casório da Celita. -- Depois passa adiante. -- (ENCAMINHANDO-SE A CELITA:) E como é, minha filha, tu não vai servir um licorzinho pras meninas?

CELITA - Ora, pai, tudo é gente de casa. Eu já disse que quem quisé se servir dos comes-e-bebes é só chegá prá diante.

GRACIANO - É bom que seje tudo de casa, ficam à vontade. (PARA A RODA) Por isso que eu disse prá Celita: bamo convidá pouca gente, só os vizinho mais chegado. -- E essa gente, será que já encheu o bucho bastante?

TODOS - (COM GENTILEZA) Sim senhor, está tudo muito bom, obrigado, etc.etc.

GRACIANO - (LISONJEADO) Pois é, não façam cerimônia.

NÉRSIO - (ENTUSIASMADO COM A PERSPECTIVA) Agora nós temo tudo esperando as rosquinha...

GRACIANO - Não-demora e Sia Bela já vai fazer.

VÍRSIO - Só mesmo o Nérsio pra se preocupá com as rosquinha. Nem mesmo de bebida nós temo precisando, Seo Graciano. O senhor acha que alguém vai se alembra de bebê, quando os óio dessas morena (OLHA FURTIVAMENTE

PARA NADINA) já tão tonteando a gente? (NADINA REAGE DENGOSA AO OLHAR)

3) PARA EXECUTAR A DANÇA, CONSULTE-SE O "MANUAL DE DANÇAS GAÚCHAS" de BARBOSA LESSA e PRIXÃO CORTES (Ed. Irmãos Vitale, S. Paulo). - ESTE CHÔTE FOI GRAVADO POR INEZITA BARROSO EM DISCOS "COPACABANA" - PARTE DE - PIANO EDITADA POR IRMÃOS VITALE, S. Paulo.

- GRACIANO - É verdade, é verdade! (LANÇA PARA O INTERIOR DO RANCHO UM OLHAR DE BROBESTO) Agora imaginem como eu não hei-de tá tiririca lá no meio daqueles véio, que só sabem comê leitão e parece que vieram matá a fome na mia casa!... Eu...
- CELITA - (CORTA, REPREENSIVA:) Mas que vergonha, papai!
- GRACIANO- (FIRME) Vergonha nada! E o pior é que tenno de tá fazendo sala, quando o pé (APOIA O PÉ DIREITO SOBRE O CALCANHAR E FAZ UM MOVIMENTO PENDULAR COM A PONTA-DO-PÉ) tá que é um léque pra se entreverá aqui na dança.
- RUANA - (SALTA PARA BEM JUNTO DE SEO GRACIANO) Então não perca tempo, Seo Graciano! Vamo dançá nós dois?
- GRACIANO- (QUASE ASSUSTADO) Eu dançá contigo? agora? Mas tu tá louca? periga até me dá uma congestão!... -- ~~eu~~ Eu tou com meia perna-de-perú trancada aqui ansim (NA-BARRIGA); deixa premeiro sentá a bôia. -- (PROCURA COM OS OLHOS O BORRACHÃO) Passa a canha, tche! (NÉRSIO, QUE ESTAVA COM O BORRACHÃO, ENTREGA-LHE).
- RUANA - Mas então o senhor me deixa dançá uma marca à sua saúde. Tá?
- GRACIANO- Se é dança sapateada, aceito.
- RUANA - Sapateada, sim!
- GRACIANO- Mas tem que se daquelas louca de mais especial!
- RUANA - Ih! vai saltar poeira, Seo Graciano! Pois aí vem a... "Tirana"!
- GRACIANO- (ENTUSIASMADO:) La gran-flauta!
- ZACARIA - (EM CRESCENDO:) Mas oigalê guria divertida, seu!
- VÍRSIO - (EM CRESCENDO:) Cnega prá frente, Castiano, pra accompanná a Ruana!
- NÉRSIO - (EM CRESCENDO:) E vamo vê qual é o moço que ela vai escolné pra par!
- CELITA - Não sendo o noivo, pode escolné qualquer moço...
- GRACIANO- Prende fogo, Castiano, numa tirana bem puxada!
- CASTIANO DÁ O ACORDE EM SEU VIOLÃO. OS MOÇOS SE ENFILEIRAM, PARA SEREM ESCOLHIDOS. NADINA ESTÁ ENTRE GATEADO E VÍRSIO, MAS MAIS PRÓXIMA DE GATEADO. À MEDIDA QUE O CORO CANTA, NADINA VAI SE ACONCHEGANDO JUNTO A GATEADO. O CORO EXECUTA UMA DAS TOADAS DA "TIRANA" RIO-GRANDENSE, À ESCOLHA DO DIRETOR.
- CORO: Tirana, tira, tirana!  
Tirana, ai!
- RUANA VAI CAMINHANDO, SENSUAL, OLHANDO FIRMEAMENTE OS VÁRIOS MOÇOS. ENTRE ESTES, SEO GRACIANO PARECE O MAIS "MOÇO" E ENTUSIASTA, DEMONSTRANDO ALIMENTAR A ESPERANÇA DE SER O ESCOLHIDO. RUANA PASSA POR ZACARIA, CELITA ESTENDE O BRAÇO DIANTE DESTES, COMO SE DISSESSE À RUANA QUE ELE TINHA DONO. RUANA PARA NA EXTREMIDADE DA FILEIRA, ONDE ESTÁ GATEADO, E COMPLETA A TOADA:
- RUANA: Meu amor nos braços de outra, ai!  
Não sei como não morri!
- RUANA VAI-SE AFASTANDO DE GATEADO, MAS OLHANDO-O COM FIRMEZA E ATRAENTE. GATEADO PARECE, PORÉM, NÃO SE INTERESSAR PELA DANÇA. NADINA, ACREDITANDO SER A RAZÃO DESSE DESINTERESSE, MOSTRA-SE DENGOSA E CONFIANTE.
- TODOS - (COMENTAM) É o Gateado! Ela te escolneu, Gateado! Vai! etc.etc.etc.
- CORO: Tirana, tira, tirana,  
Tirana, ai!
- GATEADO, PARA SURPREZA DE NADINA, VAI PARA O CENTRO DO TERREIRO E COMPLETA:
- GATEADO: Não chores não!  
Se pra outra deã meus braços,  
dou pra ti meu coração!
- ENTÃO, SOB O ENTUSIASMO DOS DEMAIS, GATEADO E RUANA DANÇAM UMA DAS "TIRANAS" RIO-GRANDENSES, COM MUITA VIBRAÇÃO NO SAPATEIO. ENTREMENTES, NADINA VAI PARA JUNTO DE VÍRSIO, PROCURANDO CONSOLAR-SE DO INESPERADO ABANDONO.
- AO FIM DO SAPATEIO, QUANDO GATEADO E RUANA SE ENLAÇAM, O CORO CANTA, VIBRANTE:
- CORO: Tirana, tira, tirana,  
Tirana, ai!
- VÍRSIO, ENTUSIASMADO, VAI PARA O CENTRO DO TERREIRO, E CONTINÚA O CANTO:
- VÍRSIO: Já não morre por amores...
- GATEADO, EVIDENTEMENTE, AFASTA-SE AO SURGIR UM COMPETIBOR NO SAPATEIO. NESTE PEQUENO INTERVALO, NADINA PASSA "BATENDO O PÉ", DESAFORADA, POR ENTRE VÍRSIO E RUANA, E PASSA COMO UMA VENTANIA PARA O INTERIOR DO RANCHO. OS DEMAIS RIEM. VÍRSIO SE DESCONTROLA, NÃO SABE SE SEGUE ATRÁS DE NADINA OU SE CONTINÚA COM RUANA. TERMINA OPTANDO PELA DANÇA (TUDO ISSO É BASTANTE RÁPIDO) E CONCLÚE:
- VÍRSIO: Quem por amores morria!

ENTÃO, SOB O CRESCENTE ENTUSIASMO DOS DEMAIS, VÍRSIO E RUANA EXECUTAM MAIS UM SAPATEIO DA TIRANA, AO FIM DO QUAL O CORO TORNA A CANTAR:

CORO: Tirana, tira, tirana!

SEO GRACIANO NÃO PODE MAIS SE CONTER, E ENTRA NO CENTRO DO TERREIRO, ERGUENDO O BORRACHÃO DE AGUARDENTE:

SEO GRACIANO: Merece um trago de canha!

Se tu te atira na dança,  
Até os velno se açanha!

ATIRA O BORRACHÃO PARA NÉRSIO E ENTRA NO SAPATEIO. DANÇA COM UM ENTUSIASMO TAMANHO, E TÃO DESAZEITADAMENTE, QUE OS DEMAIS COMEÇAM A RIR. RUANA, NUM ACESO DE RISO, DESISTE DE DANÇAR E VAI PARA O FUNDO. SEO GRACIANO, PORÉM, PARECE QUE NÃO SE DÁ CONTA DE NADA E "PATEIA" COM QUASE FÚRIA. DIVERTIDO, ZACARIA GRITA:

ZACARIA - Ataquem esse potro, que já vem dando coice no cnão!

GATEADO E VÍRSIO SALTAM A ATACAR SEO GRACIANO, NO PRECISO MOMENTO EM QUE ESTE, PERDENDO O EQUILÍBRIO, IA CAINDO. NOS BRAÇOS DE GATEADO E VÍRSIO, ELE ESTÁ AGORA OFEGANTE, MAS FELIZ. CELITA E ZACARIA ACODEM TAMBÉM. ZACARIA ABANA O ROSTO DO VELHO, DE PREFERENCIA COM UM CHAPÉU, PARA QUE ELE GANHE

CELITA - (DIVERTIDA: mas olhem esse nome que ainda está bueno de pé, seu!

VÍRSIO - (DIVERTIDO:) Dance outra marca, Seo Graciano!

CELITA - É mesmo, papai! É bom não perde o embalo! Dance outra!

GRACIANO- (LISONJEADO) Ah! mas pra eu dançá de-novo, só se o vírsio apanha a

TODOS - Então vai buscar a rabeca, vírsio! Vai! É um pedido! etc.etc.etc.

GRACIANO- Oigale que eu gosto de rabeca! (LIMPA O SUOR DA TESTA)

VÍRSIO - (UM POUCO DESCONTENTE) Ora, eu não pretendia tocá mais, já chegou os floreio na igreja noje de tarde. (ABRE O SORRISO) Mas, se é um pedido do Seo Graciano, não posso me negar!

TODOS APLAUDEM. VÍRSIO CORRE PARA DENTRO DO RANCHO, A BUSCAR SEU RÚSTICO VIOLINO. ENTREMENTES, CESÁRIO E ZEFINHA SAINDO DA SANELA 7, E ALÍ SE ENLAÇAM ENCONTRO NA PAREDE APRECIANDO A CENA.

GRACIANO- Agora eu quero dançá com a zefinna. (VAI ATÉ ELA) Vamo, menina?

ZEFINHA - Com todo o prazer... (VAI SAINDO, MAS VOLTA-SE PARA CESÁRIO:) Dá licença, Cesário?

CESÁRIO - (DE BOM HUMOR) É uma sastisfação que dance com o meu tio Graciano... (DEPOIS DISSO CAMINHA PARA O FUNDO E DESAPARECE DENTRO DO RANCHO)

GRACIANO- Vem, então! (TRAZ ZEFINHA PARA O CENTRO DO TERREIRO, COM O MÁXIMO REQUINTE DE DELICADEZA, FAZENDO-A EXECUTAR O GIRO-SAUDAÇÃO TÍPICO)

RUANA - (SALTA A INTERPELAR SEO GRACIANO, COMO OFENDIDA:) Ué, Seo Graciano! não se agrada de dançá comigo?

GRACIANO- Não é isso, viventa!... mas cadê rólego pra aguentá os teus corcóvo?!

-- Eu já ví tu corcoveá bastante. (OLHANDO ZEFINHA E FAZENDO-A REPE-

TIR O GIRO-SAUDAÇÃO, AINDA COM MAIS DELICADEZA) Agora me agrada é uma potranquinna de trote macio... (SIMULANDO PROTESTAR) E o senhor vai me deixá desguaritada?! (CENSURANDO) que feio!

GRACIANO- Ora, pega um outro, mais novo... (OLHA EM REDOR) ansim que nem aí o Nérsio... ele sim é capaz de aguentá o tirão.

NÉRSIO - (ENTUSIASMADO COM A SUGESTÃO, SALTA PARA NADINA, JÁ ENLAÇANDO-A PARA DANÇAR) Na voz de "bamo" se fumo mesmo!

RUANA - (LIVRANDO-SE DELE, GRITA:) Mas tu não vê que é brinquedo meu, ô açanhado?! Agora quem vai dançá é só o Seo Graciano e a zefinna...

GRACIANO- O que?! Tu pensa que eu vou dançá sblito?! Que esperanças! Eu quero vê todo o mundo dançando... (SOLTA ZEFINHA) senão já adro o cavalo!

NÉRSIO - (ASSIM AMPARADO, TORNA A SALTAR PARA RUANA) Seo Graciano é nome véio, tá com a razão! (FÓRÇA RUANA A REALIZAR O GIRO-SAUDAÇÃO)

ZACARIA - (PARA VÍRSIO, QUE VEM SURGINDO DO RANCHO, JÁ COM A RABECA EM PUNHO) Então lásca uma dança, vírsio! A meu pedido, o Pzinnho! Não perde tempo! (VAI COLOCAR-SE COM CELITA JUNTO A SEO GRACIANO E NÉRSIO, JÁ PREPARADOS PARA A DANÇA)

VÍRSIO - (FAZENDO UM GESTO DE QUEM NÃO VAI TOCAR) Não, espérem lá! Eu, pra tocar, preciso de inspiração.

GRACIANO- Tá te faltando cachaça...? (INTERESSADO E SOLÍCITO, SOLTOU A MÃO DE ZEFINHA E JÁ DEU UM PASSO NA DIREÇÃO DO RANCHO, PARA BUSCAR A BEBIDA, MAS A FALA DE VÍRSIO O INTERROMPE:)

VÍRSIO - (SIMPÁTICO E ROMANTICO) Não, não é isso, Seo Graciano. Mas... se a Nadina ficá do meu lado, vocês vão vê essas corda chorá e cantá ao mesmo tempo.

EMBORA TOMADOS PELA MÃO, NO PREPARATIVO DA DANÇA, TODOS SE VOLTAM PARA O LADO EM QUE DEVE ESTAR NADINA. NADINA, SENTADA NO BANQUINHO 15, JUNTO À RODA DE CARRETA, ESTÁ "INCOMODANDO" GATEADO, O QUAL TENTA AFINAR SEU VIOLÃO; A CADA TENTATIVA DESSAS NADINA RESPONDE TORCENDO UMA OUTRA CRAVELHA. GATEADO, FINGINDO DESCONTENTAMENTO, DÁ UM LEVE TAPA NA INTROMETIDA MÃO DE NADINA.

GRACIANO - (CHAMANDO) Nadina!  
NADINA ESTÁ COM A ATENÇÃO VOLTADA PARA GATEADO.

GRACIANO - (MAIS FIRME) Nadina!

NADINA - (DESINTERESSADA) que é?

RUANA - (INTERESSADA NO CASO) O vírsio tá te chamando...

GRACIANO - (PROTECTOR DE NAMORO:) Vem... aqui pra o lado do vírsio...

NADINA ERGUE-SE, DENGOSA, DÁ UMA BATIDA NAS CORDAS DO VIOLÃO DE GATEADO. GATEADO VAI DEPOSITAR O VIOLÃO SOBRE A "MESA" DA CARRETA. NADINA VEM SE APROXIMANDO DE VÍRSIO (QUE SE POSTA À ALTURA DA JANELA 7), A PASSOS LENTOS, COM MUITO DENGUE, MAS OLHA ~~PARA O VIOLÃO~~ ALTERNADAMENTE PARA GATEADO E VÍRSIO. FINALMENTE, PARA A UNS TRES METROS DIANTE DE VÍRSIO, NUM GESTO DE ESTUDADA ALTIVEZ. MAS VÍRSIO CHAMA-SE COM UMA VOZ EXTREMAMENTE SUAVE:

VÍRSIO - Vem, Nadina... aqui... do meu lado... vem...

COMO SE HESITANTE, NADINA COMEÇA A RECUAR, DE COSTAS, EM PASSINHOS LENTOS, ATÉ SE "ANINHAR" JUNTO AO PEITO DE VÍRSIO. OS DEMAIS ESTÃO MUDOS E ATENTOS, GOZANDO COM O NAMORO DE VÍRSIO E NADINA.

VÍRSIO ESTÁ COM O VIOLINO CAÍDO AO LONGO DO CORPO, SEGURANDO-O PELA MÃO ESQUERDA. ~~Ele~~ ERGUE AGORA A MÃO DIREITA E LEVA-A POR DIANTE DO BUSTO DE NADINA, COMO SE FOSSE ABRAÇÁ-LA PELAS COSTAS. NADINA SE ASSUSTA COM TAL ATREVIMENTO, ERGUE-SE UM POUCO SOBRE A PONTINHA DOS PÉS, RESPIRAÇÃO TRANCADA... MAS VÍRSIO ENTÃO DEMONSTRA QUE SIMPLEMENTE PRETENDIA PASSAR O VIOLINO PARA A MÃO DIREITA. APANHA O VIOLINO, SEMPRE POR DIANTE DO BUSTO DE NADINA. DURANTE TODA ESSA CENA, VÍRSIO, BRINCALHÃO, TENTARA OLHAR NADINA NOS OLHOS; MAS A MENINOTA SEMPRE MANTIVERA-SE DE COSTAS PARA ELE. SOMENTE AGORA, AO "PASSAR O SUSTO" E PERCEBER A INTELIGENTE BRINCADEIRA, É QUE NADINA OLHA VÍRSIO, DANDO UMA "NAMORADINHA" E REQUEBRANDO-SE COM DENGUES. NADINA COMPLETA SUA REAÇÃO COM UMA RISADINHA CARINHOSA. VÍRSIO, ENTUSIASMADO, GRITA PARA OS DEMAIS:

VÍRSIO - Agora, sim! É o Pèzinho, moçada!  
NADINA AFASTA-SE UM POUCO, PARA QUE VÍRSIO POSSA TOCAR VIOLINO. NOTE-SE, ALIÁS, QUE A MANEIRA AUTÊNTICA DO GAÚCHO TOCAR RABECA É APOIANDO O INSTRUMENTO NA JUNTA DO BRAÇO E ANTEBRAÇO, E NÃO À ALTURA DO OMBRO E JUNTO AO QUEIXO COMO OS VIOLINISTAS ERUDITOS.  
VÍRSIO, CANGUÇU E CASTIANO TOCAM O PÈZINHO, TODOS POSTADOS À ALTURA DAS JANELAS 6 e 7.

DANÇAM O "PÈZINHO" 4) - ZACARIA E CELITA, GRACIANO COM ZEFINHA, NÉRSIO COM RUANA. A PRIMEIRA VEZ QUE SE ENTOA O REFRÃO, NADA HÁ DE ESPECIAL:

Ai bota aqui, ai bota ali o teu pèzinho,

o teu pèzinho bem juntinho com o meu.

Ah bota aqui, ah bota ali o teu pèzinho,

o teu pèzinno o teu pèzinno ao pé do meu.

MAS, NESSE MEIO-TEMPO, NADINA AFASTARA-SE MAIS UM POUCO DE VÍRSIO E ATENTA PARA GATEADO, O QUAL, DE JUNTO À CARRETA, ESTÁ FAZENDO FURTIVOS SINAIS PARA QUE A MOCINHA ABANDONE O VIOLINISTA E VENHA DANÇAR COM ELE. NADINA, A PRINCÍPIO, PARECE RECUSAR, MAS TANTO GATEADO INSISTE QUE JÁ ESTÁ QUASE ACEDENDO AO MALICIOSO CONVITE. VÍRSIO, FELIZ DA VIDA, E ATENTO AO VIOLINO, NÃO PERCEBE O QUE SE PASSA COM OS DOIS.

E depois não vá dizer  
que voce já me esqueceu...

NA REPETIÇÃO DESTA ESTROFE, JÁ GATEADO "ROUBOU" NADINA E ESTÁ DANÇANDO COM ELA. OS DEMAIS SE DIVERTEM COM A CENA.

~~NADINA~~ AGORA, AO INVÉS DE NOVAMENTE ENTOAREM O REFRÃO "AI BOTA AQUI", OS DANÇADORES FAZEM TROÇA DE VÍRSIO ENQUANTO DANÇAM, PRONUNCIANDO RAPIDAMENTE (PARA COINCIDIR COM OS COMPASSOS DO REFRÃO) AS SEGUINTE FALAS:

4) PARA EXECUTAR A DANÇA, CONSULTE-SE O "MANUAL DE DANÇAS GAÚCHAS" DE BARBOSA LESSA E PAIXÃO CARTES (Ed. Irmãos Vitale, S. Paulo). - O "PÈZINHO" FOI GRAVADO EM DISCOS "COPACABANA" POR INEZITA BARRISO E O GRUPO DE BARBOSA LESSA,

ZACARIA - Ai, te roubaram a prenda, tche!  
 GELITA - Que clave o meu pai te arranjou pedindo pra tu tocá, ein?  
 RUANA - A Nadina não qué sabe mais de ti, viu?  
 GRACIANO - Não foi por querê, vírsio; eu não sabia que o Gateado ia se aprovei  
 ZEFUNHA - E se aproveitou lindo!  
 NÉRSIO - De-le púa; de-le púa!  
 NADINA - (SOLTANDO-SE DE GATEADO, SIMULANDO VERGONHA, CHORAMINGA:) Vocês  
 tão me deixando envergonhada!

SEGUE-SE A OUTRA PARTE DA MÚSICA, QUE SE PROCESSA NORMALMENTE.  
 ANTES DE RECOMEÇAR A DANÇAR COM NADINA, GATEADO TOCA UM VIOLINO IMAGINÁRIO E  
 GRITA, DEBOCHADO:  
 GATEADO - Enquanto o arco vai e vem, a gente folga as costas! (DANDO O BRAÇO À  
 NADINA) Vamo, flor de morena!  
 NOS ÚLTIMOS MOMENTOS DA DANÇA, ACENTUAM-SE AS VOZES DOS DANÇADORES, TROÇANDO  
 DE VÍRSIO.

TERMINA A DANÇA. AO ÚLTIMO PASSO, GATEADO SALTA COMO SE FOSSE ABRAÇAR NADINA  
 MAS ESTA SE ENCURVA SOB OS BRAÇOS DO GAÚCHO E DISPARA PARA O FUNDO DO CENÁ-  
 RIO, INDO SENTAR-SE NO BARRIL. A ATENÇÃO DO PÚBLICO, PORÉM, ESTÁ MAIS CON-  
 CENTRADA NA AVALANCHE DE GENTE QUE SE ATIROU A CERCAR VÍRSIO. TODOS, INCLUSI-  
 VE GATEADO E OS MÚSICOS, CERCARAM VÍRSIO, TROÇANDO DELE PORQUE PERDEU A NAMO-  
 RADA PARA GATEADO. HÁ TOTAL CONFUSÃO DE VOZES. MAS VÍRSIO CONSEGUE VENCER  
 O CÉRCO; PRIMEIRAMENTE O PÚBLICO VÊ SURGIR DE ENTRE A CONFUSÃO UM VIOLINO E,  
 EM PROSSEGUIMENTO, O BRAÇO DE VÍRSIO. VÍRSIO APARECE AGORA, MEIO TONTO PELA  
 GRITARIA, E PÓDE OLHAR NADINA LÁ AO FUNDO, NO BARRIL.

VÍRSIO - (GRITA PARA NADINA) Tu viu o que eles estão dizendo?  
 AGORA A AVALANCHE SE PRECIPITA, RISONHA, NA DIREÇÃO DE NADINA, COMO SE FOSSE  
 REPETIR COM ELA A BRINCADEIRA. MAS VÍRSIO, JÁ BEM PRÓXIMO À NADINA, FALA:  
 VÍRSIO - Tu viu o que eles estavam dizendo...? que eu já não sou mais o do-  
 no do teu coração?

NADINA  
 RABECA - (ERGUE-SE, VALDOSA, AVANÇA UNS DOIS PASSOS, CONTESTA) Mas quem foi  
 que disse que tu é dono do meu coração? (GATEADO, AO OUVIR ISTO, SAI  
 PARA O LADO DE NADINA, OFERECENDO-LHE O BRAÇO. MAS ELA RECUSA,  
 CONFIRMANDO:) Meu coração é um potrinho chucro e sem dono nenhuma!  
 (GATEADO, SEM DAR IMPORTÂNCIA, AFASTA-SE DELA)

TODOS - Mas ah resposta! Isso mesmo, Nadina! Muito bem! etc. etc. etc. (TODOS  
 VÃO LENTAMENTE SE APROXIMANDO A TOMAR AS POSIÇÕES ADIANTE ESPECIFICA-  
 DAS)

VÍRSIO - (NÃO SE DÁ POR CONVENCIDO E, SEMPRE COM A RABECA, APROXIMA-SE DE  
 NADINA, FALANDO-LHE COM MUITA SUAVIDADE) O que ~~é~~ é que eu pos-  
 so responde?... só posso te dizer, minha prenda, que na invernoada do  
 meu peito também se encerrava um potro chucro, que o relnaço dos teu  
 olhos já amansou!

TODOS - APLAUSOS PELA TIRADA ROMÂNTICA DE VÍRSIO.

VÍRSIO - (SENTINDO REAÇÃO MUITO FAVORÁVEL DE PARTE DA NADINA, AVANÇA, AINDA  
 MAIS ROMÂNTICO) E te digo outra coisa: perto do meu rancho hai um  
 brejo com muito ninno de quero-quero. Sempre que alguém se aproxima,  
 os quero-quero gritam pra me avisá da chegada de algum andante...

ZACARIA - (SIMPLESMENTE COMENTANDO, PARA COADJUVAR) Parece até que estou escui-  
 tando: (IMITA O GRITO ONOMATOPÁICO DO QUERO-QUERO) "quero! quero!"

VÍRSIO - (CONTINUANDO) Pois fica sabendo: ainda algum dia os quero-quero vão  
 gritá de alegria, anunciando a tua chegada na garupa do meu cavalo!

TODOS - APLAUSOS PELA TIRADA.

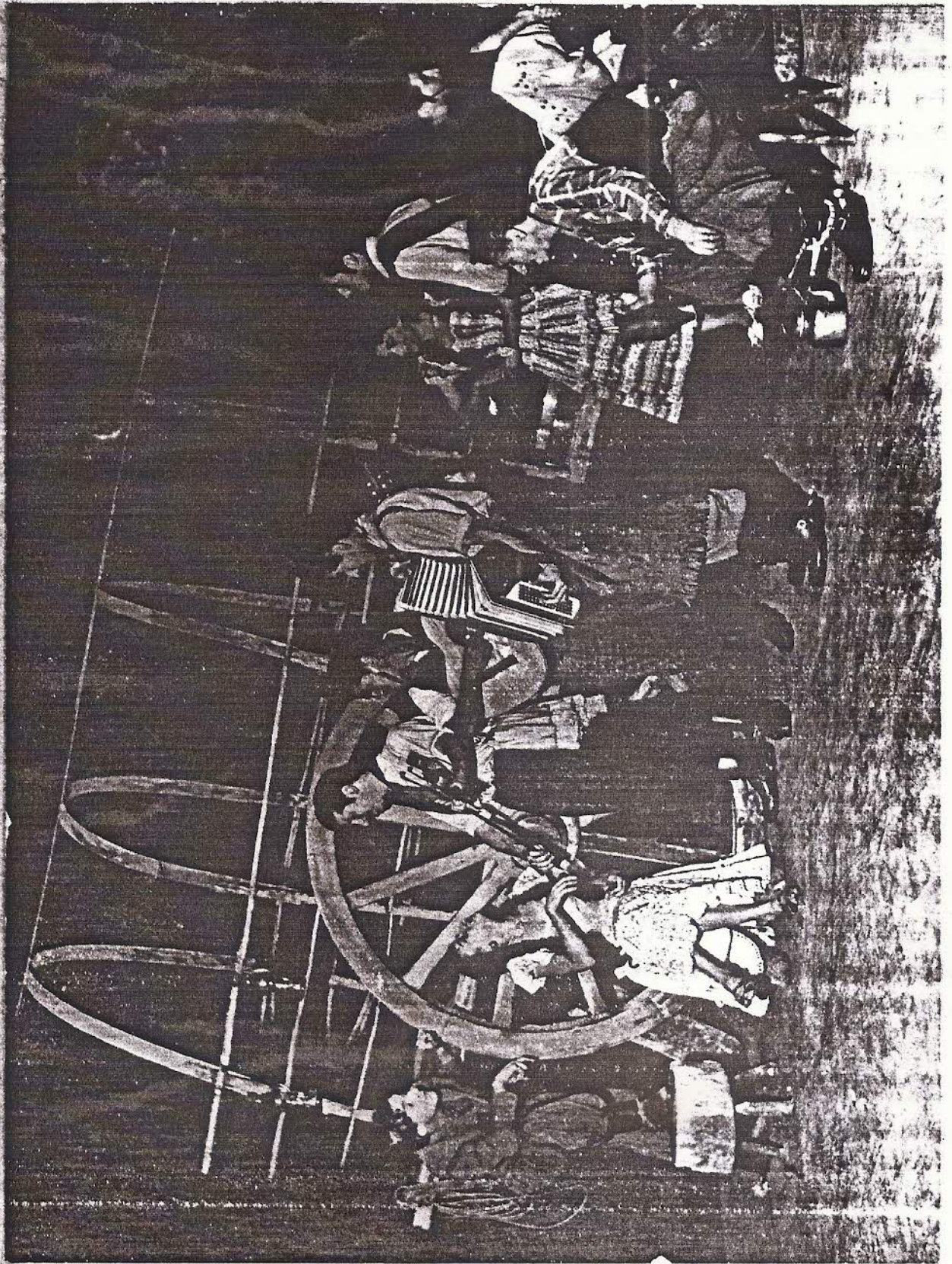
VÍRSIO - (AINDA MAIS ENTUSIASMADO, AO PERCEBER QUE NADINA ~~foi~~ FOI PROFUNDA-  
 MENTE ATINGIDA POR SUAS PALAVRAS DE AMOR:) E já me alvorocel também!  
 (PARA O VIOLONISTA) Tche, Castiano! dá o tom no violão! (ANUNCIANDO  
 PARA OS DEMAIS) E com a licença de todos os presente, eu vou cantar  
 uma valsinha pra essa prenda!

NÉRSIO - (QUE VIERA SENTAR-SE NO BANQUINHO 15, FALA COM VIBRAÇÃO) E de rabeca!

VÍRSIO INICIA NA RABECA A INTRODUÇÃO DA VALSA "QUERO-QUERO" 5), AUXILIADO POR  
 5) A VALSA "QUERO-QUERO" FOI EDITADA, EM PARTE-DE-PIANO, POR IRMÃOS VITALE, S.R.  
 L., E GRAVADA EM DISCOS "CONTINENTAL" POR LUELY FIGUEIRO.



ANEXO - 17 - A  
VÍRSIO (A RABECA) CANTA "QUERO-QUERO" PARA NADINA, ACOMPANHADO  
POR CASSIANO E CANGUÇU. OBSERVAM A CENA NÉRSIO, ZEFINHA, CESÁRIO,  
SEU GRACIANO E (De costas, desinteressado) GATEADO.



CASTIANO E CANGUÇU. LOGO AOS PRIMEIROS ACORDES, NADINA AVANÇA PARA O BANQUEIRO ONDE ESTÁ NÉRSIO E, INFANTILMENTE "SUPERIOR", FAZ-LHE GESTO PARA QUE SE LEVANTE E CEDA O LUGAR À "RAINHA DA FESTA". NÉRSIO SE LEVANTA, NADINA SENTADA E ALÍ FICA, EMBEVECIDA, ESCUTANDO A MÚSICA QUE VÍRSIO LHE CANTA. ZACARIA E CELITA ESTÃO SENTADOS NO BANCO 12. GRACIANO, JUNTO AOS NOIVOS, TOMA CHIMARRÃO E A DETERMINADA ALTURA VEM PASSEANDO, EM PASSOS MUITO CALMOS, ABSORTO, ATÉ O CANTO 9 DO RANCHO; ALÍ DEIXA-SE FICAR ALGUNS ~~segundos~~ SEGUNDOS, ABSORTO, CERTAMENTE SONHANDO COM A SUA MOCIDADE, E DEPOIS VOLTA À SUA ANTERIOR POSIÇÃO, PARA SERVIR UM CHIMARRÃO A ZACARIA. RUANA ESTÁ RECOSTADA À PAREDE DO RANCHO, ENTRE AS JANELAS 6 E 7. ZEFINHA, ENCOSTADA À PORTA, ESCUTA A CANTIGA EM ATITUDE SONHADORA. TODOS ESTÃO OUVINDO COM MUITO INTERESSE, À EXCEÇÃO DE GATEADO, QUE SE ANULOU AO FUNDO, SENTADO NO BARRIL, DE COSTAS PARA O TERREIRO

AOS ÚLTIMOS COMPASSOS, ENQUANTO TODOS CANTAM EM CORO "QUERO QUERO O TEU AMOR VÍRSIO ENTREGA A RABECA A SEU GRACIANO E VEM TIRAR NADINA PARA DANÇAR, GIRANDO COM ELA PELO TERREIRO ATÉ TERMINAR A DANÇA BEM À FRENTE DO BANCO 12, ONDE ESTÃO ~~sentados~~ ZACARIA E CELITA. NADINA DEMONSTRA ESTAR EMBEVECIDA PELA TERNURA DA CANTIGA QUE VÍRSIO LHE DEDICOU.

- 
- TERMINA A MÚSICA. VÍRSIO E NADINA AINDA ESTÃO JUNTOS.
- ZACARIA - (SALTA DO BANCO E ADIANTA-SE UM PASSO, BATENDO NO OMBRO DE VÍRSIO, COM ENTUSIASMO) Aí, vírsio! agora sim laçaste o coração da morena!
- CELITA - (TAMBÉM ADIANTANDO-SE, FALA EXAGERADAMENTE ROMÂNTICA:) Depois de uma cantiga assim não dá coração que resista, não é, nadina?
- NADINA - (COMO DESPERTANDO DE UM SONHO, E SEM NENHUMA MODÉSTIA) Tava donito mesmo! não é?
- NÉRSIO - (IMAGINANDO, EM VIBRAÇÃO) Ah! no dia que eu supé tocá rabeca...!
- VÍRSIO - (VITORIOSO, FALA EM GERAL:) Eu não dizia que sou mesmo o dono desse coração?
- GATEADO - (ERGUENDO-SE DO BARRIL, E MUITO CONFIANTE:) Não sei, parceiro, não sei! (VÍRSIO FICA MURCHO, OS DEMAIS SE ANIMAM COM A PERSPECTIVA DE UMA DISPUTA SENTIMENTAL) Porque se me dão licença... (APROXIMA-SE E APONTA NADINA) também quero dá um talno nesse churrasco! (VÍRSIO SE AFASTA PARA ENTRE A CARRETA E O BARRIL)
- TODOS - APLAUDEM O GESTO DE GATEADO E TORNAM AS SUAS POSIÇÕES.
- ZEFINHA VEM DESCENDO ATÉ O CANTO 9 DO RANCHO, DE ONDE VAI ESCUTAR GATEADO.
- POUCO DEPOIS SURGE CESÁRIO À PORTA DO RANCHO, ALÍ PERMANECENDO ATENTO.
- GATEADO - (CONTINUANDO A FALA ANTERIOR) Passa a viola, Castiano!

-----

GATEADO CANTA "OLHANDO A MOÇA", CUYA MÚSICA AQUI TRANSCREVEMOS.

Olhei os teus olhinno,  
gauchinna requeimada,  
e ví que são mais negros  
do que a noite mais cerrada.  
Então... pensei...  
Quem viaja por teus olhos  
perde o rumo e a direção,  
mas eu sou vaqueano velho  
e nei-de achar  
a luz de teu coração!  
OS DEMAIS APLAUDEM. NADINA COMEÇA  
A REAGIR DA MESMA FORMA QUE ANTES  
REAGIRA AO GALANTEIO DE VÍRSIO.  
Depois olhei tua boca  
que nem pitanga madura.  
Pitanga é cor de carne  
e dá um licor que é uma doçura...  
Então... pensei...  
eu chegando em teu rancho  
tu me servindo um licor  
com a pitanga de teus lábio --  
hi-ba-na-nai! --  
vou ficar tonto de amor!

VER A MÚSICA  
NA FOLHA-ANEXO  
SEGUINTE (18-A)

CANTA GATEADO PARA NADINA;

ANEXO - SBRT - 1

"OLHANDO A MOÇA"

LETRA E MÚSICA -

L. C. BARBOSA LES

0 LHEI-

113, 222 00

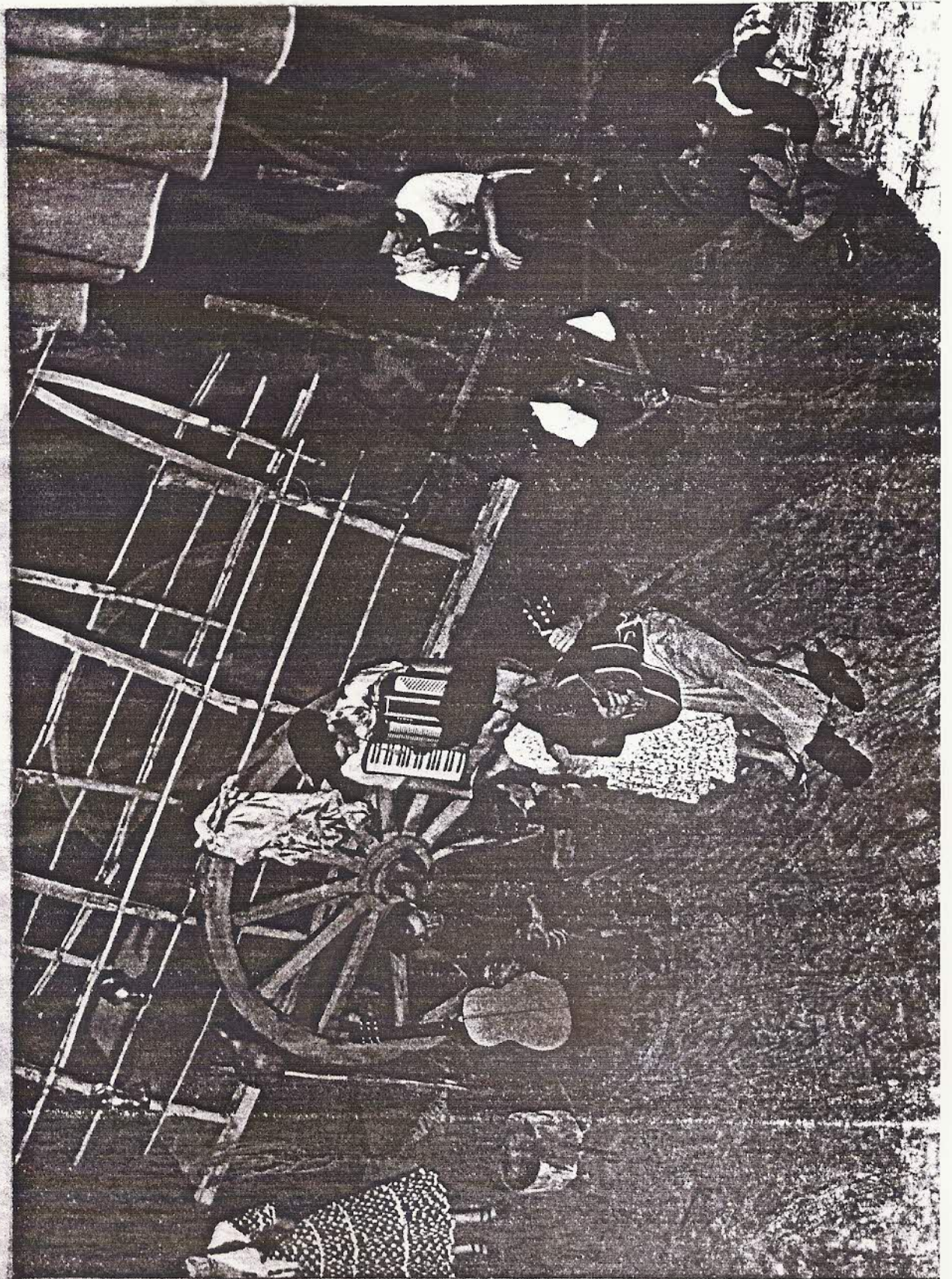
142

FIM

AO CENTRO, GATEADO CANTA PARA NADINA:

"Olhei os teus pezinho  
e vi sandálias de pom-pom.  
Depois olhei mi'as bota,  
cano-mole e couro bom..."

AO FUNDO, RUANA, NÉRSIO, CANGUÇÚ, CASTIANO, VÍRSIO (com o pé no ta-  
tas vezes citado barril), ZACARIA e (APENAS O ROSTO) CELITA.



NADINA CADA VEZ MAIS ~~LI~~ LISONJEADA. VEM CAMINHANDO ATÉ A RODA DA CARRETA, AO JÁ ESTÁ NÉRSIO. CANTANDO, GATEADO A ACOMPANHA:

Depois olhei teu peito  
e vi uma cruz de correntinha  
e me alembrei da cruz  
que tem no mito da igrejinha.  
Então... pensei...

Com essa cruz armo um altar  
e a gente se ajoelha,  
ficamos os dois de mão posta  
e ali no mais  
o vigário nos manera!

ZACARIA - (COMENTA, EM SEU LUGAR) O Gateado tá mais apressado do que eu, já tá falando até em casório!

NÉRSIO - (COM ARES DE CONSELHEIRO) Cuidado, seo Gateado... O meu pai sempre diz que casamento é que nem rôlo de fumo em corda...

GATEADO - E o que tem isso?

NÉRSIO - A primeira volta é boa, mas o resto... se pita pra não botá fóra!  
GATEADO SE IRRITA COM A INTERVENÇÃO DESASTRADA DE NÉRSIO. MAS LOGO CONTINUA:

~~Depois~~  
Olhei os teus pezinho  
e vi sandálias de pompom.  
Depois olhei mias bota,  
cano mole e couro bom.  
Então... pensei...

Eu nem sei se vou dizer,  
se eu disser tu não reclama,  
mas pensei nas minhas bota  
e as tuas sandália... (PÁRA, DANDO SUSPENSE AO DESFECHO)  
depaixo da mesma cama!

NADINA - (REALMENTE ENVERGONHADA, DE SI PARA SI) Mas que vergonna! (E FOGE PARA O ~~lado~~ LADO DO RANCHO, ENTRE ZEFINHA E RUANA).

HÁ DESAGRADO GERAL, PELA PIADA DE GATEADO, A QUAL FÉRE AS SUSCETIBILIDADES MORALÍSTICAS DO AMBIENTE RURAL RIO-GRANDENSE.

GATEADO NÃO ESPERAVA TAL REAÇÃO, E SENTE-SE REALMENTE CONSTRANGIDO, SEM SABER O QUE DIZER.

SEO GRACIANO RESOLVE ADOTAR A ATITUDE QUE DEVERIA COMPETIR AO DONO DA CASA-

GRACIANO - (GRAVE) Mas que atrevimento é esse, seo moço?

ZEFINHA - (DESCONTE) O Gateado está ficando muito atrevido...

RUANA - (ENCIUMADA) Sempre foi.

CELITA - (AVANÇA DESDE O FUNDO, REPREENSIVA) Isso não se diz na frente das moça, Gateado! A gente fica até sem jeito. (MOSTRA AS OUTRAS MOÇAS) Vê como a festa esfriou!

NADINA - (SENTINDO-SE APOIADA PELOS DEMAIS, INVESTE AMEAÇADORA PARA GATEADO, MAS FALANDO PARA O GRUPO) Vocês viram? A minha sandália junto co'as bota dele! Era só o que faltava! (BEM JUNTO A GATEADO, COM O DEDO

EM RISTE, ENTRE CHOROSA E BRAVA) Mas espera, Gateado! deixa o meu irmão chegá pra me buscá e eu conto pra ele! (FURIOSA) Eu vou contá!

GATEADO - (SEM JEITO, SINCERO, ARREPENDIDO) Ora, Nadina... eu não pensei... eu não pensei que tu ia embrabecê por uma bobagem. Era brinquedo...

VÍRSIO - (TAMBÉM SENTINDO-SE APOIADO, DÁ VAZÃO AO CIUME, AVANÇANDO DESDE O BARRIL ATÉ GATEADO) E isso é jeito de se brincá com uma moça direlta, seu?!

GATEADO - (ANTE A INTERVENÇÃO DE VÍRSIO, REAGE COM MUITA FIRMEZA) Bieno, eu brinquel com ela e não foi com você. Você por acauso é irmão dela, pra tá tomando as dor?!

VÍRSIO - (QUE NÃO ESPERAVA ESSA REAÇÃO, GAGUEJA) Não, mas... tu compreende... que numa festa...

CESÁRIO - (CUJA EMBRIAGUES ESTAVA AGUARDANDO O MOMENTO PROPÍCIO A UM DESABAFO, ~~mas~~ AVANÇA UM OU DOIS PASSOS, REPREENDENDO (COM UM POUCO DE ÓDIO E MUITA GROSSERIA A ATITUDE DOS DOIS MOÇOS) mas claro que essa história só podia terminá em porcaria! Se numa festa se reuinem os amigos pra dança, mas dois animal ~~que~~ aí (REFERINDO-SE A VÍRSIO E GATEADO) pegam o freio nos dente e não hai quem ataque... ficam de dono... -- cnega um ponto em que passa dos limite!)

**GATEADO E VÍRSIO** PASSADO O MOMENTO DE SURPRESA ANTE ESSA INTERVENÇÃO DE CESÁRIO, PARECE QUE VÃO REVIDAR A OFENSA. MAS SEU GRACIANO INTERPELA O SOBRINHO, IMEDIATAMENTE.

GRACIANO - O que é isso, Cesário? Assim também não! Não carece ofender os nome só porque eles estão entusiasmado com a morena.

CESÁRIO - (GRITA:) Mas eu disse que nai um ponto de limite!!

GRACIANO - (EXPLODE:) Tu tá gritando comigo, Cesário?! tu tá levantando a voz pra mim?!

CESÁRIO - (CAE NA REALIDADE. PAUSA) Desculpe, tio Graciano. (SAE PARA O INTERIOR DO RANCHO)

GRACIANO - (AINDA ACOMPANHANDO COM O OLHAR O SOBRINHO QUE SE AFASTA) E que jeito é esse de gritá com as visita -- logo tu que é o moço da casa? (PAU. (GRACIANO VOLTA-SE AGORA PARA OS DEMAIS, TEM A VOZ CALMA, DE QUEM TEM EXPERIÊNCIA DA VIDA) Às vez essa história da gente sapateá muito vai esquentando a sangue, vai esquentando a cabeça e, duma hora pra outra, mais ninguém se entende. (PAUSA. O SILÊNCIO É GERAL) Rabo-de-sala junto com bombacha sempre dá confusão! (FIRME) Mas aqui não pode navê nada disso. Afinal, nós temo tudo entre amigo, não tem cabimento os nome se estranhá, e muito menos o Cesário xingá as visita. (OS DEMAIS ESCUTAM COM MUITO RESPEITO, COADJUVANDO; ~~abraça~~ NADINA, PORÉM, PARECE QUEREDITAR QUE TUDO SE NORMALIZOU PELO SIMPLES AFASTAMENTO DE CESÁRIO; A MENINOTA, BEM AO CENTRO DO TERREIRO, ESTÁ TÃO TRANQUILA QUE SE PREOCUPA AGORA EM PUXAR UM ALINHAVO DE SEU VESTIDO). Eu entendo dessas coisa. (APAZIGUADOR) Bamo refrescá as idéia um bocado e depois a gente começa a dançá de novo...

NADINA - (PROTESTA, INFANTILMENTE GROSSEIRA:) Ah! não vamo pará não, que bobage! Só porque o Cesário tá de lua?... (PARA SEU GRACIANO, COM CONVICÇÃO E SUPERIORIDADE) O mais direito, então, é enxotá ele campo-fóra, e nós continuem brincando!

GRACIANO - (COM VOZ CONTIDA, E O DEDO LEVEMENTE EM RISTE, SE APROXIMA BEM JUNTO DE NADINA, REPREENSIVO) ... pois na hora de botá o meu sobrinho campo-fóra eu achava muito bom aproveitá e exportá também uma muiézinna que tá muito açanhada hoje!

NADINA - (MURCHANDO:) Creeeeedo, Seo Graciano! (TOTALMENTE SEM-JEITO, DESCONTROLADA, SE AFASTA PARA O INTERIOR DO RANCHO. OS DEMAIS PERMANECEM NUM SILÊNCIO QUE SIGNIFICA RESPEITO AO DONO DA CASA).

GRACIANO - (FIRME) Bamo sentandó, bamo sentando todo o mundo! MEIO CONTRAFEITOS, MAS SEMPRE RESPEITOSOS, OS DEMAIS VÃO SENTANDO. ZEFINHA APROVEITA PARA SE DIRIGIR TAMBÉM PARA O INTERIOR DO RANCHO, A VER CESÁRIO, PREOCUPADA COM ELE. GATEADO SENTOU-SE NO BANQUINHO 14. NÉRSIO NO BANQUINHO 15. CASTIANO NO BARRIL 11. ZACARIA E CELITA NO BANGO 12. RUANA NO BANQUINHO 17. VÍRSIO NO BANQUINHO 16. CANGUÇU, ENTRETANTO, PERMANECE DE PÉ EM SUA POSIÇÃO JUNTO À RODA DA CARRETA, PRÓXIMO A NELSON.

GRACIANO - (SORRINDO, AMIGO) ~~didax~~ E, mesmo, o pobre do gateiro não é de ferro, pra tocar sem parar. Ora, vamo deixá ~~a vunguá~~ o canguçú descansá um pouco, moçada!

CANGUÇU - (SINCERO) Vem bem na hora esse descanso, Seo Graciano. Já estou me sentindo meio acompado, quaje nunca tóco de-corrído.

GRACIANO - Descansa, então...

CANGUÇU DEPOSITA A CORDEONA AO CHÃO, EM SEUS PÉS, E SE AFASTA NATURALMENTE PARA A PARTE DE TRÁS DO RANCHO, SAINDO DE CENA. SEO GRACIANO PERCORRE O OLHAR EM TORNO, PARA VER SE ESTÁ EM ORDEM TUDO. EIS, PORÉM, QUE NÉRSIO APROVEITA A SAÍDA DE CANGUÇU PARA APANHAR O SEU INSTRUMENTO MUSICAL: ~~o instrumento~~ ~~está~~ ESTÁ EXPERIMENTANDO O SOM DE UMA TECLA E OUTRA.

GRACIANO - (VOCIFERA:) Larga essa gaita, gurí!!

NÉRSIO, ASSUSTADO; TEM AINDA A PREOCUPAÇÃO DE FECHAR A CORDEONA; MAS, COMO ESTÁ APERTANDO UM DOS "BAIXOS" MAIS GRAVES, PRODUZ UM SOM GROTESCAMENTE PROLONGADO, O QUAL VAI PERDENDO INTENSIDADE À MEDIDA QUE ESCASSEIA O AR NO FOLE. FINALMENTE FECHADA A CORDEONA, NÉRSIO DEPOSITA-A NO LUGAR DE ANTES. AFÓRA ISTO, O SILÊNCIO PERMANECEU INALTERÁVEL, DESTACANDO-SE AGORA O RUÍDO DOS SAPOS E GRILOS DE UM BANHADO PRÓXIMO AO RANCHO.

SEO GRACIANO VOLTA AS COSTAS AO NÉRSIO E VAI SE ENCAMINHANDO, A PASSOS MUITO LENTOS, PARA A PORTA DO RANCHO. ATÉ ENTRAR EM SEU INTERIOR, CERTAMENTE PARA VER O QUE SE PASSA COM CESÁRIO. NESSE ÍTERIM, NÉRSIO LEVA A MÃO DIREITA ~~para~~

AO VIOLÃO QUE CASTIANO DEIXARA APOIADO À RODA DA CARRETA, EM POSIÇÃO TAL QUE O BOJO FICOU À ALTURA DOS DEDOS DE NÉRSIO. NUM GESTO IMPENSADO, NÉRSIO COMEÇA A DEDILHAR AS CORDAS, NUMA SEQUENCIA MONÓTONA QUE SE COADUNA PERFEITAMENTE COM A MELANCÓLICA POSTURA DO RAPAZOTE: ~~está~~ QUEIXO APOIADO NA MÃO, O OLHAR PERDIDO ~~está~~ NA TERRA.

QUEM NÃO APRECIAVA ESSA "SERENATA" É SEO GRACIANO. TORNA A APARECER À PORTA DO RANCHO, ~~está~~ AGORA OLHANDO FIRMEMENTE NÉRSIO. COMEÇA A AVANÇAR, FIRME MAS PAUSADAMENTE, NA DIREÇÃO DE NÉRSIO. ESTE, ABSORTO, SÓ SE DÁ CONTA DA PRESENÇA DE SEO GRACIANO QUANDO JÁ O TEM ENCOSTADO A SI. SEM SABER O QUE FAZER, TOTALMENTE DESCONTROLADO, NÉRSIO SÓ SE LEMBRA DE ENTREGAR O VIOLÃO A SEO GRACIANO. ESTE RECEBE O VIOLÃO, RETIRANDO-O NUM GESTO BRUSCO DAS MÃOS DE NÉRSIO. AGORA É SEO GRACIANO QUE NÃO SABE O QUE FAZER COM O VIOLÃO. RESOLVE ENTÃO LEVÁ-LO PARA DENTRO DO RANCHO. MAS, APÓS UM OU DOIS PASSOS, DÁ DE OLHOS EM CASTIANO SENTADO NO BARRIL.

GRACIANO - (FELIZ COM A BELA IDÉIA QUE TEVE) Ora, bem que o Castiano podia ir tocando uma milonguinha pra enterte a gente, não é?... Milonga é coisa especial pra refrescá os miolo... (LEVA O VIOLÃO A CASTIANO, MAS ESTE, EMBURRADO, NEM DÁ IMPORTÂNCIA AO PEDIDO DO DONO DA CASA)

ZACARIA - (APOIANDO A SUGESTÃO) É! Tôca, Castiano! (NESSE MEIO-TEMPO, RUANA LEVANTA-SE DO BANQUINHO 17 E CAMINHA PARA O FUNDO)

CASTIANO - (BRUSCAMENTE:) Não tô com vontade!

GRACIANO - (LARGANDO O VIOLÃO SOBRE OS JOELHOS DE CASTIANO, E DESSA FORMA FORÇANDO-O A SEGURAR O INSTRUMENTO) Ora, só uma milonga, rapaz!

CASTIANO - (RESOLUTO, QUASE GROSSEIRO:) Não tô com vontade!!

RUANA - (SEM INTERROMPER O AVANÇO, PASSA DIANTE DE CASTIANO E PEDE, COM UMA VOZ EXTREMAMENTE DOCE:) Não faz assim... Tôca, Castiano!

IMEDIATAMENTE CASTIANO INICIA UM SÓLO DE MILONGA FRONTEIRIÇA, ABRINDO UM SORRISO LARGO PARA RUANA. ESTA, PORÉM, JÁ ESTÁ DANDO AS COSTAS PARA O TOCADOR, POIS QUE NÃO INTERROMPERA SEU CAMINHAR E AGORA VEM SE APROXIMANDO DA CARRETA, ATÉ POSTAR-SE APOIADA À RODA DO VEÍCULO, BEM ÀS COSTAS DE GATEADO. SÓ ENTÃO LANÇA UM OLHAR PARA CASTIANO, AO QUE ESTE RETRIBUE COM MAIOR VIBRAÇÃO DAS CORDAS DE SUA GUITARRA.

QUEBRADO ENFIM O SILÊNCIO, GRAÇAS À MÚSICA QUE AGORA SE OUVI, E ACREDITANDO TER SOLUCIONADO O PROBLEMA, SEO GRACIANO PARECE CONSIDERAR COMPRIDA A SUA MISSÃO APAZIGUADORA. COM PASSOS MAIS VIVOS AGORA, SEO GRACIANO ATRAVESSA A CENA E VEM SENTAR-SE NO BANQUINHO 13, AO CANTO DO RANCHO.

À MEDIDA QUE O SOLO DE MILONGA VAI SE PROLONGANDO, ACENTUA-SE A MONOTONIA EM QUE A REUNIÃO CAIU. TODOS ESTÃO DESCONTENTES, SEM VONTADE DE CONVERSAR, ENTRISTECIDOS POR CAUSA DO DESAGRADÁVEL INCIDENTE. NÉRSIO PROCURA ALGO COM QUE SE ENTRETEN, PRÓXIMO ÀS SUAS MÃOS, E SÓ ENCONTRA A CUIA E CHALEIRA DE CHIMARRÃO JUNTO À RODA DE CARRETA, AO CHÃO, AO LADO DO BANQUINHO EM QUE ELE ESTÁ SENTADO. PARECE QUE VAI APANHAR A CUIA, MAS INTERROMPE O GESTO: NEM MESMO CHIMARRÃO ELE QUER TOMAR. ENTREMENTES, ZACARIA FECHA UM CIGARRO DE PALHA.

GATEADO É O MAIS ACABRUNHADO DE TODOS, SENTINDO-SE INVOLUNTARIAMENTE RESPONSÁVEL POR TUDO AQUILO. SE NÃO FOSSE O SEU RESPEITO ~~para~~ <sup>peço</sup> DONO DA CASA E SUA AMIZADE PARA COM ZACARIA, ELE CERTAMENTE TERIA JÁ ABANDONADO A REUNIÃO E IDO EMBORA.

SÓ A MILONGA CONTINUA...

ZACARIA - Tchê, vírsio!...

VÍRSIO - que é?...

ZACARIA - Tu tem fogo aí?...

VÍRSIO - tenno isqueiro...

ZACARIA - serve. (LEVANTA-SE E VAI ~~até~~ <sup>até</sup> VÍRSIO; ESTE LHE ENTREGA O ISQUEIRO RÚSTICO FEITO DE CHIFRE; ZACARIA BATE A PEDERNEIRA, ACENDE SEU CIGARRO DE PALHA, VOLTA ~~para~~ A SENTAR-SE JUNTO DE CELITA).

NÉRSIO - (ERGUE-SE, ATRAVESSA A CENA RUIDOSAMENTE, MAS A PASSOS CALMOS, INDO ATÉ SEO GRACIANO, DIANTE DO QUAL SENTA SOBRE OS CALCANHARES E PERGUNTA, MUITO SÉRIO) Seo Graciano?

GRACIANO - ~~está~~ (AINDA UM POUCO IRRITADO COM O RAPAZ) que é...?

NÉRSIO - (COM FISIONOMIA DE QUEM TEM UM SÉRIO PROBLEMA) sabe que eu não entendi essa pendenga?... acho que tava meio distraído... Afinal, o que foi mesmo que o Gateado encontrou debaixo da cama da Nadina?

GRACIANO TEM VONTADE DE "MANDAR LONGE" AO RAPAZ, MAS SE CONTÉM, LIMITANDO-SE

A CENSURÁ-LO COM UM OLHAR DE FOGO. NÉRSIO PERDE TODO O RESTINHO DE ELÁ QUE AINDA PODERIA TER, E TORNA A ATRAVESSAR A CENA, DESARVORADO, ATÉ VOLTAR AO SEU BANQUINHO. DESTA VEZ, SIM, TOMA A CUIA DE CHIMARRÃO, DESAJEITADAMENTE, ENCHE O MATE E COMEÇA A BEBER.

ZACARIA ERGUE-SE, ~~ELANADO~~ VEM ATÉ PRIMEIRO PLANO OLHANDO DISTRAIDAMENTE O CÉU, AS ESTRELAS. NA VERDADE, O QUE ELE QUER É CONVERSAR A SÓS COM CELITA. SEM QUE OS OUTROS PERCEBAM, ELE FAZ UM SINAL PARA CELITA, COM A CABEÇA, PARA IREM SE ENCONTRAR AO LADO DO RANCHO. CELITA COMPREENDE, LEVANTA-SE TAMBÉM SORRATEIRAMENTE, ENCAMINHA-SE À PORTA DO RANCHO E ALÍ SAE DE CENA. ZACARIA ENCAMINHA-SE ATÉ A JANELA 8 (QUE ESTÁ SEMPRE FECHADA) E ENCOSTA-SE À PAREDE, DE FRENTE PARA O PÚBLICO. FICA OLHANDO O ~~DELICADO~~ CIGARRO, PARA DISFARÇAR SEU PRÓPRIO ACANHAMENTO, E FALA COM UMA VOZ MUITO TERNA:

ZACARIA - (SEM OLHAR PARA ATRÁS DE SI) Celita...

CELITA - (FALA DO INTERIOR DO RANCHO, ATRÁS DA JANELA; O PÚBLICO SOMENTE ESCUTA SUA VOZ, NÃO A VÊ) que é?

ZACARIA - O que é que tu acha de nós ir indo pra o rancho agora... ein, minha flor?

CELITA - A minha trouxinna de roupa já está pronta. Quando tu quisé...

ZACARIA - Então... no que dá no jeito de nós escapar... vamo embora!

CELITA - OUVI-SE SEU RISO, MISTO DE ACANHAMENTO E FELICIDADE.

ZACARIA VAI AGORA VOLTANDO AO SEU BANCO, AO FUNDO, MAS JÁ AOS PRIMEIROS PASSOS TEM SUA ATENÇÃO VOLTADA PARA ALGO UM POUCO ESTRANHO: RUANA, ATREVIDAMENTE, ESTÁ FAZENDO CÓCÉGAS NO CABELO DE GATEADO. GATEADO AINDA SE SENTE MAIS IRRITADO COM ESSA CARÍCIA QUE RUANA, POSTADA DE-PÉ BEM ÀS SUAS COSTAS, LHE FAZ. NUM GESTO QUE TRADUZ SUA IRRITAÇÃO, DESENCRUZA AS PERNAS E BATE FORTEMENTE COM A BOTA AO CHÃO. ESTE RUÍDO CHAMA A ATENÇÃO DE CASTIANO: AO VER A ATITUDE DE RUANA PARA COM GATEADO, O VIOLONISTA IMEDIATAMENTE PARA DE TOCAR A MILONGA. RUANA, PORÉM, ESTÁ GOSTANDO DE CAUSAR IRRITAÇÃO A GATEADO.

RUANA - Pobrezinho do Gateadinho, tá bracinho... Só por causa duma sandália que não quiseram dar ppa ~~si~~... (VEM PARA A FRENTE DE GATEADO) Mas, pra tu te consolá -- viu? -- agora no fim da festa eu tiro os meus sapato (ATREVIDAMENTE, ELEVA O PÉ E APOIA-O SOBRE O JOELHO DE GATEADO) e tu leva eles contigo -- tá? (SORRÍ)

GATEADO - (COM UM SAFANÃO, FAZ RUANA RETIRAR O PÉ; LIMPA A BOMBACHA DA ALTORA EM QUE RUANA ENCOSTARA SEU SAPATO; E FALA CONTIDAMENTE, COM UMA FIRMEZA DE VOZ QUE NÃO ADMITE DÚVIDAS) Vai te refestelando, vai! -- vai te refestelando, que eu te levo com sapato e tudo!

RUANA - (ESSE TOM DE VOZ QUASE A ASSUSTA, ELA DESCONTROLA, AFASTA-SE, SEM SABER BEM O QUE FAZER; MAS DÁ DE OLHOS EM CASTIANO, APROXIMA-SE DELE, PEDE COM A MESMA VOZ ADOCIDADA DE ANTES) Tóca outra milonga, Castiano...

CASTIANO- (FIRME, BRUSCO) Não tô com vontade!! (AFASTA O VIOLÃO)

~~RUANA dá de ombros e vai recostar-se junto à janela 6. Dalí ela observa em redor, e verifica que a "festa" chegou ao máximo de chochice. Parece que todo o mundo só está esperando a hora de poder ir embora. Seu Graciano, principalmente, está em desalento, recriminando-se interiormente pelo mau resultado de sua sugestão de que todos sentassem para "refrescar as idéias".~~

CELITA RETORNA DE DENTRO DO RANCHO E VAI SENTAR-SE JUNTO A ZACARIA.

ZACARIA - (PEQUENA PAUSA APÓS CELITA TER SENTADO) Seu Graciano...

GRACIANO- (COMO QUE ACORDANDO DO FUNDO DE SEUS PENSAMENTOS) Ahn?

ZACARIA - Quantas horas serão, ein?

GRACIANO- (OLHA PARA O CÉU, PENSA UM POUCO) Pela estrela-boleira... nove e pico! (PAUSA. OLHANDO AS ESTRELAS, TENTA FALAR COM MUITA ANIMAÇÃO) Fez uma noite linda hoje, não é? (OLHA PARA OS CONVIVAS, MAS NINGUÉM PARECE DAR IMPORTANCIA AO QUE ELE DIZ. ENTÃO ELE VOLTA À PROSA AINDA COM MAIS ANIMAÇÃO) Mas esta semana ainda periga chovê, não é? (MAS NINGUÉM COLABORA NA SUA "ATRAENTE" CONVERSACÃO. SEM PERDER A ESPERANÇA DE ANIMAR O AUDITÓRIO, FAZ MAIS UMA TENTATIVA:) Ainda bem que não choveu hoje, não é? (E DESANIMA) senão a gente não ia sabê o que fazia... (TORNA A OLHAR PARA O CHÃO, COMO ANTES DE ZACARIA CHAMÁ-LO) ia ficá todo mundo tão desenxavido... (TOTALMENTE SEM-GRAÇA) não é? (MERGULHA NO ACABRUNHAMENTO ANTERIOR, DERROTADO EM SUAS TENTATIVAS DE ANIMAR A REUNIÃO).





- ~~Atenção~~
- me descuido, até os poste da cerca são capaz de dá cria! (CHEGOU ENTÃO PRÓXIMO À RUANA, E COMPLETA A FALA COM MUITO ENTUSIASMO) Vocês vão vê só que índio trabalhador vai sair destes braço!
- RUANA - (DIVERTIDA) Tô duvidando, tô duvidando!
- ZACARIA - Stá a cula. (ENTREGA A CUIA À RUANA E LHE FALA) Pois le garanto que a minna vida muda de um tudo. (VOLTA-SE PARA O SOGRO, COMO QUEM VAI REPETIR UMA PROMESSA:) Seo Graciano! (O VELHO COMO QUE DESPERTA E OLHA PARA O GENRO, SEM ENTENDER O QUE ESTÃO CONVERSANDO) Amannã mesmo, cedito, tou de enxada na mão, torcejando!
- RUANA - (COM MUITA MALÍCIA, E DIVERTIDA, FALA PARA ZACARIA, MAS SEM OLHÁ-LO POIS ATRAVESSA A CENA PARA VIR TORNAR A ENCHER A CUIA JUNTO À RODA DE CARRETA) Já amannã cêdo, Zacaria?! mas que barbaridade!!
- ZACARIA - (PERDENDO O JEITO) Bueno... qué dizê... (OLHA PARA VÍRSIO, E AINDA DESCONTROLA MAIS, AO NOTAR QUE ESTE ESTÁ GOZANDO A PIADA DE RUANA) amannã cêdo mesmo não, não é?... é melnor a gente deixá pra daqui a uns... (CALCULA O TEMPO NECESSÁRIO PARA DESCANSAR) dois dia... (COMO QUE SE JUSTIFICANDO, PARA VÍRSIO) eu mel-de tá numa ressaca... (APROXIMA-SE DE VÍRSIO) então é brinquedo essa correria em que a gente andou metido pra tratá do casório?
- VÍRSIO - (RINDO, DIVERTIDO) Lá isso é verdade! (OLHA PARA RUANA, NO PRECISO MOMENTO EM QUE ESTA, APÓS TER ENCHIDO A CUIA, LEVA A BORBA AOS LÁBIOS. EM PASSOS RÁPIDOS, VÍRSIO AVANÇA, ROUBA-LHE A CUIA DAS MÃOS E TAMBÉM RAPIDAMENTE VOLTA-SE PARA O LADO DE ZACARIA, PARA CONTINUAR SEU PENSAMENTO) Mas Zacaria, escuta...
- CELITA - (CORTA A PALAVRA DE VÍRSIO, ENTRANDO DO RANCHO PARA DIRIGIR-SE ATÉ O BANQUINHO ONDE ESTÁ NÉRSIO, MAS JÁ FALANDO DESDE A PORTA) ~~já tão quase pronta as rosquinha, Nérsio. Te aguenta mais um pouco! (VEM ATÉ ZACARIA, FELIZ, E ALCANÇA-LHE A MÃO. DE MÃOS DADAS, OS DOIS FICAM SE OLHANDO TERNAMENTE, NUM GESTO CAPAZ DE ROMPER QUALQUER CONVERSA).~~
- RUANA - Se houve surpresa no mundo, pra mim, foi saô do casamento de vocês. A Celita nunca tinha me contado nada!
- GRACIANO - (QUASE NUM PROTESTO) Mas e eu, então?! imagina eu, quando me aparece o Zacaria depois dum tempão sumido e, assim como quem pede um copo d'água me pede a mão da menina!
- CELITA - (DENGOSA) Me pegô tão deprênniiiiida...
- GRACIANO - (NUM PROTESTO TARDÍO) Pois eu nem sabia que vocês se namoravam! (LEVANTA-SE)
- ZACARIA - (COMO SE SE DEFENDESSE) Bueno, mas até aí, nem nós sabia. (DEPOIS, DENGOSO TAMBÉM, PARA CELITA) Mas a verdade é que desde gurizinho-novo nós se relinchava lindo, não é?
- CELITA - (SUPER-DENGOSA) É...
- SEO GRACIANO, DESENXAVIDO, VAI PARA O FUNDO E DESAPARECE ATRÁS DO CANTO 10.
- GATEADO - (LEVANTA E VEM ATÉ ZACARIA) Esse Zacaria tem coas! Nunca vi casamento assim, sem namoro, sem noivado, sem nada! Se tu tivesse dado mais tempo, os amigo pelo menos podiam dá um presente mais em condição. (DESCULPANDO-SE) Eu nem pude terminá o perparo que tava trançando pra te dá.
- ZACARIA - (NÃO DEIXANDO ESCAPAR A OPORTUNIDADE) Dá depois, não faz mal, em qualquer tempo vem bem. (GATEADO VAI ATÉ A PORTA DO RANCHO, RECOSTANDO-SE ALÍ) Mas não ia sê pelo teu presente, nem por qualquer outra coisa, que eu ia ficá esperando. (APROXIMA-SE DE GATEADO E RECOSTA-SE ENTRE A PORTA E A JANELA 6). Pra mim, a Celita chegou no ponto, não era de se esperá mais. (APONTANDO CELITA E OLHANDO-A COMO QUEM FAZ UM EXAME COMPLETO) Olha só, olha!... Chega a tá estralando que nem fogo em taquaral! (CELITA, ENVERGONHADA, AFASTA-SE PARA ATRAZ DA CARRETA, PRÓXIMO AO BARRIL. CASTIANO, SORRINDO, ERGUE-SE DO BARRIL E VEM SENTAR-SE NO BANQUINHO 14, ONDE ANTES ESTAVA GATEADO. A RAZÃO DESTA MOVIMENTO DE CASTIANO É FICAR MAIS JUNTO À RUANA, QUE ESTÁ RECOSTADA À RODA DE CARRETA, ENTRE OS BANQUINHOS 14 e 15). (PEQUENA PAUSA) (ZACARIA, QUE ESTAVA LADO A LADO COM GATEADO, FICA AGORA À SUA FRENTE, PARA FALAR EM TOM DE CONSELHEIRO:) Olha, Gatea-

- do, se tu qué ouví um conselheiro de quem já correu mundo, e tem experiência da vida, escuita: (NESSE ÍTERIM, NADINA SURGE À JANELA 6, DENTRO DO RANCHO; APOIA-SE NO PEITORIL E FICA ESCUTANDO, INTERESSADA, A CONVERSA NO TERREIRO) na hora em que tu entendê de casá, não pensá casá... Prá gente casá, é o mesmo que querê tomá banno de rio em manhã de inverno. Depois da gente pelá a roupa, chegá na beira d'água, não se pode pensá. Porque se vem o frio... ah! bom! ah! bom!... nem ~~...~~ a-páu o negro cae nágua!
- GATEADO - (REFUTANDO A OPINIÃO, COM VEEMÊNCIA) Mas eu tenho que pensá, companheiro!... (INTERESSADA PELA DISCUSSÃO, CELITA DEIXA DE ESCONDER-SE E ESTÁ AGORA ~~...~~ DE PÉ JUNTO AO BARRIL OLHANDO ZACARIA E GATEADO) Não passo de um peço de estanca. Como é que eu vou podê casá? tô sempre sem dinneiro, (FRIZAR BEM O TERMO REGIONAL) "pelado", se sózinho já ando me estorvando todo, o que dirá acompanhado?! (SEO GRACIANO SURGE AO FUNDO, NO CANTO LO DO RANCHO). DESDE GATEADO ATÉ PRIMEIRO PLANO E DEPOIS ~~...~~ INFLETINDO NA DIREÇÃO DE CELITA, MAS SEMPRE FALANDO EM GERAL, SEM SE REFERIR A NINGUÉM EM PARTICULAR) Qual nada, seu! quando a miséria é grande, em dois até que fica mais divertido!! (ESTA FALA TEM MUITO MENOR REAÇÃO DO QUE O MOVIMENTO DESCRITO; PORTANTO, ZACARIA SEGUE CAMINHANDO)
- NADINA - (PRESUNÇOSA E, ALÉM DISSO, COM DEMASIADA FRANQUEZA) Ah! ~~...~~ é que não me interessa: casá com moço pobre! Pra pobre basta eu! nem sei como é que a Celita se animou a casá com um "pelado" que nem tu!
- ZACARIA - (JÁ AGORA QUASE JUNTO À CELITA, INTERROMPE O PASSO E VOLTA-SE INSTANTANEAMENTE PARA NADINA, FALANDO COM AINDA MAIOR DOSE DE PRESUNÇÃO:) Ah! mas eu sou que nem osso de rabada: pelado... mas gosto de (DÁ MEIA-VOLTA, PIMPÃO, E OFERECE O BRAÇO À CELITA, QUE SE ACOMODA AO NOIVO)
- GATEADO - (DIVERTIDO, COMEÇA A FALAR-INDIRETAS PARA NADINA, ACELTIUANDO UMA FALSA DRAMATICIDADE) viu como está difícil de eu casá, Zacaria?... A moça que eu gosto (NÃO OLHA, PORÉM, PARA NADINA) não querê de moço pobre. Pra falá mais certo, ela não qué sabe de mim nem pobre nem rico. Embrabeceu comigo. Nem qué mais olhá pra mim...
- CELITA - (INTERESSADA, PROTETORA DE NAMORADOS) Olha pra ele, Nadina!
- GATEADO - (À FRENTE DE NADINA, AGORA) Olha pra mim...
- NADINA, INFANTILMENTE DESAFORADA, "PÕE A LÍNGUA" PARA GATEADO E "TOCA-SE FLAUTA" COLOCANDO O DEDO POLEGAR DA MÃO ESQUERDA (SEM ESPALMADA) À PONTA DO PRÓPRIO NARIZ E MOVIMENTANDO OS DEMAIS DEDOS. (AQUÍ, DUAS EXPRESSÕES FACIAIS DE DEBOCHE INFANTIL). GATEADO AFASTA-SE, RINDO, SEM DAR IMPORTÂNCIA À "DESAFCRO", E SE APROXIMA DE SEO GRACIANO, SIMULANDO UM PROTESTO:
- GATEADO - Veja se não sou infeliz, Seo Graciano!... Venho na festa aqui no seu rancho, e estou condenado a passá a noite inteira olhando a fóra as dança, pois a prenda que eu adô não vai querê dançá comigo... Está direito uma coisa dessas?
- GRACIANO - (CIRCUNSPETO) É, ansim não tá direito. (APROXIMA-SE DE NADINA, AUTORITÁRIO) Faz as paz com ele, Nadina!
- NADINA TORNA A "PÔR A LÍNGUA", PARA SEO GRACIANO, E AINDA AUMENTA A DRAMATICIDADE DO GESTO AO "TOCAR FLAUTA" AGORA COM AS DUAS MÃOS, UMA EM CONTINUAÇÃO À OUTRA. SEO GRACIANO NÃO ESPERAVA ISSO, DESCONTROLA TOTALMENTE, DÁ MEIA-VOLTA, TORNA A SUMIR-SE POR TRÁS DO CANTO LO DO ~~...~~ RANCHO. OS DEMAIS ~~...~~ O RISO. CELITA, AINDA SORRINDO, AVANÇA ATÉ NADINA PARA REPREENDÊ-LA.
- CELITA - Nadina, que feio!! (APELANDO À SUA CONDIÇÃO DE NOIVA) Olha, minha saúde, tu vai dançá uma vez com o Gateado. (GATEADO VEM)
- NADINA - (DESAFORADA) Não quero, não quero, não quero!
- CELITA - (REVIDA, FIRME) Val, sim! (VEM ATÉ O BANQUINHO 14, ONDE ESTÁ CASTIANO) Castiano, faz favor, toca uma rancheira, vamos!
- ~~...~~
- NÉRSIO - (COLOCANDO O VIOLÃO SOBRE OS JOELHOS DE CASTIANO) Tôca, castiano...
- CASTIANO - (DESCONTENTE, PORQUE RUANA, EMBORA ALÍ A SEU LADO, NÃO LHE DÊ IMPORTÂNCIA) Não quero tocá! Eu quero é beber!
- CELITA - Pois bebe e depois toca. (OLHA EM REDOR) que-dê a garrafa?
- ZACARIA - (INTERESSADO, OLHANDO EM REDOR) que-dê a canna pra o Castiano?

RUANA - (APANHANDO O BORRACHÃO DE CHIFRE A SEUS PÉS) Tá aqui. (ADEUS A CASTIANO, COM A PARTE MAIS FINA PARA CIMA, DE TAL MODO QUE QUANDO CASTIANO ERGUE OS OLHOS, PARECE VER O CHIFRE COMO UMA CONTINUAÇÃO DE SUA PRÓPRIA TESTA E ~~EM~~ VISÃO LHE DESAGRADA) Bebe, Castiano.

CASTIANO - (OLHANDO FIRME O BORRACHÃO, E RECUSANDO BEBER) Não sei por que, mas não gosto de ~~beber~~ beber em guampa. (FÓRA DO RIO GRANDE DO SUL, O AUTOR SUGERE SUBSTITUIR-SE A EXPRESSÃO REGIONAL "GUAMPA" POR SEU EQUIVALENTE "CHIFRE", PARA COMPREENSÃO DO TEXTO).

RUANA - (FINALMENTE FALANDO DENGOSA PARA CASTIANO) Na garrafa já terminou, "me demr.."

CASTIANO - Então vai com guampa ("CHIFRE") mesmo! (DÁ UM VIOLENTO GOLPE, DEVOLVE O BORRACHÃO À RUANA, E EM CONTINUAÇÃO A ESTE GESTO DAS MÃOS JÁ COMEÇA A EXECUTAR AO VIOLÃO UM VIBRANTE RASQUEADO DE RANCHEIRA SEM VARIÇÕES DE POSIÇÃO, UNIFORME, INVARIÁVEL, APENAS DA DO O RITMO).

CELITA - (AGORA SATISFEITA EM SEU PEDIDO, RETORNA À FRENTE DE NADINA E FALA PARA GATEADO, INCENTIVANDO-O) Vai, gateado! tira ela!  
O RITMO VIBRANTE ATRAI SEU GRACIANO, QUE SURGE NOVAMENTE AO CANTO LADO DO RANCHO, E CESÁRIO. CESÁRIO APARECE À PORTA DO RANCHO, COM FEIÇÃO DE QUEM SE COMPREENDEU DO INCIDENTE, OLHA A CENA, ~~APROXIMA-SE~~ VEM PASSAR ENTRE GATEADO E A JANELA ONDE ESTÁ NADINA, FINALMENTE SENTA-SE NO BANQUINHO 13, HUMILDEMENTE, LIMITANDO-SE A OBSERVAR ~~o~~ A ALEGRIA RENASCENTE DOS DEMAIS.

GATEADO - (CANTA, PARA NADINA) Vem cá, vem cá,  
minha linda gauchinna,  
pra nós dançar  
rancheira de carreirinna.

GATEADO REPETE VÁRIAS VEZES O REFRÃO, MAS NADINA DECIDIDAMENTE NÃO QUER SABER DE DANÇAR COM ELE. ENTRINCHERADA NA JANELA, A MENINOTA PERMANECE IMPERTURBÁVEL. ESTA SITUAÇÃO ENTUSIASMA VÍRSIO, QUE SE CONSIDERA MAIS BEM-QUISTO POR NADINA. VÍRSIO, QUE ATÉ ENTÃO HAVIA SE ANULADO AO FUNDO, VE CHEGADA A OPORTUNIDADE DE REAPARECER NA FESTA COM DESTAQUE, IMPONDO-SE À PREDILEÇÃO DE NADINA. CONVI-DA-LA À DANÇA, POIS.

VÍRSIO - (CANTA) Vem cá, vem cá,  
minha linda gauchinna  
pra nós dançar  
rancheira de carreirinna.

VÍRSIO REPETE VÁRIAS VEZES O REFRÃO. NADINA, IMPERTURBÁVEL. ZEFINHA, ATRÁ DA PELA CANTORIA, APARECE À PORTA DO RANCHO, OLHANDO DIVERTIDA A CENA. GATEADO CAN- GUÇU TORNA A APARECER, AGORA PELO CANTO 9 DO RANCHO, ONDE SE POSTA UM COCHO ATRÁS DE CESÁRIO. VÍRSIO E GATEADO TERMINAM DESISTINDO DO CONVITE À DANÇA, E PREFEREM AGORA SIMPLEMENTE CANTAR; A DUAS VOZES, CANTAM APARENTEMENTE PARA NADINA MAS REALMENTE PELO GOSTO DE CANTAR.

VÍRSIO E GATEADO - (CANTAM) Vem cá, vem cá,  
minha linda gauchinna  
pra nós dançar  
rancheira de carreirinna.

VÍRSIO E GATEADO ESTÃO LADO A LADO, FORMANDO UMA LINHA EM PERPENDICULAR À PAREDE DO RANCHO, PRÓXIMO À NADINA. ASSIM SENDO, É FACIL PARA ZEFINHA PASSAR POR ENTRE OS DOIS AVANÇANDO DESDE A PORTA. UM POUQUINHO ADIANTE DOS DOIS SEN- TADORES, ELA PÁRA.

ZEFINHA - (COM GRAÇA, SORRIDENTE) Bueno, se a Nadina não qué dançar... então danço eu! Mas não é contigo, vírsio... nem contigo, gateado... É com um que está fóra da festa, mas não deve continuá assim...

OLHA PARA CESÁRIO. OS DEMAIS COMPREENDEM A INTENÇÃO DE ZEFINHA, DE APROXIMAR-SE TOTALMENTE OS ANIMOS. TODOS INCENTIVAM CESÁRIO, COM PALAVRAS MAIS OU MENOS ASSIM:

TODOS - É com o Cesário. Vem dançar, Cesário, não te faz de rogado. Não de tristezas, Cesário. Esta noite é de alegria, vem.

CELITA - (AMIGA:) Não raz desfeita prá moça, meu primo. Vem dançar!  
SENSIBILIZADO POR TALS DEMONSTRAÇÕES DE AMIZADE, CESÁRIO CONSEGUE SOBRI- NAR, AINDA MEIO HESITANTE, ERGUE-SE, APROXIMA-SE DE ZEFINHA, TOMA-LHE DA MÃO E TORNA SEU LUGAR NA DANÇA QUE SE SEGUIRÁ. OS DEMAIS COMENTAM COM ALEGRIA ESSA TORÇÃO DE CESÁRIO. SEU GRACIANO VEM DO FUNDO ATÉ PRIMEIRO PLANO, ONDE OLHA PARA RUANA. RUANA, ENCOSTADA À RODA DE CARRETA, PERMANECIA ENSIMESRADA EM SENSIS-

TECIDA DESDE QUE GATEADO COM TAMANHA INSISTÊNCIA CONVIDÁRA NADINA À DANÇA.

GRACIANO- Ruana!

RUANA - (COMO QUE DESPERTANDO) *que é, Seo Graciano?*

GRACIANO- (COM FALSO E EXAGERADO QUEIXUME) *Tu não tá vendo que eu também estou fóra da festa? Vem me alegrá, Ruana!*

RUANA - (O GESTO DE SEO GRACIANO ANIMA-A. DIVERTIDA E AMIGA, CORRE A FAZER UM GIRO-SAUDAÇÃO COM SEO GRACIANO, POSTANDO-SE EM SEU LUGAR PARA A DANÇA) *Vamo então, Seo Graciano!!*

ZACARIA - (FAZENDO O GIRO-SAUDAÇÃO COM CELITA. ANIMADO) *Se é pra formá o bai-le, tô na dança também com minha noivinha!*

CANGUÇÚ, ENTUSIASMADO, CORRE A ~~APANHAR~~ APANHAR NOVAMENTE SUA CORDEONA. NADINA SAE DE SUA TRINCHEIRA E VEM PARA O TERREIRO, POSTANDO-SE AGORA DIANTE DA JANELA 6, CERTA DE QUE DANÇARÁ OU COM GATEADO OU COM VÍRSIO, NÃO QUER PERDER A DANÇA. ENTRETANTO, ESTES DOIS RESOLVERAM AGORA "SE VINGAR", E SE ALIAM A CANTAR UM PARA O OUTRO, DIVERTIDOS, E APARENTEMENTE SEM TOMAREM CONHECIMENTO ~~DE~~ DE NADINA EXISTE NO MUNDO.

NOTE-SE QUE TODA ESTA PREPARAÇÃO DA DANÇA SE PROCESSA COM RAPIDEZ, VIVACIDADE, E SOBRETUDO MUITA MOVIMENTAÇÃO EM CENA. TODOS SE MOVIMENTARAM, INCLUSIVE CASTIANO, QUE DEVE SAIR DE SEU BANQUINHO E APROXIMAR-SE DO GAITEIRO ~~DE~~ CANGUÇÚ. SE NALGUM INSTANTE ZACARIA E CELITA NÃO SOBEREM COMO SE MOVIMENTAR, PODEM SIMPLESMENTE REPETIR GIROS-SAUDAÇÕES, POIS O RITMO DE CASTIANO O PERMITE.

O ENGENADOR DEVE SURPREENDER O PÚBLICO, FAZENDO A AÇÃO SUBIR QUASE TEMPESTUOSAMENTE DA PACATEZ (DA CONVERSA DE ZACARIA E GATEADO) À MAIOR ANIMAÇÃO DA FESTA, COM O RETORNO DE CESÁRIO E O RELAXAMENTO DA TENSÃO.

ZACARIA - *Abre essa gaita, gaiteiro!*

TODOS - *rancheira de Carreirinha!*

JÁ APOIADO PELO RITMO DE CASTIANO, O GAITEIRO INICIA COM VIBRAÇÃO A "RANCHEIRA DE CARREIRINHA" 6).

A DETERMINADA ALTURA, VÍRSIO E GATEADO CHAMAM NADINA CANTANDO "VEM CÁ", ETC; A MOÇA VEM SE APROXIMANDO, E EIS QUE, NA PARTE DA "CARREIRINHA", OS DOIS RAPAZES "ATROPELAM" A MOÇINHA, DE MANEIRA TÃO INESPERADA E CONVINCENTE QUE ELA SE ASSUSTA E RECUA AO MÁXIMO DE ENCONTRO À PAREDE. ESTA BRINCADEIRA AUMENTA A HILARIEDADE E ALEGRIA DOS DANÇADORES.

DEVE SER RESERVADA PARA A "RANCHEIRA DE CARREIRINHA" A PARTE SHOW PROPRIAMENTE DITO DO ESPETÁCULO. HÁ APOIO, PARA ISSO, ~~APANHAR~~ NOS VERSOS FINAIS DA LETRA, OS QUAIS VÃO SENDO REPETIDOS VÁRIAS VEZES, EM CORO:

... e se alguém tiver vontade  
que se prenda a sapatear!

... e se alguém tiver vontade  
que se prenda a sapatear!

ASSIM INCENTIVADOS, OS RAPAZES, DE UM A UM, VÃO EXECUTANDO DEMONSTRAÇÕES INDIVIDUAIS DE SAPATEIO EM RITMO TERNÁRIO, AO SOM DA MELODIA INTRODUTÓRIA E DE SAPATEADO, CONSTANTE DO "MANUAL DE DANÇAS GAÚCHAS".

APÓS O SAPATEIO INDIVIDUAL, ENTRAM OS HOMENS NO SAPATEIO COLETIVO, COADJUVADOS PELO GRACIOSO SARANDELO DAS MOÇAS.

AUTORIZA-SE INTRODUIR AQUI, AO BEL-PRAZER DO ENGENADOR, UMA MÚSICA QUE POSSA COMPLETAR O ENTUSIASMO DA RANCHEIRA, PERMITINDO SIMULTANEAMENTE UM CORO ALEGRE E UM SAPATEADO VIBRANTE. 7) *SEGUIR-SE UMA À OUTRA, PORÉM, SEM A MENOR INTERRUÇÃO.*

TUDO DEVE SER FEITO, ENFIM, PARA QUE ESTA CORBOGRAFIA LEVE O ESPETÁCULO AO SEU CLÍMAX DE ENTUSIASMO, EM TOTAL CONTRASTE COM A MONOTONIA HÁ POUCO REINANTE.

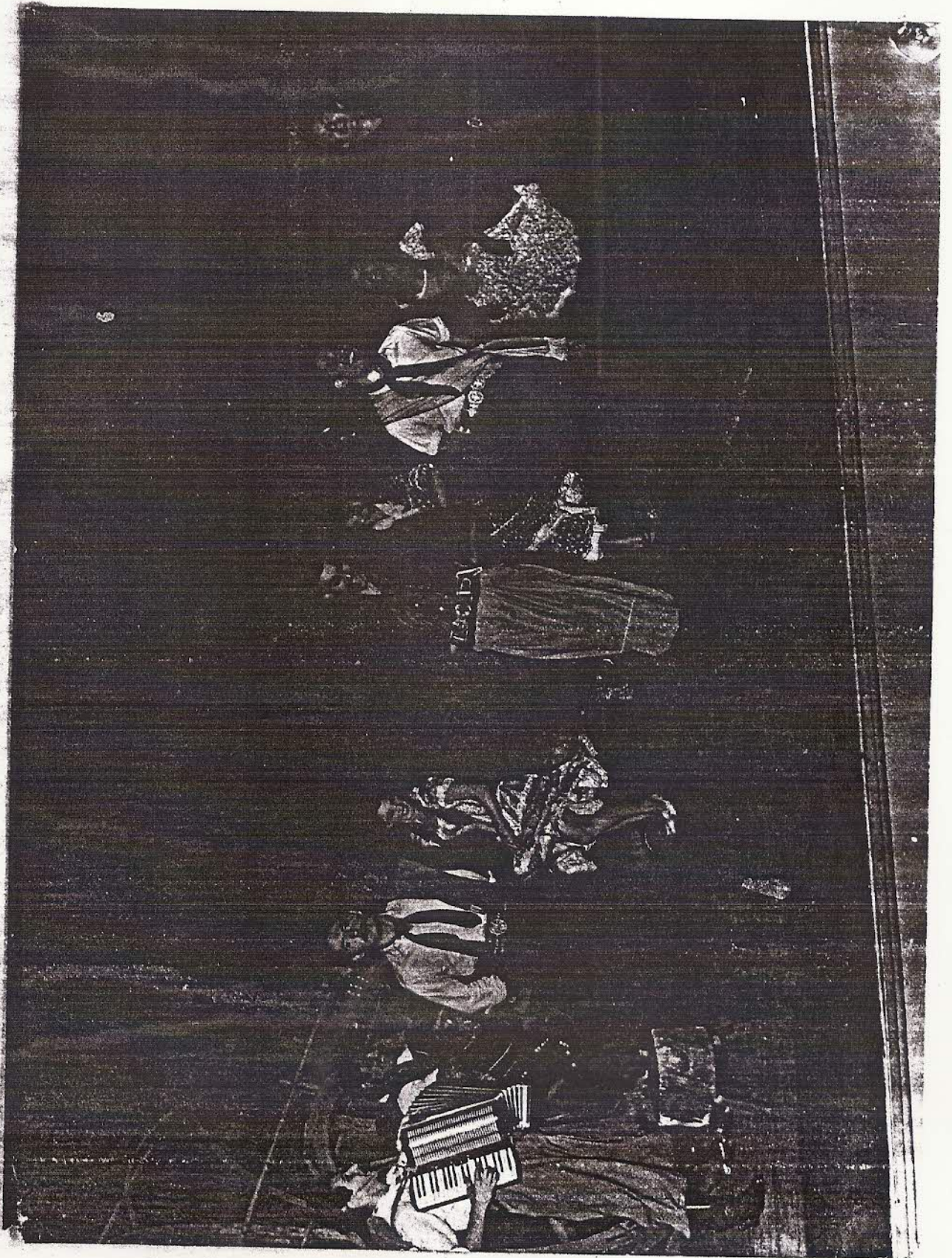
#### NOTA IMPORTANTE

SE O INTERESSE DA PRODUÇÃO OU DA DIREÇÃO ACONSELHAR DIVIDIR-SE ESTE ESPETÁCULO EM DUAS PARTES, COM INTERVALO, AQUI É O MOMENTO PRECISO PARA A INTERRUÇÃO. AO REABRIR-SE A CORTINA, ENTRETANTO, DEVEM SER NOVAMENTE EXECUTADOS OS ÚLTIMOS MOVIMENTOS DA PRIMEIRA PARTE, AFIM DE QUE O PÚBLICO SAIBA QUE A SEPARAÇÃO FOI FEITA POR MOTIVOS FORMAIS E NÃO PORQUE A HISTÓRIA O EXIGISSE. NA VERDADE, ESTA COMÉDIA MUSICAL É DE AÇÃO CONTÍNUA, ININTERRUPTA.

6) PARA EXECUTAR-SE A DANÇA, CONSULTE-SE O "MANUAL" JÁ CITADO, E A GRAVAÇÃO DA FÁBRICA "COPACABANA" COM IZÉZITA BARROSO E O GRUPO DE BARBOSA LESSA.

7) NA ENCENAÇÃO DO C.F.B. FOI UTILIZADA A MISSIONEIRA "18 DE JUNHO", DE BARBOSA LESSA E JOSÉ MANZANO F.

AO FIM DA "RANCHEIRA DE CARREIRINHA" A FESTA ATINGIU AO AUGO DO ENTUSIASMO E OS HOMENS FAZEM BELA DEMONSTRAÇÃO DE SAPATEIO COLETIVO



- GRITOS DE ENTUSIASMO E ALEGRIA COROAM O FINAL DA "RANCHEIRA" E SAPATEADO.
- ZACARIA - Agora é que se animou a coisa, minha gente!
- GRACIANO - Tá me agradando o fandango!
- RUANA - Assim que eu gosto, moçada!
- VÍRSIO - Prende outra marca!
- ZACARIA - Lasca fogo, gaiteiro!
- CASTIANO - Não bamo perdê o embalo!
- TODOS - Sim, outra dança em seguida! sem perdê tempo! etc.etc.etc.
- NÉRSIO - (GRITA DE MODO A FAZER OS OUTROS ATENDE-LO) Não, esperem aí, escuitem! (FAZ-SE SILÊNCIO) Eu tava esperando a hora que todos se entusiasmassem, pra eu me entusiasmá também... (FELIZ) E agora, então, à saúde dos noivo, (ANUNCIA COM ENTUSIASMO) eu quero cantá uma canção da minha otória!
- GATEADO - (EMPURRA-O, IRRITADO) Logo agora, tcnê!
- VÍRSIO - (ÍDEM) Vai dormir!
- RUANA - (IRRITADA) Não incomoda, Nérsio!
- GRACIANO - Já deitá, cusco!
- NÉRSIO - (SENTINDO-SE CORRIDO POR TODOS, APELA PARA ZACARIA) Zacaria, me deitende!
- ZACARIA - (COM VOZ CONTIDA, IMPLORATIVO) Depois tu canta, Nérsio -- tá? -- depois -- tá? (COM O SENTIDO DE "NÃO ENCHE A PACIÊNCIA, POR FAVOR!")
- NÉRSIO - (PAUSA) Utna que quando o urubú anda de azar até nas pedra se atola. (E SABE, MUITO ACABRUNHADO, PARA O FUNDO)
- VÍRSIO - (PARA OS DEMAIS, REVIVESCENDO O ENTUSIASMO) Oina que a coisa esfria! Bamo vê outra dança sapateada!
- RUANA - E bem sapateada!
- CANGUÇU - ~~que le parece o "Anú"?~~ E qual que vai se?
- VÍRSIO - Que le parece o "Anú"?
- CANGUÇU - Gostei de vê!
- ZACARIA - Me agrado!
- RUANA - Vamo de novo? Vamo dançá o Anú, Seo Graciano? (PUXAÇO)
- GRACIANO - Bamo, Ruana, bamo!
- GATEADO - (SALTANDO PARA ENTRE RUANA E SEO GRACIANO) Seo Graciano, o senhor não acha que os mais moço é que devem dançá essas dança mais braba, sapateada?
- GRACIANO - (MURCHANDO) Já te entendí: tu qué me deixá de-apé, não é?
- RUANA - (INTERESSADA) Deixe eu dançá com ele agora, depois danço com o senhor.
- GRACIANO - (AFASTA-SE, RUMO AO SEU BANQUINHO 13, MAS PROTESTANDO) É, Gateado, tu te aproveita porque eu não sei sapateá direito...?
- GATEADO - Não é bem isso, Seo Graciano; mas o senhor compreende -- por uma gauchinna como essa (EXAGERADAMENTE ROMÂNTICO) eu sou capaz de sapateá até encima do meu próprio coração!
- GRACIANO - (VOLTA-SE PARA GATEADO, REPRENSIVO) Mas tu é deslavado, ein? barba-ridade!... Ainda há pouco tava te retouçando aí prá Nadina, e agora não tem vergonna de, em seguida, vir arrastá a asa prá Ruana?
- GATEADO - (PRESUNÇOSO) É, Seo Graciano, mas acontece que lidando com mulher bonita eu sou que nem alpargata: sirvo tanto pra o pé esquerdo como pra o pé direito. (TRAZENDO-A PARA O CENTRO DO TERREIRO, COM O GIRO-SAUDAÇÃO) Vem, Ruana!
- VÍRSIO - O Anú é dança de abraço! Por isso, não vou perde a ocasião de (TRAZENDO NADINA PARA A DANÇA) abraçá essa prenda no "passeio" do Anú!
- NADINA -- Mas me abraça com modos; "com modos", viu Vírsio?
- ZACARIA - (PARA A RODA) Bueno, também me ativo. Mas não é por causa do abraço no "passeio" do Anú, porque de abraço já tomei noje um fartão. É pelo gosto de sapateá! (EXTREMAMENTE CARINHOSO, TRAZ CELITA:) Vem, meu xarque!
- POSTAM-SE OS TRÊS PARES EM FILA, ESTANDO ZACARIA E CELITA À FRENTE.
- VÍRSIO - Tu comanda, Zacaria?
- ZACARIA - Eu? Posso comandá. -- Então... cada um com sua morena! que aí vem o... passeio do Anú! (SEGUE-SE UM ACORDE DA CORDEONA)
- CESÁRIO - (AFASTA-SE DE ZÉFINHA, AO LADO DA QUAL ESTAVA, E CHEGA BEM JUNTO A ZACARIA, PARA PEDIR-LHE, IMPLORATIVO E SUAVEMENTE) Zacaria... tu dá licença de eu dançá com a noiva?...

- ZACARIA - (SURPREENDIDO) Agora?!... (PAUSA. COMPREENSIVO E, ALÉM DISSO, TENTANDO SER AGRADÁVEL) Bueno, com todo o prazer, amigo velho: tá em boas mão. Dança com ele, Celita... (CELITA VAI, SEM MUITO ENTUSIASMO)
- CELITA - (FAZ CELITA REALIZAR O GIRO-SAUDAÇÃO E COMENTA, COM LEVE DOSE DE SENSUALISMO NA VOZ) E a ~~minha~~ minha prima tá linda, hoje, pra se dançar o Anú.... (ENTUSIASMADO, PARA O GAITEIRO:) Lásca, irmão, que esta dança eu comando!
- ZACARIA - (ENCAMINHANDO-SE PARA OS MÚSICOS) Então, pra não ficá parado, eu vou ajudá os músico na cantoria. (PARA OS DEMAIS) que les parece?
- TODOS - Está lindo. Está especial. Isso mesmo, etc. etc. etc.

-----

DANÇAM ENTÃO O "ANÚ" 8). CESÁRIO COM CELITA, VÍRSIO COM NADINA, GATEADO COM RUANA. DURANTE O "PASSEIO", ZEFINHA AVANÇA EM PASSOS MUITO LENTOS EM SENTIDO CONTRÁRIO AO AVANÇO DOS DANÇADORES, DE MODO A OLHAR BEM DE FRENTE CESÁRIO E CELITA, AO MESMO TEMPO QUE SE DESTACA PARA OS OLHOS DO PÚBLICO. ZEFINHA ESTÁ ACENTUADAMENTE REOCUPADA COM A ATITUDE DE CESÁRIO, E SOFRE AO VER QUE CESÁRIO É INCAPAZ DE PERCEBER O QUANTO ELA O AMA, CEGO QUE ESTÁ PELO AMOR À PRIMA. AO FIM DE CADA GIRO DO "PASSEIO", OS PARES, AO INVÉS DE CONTINUAREM À DISTANCIA, APROXIMAM-SE OS CORPOS NUM ABRAÇO QUE PODE DAR MARGEM AO SENSUALISMO. NADINA SE ANINHA NOS BRAÇOS DE VÍRSIO, A CADA ABRAÇO. GATEADO ABRAÇA RUANA COM CERTO SEM-VERGONHISMO. NUM DOS ABRAÇOS, CESÁRIO, NÃO SE CONTENDO, APERTA O CORPO DA PRIMA DE ENCONTRO AO SEU. CELITA TENTA FUGIR-LHE, MAS SEUS BRAÇOS SÃO FORTES. E A DANÇA PROSEGUE. CELITA OLHA ZACARIA, TEMEROSA, MAS O NOIVO ESTÁ MAIS ENTRETIDO COM OS MÚSICOS, AJUDANDO-OS, E DEU AS COSTAS À CENA. -- SEGUE-SE A PARTE SAPATEADA. CESÁRIO COMANDA COM ENTUSIASMO. NA PARTE DO "VAMO EMBOIRA", PORÉM, CELITA APROVEITA-SE DA OPORTUNIDADE EM QUE CESÁRIO AFASTOU-SE DANDO-LHE AS COSTAS E, BRUSCAMENTE, CORRE ATÉ ZACARIA. ~~CELITA~~ CELITA NADA DIZ, MAS TODOS PERCEBEM QUE ALGO DE ANORMAL OCORREU. O GAITEIRO PÁRA DE TOCAR, SURPREENDIDO, E, CONSEQUENTEMENTE, OS PARES INTERROMPEM A DANÇA. TODOS OLHAM INTERROGATIVAMENTE CELITA.

CESÁRIO APROXIMA-SE DA NOIVA E, QUASE NUM QUEIXUME, INTERPELA-A:

CESÁRIO - Por que tu não qué dançar mais comigo? Por que tu não qué dançar?

ZACARIA - (PAUSA. OLHA PROFUNDAMENTE CESÁRIO E, DEPOIS, CELITA. COMPREENSIVO E, DE CERTA FORMA, SUPERIOR:) Dança com ele (COMO SE DISSESSE "COM O COITADO"), Celita...

RECOMEÇA A DANÇA, MAS AGORA ZACARIA ESTÁ ATENTO, AFASTA-SE DOS MÚSICOS E VEM PARA PRIMEIRO PLANO, RECOSTANDO-SE, DE PÉ, À CARRETA, ATRÁS DO BANQUINHO 14. NÃO HÁ NENHUMA ANIMAÇÃO NA DANÇA. TODOS ESTÃO UM TANTO APREENSIVOS, E OBSERVAM DE SOSLAIO O COMPORTAMENTO DE CESÁRIO. ESTE ENCONTRA FIRME REAÇÃO DE CELITA, QUE NEM SEQUER OLHA PARA ELE. ATRAVÉS DAS VOZES DE COMANDO QUE SE SUCEDEM, CESÁRIO VAI DEMONSTRANDO SUA CRESCENTE IRRITAÇÃO NERVOSA. FINALMENTE A DANÇA TERMINA E, SEM PERDER UM MINUTO, CELITA CAMINHA ATÉ ZACARIA. OS DEMAIS FICAM ESTÁTICOS EM SEUS LUGARES, SILENCIOSOS, VOLTADOS TODOS PARA O LADO DOS NOIVOS. CESÁRIO, ~~AVANÇANDO QUASE SOBRE O RASTRO DE CELITA,~~ PORÉM, AVANÇA QUASE SOBRE O RASTRO DE CELITA, DESVIANDO-SE ~~ENTRETANTO À FRENTE DE ZACARIA PARA IR RECOSTAR-SE NA ROTA DE CARRETA.~~ ENTRETANTO À FRENTE DE ZACARIA PARA IR RECOSTAR-SE NA ROTA DE CARRETA.

CELITA - (COMO PEDINDO DESCUEPAS) Eu não queria dançar, Zacaria, eu não queria.

ZACARIA - (GRAVE) Eu sei, Celita.

CESÁRIO - (OFENSIVO) Pra mim negou, também.

SEO GRACIANO, QUE DURANTE A DANÇA AFASTARA-SE PARA DENTRO DO RANCHO, RETORNA E COMPREENDE QUE ALGO ANORMAL DEVE TER ACONTECIDO.

-----

O SILÊNCIO, ALIADO À IMOBILIDADE DE TODOS OS PERSONAGENS, TORNA-SE ENERVANTE.

ZACARIA - (OLHA CELITA. GRAVE) Bueno, acno que tá na nora de nós ir indo embora, não é, Celita?

CELITA - (GRAVE) Podemos ir...

GRACIANO - (PEQUENA PAUSA. ENTRISTECIDO) É cedo, ainda... (MUITO HUMANO) quando a Celita ir embora, o rancho vão ficar tão vazio...! (COM UM SORRISO TRISTE) Fiquem mais um pouco, é cedo!

8) PARA EXECUTAR O "ANÚ", CONSULTE-SE O "MANUAL DE DANÇAS GAÚCHAS" JÁ CITADO, E A GRAVAÇÃO DE INEZITA BARROSO E O GRUPO DE BARBOSA LESSA EM ETIQUETA "COPACABANA".



- ZACARIA - (FIRME) Não, Seo Graciano. Daquí até o rancho novo hai um tirãozinho grande. Ainda mais agora que é noite.
- GRACIANO - (DOLORIDO) Mas, se vocês se forem, os outros ~~se~~ vão também. E o que é que fica? (OLHA O RANCHO VELHO) Um rancho velho... sem vida... perdido no fundo do campo.
- CELITA - (VAI AOS BRAÇOS DO PAI, MUITO CARINHOSA) Mas nós vamos voltar muitas outras vezes, papai. Esse rancho não vai mudar nada. Vai ser tudo igual que antes.
- CESÁRIO - (DA CARRETA, EXPLODE SUA TENSÃO NERVOSA, QUASE NUM LAMENTO) Tudo igual!... O mesmo silêncio... a mesma lonjura... a mesma tristeza. (ENCAMINHANDO-SE PARA ~~o~~ A PORTA DO RANCHO) Vai, Celita! Neste rancho ~~há~~ nada mais ná que te possa prender. Mas nada! (E DESAPARECE NO INTERIOR DO RANCHO)
- CELITA - (AGARRA-SE AOS BRAÇOS DO PAI, TALVEZ PARA CONTER-SE NO IMPULSO DE SEGUIR CESÁRIO E INDAGAR O QUE, AFINAL, ELE SENTE. E BALBUÇIA, ENTRE PEZAROSA E INTERROGATIVA) Cesário...?! Meu primo...?!
- GATEADO - (COMO OS DEMAIS, PERMANECIA TENSO E ESTÁTICO. AGORA ADIANTA-SE ATÉ ZACARIA, SOLÍCITO, E INDIRETAMENTE ACONSELHANDO O NOIVO A QUE VÁ EMBORA DE UMA VEZ) Zacaria... tu qué que eu ensilne o teu cavalo?
- ZACARIA - (GRAVE) Gracias, Gateado... mas já tá ensilnado.
- GATEADO - (SURPREZO) Puxa! tu não perde tempo, ein?!
- ZACARIA - (SORRI PARA O AMIGO) Homem prevenido...
- CELITA - (MUITO ENERVADA, DESPRENDE-SE DO PAI E VEM A ZACARIA) Eu vou pegá a minna trouxa e vamo embora! Duma vez! Agora mesmo!
- ZACARIA - (TENTANDO ACALMÁ-LA, SORRI) Mas o que é isso, menina?! Também! não é preciso a gente sair numa correria doida! O que vão dizer os nossos amigos?
- GRACIANO - Pois é, pois é! (ENTUSIASMADO COM A PERSPECTIVA DE RETER MAIS TEMPO A FILHA) Fiquem mais um pouco... "tomem mais um mate"...
- ZACARIA - Até que a gente podia dançar uma marquinna de despedida, à saude do Seo Graciano. ~~Porque não?~~
- GRACIANO - (APOIANDO) Ia se lindo, lindo!
- ZACARIA - Que a nossa despedida seja com alegria, seu!
- GRACIANO - (CHAMANDO OS MÚSICOS, QUASE AFLITO) Castiano!
- CELITA - (FIRME) Não quero sabê de dança nenhuma!
- ZACARIA - (COMPREENSIVO, HUMANO) É pra teu pai, Celita... (ELA PARECE COMPREENDER, MAS CONTINUA ~~se~~ APREENSIVA E ENSIMESMADA).
- NADINA - (ADIANTANDO-SE ATÉ ZACARIA) Se vai navê dança, agora eu quero dança contigo, Zacaria. ~~Quero saber se tu dança ou não, porque se não dança, não quero saber de dança nenhuma!~~
- ZACARIA - (BRINCALHÃO, EXAGERADO) Mas que mulézinna esganada, virge!... Tu já tem dois vivente aí que são se babando todo, e lida vem por cima de mim?
- NADINA - (INFANTILMENTE IMPLORATIVA) Mas é só uma marquinna!... eu não dancei nenhuma marquinna com o noivo. E só posso aproveitá agora." Porque depois tu vai embora e... babául!
- ZACARIA - Bueno... eu posso dança contigo. Mas com uma condição.
- CELITA - (CURIOSA REALMENTE) Qual é?
- ZACARIA - Tu dança com a Celita também. A minna noiva hoje eu não largo!
- NADINA - Mas tu vai dança com nós ao mesmo tempo?!
- ZACARIA - Ao mesmo tempo.
- NADINA - Com as duas?!
- ZACARIA - Tal e qual.
- NADINA - Mas como?!
- ZACARIA - Pois menina: o "Chotes de Duas Damas".

-----

DANÇAM ENTÃO O "CHOTES DE DUAS DAMAS" 9), ZACARIA COM CELITA E NADINA. GATEADO APANHA UM VIOLÃO E VAI TOCAR JUNTAMENTE COM CASTIANO E CANGUÇU. E OS TRÊS MÚSICOS TAMBÉM EXECUTAM PASSOS DO CHOTES DE DUAS DAMAS, COMPODO DESTA FORMA UM ARRANJO COREOGRÁFICO COM OS TRÊS DANÇADORES PRÓPRIAMENTE DITOS. OS DEMAIS TOMAM POSIÇÕES DE QUEM APRECIA A DANÇA. SEO GRACIANO INCENTIVA A FESTA BATENDO PALMA AO COMPASSO DO CHOTES E MESMO TALAREANDO A MÚSICA.

9) PARA EXECUTAR O "CHOTES DE DUAS DAMAS" CONSULTE-SE O "MANUAL" CITADO. UMA GRAVAÇÃO TÍPICA DE CHOTE GAÚCHO É "CHIMARRITA-CAFUNE", DE ANA SILVA, EM ETIQUETA "TOBAMERICANA".

- VÍRSIO - (BRINCALHÃO, ENCAMINHANDO-SE ATÉ JUNTO AOS DANÇADORES) Não gostei nada disso! É até um desperpósito, com tão pouca moça e ainda o Zacaria se prende a dança com duas!
- ZACARIA - Elas insistem... elas insistem... O que é que eu vou fazer?
- GATEADO - (APOIANDO VÍRSIO E ENCAMINHANDO-SE ATÉ ZACARIA) Mas isso não tem cabimento. Pois agora, só pelo desafio, tu não vai dança, vai ficar olhando de fóra enquanto nós espalhemo o pé. (TOMANDO CELITA PELA MÃO) Bamo, Celita?
- CELITA - (PASSIVA, POIS AINDA ESTÁ UM TANTO APREENSIVA) Bamo, sim. (VAI SAINDO COM GATEADO)
- ZACARIA - (TOMANDO CELITA PELA MÃO E IMPEDINDO-A DE AVANÇAR) Ooooooh, boi! Espera lá! Se eu não danço, ela não dança também. (GATEADO SOLTA CELITA, E ZACARIA COMPLETA, DIVERTIDO:) Ou tu pensa que eu vou esquentá a água pra o chimarrão pra dá pra os outro bebe?
- TODOS RIEM. ALGUNS APOIAM ZACARIA DIZENDO QUE "É ISSO MESMO", ETC. SEO GRACIANO, RINDO GOSTOSAMENTE, LEVA O CORPO PARA TRAZ, SEU BANQUINHO VIRA, ELE CAE AO CHÃO DE COSTAS, MAS IMEDIATAMENTE ERGUE-SE, DESCONTROLADO, E FICA PARALIZADO NOVAMENTE NO BANQUINHO. ESTE TOMBO DE SEO GRACIANO, MUITO RÁPIDO, É PERCEBIDO SOMENTE PELO PÚBLICO, POIS OS DEMAIS ESTÃO COM A ATENÇÃO VOLTADA PARA ZACARIA, OUVINDO-SE AINDA AS PALAVRAS DE APOIO À SUA ATITUDE:
- VÍRSIO - (RINDO) Nesta te clavaste, Gateado!
- RUANA - (RINDO) Fez muito bem, Zacaria, fez muito bem!
- ZÉFINHA - (IRRITADA, REPRENSIVA) O Gateado pensa que tudo é dele!
- GATEADO - (RINDO, BEM-HUMORADO) Ora, não se assustemo por tão pouco, moçadas!
- CESÁRIO - (QUE VOLTÁRA DE DENTRO DO RANCHO AO MEIO DO CHOTES, FALA COM VOZ CONTIDA, NUM DESAFIO, OLHANDO FIRMEMENTE GATEADO) Mas é metido esse sujeito!... Algum dia alguém te cura, deixa-pará...
- GATEADO INTERROMPE O RISCO E OLHA COM FIRMEZA CESÁRIO. TALVEZ FOSSE RETROCAR AO DESAFIO, MAS A VOZ DE NÉRSIO CONCENTRA AS ATENÇÕES.
- NÉRSIO - (COM SERIEDADE) Seu Zacaria, eu ouvi o que o senhor disse e acho que tá com toda a razão: se a noiva é sua, é sua mesmo. Mas, desculpan-do interrompe, eu queria falá com o senhor. (TAMANHA SERIEDADE FAZ COM QUE TODOS ATENTEM PARA NÉRSIO, INTERESSADOS).
- ZACARIA - Que é que tu qué, piázote?... (SORRINDO) Tu também qué dança com a noiva, é?
- NÉRSIO - Não, Seo Zacaria, não é nada disso. O caso é que todo esse tempo que vocês tavam dançando o Anú e o Chotes de Duas Dama eu fiquei quietinho olhando, não incomodei ninguém. Agora, já vão indo pra outra marca... (TRANSMUDADO, IMPLORATIVO, QUASE CHOROSO) Será que não dava antes, agora, pra eu cantá uma canção da minha otória?
- ZACARIA - (EXPLODINDO:) Mas o gurí bem chato!
- RUANA - Fica quieto um pouco, Nérsio!
- NÉRSIO - (SEM COMPREENDER TAL REAÇÃO DOS OUTROS) Mas eu tou quieto...
- RUANA - quieto desse jeito?
- ZÉFINHA - (PENALIZADA) Deixa o cortado cantá...
- CELITA - (IDEM) Tá com tanta vontade.
- VÍRSIO - (SEM PACIÊNCIA) Daquí a pouco tu canta. Te acalma, tche!
- GATEADO - (IRRITADO) Escuta aquí: tu não gosta de dança?
- NÉRSIO - Mais ou menos. Eu gosto mais de cantá. Ou então dizê verso.
- GATEADO - (EXPLODE) Mas quem é que tá interessado em ouvi os teus verso aquí?!
- NÉRSIO - (MUITO NATURAL) Uei, nem que seja na meia-canha...
- VÍRSIO - (REPROVANDO A IDÉIA) Mas que meia-canha, seu?
- GRACIANO - (PERCEBENDO UMA OPORTUNIDADE DE RETER MAIS TEMPO A FILHA) É mesmo! Uma boa idéia teve o Nérsio! (LEVANTA DO BANQUINHO E AVANÇA) Vamo dança a meia-canha? (PARA A RODA, ESPERANDO ASSENTIMENTOS)
- NADINA - (PULANDO DE CONTENTAMENTO) A meia-canha de dizê verso? Eu gosto, sim! (AVANÇA PARA VÍRSIO) Vamo dança, Vírsio?
- VÍRSIO - (TENDO DE CONSENTIR) Uei, podemo ir, então...
- RUANA - Aní mas eu quase não sei dizê verso de cabeça. Quem é que me desempenha?... Tu me desempenha, Gateado?
- GATEADO - (ADMIRADO) Mas tu não sabe dizê verso?!
- RUANA - De cabeça não. só decorado.
- GATEADO - (JÁ AFASTANDO-SE, SEM MUITO INTERESSE) Não faz mal. Decorado mesmo serve.

RUANA - (PUXANDO FORTEMENTE GATEADO) Então vem comigo, Gateado!  
 GATEADO - Mas tu é açannada, puxa!! (MAS FICA COM ELA)  
 GRACIANO - (ENCAMINHANDO-SE AO NOIVO) Tu não entra, também? Olha que é a última vez que tu pode dizê versinho de namorado prá minha filha (DI-VERTIDO); depois disso a obrigação ~~de~~ espixa e a inspiração encolme. Aproveita, rapazi!!  
 ZACARIA - ~~Então vou dizer um~~ versinho bem bonito prá minha noiva! (VAI TOMAR POSIÇÃO COM RUANA E GATEADO, NADINA E VÍRSIO)  
 ZEFINHA - (NATURAL) Tu não qué vír, Cesário?  
 CESÁRIO - (ÍDEM) Tu tá com vontade?  
 ZEFINHA - Se tu prefere, eu fico proseando aqui contigo.  
 CESÁRIO - Não; vamo dançá, sim. (VAI TOMAR POSIÇÃO)  
 NÉRSIO - (OLHA EM REDOR, VÊ QUE NÃO HÁ MAIS MOÇAS; PROTESTA QUASE CHOROSO:) Mas... e eu?! Eu que dou a idéla e fico ~~chupando~~ chupando o dedo?!  
 IMEDIATAMENTE O GAITEIRO DÁ UM ACORDE E SE INICIA A DANÇA.

-----  
 DANÇAM ENTÃO A "MEIA-CANHA SERRANA" <sup>10</sup>). CADA PAR, COMO SE SABE, RECITA MÚTUAMENTE QUADRINHAS. TODOS FORMAM UMA RODA, DE MÃOS DADAS, DANÇANDO.  
 ZEFINHA É A PRIMEIRA A MANDAR PARAR A GAITA.  
 ZEFINHA - (GRITA) Pára a gaita! (VAI PARA O CENTRO DA RODA E DECLAMA PARA CESÁRIO)

Eu plantei a sempre-viva,  
 sempre-vivá não nasceu.  
 Tomára que sempre viva  
 meu coração junto ao teu.

OS DEMAIS APLAUDEM E COMENTAM. A GAITA EXECUTA MAIS ALGUNS COMPASSOS E PARA. OS DEMAIS PARADOS EM SUAS POSIÇÕES, AGUARDAM COM INTERESSE A RESPOSTA DE CESÁRIO.  
 CESÁRIO - (RESPONDE, NUMA INDIRETA QUE QUASE TODOS COMPRENDEM)

Tú plantou a sempre-viva,  
 sempre-viva não nasceu;  
 é porque teu coração  
 ainda é mais só do que o meu.

OS DEMAIS TENTAM APLAUDIR, E COMENTAM COM ALGUM CONSERANGIMENTO. IMEDIATAMENTE AO TÉRMINO DA QUADRINHA DE CESÁRIO RECOMEÇA A DANÇA. DANÇANDO, CESÁRIO E ZEFINHA VÃO TOMAR SUAS POSIÇÕES.

CELITA - (GRITA) Pára a gaita! (VEM PARA O CENTRO COM ZACARIA E DECLAMA), MUITO DENGOSA)

A laranja nasceu verde,  
 com o tempo amadureceu.  
 Meu coração nasceu livre

(CORRE A ANINHAR-SE, FELIZ, NOS BRAÇOS DE ZACARIA)  
 Mas teu amor me prendeu!

OS DEMAIS APLAUDEM E COMENTAM. O GAITEIRO EXECUTA MAIS ALGUNS COMPASSOS E PARA. ZACARIA, INCENTIVADO PELOS APLAUSOS E INSPIRADO PELO CARINHO DA NOIVA, PREPARA-SE PARA UM VERSO MUITO BONITO. COM ENTUSIASMO AFASTA-SE ALGUNS PASSOS DE CELITA, OLHANDO-A, E RECITA, TAMBÉM EXTREMAMENTE DENGOSO:

Sou laranjeira de umolgo,  
 tu é laranja crioulinna.  
 Deixa mais passá uns tempo  
 e bamo dá umas laranjinna?

OS DEMAIS APLAUDEM, RIEM E COMENTAM. ZACARIA LEVA CELITA, MUITO ENVERGONHADA, PARA SEU LUGAR NA RODA, POIS A DANÇA RECOMEÇOU.

VÍRSIO - (GRITA) Pára a gaita! (VEM PARA O CENTRO DA RODA COM NADINA E RECITA)

Já me declarei a ti  
 como a nenhuma mulné...  
 Aquí tem dois que te querem

(GATEADO AVANÇA UM PASSO DE MODO A DEIXAR NADINA POSTADA ENTRE ELE E VÍRSIO)  
 Diz qual dos dois que tu qué.

NADINA PENSA UM POUCO, ENQUANTO A GAITA EXECUTA ALGUNS COMPASSOS E OS DANÇADORES AGUARDAM COM INTERESSE. OLHA PARA UM E OUTRO DOS PRETENDENTES E FALA:

10) PARA EXECUTAR A DANÇA,  
 CONSULTE-SE O "MANUAL"

JÁ CITADO E A GRAVAÇÃO

"COPACABANA" DE INEZITA BARROSO

E O GRUPO DE BARROSO LISSA.

enquanto eu não responde  
 vou lucrá com a esperteza:

se o vento apaga uma vela (OLHA PARA VÍRSIO)

não faz mal -- tem outra acesa! (OLHA PARA GATEADO)



ZACARIA - (RECUPERA A TRANQUILIDADE, E PROCURA MAIS UMA VEZ CONTORNAR AS SITUAÇÕES TENSAS. BRINCALHÃO, VAI SE ENCAMINHANDO A TIRAR O ÚNICO "DEDO" RESTA) Bueno, só pelo desafio de vancês terem me roubado a noiva; ra eu vou dizer um verso sem safado prá zefinna (APANHA O DEDO) que prá Celita (OLHA PARA A CELITA) fica louca de ciúme. (AGORA OLHANDO PARA UM LUGAR INDEFINIDO, DE COSTAS PARA A PORTA) Póde sair, zefinna vem! (NO ENTRETANTO, TODOS CAEM EM GOSTOSA GARGALHADA. ZACARIA VOLTA SE E DEPARA COM SEO GRACIANO AO INVÉS DE ZEFINHA).

GRACIANO - (RINDO) Não qué dança comigo, Zacaria? (ZACARIA SOLTA-LHE O DEDO E AFASTA PARA O LADO DA CARRETA, CONSTRANGIDO PELA BRINCADEIRA, QUE FAZ OS OUTROS CONTINUAREM RINDO). Então a zefinna fica pra mim. (ZEFINHA SURGE DE DENTRO DO RANCHO, RINDO TAMBÉM).

REPETE-SE ENTÃO A "MEIA-CANHA SERRANA". O PRIMEIRO A MANDAR PARAR A GAITA, ENTUSIASMADO, É SEO GRACIANO, QUE, NO MEIO DA RODA, RECITA PARA ZEFINHA.

GRACIANO - (SUGERINDO AMOR, CONFIANTE EM SUAS QUALIDADES DE GALX)

quero dizer e não digo,  
mas sem dizer stó dizendo:  
quero querer mas não posso,  
mas sem poder stó querendo.

ZEFINHA - (BRINCALHONA, RESPONDE)

O s'or qué dizer mas não diz  
mas sem querer vai dizendo...  
O s'or qué querer mas não qué?...  
E o tempo é que está perdendo! (ELE MURCHA)

GATEADO - (EXAGERADAMENTE ROMANTICO, PARA NADINA)

Já tenno os ólno gateado,  
de tanto ólná essa mulhé.  
Não posso me conté mais:  
Responde se tu me qué!

~~... de se tirar a entressada~~

RUANA - (COM ENTUSIASMO) Agora que eu quero te ver, Nadina!

NÉRSIO - Sae dessa entalada!

ZEFINHA - Dessa tu não escapa; tem que responde "sim" ou "não"!

ZACARIA - (RECOSTADO À RODA DA CARRETA, DE LONGE, FALA SEM NENHUM GESTO, COM MUITA DISPLISCENCIA:) Responde nada! Mulhé é mesmo que vaca mansa: depois de escondê o leite não se tira nada!

TODOS CAEM NA GARGALHADA.

NADINA - (INFANTILMENTE ENRAIVECIDA) Deixa eu falar! todo mundo me atrapalha (FAZ-SE SILÊNCIO. ELA SE VOLTA PARA GATEADO) Tu qué sabe se eu gosto de ti, é?

GATEADO - Mas claro!... não vô ficar a vida inteira desconfiado.

NADINA - Bueno, então...

quero bem, não digo a quem.  
A quem, não digo a ninguém.  
quero bem, não digo a todos.  
De todos, não digo quem.

SEGUE-SE DEPOIS, NA MEIA-CANHA, RUANA, QUE VEM AO CENTRO COM NÉRSIO.

RUANA - (COMO DA PRIMEIRA VEZ, PARA A RODA) É decorado...

NÉRSIO - (NO AUGE DA VIBRAÇÃO, NEM DEIXA OS DEMAIS FALAREM, FALA SÓ ELE:) Não faz mal! Decorado mesmo serve!

RUANA - (COM RAPIDEZ, COMO DA PRIMEIRA VEZ)

Atirei um limão verde  
por cima da sacristia,  
deu no cravo deu na rosa  
deu no moço que eu queria.

O GAITEIRO, TAL COMO SEMPRE, IMEDIATAMENTE QUER REINICIAR A MELODIA DA MEIA-CANHA, MAS AGORA NÉRSIO O INTERROMPE JÁ AO INÍCIO, COM UM GRITO DE ENTUSIASMO E VIBRAÇÃO.

NÉRSIO - Para a gaita! (E IMEDIATAMENTE, ENTUSIASMADÍSSIMO)

Atirei um limão verde,  
por uma descida abaixo.  
quanto mais ele corria,  
(RÍ, BOBO)... eu de atrás!

RUANA DÁ-LHE UM SAFANÃO, OS DEMAIS PROTESTAM POR UM VERSO TÃO BOBO, DIZEM QUE NÉRSIO É BURRO, NÉRSIO RETORNA À RODA COMPLETAMENTE MURCHO. ENTÃO CHEGA A VEZ DE CESÁRIO E CELITA. VEM PARA O CENTRO DA RODA. HÁ UM MOMENTO DE EXPECTATIVA. CESÁRIO OLHA FIXAMENTE A NOIVA, À DISTÂNCIA DE UNS TRÊS METROS, E RECITA COM CERTA DOSE DE SENSUALISMO E MUITA PARCELA DE ARROGÂNCIA.

CESÁRIO - (SEM ~~DESVIAR~~ O OLHAR, ~~SEM~~ APOSTO EM CELITA)

Tu de lá e eu de cá,  
dividindo o chão ao meio...  
tu de lá me dá um suspiro,  
e eu daqui... suspiro-e-meio!

HÁ SUSPENSE GERAL. AFLIÇÃO. CELITA FICA ALGUNS SEGUNDOS SEM SABER O QUE RESPONDER. DEPOIS APROXIMA-SE DE ZACARIA E PEDE-LHE, SORRINDO, COM UM TOM DE EXTREMA CONFIANÇA NA VOZ.

CELITA - ~~Me~~ desempenna, zacaria...

ZACARIA - (DE FEIÇÕES SOMBRIAS, COM GRAVIDADE, ENCAMINHA-SE COM PASSOS MUITO LENTOS PARA O LUGAR ANTES OCUPADO POR CELITA. CRAVA O OLHAR EM CESÁRIO, ESTE FIXA-O TAMBÉM COM GRAVIDADE E A MESMA ARROGÂNCIA. SE USAR CHAPÉU, ZACARIA TAPEIA-O NA FRENTE PARA O ALTO DA TESTA. FALA CONTIDAMENTE, LENTAMENTE) Como é mesmo o seu verso, companheiro? Podia me repetir, pra eu poder responder melhor?

CESÁRIO - (FIRME) Pois não. (E FALA AGORA QUASE NUM DESAFIO, COM FIRMEZA)

Tu de lá e eu de cá,  
dividindo o chão ao meio...  
tu de lá dá um suspiro,  
e eu daqui suspiro-e-meio!

O GAITEIRO, APREENSIVO, NÃO TÓCA. OUVI-SE ENTÃO ZACARIA, COM VOZ CONTIDA.

ZACARIA - (IMEDIATAMENTE AO TÉRMINO DA QUADRINHA DE CESÁRIO)

Tu de lá e eu de cá,  
dividindo o chão ao meio...  
tu de lá dá um suspiro,  
e eu daqui... te prendo o relno!

ZACARIA LEVA A MÃO AO CINTO. CESÁRIO VAI REAGIR. MAS SIMULTANEAMENTE GATEADO SALTOU A AGARRAR ZACARIA, ENQUANTO GRACIANO E ZEFINHA AGARRAM CESÁRIO.

GATEADO - Não perde a cabeça, companheiros!

ZACARIA - (GRITANDO PARA TODOS EM GERAL, ORDENANDO) E chega também de dizer verso! (PARA O GAITEIRO) Póde fechar essa gaita!

ZEFINHA - (EXTREMAMENTE PREOCUPADA, AINDA CONTENDO CESÁRIO) Cesário, vamos lá dentro. A ~~caixa~~ Sra Bela prepara um café... estou com vontade... um café pra nós, tá?

CESÁRIO - (COM MUITA GROSSERÍA, ENRAIVECDO) Não quero saber de café nenhum! Que-dê a canna?

ZEFINHA - Não tem mais bebida, Cesário!

CESÁRIO - (AUMENTANDO GROSSERÍA) que diabo de festa é essa, que nem bebida te

ZEFINHA - (EXPLODE SUA TENSÃO NERVOSA) Será que tu não vê mais nada que não seja a canna?! Tu não enxerga mais nada, Cesário?! (AFASTA-SE DELE)

VÍRSIO - (APREENSIVO, RESOLVE ARRESCAR UMA SUGESTÃO) Eu acho melhor a gente não parar as danças. (FALSAMENTE ALEGRE) Vamos continuá, moçada?

NADINA - (INGENUA AO EXTREMO, RISONHA) Vamos seguir com a meia-canna, tá? (PARA OS DEMAIS:) Tavam tão gozado os verso, não é?

RUANA - (ENERVADA, SEM MUITA CONVICÇÃO) O melhor é dançá, mesmo. Vamos, Gateado? (VAI ATÉ ELE)

CANGUEÚ - Agora eu é que escôino: é a "Cnlimarrita-Balão"!

NÉRSIO - (INTERPONDO-SE ENTRE GATEADO E RUANA) Seo Gateado... Naquela hora eu disse que os rapaz não me deixavam dançá, o senhor me dedeu a Ruana, não foi? Pois estou sem par de-novo... Pôdia me ceder, de-novo?

GATEADO - (SURPREENDIDO PELA ESPERTEZA DE NÉRSIO, COMENTA SORRINDO) Me pegou a palavra, o gurí esperto! (PARA RUANA) Vais ter que dançar com ele... (OLHANDO EM REDOR, AFASTA-SE DE RUANA) Mas fora da dança eu não fico.

NÉRSIO - (FELIZ) Abre a gaita, gaiteiro!

GATEADO - (SEM INTERROMPER O MOVIMENTO DE AFASTAR-SE DE RUANA, CAMINHA, DÁ D. OLHOS EM ZEFINHA, QUE ESTÁ NOVAMENTE AO LADO DE ~~de~~ CESÁRIO, E PULSA PARA DANÇAR) Vamos dançá, Zefinna... (ELA VEM, MAS APREENSIVA. DÁ APENAS UM OU DOIS PASSOS, POIS ~~de~~ CESÁRIO FALA EM SEGUIDA)

- (NESSE INTERIM, CELITA CORREU ATÉ ZACARIA)
- CESÁRIO - (SOTURNO, IMÓVEL, PARA GATEADO) Me desculpe, mas se não me enganar a moça tá acompanhada.
- GATEADO - (SEM DAR-LHE IMPORTANCIA, VAI CONTINUAR CAMINHANDO) Ora, aqui não tem nada disso. É uma reunião de família...
- CESÁRIO - (OFENSIVO) Se isto fosse reunião de família, tem uma pessoa que não devia tá aqui!
- GATEADO - (DÁ MEIA-VOLTA E AVANÇA, DESTINADO) Isso é comigo, tcnê?! (ENTRETANTO, ZÉFINHA O DETÉM COM AMBOS OS BRAÇOS, ENERVADA, TENSA)
- GRACIANO - (DE LONGE, FAZ VALER SUA VOZ AUTORITÁRIA) O que é que tá havendo aí?
- ZÉFINHA - (DISSIMULANDO, MUITO NERVOSA) Bobagem, Seo Graciano. O Gateado me tirá pra dançá, e o Cesário, por brincado, mexeu com ele. É brincadeira. (ARRANCA DE SUA POSIÇÃO OFENSIVA GATEADO, FAZENDO-VIR PARA O CENTRO) Vamo, Gateado!
- GRACIANO - Rompe essa gaita duma vez!

DANÇAM ENTÃO A "CHIMARRITA-BALÃO" 11). GATEADO COM ZÉFINHA, VÍRSIO COM NADIA ZACARIA COM ~~NADIA~~ CELITA, NÉRSIO COM RUANA. TODOS ESTÃO APREENSIVOS, NOTAM A RAIVA DE GATEADO E TAMBÉM DE CESÁRIO. GATEADO DANÇA COM ZÉFINHA MAS SEU OLHAR NÃO SE DESGRUDA DE CESÁRIO. ESTE, POR SUA VEZ, NÃO OLHA PARA NENHUM INDIVÍDUO DEFINIDO, MAS DEMONSTRA SUA RAIVA PELO PRÓPRIO MODO DE ANDAR; AFASTANDO DA RODA DE CARRETA VEM TER ATÉ O BANQUINHO 13; MAS NÃO EM LINHA RETA: PELO CONTRÁRIO, DESCREVE UMA CURVA PARA O FUNDO, INDO ATÉ O BARRIDO E DAÍ AO CANAL DO RANCHO PARA ENTÃO AVANÇAR PARALELAMENTE À PAREDE ATÉ O BANQUINHO 13, ONDE SE SENTA. ZACARIA, NUM DERRADEIRO ESFORÇO, GRITA PALAVRAS DE ENTUSIASMO (FALSO), COM QUE PROCURA ALEGRIAR O AMBIENTE.

A "CHIMARRITA-BALÃO" É SEMPRE DANÇA DE CURTA DURAÇÃO. TERMINA EM SEGUIDA. GATEADO ENTÃO AVANÇA DECIDIDAMENTE ATÉ CESÁRIO, ACOMPANHADO POR ZÉFINHA. ZACARIA, COMO OS DEMAIS, NÃO TEM PALAVRAS A PRONUNCIAR. GATEADO PARA A UNS DOIS PASSOS DE CESÁRIO.

- GATEADO - (DISPOSTO A TUDO) Sabe que eu tive pensando na sua frase, moço? E cheguei à mesma conclusão: se isto é reunião de família, tem um pessoa que não devia tá aqui!
- CESÁRIO, INSTANTANEAMENTE, PUXA DA ADAGA QUE TRAZ AO CINTO E SALTA PARA GATEADO, JÁ DESFERINDO GOLPES. COM RAPIDEZ DE ONÇA, GATEADO PUXA TAMBÉM DE SUA ADAGA E VAI SE DEFENDENDO COMO PODE, RECUANDO ANTE O ÍMPETO DE CESÁRIO. OS DOIS VÃO ATÉ A CARRETA, ALÍ GATEADO DÁ DOIS LARGOS SALTOS PARA LÁ E POSTAR-SE A UMA DISTÂNCIA DE QUATRO PASSOS DE CESÁRIO, JUNTO AO BANCO 12. PELA PRIMEIRA VEZ FICARAM OS DOIS EM IGUALDADE DE CONDIÇÕES, E AGORA GATEADO PODERÁ ATACAR POR SUA VEZ. GATEADO RISCA O CHÃO COM A ADAGA E PEDE, NUM GRITO:
- GATEADO - Segurem esse homem, que eu não quero estragá a festa!
- GRACIANO - (TENTA FAZER VALER SUA AUTORIDADE) Tu perdeu a cabeça, Cesário?
- CESÁRIO - (DE ADAGA EM RISTE, CEGO DE ÓDIO, VOZ ROUCA) que ninguém se chegue! Ninguém se chegue!
- CELITA - (SALTA DECIDIDAMENTE NA DIREÇÃO DE CESÁRIO, INTERPONDO-SE ENTRE OS DOIS COMPETIDORES, DE COSTAS PARA GATEADO E DE FRENTE PARA CESÁRIO. VOCIFERA:) Larga essa adaga, Cesário, larga essa adaga! só mesmo tendo muita maldade na alma pra querê estraga a festa do meu casamento! Tu não vê que já ninguém mais tá disposto a brincá, só por tua causa?

CESÁRIO SÓ ENTÃO PARECE IR VOLTANDO À REALIDADE, SEUS OLHOS ESBUGALHADOS ATENDENDO PARA A PRIMA. SÓ ENTÃO HÁ UM RELAXAMENTO DA TENSÃO GERAL. ZACARIA, QUE TENTARA SALTAR PARA APARTAR A BRIGA, MAS QUE FORA CONTIDO FORTEMENTE POR SEU SOGRO, PEDE COM GESTOS QUE O SOGRO O LIVRE E É ATENDIDO. RUANA E NADINA, QUE HAVIAM FUGIDO ESPAVORIDAS PARA DENTRO DO RANCHO, FORNAM A SURGIR, LENTAMENTE, RUANA À PORTA E NADINA POR TRÁS DA JANELA 6. À MEDIDA QUE CELITA CONTINUA SUA FALA, GATEADO VAI DESCENDO LENTAMENTE A ADAGA QUE MANTINHA EM RISTE, ATÉ CHEGAR A UMA POSTURA QUASE DISPLISCENTE.

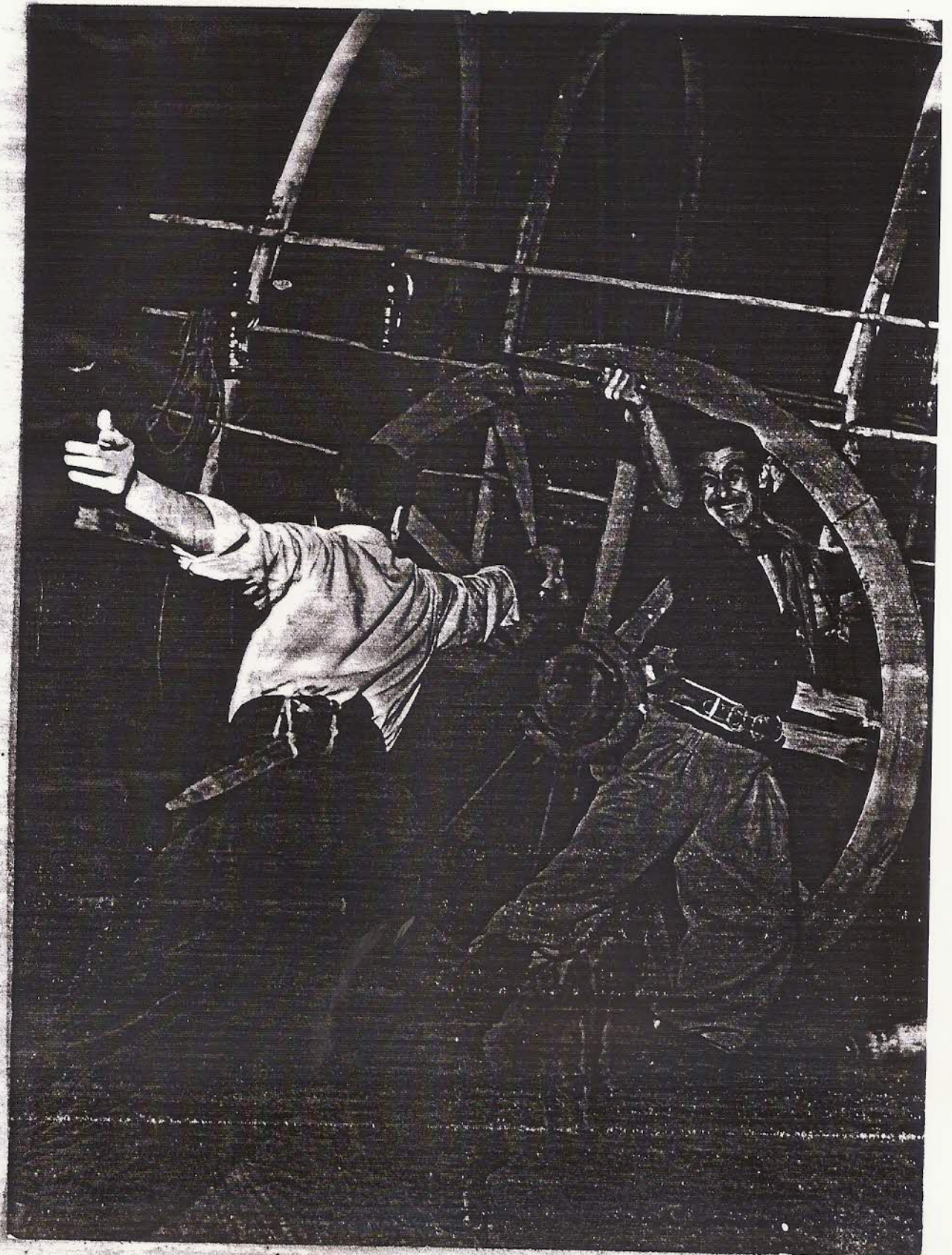
11) PARA EXECUTAR A DANÇA, CONSULTE-SE O "MANUAL DE DANÇAS GÊNICAS" JÁ CITADO, E O DISCO DE INEZITA BARROSO E O GRUPO DE BAILARINHAS EM ETIQUETA "COPACABANA".

CESÁRIO, TRANSFIGURADO PELO ÓDIO, SALTA PARA O DUELO DE ADAGA.





AOS PRIMEIROS MOMENTOS DO DUELO GATEADO LIMITA-SE A RECUAR, DEFEN-  
DENDO-SE COMO PODE AOS ATAQUES DE CESÁRIO.



- CELITA - (COM MUITA TRISTEZA NA VOZ, AGORA, FALA PAUSADAMENTE) Deixa de ser malvado, Cesário... Nós, as moça da campanha, temos como o dia mais feliz de nossa vida esse dia em que levantamos um novo ranchinho no descampado das coxilha. (VAI SE APROXIMANDO DE CESÁRIO) Eu tão feliz, Cesário. Mas os teus modo de se portar até parece um mau-agro, uma ameaça, um aviso de que a felicidade não quer vir. (TOMA DO PULSO DE CESÁRIO, FAZENDO-O BAIXAR A ADAGA, E FALA COM MUITA ENFASE) Eu nego quase a acreditar que tu não quer me ver feliz, meu primo!
- CESÁRIO - (ESTA FRASE FAZ COM QUE CESÁRIO CAIA DECISIVAMENTE NA REALIDADE. APÓS A TENSÃO NERVOSA CRESCENTE, ACENTUADA AINDA PELO ÁLCOOL, ELE DESCE AGORA À QUASE-PROSTRAÇÃO. ARREPENDIDO, COMO QUE IMPLORA A COMPREENSÃO E O PERDÃO DE CELITA) Não é nada disso, minha prima, eu... eu não sei o que é... eu não sou assim, tu sabe... (ENFASE E, TAMBÉM, TERNURA) tu sabe melhor que ninguém...
- CELITA - (MUITA TERNURA, FRUTO DE LONGA AMIZADE) Eu sei, sim. Sei que tu é e não vai querer maldade pra mim. (VAI AJUDANDO CESÁRIO A RECOLOCAR A ADAGA NA BAINHA, ENQUANTO FALA) Guarda tua adaga, meu primo. Talvez um dia eu precise dela pra tu me defendê; pois, pra mim, que não tive irmão, tu foi mais que "o primo" -- foi "O AMIGO" de todas as ocasiões que precisasse. Guarda essa adaga, Cesário...
- CESÁRIO TERMINOU DE GUARDAR A ADAGA. GATEADO TAMBÉM COLOCA SUA ADAGA NA BAINHA. HÁ UM MOMENTO DE PROFUNDO SILÊNCIO, TODOS ESTÃO CONTAGIADOS PELA TERNURA PARA ZACARIA, COM POSE DE GRANDE DEFENSOR.
- NÉRSIO - Não te assusta, Zacaria! Eu tô aqui pra defendê os dono da casa.
- GATEADO - (SUA VOZ DEMONSTRA O NERVOSISMO REMANESCENTE, A PAR DA RESPIRAÇÃO AINDA OPRIMIDA) Não te preocupa, Nérsio. Aqui ninguém vai pelear. Foi tudo um mal-entendido, coisa de nada. (APONTA CESÁRIO, SEM AGRESSIVIDADE) O índio-aí decerto tem trabalhado demais, tá cansado... a gente cansado qualquer coisa dá aflição. Não é isso, tcnê?
- CESÁRIO - (QUER SER CORDATO, MAS AO FALAR PARA GATEADO SUA VOZ JÁ PERDEU TODO O TOQUE DE TERNURA) É... decerto foi a bebida.
- GATEADO - (INSISTINDO EM COOPERAR PARA A TRANQUILIDADE) E com toda a certeza eu também não ando lá mal bueno. Senão não se justificava eu te me apotrado com um companheiro velho.
- NADINA - (AGORA O PÚBLICO VÊ QUE ELA FOI PARAR NO INTERIOR DO RANCHO. FALA EM JANELA 6) Eu até pensei que fosse uma brincadeira...!
- RUANA - (SAINDO DA PORTA, VEM PARA O TERREIRO, FALANDO COM GRAVIDADE E SUSTO) que nada! se tu visse os olho do Gateado!... Estavam assim: (E EXPLICA COM UM GESTO QUE SIGNIFICA "SAIR FAISCAS": ELEVA AS DUAS MÃOS BEM JUNTO AOS OLHOS, E UNE E ALARGA OS DEDOS EM MOVIMENTO SUCESSIVOS).
- GRACIANO - (AINDA AÉREO E ZONZO, MAS TENTANDO MANTER DIGNIDADE) Mas, agora que tudo acalmou... como foi que começou essa história? (QUASE NUM PROTESTO) Quando me dei conta já tava a bagunça formada!
- CASTIANO - (MEIO EMBRIAGADO) ~~Suponho que também não entendi nada...~~ Também não entendi nada... como foi a coisa?
- GRACIANO - O que é que houve, Cesário?
- CESÁRIO - Ora, lá sei eu, tio Graciano!
- ZEFINHA - (ACUSANDO GATEADO) É essa mania que tem o Gateado de tá sempre mexer do com as moça, brincando com uma e outra. Eu tava com o Cesário, o Gateado veio me tirá sem pedir licença pra ele, o Cesário não gostou e...
- ZACARIA - (GRAVE) ... fechou o bochincho!
- CASTIANO - (DENOTANDO EMBRIAGUES) Ah! se foi por causa da Zefinha então tá tudo explicado. Essa menina merece mais que uma peleia de adaga, merece até uma revolução. ~~Atenção~~ (AFASTA-SE UM POUCO, E MEIO CAMBALEIA)
- NADINA - Xiii! o Castiano já tá de perna frouxa!
- ZACARIA - (NUM PROTESTO) Cuetupuca! Se eu soubesse que casamento era uma coisa assim tão complicada, nem tinha casado! Daquí a pouco me furam as tripas e nem sai casado!
- CELITA - (QUE AINDA ESTAVA JUNTO A CESÁRIO, CORRE, AFLITA, ATÉ ZACARIA) Não dá uma blasfêmia assim, credo!

- ZACARIA - (CONTINUANDO, FIRME) Uei, mas não é de admirar se isso acontece. Parece que tá todo mundo louco! Então donde é que se viu a gente convidá um punhadinho de amigo, só os companheiro mesmo, numa festa de peore, tudo em família, e parece que querem à força escangalhá o prazer da gente? não tá direito!
- GRACIANO - (SINCERO, CONTRISTADO) Eu nem sei o que dize nessa altura... Imagina o que os vizinho não vão falá quando souber dessa vergonha!
- GATEADO - (SENTINDO-SE OFENDIDO POR SEO GRACIANO) Eu já disse que foi um mal-entendido, que nem sei explicá. Peço desculpa. E se acnam que tou sobrando na festa, munto a cavalo e vou embora; não quero emvergonhá ninguém! (JÁ NUM GESTO DE QUE VAI EMBORA)
- GRACIANO - (DETENDO-O, ATENCIOSO) Tu não entendeu, tchê! Eu faço questão que tu fique. Ora, então o filho do meu compadre não sair magoado do meu rancho? que esperança!... (DIRETAMENTE PARA GATEADO, MAS INDIRETAMENTE PARA OS DEMAIS) Justamente o que eu quero é que todo mundo do sala contente, e que ninguém recorde o casamento da minha filha como um bochincho de gente desclassificada. Nós temo é que recult o gado que se espalhou e endereitá o rumo da tropa de-novo. Se houve desconfiança e tristeza, que volte a alegria e tudo termine de (PARA O GRUPO) Não é mesmo?
- TODOS - É isso mesmo! claro! seguro! etc.etc.
- ZACARIA - (CALMO, INDO ATÉ ZEFINHA) Zefinna... Tu que viu melnor a coisa, podia contá como foi?
- ZEFINHA - Eu já disse: (VAI ATÉ CESÁRIO) eu tava com o Cesário, o Gateado v me tirá pra dançá, e...
- ZACARIA - Tá. Não precisa mais explicação. Já entendi. Os dois pelearam por que queriam ballá com a moça. Então nós vamo endereitá a história (PEQUENA PAUSA) Cesário!
- CESÁRIO - ~~Eu sempre achei que o noivo da minha filha era um nome de cabeça.~~ que é que ná?
- ZEFINHA - Tu é bueno num sapateio, não é?
- CESÁRIO - Mais ou menos.
- ZACARIA - E o Gateado tem fama de bueno no pé. (PARA TODOS, ANUNCIANDO COM ENTUSIASMO) Então, minha gente, que a peleia por causa da moça seja com alegria e diversão. Terá direito de dançá u'a marca com a Zefinna, dos dois, aquele que vence o outro no sapateio da Chula!
- TODOS - APLAUDEM A IDÉIA COM MUITO ENTUSIASMO. CESÁRIO E GATEADO PERMANECERAM SE OLHANDO FURTIVAMENTE, COM BOA DOSE DE DESAFIO.
- GRACIANO - Eu sempre achei que o noivo da minha filha era um nome de cabeça. Provou!
- CANGUÇU - Linda idéia, linda idéia!
- CELITA - (FELIZ) Isso é até um presente de casamento!
- ZACARIA - Tá de acordo, Cesário?
- CESÁRIO - Aceito qualquer coisa, Zacaria... (ZACARIA VOLTA PARA CELITA, COMO SE JÁ TIVESSE CUMPRIDO SUA MISSÃO)
- GRACIANO - Nérsio, vai buscá um sarrafo lá no galpão!
- NÉRSIO - Vou correndo, Seo Graciano! (SAE RÁPIDAMENTE PELO CANTO LO DO RANCHO)
- ZACARIA - (COM OS TÍPICOS GRITOS DE ENTUSIASMO DE UMA CORRIDA DE CAVALOS À GATILHA, APONTA CESÁRIO:) Nesta carreira eu me agrado é deste parelhete!
- CASTIANO - (PUXANDO UMA NOTA DE CR\$50,00 DA GUAÍACA) 50 mil réis no cavalo gateado, seu!
- ZACARIA - (OLHA CESÁRIO) O paio não tá adelgado, mas assim mesmo aceito o jogo! (ABRE A GUAÍACA)
- CASTIANO - (ENTREGANDO O DINHEIRO A SEO GRACIANO) Cásio na mão do Seo Graciano!
- ZACARIA - Aqui vai a minha pelega. (ENTREGA TAMBÉM SEU DINHEIRO AO VELHO)
- CELITA - (AVANÇA DE SUA POSIÇÃO ATÉ SEO GRACIANO E OS APOSTADORES, E FALA COM MUITA FIRMEZA) Nada disso, nada de jogo! (APANHA AS DUAS NOTAS DA MÃO DE SEO GRACIANO. DEVOLVE UMA A CASTIANO. VAI DEVOLVER A OUTRA A ZACARIA, MAS INTERROMPE O GESTO. FALA, ENQUANTO DEPOSITA O DINHEIRO NO PRÓPRIO SEIO, OLHANDO ZACARIA COM MALÍCIA) Pode fazê fal "mais tarde" lá em casa. (RETORNA A SEU LUGAR, E NO CAMINHO OLHA PARA ZEFINHA, QUE ESTÁ ENCHENDO UMA CUIA DE CHIMARRÃO) Veja só, ein, Zefinna! dois índios sapateadores vão se pegá por tua causa!
- ZEFINHA - (TERMINANDO DE ENCHER O MATE) Os dois são mui bueno. Qualquer dos dois que ganhe eu estou contente! (VAI ATÉ CESÁRIO, ALCANÇA-LHE A CUIA, E NESSE MOMENTO, FURTIVAMENTE, OS DOIS SE APERTAM AS MÃOS, ~~...~~

ENQUANTO ZEFINHA OLHA PROFUNDAMENTE CESÁRIO). A meu pedido, tu faz a primeira figura. Tá, Cesário?

CESÁRIO - (COMO SE SÔMENTE AGORA TIVESSE A REVELAÇÃO DO CARINHO DA MOÇA) SIM  
CASTIANO - (PARA O GRUPO) Mas afinal, quem é que vai ficá de julgador da dança?  
GRACIANO - Eu acho melhor o Vírsio, que é quem dança tão bem como vancês do  
(OLHA CESÁRIO E GATEADO). Que les parece?

CESÁRIO - Me agrada.

GATEADO - Tá especial.

GRACIANO - Então tá. - Vírsio! (OLHAM EM REDOR) Uei, donde é que tá o Vírsio?

RUANA - Ainda ná pouco tava aquí...

CELITA - Vírsio!!

GRACIANO, CELITA, CANGUÇU E ZACARIA PROCURAM VÍRSIO, OLHANDO PRINCIPALMENTE PELAS JANELAS E PELOS CANTOS DO RANCHO. CHAMAM VÍRSIO! -- EM MEIO DESSES

CHAMADOS, OUVI-SE MAIS NITIDAMENTE A SEGUINTE FALA DE RUANA, QUE SE APROXIMOU DE GATEADO, TOMOU-LHE DE AMBAS AS MÃOS E DISSE, COM PROFUNDO SENTIMENTO:

RUANA - Eu vou ficá do teu lado! Pra dá sorte!

GATEADO - (INCRÉDULO E GROSSEIRO, SACODE OS OMBROS) que sorte tu vai me dá?

RUANA - DECEPCIONADA E TRISTE, AFASTA-SE DE GATEADO.

GATEADO - (ARREPENDIDO, E COM MUITA BOSE DE SUPERSTIÇÃO, APANHA PELA MÃO RUANA, E FAZ COM QUE ELA RETORNE PARA SEU LADO) Fica, então... Fica comigo.

CELITA - (CHAMANDO MAIS FORTE) Vírsio, onde é que tu ~~está~~ anda?

NÉRSIO - (MALICIOSO, GRITA ANUNCIANDO AOS DEMAIS) Gente...! A Nadina também sumiu!

DAÍ A SEGUNDOS SURGEM NADINA E VÍRSIO, DO "ESCURINHO", ISTO É, PARA ALÉM DA CARRETA, ENTRANDO NO TERREIRO ~~através~~ PELO PRIMEIRO PLANO À ESQUERDA, EM OPOSIÇÃO AO RANCHO. VÍRSIO, TODO DESCABELADO, VEM À FRENTE, SEGUIDO A UM PASSO POR NADINA. VEM OS DOIS EXTREMAMENTE CONSTRANGIDOS, POIS É ESTRANHO QUE TENHAM IDO PARA FÓRA DO TERREIRO. HÁ UM SILÊNCIO CONSTRANGEDOR E MALICIOSO. VÍRSIO, MUITO DESAJUSTADO, PERGUNTA:

VÍRSIO - Vancês me chamaram, é?

GRACIANO - (PAUSA) ~~Estou~~ Estou achando que chamemo...

VÍRSIO NÃO SABE O QUE FALAR, EMBORA NADINA ~~o~~ INCENTIVE-O COM BATIDAS I SEU COTOVELO. FINALMENTE, NADINA RESOLVE FALAR, COM INCRÍVEL CARADURISMO.

NADINA - Pois é... não é?... Eu tava alí... nós vimo um barulho que pareci assim um trote-de-cavalo... e fui dá uma olnadinna com o Vírsio... podia se o meu ermão que vinha me buscá, não é? E...

GRACIANO - (IMPURTURBÁVEL) fez bem, fez bem... Quando nós tudo tava entretido aquí com a gnula do Cesário e o Gateado, podia muito bem chegá o teu ermão, muita coisa podia acontecê e nós nem se dava conta.

NADINA E VÍRSIO SE DESCONTROLAM AINDA MAIS. OS DEMAIS ESCONDEM O RISO.

GRACIANO - (SIMULANDO REPREENSÃO) Vírsio! tu sabe por que nós te chamemo?

VÍRSIO ESBUGALHA OS OLHOS, TEMEROSO. NADINA FICA EM SUSPENSE. MAS SEO GRACIANO, SORRINDO DA PRÓPRIA BRINCADEIRA, AGORA COMPLETA:

GRACIANO - ... foi pra tu ricá de julgador da gnula entre o Cesário e o Gateado disputando uma marca com a Zefinha! ~~Até que o Vírsio chegou e resolveu a disputa.~~

~~Até que o Vírsio chegou e resolveu a disputa.~~

VÍRSIO - (SORRI, ALIVIADO, DA MESMA FORMA QUE NADINA) Sim senhor, Seo Graciano.

NÉRSIO - (CHEGA TRAZENDO O SARRAFO E DEPOSITA-O AO CHÃO, NO CENTRO DO TERREIRO) Tá aquí o sarrafo. (VAI A SEO GRACIANO) Seo Graciano... Aí ra eu estive pensando numa coisa... Será que dava pra eu entrá n desafio também?

GRACIANO - Fala com o Vírsio. Ele é o julgador, ele é que resolve. (AFASTA-

VÍRSIO - O que? Tu também tá interessado em ganhá, pra dançá u'a marca com a Zefinha, é?

NÉRSIO - Não, não é isso. Mas... se eu vencê o Gateado... e o Cesário... (COM O MÁXIMO DE ÊNFASE) os dois... (SUPINAMENTE IMPLORATIVO) vo deixem eu cantá uma canção da minha otoriá?!

VÍRSIO RESPIRA PROFUNDAMENTE, COM A PACIÊNCIA ESGOTADA, SUSPENDE NÉRSIO PEL FUNDILHOS E VAI DEPOSITÁ-LO NO INTERIOR DO RANCHO, ENQUANTO OS DEMAIS TECEM OS SEGUINTE COMENTÁRIOS:

RUANA: "Eu vou ficá do teu lado! Pra dar sorte..."  
GATEADO: "que sorte tu vai me dá?"



- OS HOMENS E RUANA - Não incomoda, Nérsio! Muito bem, Vírsio, óta ele pra fóra, (e outras frases desse sentido), etc.etc.
- CELITA, ZEFINHA, NADINA - Deixa o pobre cantá, etc.etc.etc.
- VÍRSIO - (VOLTANDO DO RANCHO, DE LONGE PERGUNTA AOS COMPETIDORES) Pronto, <sup>Vocês aí!!!</sup> ~~pronto~~ ~~pronto~~
- GATEADO - (PARA CESÁRIO) Mas afinal, como é que combinemo essa chula?
- CESÁRIO - É a de repetição. serve?
- GATEADO - Quem não pudé repetir a figura um do outro, perde, é?
- CESÁRIO - Tal e qual.
- GATEADO - (PRESUNÇOSO, DEBOCHADO) Então vai se um brinquedo pra os meus pé!
- CESÁRIO - (FALA NUM TOM ~~BAIXO~~, ~~DIRECIONANDO-SE PARA~~ A GATEADO ~~E NÃO~~ A GENERALIDADE) Eu vou te dá brinquedo... como já te dei na adaga!
- GATEADO - (REAGE, NOVAMENTE EM DESAFIO) Mas não te esquece que aqui não tem ninguém pra ~~me~~ nos aparrá.
- CESÁRIO - Se nos aparraram, foi sorte tua.
- GATEADO - Ou tua?
- CESÁRIO - (PRONTO PARA O QUE DER E VIER) Ficou alguma dúvida?
- VÍRSIO - PERCEBENDO A ANORMALIDADE DO DIÁLOGO, INTERPÕE-SE ENTRE GATEADO E CESÁRIO.
- GATEADO - (OLHA VÍRSIO, ACATANDO-O COMO JULGADOR, E DEPOIS OLHA PARA CESÁRIO, FALANDO COM ALTIVEZ E ADIANDO O REENCONTRO) Não ná de faltá ocasião prá nós conversá, depois.
- VÍRSIO - (COM AUTORIDADE) Pronto, então?
- CESÁRIO - Por mim tá.
- GATEADO - Pode largá.
- ZEFINHA - (ADIANTA-SE ATÉ PRIMEIRO PLANO, OLHANDO GATEADO NUM GESTO DE SUPERIORIDADE) Tu é ~~começa~~, Cesário.
- CESÁRIO - Eu sei. E nei-de vence. (RETIRA SUA ADAGA DA BAINHA E ATIRA-A DE POETA SOBRE O BANQUINHO 14, DEIXANDO-A A BALOUÇAR)
- VÍRSIO - Gaiteiros!! (FAZ-LHE SINAL PARA QUE DE O ACORDE INICIAL)
- GATEIRO DÁ O ACORDE INICIAL.
- VÍRSIO - (:CANTA)

Venha, Seu Mestre Chula,  
Seo Chuliador,  
e dê uma paradinna  
para o tocador!

- TODOS - (CANTANDO COM ENTUSIASMO, DISPÕEM-SE COMO ASSISTENTES DA DANÇA, AO LONGO DO SARRAFO)

Venha, Seo Mestre Chula,  
que chulia bem,  
e dê uma paradinna  
para mim também.

12) PARA DANÇAR A "CHULA" COM SORTE-SE O "MANUAL", JA CITADO, BEM COMO A PARTE DE ACORDEÃO EDITADA POR IRMÃOS VITALS ~~em~~ E O DISCO "CHULA DO 'SOBRADO'" MARCA "R.G.E."

INICIA-SE ENTÃO A "CHULA" 12). CESÁRIO E GATEADO DISPUTAM, DANÇANDO SUCESSIVAMENTE SOBRE O SARRAFO. O ENTUSIASMO VAI AUMENTANDO GRADATIVAMENTE. RUANA TORCE ABERTAMENTE POR GATEADO, E ZEFINHA POR CESÁRIO. DEPOIS NÉRSIO APOIA A TORCIDA DE GATEADO (VOLTANDO AO TERREIRO), E CELITA APOIA VIVAMENTE CESÁRIO. A DETERMINADO MOMENTO, APÓS UMA BELA FIGURA DE CESÁRIO, CELITA CORRE PARA O LADO DELE, INCENTIVANDO-O. OS DEMAIS NÃO TEM PREFERENCIA POR NENHUM DOS COMPETIDORES, E ENTUSIASMAM-NOS IGUALMENTE. GATEADO VENCE, POIS CESÁRIO CAE AO TENTAR REPETIR-LHE UMA FIGURA. TERMINA ASSI A DANÇA-DESAFIO. TODOS CORREM PARA GATEADO, ABRAÇANDO-O, EXCETO ZEFINHA E CELITA, QUE CORREM A LEVANTAR CESÁRIO. EM MEIO DOS VIBRANTES COMENTÁRIOS, OUVI-SE MAIS NÍTIDA A VOZ DE RUANA.

- RUANA - (ABRAÇANDO GATEADO, EMOCIONADA) Eu te dei sorte! eu te dei sorte!
- GATEADO - Gracias, Ruana, gracias.
- GRACIANO - (ENTUSIASMADÍSSIMO, EUFÓRICO, ENQUANTO OS OUTROS TAMBÉM FALAM) Isto sim! Assim tá direito! Isso que é jeito de se lutá por uma moça! Até parece os moço do meu tempo!... No meu tempo é que os rapaz saíam se portá como cavaleiro. (SOMENTE AGORA, ATRAIDOS PELA VOZ GRITANTE DE SEO GRACIANO, OS DEMAIS SE CALAM) Uma vez, na cidade do Rosário, eu ví dois gaúcho, tropeiros... (PENSAVA CONTINUAR)...
- VÍRSIO - (BERRA:) Bamo calá a boca! Bamo calá a boca! (O ÚNICO QUE NÃO ESTAVA

O DUELO ENTRE CESÁRIO E GATEADO PROSEGUE, DE CERTA FORMA, ATRAVÉS DO DESAFIO DA "CHULA", NO QUAL GATEADO REALIZA BELAS FIGURAS SOBRE O SARRAFO.



- CALADO, AGORA, ERA SEU GRACIANO, O QUAL PERDE A LINHA TOTALMENTE, V QUE O GRITO DE VÍRSIO PARECE TER SE ENDERECIDO DIRETAMENTE A ELE). Ga a Gnula o Gateado! (SOLENE) Tem então o direito de escolhe uma marc pra dançá com a zefinha! (TODOS APLAUDEM)
- GATEADO - Pra dançá com a Zéfinha, qualquer dança é um prazer. Ela que esco no mais...
- ZEFINHA - (TOTALMENTE DESINTERESSADA) Eu?... qualquer uma, tamóem.
- GATEADO - (INSISTENTE) Serve o Balaio?
- ZEFINHA - (NO MESMO TOM, ENQUANTO LIMPA, ~~PRÉPAREMOS OS CANTOS DO RANCHO, E REPERCUM DAS COSTAS DE CESÁRIO, O PÓ RESULTANTE DE SUA QUEDA~~) Serve...
- GATEADO - (EM GERAL) Mas todo o mundo tem que cantá e dançá com a gente! ~~...~~
- CESÁRIO - (GENTIL, MUITO AMIGO) Não é dessa vez que eu danço contigo, zefinha (CARINHOSO) Mas não ná de faltá ocasião...
- ZEFINHA - (SENSIBILIZADA) Se Deus quiser, Cesário! (VAE PARA GATEADO)
- ZACARIA - Bueno, se é que todos têm de dançá, eu quero falá uma coisa. O Gerio, apesar de tê perdido, mostrou se um sapateador de lei, e não merece ficá de fóra na dança. (LEVANDO CELITA ATÉ JUNTO A CESÁRIO) A Celita faz questão de dançá contigo!
- CELITA - (A PRINCÍPIO SURPREENDE-SE, MAS DEPOIS, PERCEBENDO A INTENÇÃO DE ZACARIA, CONFIRMA SORRIDENTE) Sim, é um prazer dançá com um índio sapateador que nem o meu primo!
- CESÁRIO - (GENTIL) Mas, e o noivo? não vai dançá?
- ZACARIA - Burro preso tamóem pasta...! (ENCAMINHANDO-SE À RUANA) Se a Ruana agradar...
- RUANA - Dançar com o noivo? E sem mais nenhuma outra dama?... Como não!
- GRACIANO - Esses dois... (APONTA NADINA E VÍRSIO, ENLEVADOS UM COM O OUTRO) nem precisa convidar! (NADINA E VÍRSIO, MEIO SONAMBULOS, VÃO TAMBÉ POSTAR-SE PARA A DANÇA) Bueno, está formada a tropa. (GRITA) Agora é largá prá estrada! (GRITA VOZES DE ABOIO, COMO SE ESTIVESSE CONZINDO UMA TROPA DE GADO) Era boi! Era vaca velha! Tchá-háu! Hibaba!
- CANGUÇÚ - É o Balaio, moçada! (INICIA A DANÇA)

DANÇAM ENTÃO O "BALAIO" 13). CESÁRIO COM CELITA, ZACARIA COM RUANA, ZEFINHA COM GATEADO, NADINA COM VÍRSIO. TODOS ALEGRES, DESPREOCUPADOS, CANTAM COM ANIMAÇÃO. SEU GRACIANO CANTA COM MAIS ENTUSIASMO QUE TODOS OS OUTROS JUNTOS, E É UMA ESPÉCIE DE MAESTRO DIRETOR, A ESSA ALTURA. NÉRSIO HAVIA DESAPARECIDO.

APÓS UM GIRO DA RODA, PORÉM, SURGE NÉRSIO À PORTA DO RANCHO E GRITA, SEM ENTUSIASMO, MAS COM VOZ FORTE, A PONTO DE INTERROMPER A MÚSICA E, CONSEQUENTEMENTE, A DANÇA.

NÉRSIO - Seo Graciano! Seo Graciano! (PARA A MÚSICA)

GRACIANO - que é, gurí? Já vem incomodar de novo?

NÉRSIO - Não, Seo Graciano. (TOTALMENTE DESINTERESSADO, SEM ENTUSIASMO ALGUM) É a Sra Bela... ela manda avisá que as rosquinha já tão pronta...

A ESSA VOZ, HÁ UMA CORRIDA ALVIÇAREIRA PARA DENTRO DO RANCHO. OS MAIS RETARDATÁRIOS RESOLVEM CONTORNAR O RANCHO PELO CANTO LO, AFIM DE CHEGAREM POR TRÁS E APANHAREM POR PRIMEIRO AS ROSQUINHAS. DENTRO DO RANCHO, HÁ GRITOS ALEGRES DOS QUE PEDEM AS ROSQUINHAS À SRA BELA, E VOZES DE "NÃO EMPONNA", "DÁ PARA TODOS" ETC. ETC.

NÉRSIO, QUASE LEVADO PELA AVALANCHE DE GENTE, DESVIARA O CORPO E TINHA VINDO MUITO DESANIMADO ATÉ PRIMEIRO PLANO. AVANÇA AINDA MAIS, OLHA PARA O PÚBLICO, OLHA NA DIREÇÃO DA PORTA, TORNA A VOLHAR PARA O PÚBLICO, E FINALMENTE SE DIRIGE A ESTE.

NÉRSIO - Como a gente padece pra vencê na vida!.. Até umas porcarias dumas rosquinha faz todo mundo correr... e pra mim ninguém dá importância mas eu sei porque eles não deixam eu cantá. Eles têm medo que eu, cantando, tome conta da festa e faça tudo desaparecer. Não é nada disso: eu canto é porque tá na minha alma, não é pra querê aparecer. Mas eles não compreendem. (COM EXAGERADO SENTIMENTALISMO)

13) PARA EXAUSTAR O "BALAIO" CONSULTE-SE O "MANUAL" JÁ CITADO BEM COMO A GRAVAÇÃO "COPACABANA" DE INERITA BARROSO E O GRUPO DE BARBOSA LEISA.



Só vocês, os únicos que me deram atenção, podem me compreender. E é por isso então, que (EM SUPER-VIBRAÇÃO), numa homenagem fora do natural (DERRETENDO-SE NUM SORRISO), eu vou cantá pra vocês uma canção da minha ótória!

E ENTÃO CANTA, NUMA VOZ DE TAQUARA RACHADA:

" A gentil Carolina era bela,  
como é bela nos campo uma flor,  
nos seus olhos brilha um sorriso,  
em seu todo era um anjo de amor.  
A gentil (E REPETE)"

DURANTE A REPETIÇÃO, VE-SE ZACARIA E CELITA ATRAVESSAREM MUITO RAPIDAMENTE A CENA, VINDOS DA PORTA DO RANCHO, ~~MOSTRANDO-NOS A ESCENA~~ E FUGINDO POR DIANTE DA CARRETA PARA A ESQUERDA DO PALCO, RUMO AO RANCHO NOVO. CELITA TRAZ SUA TROUXINHA DE ROUPA NA MÃO ESQUERDA. A MÃO DIREITA ELA ALCANÇOU A ZACARIA. ZACARIA AVANÇA EM PASSOS FIRMES, DECIDIDOS, MAS EXAGERADAMENTE LARGOS, BATENDO O SALTO DA BOTA. CELITA É FORÇADA A EXECUTAR DOIS OU TRÊS PASSINHOS, QUASE CORRENDO, CORRESPONDENTES A CADA UMA DAS LARGAS PASSADAS DO NOIVO. CELITA AINDA VOLTA O OLHAR PARA O LADO DA PORTA, CONTINUADAS VEZES, PARA SE CERTIFICAR DE QUE NINGUÉM SE APERCEBEU DA FUGA DOS NOIVOS. NA VERDADE, TODOS ESTÃO ENTRETIDOS COM AS ROSQUINHAS, LÁ DENTRO, E AQUI FORA NÉRSIO CANTA PARA O PÚBLICO:

"...Carolina era bela  
como é bela nos campo uma flor,

O PANO VAI FECHANDO LENTAMENTE...

em seus olhos brilha um sorriso  
em seu todo era um anjo de amor."

FECHA O PANO. TORNA A ABRIR UM POUCO, MOSTRANDO NELSON AINDA A CANTAR. FECHA. E QUANDO REABRE, OS ATORES ESTÃO NA RIBALTA PARA AGRADECER ~~MAIS UMA VEZ~~ A ATENÇÃO DO PÚBLICO.

FIM

(20.12.56)

ESTA PEÇA NÃO PODERÁ SER  
REPRESENTADA SEM A DEVIDA  
AUTORIZAÇÃO DA SOCIEDADE  
BRASILEIRA DE AUTORES  
TEATRAIS