

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA

REVISTA *GOIÂNIA*: UM PATRIMÔNIO CULTURAL GOIANIENSE

MESTRANDO: PEDRO NOLASCO DE ARAUJO

ORIENTADORA: PROFESSORA ALBERTINA VICENTINI

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM
GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ANTROPOLOGIA

GOIÂNIA
2005

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA

REVISTA *GOIÂNIA*: UM PATRIMÔNIO CULTURAL GOIANIENSE

MESTRANDO: PEDRO NOLASCO DE ARAUJO

ORIENTADORA: PROFESSORA ALBERTINA VICENTINI

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM
GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ANTROPOLOGIA

GOIÂNIA
2005

A663r Araujo, Pedro Nolasco de.
Revista Goiânia : um patrimônio cultural goianiense /
Pedro Nolasco de Araujo. – 2005.
132 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de
Goiás, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia,
2005.

“Orientadora: Profª. Dr. Albertina Vicentini”.

1. Patrimônio Cultural - Goiânia. 2. Teatro - História -
Goiás. 3. Antropologia Cultural. I. Título. II. Título:
Revista musical Goiânia.

CDU: 792:572.026
821.134.3(817.3)-2

Folha de Aprovação

Pedro Nolasco de Araujo

REVISTA *GOIÂNIA*:
UM PATRIMÔNIO CULTURAL GOIANIENSE

Avaliadores

Prof^ª Dr^ª Albertina Vicentini – UCG
Orientadora

Prof^ª Dr^ª Maria Zaíra Turchi – UFG

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos – UFSC

GOIÂNIA
2005

ATA DA SESSÃO DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DO TRABALHO FINAL

Ata da sessão de apresentação e defesa do Trabalho Final do Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural, pelo aluno **PEDRO NOLASCO DE ARAÚJO**, sob o tema "**Revista Goiânia: Um Patrimônio Cultural Goianiense**", realizada em 22 de agosto de 2005, às 14hs, na sala de aula do Mestrado no antigo prédio do Colégio Ateneu.

No dia 22 de agosto de 2005, às 14hs, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos professores Dr.a. Albertina Vicentini/ UCG (Presidente), Dr.a Maria Zaira Turchi / UFG (Membro), Dr. Rafael José de Menezes Bastos / UFSC (Membro), para a arguição do referido aluno. A sessão iniciou-se às 14 horas, no Mestrado, sob a presidência da Dr.a. Albertina Vicentini, que concedeu 30 minutos ao aluno para expor o trabalho. Após a arguição, a Banca Examinadora se reuniu em separado para avaliação e foi atribuído o seguinte conceito:

<input checked="" type="checkbox"/>	A	Excelente	10,0
<input type="checkbox"/>	MB	Muito Bom	9,0 a 9,9
<input type="checkbox"/>	B	Bom	8,0 a 8,9
<input type="checkbox"/>	C	Regular	6,0 a 7,9
<input type="checkbox"/>	D	Insuficiente	0 a 5,9

A Presidente encerrou a sessão, sendo lavrada a presente Ata que foi assinada pelos examinadores e entregue à Secretaria do Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural, para os fins.

Banca Examinadora:

1) Dr.a Albertina Vicentini / UCG (Presidente)

2) Dr.a Maria Zaira Turchi / UFG (Membro)

3) Dr. Rafael José de Menezes Bastos / UFSC (Membro)

RESUMO

Este trabalho pretende por em evidência um aspecto do patrimônio cultura intangível: o teatro. Ou, para ser mais preciso: o teatro de revista. Ou mais específico ainda: chamar a atenção do leitor para uma peça musical intitulada *Goiânia*, de autoria de Vasco dos Reis. Para tanto, interpreta e comenta as suas 28 cenas à luz da teoria interpretativa de Clifford Geertz, tendo sempre em vista as suas particularidades e detalhes. Além disso, empreende o estudo dos gêneros literários que lhe servem de estatuto, sejam como recursos críticos, ou orgânicos. Bem como busca situá-la como patrimônio cultural local.

ABSTRACT

This work intends for in evidence an aspect of the intangible cultural patrimony: the theater. Or, to be more necessary: the theater of magazine of years 30 and 40. Or more specific still: to call the attention the reader for a musical part intitled *Goiânia*, authorship of Vasco Dos Reis. For in such a way, he always interprets and he comments its 28 scenes to the light of the interpretative theory of Clifford Geertz, having in sight its particularities and details. Moreover, he undertakes the study of the literary sorts that serve to it of statute, are as critical and organics resources. As well as search to point out it as local cultural patrimony.

SUMÁRIO

1 – Introdução; 16 - Capítulo I - História e Recepção da Revista Musical Goiânia; 25 - Capítulo II - A Estrutura Textual e Outras Questões do Primeiro Ato da Revista Goiânia; 59 - Capítulo III - A Estrutura Textual e Outras Questões do Segundo Ato da Revista *Goiânia*; 91 - Capítulo IV - Comentários Gerais; 115 - Considerações Finais; 126 – Anexo.

INTRODUÇÃO

A peça musical de que falaremos – revista musical *Goiânia* - contém a seguinte estrutura geral: dois atos, o primeiro subdividido em 13 cenas, sendo 3 do “Prólogo” e 10 de desenvolvimento. Essas 13 cenas passam em revista a história de Goiás, desde a chegada do Anhanguera até Couto de Magalhães e outros panoramas histórico-culturais, culminando com a vitória da Revolução de 30 do Governo Vargas e a formação do Estado Novo em 1937. O segundo ato, distribuído em 15 cenas, mostra a mudança da sede do poder para Goiânia, que aparece como realidade irreversível e corolário da Marcha para o Oeste.

Em suplemento à informação prestada sobre o Estado Novo, a estréia de *Goiânia* aconteceu num momento de afirmação popular do governo autoritário de Getúlio Vargas, que, logo após o golpe de 10 de novembro de 1937, formulou um novo projeto cultural calcado na força da cultura popular de massa. Natural que o teatro de revista, pela sua grande invocação social, se convertesse numas das formas de expressão artísticas mais comuns das décadas de 1930 e 1940.

Dadas essas informações e partindo da pretensão artística da revista, conforme pode ser extraído da sua estrutura teatral e literária a ser apresentada nos capítulos deste trabalho, constitui objetivo desta dissertação correlacionar os aspectos de gêneros artístico-literários nela encontrados e sua função de teatro a serviço de uma causa – texto engajado didático-pedagógico (o teatro como tribuna ideológica) –, precisamente a causa do Estado Novo em Goiás, cuja mais sensível realização consistiu na concretização de um antigo sonho: a mudança da capital, uma das metas da Marcha para o Oeste de Getúlio Vargas. E correlacionar os mesmos aspectos com a função de teatro a serviço da censura velada aos costumes.

Para tanto, procederemos principalmente ao estudo dos gêneros literários e sua função nos atos e cenas do texto, de maneira detalhada e particularizante, elaborado a partir de Geertz e de autores como Hegel e Northrop Frye, este último um leitor de Aristóteles e sua *Arte Poética* à luz da antropologia, precisamente porque, na sua

Anatomia da Crítica, Primeiro Ensaio, discorre sobre a força de ação do herói em face dos outros homens e o seu meio social. Logo, o seu interesse antropológico.

Este trabalho entende a revista musical *Goiânia* como um patrimônio histórico da cidade de Goiânia, embora alguns de seus equívocos artísticos venham a ser apontados no decorrer da investigação, equívocos que confirmam um dos traços marcantes do *vaudeville* ao longo da história: a despreensão literária. Por patrimônio histórico, entende-se o bem portador de referência à memória e identidade de uma determinada sociedade num espaço e tempo bem precisos, de mistura com o sentimento que os psicólogos chamam de instinto de horda – o que irmana e incute nos nacionais a sensação de pertencimento e inclusão. Ou melhor, neles incute a consciência de espécie, que, para Roberto Cardoso de Oliveira, ocorre no contato com o “outro”. Quem sabe se possa tomar como paradigma para todo o gênero humano as seguintes palavras de Cardoso de Oliveira em relação ao índio: “Ao identificar-se como índio, sua ação decorre em função do “outro”: a categoria índio só existe porque existe a categoria branco”.¹ E que Geertz vivenciou com clareza no seu incansável e participativo trabalho de campo.

Para Geertz, em primeiro lugar, cumpre fazer uma distinção. Uma coisa é **falar na cultura**. Aqui, o observador acha-se próximo do seu objeto de investigação ou inserido no seu trabalho de campo, com a sua descrição densa, tomando nota e parte do contexto, no culto aos ancestrais, festins de sacrifício, compartilhando da adoração dos espíritos, da divinização e dos ritos de iniciação que maturam a personalidade dos jovens nativos. Outra coisa é **falar da cultura**. Nessa segunda hipótese, o estudioso encontra-se distante do contexto vivo.

Todavia, a perspectiva que interessa ao propósito desta dissertação de mestrado é a primeira, **falar na cultura**. Para ser mais claro, chama para si o método indutivo-interpretativo de Clifford Geertz. Só que o trabalho de campo que culminou no texto não implicou participar de qualquer ritual Karajá nos confins remotos de Mato Grosso; ou tomar nota de uma cerimônia de iniciação dos aborígenes da Austrália. O seu campo

¹ Roberto Cardoso de Oliveira apud Lílian Maria Moser. Artigo “A Festa da Chicha, Símbolo de Reintegração da Sociedade Karitiana”. Vide site <http://www.biblio.ufpe.br/libvirt/ethnos/lilian.htm>. Data da consulta: 4/7/2005. Página 7.

de trabalho é de natureza bem diversa: usar métodos da antropologia para descrever uma peça teatral: *Goiânia*. Resumindo, o problema do campo é transposto para um texto bem popular. Com a seguinte advertência: cuida-se de uma aproximação ou exegese de terceira e quarta mãos. Nem poderia ser diferente, vez que boa parte dos elementos culturais pulsantes nem pulsam mais. O musical *Goiânia* deixou há muito de ser exibido. Numa palavra, o autor da revista *Goiânia* e quase todos os atores e testemunhos vivos (exegetas de primeira e segunda mãos) já se perderam na distância ou faleceram, deixando rastros ou não. Restam, diante do observador, a objetividade do texto teatral e uma ou outra fonte indireta: oral e documental, que podem cooperar na compreensão do momento histórico que inspirou a sua composição. Dentre as fontes documentais, um manuscrito da peça deixado por Vasco dos Reis, incompleto e já gasto pelo tempo, mas que constitui uma boa referência de comparação com o texto definitivo, datilografado pelo autor, fundamento deste trabalho. E também uma sinopse ou um panfleto que sobrou da estréia de 8 de junho de 1938. Uma informação relevante: apesar da sua importância como registro histórico, a peça acha-se até hoje inédita. Houve, depois de 1944, diversas e infrutíferas tentativas de levá-la à cena.

Sem delongas, a atenção ficará adstrita à maneira como se utilizará a antropologia interpretativa de Geertz no texto de Vasco dos Reis, especialmente como metodologia. Ou como se utilizará o raciocínio em que, de fatos particulares, se tira uma conclusão genérica.

“Nessa área, o caminho para o geral, para as simplicidades reveladoras da ciência, segue através de uma preocupação com o particular, o circunstancial, o concreto, mas uma preocupação organizada e dirigida em termos da espécie de análises teóricas sobre as quais toquei – as análises da evolução física, do funcionamento do sistema nervoso, da organização social, do processo psicológico, da padronização cultural e assim por diante – e, muito especialmente, em termos da influência mútua entre eles.”²

Geertz tinha plena consciência de que a cultura, mais do que naquilo que une e iguala o gênero humano, se revela através daquilo que o desune e diferencia. Assim, por exemplo, comer é uma disposição inata, comum a todos os homens, por se tratar de uma regularidade biológica (disposição preexistente à cultura, que o bebê conhece muito

² GEERTZ, Clifford. Capítulo 2 – O Impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem. In: *A Interpretação das Culturas*. LTC Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1989, p. 38.

bem; senão morreria de fome); ao passo que comer pequi se trata mais de uma singularidade que se aprende com a cultura. Da mesma forma como dormir é uma necessidade física universal e dormir em rede, por sua vez, necessidade de um número limitado de seres humanos, principalmente nordestinos. O que se tenta transmitir é que o biológico iguala, enquanto o cultural diferencia. Cada homem e sociedade carregam especificidades que são exclusivamente suas. Além disso, pessoas que, “num determinado espaço e tempo”, comungam com intensidade e de forma permanente das mesmas visões, idéias e comportamentos, tendem a se agregar em grupos à parte, organizados em famílias, tribos, clãs ou nações. Nessa definição de cultura, há o cuidado em deixar clara a comunhão “num determinado espaço e tempo” das mesmas visões, idéias e comportamentos. Isso porque acolhe o caráter dinâmico do fenômeno cultural. Um exemplo: nos dias iniciais de Goiânia, andar de “tareca” ou “jardineira”, além de uma necessidade, afirmava um estilo ou modo particular de ser do goianiense e acabou se incorporando à cultura. Hoje, não se justifica mais. Há meios de transporte bem mais modernos. Assim, compete concluir com Geertz: “para entendermos algo sobre as culturas é preciso prestar atenção aos detalhes”, o que quer dizer o mesmo que prestar atenção às singularidades culturais, “sobretudo quando nos damos conta de que o homem se distingue dos outros animais por ter a capacidade de se identificar, justificar e singularizar: de saber quem ele é”.³

E é isso o que o observador fará ao interpretar a peça de Vasco dos Reis, sem se esquecer de outra imbricação literatura-antropologia: o drama *Goiânia*, por si mesmo e como forma literária, constitui até certa medida, apesar das distorções fantasistas, um exercício de descrição da cultura de um lugar e tempo específicos, cujos eventos são exclusivamente seus. Nesse ponto, esta dissertação, busca abater as fronteiras que separam o teatro da etnografia, vendo nessa atitude a forma mais oportuna de universalizar o que é local. Já que a literatura constitui um meio de divulgação cultural bem mais amplo e prazeroso do que a etnografia. Tenta aliar o útil ao agradável, sem o inconveniente da linguagem técnica e muitas vezes maçante dos textos científicos. “Descrevas o teu arraial e serás universal”, ensinava o romancista Leon Tolstoi aos nativos. E nessa sentença de Tolstoi, há muito do salutar relativismo pregado pelos etnógrafos, porquanto a cultura de uma aldeola pode vir a integrar o patrimônio cultural

³ DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? A questão da identidade. In: *O que faz o Brasil, Brasil?*. Editora Rocco LTDA, Rio de Janeiro, RJ, 1984, p. 15.

universal. Além das finalidades da literatura, que inclui o poder de despertar nas pessoas o prazer da leitura, o encantamento, e a reflexão, sentimentos universais.

Na experiência deste trabalho, tentar-se-á captar o contexto social que há no texto, visto que as criações literárias são também formas histórico-sociais da comunidade. Porém, um aviso: far-se-á uma exposição meramente exemplificativa e não enumerativa, que, nem de longe, almeja esgotar todas as especificidades do texto analisado por esta dissertação de mestrado.

Para começar, o método de Geertz mostra-se através da própria forma pela qual se procederá, nas duas seções mais importantes deste trabalho – as estruturas textuais e outras questões do primeiro e segundo atos, acompanhando as 28 cenas que compreendem o drama e organizando o trabalho em blocos.

Em seguida, prestará atenção aos detalhes das cenas, como diálogos, locuções, cançonetas, árias, hinos e poemas representados pelas personagens, para daí abrir caminho para o geral, mas com ênfase às singularidades, simbologias, expressões, referências e informes que sejam emblemáticos para um lugar e tempo bem particulares: a história goiana, que vai da descoberta da Capitania de Goiás ao erguimento da sua nova sede político-administrativa. Como se tratará de uma interpretação ou descrição de terceira e quarta mãos, ainda serão utilizados, além da fonte principal do texto datilografado pelo autor, outras fontes escritas e orais, que serão confrontadas ao drama e que muito colaboraram na tarefa de localizá-lo no contexto histórico. Com a contextualização, a análise tentará construir certa aproximação do texto com o meio social em que Vasco dos Reis viveu. Para esse fim, será útil o depoimento que Cerise Pinto prestou a 16 de março de 2003, constituindo um resgate importante da história: fornece informações, que certamente estariam fadadas a se perder nas diluições da tradição oral, caso não tivessem sido escritas: a data da estréia do espetáculo, o tempo em que ficou em cartaz no Cine Campinas, detalhes quase completos da encenação e atuação dos figurantes. Dezoito anos antes desse encontro com Cerise Pinto, ela havia prestado outro depoimento numa coletânea intitulada *Memória Cultural: ensaios da história de um povo*,⁴ editada pela Prefeitura de Goiânia e a que já nos referimos. Das

⁴ *Memória Cultural: Ensaios da História de um Povo*. Prefeitura Municipal de Goiânia – Assessoria Especial de Cultura, Editora Gráfica Ipiranga, Goiânia, GO, 1985, p. 68.

fontes documentais, menção especial ao referido manuscrito e a uma sinopse impressa da peça, cuja capa se perdeu e que foi distribuída ao público do Cine Campinas no dia 8 de junho de 1938. Na página frontal, aparece o nome dos integrantes do elenco.

Deve também ser apontada, nesse exercício de aproximação temporal, a leitura de artigos de revistas da época e atuais, *sites*, obras literárias, científicas e matérias de jornal ligadas tematicamente ao objeto de observação. O leitor notará que, ao utilizar noções gerais teóricas obtidas nessas leituras, o trabalho muitas vezes deverá abandonar o método indutivo de Geertz, para usar o seu oposto: o método dedutivo. Assim, o caminho descritivo da peça teatral correrá nos dois sentidos: do particular para o geral e vice-versa. Mas com a predominância do primeiro sobre o segundo.

Tome-se como exemplo do que se acaba de dizer e da metodologia a ser aplicada, o comentário sobre a personagem mitológica do gigante. Quanto a igualar à noção geral do gigante do *Hino Nacional*, “deitado eternamente em berço esplêndido”, esta dissertação estará simplesmente deduzindo. Ao seguir no sentido inverso, com base na interpretação que faz da cena inicial de *Goiânia*, reconhecendo a inferioridade do gigante em relação ao poder de ação de Pedro Ludovico, estará, ao contrário, induzindo. Embora, a rigor, ambas as personagens figurem como mitos, há, ao menos para revista teatral em estudo, uma diferença hierárquica.⁵ De fato, na sua fala, inçada de apreciável apelo messiânico, a colossal alegoria induz à superioridade de Ludovico, identificando-o como “filho predestinado” que há de vir despertá-la e fazê-la caminhar para os seus “gloriosos destinos” (cena X, ato I). Afinal, essa personagem detém uma singularidade bem própria: o adormecimento, que, a sua vez, se presume e lhe fornece um sentido todo particular para aquele tempo, bem goiano, quando o público a ouve dizer: “Meu fado é dormir até que um filho predestinado me desperte. Durmamos, pois, e sonhemos com um passado de grandezas, que é nosso, até que o novo Hércules nos venha libertar”.

Como o significado de todo símbolo tem relação com o contexto em que aparece, essa imagem emblemática, para o então meio social em que foi concebido o

⁵ Para Jean-Pierre Vernant, na sua obra *O universo, os deuses, os homens*, Editora Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2000, p. 47, a propósito dos gigantes: “Esses seres não são nem plenamente humanos nem plenamente divinos. Possuem um estatuto intermediário”.

musical *Goiânia*, década de 1930, vem ajustar-se ao propósito dos mudancistas e revolucionários, que vêem nela a metáfora da pobreza do vasto território goiano que, por ser grande em extensão e rico em recursos naturais, reclamava transformações sociais profundas que o fizessem despertar da preguiça e cumprir o *surge et ambula*. *Surge et ambula* (Desperta e caminha) que só um determinismo histórico conseguiria operar: a força de uma sublevação sob a liderança de Pedro Ludovico Teixeira. Aí está o resultado de criar um mito fundador. Na realidade, outros revolucionários foram determinantes: como Quintino Vargas, Carlos Pinheiro Chagas⁶, Joaquim Câmara Filho etc. Vale repetir que a personagem alegórica, objeto desta apreciação, significa tamanho e atraso socioeconômico, no sentido; e ser mitológico na palavra. Tais premissas deixam claro que, no exercício de analisar a alegoria, cumpre aprofundar o seu significado cultural, sem, todavia, perder contato com as dificuldades econômicas e sociais existentes na superfície. A dissertação deixará isso patente ao constatar a presença de tais condições. Particularmente quando indicar o gigante como insígnia da insatisfação dos líderes da Revolução de 1930 com a realidade do Estado de Goiás. Muito a propósito, Geertz afirma:

“A única defesa contra isso e contra transformar a análise cultural numa espécie de esteticismo sociológico é primeiro treinar tais análises em relação a tais realidades e tais necessidades. É por isso que eu escrevi sobre nacionalismo, violência, identidade, a natureza humana, a legitimidade, revolução, etnicismo, urbanização, status, a morte, o tempo e, principalmente sobre as tentativas particulares de pessoas particulares de colocar essas coisas em alguma espécie de estrutura compreensiva e significativa.”⁷

Bem ao final da cena nona, primeiro ato, Ludovico desperta o gigante. Como diz na sua locução:

Levanta-te!... desperta-te de teu sono! É tempo de marchar para teus gloriosos destinos! Vem comigo! (o gigante se levanta lentamente e sai levado pela mão de Pedro Ludovico)

O Gigante adormecido não é uma invenção original da peça musical de Vasco dos Reis. A revista *Goiânia* teria se inspirado na letra do hino de Joaquim Osório Duque-Estrada para conceber o seu Gigante, cujos versos “Gigante pela própria

⁶ Aliás, Carlos Pinheiro Chagas foi quem primeiro assumiu a interventoria do Estado, a 27 de outubro de 1930. Antes, portanto, da junta governativa integrada por Pedro Ludovico, Mário Caiado e Emílio Póvoa.

⁷ GEERTZ, Clifford. Capítulo 2 – O Impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem. In: *A Interpretação das Culturas*. LTC Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1989, p. 21.

natureza” e “deitado eternamente em berço esplêndido” revelam a época em que foram compostos. Através deles, o leitor pode perceber, além de outros sentidos, a insatisfação de Duque-Estrada com a sua realidade. Para começar, o poeta mede a grandeza do país mais pelos seus recursos naturais (“Gigante pela própria natureza”); depois, vem a impressão de que a terra amada lhe transmite: deitada “em berço esplêndido”, parada no tempo. O verso, num certo sentido, vale como exortação à luta pelo desenvolvimento da pátria amada. Quanto ao progresso, projeta-se para frente, no futuro: “e o teu futuro espelha essa grandeza” (Deus queira que não espelhe o seu eterno e colossal dormir). Efeito de apontar o Brasil como o país do futuro, fronteiras colonial e imperial que ele já fora. Uma advertência: as considerações deste parágrafo vieram com o intuito de apontar mais um exemplo da utilização do método dedutivo na exegese das cenas do musical. Ou o hermenauta não toma também, como caminho, as noções amplas do Hino Nacional para considerar o Gigante da revista teatral *Goiânia* como insígnia do atraso do Estado de Goiás?

De outro lado, ainda a título de exemplo da metodologia particularmente indutiva que será usada no decorrer do trabalho, há o detalhe da “buzina”, que a distinta *commère* Rotina menciona na cena primeira do ato inicial, quando esbarra no seu antípoda e *compère*. “Mas, que isto! Não enxerga? Olhe, use uma buzina para prevenir os pedestres”. A par do barulho que a buzina faz, a sua mera referência sugere a existência física (metonímica) do todo que ela integra: o automóvel, símbolo do mundo mecânico e de um novo padrão de comportamento que a era industrial introduz e que vem ameaçar a ordem conservadora vigente e a tranquilidade dos meios provincianos. Mundo mecânico que o Modernismo cantaria e glorificaria como “o Cavalo de Tróia no reduto parnasiano.”⁸ O procedimento interpretativo que será usado nessa cena primeira será, assim, caminhar da parte para o todo. Ou induzir, metonimicamente, o todo pela parte. Afinal, não se conhece acessório mais significativo do automóvel do que a sua buzina. Embora não seja tão importante para o funcionamento do automóvel quanto o motor a explosão ou as rodas, acabou se convertendo no seu símbolo mais eloquente (futurista por excelência). Eloquência que se deve, quem sabe, ao barulho que ela faz:

⁸ BRITO, Mário da Silva. O automóvel atropela Pégaso. In: *História do Modernismo brasileiro: I – antecedentes da semana de arte moderna*. Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, RJ, 1964, p. 28.

klaxon. Palavra onomatopéica francesa que procurava imitar o som da buzina dos automóveis da década de 1920.

Esta dissertação deveria trazer mais casos, tais como os índios Goiás, que despontam logo após a cena do gigante; o descobrimento do território goiano por Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, à cena terceira do prólogo; a cena sexta, com a tentativa de utilização dos rios como via de escoamento, sob o idealismo de Couto de Magalhães; a assinatura do decreto que mudou “para o planalto de Campinas a sede do executivo”; as buscadeiras d’água que, à cena quarta do ato inicial, marcaram um estilo bem singular de ser do povo vilaboense e, ao mesmo tempo, cabem como denúncia da lamentável deficiência do abastecimento d’água; os caipiras trovadores, contrapondo ricos e pobres; a tarefa, a jardineira e o automóvel V.8 que, falando e cantando, trazem à memória a nostalgia do primitivo sistema de transporte do povo goianiense e muitos mais. Contudo, como essa foi uma demonstração simplesmente “exemplificativa”, segundo se advertiu, acha desnecessário se estender mais. Além disso, o Gigante e a buzina ficaram muito bem arrançados e provam suficientemente a maneira como se procedeu em todas cenas de *Goiânia*.

Antes de iniciarmos a interpretação da peça, importa, no entanto, chamar a atenção do leitor para a visão teórica com que nos aproximamos do nosso objeto de estudo, na finalidade de encontrar a função dos gêneros literários da peça, não só na sua construção artística, mas, sobretudo, na sua substância de conteúdo e propósitos, especialmente a sua correlação com a cultura estadonovista que se implantou em Goiás a partir dos anos 30 – ufanismo, moralismo. O leitor vai encontrar essa substância de conteúdo e propósito quando lê Hegel que, na sua *Estética – Poesia*, indica como o estado de civilização mais adequado ao épico aquele que revela uma forma fixa e preexistente (vide referências sobre Hegel nas avaliações finais desta dissertação e respectivas notas de rodapé), com a qual o povo se identifica de forma viva e original. Está se referindo à sedimentação histórica e cultural da identidade coletiva de um povo particular. Por sinal, o regime pós 10 de novembro de 1937 acabaria se utilizando dessa mesma identidade social com finalidades políticas, tendo em vista primordialmente a sua força coesiva.

O gênero que nos interessa em particular para construção desse sentido, como já se adiantou, é o gênero épico, por sua dominante exaltatória e possibilidade de discutir as questões coletivas. Afinal, o governo nacionalista de Getúlio ficou caracterizado por enaltecer os valores coletivos de massa.

Enquadrar qualquer texto em um determinado pré-requisito é questão complexa. Mais complexa ainda quando se nota, hoje em dia, uma mistura que quebra com as diversas ordens de pureza dos fenômenos literários. Assim, como forma literária, a revista *Goiânia* não poderia nem deveria fugir à regra geral. Mais ainda em se tratando de criação dramática que enaltece mais a mescla do que a pureza dos conteúdos.

Nesse sentido, *Goiânia* merece, com justiça, ser situada num universo que engloba uma diversidade de domínios literários. No máximo, o que se pode fazer é constatar nela a marca predominante do teatro de revista, gênero que, inspirado nos *vaudevilles* parisienses do séc. XVIII, revela as seguintes características:

“Passa em revista os acontecimentos do ano, e os comenta humoristicamente. Os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia. A música, elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa, utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras.”⁹

Já o seu enredo cômico é marcado por personagens que se envolvem em situações equívocas, sem aprofundamento psicológico. E essa falta de profundidade mental das personagens avizinha-se da objetividade de outro gênero literário consagrado: o épico. No teatro de revista há, portanto, um autor voltado para o mundo exterior, para uma ação mergulhada no seio de um mundo amplo, tornando-a objetiva. Por isso, os valores coletivos que ele semeia. A objetividade de *Goiânia*, entretanto, distingue-a das demais revistas em um ponto: enquanto que as outras passam em revista os acontecimentos do ano, *Goiânia* revê os fatos da história goiana: da descoberta de Goiás à construção de Goiânia. E esses “fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia”. E nesse ponto o elo que une todas as revistas: por se tratarem de teatro emanado das classes populares, podem se definir como comédias ligeiras, frívolas e desprovidas de pretensões artísticas, sendo a frivolidade a feição dominante em todas as revistas teatrais brasileiras e *vaudevilles* franceses.

⁹ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Codecri, Rio de Janeiro, RJ, 1984, p. 116.

O modelo luso de revista teatral que chegou ao Brasil trouxe na bagagem, como personagens obrigatórias, duas figuras essenciais: o *compère* e a *commère*, que equivalem, respectivamente, às figuras do Avanço e da Rotina da peça de Vasco dos Reis - a *commère*, obrigatoriamente elegante e bonita; e ele, *compère*, por sua vez, cômico e popular, encarregado de sublinhar, com uma frase espirituosa, cada novo lance ou quadro da peça. Ambos são, enfim, os encarregados de conduzir a platéia ao longo dos quadros que revistam os fatos do momento ou de um passado mais recuado. E, nessa parte, a revista se acerca mais ainda do épico. Para ser mais específico, se acerca de um desmembramento seu, o narrativo, que se desdobra em mero épico para se distinguir das epopéias, que são narrativas em forma de versos (*épos*, “verso” + *poieô*, “faço”), com estrutura fixada e partes de conteúdo delineado, como a invocação, por exemplo. O épico transcende a epopéia, como qualidade sem estrutura pré-fixada, embora trabalhe com conteúdo preexistente, especialmente conteúdo heróico e histórico. O texto teatral *Goiânia* contém tanto narrativas em versos quanto em prosa, mas nele podem ser vistos ingredientes do épico e do narrativo propriamente dito. Narrativo que extrai elementos fundamentais do passado heróico regional e nacional para erigi-los em termos épicos. Elemento consubstanciado no que Hegel define na sua *Estética* como “fixo e preexistente”, com o qual os goianos se identificariam de “forma viva e original”. O mundo, assim formado, deve se mostrar simultaneamente total e individual, pois, na atmosfera épica, o geral e o substancial só existem em estado de presença viva no espírito individual. Como se os índios goyazes e o seu conflito com o bandeirante, o seresteiro, a negra, a tareca, a jardineira e os operários da nova capital, que a peça exhibe, só devessem existir na alma de todos os que nutrem “o sentimento genuinamente goiano” (Cena III, Ato Segundo). Para o sábio alemão, essa forma fixa é o estado de civilização mais adequado a fim de servir de fundamento (e poia de forma de conteúdo) à epopéia (ao épico, no caso). E à identidade cultural: “O estado de civilização mais conveniente para servir de base à poesia épica é o que oferece uma forma fixa e preexistente, porém de modo que os indivíduos se identifiquem com ela de maneira viva e original.”¹⁰

¹⁰ HEGEL. Determinações particulares da poesia épica propriamente dita. In: *Estética – Poesia*. Lisboa, Portugal, Guimarães Editores, 1980, p.140

Para Mikhail Bakhtin, no seu *Questões de Literatura e de Estética*, o mundo da forma preexistente de Hegel ou do mundo épico se caracteriza por três traços constitutivos: “1) o passado nacional épico, ‘o passado absoluto’, segundo a terminologia de Goethe e de Schiller(...); 2) a lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como sua fonte; 3) o mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta”: a distância que o tempo impõe.

Contudo, o gênero mais corriqueiro num teatro de revista é mesmo o dramático (assim se entendem os textos em prosa e verso que se destinam à representação). Ou melhor, uma espécie desse, o drama cômico, cuja ação, diga-se de passagem, resta recheada de canções e alguns artifícios do teatro clássico. Com efeito, ao transcrever as cenas segunda e quarta, situadas, respectivamente, nos atos primeiro e segundo, esta dissertação comentará sobre as afinidades do texto *Goiânia* com a Comédia Antiga de Aristófanes (450 a 385 a.C.). Para Aristófanes, “cômico” indicava o estilo particularmente adotado em que se mesclavam assuntos contraditórios: o sublime ao trivial; o religioso ao profano; o alento ao desalento; o heróico ao irônico. Em suma, almejava retratar a própria contradição que é o ser humano governado por sentimentos e paixões.

São os modos narrativo e dramático que Aristóteles considerava básicos da produção poética.¹¹ Northrop Frye, por sua vez, na sua *Anatomia da crítica*,¹² desdobra-os em outros cinco modos ficcionais, com base na capacidade de ação ou hierarquia do herói: a) *modo mítico*: superioridade mítica do herói, um ser divino, que atua num mundo em que as leis da natureza não prevalecem; acrescente-se: “o herói é superior em *condição* tanto aos outros homens como ao meio desses outros homens”; b) *modo romanesco*:¹³ o herói é superior em *grau* aos outros homens e seu meio. Embora suas ações sejam maravilhosas, em si mesmo é identificado como um ser humano. É o típico herói da *estória romanesca*, que se move “num mundo em que as leis da natureza se

¹¹ Aristóteles não contemplou o gênero lírico. Os críticos renascentistas e clássicos, com fundamento nos postulados horacianos, acrescentaram o lírico dentre os gêneros.

¹² FRYE, Northrop. Primeiro Ensaio. Modos da Ficção: Preâmbulo. In: *Anatomia da Crítica*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, pp. 39-42.

¹³ Nas avaliações finais deste trabalho, há o uso do termo “romanesco”. Mas no sentido proposto por Maria Zaira Turchi no seu livro *Literatura e Antropologia do Imaginário* (Editora da UNB, Brasília, DF, 2003) capítulo “Por uma mitocrítica do épico”, p. 150, para significar “romance” e não “modo romanesco”.

suspendem ligeiramente. Prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes e feiticeiras pavorosos, bem como talismãs de miraculoso poder não violam regra alguma de probabilidade, uma vez que os pressupostos da *estória romanesca* foram fixados. Aqui passamos do mito propriamente dito para a lenda, o conto popular, o *märchen* e suas filiações e derivados literários”. Pelo dito, infere-se: o herói situa-se num mundo intermediário entre o céu e a terra; c) *imitativo elevado*: quando o herói é superior em *grau* aos outros homens, mas não ao seu meio natural. Aqui o herói se identifica com a condição do líder: “Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz se sujeita tanto à crítica social como à ordem da natureza. Esse é o herói da maior parte das epopéias e das tragédias, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente”; d) *imitativo baixo*: “o herói é um de nós e reagimos ao senso de sua humanidade comum. Pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. É o herói da maior parte da comédia e da ficção realística; e) *irônico*: quando o herói é “inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez”.

Tais modos ficcionais vêm a propósito de apontar na revista *Goiânia* a ocorrência de algumas hipóteses. Retomando a cena inaugural, o gigante, lamentando o seu triste fado, elege o seu redentor, quem há de vir despertá-lo: o “filho predestinado”. Nesta imagem, o gigante,¹⁴ que é também uma criatura mitológica, cuja estória será igualmente um *mito*, “no sentido comum de uma estória sobre um deus”, elege mais uma personagem mítica: o herói Pedro Ludovico Teixeira. Aí temos a mania brasileira de revestir, sem critérios muito bem definidos, as pessoas de carne e osso com a auréola olímpica dos deuses. Que atende ao primeiro modo ficcional de Northrop Frye. Com base nas formulações teóricas desse modo ficcional, posteriormente, a mística criada em torno de Ludovico se desfaz momentaneamente à cena terceira do ato segundo,¹⁵ para

¹⁴ Jean-Pierre Vernant na sua obra *O universo, os deuses, os homens*, Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2000, p. 47, ensina que “esses seres não são nem plenamente humanos nem plenamente divinos”. De certa forma, a sua opinião coincide com a de Northrop Frye que, na sua *Anatomia da Crítica*, Editora Cultrix, São Paulo, SP, 1973, pp. 39-40, localiza o gigante no modelo do típico herói da *estória romanesca* “cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano”.

¹⁵ A divinização quebra-se momentaneamente, nessa cena terceira do último ato, quando a Rotina declara “tudo que fazem contra Pedro Ludovico parte de elemento, em sua maioria, estranho a Goiás e divorciado do sentimento genuinamente goiano”. A réplica demonstra que há oposição a Ludovico. O mito, como visto acima nos modos ficcionais de Frye, não se submete a oposições e críticas, porque superior em

voltar a essa condição ao final do drama popular de Vasco dos Reis, cena décima quinta do mesmo ato. Neste último quadro, são atribuídas a Pedro as honras de um deus renascido. A coroa de louros, com que a figura glória cinge a sua cabeça, lhe confere a aura da imortalidade. Sem o restabelecimento dessa qualidade divina inicial, a cena final da aceitação do “filho predestinado” jamais teria sido possível, uma vez que a presença sobrenatural, tal como ocorre na Bíblia, constitui requisito fundamental para o tema da salvação.

Uma cena após, terceira e última do prólogo, temos o *romanesco* ou lendário que se funde ao *mito*. O “prato de aguardente” em chamas (“arma encantada”, conforme Frye), por exemplo, com que o bandeirante ameaça lançar fogo aos rios e florestas, para desespero e ignorância dos índios, e o ambiente silvestre em que o Anhanguera se move (“o típico cenário do *romanesco* é a floresta”),¹⁶ contribuem para compor o modo lendário ou *romanesco*. Já o “trono rústico, onde Anhanguera se senta com atitude altiva”, símbolo do poder real, confere ao Diabo Velho a qualidade mítica. Assim sendo, o Anhanguera aparece, ao mesmo tempo, como lenda e mito.¹⁷

Há ingredientes do *romanesco* em outras cenas da revista teatral, que se misturam ao domínio da fábula, tais como animais, vegetais e objetos dotados de propriedades humanas: falam, dançam e cantam. Embora pareçam contrariar a lei das probabilidades, não o fazem, conforme Frye diz acima: “ não violam regra alguma de probabilidade, uma vez que os pressupostos da estória romanesca foram fixados”. Para ser verdadeiro, há muito de fantasia e invenção na arte, “pois o Teatro é uma das artes e arte nenhuma imita rigorosa e estreitamente a vida”, sentencia Ariano Suassuna no seu livro *Iniciação à estética*.¹⁸ Além disso, essa comunhão com o absurdo coincide com a pretensão da revista teatral em situar a nova realidade social iniciada por Pedro

condição aos homens e ao meio social desses homens. Já no modo *imitativo elevado*, condição ficcional do líder, na qual Pedro cai temporariamente, ao inverso, ele se sujeita “tanto à crítica social como à ordem da natureza”. Na revista teatral, Pedro é um herói que oscila entre o mito e o líder político.

¹⁶ FRYE, Northrop. Modos da Ficção Trágica. In: *Anatomia da Crítica*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, p. 42.

¹⁷ Para André Jolles no seu *Formas Simples*, “Legenda”, Editora Cultrix, São Paulo, MCMLXXVI, p. 42: a vida lendária corresponde “à história de uma existência real”. Em suma, para ele há nela um fundo de verdade. Podendo ser considerada uma narrativa atestada. Enquanto o mito se circunscreve no domínio da narrativa não atestada (que não se pode provar), fábula, produto da imaginação. Por conseguinte, na narrativa histórica de Goiás há um fundo de verdade que se mistura ao reino da fantasia. Antes, há muito de *história e estória*.

¹⁸ SUASSUNA, Ariano. O Dramático. In: *Iniciação à estética*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, RJ, 6ª edição, 2004, p. 141.

Ludovico como a eclosão do maravilhoso, extraordinário, utópico e incomum. Goiânia, a capital, sua maior realização, desponta aos olhos da platéia quase como um milagre, um reino encantado, onde tudo é possível, com seres fantásticos que se misturam a personagens da história. Esses seres fantásticos são, para se ter uma idéia: o Avanço e a Rotina (alegorias ou substantivos abstratos que figuram três idéias-força: tradição, contradição e conciliação); outros entes abstratos: a alegoria da Revolução de 30, cena nona, ato primeiro; os municípios da cena segunda, ato segundo, que a dividem com Pedro Ludovico e Benjamin Vieira; e as figuras glória e simbólica de Goiás da décima quinta, ato segundo. E seres concretos: edifícios da cena oitava, ato segundo: o Palácio do Governo, a Secretaria Geral e o Hotel;¹⁹ os veículos da subsequente: a tarefa, o V.8. e a jardineira; e, por fim, as flores dançarinas da décima primeira.

Cumprir consignar como surpreendente, nesse universo objetivo, épico e dramático, o súbito irrompimento da subjetividade lírica de forma bastante objetiva. Isso acontece particularmente no recitativo da cena treze, segundo ato. Uma observação: a subjetividade que a peça propõe mostrar não vem do autor da revista teatral, mas de outros poetas, numa reutilização do lírico com fins épicos – ou mostra épica de uma produção goiana lírica: Luiz do Couto, Félix de Bulhões, Xavier Júnior e Leo Lynce. Vasco dos Reis, bom poeta parnasiano,²⁰ poderia perfeitamente arrolar poemas seus, mas preferiu ausentar-se do texto, dentro da objetividade épica necessária.

Outros subgêneros, como a alegoria, a paródia e o risível também serão discutidos, com a predominância especial da forma “teatro de revista”, que é, como já se disse, a espécie dramática que proporciona, no caso da peça de Vasco dos Reis, a possibilidade do épico, pela sua diversidade, perspectiva pouco conflituosa e mais dialógica, longe do dramático propriamente dito, mais perto do entretenimento que da reflexão.

¹⁹ Refere-se ao Grande-Hotel.

²⁰ Uma boa prova desta afirmação é o soneto “Finis”: *Tu que arrojás ao mar, tão sombranceiro,/ O barco ingente e rijo que manobras;/ Tu que nasceste para mensageiro/ De eternos sonhos e de grandes obras,/ Leva da costa o barco aventureiro,/ Já que, em tredos parcéis, não mais soçobras;/ Abre as velas e, impávido, ligeiro,/ Galga do oceano as mais longínquas dobras./ Sê sempre forte! e, para que não sintas,/ Alguma vez, no rútilo futuro,/ O hálito vil de escâncaras famintas,/ Deixa um rastro de espuma em cada vaga,/ Mostra aos fracos e tímidos que um puro/ Rasga os antros da vida e não naufraga.*

CAPÍTULO I

HISTÓRIA E RECEPÇÃO DA REVISTA MUSICAL *GOIÂNIA*

A revista musical *Goiânia* foi um dos acontecimentos que inauguraram, em 1938, a vida cultural goianiense. Escrita por Vasco dos Reis, estreou a 8 de junho²¹ de 1938, tendo como palco o Cine Campinas. Nessa casa, ficou em cartaz durante cinco dias. Depois, foi representada num circo de Trindade, GO. O Cine-Teatro *Goiânia* não havia ainda sido construído - só em 1942, o governo interventorial ofereceria ao povo essa casa de espetáculos. A respeito dessa casa de espetáculos, resta salientar que fora precisamente a revista *Goiânia* que abriu as suas atividades em 1940. A revista também quase reinaugurou o Teatro Inacabado. Conta a teatróloga Cici Pinheiro²² “a peça de reabertura, conta Cici Pinheiro,²³ deveria ser a revista *Goiânia*, de Vasco dos Reis, a mesma que abriu as atividades no Teatro *Goiânia*, quando de sua inauguração, nos anos 40.”

Uma informação importante: esse primeiro passo ou estréia da peça ocorreu sob a égide de uma nova etapa de construção do Estado Brasileiro, ou seja, o Estado Novo; ou, para ser mais preciso, 210 dias após o golpe de 10 de novembro de 1937. E o fundo musical metafórico dessa estréia foi, de envolta com as composições do maestro Joaquim Edison de Camargo,²⁴ o ruído dos compressores, picaretas, martelos e serras

²¹ Conforme informação da intérprete Cerise Pinto, que participou da primeira exibição de *Goiânia*.

²² Cici Pinheiro, apud Antônio Lisboa, artigo “A Ausência de um incentivador”, jornal *O Popular*, Caderno 2, a 12 de julho de 1991, p. 5.

²³ Floracy Alves Pinheiro (Cici Pinheiro), goiana de Orizona, 1929, autora de peças para teatro, dentre as quais *Era uma vez uma senhora mais brilhante que o sol*. Membro da Associação Goiana de Teatro – AGT, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, da Sociedade Brasileira de Artes Teatrais. Na década de 1960, adaptou, para a televisão, a peça *A Família Brodie* de J. Cronin.

²⁴ Compositor, maestro e professor goiano, nascido na cidade de Goiás a 7 de setembro de 1900. Desde tenra idade demonstrou grande inclinação para a música. De início, veio o estudo de violino, quando passou a interpretar peças dos mais célebres compositores. “Viveu aquela geração romântica da antiga Vila Boa, dos saraus e das retretas, daí os temas apaixonados e nostálgicos de suas músicas”, conforme José Mendonça Teles na crônica *Relembrando Joaquim Edison*, jornal *O Popular* de 16 de maio de 2001, Caderno 2, p. 4. Nessa fase, fez parte da Orquestra Ideal. Professor do Lyceu e Escola Normal Oficial da antiga capital (cidade de Goiás). Ali organizou grupos de Canto Orfeônico. “Em 1938, com a transferência da capital e conseqüente vinda do Lyceu, cujo corpo docente integrava, viu-se Joaquim Edison compelido a abandonar seus companheiros de serestas, os da Orquestra Ideal, além de abdicar das sentimentais tocatas dos agradáveis saraus familiares.”, informa Belkiss S. Carneiro de Mendonça na sua crônica *Comemoração de um centenário*, jornal *O Popular* a 18 de maio de 2001, p. 4, Caderno 2. Enfim, muda-se para *Goiânia*. Nesse mesmo ano, compõe 36 músicas (ainda inéditas) para a revista musical escrita por Vasco dos Reis. Ao longo da sua trajetória de autor musical, além das 36 composições da peça

empregados nas obras da nova capital do Estado de Goiás, que sua apresentação se deu junto ao grande canteiro de construção da época. Tal referência é significativa, mormente quando se indaga do tom ufanista que a anima, do seu tempero francamente populareesco, otimista e ingênuo, da insistência em criar um mito (Pedro Ludovico) e da utilização de metáforas como “filho predestinado” e “novo Hércules”, da ênfase dada ao consenso em torno da transferência da sede do governo estadual para a zona mais produtiva (Mato Grosso goiano) e ao progresso e engrandecimento de Goiás. Enfim, tudo o que a eufórica política arquitetada pela Marcha para o Oeste fizera sentir no Governo Vargas. Mas, esse traço estadonovista fica para mais adiante, quando então se tratará da descrição e interpretação das cenas da peça. Por ora, é preciso traçar o histórico das suas apresentações, nas quais o citado maestro, compositor e professor Joaquim Edison de Camargo ocupou um papel de considerável relevo, porquanto foi ele o incumbido de conferir musicalidade ao texto, elaborando as 36 músicas que acompanham os dois atos da revista *Goiânia*. Com efeito, de acordo com a jornalista Rute Guedes²⁵, a 4 de julho de 2001: “Joaquim Edison musicou a revista escrita por Vasco dos Reis intitulada *Goiânia*. Através de 36 músicas, a história era revisitada desde a chegada dos bandeirantes até a construção da nova capital.”

Não obstante a importância da música num teatro de revista, o campo de observação do presente trabalho restringir-se-á ao texto da peça - o reino encantado de Euterpe não é um domínio no qual possamos caminhar sem tropeços. Contudo, a mestre em gestão do patrimônio cultural e pianista Maria Lúcia Roriz e Pina, com base em três partituras e uma gravação realizada com as filhas de Joaquim Edison de Camargo, a cantora Ely Camargo e a pianista Eley Camargo,²⁶ em maio de 2005, que cantaram e tocaram algumas das músicas compostas pelo pai para a revista *Goiânia*, adiantou que as melodias de Edison “são simples, tonais” dotadas de “frases bem definidas”. E refletem bem a forma de composições prediletas dos músicos da época: xotes, mazurcas, valsas, catiras etc.

Goiânia, Edison construiu um vasto acervo, de que são exemplo algumas melodias como *Minha terra*, *Saudade*, *Goianinha*, *Dentro de uma saudade*, *Minha luz é você*, *Seu nome*, *Lembranças de Goyaz*, *Canção do Araguaia*, *Abandono e Reminiscências*.

²⁵ Jornal *O Popular*, Caderno 2, Goiânia, GO, a 4 de julho de 2001, p. 6.

²⁶ Adiante-se que Ely e Eley Camargo participaram da apresentação de *Goiânia*, em 1942. Aquela, como intérprete, e essa, como pianista, acompanhando a orquestra sob a batuta de seu pai.

Além da já citada estréia e da sua encenação num circo de Trindade, a peça obteve mais duas apresentações. A segunda, a 5 de julho de 1942, no Batismo Cultural de Goiânia, momento em que abre as suas atividades cênicas; e a terceira, a 4 de julho de 1944, por ocasião do segundo aniversário desse batismo. A propósito dessa última encenação, a revista *Oeste*²⁷ anunciou-a através de nota veiculada sob o título “Goiânia”:

“O Grêmio Teatral Pedro Ludovico, importante instituição cultural desta cidade, vai, breve, reiniciar as suas atividades, o que constitui, sem dúvida, motivo para geral contentamento.

O teatro, desde tempos imemoriais, foi sempre utilizado como um instrumento político de edificação nacional. Os gregos, compreendendo-lhe todo o valor e capacidade de sugestão, dele se serviram em sua crítica de costumes e em sua pregação política, por ele mostrando ao povo os caminhos do bem e da verdade. Entre nós, agora, tem também o teatro servido de excelente veículo à obra cultural que se vem realizando no país, estando aí, a comprovar a assertiva, o Teatro de Guerra e o Teatro Popular, amparados pelo Governo Central.

Também o eminente interventor Pedro Ludovico, que muito tem feito pelo alevantamento do nível cultural de nossa gente, ainda aqui não deixou de aparecer com o seu apoio. Daí, o Grêmio Teatral Pedro Ludovico, cuja atividade, embora intermitente, tem sido das mais úteis.

O comentário vem ao ensejo da reprise, anunciada para breve, da peça teatral Goiânia, de autoria de Vasco dos Reis, o vitorioso intelectual goiano. Trata-se de um trabalho magnífico, em que se põe de relevo o significado profundo da realização máxima de Pedro Ludovico, essa Goiânia que D. Aquino denominou: “flor miraculosa do Estado Nacional”.²⁸ Goiânia foi reformada, para melhor, e, por isso, estamos certos, a sua próxima apresentação alcançará sucesso maior, ainda, que a anterior.”

A *performance* parece ter correspondido às expectativas, vez que, dias após, o mesmo órgão²⁹ fazia o seguinte registro:

“As solenidades começaram, propriamente, dia 4, com a apresentação pelo Grêmio Teatral Pedro Ludovico, da peça Goiânia, de autoria de Vasco dos Reis. O nosso diretor alcançou mais um justo sucesso, com a “reprise” de Goiânia, que foi atualizada e está referta de expressivas passagens históricas e outras verdadeiramente humorísticas, reveladoras de um espírito observador, culto e sutil, em seu autor. A música da peça, de autoria do prof. Joaquim Edison, bem como a encenação, trabalho

²⁷ Revista *Oeste*, ano III, número 16, Goiânia, GO, maio de 1944, p.19.

²⁸ No artigo de Vasco dos Reis “Goiânia e o Estado Nacional”, estampado na revista *Oeste* de julho de 1944, número 18, página 6, que se lerá adiante, o autor cita essa afirmação de D. Aquino, mas com outras palavras: “Flor miraculosa do Estado Novo”.

²⁹ Revista *Oeste*, ano III, número 18, Goiânia, GO, Julho de 1944, p.75.

de Antônio Péclat,³⁰ estiveram ótimas. Também foi bastante apreciável o desempenho dos amadores que tomaram parte na representação.”

Fizeram parte do elenco masculino: Carlos de Faria, Dianarí Taguatinga, Irapuam Sardinha, Régio Teixeira, Virmondos Borges, Amadeu Cunha, José Lopes Rodrigues, Hélio Lobo, Humberto de Andrade, Edmar Pereira, João de Brito, Nazar Veloso, Otávio Arantes, Walfrido Maia, Geraldo Freitas e Hidelbrando Veloso.

O jornalista e poeta A. G. Ramos Jubé,³¹ numa matéria intitulada “Eli – cidadão de duas pátrias”,³² confessa ter visto o escritor Eli Brasiliense³³ “tomando parte, como ator, numa peça de Vasco dos Reis, musicada por Joaquim Edison de Camargo, a revista musical *Goiânia...*”. Muito provável que Eli Brasiliense tenha participado da segunda encenação, a 5 de julho de 1942 (ao ensejo do Batismo Cultural da nova capital), no Cine Teatro Goiânia, uma vez que o seu nome não aparece no elenco que atuou em Campininhas, GO, 1938.

Jubé dá continuidade ao depoimento sobre a revista *Goiânia*, com profundo sentimento de desolação pelo descaso da atual geração com os nossos documentos históricos:

“...que foi duas vezes encenada, a segunda vez no então Cine Teatro Goiânia (hoje, só teatro). A revista teatral, até hoje inédita em livro, focaliza duas épocas do Estado de Goiás: antes e depois da construção da nova capital. Despertou muito entusiasmo entre os espectadores e muitos de fora a elogiaram. Mas, inexplicavelmente, não se

³⁰ Antônio Henrique Péclat de Chavannes – Artista plástico e professor. Sua obra pertence ao universo artístico nacional, incluída nos principais compêndios. Dentre estes, a enciclopédia *500 anos da pintura brasileira* sob o verbete “Péclat de Chavannes”. Vide site http://www.logon.com.br/pintura/pint_biog.htm Segundo Lisita Júnior, no seu *Dicionário Enciclopédico de Goiás*, Editora da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, GO, 1984, p. 238/239: “Nasceu na cidade de Goiás em 1913. Mudou-se para Goiânia em 1937 onde frequentou cursos livres de artes plásticas, seguindo para a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Foi um dos fundadores e professor da Escola Goiana de Belas Artes (1952). Foi também fundador do Instituto de Belas Artes da Universidade Federal de Goiás, exercendo o cargo de direção por dois anos (1962/64), voltando ao exercício da mesma atividade em 1972. Como pintor salienta-se pela perfeição da harmonia das cores com a variação dos seus temas. Participou de muitas exposições coletivas e individuais, sendo premiado inúmeras vezes”.

³¹ Antônio Geraldo Ramos Jubé, poeta nascido na cidade de Goiás, GO, 1927, autor das seguintes obras: *Cantigas do meu amor, Iara, Ressurreição e outros poemas e Síntese da história literária de Goiás*. Foi promotor público, procurador de justiça, membro da Academia Goiana de Letras, da União Brasileira de Escritores de Goiás e da Associação Goiana de Imprensa.

³² Revista *Brasil Oeste*, Goiânia, GO, abril/maio – 1998, p. 34

³³ Eli Brasiliense Ribeiro, escritor e jornalista, nascido na cidade de Porto Nacional, TO, 1915, autor de várias livros, notadamente *Chão Vermelho, Pium, Bom Jesus do Pontal, Rio Turuna, Irmãos da Noite, Grão de Mostarda, A Morte do Homem Eterno, Uma Sombra no Fundo do Rio e Perereca*.

sabe porque (sic), até hoje não está em livro, já que constitui documento importantíssimo e de valor da cultura goiana.”

Jubé, em seguida, retomando a *performance* do autor de *Pium* no musical, informa mais uma vez que

“Eli Brasiliense nessa peça encarnava uma idéia-força, o Progresso, o “Avanço das Idéias”; era seu par uma jovem atriz, cujo nome não guardou, que fazia o papel da Rotina. Pois bem, de braços dados, amistosamente, Rotina e Progresso, na primeira parte da peça, voltavam à cidade de Goiás, antiga sede do governo, e reviam suas belezas e encantos, sua poesia e sua história.”

“Na segunda parte, o Progresso mostrava, orgulhosamente, à parceira, as novidades e, principalmente, as comodidades advindas com a edificação da nova capital, os palácios, os sobrados da rua sete, o progresso, enfim.”

E conclui:

“Quadros interessantes da história goiana eram mostrados: no princípio, o tenor João Berquó, outro pioneiro da metrópole que nascia, representava o bandeirante paulista, descobridor das minas dos Goiás... No final, em verdadeiro “grand finale”, aparecia Pedro Ludovico, o construtor de Goiânia, na pele de outro ator jovem, Nestor de Souza. Feito prisioneiro pelos governistas da época, Ludovico ressurgia triunfante no bojo da Revolução de 1930, para comandar a mudança dos tempos em Goiás.”

Outro que, ao lado de Elí Brasiliense, tomou parte nesse elenco, foi o poeta José Lopes Rodrigues³⁴ (bem como sua mulher Sílvia). Quem informa é outro poeta, Leo Lynce,³⁵ através de crônica (“3x0”) publicada no jornal *O Anápolis*, a 9 de fevereiro de 1950:

“Ao leitor menos familiarizado com a vida literária desta capital, parecerá estranha a afirmação de que não conheço pessoalmente o poeta José Lopes Rodrigues. Lembro-me de tê-lo visto no palco, numa caracterização feliz de boêmio serenateiro, na revista Goiânia, de Vasco dos Reis.”

³⁴ Segundo a *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, Volume II, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, Global Editora, São Paulo, SP, 2001, p. 1392: “poeta, diplomado em direito (1936), professor, juiz, orador, membro da Academia Goiana de Letras. Fundador da Academia dos Moços (1938).” Autor do livro de poemas *Vibrações* (1949).

³⁵ Cyllenêo Marques de Araújo Valle. Em 1905, encurta o extenso nome para Cyllenêo de Araújo e adota o anagrama Leo Lynce como pseudônimo literário. Em 1928, publica o seu livro de poemas *Ontem*, pela editora Irmãos Ferraz, São Paulo. Com essa obra considera-se iniciado o período modernista na literatura goiana. Além do *Ontem*, vieram à luz as obras póstumas: *Poesia Quase Completa* (1997), que inclui o *Ontem* e uma obra de versos inédita, intitulada *Romagem Sentimental, e Prosa Quase Completa* (2003).

Um membro da família de Leo Lynce também contribui para a história da revista musical. É o caso de Eponina dos Reis Araújo, que se lembra de um episódio hilariante da versão de 4 de julho de 1944. Segundo revelou, uma intérprete de seios grandes e fartos, então representando o município de Santa Luzia, hoje Luziânia, propositalmente escolhida para o papel, aparece em cena cantando a seguinte fala:

“Meus marmelos saborosos
vendidos ainda em flor,
pois, para um fruto tão doce,
nunca falta comprador.”

Cumpre também destacar a participação de Otávio Zaldivar Arantes, Otavinho, como ficou mais conhecido. “Quando Otavinho mudou-se para Goiânia, atuou em peças encenadas por Sebastião Costa, Lindolfo Passos e Walfredo Maia. Foi intérprete na revista musical *Goiânia*, de Vasco dos Reis”, informa Nara De Los Angeles na matéria “Papel principal de batalhador obstinado”³⁶, redigida ao ensejo da morte desse ator e grande incentivador do teatro amador em Goiás.

Sobre o autor, Vasco dos Reis, é a seguinte a sua cronologia de vida e obra: 1901 – a 5 de abril, nasce em Bela Vista de Goiás, filho do senador estadual Manoel dos Reis Gonçalves e Angélica Honorina dos Reis; 1912 – já residindo na cidade de Goiás, é aprovado para o Liceu; 1915 – desempenha a função de amanuense no Senado Estadual;³⁷ teria começado a redigir os seus primeiros poemas;³⁸ 1920 – compõe o *Hino Presidencial*, musicado pelo tenente João B. de Araújo; 1921 – torna-se co-fundador, no Rio de Janeiro, da Sociedade Goiana de Geografia e História e Centro Beneficente; 1922 – ingressa na Faculdade Nacional de Medicina do Rio de Janeiro; 1927 – cola grau e retorna a Goiás; 1928 – é designado, interinamente, lente de Português do Liceu; 1930 – vitoriosa a Revolução de Outubro, passa a integrar o grupo de políticos que dá apoio ao interventor Pedro Ludovico e à idéia da transferência da capital; 1931 – passa a

³⁶ Jornal *O Popular*, Caderno 2, a 8 de julho de 2001, p.7

³⁷ Nessa época, o legislativo de Goiás chamava-se Congresso Goiano. Integravam-no duas casas legislativas: a Câmara dos Deputados e o Senado estaduais.

³⁸ Um exemplo bem antigo é este “Soneto”, em que busca se exercitar na arte que celebrizou Petrarca: *Vou ver se agora escrevo um bom soneto./ Dizem que é fácil; mas o que hei de ver/ É se nem uma falta só cometo./ Em cada verso que vou escrever.// Mas o diabo é esta rima em eto./ Que à memória não me vem a ter./ Mas como cumpro tudo que prometo./ Cumpro a promessa feita a meu prazer.// Como é fácil, como a coisa é boa!// Que, sem esforço, mesmo assim à toa,/ Já só me falta o último terceto./ Com este verso, faltam-me só dois;/ Feito este assim, assim logo depois/ Eu tenho terminado o meu soneto!*

lecionar na cadeira de Medicina Legal da Faculdade de Direito; 1932 – a 15 de julho, torna-se membro fundador do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás; 1934 – elege-se deputado à Constituinte Goiana; assume, nesse ano, interinamente, a interventoria federal de Goiás no período de 19 de julho a 03 de agosto;³⁹ 1936 – ingressa, a 10 de janeiro, na força pública estadual, como capitão-médico; 1938 – funda, com Gabriel Augusto Lino, a “Revista de Educação”, em Goiânia. Estréia, na capital do Estado, isto é, no Cine Campinas, a 8 de junho, a peça de sua autoria – *Goiânia*, objeto deste trabalho acadêmico; 1939 – a 29 de abril, torna-se membro fundador da Academia Goiana de Letras, quando é empossado na segunda vice-presidência; 1940 – é agraciado pelo governo federal com a medalha comemorativa do cinquentenário da Proclamação da República. Exerce a Diretoria Geral de Educação. Funda, com outros intelectuais, a revista *Oeste*; 1942 – edita o livro *Pelo Estado Novo*. Por essa época teria reunido seus poemas num volume que pretendia publicar sob o título de *Umbral*; 1945 – consegue eleger-se suplente de deputado federal; 1946 – é promovido, por merecido, a major; 1947 – clínica em Pires do Rio; 1948 – a 4 de outubro, é eleito presidente da Academia Goiana de Letras; 1950 – pede demissão da Força Pública; 1951 – idealiza e funda a Concentração Tradicionalista Goiana; 1952 – a 20 de janeiro, desaparece tragicamente no Rio de Janeiro.

Alguns depoimentos, como os que se seguem, dão idéia da repercussão do seu texto. Registra a pianista e professora Belkiss Carneiro de Mendonça, em crônica sobre o centenário de Joaquim Edison de Camargo, que “nesta produção, quadros narram a história de Goiás, culminando com a idéia da construção da nova capital”.⁴⁰

Já o escritor e acadêmico José Luiz Bittencourt, na crônica intitulada “O centenário de Vasco dos Reis”⁴¹, declara:

“A técnica empregada foi a de enfatizar fortemente as palavras, em figuras variadas, mas sempre visando enriquecer a expressão. Assinale-se, entretanto, que ele, à época, já dominava com segurança os instrumentos de elaboração poética, uma sugestiva linguagem que se valia até de uma certa ambigüidade semântica.”

³⁹ Vide, a propósito, a relação dos governadores no Dossiê de Goiás. Disponível pelo site <http://goiasnet.globo.com/dossie/>

⁴⁰ Jornal *O Popular*, Caderno 2, “Comemoração de um Centenário”, p. 4, a 18 de maio de 2001.

⁴¹ Jornal *Diário da Manhã*, 4 de junho de 2001.

A romancista Rosarita Fleury traz o seu depoimento sobre a versão de 1942, na coletânea intitulada *Memória Cultural: ensaios da história de um povo*, editada pela Prefeitura de Goiânia, em 1985:

“Por ocasião do batismo cultural da cidade, em 1942, Goiânia já prenunciava a esplêndida metrópole de hoje. (...) Em colaboração com os festejos preparados, o Dr. Vasco dos Reis, inteligência brilhante, compôs e levou ao palco do Cine Teatro Goiânia belíssima Revista teatral, musicada pelo maestro Joaquim Edison de Camargo. Dessa Revista musical faziam parte várias mocinhas de Goiânia, entre as quais Gabi e Elza, minhas irmãs. Daí, a facilidade que tive em conhecer as músicas e letras cantadas. Dividia-se a peça em três partes: uma para Goiânia, com jovens representando os prédios principais, executando sapateado; outra para os municípios com declamações e uma terceira revivendo as aguadeiras da cidade de Goiás, com jovens vestidas a caráter e potes d’água na cabeça. Não há dúvida de que foi essa a parte mais bela. Dançavam, cantavam e vinha o estribilho:

Beba de nossa caneca,
de beber, quem for capaz,
se for moço, vira fera;
se for velho, fica rapaz!”

Às mocinhas a que se refere Rosarita Fleury⁴² podem muito bem se juntar estas outras da apresentação de 8 de junho de 1938: Oniza de Lima, Adelaide Leão, Goralia Faria, Zilda Parmegiani, Eunina Hermano, Ligia de Bastos Oliveira, Yolanda de Souza, Ana de Castro, Mirtes Viana, Yvone Coutinho, Célia Teixeira,⁴³ Janda Guimarães, Jandira Hermano, Maria Bastos, Lúcia Maia,⁴⁴ Diná Maia, Lourdes Maia e Cerise Pinto. Conta essa última, na já referida coletânea de depoimentos, que

“em 1938 criaram a revista Goiânia, que fez muito sucesso na época. Foi escrita pelo Dr. Vasco dos Reis, com músicas do professor Joaquim Edison de Camargo. Quem a dirigiu foi o Walfredo Maia. Eu participei. Era assim: um grupo representava Goiás antigo, o outro grupo mostrava a nova capital. Um grupo de rapazes mostrava as belezas de Goiás, as belezas mais importantes, como a serenata, e a negra jogando água no rapaz; e o outro grupo simbolizava os prédios em construção, que eram: o

⁴² Maria do Rosário Fleury (Rosarita Fleury), romancista e poetisa goiana, veio à luz na cidade de Goiás, em 1913. Autora do romance *Elos da mesma corrente* (premiado pela Academia Brasileira de Letras) e da obra *Sombras em marcha*. Foi ainda professora, orientadora pedagógica, inspetora de ensino, membro da Associação Goiana de Imprensa, Academia Goiana de Letras e da União Brasileira de Escritores de Goiás, fundadora e presidente da Academia Feminina de Letras. Sua obra consta da *Súmula da literatura goiana* de Álvaro Catelan e Augusto Goiano, da antologia *Colheitas*, organizada por Gabriel Nascente, no livro *Ensaístas Brasileiras* de Heloísa Buarque de Holanda e Lúcia Nascimento Araujo e da *Enciclopédia Brasil e brasileiros de hoje* de Afrânio Coutinho.

⁴³ Célia Teixeira esteve intimamente ligada à fundação de Goiânia. Além de sobrinha do interventor Pedro Ludovico Teixeira, era casada com o ex-deputado federal e professor Paulo Fleury da Siva e Souza, a quem coube a tarefa de redigir a ata da pedra fundamental da nova capital, a 24.10.1933.

⁴⁴ Cantora, ex-integrante do grupo Os Nove Batutas, sucesso em Goiás nas décadas 1920/1930. Irmã de Walfredo, Walfredo (diretor da peça), Diná e Lourdes. Essa última fez grande sucesso nos E.U.A. como cantora e compositora.

Grande Hotel, a Secretaria da Fazenda, o Palácio do Governo. Moças representando os municípios que eram poucos nessa época. Foi uma revista muito aplaudida. Quem representou a figura do Dr. Pedro Ludovico foi o deputado Gerson Castro Costa.⁴⁵ Essa revista ficou em cartaz 5 dias no Cine Campinas. Depois foi representada também num circo de Trindade. Quem tomou parte desse espetáculo foram figuras de grande gabarito em Goiânia, atualmente.” (p.68)

Em entrevista gravada a 16 de março de 2003, além da revelação de que, à falta do Teatro Goiânia, como já se disse, os ensaios da primeira apresentação (1938) realizavam-se nos prédios públicos em construção da futura Goiânia (Palácio, Secretaria da Fazenda e Grande Hotel), Cerise Pinto ainda aponta o jogo político da peça: ‘que a peça retrata uma facção (a Rotina) que era contra a transferência da sede do governo da antiga capital para Goiânia; e uma outra facção que era a favor desta última (o Avanço)’.

⁴⁵ Gerson de Castro Costa, nascido em Trindade, GO, 1917, autor, dentre outros, dos livros *Goiânia, a metrópole do oeste e Vozes da Selva*. Foi jornalista, deputado estadual, deputado federal, membro da Associação Goiana de Imprensa, Academia Goiana de Letras, Diretor da revista *Oeste* e um dos criadores do jornal *Folha de Goiaz*. A ele se deve, na condição de deputado federal, a autoria do projeto de lei que criou a Universidade Federal de Goiás.

CAPÍTULO II

A ESTRUTURA TEXTUAL E OUTRAS QUESTÕES DO PRIMEIRO ATO DA REVISTA *GOIÂNIA*

O texto divide-se em dois atos. O primeiro, subdividido em 13 cenas, 3 do “Prólogo” e “10”⁴⁶ do primeiro ato propriamente dito. Através dessas 13 cenas, a história de Goiás é revisitada, desde a chegada do Anhangüera, passando por Couto de Magalhães e outros panoramas histórico-culturais, para culminar na Revolução de 30.

Para iniciar, há o Gigante adormecido⁴⁷ que, tendo ao fundo cenários representando o largo do jardim da velha capital de Goiás,⁴⁸ aparece na primeira cena do prólogo para cantar a seguinte estrofe:

“Sinto em mim um sonho enorme.
Dormindo eu devo ficar.
Dorme, pois, Gigante, dorme
Em teu sono secular!”⁴⁹

Trata-se de uma representação metafórica ou alegórica estendida da vastidão territorial do Estado de Goiás,⁵⁰ que, apesar de colossal e “rica” (como dirá a seguir) em recursos naturais, leva a vida adormecida e indiferente em relação ao próprio futuro. Sendo assim, gigante adormecido significa tamanho e atraso socioeconômico, no sentido; e ser mitológico na palavra, como dissemos. Para encontrar o real, o leitor deve ir além da mera aparência vocabular. Mais: o seu adormecimento perdurará, de acordo com a cena, enquanto o “filho predestinado”⁵¹ não vier despertá-lo. Confirmando a

⁴⁶ Deve ter havido um descuido na numeração seqüencial das cenas, a partir da oitava em diante. Muito natural para um teatro popularesco, feito às pressas. O ato primeiro compreende “10” cenas e não “9” como consta do texto datilografado. Além disso, a oitava aparece numerada erroneamente como “VII”; a nona como “VIII”; e a décima como “IX”.

⁴⁷ Essa metáfora continua atual. Vide Tales Alvarenga em artigo de fundo intitulado “Gigante adormecido”. Revista *Veja*. Ano 37, número 40. Edição 1874. 6 de outubro de 2004, p. 52. Acrescente-se: a personagem só desperta mesmo para cantar e declarar que se acha dormindo.

⁴⁸ Velha capital, que se chamava Vila Boa e teve seu nome trocado para “Goiás” no ano de 1818.

⁴⁹ Todas as citações de texto da revista musical serão apresentadas em vazado, independentemente do seu número de linhas, para realce da análise.

⁵⁰ Refere-se, portanto, a uma época em que a região Norte, que hoje se denomina Estado do Tocantins, integrava o colossal território goiano.

⁵¹ Isto é, Pedro Ludovico.

assertiva, o retor romano M. Fábio Quintiliano (séc. I d.C.) ensina o mesmo na sua *Instituição Oratória III*, Livro VIII:

“...a alegoria, em latim *inversio*, apresenta um sentido diverso do das palavras, e às vezes até contrário.”⁵²

Comparações com a letra do Hino Nacional são inevitáveis. Precisamente quando se rememoram as metáforas “Gigante pela própria natureza” e “deitado eternamente em berço esplêndido”, conforme já avaliamos. Tais emblemas nacionalistas, para o então contexto social de 1930, vêm coincidir com os anseios revolucionários, que neles enxergam a insígnia da decadência do vasto território goiano, a reclamar transformações sociais profundas que o façam despertar da preguiça e caminhar. O poema de Joaquim Osório Duque-Estrada converte-se, pelo seu conteúdo épico, numa exortação à prática revolucionária.

Também são inevitáveis as comparações com o *Prometeu Acorrentado* de Sófocles, a quem o próprio gigante se iguala nessa cena inaugural de *Goiânia*:

“E no entanto, como um novo Prometeu, vejo-me acorrentado a estas solidões, enquanto meus irmãos, lá fora, caminham na vanguarda da civilização e do progresso.”

A impressão que estas palavras deixam é de isolamento e exclusão. Na mitologia, o astucioso Prometeu, tendo beneficiado os mortais, acaba também condenado ao isolamento e acorrentado no alto de um monte. Depois de um largo tempo, Hércules ou Héracles vem romper as cadeias que o prendem. Na revista teatral, cabe ao interventor Pedro Ludovico, na condição de “novo Hércules”, romper com o isolamento e a exclusão da terra goiana, integrando-a no concerto dos Estados mais avançados da nação. Em verdade, a própria Marcha Para o Oeste não teve outra meta senão essa. Concluindo: no contexto musical da peça, Prometeu cumpre a mesma função semântica: personagem mitológica na palavra; e isolamento do Estado de Goiás no sentido.

⁵² M. Fábio Quintiliano apud João Adolfo Hansen. In: *Alegoria - Construção e Interpretação da Metáfora*. Atual Editora, São Paulo, 1986, p. 13.

Por conseguinte, as metáforas “filho predestinado” e “novo Hércules”,⁵³ carregadas de forte sabor messiânico e que sugerem o interventor goiano, revelam o desejo de criar um mito fundador, que, na seguinte fala que o Gigante pronuncia, é elevado à condição de herói:

“(Cessa o canto) (fala): Sou rico!... Imensamente rico!... tenho esta opulência que faz inveja ao mundo inteiro. E, no entanto, como um novo Prometeu, vejo-me acorrentado a estas solidões, enquanto meus irmãos, lá fora, caminham na vanguarda da civilização e do progresso. Meu fado é dormir até que um filho predestinado me desperte. Durmamos, pois, e sonhemos com um passado de grandezas, que é nosso, até que o novo Hércules nos venha libertar. (Deita-se no solo e adormece).”

Curioso notar, na revista musical, como a deificação de Ludovico eleva-o acima do Gigante (personagem dionisíaca),⁵⁴ a quem excede em força por se tratar do seu futuro redentor. Enfim, “aquele” a quem cumpre despertá-lo e libertar Prometeu da condenação divina.

Na cena posterior, segunda do prólogo, há um recuo no tempo e o cenário precedente dá lugar a um ambiente selvagem, “onde foi edificada a cidade de Goiás”, típico ambiente de estória romanesca⁵⁵ (a floresta). É quando entram bailando os índios Goiás, entoando o seu canto e dispondo-se em semicírculo:

“Arirê, cum, cum!
Arirê, cum, cum!
Jaborê, quá, quá!
Jaborê, quá, quá!”

Logo após, ouve-se um tiro. “Um índio cai morto. Gritos de confusão entre os índios, que vociferam em grande alarido”. Tornam a dançar e a cantar, desta vez em torno do morto:

⁵³ Outro recurso autoritário, porquanto a nenhum governante pode ser conferido o direito de se qualificar assim.

⁵⁴ As histórias trágicas, quando se referem a seres divinos ou semidivinos, tais como Prometeu e o Gigante, são chamadas “dionisíacas”. No texto teatral, a tragédia vem simbolizada pelo atraso de Goiás.

⁵⁵ Sobre o romanesco, leia a parte referente aos gêneros literários, na Introdução deste..

“Japurunga mató mia fia
Japurunga mató mia fia
Flecha nele sem pará!”

Na última sílaba, disparam flechas, acentuando o disparo com um grito: “huá!”. Neste ponto, cumpre tecer um comentário: se o ambiente selvagem (a floresta) indica o típico meio lendário, já o conflito de guerra que se anuncia traz elementos do drama épico. Traz também uma reflexão mais crítica sobre a realidade colonial, em que dois contextos culturais distintos (brancos e índios) quase chegam às vias de fato no processo de expansão. O próprio índio morto oferece essa interpretação. Tal realidade contrasta com a visão romântica difundida por “Cassiano Ricardo⁵⁶ e Weibel”, para quem o contato entre as duas culturas ocorreu natural e harmonicamente – como se o aborígene tivesse assimilado facilmente a cultura invasora, quando, na realidade, não foi bem assim.

“Como analisou Dias (1990), a noção de fronteira – antes romantizada pelos trabalhos de Cassiano Ricardo e Weibel, como possibilidade de integração naturalizada de diversas realidades culturais para a constituição da nação – passa a ser analisada de maneira crítica, quando os estudos antropológicos no Brasil sobre o contato interétnico entre índios e a sociedade nacional indicam situações de “fricção interétnica”, pondo em evidência contextos culturais distintos, à medida que a fronteira avançava.”⁵⁷

Não resta dúvida de que a cena em foco acha-se afinada com a nova maneira de enxergar a realidade, mais próxima dos conflitos. E, “pode dizer-se, em geral, que a situação que mais convém à poesia épica é a caracterizada pelos conflitos de guerra”, ensina Hegel na sua *Estética* (op. cit. p.149), o que pode ser aplicado à prosa-poética de *Goiânia*. “Com efeito, a guerra significa toda uma nação armada em movimento; uma nação que é levada a agir, pois que é a si própria e à sua totalidade que tem de defender.” (Idem.Ibidem)

Para acentuar ainda mais essa simbiose entre o sentido lendário e o épico, surge o Anhangüera à frente dos bandeirantes, para abrir a cena terceira (última do prólogo):

⁵⁶ LIMA FILHO, Manuel Ferreira. O Brasil Nação. In: *O Desencanto do Oeste*. Editora da UCG, Goiânia, GO, 2001, p. 64.

⁵⁷ FILHO, Manuel Ferreira Lima. O Brasil Nação. In: *O Desencanto do Oeste: memória e identidade social no médio Araguaia*. Editora da UCG, Goiânia, Goiás, 2001, p. 64.

“Salve, taba de audazes guerreiros!
Salve, terra de há tanto buscada,
Onde a cauda do Rio do Ouro
Bate os flancos da Serradourada.”

Cessado esse canto, o cacique gesticula mostrando o morto e protestando vingança. O Anhangüera, por sua vez, busca detê-lo. “O cacique protesta. Os índios levantam as lanças. Os bandeirantes desembainham as espadas. Anhangüera impõe silêncio com gestos imperiosos e deita fogo a um prato de aguardente”. Os índios dão mostras de grande surpresa e ajoelham-se submissos, cantando:

“Anhangüera... guéra... guéra...”

Logo após, os índios preparam um trono rústico, “onde Anhangüera se senta com atitude altiva”. Ao inverso da cena anterior, a terceira deixa entrever no “trono rústico” o fim manifesto de idealizar o aspecto heróico do bandeirantismo.

“Na realidade, os bandeirantes não foram heróis civilizadores. Foram homens de carne e osso que viveram em um contexto histórico determinado e procuraram solucionar seus problemas. Basta de idealizar suas atitudes! A historiografia oficial não precisa mentir para falsificar a história. Basta realçar o aspecto ‘heróico’ do bandeirismo.”⁵⁸

A par do aspecto de mito civilizador, que essa sentença solar de José Júlio Chiavenato joga por terra, há o de mito fundador. Por quê? As terras em que as entradas e bandeiras penetravam eram há muito ocupadas pela civilização aborígine. Numa palavra, a descoberta do novo continente foi mérito da cultura autóctone. Mais: impossível negar a importância do quadro histórico, que inspirou a cena em foco, nas representações sobre a região e o povo que a ocupa.

“Essa primeira identificação da cidade com as atividades garimpeiras passará a ser importante nas representações sobre a região e o povo que nela habitou, constituindo uma espécie de mito de origem dos goianos: o Anhangüera e os índios Goyaz que habitavam a região.”⁵⁹

⁵⁸ José Júlio Chiavenato apud Gilson Gustavo de Paiva Oliveira, em “O Bandeirantismo”. Disponível pelo site <http://www.agliaoelio.net/historia46.htm>. Data da consulta: 9/7/2005.

⁵⁹ Manuel Ferreira Lima Filho apud revista *Habitus*, v. 1, n. 2. Jun./dez. – 2003. Editora da UCG, Goiânia, GO, p. 449.

E eis que o canto atinge o máximo de intensidade e a cortina desce.

Antes de encerrar a descrição dessa cena, é oportuno tecer mais duas apreciações sobre particularidades que são exclusivas da história local. A primeira diz respeito ao “prato de aguardente” com que o bandeirante ameaça os indígenas. Nessa parte, merece ser acrescentada uma diferenciação entre o raciocínio das sociedades indígenas e o da sociedade mercantilista que o bandeirante representa. Os indígenas acreditam que Bartolomeu Bueno possa atear fogo aos rios, lagos e florestas, porque, coletores e caçadores, a sua mente segue uma lógica simbólica: tendem a explicar o que não conhecem como obra do sobrenatural (seja de *mahyra*, seja de *tupã*). A bateia de garimpeiro em chamas não lhes fugiu à regra: viram-na como “arma encantada” (há aqui uma ressonância com a teoria de Northrop Frye) e o bandeirante como espírito mau: *Anhangüera... guera... guera...* Ou seja, diabo velho. Na cultura tupi-guarani, as tempestades, trovões, relâmpagos, raios e outros fenômenos naturais deviam-se a *tupã*, correspondente ao diabo católico. Já o raciocínio do Anhangüera é mercantilista e cartesiano; age calculadamente, quem sabe consciente dessa visão simbólica e aproveitando-se da ignorância dos aborígenes e já prevendo os lucros com o ouro. Essa “lógica simbólica” não é uma exclusividade das sociedades indígenas. O gênero humano como um todo tende a agir assim quando posto diante de um fenômeno que não consegue explicar. Na Europa do período da Contra Reforma, bem próximo ao contexto em que o Anhangüera pai⁶⁰ viveu, a fé supersticiosa e o atraso científico da época interpretavam todo fenômeno sobrenatural como obra de bruxaria ou arte do demônio. E não hesitavam em mandar o herege para a fogueira. Em que isso se diferencia das sociedades ameríndias? Ou do episódio do bandeirante com o “prato de aguardente”? E aqui está a boa lição de relativizar a cultura dominante. Em todas as sociedades, o simbólico e o vivido correm juntos. O máximo que pode ocorrer é o predomínio de um aspecto sobre o outro, do simbólico sobre o vivido e vice-versa. Senão isto: o homem não se compraz apenas em viver; mas em acrescentar a esse viver um significado culturalmente aceito. Neste sentido, o vivido se converte em simbólico.

⁶⁰ A referência ao Anhangüera pai merece uma explicação. É que a passagem histórica do “prato de aguardente” ocorreu em 1682, mas seu protagonista foi o pai e homônimo de Bartolomeu Bueno da Silva. Por esse tempo, o Anhangüera filho, que acompanhava o pai na primeira investida pelos sertões, era apenas um rapazote.

E a segunda, sobre uma questão de hierarquia das personagens. Em contraste com o herói libertador que a cena primeira apenas sugere, nesta parte o texto também situa o Diabo Velho num grau abaixo. Não obstante situado no mesmo nível de Ludovico, isto é, de mito fundador (que o próprio “trono rústico” reforça), e capaz de façanhas maravilhosas: levantar o véu que encobre a terra desconhecida aos olhos da cobiça e de ameaçar os aborígenes de atear fogo aos rios e florestas com “um prato de aguardente” (arma encantada, ao menos para a ingenuidade dos aborígenes), o condão de livrar a terra amada da pobreza fica reservado a outro: Pedro Ludovico Teixeira. A revista *Goiânia* outorga a Pedro o poder de acordar o Gigante adormecido do atraso a que está irremediavelmente condenado, libertar Prometeu da ira dos deuses do Olimpo e fazer valer o *surge et ambula*.⁶¹ Além disso, tal proeminência também se confirma pelo fato de a primeira menção a Ludovico aparecer antes da referência ao descobridor de Goiás. Essa precedência na ordem das cenas parece proposital. Representa o que foi tentado por muitos, conseguido em parte, mas só conseguido integralmente por um, o principal deles.

Do fim do prólogo em diante, o leitor será conduzido nessa viagem ao passado, em que quadros contam a história de Goiás, por dois guias: o “Avanço” e a “Rotina”, personagens alegóricas⁶² que figuram duas idéias-força, contradição (modernidade) e “tradição” e correspondem, respectivamente, a dois períodos históricos: República Nova⁶³ e República Velha. Além de servir de guias, servem ainda de sustento a duas correntes de opinião: aquela, a favor da construção de Goiânia; e a última, contra. **Aqui, ao contrário do clima de guerra das cenas segunda e terceira do Prólogo, impõe-se o conflito de idéias, algo como uma guerra fria que se estabelece entre os dois. Contudo, uma advertência: na medida em que a leitura evolui, o observador sentirá essa guerra fria perder espaço para a serenidade e a conciliação.** Daí haver muito de invenção na revista teatral e que faz dela, especialmente o musical *Goiânia*, um drama cômico, no sentido que normalmente se dá à comédia: o que termina bem, em conciliação⁶⁴. Invenção que revela três realidades: tradição, contradição e conciliação. A tradição e a contradição (história e modernidade) reveladoras, a princípio, de duas visões

⁶¹ Levanta-te e anda (em relação ao gigante adormecido).

⁶² Alegoria: representação figurada de uma idéia. Mais detalhes, vide estudo sobre o assunto no próximo capítulo.

⁶³ Como se convencionou chamar o período que se instalou após a Revolução de 1930, em contradição à República Velha. O Estado Novo, segundo Vasco dos Reis, já estava em germe durante a sublevação.

⁶⁴ V. Frye. *Anatomia da Crítica*. Modos Temáticos. Op. cit.

extremamente positivas e antípodas dos respectivos pontos de vista da Rotina e Avanço, que acabam culminando na conciliação da cena terceira, segundo ato. Infere-se, pois, que a evolução dramática das duas figuras passa por três estágios, formando uma tríade: tradição, contradição e conciliação. Sintetizando, o passado nacional deve servir de exemplo ao futuro; e vice-versa. Uma idéia conciliadora por excelência.⁶⁵ E é nesse ponto que há muito da cultura de acomodação, adesão, subordinação e conformidade inventada pelo Estado Novo, com o intuito de quebrar os conflitos que comprometessem a suposta unidade nacional. Ou o Nacionalismo, quando põe os interesses da Nação acima dos individuais, não representa, em sua essência, uma ideologia conciliadora? Tal ficará bem claro ao longo do texto. Antes de dar continuidade à descrição das cenas remanescentes do primeiro ato de *Goiânia*, compete nomear as demais personagens dessa viagem histórica: a par das antípodas Avanço e Rotina (que, no primeiro ato, aparecem às cenas primeira, terceira, quinta e oitava), há o cantor, o ébrio e a negra da cena segunda, que fazem uma imitação burlesca do *Romeu e Julieta* de Shakespeare; depois, à cena quarta, cantando e executando sapateados e bailados, as aguadeiras são apresentadas ao espectador-leitor; o touro, a onça, o pássaro, a serpente e os índios à sexta; o general Couto de Magalhães, autor da idéia da mudança da capital goiana, entra à cena sétima; na cena nona, há dois caipiras trovadores em franco desafio; e na cena décima, última desse ato, a alegoria caracterizando a Revolução de 1930, o coro e Pedro Ludovico.

Dando seguimento, o Avanço e a Rotina, que são identificados pelos pronomes pessoais Ele e Ela, estréiam na cena primeira do ato primeiro, entrando, um de cada lado da ribalta, e esbarrando-se em frente à cortina. Ainda sob o efeito do esbarrão, a Rotina abre o diálogo:

“Ela: Mas, que é isto! Não enxerga! Olhe, use uma “buzina” para prevenir os pedestres.

Ele: Nada disto, gentil Senhora! É um prazer ir-se encontro de tão formosa atropelada.

⁶⁵ O Japão representa um bom exemplo dessa realidade: moderno sem renunciar à tradição dos samurais.

Ela: Bem vejo que é um simples galanteador. Mas também vejo que não é um cavalheiro.

Ele: Se a gentil Senhora encarnasse a verdade, seus trajes seriam de tal modo ligeiros que eu poderia devolver-lhe com segurança sua própria frase – a Senhora não é um cavalheiro!

Ela: Nada mais direi antes de saber com quem falo.

Ele: Saberá, graciosa Senhora, que eu sou o Avanço das idéias.

Ela: Bem me parecia. Pois olhe, seu Avanço, fique só com as suas idéias. Veja bem que eu estou de ‘verde’...”

Muito provável que, ao falar assim, usando o termo “buzina”⁶⁶ em relação ao interlocutor, a Rotina faça alusões àquilo que, a princípio, combate. Ou seja, ao que é moderno, ruidoso, inovador em fazer muito barulho. Já na réplica, o Avanço, embora galante, parece expressar um desejo de ruptura com a tradição: “(...) ir-se encontro de tão formosa atropelada.” Aliás, o próprio esbarrão que os dois representam parece exprimir esse sentimento. Outro detalhe simbólico diz respeito ao “verde” que a Rotina diz trajar. Cassiano Ricardo, dois anos após, o usaria na seguinte passagem do seu antológico *Marcha Para Oeste* (1940): “Chegada do colonizador. A primeira realidade que a terra descoberta lhe revelou: o mundo verde, desconhecido”.⁶⁷ A palavra “verde” é usada nesse trecho na acepção de espaço vazio e ignorado, por não ser ainda ocupado, dominado e vencido pelo homem civilizado. A sugestão que o verde desperta deve ser evidente, haja vista a cor que orna a maioria dos sertões brasileiros. Sobram exemplos, como “inferno verde”, “mundo verde” e “imensidão verde” etc. “Cor do reino vegetal, sobretudo do desabrochar da primavera, da água, da vida, do frescor...”, consoante Herder Lexikon, no seu *Dicionário de símbolos*.⁶⁸ Quem garante que a mesma

⁶⁶ A buzina evoca, **metonimicamente**, o automóvel, insígnia do mundo mecânico, que vinha quebrar a tranqüilidade da vida provinciana. O historiador Goiás do Couto, em conferência pronunciada na Assembléia Legislativa do Estado de Goiás, a 1º de agosto de 1956, depois convertida no opúsculo *Memórias e belezas da cidade de Goiás* (1958), faz, à página 18, um bom retrato da mentalidade vilaboense em face das inovações: “Argumentava-se também sobre o evento absurdo da era de Edison e Graham Bell e controvertia-se quanto à utilidade e o êxito esquisito e mal cheiroso dos motores de explosão”.

⁶⁷ Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1942, p.35.

⁶⁸ LEXIKON, Herder. Verde. In: *Dicionário de símbolos*. Editora Cultrix Ltda, São Paulo, SP, 1990, p.202.

argumentação não possa se ajustar à hipótese de *Goiânia*? Tanto se ajusta, que o Avanço diz em resposta:

“Ele: Descanse, linda e garbosa vestal! Meu avanço é outro. Minhas conquistas são de outro gênero. Ando em busca da rotina para vencê-la, para dominá-la, para subjugá-la.”

Resposta que é seguida da contra-réplica e das falas finais da cena:

“Ela: Basta! Aqui me tem. Sou aquela que busca!

Ele: Bravos! Uma confissão sincera vale por meio arrependimento.

Ela: Nunca! Minhas convicções têm bases sólidas. Fundam-se na tradição, na história, nos costumes. Defendem um patrimônio material e moral, lentamente acumulados pelo tempo e contra os quais os “avanços” de qualquer natureza são impotentes.

Ele: Cuidado, Senhora Rotina! O avanço agora vem de lá. Não “avance” tanto.

Ela: Seja como quiser. De minha parte, procurarei convencê-lo, mostrando-lhe, uma por uma, as belas tradições desta risonha terra, o ritmo bárbaro e grandioso de nossa poesia, que bem reflete os cambiantes desta natureza mágica; a harmonia singular de nossa música, traduzindo o misticismo apaixonado deste último castelo feudal do romantismo, que é Goiás...

Ele: Fala muito bem. Acompanha-la-ei, com prazer, em suas demonstrações. Mas, com uma condição...

Ela: Vejamos qual é.

Ele: É que, depois, acompanhar-me-á nas minhas, com igual boa vontade. E aquele de nós que se julgar vencido, confessará lealmente.

Ela: Toque! Estamos entendidos. Agora, cavalheiro, queira oferecer-me seu braço. De um ponto oculto, assistiremos sem sermos vistos a uma das belas serenatas goianas, verdadeira edição sertaneja de Romeu e Julieta.

Ele: Muito bem. A caminho (saem).”

Ao referir-se ao “patrimônio material e moral”, a Rotina (“Ela”) usa, curiosamente, o conceito amplo de patrimônio difundido a princípio por Mário de Andrade, em 1936 (portanto, dois anos antes da primeira apresentação da peça musicada *Goiânia*), através do anteprojeto que serviu de base para a lei de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, a englobar o material e o imaterial (no qual estão inclusos o patrimônio moral, os usos, os costumes e os fazeres). Como no Brasil as práticas não correspondem bem às leis, durante muito tempo a concepção de

patrimônio ficou circunscrita ao material edificado, em detrimento do imaterial. Não obstante, esse conceito amplo de Mário de Andrade seria retomado já em 1979, quando Aloísio Magalhães assume a direção do órgão. E um patrimônio faz parte daquele substância épica preexistente no histórico, da qual falamos na introdução deste trabalho.

Como visto, dessas falas em diante, tem começo o duelo entre as alegorias, que culminará na fórmula harmônica da cena terceira, ato segundo, como será mostrado. Então, pesando os prós e os contras, as duas resolvem adotar um meio termo entre as correntes de opinião que encenam, meio termo compatível com um conservadorismo flexível, que não repudia as inovações. E compatível também com a construção comedida da história como processo dinâmico, no qual “Goiânia não matará Goiás” assim como “Goiás jamais repudiará Goiânia. É sua filha e saiu de seu seio”. Afinal, *in medio stat virtus*. Se a virtude está no meio, como diz o provérbio, a tradição deve postar-se a meio caminho ou como elo entre o passado, o presente e o futuro. A dissertação encontra nessa “construção comedida da história” uma índole da própria sociedade nacional de nunca tomar partido radicalmente das situações e manter-se sempre numa solução que agrade a gregos e troianos.

Após saírem o Avanço e a Rotina, abrem-se a cortina e a cena segunda. O cenário agora é representado pelo largo do jardim da velha capital, como na primeira cena do prólogo, tendo, a mais, uma janela em uma das casas laterais. À primeira vista, o que salta aos olhos é uma paródia aos amantes de Verona. O balcão que acolhe o doce idílio dos enamorados dá lugar a uma prosaica janela colonial de uma das casas da antiga Vila Boa.

Como por trás de todo riso há um fundo de verdade, nas entrelinhas transparece uma crítica social aos usos e costumes da velha capital de Goiás, que, caracterizados por uma profunda introversão e vida contemplativa, ali tendiam às letras, às artes e são “próprios aos meios indenes às grandes aspirações materiais,” diz Vasco dos Reis no seu artigo “Goiânia e o Estado Nacional”⁶⁹ (que adiante se reproduzirá na íntegra). “Semelhante situação não diferia muito da de alguns pequenos estados italianos do século XVI, sendo de observar-se que o aprimoramento da cultura criara um elevado

⁶⁹ Revista *Oeste*, ano III, número 18, Goiânia, GO, julho de 1944, pp. 5-6.

nível intelectual”. Afirmção que vale por meia confissão e justificativa quanto à escolha do clássico shakespeariano, exatamente ambientado numa das mais cultas e antigas cidades-estados italianas. Nesse sentido, tal paródia apresentaria a função dúplice de recriação e criação da realidade. Criação de uma crítica a convenções já desgastadas e recriação de uma obra há muito reconhecida, *Romeu e Julieta*.

Atuam nessa cena o cantor, o ébrio e a negra: o cantor e a negra numa *performance* caricata de *Romeu e Julieta*, enquanto o ébrio contribui para aumentar ainda mais o seu efeito cômico. Entrando o cantor, com violão em punho, fala:

“Cantor: Quero acordar a minha querida Julieta, ao som deste pinho e de minha voz de goiano enamorado, que bebe inspiração no azul de nosso céu e na pureza infinita de nossos luars.”

Mal acaba de pronunciar tais palavras, entra o ébrio, que vai colocar-se próximo ao cantor, sem que esse o veja.

“Cantor: Hei de fazer com que minha querida descerre as lindas e veludasas pálpebras, que mais parecem pétalas de rosas e onde o sono pousa de manso, como um floco de arminho. Quero que minha voz, saída dos mais íntimos refolhos do peito, penetre como néctar delicado as fibras sensíveis de seu coração embriagado.”⁷⁰

Ao dizer “embriagado”, gesticula em direção ao rosto do ébrio, gerando o seguinte mal entendido:

“Ébrio: Embriagado não, ora esta! Eu não estou embriagado! Embriagado, não! Isto é um insulto à minha dignidade.

Cantor: (Surpreendido pela presença do ébrio) Olhe, meu amigo. Você não está embriagado! Eu não disse isto! Você está é equivocado.

Ébrio: Eu o quê? Repita lá isso, se for capaz!

Cantor: Equivocado. Você se equivocou! Foi um equívoco!

Ébrio: (Chorando) Nunca ouvi tanta imoralidade! Ai..ai..ai (passando a mão nos olhos, detém-se e exclama, olhando para as mãos molhadas) Um milagre! Um verdadeiro milagre! Água?É água que está pingando? Ou será pinga que está aguando? Quando foi que eu bebi água? Eu nunca bebi água. Isto é um equívoco.

⁷⁰ Vislumbra-se nesse diálogo outra paródia: a do discurso romântico e clássico ao mesmo tempo, na recuperação de todo o arsenal de substantivos, adjetivos e verbos eufemísticos, lugares-comuns, que constituem as metáforas do texto. Também o estilo prolixo e oratório. Um discurso que provoca, hoje, mal-entendidos e equívocos.

Equivoquei-me. Um equivômito. Sou um equivocitado. Um equilibrado. Vejam só o meu equilíbrio. (Tenta fazer o “4” e sai)⁷¹

Cantor: Uff... que estopada! Quase que esta chuva me estraga a festa. Chamei chuva, mesmo antes de cantar! (Em outro tom) Agora não percamos mais tempo! Ouve lá, oh minha formosa Julieta: (Canta)”

Neste ponto, o boêmio serenateiro canta os *Luas Goianos*⁷² do poeta romântico Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira. Terminado o canto, a janela começa a mover-se.

“Cantor: (entusiasmado) É ela! Ela que vem perfumar a suavidade da noite com a sua fragrância de flor! É ela! É ela sim!

(canta)
Oh! Minha doce Julieta,
não vês a minha aflição?
Vem depressa! Não demores!
Não firas meu coração!”

Dá a impressão de que a cena em foco foi particularmente escolhida para as paródias, pois, a par do *Romeu e Julieta*, o seresteiro inspira-se no poema “É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!”, de Álvares de Azevedo,⁷³ incluído na segunda parte da sua *Lira dos*

⁷¹ Além do equívoco, a revista lança mão, nesse trecho, de outro expediente humorístico: o uso de trocadilhos.

⁷² Seus versos são os seguintes: *Luas brancos, albrantes,/ Luas alvinitentes,/ De indesvendáveis arcanos!/ Vossa pureza arrebatada,/ Luas brancos de prata/ De plenilúnios goianos// Morenas fadas catitas,/ As goianinhas bonitas/ Adoram-vos o dulçor.../ Quantos encantos encerra/ Um luar de minha terra,/ Falando coisas de amor!...// Formosas graças se prendem/ Nos raios que se desprendem/ Da lua branca e tranqüila.../ Vendo-a tão longe e tão calma,/ Nascem-me no fundo da alma/ Desejos de possuí-la...// São desejos inocentes,/ De coisas surpreendentes,/ Por ninguém jamais gozadas:/ Desejos que só palpitam,/ Que crescem, bramem, crepitam/ Nas almas enamoradas...// Contava minha avozinha,/ Aquela santa velhinha,/ Que os raios que a lua tem/ São prantos que as almas choram/ Quando as noites rememoram/ Que aqui passaram também...// Por isso eu amo os luas.../ Que vaporosos cismares/ A lua desperta à gente!.../ Vendo-a tão branca e tão pura,/ Uma inefável ternura/ Nos prosta, languidamente...// Luas brancos, albrantes,/ luas alvinitentes, De inigualável dulçor!/ Quantos encantos encerra/ Um luar de minha terra,/ Falando coisas de amor.*

⁷³ *É ela! é ela! murmurei tremendo,/ E o eco ao longe murmurou é ela! Eu a vi minha fada aérea e pura/ A minha lavadeira na janela!// Dessas águas-furtadas onde eu moro/ Eu a vejo estendendo no telhado/ Os vestidos de chita, as saias brancas;/ Eu a vejo e suspiro enamorado!// Esta noite eu ousei mais atrevido/ Nas telhas que estalavam nos meus passos/ Ir espiar seu venturoso sono,/ Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!// Como dormia! que profundo sono!.../ Tinha na mão o ferro do engomado.../ Como roncava maviosa e pura!.../ Quase caí na rua desmaiado!...// Afastei a janela, entrei medroso:/ Palpitava-lhe o seio adormecido.../ Fui beijá-la...roubei do seio dela/ Um bilhete que estava ali metido...// Oh! decerto... (pensei) é doce página/ Onde a alma derramou gentis amores;/ São versos dela... que amanhã decerto/ Ela me enviará cheios de flores./ Tremi de febre! Venturosa folha!/ Quem pousasse contigo neste seio!/ Como Otelo beijando a sua esposa,/ Eu beijei-a a tremer de devaneio.../ É ela! é ela! repeti tremendo;/ Mas cantou nesse instante uma coruja.../ Abri cioso a página secreta.../ Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja! Mas se Wherther morreu por ver Carlota/ Dando pão com manteiga às criancinhas,/ Se achou-a assim mais bela, eu mais te adoro/ Sonhando-te a lavar as*

vinte anos, para exprimir o seu sentimentalismo (“É ela! É ela sim!”). Por ser o mais representativo poeta da geração romântica do “mal do século”, Álvares de Azevedo, muito apreciado e declamado nos saraus vilaboenses, é usado, quanto ao seu sentimentalismo exacerbado, morbidez, obsessão pela morte, tédio e constante pessimismo (sentimentos líricos que às vezes correm por conta do fingimento do poeta), para ridicularizar a estética byroniana. O leitor pode igualmente sentir esse objetivo quando a estrofe acima utiliza rima e versos pobres, sem imaginação, inçados de clichês. Onze anos após a estréia da peça *Goiânia*, a Atlântida Cinematográfica⁷⁴ utilizaria nas suas chanchadas uma paródia do *Romeu e Julieta*. A cena é do filme *Carnaval no Fogo* (1949) e Oscarito faz o papel de Romeu, e Grande Otelo, o da sua amada.

Em seguida, antes de descer a cortina, a surpresa:

“Negra: (Abrindo a janela) (Cantando)

Sinhá moça mandô lhe dizê,
que não vem onde ta voçum cê
proque moça daqui de Goiaz
madrugada, não olha rapaz.
Manda negra, que é veia, dizê
que permero espere amanhecê,
e que bata dispois no portão
prá pedi a sinhô sua mão.
Que cantiga de noite é bobage!

Negra: (Acaba de cantar e fecha a janela com força)

Ébrio: (que tem estado a ouvir as últimas linhas do canto) Equivocou-se!... Espichou-se!... Embasbacou-se!...E acabou-se o que era doce! (Em outro tom e pondo a mão sobre o ombro do cantor que se mostra cabisbaixo e abatido) Então, bilontra! Que tal o “contra”?”

À parte o seu tempero humorístico, que demonstra uma clara analogia com uma típica comédia de costumes, a linguagem truncada da criada negra serve para denunciar o nível social de quem fala, uma mulher negra, pobre, velha, pouco instruída e objeto de discriminação racial na sociedade de então; e da estrutura social injusta que se esconde por trás do caricato. Na sua locução, podem ser vistos os tratamentos “sinhá” e “sinhô”, que são típicos do tempo das senzalas. A negra é o tipo da personagem que só tem

camisinhas!// É ela! é ela! meu amor, minh'alma,/ A Laura, a Beatriz que o céu revela.../ É ela! é ela! murmurei tremendo,/ E o eco ao longe suspirou é ela!

⁷⁴ A Atlântida foi criada em 1941.

proeminência social em determinados momentos. Na cena sob análise, exerce a função subalterna de mucama ou, em outras circunstâncias, quando está lavando, passando ou cozinhando. Assim como o negro e pobre que, ignorado durante o ano todo, vira “alvo da atenção” durante o carnaval. Em síntese, a cena em tese vale quase como um libelo contra as situações de inferioridade cultural e social. Note-se que, ao contrário, o lirismo piegas do cantor, sem erros de linguagem, revela uma outra realidade social, mais culta e economicamente dominante. Que o digam as expressões, “lindas e veludosas pálpebras”, “floco de arminho”, “íntimos refolhos do peito”, “néctar delicado” e “as fibras sensíveis de seu coração”. Serve igualmente para denunciar a estrutura fortemente hierarquizada de uma sociedade etnicamente heterogênea e a falta de uma educação de massa, que pudesse colocar abaixo a barreira que impede a comunhão de negros e brancos. Mais: os recursos utilizados, sejam estilísticos, sejam de cena, são, fundamentalmente, alegorias do atraso.

Quanto ao recurso que o Ébrio utiliza ao final dessa mesma cena, rimando as palavras “bilontra” e “contra”, vale quase como uma referência ao gênero teatral que inspiraria a composição da peça *Goiânia*: o teatro de revista ou de variedades. Por quê? Porque *O bilontra* (1886) é o título de uma das operetas de Arthur Azevedo, considerado um dos precursores do teatro de revista no Brasil. “Na sua estrutura básica, o espetáculo possuía um ‘enredo brejeiro’, numa linha de equívocos e situações imprevistas, até o rearranjo lógico no final feliz e moralístico, andamento rápido e falas entremeadas de canções”, conforme assinala Salvyano Cavalcanti de Paiva no seu *Vida e morte do teatro de revista brasileiro* (1991).⁷⁵ Esse caractere pode, sem muito esforço, ser vislumbrado ao longo das cenas do teatro musicado de Vasco dos Reis.

Alguns elementos dessa e de outras cenas da revista teatral denunciam também caracteres da Comédia Antiga de Aristófanes (450 a 385 a.C.), como o uso de trocadilhos, de termos de efeito cômico, paródia de passagens de tragédias consagradas (a utilização do *Romeu e Julieta* de Shakespeare), sátira contundente e franca, contrastes entre o lirismo sublime e o comentário burlesco (o contraste entre o romantismo elevado do seresteiro e a *performance* zombeteira do ébrio), volta repentina do mundo da ilusão

⁷⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Viva o rebolado! In: *Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 29.

cênica para a realidade grotesca (ocorre no momento em que o seresteiro cai das nuvens, quando, ao invés da sua amada, dá com a negra à janela).

Iniciando-se a cena terceira, retornam, frente à cortina, os guias Avanço e Rotina, dessa vez palestrando animadamente e, não obstante ainda obstinados, já mostrando sintomas reveladores de um conagraçamento que adiante se concretizará.

“Ela: Então, Sr. Avanço, não é como lhe dizia? Que tal minhas noites, minhas serenatas, minhas cenas românticas ou burlescas?”

Ele: Tudo muito belo, minha gentil adversária! Gostei de tudo quanto vi e ouvi. As maravilhas da natureza me encantaram. Estes luares não temem rivais, como bem disse o estro incomparável de Joaquim Bonifácio, o grande poeta goiano. O rendilhado desta Serradourada imita uma série de labores góticos e de concepções mouriscas, limitando o horizonte límpido dos dias tranquilos, ou das noites claras de luar. Tudo é grandioso nesse cenário magnífico: as serras, os rios, a vegetação luxuriante – os mil adornos, enfim, com que a pródiga natureza quis enfeitar este recanto abençoado. Como complemento de um quadro tão opulento de formas e tão variado de cores, as gentes que aqui habitam excelem no pitoresco de seus costumes e na bizzarria de seu fantasioso engenho, que tanto deleitam os forasteiros.”⁷⁶

Se o leitor resolvesse colocar um ponto final aqui, recusando-se a ler o restante do diálogo, imaginaria ter o Avanço das idéias aderido inteiramente à causa adversa, tal o encanto que nele deixaram impresso a poesia dos luares vilaboenses e o rendilhado da Serradourada. Entretanto, se o leitor decide fazer o contrário, veria que a Rotina incorre no mesmo erro:

“Ela: Viva, meu poderoso inimigo! Bem vejo que a poesia de meus luares teve o condão de conquistá-lo para a minha causa!”

Equívoco que o opositor não demora a desfazer:

“Ele: De modo algum, gentil opositora! A missão que me cumpre desempenhar, embora de natureza muito diversa, não me venda os olhos às belezas ambientes nem me cerra os ouvidos aos sons que despertam emoção. Reconhecendo, embora, o valor das tradições, tenho que lutar pelo progresso, pelo mecanicismo, pelo lado prático da vida, pelo que é útil e proveitoso, por aquilo que nos integra no concerto dos povos civilizados, não como uma curiosidade de magazine, mas como elemento ativo e eficiente.”

⁷⁶ O tom ufanista que aqui se lê constitui uma característica do início do século XX. Trata-se de uma idealização que evita as contradições e os conflitos do real.

E ao desfazê-lo, mostra, nessa réplica, idéias modernistas do início do século XX, de que são exemplos os conceitos de “progresso”, “mecanicismo” e “lado prático da vida”. Afinam-se com a corrente modernista denominada *Dinamista*,⁷⁷ cujos principais postulados pregam o culto do *movimento* e da *velocidade*, do *progresso material*, da *grandeza técnica*, rotulada por Graça Aranha como “objetivismo dinâmico”. Essa escola surgiu, no Rio de Janeiro, em torno de Graça Aranha, reunindo ainda Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Teixeira Soares, Felipe de Oliveira, Renato Almeida, Álvaro Moreira, Villa-Lobos, Paulo da Silveira, Agripino Grieco etc. O livro *Velocidade*, de Renato Almeida, passou a ser considerado como uma forma de manifesto do *Dinamismo*.

Que a Rotina, a sua vez, na sua tréplica, não tarda a condenar:

“Ela: O mecanicismo! Como é bárbaro o progresso mecânico, que substitui pelo silvo agudo das sirenas o canto mavioso dos que trabalham no eito. Que mata com a luz elétrica, penetrante e agressiva, a suavidade aveludada dos luas; que substitui, por feios tubos de chumbo e por torneiras esguichantes esse cortejo romântico de samaritanas, - as buscadeiras d’água,⁷⁸ que jamais foi poluída pelo contato do artificialismo! Vejamos as minhas buscadeiras d’água; dê-me sua mão; não percamos tempo.

Ele: Com o prazer, o entusiasmo e as convicções de sempre!”

Em verdade, quando condena o “progresso mecânico”, ela, a Rotina, teme perder a sua identidade com a invasão do progresso. Teme perder aquilo com que ela se identifica “de maneira viva e original”⁷⁹: “o canto mavioso dos que trabalham no eito”,

⁷⁷ COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. Modernismo. In: *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo, SP: Global Editora, 2ª edição, 2001, p.1086.

⁷⁸ Sobre as aguadeiras ou buscadeiras do precioso líquido e as fontes, o referido historiador, jornalista e juiz Goiás do Couto, em conferência pronunciada na Assembléia Legislativa do Estado de Goiás, a 1º de agosto de 1956, depois convertida no opúsculo *Memórias e belezas da cidade de Goiás*, que se trata de um valioso exercício de etnografia, assim se exprime à página 28: “Ao apelo das evocações comparecem as típicas e inolvidáveis carregadeiras d’água, profissionais no mercadejo do líquido, com potes de barro e latas sobre a cabeça protegida por rodilhas de pano, moringues ao braço, desde o claro das alvoradas ao sonambúlico lusco-fusco, enchendo talhas e vasilhames residenciais. Nessa seqüência, necessariamente, hão de ser mencionadas as fontes, como a do Largo do Chafariz, bela e ornamental construção arquitetônica colonial; os chafarizes do Chapéu de Padre e do Largo da Matriz. Existe também o Chafariz da Carioca, local bucólico e pitoresco, de água leve e cristalina, pura e fresca, carregando a ingênua e agradável lenda, repetida de pais para filhos, de que o forasteiro que dela beba não mais sairá de Goiás”. Na cena quarta, adiante, há alusão ao poder mágico dessas águas, pois quem dela beba, “se for moço, vira fera./ Se é velho, fica rapaz.

⁷⁹ HEGEL. O Estado Geral do Mundo Épico. In: *Estética – Poesia*. Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p. 140.

“a suavidade aveludada dos luares” e o “cortejo romântico de samaritanas – as buscadeiras d’água”.

As alegorias saem e a cortina sobe, para dar vez à cena quarta, que retrata as aguadeiras ou “buscadeiras d’água”. O cenário representa um trecho da Estrada e a Fonte da Carioca, na velha capital do Estado de Goiás.

“(Entram, cantando)

Coro: Bebam de nossa caneca
de beber quem for capaz
se for moço, vira fera.
Se é velho, fica rapaz.

Solo: De pote sempre à cabeça,
sem pretensões, sem vaidade,
só por nós ansioso espera
quem tem sede na cidade.

Coro: Bebam de nossa caneca...

Solo: Indo e vindo, caminhamos,
mostrando as pernas ligeiras,
por vales, planos e grotas
por socalcos e ladeiras.

Coro: Beba de nossa caneca...

Solo: A água que conduzimos,
água viva, água de bica,
algo de sua malícia
ao sangue nos comunica.

Coro: Beba de nossa caneca...

Solo: A Fonte da Carioca
tem a virtude sem par
de, com seu simples batismo,
a todos goianisar!
(Dançam com a mesma música e saem)”

Por trás desse canto executado pelas aguadeiras, há a intenção de informar uma deficiência encontrada na cidade de Goiás ao tempo da Revolução de 1930: o abastecimento de água potável. Com efeito, praticamente toda a água consumida pela população era transportada em potes na cabeça e fornecida pelas duas fontes existentes – Fonte da Carioca, construída em 1772; e o Chafariz do Largo da Cadeia, de 1778. Compete frisar também que a insuficiência no abastecimento do precioso líquido fora

um dos motivos invocados pelos revolucionários para justificar a transferência da sede do governo. De vez que, à falta de água canalizada, a população se fartava na caneca das buscadeiras d'água ou cavava cisternas. Acrescente-se a isso o terreno rochoso em que se assenta a cidade de Goiás, de perfuração difícil, quase impossível, que dificultava a instalação de redes de água e esgoto ao tempo da Revolução de 1930. Na mensagem ao Congresso Legislativo do Estado de Goyaz, apresentada dezesseis anos antes do advento da República Nova, a 13 de maio de 1914, o ex-presidente de Goiás, Olegário Herculano da Silveira Pinto, diz , sob a epígrafe “Abastecimento D'Água”, o seguinte:

“Não pode mais ser adiado o serviço do abastecimento d'água potável a esta Capital. Muitas têm sido as tentativas para a realização desse importante melhoramento. Por motivos diversos, infelizmente, não tem sido possível levá-lo a efeito. Assumindo a Presidência do Estado, procurei estudar com cuidado o assunto. Tendo o Conselho Municipal votado uma lei autorizando o Intendente a entrar em acordo com o Governo do Estado a respeito do abastecimento d'água, entendi, antes do mais, convidar um profissional para se encarregar dos estudos respectivos. O Eng. Francisco Lins Oliveira Chaves, aceitando o meu convite, veio a esta Capital. Por Dec. n. 3.494, de 17 de setembro de 1913, foi esse profissional nomeado para o cargo de Engenheiro do Estado. Infelizmente, poucos dias depois de ter assumido o exercício de seu cargo, foi obrigado, por motivos alheios à sua vontade, a seguir imediatamente para Pernambuco.”⁸⁰

Presume-se que as coisas não devem ter se alterado muito de 1914 a 1930, porquanto fora exatamente o “abastecimento d'água” um das razões invocadas por Pedro Ludovico num relatório⁸¹ que, em 1933, remeteria a Getúlio Vargas. Leia-se excerto logo adiante, quando da interpretação da cena sétima.

Por enquanto, descendo a cortina, ressurgem, para iniciar a cena cinco, os dois guias dessa jornada histórico-cultural pela terra de Anhanguera. E a função do seguinte diálogo é anunciar a chegada de Couto de Magalhães:⁸²

⁸⁰ Mensagem ao Congresso Legislativo do Estado de Goyaz apud *Memórias Goianas – Relatórios dos Governos do Estado de Goiás 1906 – 1917*, número 17, Sociedade Goiana de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Centro de Cultura Goiana, Editora UCG, 2004, pp. 107-108.

⁸¹ Jornal *O Popular*, Caderno 2 (especial), Goiânia, GO, a 5 de julho de 1997, p.2.

⁸² General José Vieira Couto de Magalhães, mineiro de Diamantina, nasceu a 1º de novembro de 1837. Cursou o Seminário de Mariana e Faculdade de Direito de São Paulo. Ocupou os cargos de presidente das Províncias de São Paulo, Mato Grosso, Pará e Goiás. No exercício deste último cargo, empreendeu uma viagem subindo o rio Tocantins e navegando a leste do rio Araguaia. Idealista para a época, obteve do governo concessão a fim de criar uma empresa de navegação para o rio Araguaia. A companhia não logrou êxito, tendo encerrado as suas atividades em 1900. Os três vapores, que serviam de transporte, ficaram abandonados no Porto de Leopoldina (hoje, cidade de Aruanã, GO). Considerado o iniciador dos estudos folclóricos no Brasil, Magalhães estudou línguas estrangeiras e indígenas, além da Física,

“Ela: Estas, meu caro, são as cenas vivas, atuais, palpantes, que se desenvolvem quotidianamente. São as ondas que se agitam na superfície desse lago encantado que é Goiás.

Ele: Sim, eu bem sei. Não ignoro que a vida goiana transcorre sobre um glorioso passado, cheio de epopéias gigantes, de que a tradição, como fiel depositária, guarda nítida memória.

Ela: Diz muito bem. As ondas superficiais desse lago representam a vida hodierna. No fundo, repousam imensos tesouros, representados pelo patrimônio que nos legaram nossos maiores. Dentre os mais notáveis quero mostrar-lhe, servindo-me do privilégio que temos de penetrar o passado e de devassar o futuro, um homem glorioso e um glorioso feito por ele praticado. O homem é Couto de Magalhães. O feito é a navegação do Araguaia que ele conseguiu realizar, mostrando-se possuidor de uma bravura indômita e de uma tenacidade sem limite.

Ele: Corramos. A figura de Couto de Magalhães é um marco empolgante na história de Goiás.
(Saem)”

Cena sexta: cenário representando as margens do Araguaia. Palmeiras de Babaçu, cabanas de índios. Ao longe, um grande rio prateado; para além, a floresta. Abre-se a cortina e ouve-se uma música selvagem, cujo ritmo simula a luta entre dois animais possantes. Entram dois bailarinos, representando, respectivamente, um touro e uma onça, em luta. Executam um bailado, obedecendo a esse motivo e desaparecem lentamente pelo lado oposto ao da entrada. Em seguida, aparecem dois bailarinos caracterizando um pássaro e uma serpente. Tal como os primeiros, bailam e desaparecem. Vêm, depois, os índios, dançando, em passos guerreiros. Esses param a dança, dispondo-se em semicírculo.

Cena sétima: nesse momento, Couto de Magalhães “entra, cantando:”

“Afrontando desertos e feras,
com meu peito de desbravador,
assombrei estas plagas bravias
com a sirene de um barco a vapor!

E as quebradas que os ecos repetem
não se esquecem da voz forte e audaz
desses brados que aqui se elevaram
como um hino de glória a Goiás.

Ó! Goiás! Eu quis dar-te um futuro
que elevasse teu grande perfil

Mecânica e Astronomia. É autor de várias obras literárias, dentre as quais *Guayanazes* (romance histórico), *Revolta de Felipe dos Santos*, *Araguaia* e *O Selvagem*.

muito acima da enorme estatura
de teus outros irmãos do Brasil.
Eu sonhei elevar-te às alturas
para ver-te glorioso e feliz
no concerto das vinte e uma estrelas
orgulhoso, elevando a cerviz.”

Após o canto, há a declamação, no correr da qual se ouve uma melodia em surdina (de preferência, *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes. Leia-se:

“Gigante! tentei despertar-te. Meu sonho foi grande demais para os míseros recursos desta época. As mil dificuldades que venci, a ignorância, a má compreensão de alguns, a inveja e o despeito de outros, tudo, tudo, levei de vencida, sem que falecesse em mim o ânimo que herdei de meus maiores. Mas, sinto que ainda não sou aquele que fará com que o colosso se levante, para que o mundo assombrado contemple sua prodigiosa estatura! Sei que ele um dia virá e que um grande feito por ele realizado voltará para Goiás as vistas do Brasil e do mundo todo. Então, despertarás, gigante. E distenderás os membros entorpecidos por um sonho secular, porque vais então marchar em grandes passadas para alcançar os teus irmãos que já vão longe! (Mudando de tom) Araguaia de meus sonhos! Serpente de prata que, com teus fluidos mágicos, atrais-te meu ardor. Passar-se-á ainda um século, antes que possas emergir das brumas da fantasia para constituir um fator real de progresso para o Brasil. Até então, serás o selvagem recanto onde o primitivismo impera em sua máxima plenitude.

(Recomeça a dança dos índios. Dois barcos passam ao fundo, e cai lentamente a cortina)”

A opção que a revista *Goiânia* fez pela ópera de Carlos Gomes não deve ter sido casual. Especialmente quando se leva em conta que *O Guarani* foi inspirado no romance homônimo de José de Alencar. Para Alencar, o Brasil necessitava de uma literatura nacional que espelhasse a realidade do país. “Alencar incorporou-se no movimento do indianismo na literatura brasileira do século XIX, em que a fórmula nacionalista consistia na apropriação da tradição indígena na ficção, a exemplo do que fez Gonçalves Dias no lirismo. Dos seus romances, ficou uma galeria de personagens que se incorporaram ao acervo comum: Ceci, Iracema, Diva, Lucíola, Aurélia, alguns famosos ‘perfis de mulher’, sem falar no índio Peri, de *O Guarani*. Ele mesmo classificou os seus romances de acordo com a história da civilização brasileira: a fase do contato e fusão do branco e índio; a fase da colonização; a contemporânea da urbanização”.⁸³ A primeira dessas, “fusão do branco e índio”, que muito colaborou na idéia de nação criada pelo Romantismo, tendo como princípios a harmonia, a união das

⁸³ COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de; José de Alencar. In: *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2ª edição, Global Editora, São Paulo, SP, 2001, p. 180.

raças e o conceito de uma sociedade sem conflitos, unida e harmoniosa, coincide perfeitamente com o conagraçamento⁸⁴ que as personagens-guia Avanço e Rotina vão construindo ao longo da ficção.

Quanto ao monólogo que o general Couto de Magalhães acaba de proferir, tenta estabelecer uma associação com a biografia de Pedro Ludovico. Afinal, foi Magalhães quem, há 141 anos, lançou a idéia de transferir a sede do governo provincial para outro ponto, alegando a decadência de Vila Boa. Adiante, mais dados sobre a hierarquia desses heróis. Como se apreende pela leitura do monólogo, a ficção também localiza o general num grau abaixo ao de Ludovico, continuando esse, por enquanto, a ostentar a condição de mito; e o primeiro, a de líder. Apesar de ações maravilhosas, como a de tentar a navegação do Araguaia ou mesmo de antever o futuro, o general ocupa uma hierarquia inferior. Magalhães deixa isso bem claro quando confessa ter tentado despertar o Gigante, mas que, lamentavelmente, seu “sonho foi grande demais para os míseros recursos” da época. Posteriormente, lamenta não ser “aquele” a quem estaria destinada essa prodigiosa realização, que traduz pela expressão “grande feito”. O que equivale a dizer que Magalhães lamenta não ter o poder de Ludovico, que, a par das indicações “filho predestinado” e “novo Hércules”, que sugerem o seu nome, revela-se através desta outra: “aquele”. Mais: enquanto a cena terceira do prólogo serve como insígnia da expansão das fronteiras demográficas brasileiras (carregada de um teor mais crítico, em que se põe em mira a “fricção interétnica” entre os indígenas e o Anhanguera), nesta o conceito de fronteira é mais de geografia econômica, que se traduz pela tentativa frustrada de Magalhães em tentar estimular a navegação comercial do Araguaia. José de Souza Martins⁸⁵ distingue as noções de fronteira demográfica e fronteira econômica:

“A linha do povoamento avança antes da linha de efetiva ocupação econômica do território. Quando os geógrafos falam de frente pioneira, estão falando dessa fronteira

⁸⁴No prefácio “Benção Paterna” ao seu livro *Sonhos d’Ouro*, José de Alencar traça o plano geral de sua obra, apontando para a unidade do país por meio de sua História: *O Guarani, Ubirajara e Iracema*, diz ele, pertencem à fase primitiva da história brasileira; *As Minas de Prata e Alfarrábios*, ao período colonial; ao período contemporâneo seu, pertencem as obras do ambiente citadino – *Senhora, A viuvinha, Cinco Minutos, Ressurreição, Diva, Luciola* etc e as do ambiente rural: *O Tronco do Ipê e Til*. O tema do conagraçamento também foi um dos argumentos usados por Plínio Salgado para fundamentar a sua tese da integração nacional, que acabou se incorporando aos fundamentos dos grupos modernistas Anta e Verde-Amarelo.

⁸⁵ MARTINS, José de Souza. In: *Fronteira – a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo, SP, Hucitec, 1997, p. 157.

econômica. Quando os antropólogos falam de frente de expansão, estão geralmente falando da fronteira demográfica. Isto nos põe, portanto, diante de uma primeira distinção essencial: entre a fronteira demográfica e a fronteira econômica há uma zona de ocupação pelos agentes da civilização.”

Este trabalho arrisca uma hipótese: bem possível que a referência a Couto de Magalhães no drama popularesco de Vasco dos Reis tenha relação com o seu papel de destaque para o estudo da cultura popular brasileira. Magalhães compilou um conjunto valioso de narrativas orais do folclore brasileiro, incluindo mitos, fábulas, lendas e contos populares. A escritora mineira Henriqueta Lisboa reuniu boa parte delas numa obra que denominou de *Literatura oral para a infância e a juventude – lendas, contos & fábulas populares no Brasil*.⁸⁶

Antes, porém, de dar seguimento, um parêntese: a alegada decadência de Vila Boa voltaria à baila no relatório que, em 1933, o interventor Pedro Ludovico enviaria ao presidente Getúlio Vargas. Eis alguns pontos, que guardam um nítido paralelo com o musical de Vasco dos Reis:

“A Cidade de Goiás se assenta toda ela em terreno rochoso, de perfuração difícil, quase impossível, porque exige o emprego de dinamite. Em muitos pontos urbanos, mesmo nos centrais, sobrepondo-se ao nível das ruas, se vêem pedras enormes que não podem ser removidas nem rebentadas. Não são suscetíveis de remoção porque nenhuma força dominada pelo homem as removeria. E não podem ser rebentadas porque as cargas de dinamite que seriam necessárias estenderiam os efeitos danificadores de suas explosões às habitações vizinhas.”⁸⁷

Isso quanto às condições desfavoráveis para a instalação de rede de esgotos. Em relação à falta de água, que as “aguadeiras” do primeiro ato (cena quarta) retratam, e sobre o que já falamos, o relatório assim se manifesta:

“O problema do abastecimento de água permanece insolúvel, tal como em 1890, tal como sempre. Toda a água potável, consumida pela população da capital, é transportada na cabeça em potes e fornecida pelas duas únicas e pobres fontes existentes, que ainda são as mesmas mandadas levantar, há 60 anos, pelo capitão-general D. José de Almeida Vasconcelos – a histórica Fonte da Carioca, antigamente chamada Cambaúba, construída em 1772, no primeiro ano, e o não menos histórico Chafariz do Largo da Cadeia, construído em 1778, no último ano do governo daquele capitão. (...) É muito comum, em todas as cidades que não têm água canalizada, o

⁸⁶ LISBOA, Henriqueta. *Literatura oral para a infância e a juventude – lendas, contos & fábulas populares no Brasil*. Editora Fundação Peirópolis, São Paulo, SP, 2002.

⁸⁷ Jornal *O Popular*, Caderno 2 (especial), Goiânia, GO, a 5 de julho de 1997, p.2.

expediente primitivo de recorrer a população á abertura de cisternas para se prover de água potável.”⁸⁸

Voltando a Couto de Magalhães, o relatório interventorial (1933) chega a fazer a seguinte menção ao eminente brasileiro:

“Há, efetivamente, 70 anos exatos, a idéia da mudança da capital foi lançada pelo general Couto de Magalhães. Então, no período agônico da mineração, o grande brasileiro já mostrava a decadência de Vila Boa e apreendia a necessidade de se transferir a capital para outro ponto do Estado. (...) É impressionante a coincidência existente entre a opinião de Couto de Magalhães, emitida em 1863, e a de Rodolfo Gustavo da Paixão, de 1890, ambas sobre a velha capital goiana. Esta circunstância deve ser tomada como um penhor incontestado da imparcialidade e da isenção de ânimo com que os dois ilustres ex-presidentes da Província e do Estado de Goiás passaram em revista, fixando-as em documentos oficiais, as características da velha capital.”⁸⁹

Feitas essas considerações, recomeça, como já noticiado ao final da declamação de Couto de Magalhães, a dança dos índios. Dois barcos passam ao fundo e a cortina cai lentamente. O Avanço e a Rotina, entrando juntos, iniciam a cena oitava⁹⁰, que reitera a vinda de Pedro Ludovico e a indicação da mudança da capital através da expressão “grande feito”. E, de envolta, censura a falta de iniciativa e preocupação do povo goiano.

“Ele: Neste mergulho ao passado, coisas profundas eu vi. As profecias de Couto de Magalhães não tardarão a realizar-se. Qualquer coisa se esboça no futuro. Um homem virá para a realização de um grande feito. Então os olhos do mundo inteiro hão de voltar-se para as plagas Goianas.

Ela: Mas, quem será esse homem? E o grande feito de que natureza será? O descobrimento de uma rica mina?

Ele: Não é provável! Minas de ouro quantas e quantas não exauriram as entranhas desta terra para abarrotar os cofres de Lisboa e para daí se derramarem em cascatas sobre os tapetes de outras cortes faustosas, num desbaratamento nababesco! E de que servia tudo isso ao selvagem e longínquo Goiás?

Ela: Mas, então, qual poderá ser este acontecimento? A navegação do Araguaia? A construção de estradas de ferro através dos sertões de Goiás? A descoberta do petróleo?

⁸⁸ Jornal *O Popular*, Caderno 2 (especial), Goiânia, GO, a 5 de julho de 1997, p.2. Esse antigo costume de cavar poços pode até ser lido nos seguintes versos do poema Moinho do Tempo de Cora Coralina:

O poço d'água, a maravilhosa servidão da casa./ Toda a família na dependência do poço, da corda, do balde./ A água lá no fundo, cisterna, também chamada. Um dia, dia incerto e já previsto o desastre, o transtorno. Todos atingidos, impressionados, participantes, da porta da rua ao fundo do quintal. Arrebentou a corda do poço...

⁸⁹ Jornal *O Popular*, Caderno 2 (especial), Goiânia, GO, a 5 de julho de 1997, p.2.

⁹⁰ Numerada erroneamente como “VII” no texto datilografado.

Ele: Nada disso. A navegação do Araguaia será um efeito e não uma causa do progresso goiano. À viação férrea quase que se pode aplicar idêntico juízo. Quando a importância econômica da terra for de tal natureza que compense, com juros de usura, qualquer empreendimento, é até possível que os próprios trilhos se alonguem, como duas narinas sôfregas e se estiquem através dos vales e das serras, farejando dinheiro.

Ela: Singular maneira de encarar os problemas econômicos e sociais!

Ele: Maneira lógica e racional. Enquanto o goiano, confiado na riqueza do solo e principalmente na opulência do subsolo, esperar que o progresso o venha tirar do isolamento e do desconforto, o progresso não virá. No dia em que esse mesmo goiano caminhar ao encontro da evolução, prover o seu próprio bem estar e atrair as vistas do mundo por seu próprio esforço, nesse dia, acorrerão todos os fatores do desenvolvimento e Goiás se engrandecerá!

Ela: Não creio em inovações. Sou contrária a reformas. A ousadia é um crime e o arrojo é uma loucura. Guardar, perseverar, economizar! Isto que é a verdadeira ciência de bem viver.

Ele: Engana-se. Aliás, não está longe o dia do juízo, o grande dia de Goiás. Então, veremos de que lado está a razão.

Ela: Pois seja. Mas antes que chegue esse dia terrível e para aproveitar essa viagem do Araguaia à velha capital toquemos em um dos ranchos perdidos à margem da estrada e ouçam os meus violeiros sertanejos, no encanto de sua poesia natural.”

Ao descrever das inovações e reformas, a Rotina faz a defesa do “comodismo conservador”, que, no ambiente provinciano da República Velha há muito estagnara qualquer fonte de iniciativa, “limitando-se as aspirações a deslizar sobre as bitolas rígidas de um bom senso local, erigido em dogma”, conforme Vasco declara no seu já mencionado artigo “Goiânia e o Estado Nacional”.⁹¹ Este mesmo dogma faz suas as seguintes palavras que a Rotina diz acima: “a ousadia é um crime e o arrojo é uma loucura. Guardar, perseverar, economizar! Isto que é a verdadeira ciência de bem viver”. Sentindo a sua sobrevivência ameaçada, ela constrói através dessa afirmação (“ciência de bem viver”) uma espécie de mito. A Rotina faz tal qual o Estado Brasileiro da época que, “fundamentado na aristocracia rural, buscava sobreviver através do mito do campo”. Como muito bem afirma Mário da Silva Brito (1964) na sua obra *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Mito em que o viver feliz coincidiria com a vida bucólica e parecia não condizer muito com a dura realidade do homem do campo e que o humor regionalista da cena nona⁹² se incumbirá de mostrar, para fazer valer a máxima *castigat ridendo mores* (castiga os costumes rindo). E sob esta aparente

⁹¹ Revista *Oeste*, ano III, número 18, Goiânia, GO, julho de 1944, pp. 5-6.

⁹² Erroneamente numerada no texto datilografado como cena “VIII”.

jovialidade, muita vez desponta a nudez pura da verdade (como diria o conselheiro Acácio): a vida deplorável do homem do campo, subnutrido, desdentado, corroído pela verminose, a doença-de-chagas, o bicho-de-pé, o bócio e abandonado à distância das léguas. E embora a depredação preconceituosa e reacionária, com fins econômicos e a favor da política de imigração européia do tempo, que fez Monteiro Lobato com a sua figura do Jeca Tatu, esse pode ser evocado também como a depredação do romantismo sobre o campo: “A denúncia de Urupês, por intermédio do opilado Jeca Tatu, comprometia, no entanto, toda a concepção ideal da vida cabocla. Lobato requerera a falência do bucolismo.”⁹³

E parecia igualmente não condizer com a então imagem que o Estado de Goiás do Avanço queria fazer de si: urbano, moderno, progressista, com o capital a fluir pelas artérias da produção e não a coagular (“economizar!”) na rigidez dos bancos. Como visto, “bem-viver” para a Rotina constituía uma coisa; para o Avanço, outra. Mas essas reflexões devem ficar para após a descrição do próximo cenário (cena nona). que representa, ao fundo, uma casinha de capim (que revela a pobreza dos moradores), muito provavelmente feita de pau-a-pique (morada predileta do barbeiro). À porta da casa, sentados “em cepos rústicos”, frente a frente, dois caboclos trovadores. A princípio apenas tocam as violas. Depois, começam a cantar, alternando-se:

“Primeiro: A boca de gente rica
Tem de ouro a dentadura.
A boca de gente pobre
parece uma noite escura.

Segundo: Cavalo de gente rica
tem a marcha de andadura
cavalo de gente pobre
tem bicheira e pisadura.

Primeiro: Comida de gente rica
tem mistura e mais mistura;
comida de gente pobre
se tem sal, não tem gordura.

Segundo: O amor de gente rica
tem carinho e tem ternura;
o amor de gente pobre:

⁹³ BRITO, Mário da Silva. Regionalismo. In: *História do Modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2ª edição. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1964, pp.141-142.

coberta que se mistura!

Primeiro: Na festa de gente rica
há bebida com fartura,
na festa de gente pobre
só tem mesmo é pinga pura!

Segundo: Gente rica, quando casa,
vai passá lua de mé.
Gente pobre, quando casa,
dorme longe da muié.

Primeiro: Até doença dos ricos
é difícil de falá.
Pois “azangue” de barriga
chama gripe intestiná.

Segundo: Defluxo, quando vê pobre,
diz: valha nossa Senhora!
porque rico guarda ele
e pobre joga ele fora.

Primeiro: Pra homem que tem dinheiro,
(bicho danado é muié),
de perto diz: meu amô!
de longe: meu coroné!”

Como visto, os dois trovadores contrapõem, nessas nove primeiras estrofes da presente cena, duas realidades sociais distintas: de um lado, a “gente pobre”, a cujo rol os próprios violeiros muito certamente pertenceriam; e, do outro, a “gente rica”, o universo da aristocracia rural dos coronéis. Imagem do abismo socioeconômico que distanciava (e ainda distancia) o homem do campo e o grande latifundiário. Tais estrofes valem quase como uma denúncia das desigualdades e valem para desfazer igualmente o mito fundado na vida bucólica. Essa passagem atende ao que Aristóteles chama de *teoria do contraste*⁹⁴, que iria influenciar quase todas as demais. Contraste risível entre gente rica e pobre, mas contraste de pequenas proporções e sem conseqüências dolorosas. Ou o objeto não é refletir sobre a realidade, rindo?

Essa cena pode ser interpretada como representação simbólica de uma das faces do Estado: a agropecuária, assim como o Gigante adormecido o é em relação à pobreza econômica do imenso território goiano.⁹⁵

⁹⁴ Aristóteles apud Ariano Suassuna in *Iniciação à estética*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, RJ, 2004, p. 145.

⁹⁵ Antes da divisão que separou Goiás e Tocantins.

Quanto ao linguajar dos caipiras, constitui reflexo do clima nacionalista que durante o Centenário da Independência (1922) faria florescer uma literatura regionalista, “voltada ao homem brasileiro, sobretudo ao pobre homem do interior”. Faz evocar as experiências lingüísticas que Waldomiro Silveira realiza em *Os Caboclos*, ou as “contribuições decorativas dos versos de Paulo Setúbal e anedóticas de Cornélio Pires”.⁹⁶ O anedótico pode igualmente ser percebido no diálogo final, falado e cantado, que, em seqüência, os dois caipiras travam. Só que o anedótico, nesse, radicaliza a situação, apontando não só para o modo irônico de Northrop Frye (op.cit), à medida que retrata “condições de absurdez” nos homens rebaixados: os jornais velhos, o trabalho de muitos executados por poucos, a fome etc., mas também para o grotesco naturalista (“comer carne de velha”, por exemplo):

“Primeiro: Compadre; nós tá aqui, tá bão, tá cantando, e as coisas por aí ruim, que até tá principiando a cheirá chamusco.

Segundo: Ora, compadre! Você não vai acreditando nas coisas que conta nos jorná...

Primeiro: Compadre! Nesses eu acredito! Porque tudo é jorná muito bão. Jorná que tá muito bem guardado, e ninguém mexe neles. Esses é jorná antigo, desde o tempo que se casei com sua defunta comadre, que sempre me dizia: olha, Silvestre: esses jorná eu guardo porque gente de arrespeito percisa de veis em quando sabê das novidades...

Segundo: Ah! Sendo assim, eu aquerdito! Minha defunta comadre era uma dona muito estudada.

Primeiro: Ah!...Minha defunta Sá Maria! ...Estudada e trabaiadera, meu compadre! Sá Maria era um homem!...

Segundo: (com admiração) Ué!... Tá aí uma coisa que eu não sabia!...

Primeiro: Pois era um homem! No tempo dela, só nós dois e os filhos marcava todo o gado da fazenda...

Segundo: Ora, veja só!

Primeiro: No dia da marcação, o João pegava a rês, o Joaquim derrubava, Sá Maria erguia o rabo e eu batia o ferro...

Segundo: Bom tempo, o da comadre Sá Maria! Mas, lá se foi! É perciso esquecê! Passe lá um cigarro!

⁹⁶ BRITO, Mário da Silva. Regionalismo. In: *História do Modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2ª edição. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1964, p.141.

Primeiro: Mas, que modo, compadre! Você tá aí de cigarro atrás da orelha e pedindo aos outros!

Segundo: Esse foi um conseio que meu avô me deu. Que gastasse o alheio e guardasse o meu.

Primeiro: Compadre: quem gosta de mamã, carrega a mãe na garupa...

Segundo: (cantando) Sinhô, seu dono da casa!
Ponha azeite na candeia.
que eu estou acostumado
a mandá na casa alheia.

Primeiro: Pôr azeite na candeia
é coisa que acho justa.
Mas mandá na minha casa,
você manda sim, mas custa!

Segundo: Lá em cima daquele morro,
tem uma velha pra morrê;
aproveite, menina,
que tem carne pra comê.

Primeiro: Nós aqui tem muita carne;
Nós tem carne pra chuchu.
Não come carne de velha;
Deixa velha pra urubu.”

(Fecha-se a cortina, escurece-se a cena e muda-se o cenário rapidamente. Este representa o primeiro cenário do prólogo. O gigante deitado está em cena)

Enfim, a cena décima,⁹⁷ última deste ato. Tomam parte o coro, Pedro Ludovico e uma alegoria da Revolução de 1930. “Uma voz canta lentamente, ao longe, o *Hino a João Pessoa*” (1930), composto por Osvaldo Santiago e Eduardo Souto e immortalizado pela voz de Francisco Alves. O coro repete o refrão:

“Lá do norte, um herói altaneiro
que da Pátria, o amor conquistou
foi um vivo farol que ligeiro
acendeu e depois se apagou.

João Pessoa, João Pessoa
bravo filho do sertão
toda Pátria espera um dia
a sua ressurreição

João Pessoa, João Pessoa
o teu vulto varonil
vive ainda, vive ainda

⁹⁷ Erroneamente numerada no texto datilografado como cena “IX”.

no coração do Brasil

Como um cedro que tomba na mata
sob o raio que em cheio o feriu
assim ele ante a fúria impensada
de um feroz inimigo caiu.

João Pessoa, João Pessoa...”

Impossível desdenhar o fundo laudatório e ufanista que permeia tanto o marchalino de Osvaldo Santiago quanto a revista teatral de Vasco dos Reis. Em ambos, a função enaltecadora e épica chega ao auge da divinização, que acaba descambando para o ufanismo puro e simples: no hino, através da esperada “ressurreição” de João Pessoa, expressada no estribilho; na revista, quando se observa que a personagem Avanço exterioriza, ao final da cena oitava, num tom revelador e escatológico, a esperança de um dia presenciar o “dia do juízo”, com Pedro Ludovico, certamente, em lugar de destaque: a ostentar o *status* messiânico de Divisor da História e a toga de magistrado excelso. O hábito de revestir, sem pré-requisitos claros, os heróis com a aura épica dos deuses é uma obsessão brasileira. Certamente o introdutor do hábito de eleger heróis é o conde Affonso Celso, autor do livro *Por que me ufano de meu país* (1900), com o qual o objeto desta dissertação mantém uma ligação isotópica. Que o diga Pedro Ludovico, eleito como herói máximo. Só para se ter uma noção, o conde

“encabeçou seu rol com o imperador dom Pedro II, provocação monarquista em tempos republicanos. O afã de criar heróis sem critérios definidos mostra que o Brasil ainda é tributário de Affonso Celso. Mais do que um ato de patriotismo, a iniciativa pode degradingolar no termo popularizado pelo conde: ufanismo puro e simples. Nada mais longe do sentido original de um panteão, criado para cultuar deuses – e que não faria mal nenhum lembrar.”⁹⁸

Impossível igualmente desdenhar o sentido consangüíneo e igualmente mitificador que ambos atribuem aos relatos históricos, utilizando as imagens “filho do sertão”, “filho predestinado” ou senão “filho dileto”, para se referirem aos dois líderes da Revolução de 1930. “Uma das características fundamentais brasileiras é a teia de relações familiares e de amizades que enreda as pessoas”.⁹⁹ Quiçá seja permitido tomar de empréstimo ao professor Roberto DaMatta essa sua “teia de relações”, que ele tão bem define como “familiares”, para ajustá-la ao hábito brasileiro de mesclar

⁹⁸ Revista *Veja*. Ano 37. Número 40. Edição 1874. Quem precisa de heróis?. A 6 de outubro de 2004, p. 132.

⁹⁹ Revista *Veja*. Ano 37. Número 38. Edição 1872. Entrevista: Roberto DaMatta. A 22 de setembro de 2004, p. 11.

consangüinidade e história. A contar com isso, essa teia de relações familiares também enredaria as nossas narrativas históricas.

Mas, ainda em relação a João Pessoa, cabe frisar o papel que o povo exerce na escolha dos ídolos, que às vezes beiram as esferas celestes. Leia-se o que o ensaísta Roberto Pompeu de Toledo informa no seu texto *A educação pela pedra*,¹⁰⁰ sobre a tumultuada infância do ex-ministro e embaixador Celso Furtado:

“Num dia de 1930 alguém chegou correndo à casa de Celso: “Mataram João Pessoa!”. Não era um dia qualquer para o menino. Era o dia em que completava 10 anos, 26 de julho. Quem trazia a notícia era um empregado. Eram sempre os empregados que traziam as notícias. E não podia haver notícia mais terrível – Pessoa, o popular governador (ou presidente, como se dizia então) da Paraíba, fora emboscado por um inimigo numa confeitaria do Recife. Entre as pessoas simples do Estado, João Pessoa gozava de mística que tangenciava o sobrenatural. Celso ouvia da empregada da casa histórias como a de que o governador se disfarçava de pessoa comum e saía “para fazer o bem” nos bairros pobres. Era a mesma lenda que acompanhava os “reis bons” da Idade Média. À noite, a empregada o levou a uma procissão encabeçada por um andor onde ia o retrato de João Pessoa, venerado como santo.”

Em seguida ao hino, “ouve-se uma música vertiginosa, ribombar de pancadaria, imitando um motim, um alarido, uma revolução”:

“Revolução: (entra cantando) Sou a Revolução de 30!...
Sou a Revolução.
Goiás vai ter o seu dia
de redenção!...”

As velhas oligarquias
com esta mão
eu faço com que elas rolem
para o chão.”

Apesar da breve referência que a cena décima faz ao nome de João Pessoa, assim mesmo por via indireta, através da letra do hino que fora composto em sua homenagem, a biografia do presidente paraibano tem relação visceral com o texto de Vasco dos Reis. Não resta dúvida de que, ao se referir a pancadarias, motins, alaridos, revolução, a revista *Goiânia* busca reproduzir, como referenciais simbólicos para a revolução em Goiás, o mesmo clima febril e as exaltações que tomaram conta da nação a partir daquela tarde de 26 de julho de 1930, quando João Pessoa tomba assassinado no Recife. Desse dia em diante, Pessoa converte-se em emblema da marcha contra as

¹⁰⁰ Revista *Veja*. Ano 37. Número 48. Edição 1882. A 1º de dezembro de 2004, p. 154.

oligarquias, cuja morte acabaria precipitando o movimento revolucionário e a deposição de Washington Luiz, a 24 de outubro de 1930. Em suma, o assassinato de Pessoa caiu como uma luva para a ânsia de poder de Getúlio Vargas. Todos acusaram Washington Luiz, que nada teve a ver com a morte. O jornalista Barbosa Lima Sobrinho constitui uma boa fonte informativa desses acontecimentos:

“Desde o Recife, as manifestações provocadas pela morte de João Pessoa tomaram feição fantástica de luta, de revolta, de pesar. E seria apenas o início de uma série de demonstrações como o Brasil dificilmente verá iguais.

Na Paraíba, ao ter notícia do crime, a multidão ia para as ruas, expandindo-se em depredações contra os adversários. Perto de duzentos presos saíam da cadeia pública, e reunindo-se à turba enfurecida, caíam sobre as propriedades dos inimigos políticos, para destruí-las, para reduzi-las a cinzas. De toda a parte, ouviam-se tiros, deflagração de bombas de dinamite. As labaredas dos incêndios ateados pelo povo dentro em pouco subiam na treva da noite, como se outra pira não parecesse digna do morto que todos choravam.”¹⁰¹

Urge, entretanto, dar continuidade aos lances derradeiros deste ato primeiro, visto que, impaciente e eufórica, a Revolução de 1930 requer passagem para ocupar o seu lugar na história de Goiás. Portanto, o coro, que tinha entrado juntamente com a revolução, dispõe-se, ao fundo, em semicírculo e canta o estribilho:

“Coro: Salve a data feliz!
Dia de claridade
que desponta e nos traz
liberdade!
Desde os Pampas do Sul
às florestas do norte
vibra agora o Brasil, livre e forte!”

Mas, quem sabe seja permitido reter por mais um momento esse ímpeto revolucionário, apenas o tempo suficiente para tecer os seguintes comentários: pelos três últimos versos da última estrofe, pode-se imaginar o raio alcançado pela notícia da morte de João Pessoa. Mas não só o raio alcançado: também a rapidez com que se alastrou, porquanto setenta dias após o acontecimento do Recife os periódicos se incumbiam de noticiar a vitória do movimento. Quem confirma isso é José Octávio na página 7 da sua matéria “João Pessoa”:

¹⁰¹ “João Pessoa, a sua morte”, depoimento disponível pelo site <http://jampa-pb.vilabol.uol.com.br/ijpamorte.htm>.

“Na manhã de quatro de outubro, os jornais já circulavam anunciando a vitória da Revolução de 30 na Paraíba. Para os acontecimentos nacionais, isso tornou-se importante porque, irmanados, polícia da Paraíba e exército constituíram Grupo de Batalhões de Combate (GBC) que, sufocando a resistência legalista no Recife, estendeu a revolução até a Bahia e Rio de Janeiro. Neste último, Washington Luiz seria deposto a 24 de outubro, encerrando-se a República Velha, isto é, a República das Oligarquias e dos coronéis.”¹⁰²

E os revolucionários goianos, não podendo fugir à regra geral e fazendo coro aos “temerários” dos outros Estados da Federação, receberam a sublevação com o mesmo entusiasmo. Como fica bem apanhado nas estrofes subsequentes:

“Revolução: (falando) Bravo!... bravo!... Meu generoso povo goiano! Eu sabia que nestas plagas seria recebida com o mesmo entusiasmo com que fui em outros Estados da Federação. Sabia que também em Goiás o coração brasileiro não se deixou jamais abastardar pelo peso da tirania e que pulsava por esta aurora de liberdade que lhe venho trazer.

Coro: Viva a revolução vitoriosa! Vivaaaaaaaaaaa!...

Revolução: Mas, não vejo, entre vós, o meu filho dileto, aquele que há tantos anos, e com tanta bravura, vem sendo aqui o meu principal apoio. O herói que enfrentou a tirania, desde quando eu não vivia ainda, senão no coração dos bravos. E que, de armas em punho, quando ainda incerto era o meu triunfo, invadiu o sudoeste deste Estado, à frente de um punhado de temerários tão sublimes como os Dezoito do Forte de Copacabana. (Pausa)
...Onde está ele?... Pedro, onde estás?..
(Toca uma marcha batida) (Depois o Hino Nacional. Entra um pelotão. Dispõe-se em ala. Cruzam as espadas. E entra Pedro Ludovico). (Traz nos pulsos algemas partidas).

Pedro Ludovico: (Entra lentamente em cena. Coloca-se em frente da Revolução e diz): Aqui me tem!...

Coro: (Cantando) Nós te saudamos
por teu denodo
por teu valor!
Com justo orgulho,
colhe teus louros
triunfador!...

Revolução: (cantando) Bem-vindo sejas tu, grande patriota
Hoje que estás de um cárcere surgindo
Onde caíste como um leão ferido,
Mas vencido, jamais! Sejas bem-vindo!...

Coro: Nós te saudamos

¹⁰² Disponível pelo site <http://jampa-pb.vilabol.uol.com.br./ijpagov.htm>

por teu denodo...

Pedro Ludovico: A recompensa dos meus esforços, eu a tenho nesta liberdade magnífica que vejo pairando sobre o meu querido Goiás. Não descansarei, porém. A vitória, longe de trazer meu repouso, atira sobre meus ombros a missão ingente de preparar um futuro grandioso para meu Goiás. A luta começa para mim agora mais árdua, mais intensa. (Dirige-se para o gigante que está dormindo, e pousa-lhe a mão sobre a cabeça) – Levanta-te!... desperta-te de teu sono! É tempo de marchar para teus gloriosos destinos! Vem comigo! (O gigante se levanta lentamente e sai levado pela mão de Pedro Ludovico)

(Nova marcha batida, os soldados apresentam armas)”

Último comentário, porque, para o que já foi dito, o trecho fala por si: nessa cena ocorre aquilo que vinha sendo anunciado desde o prólogo: “o filho predestinado” desperta o gigante e sai de cena puxando-o pela mão. Fim do ato primeiro. Segue o “Ato Segundo”, por sua vez, distribuído por 15 cenas e que retrata uma nova era, ou a nova capital de Goiás já como realidade consumada e irreversível, sob o prisma da modernidade, com a sua arquitetura *art déco*, praças, automóveis e outros avanços. Vem, entretanto, antes da descrição detalhada das cenas, tal como se fez antes, a apresentação das personagens.

CAPÍTULO III

A ESTRUTURA TEXTUAL DO SEGUNDO ATO DA REVISTA

GOIÂNIA

No segundo ato, além dos sobejamente conhecidos rivais Avanço e Rotina (que encenam as cenas primeira, terceira, quinta, sétima, décima, décima segunda e décima quarta), tomam parte no ato segundo: cena segunda – Pedro Ludovico, Benjamin Vieira¹⁰³ e as alegorias simbolizando os municípios com as suas potencialidades naturais e econômicas; cena quarta: o cordão carnavalesco formado pelo gordo, o magro, o turco, o coronel e o careca (esse último com um *pince-nez*, três canudos embaixo do braço e afetando uma grande “pose”); cena sexta – os operários, que cantam e depois descem dos andaimes à ribalta para executar bailados característicos; cena oitava: as alegorias representando o Palácio do Governo, a Secretaria Geral, o Grande Hotel e as casas particulares. Essas cantam em coro e aqueles, os respectivos solos; cena nona: o coronel, a careca,¹⁰⁴ o funcionário público, o automóvel V.8 e a jardineira; cena décima primeira: as 13 flores e o colibri; cena décima terceira: o recitativo dos poemas “Goyaz”,¹⁰⁵ de Leo Lynce, primeira manifestação modernista em Goiás, “Flamboyant”, de Xavier Júnior, “Só”, de Félix de Bulhões, e “Moema”, de Luiz do Couto. Para encerrar, a cena décima quinta: o anjo vestido de crepe, o anjo vestido de branco, Pedro Ludovico, a figura glória, o Anhangüera, Couto de Magalhães e a figura simbólica do Estado de Goiás.

¹⁰³ Benjamin da Luz Vieira, desembargador, deputado federal, jurista goiano, nascido na velha cidade de Goiás, professor da Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro, autor do livro *Delitos de Contaminação*. Vitoriosa a Revolução de 1930, integrou um grupo que daria apoio a Pedro Ludovico e à edificação da nova capital. Nomeado secretário geral do governo revolucionário, mudou-se em 1935, junto com o interventor Pedro Ludovico, para o local em que se construía Goiânia, passando a ocupar uma das primeiras residências da Rua 20, onde hoje funciona a Justiça Federal e funcionou a Faculdade de Direito. Curioso na sua biografia é ter sido ele, antes da nomeação, contratado por Antônio Ramos Caiado a fim de defendê-lo na Comissão de Sindicância instaurada pelos revolucionários, para apurar irregularidades.

¹⁰⁴ Primeiro meio de transporte de Goiânia. Uma espécie de microônibus bem precário.

¹⁰⁵ Vasco refere-se ao “poema das porteiras de Cyllenêo de Araújo”. Cyllenêo é anagrama de Léo Lynce. E quanto às “porteiras”, faz menção ao seguinte verso do poema “Goyaz”: *Os poemas escritos a carvão/ nas porteiras das estradas boiadeiras*.

Inaugurando o último ato, “com um grande lenço vermelho¹⁰⁶ atado ao pescoço”, o Avanço entra de um dos lados do palco para dar o tom inicial que, verdade seja dita, é ao mesmo tempo cosmológico e escatológico:

“Ele: (Entra com um grande lenço vermelho atado ao pescoço) Meus tempos estão chegando. E tudo quanto era velho já se foi por água abaixo. Aqui em Goiás a coisa foi aquela beleza!... Quando os antigos magnatas, viram a coisa preta, caíram no matão que nem onça pintada. Pernas!...para que te quero? Boa filosofia. Excelente filosofia para momentos de perigo. Enfim, pensando bem, tudo na vida anda correndo. Correm os rios, os dias, o dinheiro. Até o sangue. Mas, para que o sangue corra, é preciso que as pernas não corram. Aqui, por exemplo, correram as pernas...(Pausa) Mas, por onde andará a Senhora Rotina depois da Revolução?... Certamente, deve estar furiosa e camisa vermelha, cem por cento.”

Nesse momento em que a personagem nota a ausência da Rotina, uma pausa: é preciso uma referência, uma argumentação em relação à cosmologia e escatologia¹⁰⁷. É que, nessa parte, o Avanço noticia tácita e simultaneamente o início da era Vargas e o fim da antecedente, Washington Luis. “*Meus tempos estão chegando. E tudo quanto era velho já se foi por água abaixo.*” Essa passagem confere à trama de clima ufanista um tom quase bíblico. Em consequência, as inevitáveis comparações com o paradisiaco *Gênesis* (conceito cosmológico) e o sibilino *Apocalipse* (conceito escatológico) caem ao teatro de revista de Vasco dos Reis. Trazendo esse tom apocalíptico e genético para o nível de Goiás, podem ser apontadas as seguintes particularidades: Pedro Ludovico fecha a era Antônio Ramos Caiado, o Totó, para abrir a sua própria. Entretanto, quanto à prática política, apesar do progresso que a nova capital trouxe para a região, quase nada mudou, vez que Ludovico utilizou quase os mesmos métodos políticos-partidários da República Velha. Como bem disse Mário de Andrade, ninguém pode se libertar inteiramente das teorias avós.

“Ela: (Entrando toda chic e de lenço vermelho ao pescoço. Faz requebros e dá voltas à cena)

Ele: (com admiração) Como é que pode! ... Será mesmo possível semelhante transformação?... Mas como é que pode!... (Dirige-se a ela e muda de tom) Como vão as coisas, Senhora Rotina? Está muito rica hoje. Não vê os pequenos?

¹⁰⁶ Segundo o historiador Eduardo Bueno no seu livro *Pau-Brasil*, Axis Mundi Editora, São Paulo, SP, p. 187: “Desde as mais remotas civilizações, o vermelho do sangue e do fogo adquiriu o duplo significado de vida e destruição. Ao vermelho foram atribuídos vários poderes: provocar a fecundidade, afastar os maus espíritos, assegurar a vitória no combate”.

¹⁰⁷ Escatologia, doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo, antônima de cosmologia, identifica-se ainda com a segunda vinda de Cristo.

Ela: (com afetação) Vejam só... é o amigo Avanço!... Que tal a nossa santa Revolução?...

Ele: Ia fazer-lhe a mesma pergunta. Supus que, como tinha idéias contrárias a qualquer reforma, fosse avessa a revoluções.

Ela: Não diga isso, amigo Avanço! Não vê logo que sou revolucionária autêntica?...

Ele: É verdade; estou mesmo vendo. Certamente amarrou o cavalo em algum obelisco... mas não importa! O fenômeno do mimetismo é muito mais pronunciado entre os homens do que entre os seres inferiores. A grande lei da adaptação rege a existência individual, como a coletiva. Quem não se adapta entra em choque com a grande massa e desaparece, morre.

Ela: O amigo também não escapa ao fenômeno. Nunca o vi tão professoral, tão didático!... está avançando, seu Avanço!...

Ele: Melhor. Ponhamo-nos novamente de acordo. Recomeçemos nossa antiga camaradagem, agora com mais razão que nunca. Fizemos um contrato há algum tempo. Eu, de minha parte, examinei um por um os fatos que serviram de argumento em favor da sua opinião conservadora. Agora, de cara alegre, examine os meus.

Ela: Com a melhor vontade. Que tem o amigo para mostrar-me?...

Ele: Logo de começo, um quadro admirável. A assinatura, pelo grande interventor Pedro Ludovico, do projeto que muda para o planalto de Campinas a sede do executivo. Equivale dizer: o projeto da fundação de Goiânia, a cidade prodígio!... Ao lado do preclaro interventor, aparece Benjamin Vieira¹⁰⁸, que referendou o luminoso decreto.

Ela: (Oferecendo o braço ao Avanço) Pode avançar, seu Avanço! (Saem)”

Mais comentários: “a grande lei da adaptação rege a existência individual, como a coletiva. Quem não se adapta entra em choque com a grande massa e desaparece, morre. O leitor encontra nessas palavras darwinistas um bom exemplo da ideologia autoritária que norteou a época da revista teatral (1938):¹⁰⁹ um forte intervencionismo estatal, que, em sua forma, parecia prezar mais os valores coletivos (expressos metaforicamente pela palavra “massa”) do que os individuais. Tanto que o Avanço adverte: “quem não se adapta entra em choque com a grande ‘massa’ e desaparece. Assim, num regime caracterizado por uma forte despersonalização do homem, o único poder das pessoas de carne e osso só poderia derivar da sua capacidade

¹⁰⁸ Benjamin da Luz Vieira, de quem já se falou linhas atrás.

¹⁰⁹ Que, segundo Vasco dos Reis afirma no seu artigo “Goiânia e o Estado Nacional”, in revista *Oeste*, Goiânia, GO, julho de 1944, p. 5, “já existia no movimento de 30, como centelha a vibrar no âmago do ideal revolucionário”

de se organizar em sindicatos, associações e outros, mesmo que para encarar a forte personalização do Governo Central. O próprio conagraçamento, que a Rotina e o Avanço adiante celebrarão na cena terceira, tem esse mesmo sentido de coletivo e individual.

Cabe frisar que essa ideologia não se limita à cena em tela. Ao contrário, toda a trama de Vasco dos Reis acha-se dela impregnada. Ainda quando se refere a indivíduos históricos, como Anhanguera, Couto de Magalhães e Pedro Ludovico, é a aura coletiva de suas ações que se deseja por em destaque. A aura coletiva, respectivamente, da descoberta de Goiás, da navegação do Araguaia e da transferência da capital, que tiveram conseqüências para toda a comunidade nacional.

Cena segunda: Pedro Ludovico, Benjamin Vieira e, a título de alegorias, as pessoas representando os municípios. Cenário? Um gabinete presidencial, mobiliado com luxo sóbrio. Ao centro, em plano elevado, uma mesa e por trás, sentado, Pedro Ludovico, e, de pé, Benjamin Vieira.¹¹⁰ Em cima da mesa, em frente a Pedro Ludovico, está o decreto¹¹¹ e uma escrivanhinha. As pessoas representando os municípios estão dispostas em semicírculo. A princípio, cantam em coro. Depois, cada um dos coristas se separa da ronda e executa o seu respectivo solo. A saber:

“Municípios: (Cantando em coro)

Nós queremos a mudança!
E que ela nos venha afinal!
Viva, viva Goiânia,
Viva a nova capital!

Anápolis: Sou Anápolis a famosa;
meus viçosos cafezais
as planícies geometrizam
com paralelas iguais.

Santa Luzia:¹¹² Meus marmelos saborosos
vendidos ainda em flor.
pois, para um fruto tão doce,
nunca falta comprador.

Formosa: Sou formosa, quem o nega?
Se já fui da imperatriz,

¹¹⁰ Benjamin Vieira, de quem já se falou linhas atrás.

¹¹¹ Decreto nº 327, de 2 de agosto de 1935, criando o município de Goiânia. Representou a mudança parcial ou provisória para a nova sede.

¹¹² Atual cidade de Luziânia, GO.

- Hoje sou republicana
bonita, livre e feliz.
- Morrinhos: Tenho muita inteligência
que me ajuda a viver bem
mas se não basta o talento,
tenho dinheiro também.
- Rio Verde: Meu corpo, como meu nome,
todo de verde se veste.
Porque todos aqui me chamam
princesa do Sudoeste.
- Jataí: Eu tenho um nome tão doce
que ao doce mel se assemelha.
Talvez por esse motivo,
meu nome é nome de abelha.
- Pires do Rio: Sendo cidade menina,
é coisa que me encabula
Goiânia ter me tomado
meus direitos de caçula.
- Catalão: Meu nome, lembrando a Ibéria,
poesia e bravura tem
eu sonho e componho versos
mas não corro de ninguém!
- Ipameri: Meus campos lindos e planos
quis a sorte transformar
em paraíso de recrutas
do serviço militar.
- Santa Rita:¹¹³ Eu sou assim tão risonha
porque isto mister se faz:
pois, sorrindo é que recebo
as visitas de Goiás.
- Buriti Alegre: Alegre sou de verdade
mas Buriti... que esperança!
Meu gado é bicho pesado
que enfrenta qualquer balança!
- Municípios: (em coro) Nós queremos a mudança
que ela nos venha afinal!
E viva, viva Goiânia!
Viva a nova capital!”

Como foi dito na apresentação das figuras dramáticas desse segundo ato, tais estâncias apregoam (também no sentido de ‘fazem propaganda) ufanisticamente as potencialidades naturais e econômicas dos principais municípios. Revelam igualmente o

¹¹³ Atual cidade de Itumbiara, GO.

intento de fortalecer a ligação da nova capital com as demais regiões e cidades goianas, que, sob a velha orientação administrativa emanada da cidade de Goiás, “eleitoralmente dóceis e tributariamente pontuais, eram elas quase inteiramente deixadas a seu próprio destino, devendo bastar a si mesmas ou buscar além das fronteiras estaduais os recursos necessários.”, diz Vasco.¹¹⁴ “Tal situação, vinda de longe e mantida sem variantes, eternizava-se na reprodução exata dos mesmos elementos, como uma dízima periódica. Era o círculo vicioso, estabelecendo-se pela incapacidade evolucionar. Era a inércia. A uniformidade automática.”

Nessa e demais cenas da revista musical, a platéia constatará o costume recorrente de mesclar seres reais e irreais. Note-se que Pedro Ludovico e Benjamin Vieira dividem esse espaço com entes abstratos – os municípios. Pudera, num texto com carregada inclinação ao mito, como estabelecer fronteiras entre o tangível e o sobrenatural? Ou seres fantásticos e pessoas de carne e osso? Se mesmo personalidades históricas como Pedro Ludovico assumem, em quase todos os quadros de *Goiânia*, a natureza extra corpórea do mito? Como solicitam as lições de Northrop Frye: “Num mito legítimo não pode, é claro, haver firme distinção entre espectros e seres vivos.”¹¹⁵

Detalhes finais: ouve-se um toque de clarim prolongado e Pedro Ludovico assina o decreto.¹¹⁶ Benjamin Vieira referenda-o. Toca-se o *Hino de Goiás*¹¹⁷, com letra e

¹¹⁴ Vasco dos Reis in “Goiânia e o Estado Nacional”, revista *Oeste*, Goiânia, GO, ano III, número 18, julho de 1944, p. 6.

¹¹⁵ FRYE, Northrop. Modos da Ficção Cômica. In: *Anatomia da Crítica*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, 1973, p. 56.

¹¹⁶ Decreto Estadual nº 327, de 2 de agosto de 1935, que cria o município de Goiânia. Dispõe sobre o que se convencionou chamar de mudança parcial ou provisória da capital.

¹¹⁷ No coração do Brasil,/ domínio da primavera,/ se estende a terra goiana,/ que nos legou Anhanguera.// O bandeirante, atrevido/ desbravador do sertão,/ em cada pedra abalada,/ deixou da audácia um padrão.// Em cada pico azulado,/ no dorso da serra erguido,/ recorda a lenda encantada/ de algum tesouro escondido.// Outrora a terra, esquecida,/ mas sempre augusta no porte,/ viveu a lei do destino,/ vergada aos lances da sorte.// Depois, volvida, alentada/ do grato influxo estafante/ do vil metal reluzente,/ tornou-se Estado possante.// E hoje, estante, orgulhosa,/ no labutar do progresso,/ riquezas, dons naturais/ ostenta em vasto recesso.// Este céu tão estrelado,/ este solo tão fecundo/ parecem provar destino/ de ser o solar do mundo.// Este clima salutar,/ esta brisa embalsamada,/ noite e dia, são cantadas/ nos trinos da passarada.// Seus lindos bosques nativos,/ orlando campos e montes,/ ao sol ocultando co'a sombra,/ a clara linfa das fontes.// Buritizais alinhados,/ quais batalhões da natura,/ ali defendem com os leques,/ da chã leveza a frescura.// De sul a norte, afinal,/ da natureza no arquivo,/ a fauna, a flora se enlaçam/ em doce amplexo festivo.// Este solo que pisamos/ hoje, em fraternal abraço,/ é berço da liberdade,/ da pátria amada um pedaço.// Outrora fora o retiro/ dos filhos do Mucunana;/ mas hoje a terra, exaltada,/ é nossa pátria goiana.// Goianos nobres, altivos,/ da liberdade alentados,/ jamais consentem que os louros/ da pátria sejam pisados.// Cantemos, todos, unidos,/ da liberdade a vitória!/ Mais um padrão ajuntemos/ aos faustos da nossa história!

música de Antônio Eusébio de Abreu. Os municípios dançam abraçados. Fogos de diversas cores. Escurece a cena e cai a cortina lentamente.

Cena terceira: a cortina representa agora a cidade de Campinas, vista ao longe, no meio de sua planície. Frente à cortina, concretiza-se talvez um dos fatos mais importantes e significativos da trama: uma reviravolta no enredo. Reviravolta que se resume na conciliação que vinha sendo noticiada desde a descrição da cena primeira do primeiro ato, a contribuir com uma construção ufanista mais harmônica que, daqui por diante, concorrerá para impedir as contradições e os conflitos entre os pontos de vista das duas personagens-guia. Ao concorrer para isso, a revista acaba mostrando mais elementos da cultura autoritária da época, que desestimulava a contradição, a diatribe, a injúria e o sopapo.¹¹⁸ Tudo, enfim, que pudesse comprometer, através da oposição ao regime, a suposta unidade e harmonia nacionais. Ou o “sentimento genuinamente goiano”, como diz a Rotina. Uma justificativa: não se trata de uma visão pessoal do autor, mas reflexo do tempo em que viveu. O nacionalismo propriamente dito constitui em sua substância uma ideologia de conciliação, que situa o ideal de nação acima dos conflitos particulares de grupos ou classes.

O leitor deve até reabilitar o termo *peleguismo*, que o trabalhismo getulista vulgarizou.

“Pelego é o termo utilizado para designar o líder sindical, trabalhador, que faz o jogo do governo e das entidades patronais, aquele que se coloca como o “amaciador” das relações entre Estado e trabalhadores. O pelego é aquele que serve de correia de transmissão entre governo e trabalhadores, fazendo com que a política do Estado tenha maior aceitação, se utilizando de fórmulas variadas, desde a defesa simples da política oficial até a desmobilização dos trabalhadores. O peleguismo fez parte fundamental da política varguista e de muitos de seus predecessores, conscientes do papel cada vez mais importante da classe operária que, por isso, deveria ser tratada

¹¹⁸ O articulista da revista *Veja*, Diogo Mainardi,¹¹⁸ corroborando essa mesma tese no seu artigo de fundo intitulado “A Invenção do Brasileiro”, também situa a origem dessa predisposição do brasileiro para a concórdia no governo autoritário de Getúlio Vargas: “Cultura é contraposição, enfrentamento, insulto, tabefe. No Brasil aconteceu o contrário. Criada por decreto pelo Estado autoritário, nossa cultura só gerou conformidade, acomodação, adesismo, subordinação. O melhor para o Brasil seria o brasileiro desistir de ser brasileiro.” Revista *Veja*, ano 37, nº 46, edição 1880, a 17 de novembro de 2004, p. 183. Já o articulista Stephen Kanitz,¹¹⁸ colega de redação de Mainardi, recua ainda mais no tempo, indo encontrar a sua provável gênese na Inquisição. Leia-se parte do seu artigo “A Herança Cultural da Inquisição”, em que o articulista vai encontrar o fenômeno da conciliação na própria cultura jurídica brasileira: *Nossa Constituição e nossas leis tentam sempre agradar a todos, somos sempre conciliadores, nunca há perdedores, mesmo que isso gere absurdos. A começar pela Constituição de 1988, que consegue ser de esquerda, de direita e liberal ao mesmo tempo. Contrariar alguém na época da Inquisição era contrair um potencial inimigo ou incentivar uma denúncia anônima.*

com especial atenção. A política trabalhista de Vargas se insere neste contexto, qual seja, uma classe operária que deve ser controlada e subordinada aos interesses do Estado ou, como preferem muitos, aos interesses da Nação.”¹¹⁹

Este trabalho arrisca uma ressalva: os casos de ruptura desse estado geral de cordialidade do povo brasileiro, tais como a Inconfidência Mineira, revoluções (das quais a própria Revolução de 1930 é um exemplo), movimentos como as Diretas Já, guerrilhas, golpes de Estado, seriam considerados unicamente como fatos isolados e exceções à regra?

Só que, no caso do teatro musicado de Vasco dos Reis, essa cultura teria servido a um propósito bem específico. Ao tempo da construção de Goiânia, a campanha antimudancista (que se enquadra dentre as exceções à regra) intensificava-se. “Aos ataques ao governo, combatendo o audacioso empreendimento, respondia-se, imediatamente, destruindo os argumentos apaixonados dos antimudancistas”, como informa Pedro Ludovico nas suas *Memórias*.¹²⁰ Eram necessários instrumentos publicitários que incutissem o conformismo e a aceitação da sua imperiosa necessidade (portanto, uma atitude de acomodação ou consenso seria muito bem vinda). A revista teatral teria sido um deles. E, nesta parte do teatro-propaganda, a produção se aproximaria, a par do narrativo, de uma variante do teatro épico: o didático-tendencioso. “O caráter desta fase épica que trata do permanente e do geral em si, com um fim de advertência, ensinamento, edificação moral, regra de vida, exortação à prática, imprime a estas obras um aspecto *didático*”,¹²¹ ensina Hegel.

A própria feição consangüínea que o Avanço imprime à sua fala, consignada nas frases “filha amantíssima” e “mãe veneranda” cria uma espécie de cordão umbilical entre a cidade de Goiás e Goiânia, que ajuda a construir essa conciliação através da aproximação afetiva entre o Avanço e a Rotina.

“Ele: Eis-nos chegados. Nesta linda planície, onde tudo é belo e grandioso e há de crescer e desenvolver-se a mais bela e moderna cidade do mundo. Aqui se aplicam as últimas conquistas do moderno urbanismo. O plano é originalíssimo. A engenharia

¹¹⁹ Vide “Peleguismo”, disponível pelo site

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=705>. Data da consulta: 9/7/2005.

¹²⁰ TEIXEIRA, Pedro Ludovico. In: *Memórias*. Livraria Editora Cultura Goiana, Goiânia, GO, 1973, p. 111.

¹²¹ HEGEL. Caráter Geral da Poesia Épica. In: *Estética – Poesia*. Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p. 126.

sanitária esmerou-se em aplicar na planta de Goiânia suas mais severas exigências. A nova capital Goiânia será um verdadeiro sistema de jardins envolvendo lindas e confortáveis habitações de variadíssimos estilos.

Ela: Sinto-me verdadeiramente entusiasmada, diante de tantos quadros encantadores. Confessar-me-ia cabalmente convencida se não fossem as saudades da minha velha Goiás.

Ele: Goiânia não matará Goiás. Ao contrário, como filha amantíssima, oferecerá o braço à mãe veneranda, cheia de encantos e de tradições imortais. Goiás jamais repudiará Goiânia. É sua filha e saiu de seu seio. Os adversários de Goiânia são apenas certos aproveitadores de situações que tudo fazem em proveito próprio!

Ela: A verdade falou por sua boca. Eu, por mim, declaro que de há muito tempo me conformei com a idéia da mudança. Tudo que fazem contra Pedro Ludovico parte de elemento, em sua maioria, estranho a Goiás e divorciado do sentimento genuinamente goiano.

Ele: Diz muito bem. Estamos perfeitamente de acordo. Mostrar-lhe-ei esse elemento que a ironia popular já estigmatizou, formando com ele um cordão carnavalesco, que percorreu por muito tempo a rua da amargura. Não quer vê-lo?...

Ela: Se quero. Vamos a isso.
(Saem)”

Recorda-se o leitor do comentário que esta dissertação fez bem no início, quando no prólogo “o interventor é apresentado inicialmente como herói de um mito”, sob a ressalva “não por muito tempo, como se verá adiante.” Pois bem, nesta cena terceira Pedro Ludovico, por se sujeitar a críticas, cai, momentaneamente, da condição de mito para a de líder. Isso pode muito bem ser percebido nas seguintes palavras da interlocutora: “tudo que fazem contra Pedro Ludovico parte de elemento, em sua maioria, estranho a Goiás e divorciado do sentimento genuinamente goiano.” Ludovico cai de *status* porque o típico herói de um mito, por se achar em condição superior tanto aos homens quanto ao seu meio, não pode nem deve se submeter a ataques. Trata-se, em suma, de um “deus”. Portanto, intocável. E tudo o que ele faz se impõe à aprovação incontestante de todos os inferiores. Leia-se o que diz Northrop Frye, a respeito do mito, na sua *Anatomia da crítica*:¹²²

“Se superior em condição tanto aos outros homens como ao meio desses outros homens, o herói é um ser divino, e a estória sobre ele será um mito, no sentido comum de uma estória sobre um deus. Tais estórias ocupam um lugar importante em literatura, mas como regra situam-se fora das categorias literárias normais.”

¹²² FRYE, Northrop. *Crítica Histórica: Teoria dos Modos (Primeiro Ensaio). Modos da Ficção: Preâmbulo*. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo, SP, Editora Cultrix Ltda, s.d., pp. 39-40.

Já em relação à condição de “líder”, que, doravante, o herói Ludovico passa a ocupar, sob as veementes censuras dos antimudancistas, Frye diz o inverso:

“Se superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um ‘líder’. Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza. Esse é o herói do modo imitativo elevado, da maior parte da epopéia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente.”

Um comentário relevante para o patrimônio edificado de Goiânia: a menção feita linhas atrás ao *art déco* corre por conta deste trabalho acadêmico. Na verdade, não há, em todo o texto teatral de Vasco dos Reis, qualquer referência expressa a esse estilo arquitetônico. Adiante, à cena sétima, o Avanço dirá que “os prédios públicos, construídos em Goiânia, que estão ao nível das mais avançadas construções do mundo em matéria arquitetônica, apresentam como principal beleza a sobriedade, a simplicidade mesmo das linhas e dos planos”. Mas, nessa cena terceira, particularmente o Avanço limita-se a declarar que “a nova capital Goiânia será um verdadeiro sistema de jardins envolvendo lindas e confortáveis habitações de variadíssimos estilos”. Ou senão a indicar, um tanto exagerada e idealizadamente, “a mais bela e moderna cidade do mundo”. Pelo visto, ao menos para o musical, a nova capital ostenta mais de uma feição no aspecto externo das suas “confortáveis habitações”. Para ser mais preciso, um estilo marcadamente eclético. Outra coisa: tendo estreado em 1938, a revista afirma, claramente, ter a nova capital recebido influxo do urbanismo moderno (“Aqui se aplicam as últimas conquistas do moderno urbanismo”) do início do século XX, principalmente das décadas de 1910 e 1920, cujos principais postulados são: o estabelecimento de um homem-tipo universal, que analisa as necessidades humanas universais no quadro de quatro funções (chamadas por Gropius de “o tipo ideal de localização humana”), de que se falará em seguida; a disposição das cidades em atendimento ao princípio do zoneamento, tendo em vista as funções urbanas universais citadas: habitação, recreação, trabalho e circulação; a relação antagônica com a cidade histórica, considerada anti-higiênica; os princípios higienistas (“A engenharia sanitária esmerou-se em aplicar na planta de Goiânia suas mais severas exigências”); os fluxos e as grandes velocidades; a cidade densa e rarefeita. Tudo isso depois consignado na Carta de Atenas de novembro de 1933 e, igualmente, em pontos do Decreto nº 3.547, de 6 de julho de 1933, que prevê o Plano Urbanístico de Goiânia. A cláusula 3ª do

mencionado diploma legal, em suas alíneas “b”, “c”, “d”, “g” e “i”, estabelece a “circulação”, “zoneamento”, “redes de água, esgoto, luz e força”, “coleta, transporte e tratamento do lixo”, “plano diretor”, “regulamento sobre a abertura de ruas e loteamentos”, “regulamento de construções” e “projeto de organização administrativa”. Como se vê, a revista teatral difunde uma noção urbanística ainda adstrita à esfera do mero ordenamento morfológico. Só com o passar do tempo é que o urbanismo ultrapassou esse círculo, não sendo mais apenas a ciência do engenheiro e do arquiteto. Deve também alcançar a comunidade, a participação no planejamento, a planificação social, “tendo em conta que a cidade reflete o estado da sociedade e nela é expressa uma determinada concepção do mundo”.¹²³

Chegou o momento de o Avanço das idéias mostrar o que havia noticiado acima, ao final do diálogo: o cordão carnavalesco da cena quarta, “que percorreu por muito tempo a rua da amargura”. Satiriza a corrente política reativa às conquistas da Revolução de 1930, que o texto de *Goiânia* qualifica de avançadas. A interlocução, que a seguir se transcreverá, almeja fazer a imitação caricata de uma das atuações da Coligação Libertadora.¹²⁴ Uma advertência: sugere-se à assistência vaiar os opositores do novo regime “com ar condescendente” e não levar muito a sério sua vilania. E a adotar uma atitude de desconfiança ante a realidade das figuras dramáticas.

“As pessoas cultivadas vão a um melodrama para vaiar o vilão com um ar condescendente: fazem questão do fato de não poderem encarar com seriedade sua vilania.”

Por quê? Ora, há na revista uma muralha lúdica que a isola do real. Nesse meio plástico, tudo é possível: exaltação épica e ideológica de uns, diminuição de outros,

¹²³ Vide o site da Sociedade Brasileira de Urbanismo <http://sburbanismo.vilabol.uol.com.br/o-urbanismo.htm>.

¹²⁴ Aliança firmada entre o Partido Libertador de Goiás (liderado por Domingos Neto de Velasco), o Partido Democrata (Antônio Ramos Caiado) e o grupo liderado pelo coronel Felismino de Souza Viana, daí resultando uma frente de oposição ao governo Pedro Ludovico Teixeira. Há inclusive duas alusões expressas à Coligação Libertadora na primitiva versão da peça, deixada por Vasco dos Reis (também constituinte, em 1935, pelo partido da situação, PSR) num manuscrito pertencente ao mestrando. A primeira, no seguinte excerto, cuja redação era a seguinte: “Entra um cordão composto por 7 indivíduos de pijama. Trazem estandarte: Bloco da C. L.” Isto é, Bloco da Coligação Libertadora. E a segunda, neste outro, em que o Gordo diz: “Atenção! Srs. da **Coligação**, isto aqui é uma confusão. Nós vamos ficar na mão. Para fingir coação, vamos pedir proteção aos soldados da nação. Eles decerto a darão e lá ficamos então, esperando a intervenção. E levanta-se a sessão”. Mais: dessa aliança entre os partidos de oposição, resultaria o jornal *A Coligação*, dirigido por Alfredo Nasser. Pela redação original, como visto na transcrição, estavam previstos 7 personagens, ao contrário dos 5 da versão definitiva, objeto desta dissertação.

ufanismo, fantasia e invenção. Mais: houve uma ampla liberdade à ação cômica para criar o que lhe aprouve, assim como deve haver a contrapartida: o direito do espectador de rejeitar o que não lhe parecer convincente. Ou julgar tudo, mais como um jogo irônico. Só para se ter uma noção: nessa cena, a história política de Goiás é vista “por novo prisma, posição, perspectiva, ângulo”.¹²⁵ Prisma que se confunde com o emblemático carnavalesco: a Coligação Libertadora é tratada como cordão carnavalesco (vide nota de rodapé abaixo) e os seus integrantes como pândegos e desordeiros. E a sua atuação nas sessões da Assembléia Constituinte de Goiás de 1935 como o reinado da anarquia. A reação pode facilmente ser entrevista nas primeiras palavras do gordo: “Compadre, vou dizê pro cê, a negrada está firme. O Pedro, desta vez, renunciê”. Ao desejar a renúncia do interventor, o gordo faz, na verdade, coro à oposição antimudancista, que os erros imaginários de linguagem visam ridicularizar. Mas não só ridicularizar. Também compensar o efeito negativo da cena antecedente: a queda vertiginosa do herói e revolucionário do alto do seu pedestal de mito (como a teoria de Northrop Frye ajudou a entender logo atrás), quando, então, a Rotina diz: “tudo que fazem contra Pedro Ludovico parte de elemento, em sua maioria, estranho a Goiás e divorciado do sentimento genuinamente goiano”. O que deve ser interpretado como a existência de uma crítica social veemente contra o líder goiano a exigir uma forma de compensação. Pedro perde o seu primitivo *glamour*, desde que seus adversários também sofram algum revés. O artifício usado, nessa cena quarta, que colabora para contrabalançar essa perda do poder de ação do protagonista, é combater os adversários de Pedro Ludovico pela mais eficaz das armas, o ridículo, ressaltando única e exclusivamente as qualidades acidentais das personagens: alguma posição social decadente que ocupam (coronel); a aparência (careca) e a compleição físicas (magro; gordo); a origem étnica (turco); a forma ridícula de trajar (os pijamas e o *pince nez*). Inclusive algum defeito físico aparente. Como se os antimudancistas fossem todos incapazes de possuir inteligência, lealdade, coragem, nobreza de caráter, generosidade etc. Outro recurso de que se vale são os trocadilhos que, provocando equívocos e ambigüidades, colaboram nesse propósito, como no caso da confusão estabelecida entre o presente do indicativo “concorda” e o substantivo “corda”. Ou entre o substantivo abstrato “líder” e o verbo “lidar”. Tais caracteres também revelam alguns ecos da comédia antiga de Aristófanes (450 a 385 a.C.):

¹²⁵ DAMATTA, Roberto. O carnaval, ou o mundo como teatro e prazer. In: *O que faz do Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, RJ, Editora Rocco Ltda, 1984, p. 67.

“Sua técnica é a dos trocadilhos, nem sempre asseados, piadas brutais e explosivas, criação de termos de efeito cômico, emprego de solecismos, paródia de passagens de tragédias célebres, sátira contundente e franca, contrastes entre o lirismo elevado e o comentário burlesco, volta repentina do mundo da ilusão cênica para a realidade grotesca. Vítimas de seu estro são os demagogos, os sofistas e, confundidos com estes, os filósofos genuínos, como Sócrates, os trágicos modernizantes, como Eurípides, mas, de permeio, vai ferindo o próprio povo ateniense, cujos vícios e erros satiriza duramente.”¹²⁶

Agora, os caracteres: o gordo e o magro (fazendo paródia ao seu congênere do cinema), o turco, o coronel e o careca, este com um *pince-nez*, três canudos embaixo do braço e afetando uma grande “pose”. Todos os cinco¹²⁷ caracteres trajam pijamas. Os trajes buscam transmitir a sensação de que estão sempre dormindo ou parados no tempo, como o gigante do prólogo. Ou são retrógrados. Entram em coro, cantando, puxados pelo gordo e o magro:

“Coro: Segure, meu bem,
segure na mão
não deixe partir
o cordão...

(Dão uma volta à cena, param, ficando o gordo e o magro em destaque)

Gordo: Compadre, vou dizê pro cê, a negrada está firme. O Pedro, desta vez, renunciê.

Magro: Renunciê, não! Compadre! Renuncia! O verbo tem que concordar. O verbo concorda...

Gordo: Ihh!... que história é essa de corda!... por favor, não fale em corda. Isso bole dentro de mim...

Magro: Ora, não me incomodo com essas coisas. Não sou supersticioso.

Gordo: Não é o quê?

¹²⁶ BRUNA, Jaime. Introdução. In: *Teatro grego*. Editora Cultrix Ltda, São Paulo, SP, s.d., p. 13.

¹²⁷ Esta dissertação corrige o que parece ter sido um erro cometido pelo texto datilografado da peça, na qual aparecem “nove personagens de pijamas”. Na verdade, como o próprio leitor poderá aferir, são cinco: o gordo, o magro (que ali também aparece como Assis ou Buriti), o turco, o coronel e o careca (que, às vezes, atende pela alcunha de Nôca). Na versão manuscrita havia 7 personagens: “Entra um cordão composto por 7 indivíduos de pijama. Trazem estandarte: Bloco da C.L. Cantam: Segure, meu bem./ Segure na mão etc.// O da frente é magro, fino e seco. Traz toga de advogado e capelo – representa o Deputado J. Assis; o segundo é careca, vermelho, magro, usa *pice nez* e tem 3 canudos de latão debaixo do braço; o 3º é alto; o 4º é pequeno e calvo; o 5º é um turco de tez escura e grandes bigodes; é **padre** o 6º e o 7º é um coronel”. Notem que havia um “padre”, uma provável referência ao padre e deputado da oposição Victor Coelho de Almeida, que foi excluído do texto datilografado. Isso se explica pela posterior adesão de Víctor ao governo Ludovico.

Magro: Ora, não diga isso, seu candidato a senador!...

Turco:¹²⁸ Besso u palavra, so brasidente!

Magro: Lá vem besteira!

Gordo: Tem a palavra o nobre mascate.

Magro: Protesto, Sr. Presidente. Sou eu o líder. Só eu tenho o direito de “lidar” com essa gente.

Turco: Eu não sabe falá língua. Meu língua só sirve brá lambe sabão. Mas não vais trogadilha vagabunda!

Magro: Cala a boca aí, turco de uma figa!

Turco: Eu vendo figa. Toda mundo gombra figa, brá causa de azá da Dr. Bariti.¹²⁹

Careca: Silêncio!... exijo-o eu em nome do regimento.

Coronel:¹³⁰ Só eu posso falar em regimento porque sou coronel.

Careca: De acordo com o bravo coronel. Mas eu possuo todos os direitos, porque trago três canudos.

Coronel: É verdade. Vossa Excelência até parece que veio da Guerra de Canudos...

Magro: Permita um aparte!

Coronel: Ora, vamos lá, seu Buriti!

Magro: Sr. Presidente. Vossa Excia. se recorda...

Gordo: Pare!... Breque logo essa porcari... Eu já disse para não falarem mais em corda!... Está com a palavra cassada...

Magro: Compadre; não casse coisa alguma. Esse negócio de cassada é lá com o tribunal da lei doutoral.

Careca: É verdade. Dizem até que ele foi denominado primeiro tribunal de cassadores...

¹²⁸ É possível vislumbrar nesse tratamento usado para designar os imigrantes árabes e seus filhos uma insinuação humorística ao político brasileiro e ex-ministro da justiça Alfredo Nasser (1905 – 1965), descendente de árabes, que, na condição de jornalista, diretor do jornal *A Coligação*, constituinte e deputado estadual (1935 – 1937), opôs-se radicalmente a Pedro Ludovico e à mudança da capital. Ao chamá-lo de “turco” e apontar nele dificuldades fictícias de pronúncia, o texto pretende, rindo, desacreditá-lo perante a opinião pública.

¹²⁹ Ao designar o magro de “Dr. Bariti” (Dr. Buriti), o turco está se referindo a Buriti Alegre, GO, terra natal do ex deputado Jacy de Assis, que inspirou a personagem. Vide, a propósito, nota de rodapé número 48.

¹³⁰ Duas teorias: esta personagem representa ou os valores coletivos de uma classe: a aristocracia rural recém derrotada dos coronéis; ou senão uma insinuação ao coronel Felismino de Souza Viana, opositor de Pedro Ludovico.

Coronel: Olhe! Não brinque com menino que você acaba molhado. Ponha logo seu mandato no seguro...

Gordo: Atenção, Srs. da oposição! Isto aqui é uma confusão! Nós vamos ficar na mão. Para fingir coação, de pijamas como estão, vamos pedir proteção aos soldados da nação. Eles por certo a darão. Lá ficaremos então, esperando a intervenção. E levanta-se a sessão...

Magro: E segue adiante o cordão.
(O cordão dispõe-se como na entrada, e sai cantando)

Segure meu bem,
segure na mão.
Jacy¹³¹ vai na frente
e atrás, Salomão!¹³²
(Fecha a cortina)”

Cena quinta: fechada a cortina, vêm para diante dela as duas personagens-guia.

Dizem:

“Ele: Que tal o carnaval de Goiânia?

Ela: Muito interessante e muito curioso. Futuramente, pelo que estou vendo, o carnaval desta encantadora terra atrairá todas as atenções do Brasil Central.

Ele: Não sou profeta. Isto se dará, porém, dentro de poucos anos. O ponto de convergência de todas as atividades do hinterland brasileiro vai ser naturalmente Goiânia. Sua topografia sem igual, a elegância com que está sendo construída, o prestígio crescente que vai conquistando, a posição de centro geográfico dessa rica zona, tudo isto constitui garantia segura do que acabo de avançar.

Ela: Goiânia, bem se pode denominar a cidade milagre. Tudo quanto em outras partes constitui records extraordinários, torna-se aqui natural e simples.

Ele: A palavra em Goiânia não é oca e sem significação. Não é apenas um conjunto de sons articulados que o vento leva. Aqui a palavra se transforma imediatamente em ação; rasgam-se ruas e avenidas largas e planas; o cascalho as reveste imediatamente sob a roda possante dos compressores; estendem-se os tubos de chumbo levando água abundante e límpida às confortáveis e higiênicas habitações; estradas de rodagem se irradiam em todas as direções, intensificando a produção pelo estímulo ao comércio.

¹³¹ Jacy de Assis (1901 – 1995), goiano de Buriti Alegre, professor catedrático em Direito Civil, advogado, constituinte estadual (1935), deputado estadual (1935 – 1937), ex-procurador geral do Estado. A Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia leva o seu nome. Como integrante da Coligação Libertadora, foi um dos principais opositores a Pedro Ludovico e à mudança da capital. No rol das personagens desta cena, vem representado pelo “magro”. No texto é também chamado de “Buriti”, numa alusão a sua terra natal. Em 1937, em virtude de perseguições políticas, muda-se para o Triângulo Mineiro.

¹³² Possivelmente, Salomão Clementino de Faria (1897 – 1975), farmacêutico, militar, tomou parte da Aliança Liberal e dos revoltosos (1930), constituinte estadual (1935), deputado estadual (PSR) 1935 – 1937. Nesse ano, rompeu com Pedro Ludovico.

Ela: É tudo verdade, meu amigo. E quem poderia supor apenas alguns anos que em Goiás se operaria um prodígio dessa natureza?... Quem ousaria imaginar que em breve possuiríamos a mais moderna capital do Brasil?...

Ele: Assim é. E as nossas construções? As casas se levantam do solo como que por encanto. A orquestra de malhos e de martelos é a música mais característica desta grande colméia. Daremos uma volta pelas construções. Que me diz a isto?...

Ela: Aceito de coração.

(Saem)”

O que o Avanço quer significar com “a palavra em Goiânia não é oca e sem significação? Ou então quando afirma que ela “não é apenas um conjunto de sons articulados que o vento leva. Aqui a palavra se transforma imediatamente em ação?” Precisamente isto: que a palavra em Goiânia não é uma mera figura de retórica e só tem significado porque se traduz rapidamente em ação prática, situada em um quadro bem definido: o ritmo frenético dos operários na sua faina incessante de erguer a nova capital. Seja dito de passagem que, nessa cena, ao contrário da seguinte, os operários são uma presença mais sentida do que expressa, ora através do futuro do pretérito “operaria”, ora especialmente no momento em que exprime: “a orquestra de malhos e martelos é a música mais característica desta grande colméia”. A revista elege essa metáfora como símbolo dessa ação vertiginosa (isto é, do canteiro de obras em que se transformara a região de Campinas no esforço de erigir a metrópole), quiçá do trabalhismo corporativista que caracterizou a época do Estado Novo. “Como acontece no mundo dos fenômenos políticos, cada um enxerga a colméia da maneira que lhe convém”.¹³³ Pela leitura, conclui-se que a maneira mais conveniente ao presente episódio teatral foi ligar o trabalho ininterrupto das abelhas operárias ao dos construtores de Goiânia. O ritmo frenético dessas operárias aladas caiu ao propósito de simbolizar dinamicidade e eficiência e de exprimir um acentuado espírito prático (já que são impulsionadas pelo instinto de sobrevivência). Talvez até mais prático do que as atitudes dos homens, porque a humanidade, muitas vezes, tende a agir ideologicamente. De lado tais especulações filosóficas, cumpre ressaltar a inevitável sedução que há séculos a metáfora das abelhas exerce sobre as sociedades humanas. Vez ou outra essas são aplicadas aos fenômenos sócio-políticos, conforme a visão que melhor lhes apraz. É

¹³³ Bee Wilson apud Okky de Souza no artigo A grande colméia humana. Revista *Veja*. Edição 1875, a 13 de outubro de 2004. Disponível pelo site www.veja.com.br

o que afirma Okky de Souza no seu artigo de fundo intitulado “A grande colméia humana”:¹³⁴

“As abelhas¹³⁵ sempre exerceram um enorme fascínio sobre a humanidade. Não tanto por produzirem o mel, uma das delícias da natureza, mas, principalmente, pela organização que rege a vida das colméias. Nelas, a abelha rainha é alimentada por 50.000 abelhas operárias e voa uma única vez na vida para copular com uma dúzia de zangões, cujo esperma retém por várias semanas e que serve para fertilizar 15.000 ovos. As operárias, por sua vez, se dividem entre vários serviços ao longo da vida – desde recolher o pólen nas flores até cobrir as larvas com cera para mantê-las aquecidas – sem que ninguém lhes precise dizer que é hora de mudar de tarefa. Essas e muitas outras atividades que uma colméia envolve se sucedem com tanta precisão que é inevitável comparar a faina das abelhas com a dos seres humanos. A historiadora inglesa Bee Wilson,¹³⁶ da Universidade de Cambridge, nota que essa comparação tem sido feita exaustivamente através dos séculos. Todas as sociedades ocidentais desde a Grécia antiga enxergaram a colméia como microcosmo de si próprias, como espelhos – ou utopias – de suas formas de governo, de sua política, de sua economia e das relações entre os sexos em suas organizações familiares.”

Complementando essa cena, vem a sexta. Complementando, porque ambas formam faces de uma mesma moeda: enaltecem a classe operária a levantar as construções de Goiânia “como que por encanto”. Se os caipiras representaram a face rural do Estado de Goiás, a classe operária, ao contrário, revela a urbana e industrial. A nova imagem que Goiás desejava fazer de si: moderno e dinâmico. Sob o som do *jazz* do progresso que despertava o Brasil. Logo, abre a cortina; o cenário representa casas em construção e os operários em andaimes. Os operários entoam solos e o estásimo:¹³⁷

“Solo: Vamos meus nobres amigos!
de nós depende a vitória
do mais alto e nobre feito
que Goiás conta a história.

Coro: Eia!... ao trabalho,
à serra ao malho
que isto faz bem.
Pois nesta vida
vale quem lida
vale quem tem!

Solo: Goiânia conta conosco
Goiânia espera de nós
uma aparência catita
e um crescimento veloz.

¹³⁴ Revista *Veja*. Idéias. Edição 1875, a 13 de outubro de 2004. Disponível pelo site www.veja.com.br

¹³⁵ Uma curiosidade: entre as abelhas, a falta de machos pode ser resolvida por meio da partenogênese.

¹³⁶ O prenome inglês desta historiadora, por coincidência, quer também dizer abelha.

¹³⁷ Estásimo: canto intermediário entoado pelo coro, conforme se dizia no tradicional teatro grego.

Coro: Eia!... ao trabalho...”

(Descem à ribalta, executam bailados característicos e o pano vai fechando)

Cena sétima. Diante da cortina:

“Ele: Os operários são sempre assim. Rindo e cantando vão construindo todas as maravilhas que assombram o mundo. E todo o conforto que o retempera. Abençoados sejam os operários de todos os tempos!... Amém... Amém...”

Ela: Amém... Amém...

Ele: Caros operários!... Nobres obreiros do bem-estar de todas as classes!... sem eles, que seria deste mundo terrível, cuja natureza é tão cheia de incertezas e tão fértil em agressividades para o gênero humano. Olha minha amiga. Não gosto de fazer frases. Mas tenho que me exprimir assim: a missão do operário é humanizar a natureza.

Ela: Isso é uma sentença, meio à conselheiro...

Ele: Não nego. O juízo emitido pela inteligente amiga até certo ponto me orgulha. Gosto de usar palavras e expressões sedijas. Creio que os chavões representam a sabedoria. A originalidade é o caminho mais complicado e tortuoso para se atingir um fim. Já reparou que nada existe tão cacete e enfadonho como um escritor original?... Diz as coisas quase sempre de um modo mais confuso que os demais e gastam para isso o dobro de palavras.

Ela: A exposição que acaba de fazer parece feita por mim. A Rotina sou eu, amigo Avanço! Não confunda os papéis.

Ele: Aí é que está o engano. O verdadeiro progresso mostra-se simples e chão, sem preocupações vaidosas e sem demasias de nouveau riche.

Ela: Não discordo; sou fiel ao que combinamos.

Ele: Vai ver agora um exemplo frisante de minha afirmativa. Os prédios públicos, construídos em Goiânia, que estão ao nível das mais avançadas construções do mundo em matéria arquitetônica, apresentam como principal beleza a sobriedade, a simplicidade mesmo das linhas e dos planos.

Ela: Vejamos então esses prédios.

(Saem)”

No relatório¹³⁸ que o urbanista Armando Augusto de Godói elaborou sobre a região de Campinas, GO, a convite do governo, na data de 24 de abril 1933, ele argumenta que “um edifício público não precisa ser constituído por materiais caros para se impor à admiração geral sob o ponto de vista estético. A beleza de uma construção

¹³⁸ Armando Augusto de Godói apud Pedro Ludovico Teixeira. In: *Memórias*. Livraria e Editora Cultura Goiana. Goiânia, GO, 1973, p. 82.

está na relação das suas diferentes partes e na distribuição dos seus volumes”. Nessa cena, o Avanço usa as mesmas concepções de Armando de Godói, particularmente quando, argumentando sobre os prédios públicos, se refere à “sobriedade, a simplicidade mesmo das linhas e dos planos”. Cuida-se, na verdade, de uma menção tácita ao estilo *art déco*. Teriam sido precisamente os ditames da simplicidade, sobriedade e economia, que iriam, sem dúvida, pesar na escolha desse despojado, singelo e moderno estilo arquitetônico, que, a princípio, surge como estilo decorativo definido pela Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais, realizada em Paris, em 1925. Não obstante o termo seja aplicado inicialmente às artes decorativas e ao *design* industrial dos anos 1920 e 1930, o *art déco* acabou migrando para a pintura e a arquitetura. Deve ser considerado um estilo de transição entre o *art nouveau* e o modernismo. Suas principais características: oposição ao rebuscado estilo *art nouveau* com a utilização de formas geométricas, linhas retas e a utilização de materiais novos (reflexo da era industrial). Em Goiás, ele frutificou particularmente na arquitetura, com as devidas características regionais. Essas características são consideradas pelos especialistas como tardias e mais singelas que as do *art déco* de outras localidades. A regionalização está presente em elementos utilizados nas construções, como vitrais guarnecidos com cenas de boiadeiros.

Quanto aos operários, restam-lhes, notoriamente, os elogios que dissimulam as contradições de classe e os conflitos sociais existentes. A metáfora das abelhas é uma forma alegórica de auxiliar essa dissimulação - sociedade animal plana e fixada no lugar da humana, contraditória e problemática.

A cortina sobe. Cena oitava. Diante do espectador, o cenário urbano de Goiânia, onde atuam como personagens três importantes edifícios públicos, que adquirem vida “como que por encanto”. Constituem eles importantes exemplares do tardio estilo *art déco*: o Palácio do Governo, a Secretaria Geral e o Hotel, acompanhados das casas particulares. Essas integram o coro e aqueles executam solos. Um detalhe e uma evocação: detalhe: a revista menciona simplesmente “Hotel”, sem o qualificativo “Grande” (bem possível que, depois, lhe acrescentaram o adjetivo e o uso acabou

consagrando o nome: Grande Hotel);¹³⁹ e a lembrança: os primeiros ensaios da revista ocorreram precisamente nos edifícios em construção da jovem capital. Especialmente nos que são aqui caracterizados. As personagens trazem características do gênero literário que ficou mais conhecido como apólogo, uma derivação da fábula. Mas, o apólogo não é uma espécie de alegoria em que figuram, a falar e a cantar, animais ou coisas inanimadas? Até aí tudo bem. Mas como espécie da fábula que é, onde se situa, afinal, a moral da história? A moral do apólogo? Se é que se pode chamar isso de efeito moral, situa-se precisamente na oportunidade de fazer valer o seguinte postulado urbanístico: mostrar a modernidade de Goiânia como condição antagônica da velha cidade de Goiás, considerada anti-higiênica para os padrões sanitários da Carta de Atenas. Recorde-se que, à cena quinta, o Avanço apontara as seguintes particularidades na construção de Goiânia: “(...) rasgam-se ruas e avenidas largas e planas; o cascalho as reveste imediatamente sob a roda possante dos compressores; destendem-se os tubos de chumbo levando água abundante e límpida às confortáveis e ‘higiênicas habitações’; estradas de rodagem se irradiam em todas as direções, intensificando a produção pelo estímulo ao comércio”. Na cena que adiante se seguirá, por sua vez, irrompe de modo bastante sutil das estrofes abaixo, especificamente dos dois últimos versos do rifão: “em nós trazemos oculto/ tudo que pode agradar”. Leia-se a cena oitava:

“Coro: Todas nós, sejam sobrados
ou casas de um só andar,
em nós trazemos oculto
tudo que pode agradar!

Palácio: Minha cor verde relembra
tal qual em nossa bandeira,
a opulência dessa flora
tão nossa, tão brasileira!

Coro: Todas nós, sejam sobrados...

Secretaria: Eu sou de um verde mais claro;
de uma nuance quase gris
lembrando a alfombra de relva
desta Goiânia feliz.

Coro: Todas nós, sejam sobrados...

Hotel: Meus tons são quase rosados.

¹³⁹ De fato, o Decreto 3.547, de 6 de julho de 1933, que prevê o Plano Urbanístico de Goiânia e incumbe o urbanista Atílio Correia Lima de sua execução, diz na sua cláusula 8^a, número 7, simplesmente “hotel com 60 quartos”.

Eu dessas cores me fiz
para que assim sejam os sonhos
de meus hóspedes gentis!

Coro: Todas nós, sejam sobrados...
(Saem dançando)”

Cena nona: a sua ênfase também se prende à oposição entre Goiânia e Goiás, cidade moderna versus cidade histórica. Só que dessa vez inspirada em dois outros postulados da Carta de Atenas: “os fluxos e as grandes velocidades”. Esses postulados vêm caracterizados por mais três seres inanimados que adquirem alma, e que não são exemplares de pedra e cal, ou entes abstratos, como os municípios, mas três veículos automotores que ficaram célebres no início da cidade: a tarefa, o automóvel V. 8 e a jardineira. Ficaram célebres porque compunham o primitivo e incipiente sistema de transporte da época (mal comparando, a tarefa equivale aos atuais microônibus). Ora, nesse tempo, não havia linha regular de ônibus. Na cena, compõe-se um referencial simbólico do antagonismo entre o tradicional e o moderno que pode ser notado no seguinte discurso do funcionário: “Tarefa. Que fazes aí dando conversa fiada a um estranho?”... O estranho a que o funcionário se refere é o coronel. A passagem parece ambígua: ao mesmo tempo em que censura a Tarefa por jogar conversa fora com quem não possa transportar (segundo o Avanço explicará na cena dez, próxima), dá a entender que a nova sede do poder não é mais lugar para um coronel egresso da República Velha, considerado “estranho” ao novo meio da República Nova. Meio em que reina agora o interventor Pedro Ludovico. A ação começa e evolui assim: um cidadão acaipirado, tipo clássico de coronel de revista, com um guarda-chuva sob o braço, entra, olhando para os lados:

“Coronel: Estou querendo pegar o bonde, mas não vejo jardineira alguma. Que estarão fazendo estas diabras por aí?... no mínimo, já viraram galho¹⁴⁰ na ponte do Capim Puba. A tal passagem é pior que armadilha. Mas, ouço um ruído! Lá vem uma delas e que gracinha!

Tarefa:¹⁴¹ (Entra imitando ruído de motor. Dá uma volta na cena e passa em frente do coronel)

¹⁴⁰ O coronel imprime um clima carnavalesco à sua locução, ao parodiar a célebre marcha carnavalesca *A Jardineira*. Seria possível firmar uma certa analogia com a estrofe inicial: *Ó jardineira, por que estás tão triste/ Mas o que foi que te aconteceu/ Foi a camélia que caiu do galho/ Deu dois suspiros e depois morreu*. Com a diferença de que, na cena nona, jardineira se refere a meio de transporte e não ao feminino de jardineiro.

¹⁴¹ Espécie de microônibus, que servia de transporte coletivo entre Campinas e o canteiro de obras de Goiânia.

Coronel: Tim... Tim... Pare o bonde!

Tareca: Quem é você, para mandar parar a Tareca?...

Coronel: Ora, minha nega! Não vê logo que eu sou um coronel de primeira linha?

Tareca: Não, quero liberdade! Não preciso de coronéis! Aqui é tudo na tabela. Fora disso, só mesmo na beirada e na camaradagem...

Coronel: Olhe o luxo da pequena!... Não querer um passageiro pagante, um dinheiro certo!... Como coronel, estou desmoralizado. (Canta)

Tareca, minha tareca,
tarequinha de pipoco!
eu pago com uma pelega
de cem e não peço o troco!

Tareca: Acha ruim? Pois vá tombando!
Se não gosta, coma pouco.
Vá tomar banho na soda
seu cara de pato choco!

Coronel: Tenha dó, minha tareca!
pode dar bacada e soco.
Tenho as pernas já cansadas.
Quero só sentar um pouco.

Tareca: Já disse, velho tonto!
Eu aqui não sou de venda.
Comigo viaja somente
Funcionário da Fazenda.

Funcionário: (Entrando em cena) (Fala) Tareca. Que fazes aí, dando conversa fiada a um estranho?...

Tareca: Ora, negrinho. Estou aqui dando o fora num coronel...

Funcionário: Não quero saber disso. Está na hora. Preciso assinar o ponto.

Tareca: (Dando o braço ao funcionário) Atraca, meu nego! Você sabe que comigo é limpo. (Saem)

Coronel: Que vida malvada!... não adianta fazer-se nada. Estou de pé. Só pegando mesmo um automóvel.

V.8: ¹⁴² (Entrando e dando uma volta na cena) (Fala) Carro, freguês?...

Coronel: Mas, que sorte!... E este é V.8 legítimo!... Querer eu quero! Agora depende só da combinação. Quanto custa a corrida?...

¹⁴² Automóvel Ford V.8, modelo 1932 – 1948, que Henry Ford começou a desenvolver em 1929. Na cena em foco, exerce a função de carro-de-praça que faz o transporte das pessoas entre o canteiro de obras e Campinas.

V.8: Corrida de coronel só de óleo gasta seis galões. Além disto, estou com os pneus furados. Tenho de ir no friso. Por causa de seus reumatismos, não posso embalar; gastarei muita primeira. Levando em conta os prejuízos da ação de joelhos...

Coronel: Então tem também ação de joelhos?...

V.8: O equipamento aqui é completo. Mas o freguês tem que agüentar com as conseqüências.

Coronel: Vamos, diga logo de uma vez o preço da corrida!

V.8: 500 mil réis!

Coronel: Papagaio! Você não é V.8 nem ação de joelhos coisa nenhuma. Você é aeroplano legítimo!

V.8: Não tenho asas, veja!

Coronel: Você não tem asas, mas... voa!... Não me serve. Estou sem pára-quadras. Aqui o guarda-chuva é só mesmo para o chão.

V.8: Não serve o preço, então?... Ora, você não é coronel coisa alguma! Só se por causa do estado de guerra você está agora de prontidão! (Sai)

Coronel: Nada. Por um preço desse, eu prefiro ir a pé!
(Vai sair)

Jardineira: (Entra fonfonando; dá também uma volta perto do coronel e pára) (Fala ao coronel) Olá... passageiro, está com dó dos dez tostões?...

Coronel: Dez tostões?... Mas que conversa camarada!... Pois você vai por dez tostões com esse tamanho todo?...

Jardineira: É por isso mesmo. Tenho capacidade para muitos passageiros. Não escolho cara. E só morrer nos dez tostões...

Coronel: É isto mesmo. Está se vendo que você é para grandes lotações. É só olhar para o tamanho da carroceria...

Jardineira: Também você pensa que ia andar de zeppelin por dez tostões...

Coronel: (Cantando)

Jardineira, jardineira,
com você, por certo eu vou!
Venha, encoste, jardineira
que eu já fadigado estou!

Jardineira: Vamos, vamos bem depressa,
vamos, vamos para o ponto!
vem depressa, seu pateta!
solta as pernas, velho tonto!
(Sai arrastando o coronel) (Fecha-se a cortina)”

A respeito da tareca, e também da tal passagem do Capim Puba¹⁴³ (“pior que armadilha”), o ex deputado goiano Gerson de Castro Costa, que tomou parte na primeira apresentação da revista, presta o seguinte depoimento, referente ao período de 1933 a 1944: “Não havia linha regular de ônibus, de sorte que o governo estadual improvisou uma condução *sui generis* para transportar seus funcionários entre o populoso bairro¹⁴⁴ e o centro administrativo, que se circunscrevia à Praça Cívica e imediações. Surgiu a tareca, misto de ônibus e bonde. Suas laterais eram abertas, podendo os passageiros entrar por qualquer dos dois lados, diretamente nos bancos inteiriços, e deles sair. Era um fordeco super cansado, que andava no máximo a 10 quilômetros por hora e gemia penosamente (seu motor parecia resfolegar e sua carroceria rangia inteirinha) ao subir a ladeira do córrego Capim Puba, que lhe parecia ter um ângulo absurdo de noventa graus. Nesse querido veículo andavam todos, satisfeitos, aspirando poeira pelas laterais e ninguém pagava um vintém. Seu condutor, durante anos, foi o Acilino, de tez africana mas de coração de neve pura (sic). Ele atendia a todos, balançando a cabeça e sorrindo abertamente. Que Deus o abençoe onde estiver, neste mundo, onde deve ainda encontrar-se, ou no outro, se para lá foi, sorrir e fazer o bem”. Conforme depoimento prestado ao livro *Memória cultural: ensaios da história de um povo*. Edição da Prefeitura Municipal de Goiânia – Assessoria Especial de Cultura, Goiânia, GO, 1985, p. 99.

Há também menção sobre a Tareca numa monografia do curso de Ciências Econômicas da UCG, apresentada em setembro de 2003, intitulada “A Composição e Comparação do Custo-Quilômetro entre os Equipamentos Convencionais e os Microônibus no Sistema de Transporte Coletivo Urbano de Passageiros na Região Metropolitana de Goiânia”, de autoria da acadêmica Andréia Aparecida Silva de Pádua. “No início, existia a “tareca”, um caminhãozinho transformado numa jardineira com alguns bancos, a qual serviu como primeiro meio de transporte coletivo em Goiânia. Os carros de aluguel, chamados carros-de-praça, eram poucos e tinham pontos determinados no centro da cidade e em Campinas, também funcionavam como lotação”.

Cena décima. Frente à cortina:

¹⁴³ Um dos córregos ou arroios que banham a capital de Goiás.

¹⁴⁴ Bairro de Campinas. Que, antes da edificação da nova capital, gozava de autonomia e era conhecido por cidade de Campinas ou Campininhas, GO.

“Ele: Pois é isto! A tareca, a célebre tareca, depois de prestar relevantíssimos serviços à população em geral, só conduz hoje os funcionários, matriculados em uma espécie de cooperativa de transporte.

Ela: E os carros particulares? Acho exagerados os preços que cobram. De Goiânia a Campinas são 5 Km. Que cobrem 2\$000 por Km. Serão 10\$000 ao todo. Mais é exagero.

Ele: Não queira dar preço à mercadoria alheia amiga. É numerosa e distinta a classe dos chauffeurs, como, aliás, as demais classes de Goiânia. E os preços excessivos do combustível e das peças, combinado com a natural carestia de vida é o que determina a elevação da tabela dos automóveis; isto melhorará com o tempo.

Ela: Tem razão. Mas mudando de assunto, ficaria muito grata ao amigo, se me levasse a conhecer o lindo jardim do Bairro de Campinas.

Ele: Com prazer. Ia mesmo fazer-lhe idêntica proposta. É realmente lindo, ameno e delicioso logradouro, povoado de tantas flores. Vamos.
(Saem)”

Cena décima-primeira. Cenário: jardim de Campinas. Caracteres: um colibri e 13 flores. Cada qual tem uma letra formando durante o bailado o nome Pedro Ludovico. Inevitável iniciar a ação sem estabelecer uma analogia com o seguinte fragmento da cena terceira: “a nova capital Goiânia será um verdadeiro sistema de jardins envolvendo lindas e confortáveis habitações de “variadíssimos estilos”. E com estes outros excertos da décima-segunda: “Os jardins são os sorrisos das cidades”. Ou “Bem aja Goiânia!... É um sistema completo de jardins. Pode-se perfeitamente denominá-la: cidade-jardim”. Eis a palavra chave desta cena: cidade-jardim. Quem sabe cidade-floresta. E esta é ainda hoje a impressão que a capital oferece ao olhar do visitante: a de uma cidade emergindo em meio a uma vasta selva tropical. Mas, cumpre não dar continuidade a essas comparações; uma vez que o colibri e as treze flores insistem em entrar para executar o seu bailado. E para celebrar, em conjunto com as duas personagens-guia no início da cena décima-segunda, um outro aspecto de Goiânia: a parte do Plano Urbanístico da Cidade que a idealizou como cidade-jardim.¹⁴⁵ Aí estão:

“Coro: Somos as rosas, as dalias
o girassol e o jasmim
damos as cores e o aroma
para este lindo jardim.

¹⁴⁵ Tal idealização vem expressa no já citado Decreto 3.547, de 6 de julho de 1933, cuja cláusula 3ª, alínea “e”, reza: “sistema de parques, jardins, ruas-jardim, terrenos para esporte e recreio bem como indicação sobre a arborização das ruas”.

Colibri: Eu sou o grande inconstante
que somente não adejo
estas boquinhos mimosas
osculo a todas num beijo!...

Coro: Somos as rosas, as dalias...

Colibri: Eu bebo o mel das corolas
conduzo o pólen da flor
sou o mensageiro da vida
sou o mensageiro do amor.

Coro: Somos as rosas, as dalias...

Colibri: Entre as folhagens oculto
ouço suspiros sutis:
flores amando outras flores
por meio dos colibris.

Coro: Nós somos as rosas, as dalias...

Colibri: Já muito drama pungente
meu coração contristou.
Em cada flor que está murcha
há um grande amor que murchou.
(Dançam todos e formam a palavra Pedro Ludovico)
(Fecha a cortina)”

Cena décima-segunda:

“Ele: Os jardins são os sorrisos das cidades.

Ela: Como os cemitérios são os seus suspiros.

Ele: Bem aja Goiânia!... É um sistema completo de jardins. Pode-se perfeitamente denominá-la: a cidade jardim.

Ela: (com ênfase) Amigo Avanço. A hora é propícia. O assunto comporta. Se eu ao menos ousasse...

Ele: Ouse Senhora Rotina, queira ousar... seja lá o que for.

Ela: Queria fazer-lhe uma pergunta

Ele: Pode fazê-la sem temor.

Ela: Que me diz do forno crematório?

Ele: Ora, já me demorava essa pergunta. A princípio, com efeito, foi só objeto de cogitações. Mas a idéia provocou celeuma e sua execução foi sustada.

Ela: A índole do brasileiro é avessa a essa medida. Embora seja evidente sua utilidade. Nosso povo é essencialmente desconfiado e precavido. Mesmo depois de morto, defende o corpo para alguma eventualidade.

Ele: Agora, Senhora Rotina, façamos uma homenagem à literatura goiana, que não é muito vasta certamente, mas que contém jóias de raro valor que é preciso vulgarizar. Ouçamos alguns poetas nossos, como sejam Xavier Júnior, Leo Lynce, Félix de Bulhões e Luiz do Couto. (Aqui poderão ser acrescentados nomes de outros poetas e literatos goianos)”

Enfim, conforme se fez anunciar, o momento lírico da cena décima-terceira. Momento em que brota o recitativo dos seguintes poemas: “Flamboyant”, de Xavier Júnior, “Goyaz”, de Leo Lynce, “Só”, de Félix de Bulhões e “Moema”, de Luiz do Couto. Tais peças teriam sido adrede selecionadas como significativas da tensão que se constrói, até à cena terceira do ato segundo, entre as personagens Rotina e Avanço. Para ser mais preciso, como significativas daquilo que é taxado de velho, passadista e rotineiro; e do que é novo, moderno e avançado. A diferença é que, no recitativo desta cena, o conflito se estabelece no plano vocabular e temático. Assim considerando, o rotineiro pareceria identificar-se mais com a estética byroniana ou, como queiram, romântica, presente nos poemas “Moema” e “Só”, enquanto o avançado, com os temas novos propostos pelo Modernismo, afinados com o “Goyaz” e o “Flamboyant”. Em “Moema”, por exemplo, “o vocabulário e o tema são essencialmente românticos”; refletindo, quanto à técnica, “uma influência versificada do simbolismo”.¹⁴⁶ Leia-se o seguinte trecho:

“Moema, o olhar aveludado e doce,
A boca pequenina, nacarada,
Como se fosse
Uma abelha rosada
A fabricar um mel desconhecido,
De ignoto sabor...”

Igualmente romântico é o “Só” de Félix de Bulhões. A contar da escolha do mais melancólico de todos os temas poéticos – a morte. E a contar da escolha de um ambiente bem específico – um meio físico estático, sereno, a contrastar com a tormenta que vai n’alma do poeta. Quanto à técnica, adota “um tipo de estrofe muito comum no Romantismo, em que as rimas se apresentam no esquema de AABCB, somente que, entre os românticos, os versos eram quase sempre heptassílabos”. Gilberto Mendonça Teles cita, como exemplo do que se acabou de dizer, o seguinte excerto:

¹⁴⁶ TELES, Gilberto Mendonça. V- Autores de 1903 a 1930. In: *A poesia em Goiás*. Imprensa Universitária da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 1964, p. 93.

“Avante a esarpa está da crua descambada,
Precípite, eriçada;
Um passo mais além
E vou, com passo firme, resoluto e certo,
Para o eterno deserto,
Eu só, sem mais ninguém.”

Já em relação ao “Flamboyant” de José Xavier Júnior, e ao “Goyaz” de Leo Lynce, a realidade é outra. Quanto ao primeiro, parafraseando as palavras que Victor de Carvalho Ramos¹⁴⁷ escreveu sobre o autor de *A Canção do Planalto*,¹⁴⁸ não se verifica a “monotonia e vulgaridade dos passadistas”. O poema, se mantém o espontâneo e a emoção românticos, expressados no vocabulário e nas rimas, toma, por vezes, a cadência épica e, especialmente, apresenta um ritmo novo. Uma boa prova encontra-se neste quarteto:

“Flamboyant, que a ilusória Primavera
Enfeita de esperança e de quimera,
Quase encobrando a tua idade austera;
Flamboyant, que te elevas paternal!”

Anterior ao soneto de Xavier,¹⁴⁹ pois redigido na data que aparece na antepenúltima estrofe do texto, em que vem registrado “5/5/22. *Francisco*”, o “Goyaz” pode ser considerado a primeira composição poética modernista da terra. Depois, Leo Lynce incluiu-o no seu *Ontem* (1928), obra que introduziu o Modernismo em Goiás, constituída de poemas escritos em sua boa parte a partir de 1911. “Conflito muito mais perceptível entre o antigo e moderno podemos experimentar no poema Goyaz. Nele, as rimas aparecem com frequência, embora sem um esquema rígido. Entretanto, não são os versos amétricos ou as estrofes irregulares o sinal dessa tensão num poema que ainda revela marcas de ufanismo retórico. O conflito entre a tradição e a modernidade se estabelece aqui, sobretudo, na área da linguagem”, declara a crítica e poetisa Darcy França Denófrío.¹⁵⁰ “As duas primeiras estrofes do poema (que na primeira edição formavam um bloco único), e também as duas últimas apresentam um tom ufanista marcadamente romântico e tradicional. Entretanto, ‘Quando (...) salta o Paranaíba’, o poeta começa a introduzir a nossa paisagem, e o tom da linguagem e o próprio

¹⁴⁷ RAMOS, Victor de Carvalho. Resumo histórico. In: *Letras goianas*. Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura, Goiânia, GO, 1967, p.156.

¹⁴⁸ Livro de estréia de José Xavier Júnior, editado em 1942 e do qual faz parte o soneto “Flamboyant”.

¹⁴⁹ O soneto de Xavier é dedicado a um frondoso *flamboyant*, ainda hoje existente à Avenida Tocantins, Goiânia. Portanto, muito possível que o poema tenha sido escrito nas décadas de 30, 40 ou 50.

¹⁵⁰ Darcy França Denófrío apud *Poesia Quase Completa* de Léo Lynce. Editora da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 1997, pp. 26-27.

vocabulário vão-se alterando, assumindo características acentuadamente modernistas, até a incorporação do dialeto caipira...”. O embate estético também ocorre intra-poema, não apenas externamente, tal como entre as três peças iniciais. Que o leitor mesmo tire as suas conclusões lendo o “Goyaz”:

“Terra moça e cheirosa,
de vestido verde e touca azul dourada,
entre todas, gentil!

Ninho de sofredores
corações dos pastores cantadores!
- Coração do Brasil!

Quando se vem de fora
e salta o Paranaíba,
o trem de ferro tem um ruído diferente,
uma sonora vibração de *jazz*
a enternecer a alma da gente...

Nome bonito – Goyaz!
Que prazer experimento
sempre que o leio
nos vagões em movimento
com aquele *Y* no meio!

O fordinho e o chevrolet,
Rasgando campos, furando matas,
vão, a trancos e barrancos,
rumo às cidades pacatas
que brotaram no sertão.

Os poemas escritos a carvão
nas porteiras das estradas boiadeiras
ou nas paredes caiadas dos alpendres:
“Lindauro Mendes – Cabo Assumpção...”
e, sob dois corações entrelaçados:
“Sôdade do Rio dos Boi”.
“5/5/22. Francisco”...

Nas pautas musicais
do arame dos mangueiros,
que gênio virá compor
os motivos dos currais
os desafios brejeiros
e as cantilenas de amor?
Goyaz! recendente jardim,
feito para a volúpia dos sentidos!

Quem vive neste ambiente,
sorvendo o perfume da seiva
que erra no ar;
quem nasceu numa terra assim,

por que não há de cantar?”

Na seqüência, a cena quatorze, última aparição dos Senhores Avanço e Rotina:

“Ele: Bem Senhora Rotina. Tratemos agora de um grande assunto. Sabe que acaba de ser assinado pelo Governador o projeto definitivo da mudança da capital?

Ela: Não sabia! Meus calorosos parabéns!...

Ele: Obrigado... Obrigado... É um grande acontecimento!... É uma aurora de luz para Goiás!... É a realização definitiva do mais alto sonho que um goiano já concebeu. O grande, o genial Pedro Ludovico, projeta-se definitivamente na tela imensa da imortalidade. Goiás vai glorificá-lo como o maior de seus filhos e o Brasil inteiro como um dos seus mais proeminentes estadistas.”

Enfim, a derradeira cena, quinze. Cenário: vistas alegóricas. No fundo, estão alinhados escudos com os nomes de grandes goianos mortos. Por sobre eles, abre as asas um anjo vestido de crepe. No plano da frente, escudos brancos com o nome de grandes goianos ligados à mudança da capital. Por sobre esses, está um anjo vestido de branco. Ao centro, em plano elevado, Pedro Ludovico. Por trás dele, a figura glória, segurando uma coroa de louros sobre sua cabeça. Dos dois lados estão Anhanguera e Couto de Magalhães. Ao lado esquerdo do palco, a figura simbólica de Goiás. Há uma perfeita afinidade entre o que o Avanço diz com a “tela imensa da imortalidade”, da cena precedente (de fato, a disposição das alegorias e dos personagens na cena lembra os quadros neo-clássicos e alegóricos do final do século XIX, quadros épicos e nacionalista-históricos) e a coroa de louros da presente. Desde a mais remota antiguidade que o “louro está ligado ao simbolismo da imortalidade”.¹⁵¹ E essa confere novamente a Pedro Ludovico a sua antiga condição de herói mítico. Esse triunfo mítico de Ludovico coloca o drama cômico (conciliatório) face a face com o termo *apolínea*, que definia na Antigüidade Clássica a comédia mítica, “a estória de como um herói é aceito por uma sociedade de deuses” (o inverso da tragédia mítica ou *dionisiaca*). Inevitável não estabelecer mais paralelos com as lições de Northrop Frye:

“Em Aristófanes há comumente uma figura central que constrói sua própria sociedade ante forte oposição, repelindo uma após outra todas as pessoas que vêm para impedi-

¹⁵¹ LEXICON, Herder. Louro. In: *Dicionário de símbolos*. Editora Cultrix Ltda, São Paulo, SP, 1990, p. 127.

la ou explorá-la; e afinal consegue um triunfo heróico, terminado com amantes, no qual às vezes lhe são atribuídas as honras de um deus renascido.”¹⁵²

A única diferença com a biografia do interventor goiano é que, ao contrário da figura central de Aristófanes, ele termina sem amantes e com o mesmo final apoteótico de Dante, ao adentrar o Paraíso: cercado de anjos, escudos, personalidades históricas e alegorias.

O histórico e o apoteótico, assim como o conciliatório, servem também ao épico que motiva todo o texto.

A música que vinha tocando em surdina desde a última cena do Avanço aumenta de intensidade, e o pano se abre. Alguns momentos de pausa, durante os quais são queimados fogos de diversas cores.

“Goiás: (cantando) Foste tu meu condor altaneiro,
que, subindo num rápido vôo,
conduziste-me sobre tuas asas
na escalada grandiosa em que estou.

Coro: (atrás dos bastidores) Grande goiano
por teu denodo
por teu valor
Na frente altiva
recebes os louros
triunfador.

Coro: Foste tu que quebraste as algemas
que prendiam meus braços em cruz.
Foste tu que me abriste o futuro
mensageiro da crença e da luz.

Coro: Grande goiano...

Coro: Foste tu que me ergueste do leito
onde há tantos decênios dormia
e guiaste meus passos na trova
como arauto que ao sol me trazia.

(O coro canta lentamente o estribilho, novamente fogos, e o pano cai lentamente)”

¹⁵² FRYE, Northrop. Modos da Ficção Cômica. In: *Anatomia da Crítica*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, 1973, 12ª edição, página 49.

O leitor facilmente reconhecerá que este ato final e o anterior formam uma dicotomia histórica. Delineada por dois períodos bem demarcados da vida brasileira: a República Velha de Washington Luiz, circunscrita ao ato primeiro; e a República Nova de Getúlio Vargas, ao ato segundo.

CAPÍTULO IV

COMENTÁRIOS GERAIS

Por que *Goiânia*?

“Não é de uso questionar as motivações de um poeta. Nem é necessário conhecer o *como* e o *quando*, para fruir de sua poesia. Satisfaz-nos que a tenha produzido.”, justifica-se Hernâni Donato no prefácio de *A Divina Comédia*.¹⁵³ Donato parece demonstrar, nessa sentença, ter consciência de alguns princípios hauridos por Emílio Betti na sua *A hermenêutica como metodologia geral das Ciências Humanas*¹⁵⁴ “uma interpretação orientada por valores não procura descobrir o que sentiam as pessoas no momento em que criaram o objeto, mas quais os valores que se podem e devem encontrar no objeto”. O autor deve apagar-se ante a sua criação; desaparecer. Só a obra deve ser aparente, não o autor.

Em se tratando do musical *Goiânia*, cuja relevância como patrimônio histórico-cultural da nossa capital os goianos tratam de enaltecer e cuja relação com a política da época é tão notória que dispensa comentários, é-se tentado explicitar as razões do texto no seu entusiasmo com a Revolução de 1930 e na idéia da transferência da sede do governo para outra localidade. Acrescente-se a essa motivação esta outra: a decadência que Couto de Magalhães detectou na velha cidade *mater* (Vila Boa). Assim, pode-se dizer que uma de suas finalidades foi narrar, de forma didática e bem humorada, a história de Goiás, tendo como ponto culminante a construção da nova capital. Mas, narração pura e simples, sem qualquer propósito? A leitura que já fizemos da peça nos conduz a outro caminho: tratar-se-ia de propaganda em prol da edificação de Goiânia, em face da oposição antimudancista. Contra a qual a alegria cumpriria uma função indispensável. “Numa publicidade é impossível convencer sem o componente da alegria”, ensina o publicitário Washington Olivetto.¹⁵⁵ Nesta acepção, a revista teria

¹⁵³ ALIGHIERI, Dante. In: *A Divina Comédia*. Prefácio de Hernâni Donato. Abril Cultural, São Paulo, SP, 1981, p. X.

¹⁵⁴ Emílio Betti apud Josef Bleicher. In: *Hermenêutica Contemporânea*. Tradução de Maria Jorgina Segurado. Edições 70, Lisboa, 1980.

¹⁵⁵ Em entrevista concedida ao programa Conexão Roberto d'Ávila da TVE Brasil (canal por assinatura), a 19 de junho de 2005.

divulgado de forma mais jovial o progresso de Goiás com o advento de Goiânia e com isso exercido atrativo de “capitais e habitantes” para o novo centro administrativo. O trecho entre aspas foi tomado do seguinte excerto do relatório que, a 24 de abril de 1933, o urbanista Armando Augusto de Godói elaborou sobre a área escolhida para as obras da capital na região de Campinas, GO, a convite do governo:

“Outro recurso que se tem empregado para a formação de novos centros urbanos é uma propaganda bem dirigida no sentido de atrair capitais e habitantes. Temos a respeito um exemplo bem eloqüente na construção de Magnitogorsk, pela República Russa. Trata-se de uma cidade industrial, que surgiu em zona deserta. Todos os meios de propaganda foram empregados, figurando entre eles a radiodifusão, o teatro, o livro, o jornal, o cartaz etc.”¹⁵⁶

Importa lembrar a proximidade dos termos “progresso” e “modernidade” em 1930. “Modernidade é entendida nos anos 30 como progresso”, afirma o professor Nasr Fayad Chaul num artigo intitulado “Entre recortes e memórias”.¹⁵⁷

Por conseguinte, a revista teatral de Vasco dos Reis poderia muito bem ter sido usada com esse fim. Tanto isso é verdade que Pedro Ludovico afirma nas suas *Memórias*:

“Nos primeiros meses de 1935, intensificou-se a propaganda sobre a Nova Capital, não só pelo respectivo Departamento como pelo Correio Oficial, neste colaborando com frequência Maximiano da Mata Teixeira, **Vasco dos Reis**, Venerando de Freitas Borges, João Setúbal, J. Lopes Rodrigues, Celso Hermínio Teixeira e outros intelectuais. Aos ataques ao governo, combatendo o audacioso empreendimento, respondia-se, imediatamente, destruindo os argumentos apaixonados dos antimudancistas.”¹⁵⁸

Essa campanha publicitária continuou em futuros artigos que Vasco dos Reis estamparia na revista *Oeste*. É o caso de “Goiânia e o Estado Nacional”¹⁵⁹ (que tem uma relação isotópica com o objeto desta dissertação), julho de 1944, a apontar o marasmo e isolamento da cidade de Goiás, que “insulava-se, de há muito, dentro do círculo de sua própria vida”. Mais: alega que a velha capital, então favorecida pelo liberalismo, que afrouxava cada vez mais os laços de “coesão nacional”, constituíra-se numa curiosa organização social e política. Organização social caracterizada por uma manifesta

¹⁵⁶ Armando Augusto de Godói apud Pedro Ludovico Teixeira. In: *Memórias*. Livraria Editora Cultura Goiana, Goiânia, GO, 1973, p. 87.

¹⁵⁷ *O Popular*, Caderno 2 - Especial, a 5 de julho de 1997, p. 3.

¹⁵⁸ TEIXEIRA, Pedro Ludovico. In: *Memórias*. Livraria Editora Cultura Goiana, Goiânia, GO, 1973, p. 111.

¹⁵⁹ Revista *Oeste*, ano III, número 18, julho de 1944, p. 6

inclinação às letras e às artes que favorecia a introspecção e a contemplatividade “próprias aos meios indenes às grandes aspirações materiais”.

Para Vasco dos Reis, o Estado de Goiás de Vila Boa, embora grande e rico em recursos naturais, afigurava-se-lhe como o alegórico Gigante com que abre o Prólogo (Primeiro Ato) de *Goiânia*. Em suma, um vasto território, eternamente adormecido, acorrentado e acomodado aos seus velhos usos, costumes e tradições:

“Sou rico! Imensamente rico!... tenho esta opulência que faz inveja ao mundo inteiro. E, no entanto, como um novo Prometeu, vejo-me acorrentado a estas solidões, enquanto meus irmãos, lá fora, caminham na vanguarda da civilização e do progresso. Meu fado é dormir até que um filho predestinado me desperte. Durmamos, pois, e sonhemos com um passado de grandezas, que é nosso, até que o novo Hércules nos venha libertar (deita-se no solo e adormece).”

Não que as tradições, costumes e usos sejam um mal que precise ser combatido; o que não devem é servir de obstáculo ao progresso. Como muito bem diz a alegoria Avanço (Segundo Ato – Cena III): “Goiânia não matará Goiás. Ao contrário, como filha amantíssima, oferecerá o braço à mãe veneranda, cheia de encantos e de tradições imortais.” Ao mesmo tempo em que “Goiás jamais repudiará Goiânia. É sua filha e saiu de seu seio!”

Já a menção a figuras mitológicas e sobrenaturais, tais como o Gigante, Prometeu e Hércules tem uma razão a mais, além do significado contextual de pobreza econômica, isolamento de Goiás e o rompimento deste isolamento. Em primeiro lugar, evoca a origem popular remota da representação teatral como culto ritual. Na Grécia antiga, ao cultivo da uva se vinculava o culto a Baco ou Dioniso. Vêm, em decorrência, as tragédias. E daí se infere que as primeiras manifestações dramáticas estão associadas com a classe popular camponesa, que invocava proteção divina para o amanhã da terra. Assim como também popular é o espírito que anima a composição da revista *Goiânia*. “Comumente, a dança, acompanhada de cânticos e convertida em coro, invoca forças sobrenaturais protetoras na guerra, na caça, na pesca, no trato da terra”.¹⁶⁰ (...) “De outra celebração popular, de caráter lúbrico, ligada ao culto do falo, teria brotado semelhantemente a comédia”.

¹⁶⁰ BRUNA, Jaime. Introdução. In: *Teatro Grego*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, s.d., p.9.

“Na Grécia antiga, ao cultivo dos vinhedos se ligava o culto a Baco, ou Dioniso. Esse deus de segunda ordem tinha a sua estória; filho de Zeus, pai dos deuses, e Sêmele, princesa tebana, custou-lhe implantar o culto de sua divindade, contestada por muitos, a quem teve de combater e infligir derrotas e castigos. As peripécias dessa campanha rememoravam-se em ditirambos cantados em coro na festa da vindima. De tais folganças, segundo Aristóteles, surgiu a tragédia, por via de transformação. Ter-se-ia destacado inicialmente uma figura, representando uma personagem e dialogando com o coro do cortejo; aos poucos, chegou-se a formas de teatro, ainda com temas da mitologia, mas com outros deuses e heróis além de Baco.”¹⁶¹

Em segundo, “a crença na existência de uma terra desconhecida, situada além dos limites estabelecidos para o mundo percorível, é uma constante no imaginário mítico e filosófico”, declara Pierre Brunel no seu *Dicionário de Mitos Literários*, p. 222. Como a descoberta de terras desconhecidas tem como conseqüências naturais a crença da sua ocupação e desenvolvimento, acredita-se que essas duas circunstâncias devam também constituir uma constante no imaginário mítico. “As descobertas são, em princípio, um assunto épico: o grande capitão é ao mesmo tempo inventor e herói.”, acrescenta Brunel. Da mesma forma como a ocupação e o desenvolvimento devem também se revestir de conteúdo épico e deve ser épica a viagem imaginária que a peça teatral *Goiânia* faz pela história, que guarda fortes laços com os heróis civilizadores, elevados à categoria de semideuses, e a descoberta, ocupação e o desenvolvimento da terra de Anhangüera. “Por isso as grandes viagens são naturalmente associadas, pelos próprios navegadores ou por seus biógrafos, a grandes textos como a *Odisséia*, os *Argonautas*, a *Eneida*”, conclui Brunel. Bem como naturalmente associadas, sejam elas reais ou imaginárias, aos seres míticos que povoam o imaginário.

Retornando ao artigo “Goiânia e o Estado Nacional” (op.cit.), que Vasco dos Reis redigiu para a revista *Oeste*, é oportuno destacar os seguintes pontos: as grandes distâncias que separavam a velha e culta cidade de qualquer outro centro brasileiro, completando com a precária condição das estradas que favorecia o isolamento (não resta dúvida de que uma boa malha viária representava um componente indispensável na consecução dos objetivos da Marcha para o Oeste: ligar o interior ao litoral); o confinamento entre serras da mentalidade vilaboense, que “mesmo de início rebel e discordante, acaba por afeiçoar-se à realidade e com ela se conforma, assumindo uma feição favorável ao menor atrito, como seixos arredondados pela ação das torrentes”; a constatação de que o nível de vida material se limitava a um grau mais que modesto.

¹⁶¹ BRUNA, Jaime. Introdução. In: *Teatro Grego*. Editora Cultrix, São Paulo, SP, s.d., p.9.

Enfim, tudo se inclinava ao estacionamento imposto pelo meio, que não favorecia, nem podia favorecer, progresso concreto de qualquer espécie, subordinado, como estava, “ao determinismo das condições vigentes.” Nos parágrafos subseqüentes, que se há por bem de reproduzir na íntegra, dada a relevância que encerram para o entendimento da composição teatral, pode-se notar, ainda mais clara, uma certa analogia com as personagens de *Goiânia*, especialmente quando Vasco dos Reis alega o:

“...mourejar, sem maiores horizontes, de existência **rotineira** e pacata, sucedendo-se as gerações sem quebra sensível do diapasão há muito dominante. Neste clima favorável, desenvolvia-se a política partidária, de clãs, presa às situações imperantes no país pelo cordão umbilical das conveniências recíprocas.

O status quo que alicerçara o domínio dos partidos, ou, melhor, do partido bifronte, afeito ao equilíbrio cardânico do poder local.

É natural que um semelhante regime repudiasse qualquer inovação e defendesse com denodo o comodismo conservador. Estagnara-se qualquer fonte de iniciativa, limitando-se as aspirações a deslizar sobre as bitolas rígidas de um bom senso local, erigido em dogma.

A direção política do Estado concentrara-se em mãos de uma casta, em sua grande maioria domiciliada na capital e interessada em manter um afastamento prudente e o alheamento às correntes progressistas, nocivas ao seu habitat. Os privilegiados, por instinto de conservação, não toleravam dissidências, aqui e ali eventualmente surgidas, mobilizando-se imediatamente, para removê-las, um hábil mecanismo de acomodações e de acordos, mui propriamente denominados “casamentos”.

Nos casos considerados irredutíveis, usavam-se então meios drásticos, de uma eficácia indiscutível.

Fora daí, as ligações da capital com as demais cidades e regiões goianas eram precárias ou nulas. Eleitoralmente dóceis e tributariamente pontuais, eram elas quase inteiramente deixadas a seu próprio destino, devendo bastar-se a si mesmas ou buscar além das fronteiras estaduais os recursos necessários. Tal situação, vinda de longe e mantida sem variantes, eternizava-se na reprodução exata dos mesmos elementos, como uma dízima periódica. Era o círculo vicioso, estabelecendo-se pela incapacidade evolucionar. Era a inércia. A uniformidade automática.

A Revolução Nacional, incidindo sobre esse meio rígido, petrificado, inunda-lo-ia, formando, acima dele, uma superfície transitória e episódica.

Refluindo a maré da exaltação patriótica, teríamos sobre o calcário da resistência reacionária o aluvião de novas idéias, de novos métodos, de novas aspirações.

Mas, poderiam mais tarde manter-se isentos das influências subterrâneas das camadas profundas?

O terreno não era propício às edificações de amplitude ilimitada que o verdadeiro espírito revolucionário veio alicerçar.

Pedro Ludovico não quis lançar num terreno impróprio a semente de seu ideal.

Ele abrigava, em seu íntimo, uma concepção diferente da vida. Encarava a vitória por um prisma impessoal, que muitos outros olhos não poderiam atravessar, porque traziam ainda um pouco da poeira do passado.

E não se deixou iludir pelo sucesso formal de sua grande causa. Fez do poder um fulcro para erradicar, não homens, mas, tendências; não erros, que não passam por vezes de meras expressões objetivas, mas “complexos” que são a causa psicológica desses erros.

O que ele quis modificar não foi um ambiente político, já de si mesmo caduco, e sim o clima moral que permitia a existência desse ambiente.

Conseguiu seu intento.

Goiânia não é apenas uma cidade.

Para os que sabem compreender e interpretar, ela é uma larga brecha, um enorme respiradouro por onde um povo surgiu do calabouço frio de um passado sem horizontes.

Quando o jorro do Estado Nacional, precisando por fim os verdadeiros princípios revolucionários, inundou o Brasil, foi por Goiânia que o sentimos, foi nessa célula foto-iônica da nova sensibilidade goiana que o recebemos e fixamos; foi nessa antena de nossa mentalidade renovada que pudemos captar a onda de fé que fortaleceu nossa Pátria e precisou o rumo de seu destino.

D. Aquino Correia assim definiu Goiânia: “Flor miraculosa do Estado Novo”.

Sim. O Estado Nacional já existia no movimento de 30, como centelha a vibrar no âmago do ideal revolucionário.

A jovem cidade veio desse mesmo ideal.

Por isso, o Estado Nacional e Goiânia tão bem se entrelaçam em nosso culto cívico.”

Que paralelo se pode estabelecer entre esses parágrafos e a revista musical? Tal como fez nos 2 atos da produção teatral, o escritor também estruturou as idéias de “Goiânia e o Estado Nacional” numa progressão, em que a vida, na sua opinião, depois de passar por uma fase pacata, acomodatória e rotineira, pelos becos e pontes da antiga Vila Boa, culmina com a eclosão frenética e modernizante da nova capital. Goiânia, a nova sede do poder, como que rompe com o gelo dessa centenária catalepsia. Certas expressões, usadas no artigo pelo poeta e homem público Vasco dos Reis, dão bem o sentido dessa dualidade em conflito: de um lado, a “existência rotineira e pacata”, “um ambiente político, já de si mesmo caduco”, “a política partidária, de clãs”, “o comodismo conservador” e o “alheamento às correntes progressistas” que caracterizavam a República Velha; e, do outro, os “verdadeiros princípios revolucionários”, a “mentalidade renovada” e o “aluvião de novas idéias, de novos métodos, de novas aspirações” do Estado Nacional, que, para ele, “já existia no movimento de 30”.

As metáforas do rio e as personificações, o vocabulário do texto, a par de serem típicos do positivismo e determinismo biológicos e do meio, auxiliam a posição evolucionista de nosso autor: o rio é inexorável na sua mudança (desde Heráclito, diga-se de passagem), assim como a mudança (e o progresso) são inexoráveis. Além disso, o tom do texto é cívico e moralizante, liberal na sua pregação de intervenção humana para ajudar a evolução, bem ao contexto didático brasileiro do início do século XX (Vide as pregações de Olavo Bilac e as idéias que povoaram os discursos de Rui Barbosa a esse tempo). E não é esse, especialmente liberal, o discurso da revista *Goiânia*?

Assim, comédia ligeira e frívola, desprovida de pretensões artísticas; espetáculo de entretenimento, mas também de propaganda, em cuja evolução se usam arietas e pequenos coros; personagens que se envolvem em situações equívocas, sem aprofundamento psicológico; sátira política, através de uma linguagem simples e direta.; acontecimentos do passado revistos e narrados alegremente, mas sem desprezar o épico até exagerado (por isso o termo “revista”); e a música sempre alegre e espirituosa, constituindo o elemento essencial do espetáculo, essa lista de ingredientes que compõem a receita de uma peça como *Goiânia* e de quase todas as revistas musicais brasileiras serviu à causa do Estado Novo e da República Nova em Goiás, apontando-a como um patrimônio histórico significativo.

Compete também salientar, em complementação à informação prestada nos capítulos iniciais deste trabalho, que a primeira aparição pública de *Goiânia* acontece num momento em que o gênero teatro de revista se tornou uma das formas de manifestação cultural mais características das décadas de 1930 e 1940, numa fase de apoio do governo à cultura popular de massa, à difusão do rádio e às chanchadas da Atlântida. Acrescente-se também que a sua primeira encenação foi 79 anos após o primeiro exemplar da revista brasileira ter ganho os palcos:

“Importado de Paris, via Lisboa, o "teatro popular ligeiro", ou de variedades, gênero que se consagrou como Revista, surgiu no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Porém, o primeiro exemplar -- As surpresas do Sr. José da Piedade, de Figueiredo Novais --, apresentado no Ginásio em 1859, não foi bem recebido pela platéia e a polícia o retirou de cartaz no terceiro dia.”¹⁶²

Algumas observações: antes de ser importado, o *vaudeville* sofre em Portugal uma curiosa adaptação. Nele incluem duas personagens obrigatórias que já vimos na introdução: a figura do *compère* (compadre), cuja função era apresentar e comentar alegremente, lance a lance, todos os quadros e acontecimentos cênicos. Ao *compère*, em seguida, viria se juntar a *commère* (comadre). A platéia da revista musical *Goiânia*, com um mínimo de esforço, poderá facilmente identificar o *compère* e a *commère* nas animadas atuações que o Avanço e a Rotina representam. Com um mínimo de esforço não seria difícil igualmente, uma vez que nasceram compadres, pressentir o

¹⁶² Conforme Sebastião Milare no artigo “O Teatro Brasileiro de 1918/38: Revisteiros”, disponível pelo site http://www.antaprofana.com.br/Revisteiros_1.1.htm

congraçamento que elas irão pactuar (cena III, ato II). A paz que celebram, anulando a oposição dualística e firmando a unidade (uma realidade a um só tempo una e trina), poderia ser reconhecida como uma disposição imanente da sociedade nacional, que o governo getulista teria detectado e usado para incutir o conformismo e a dominação. Eis aí a justificativa ideológica.

Há dois mil e quinhentos anos, que o pré-socrático Heráclito de Éfeso se comprazia com esse mesmo jogo dialético de realidades que, a um só tempo, se opunham e completavam, como pólos contrários que se atraem e repelem reciprocamente, tal como ocorre com as caracterizações teatrais Avanço e Rotina. Com a única diferença de que o filósofo faz uso de outros antípodas: “ser” e “não-ser”. Fazia crer que a divergência e a contradição não apenas ensejam a unidade, mas a transformação do mundo. Este, para ele, devia ser comparado a um rio em cuja água é impossível banhar-se duas vezes.

“A divergência e a contradição não só produzem a unidade do mundo mas também a sua transformação. O mundo é um eterno fluir, como um rio; e é impossível banhar-se duas vezes na mesma água. Fluxo contínuo de mudanças, o mundo é como um fogo eterno, sempre vivo, e nenhum deus, nenhum homem o fez.”¹⁶³

A esse, vem se somar o trecho a seguir (divulgado pelo site www.dialetica-brasil.org), que dá um bom exemplo de como enxergava a realidade:

“À medida que nos tornamos diferentes, mantemos a nossa identidade; embora sejamos diferentes, continuamos sempre sendo iguais. A cada instante um ente se altera, mas permanece o mesmo, porém esta alteração não é uma alteração onde surge um ente inteiramente novo, é o ente anterior modificado, é um novo ente, que possui como essência o ente anterior; exemplificando, um ser humano ao nascer não se tornará diferente quando envelhecer, será o mesmo ser humano, mas modificado, ou seja, velho.”

O que Heráclito busca deixar claro, uma vez adaptadas as palavras supramencionadas ao texto da peça *Goiânia*, é que a “Rotina” não perde a sua identidade pelo simples fato de se modificar. No seu íntimo pulsa um carregado sentimento de goianidade. Sentimento de goianidade que, aliás, compartilha com o adversário, “Avanço”. Expresso através da seguinte fórmula unificante da cena terceira,

¹⁶³ ABRÃO, Bernadette Siqueira (organizadora). In: *História da Filosofia*. Editora Nova Cultural, São Paulo, SP, 2004, pp. 31-32.

ato segundo: “sentimento genuinamente goiano”. Embora convertida, moderna e civilizada, continuará sendo a mesma de sempre, uma goiana ciosa dos seus antigos costumes. Pelo visto nessas premissas, a modernidade não exclui a tradição. Assim como esta, a sua vez, não exclui aquela, devendo, muito ao contrário, servir de ponte entre o passado e o futuro. Uma goianidade dinâmica, a um só tempo tradicional e moderna. Ou senão construir uma relação conciliadora e harmônica entre “tradição” e “contradição”, eis em suma a grande lição que a ação teatral busca transmitir.

O professor e antropólogo Roberto DaMatta, na sua obra *O que faz o brasil, Brasil?*,¹⁶⁴ inclui uma chave dupla para se entender a sociedade brasileira, no seu entender ao mesmo tempo moderna e tradicional. “Nessa perspectiva, que é a deste pequeno livro, a chave para entender a sociedade brasileira é uma chave dupla. De um lado, ela é moderna e eletrônica, mas de outro é uma chave antiga e trabalhada pelos anos”.

Essa chave dupla fica bem patente no seguinte diálogo (segundo Ato, cena III):

“Ele (Avanço): Eis-nos chegados. Nesta linda planície, onde tudo é belo e grandioso e há de crescer e desenvolver-se a mais bela e moderna cidade do mundo. Aqui se aplicam as últimas conquistas do moderno urbanismo. O plano é originalíssimo. A engenharia sanitária esmerou-se em aplicar na planta de Goiânia suas mais severas exigências. A nova capital Goiânia será um verdadeiro sistema de jardins envolvendo lindas e confortáveis habitações de variadíssimos estilos.

Ela (Rotina): Sinto-me verdadeiramente entusiasmada, diante de tantos quadros encantadores. Confessar-me-ia cabalmente convencida se não fossem as saudades da minha velha Goiás.

Ele (Avanço): Goiânia não matará Goiás. Ao contrário, como filha amantíssima, oferecerá o braço à mãe veneranda, cheia de encantos e de tradições imortais. Goiás jamais repudiará Goiânia. É sua filha e saiu de seu seio. Os adversários de Goiânia são apenas certos aproveitadores de situações que tudo fazem em proveito próprio!

Ela (Rotina): A verdade falou por sua boca. Eu, por mim, declaro que de há muito tempo me conformei com a idéia da mudança. Tudo que fazem contra Pedro Ludovico parte de elemento, em sua maioria, estranho a Goiás e divorciado do sentimento genuinamente goiano.”

¹⁶⁴ DaMATTA, Roberto. In: *O que faz o brasil, Brasil?* Editora Rocco, Rio de Janeiro, RJ, 1984, p. 19.

O professor de filosofia da UFRJ, Gerd A. Bornheim, no seu ensaio “O Conceito de Tradição” (1997)¹⁶⁵ corrobora essa inclinação dos gregos (da qual Heráclito é considerado o precursor) para as realidades opostas que costumam se atrair. De acordo com Bornheim:

“Já os gregos perceberam que conceitos opostos costumam atrair-se, que eles formam de algum modo uma unidade, ainda que conflituada; mas os opostos se pertencem; e como que nascem de uma mesma raiz. Eles se reclamam, talvez para se destruírem. Ou **avançam** em sua oposição, e **chegam a construir uma nova e harmoniosa unidade**. Assim, toda a realidade seria entendida a partir da oposição de contrários que, mesmo que nunca definitivamente superáveis, seriam instauradores da dinamicidade do real. É fácil perceber que existe uma atração recíproca entre conceitos como continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura. Realmente tudo acontece como se um dos termos não pudesse ser sem o outro. Atração, portanto; mas também repulsa mútua, já que cada termo só se afirma na medida de seu ser-oposto. A tradição só parece ser imperturbavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade da ruptura se torna, em conseqüência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia sem vida.”

Bornheim destaca, a seguir, que são sobretudo os historiadores que se comprazem em analisar os períodos de estabilidade social e o jogo das crises que “empurram a história em direção a novos horizontes”, para completar com o seguinte discurso:

“Tudo parece indicar, portanto, que a necessidade interna da tradição só se poderia manter viva pelo recurso à ruptura. E a história seria entendida como a sucessão do estável e do descontínuo. Teríamos, por aí, uma espécie de esquema, ou de lei básica – a contradição mais fundamental, de que fala Foucault – da sucessão dos acontecimentos.”

Seja como for, o certo é que o compadrio da revista musical *Goiânia* não foi fácil de se firmar não. A princípio, as personagens tomam uma posição acentuadamente estática de seus respectivos pontos-de-vista; a *commère*, tendo a mentalidade confinada nos velhos usos e costumes. Já o *compère*, como visto, moderno e avançado. Contudo, na medida em que a ação progride (e ao contrário do método metafísico, que vê as coisas enquanto objetos fixos), a Rotina e o Avanço começam a demonstrar uma posição sensivelmente aberta ao entendimento. Estão, ao que parece, de posse de uma arma revolucionária, a dialética hegeliana que, “reencontrando o poderoso pensamento

¹⁶⁵ BORNHEIM, Gerd. O Conceito de Tradição. In: *Cultura Brasileira – Tradição/Contradição*. Jorge Zahar Editor/Funarte – Rio de Janeiro, RJ, 2ª edição, 1997, p. 15.

do velho Heráclito”, enxerga a realidade enquanto processo, enquanto realidades em movimento, em contínuo vir-a-ser, “consideradas na onda ininterrupta da vida”.

“Dialética, eis o que incluía a dupla e conjunta idéia de movimento e de contradições superadas. Após a tese ou afirmação, vinha a antítese ou negação, seguida da síntese ou negação da negação: aí estava a ‘tríade’ hegeliana, o “processo dialético”, segundo o qual a realidade progredia pelas próprias contradições que gerava e resolvia, como que por saltos sucessivamente preparados.”¹⁶⁶

A *afirmação e negação* que, cabendo à Rotina e ao Avanço desempenhar, são convertidas numa *síntese* harmônica. Aí está a tríade hegeliana que o musical tece: tradição, contradição e conciliação. Uma realidade uma e trina; porque os três aspectos formam um só.

Na teoria de Geertz, o caráter dinâmico da cultura, cujas manifestações se diversificariam ao longo do tempo, entre o que “foi”, “é” e “será”, outra trindade aparece, não apenas ao longo do tempo, mas também em razão do espaço. Em suma, o que constitui padrão cultural ou não depende do tempo ou do espaço. Um exemplo da oscilação cultural no tempo: nos primeiros dias da cidade de Goiânia, pegar a tarefa (primitivo meio de transporte), além da intenção de se deslocar de um ponto a outro, valia para o pedestre quase como um estilo ou maneira de ser; hoje, não mais se justifica. Agora, a oscilação espacial: na cultura atual americana, o automóvel é símbolo de virilidade; na muçulmana, não é.

Mas, colocando de lado tais observações, cabe frisar, em continuação ao apanhado histórico do teatro de revista, que a primeira encenação de *Goiânia* acontece 61 anos depois da peça *O Rio de Janeiro em 1877*, que marcou o lançamento do autor que iria tornar popular e vitoriosa a revista: Arthur Azevedo. Azevedo divide a autoria com o português Lino de Assumpção.

Mas o maior interesse pelo teatro ligeiro se prendeu mesmo a 1930 e 1940, quando, de envolta com o apoio à cultura popular de massa, o governo getulista também

¹⁶⁶ CHEVALLIER, Jean-Jacques. O “Manifesto do Partido Comunista” de Karl Marx e Friedrich Engels (1848). In: *As grandes obras políticas de Maquiavel a nossos dias*. Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1973, p. 289.

se preocupou com a implantação da indústria de base e o fortalecimento da indústria nacional. Em suma, as revistas teatrais irrompem como reflexo de uma era otimista. Conforme a historiadora Lea Brígida, no seu artigo de fundo, *Chanchada – um gênero do cinema brasileiro*, Getúlio Vargas foi “o primeiro presidente a entender que a cultura era um poderoso instrumento de política de massa”.¹⁶⁷

De acordo com Lea Brígida, “para atender a proposta do governo de modernização era preciso um novo projeto cultural”. Para ela, esse modelo teve dois pilares: o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP e o Ministério da Educação. Mais: “sob a égide de Vargas surgiram: o Instituto Nacional do Cinema Educativo, Instituto Nacional do Livro, Museu Nacional de Belas Artes, Serviço Nacional do Teatro e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. Quanto ao rádio, “integrou-se em um processo de expansão seguindo o modelo americano, com astros e estrelas que viriam a tornar o “teatro de revista” uma das formas de manifestação cultural mais emblemáticas, como fórmula de grande aceitação popular, derivada do *vaudeville*”.

E dessa “grande aceitação popular” se conclui a utilização pelo governo da cultura de massa, que está presente no texto de Vasco dos Reis explicitamente. Há, inclusive, uma réplica na revista, cena primeira do ato final, em que o Avanço afirma: *A grande lei da adaptação rege a existência individual, como a coletiva. Quem não se adapta entra em choque com a grande massa e desaparece, morre*. Enfim, uma cultura que só enxerga o massificante coletivo. Ainda quando se refere a indivíduos, é a aura coletiva de suas ações que interessa ao drama: a aura da ação épica, “que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época”, ensina Hegel ao falar da epopéia propriamente dita.¹⁶⁸ Concluindo: uma ação que, partindo de um indivíduo, tem, não obstante, conseqüências grupais. Em resumo, “uma ação que só pode ser concebida mergulhada no seio de um mundo amplo e que comporta por conseguinte a descrição de toda a realidade de que faz parte”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Disponível pelo site www.maes.es.gov.br/cinemaes/cahiers/cadernolea.htm-5k

¹⁶⁸ HEGEL. Caráter Geral da Poesia Épica. In: *Estética – Poesia*. Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p. 129.

¹⁶⁹ HEGEL. Determinações Particulares da Poesia Épica Propriamente Dita. In: *Estética – Poesia*. Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p. 140.

Bem comparando com o musical *Goiânia*, a ação de Pedro Ludovico Teixeira atende a esse requisito. Aliás, o mundo amplo da revista gira em torno dessa figura central unificadora. Em conclusão, o destino desse mundo extenso dela depende: essa é a lógica que preside a revista, retirada das idéias liberais daquele tempo.

A opção mesmo pelo teatro de variedades aponta essa preferência quanto ao coletivo e popular. Na primeira cena de *Goiânia*, na sua fala, há um momento em que o gigante usa a primeira pessoa do singular: *Sou rico! Imensamente rico!* Depois, muda para a primeira pessoa do plural do modo imperativo: *Durmamos*. Ou seja, o individual acaba imergindo na forma coletiva e se massificando.

Mas *Goiânia*, o musical, como já se frisou logo atrás, não deve ser visto apenas sob esse enfoque getulista massificante. Mesmo porque o gênero que ora se estuda constitui, até pela sua formação mesmo, um espaço aberto aos mais variados discursos orgânicos e críticos. A grande inteligência é que a forma de representação adotada se expõe ao diálogo. A característica dessa manifestação teatral, também denominada revista ou *vaudeville*, teria sido determinante na sua escolha como forma ideal encontrada para retratar, na sua pluralidade, a vida cultural goiana, com os seus contrastes, paixões e contradições, a partir das suas origens. Aí está: miscelânea de assuntos vários. O termo *variedades* mesmo já lembra essa diversidade e multiplicidade. Só para se ter uma noção dessa variedade: para alcançar figuras do passado e inseri-las no contexto vivo de 1930, a ação subverte a dimensão espaço-temporal. Isso forma uma unidade que não se quebra na distância que o tempo impõe. Usa aquilo que Bakhtin denomina de grande tempo, para mesclar passado, presente e futuro. A própria personagem Rotina confirma, à cena quinta do ato primeiro, essa atmosfera mágica: “servindo-me do privilégio que temos de penetrar o passado e de devassar o futuro...”. Diz “temos” porque ela e o seu parceiro de diálogo têm esse poder. O que deixa claro a posição do texto de não se postar isolado “em sua presente idade”. Antes, acolhe Bakhtin¹⁷⁰, que discorda “de toda abordagem da literatura – dominante, sobretudo no ensino da literatura – centralizada no presente imediato e na contemporaneidade do escritor e da obra. O estudo da literatura fundado no gênero foi pensado para valorizar o

¹⁷⁰ Mikhail Bakhtin apud Irene A. Machado no ensaio “Os gêneros e a ciência dialógica do texto”. In: *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, PR, Editora da Universidade Federal do Paraná, 2001, p. 249.

grande tempo das línguas e das culturas que existe nas obras ou que se encarrega de um constante porvir.”

Esse foi o engenho encontrado para abraçar a cultura goiana na sua inteireza cronotópica, termo cunhado por Bakhtin para significar a lei espaço-temporal, dimensão de tempo que reúne o passado, presente e o futuro numa mesma combinação. Por isso, as personagens Avanço e Rotina, às vezes atuando num ambiente incomum, maravilhoso, conduzem a assistência diante de personalidades de épocas distintas. Agem como duas autênticas personagens *outsiders*. Ora a platéia vai com elas ao passado, a fim de encontrar o lendário Bartolomeu Bueno e o seu prato de aguardente; ora deixa-se conduzir à presença do general Couto de Magalhães; ou, num átimo, retorna num passado mais próximo para assistir Pedro Ludovico assinar o decreto que transfere para o planalto de Campinas a sede do poder; senão para dançar e cantar com as aguadeiras; ou tocar viola com os trovadores sertanejos.

E é precisamente em virtude desse mesmo caráter de “variedades” que a Revista *Goiânia* tece um espaço aberto àquilo que Mikhail Bakhtin denomina, conforme dissemos na Introdução, de imaginação dialógica, ou seja, a combinação ou diálogo de diversos gêneros literários num só corpo. Irene A. Machado¹⁷¹ atribui precisamente a tal heterogeneidade a enorme dificuldade que os críticos acham em reivindicar a autoria dos textos do estudioso russo. Argumenta: “como reivindicar autoria em escritos produzidos dentro de tais circunstâncias? Quanto mais adentramos no estudo dos textos de Bakhtin, mais nos convencemos de que a questão da autoria é uma questão maior apenas porque nos obriga a situar o próprio Bakhtin como autor de um ponto de vista que dialoga com outros dentro de um circuito maior de responsabilidade. Não é à toa que Bakhtin concebeu a lei do posicionamento como uma determinação relativizada.” Resumindo, ali, o relativo é absoluto; e o absoluto, relativo. Ali, evolui uma representação radicalmente descentralizada e heterogênea, característica da *moderna textualidade*.

¹⁷¹ MACHADO, Irene A. “Os gêneros e a ciência dialógica do texto”. In: *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, PR, Editora da Universidade Federal do Paraná, 2001, p. 268.

Com o fim de reforçar esse acento multifacetário, Bakhtin adiciona um outro termo que certamente toma de empréstimo à música: polifonia, considerada um tipo de composição musical em que se casam várias melodias, que evoluem independentemente, porém dentro da mesma tonalidade. Parafraseando essa definição, a revista *Goiânia* chama a si, *mutatis mutandis*, a seguinte: composição teatral em que se casam vários enunciados, que evoluem independentemente, porém dentro do mesmo gênero. Trocando em miúdos, a paráfrase dá a dimensão dos diversos pontos de vista que coexistem dentro do teatro popular.

Nesse, cada enunciado ‘é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados’.¹⁷²

Nessa mesma esteira da combinatória dos discursos, Roland Barthes contemplava o texto como “um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura”,¹⁷³ cumprindo ao escritor “imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar estruturas,...a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras”. A professora Irene A. Machado¹⁷⁴ completa considerando que “se, etimologicamente, o termo *texto* reporta-se à antiga técnica de tecer, o que justifica a propriedade da metáfora têxtil aplicada ao signo textual está longe de ser a hierarquia dos fios; o ponto da analogia é antes a ação de combinar, de enredar, de construir redes de relações cuja somatória resulta no tecido, que é também sentido”.

Enfim, nada é absoluto nesse meio lúdico e popular. Afinal, o vulgo tem o imaginário bem mais flexível do que o público erudito.

“Quando a literatura, conforme suas necessidades, recorre às camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, recorre obrigatoriamente aos gêneros do discurso através dos quais essas camadas se atualizaram. Trata-se, em sua maioria, de tipos pertencentes ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização mais ou menos marcada dos gêneros secundários, o enfraquecimento do princípio monológico

¹⁷² BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992, p. 291.

¹⁷³ BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 69.

¹⁷⁴ MACHADO, Irene A. “Os gêneros e a ciência dialógica do texto”. In: *Diálogos com Bakhtin*. Editora da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2001, p. 235.

de sua composição, a nova sensibilidade ao ouvinte, as novas formas de conclusão do todo, etc.”¹⁷⁵

O leitor nota, então, a ocorrência de um enunciado predominante, *variedades*, senão *revista*, ao redor do qual orbitam e interagem o épico, o drama cômico e o lírico. Tal artifício confere dinamicidade ao texto e demonstra quão elásticos são os seus estatutos literários, que coexistem abertamente num meio em que a exterioridade épica, a interioridade lírica e a representação dramática se substituem e complementam: a interioridade lírica, quando figurantes encenam o recitativo de poemas selecionados, ou mesmo quando o autor exerce a sua fantasia para elaborar o ideal, com o seu espaço e seres míticos, pois não resta dúvida de que o imaginário do autor revela a sua subjetividade e o seu fluxo de consciência. Creia-se: o autor não se ausenta totalmente do texto. Já a exterioridade, quando extrai elementos fundamentais do passado heróico regional e nacional para erigi-los em termos épicos, elementos consubstanciados no que Hegel define na sua *Estética* como “forma fixa e preexistente”, com a qual os goianos se identificariam. O mundo, assim formado, deve se mostrar simultaneamente total e individual. Pois, na atmosfera épica, o geral e o substancial só existem em estado de presença viva no espírito individual. Como se os índios goyazes e o seu conflito com o bandeirante, o seresteiro, a negra, a tarefa, a jardineira e os operários da nova capital, que a peça exhibe, só devessem existir na alma de todos os que nutrem “o sentimento genuinamente goiano” (Cena III, Ato Segundo), conforme dissemos na introdução.

Vale também repetir os elementos teóricos que Mikhail Bakhtin espousa no seu *Questões de Literatura e de Estética* e já usados na introdução deste trabalho, conforme os quais o mundo da forma preexistente de Hegel ou da epopéia se caracteriza por três traços constitutivos: o passado nacional ou ‘passado absoluto’, de acordo com as palavras de Goethe e de Schiller; a lenda nacional; e, por fim, a situação em que o mundo épico é apresentado como que isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor, pela distância épica absoluta”.

À cena segunda do ato final há na Revista um fato digno de menção: a assinatura do decreto¹⁷⁶ da transferência provisória ou parcial do poder para a nova capital é

¹⁷⁵ BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992, p. 286.

contemporânea a Vasco dos Reis. Este, para ser sincero, deve ter sido sua testemunha ocular. Esta constatação fere frontalmente um dos traços constitutivos da epopéia: “o mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes)”. Neste caso, Bakhtin apresenta a seguinte solução: “Certamente pode-se perceber o “nosso tempo”, do ponto de vista do seu significado, como um tempo heróico e épico que está distanciado, como que visto de longe (não de nós, os contemporâneos, mas à luz do porvir);”¹⁷⁷

Assim, o acontecimento constitui fato épico não à luz do tempo de Vasco, mas à luz dos seus porvindouros.

Do mesmo modo como se pode (...) “ perceber o passado de uma maneira familiar (como se fosse o “nosso presente”). Mas, com isso, nós percebemos não o presente no presente, nem o passado no passado; nós nos arrancamos de “nosso tempo”, da área do seu contato familiar conosco”.¹⁷⁸

A familiaridade com a história acontece quando os compadres Avanço e Rotina conduzem o leitor às origens e aos “fastígios” de Goiás. Como bem fazem prova as cenas segunda e terceira do prólogo. Nessas, o leitor se faz arrancar do seu tempo, da “área do seu contato familiar” com ele. Uma história pretérita que, ao contrário do “passado absoluto” de Goethe e de Schiller, intercambia com o futuro. “Dentre os mais notáveis quero mostrar-lhe, servindo-me do privilégio que temos de penetrar o passado e devassar o futuro, um homem glorioso e um glorioso feito por ele praticado”, de acordo com a Rotina (cena V, ato I), quando anuncia a entrada de Couto de Magalhães, autor primitivo da idéia de transferir a sede do poder para outro ponto. Uma familiaridade condizente com um passado não muito distante. Pois o mundo que a peça retrata tem como ponto de partida o primeiro contato da bandeira de Bartolomeu Bueno com índios Goiás. Como se, antes desse encontro épico, já não houvesse um passado de dez mil ou mais anos.

¹⁷⁶ Decreto Estadual nº 327, de 2 de agosto de 1935, que cria o município de Goiânia. Confunde-se com o que se convencionou chamar de mudança parcial ou provisória da capital. Já à cena décima quarta do ato segundo, o Avanço menciona a assinatura do “projeto definitivo da mudança da capital”.

¹⁷⁷ BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de Literatura e de Estética*. Editora Hucitec, São Paulo, SP, 1988, p. 406.

¹⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de Literatura e de Estética*. Editora Hucitec, São Paulo, SP, 1988, p. 406.

“...embora as epopéias devam ter origens radicadas no passado longínquo dum povo, não devem pintar a época mais distante deste povo. Quase todos os povos tiveram nas suas idades primitivas uma cultura estranha, um culto religioso de proveniência exterior a que houveram de submeter-se, pois, a sujeição do espírito, a superstição, a barbárie, consistem precisamente em não saber obter de si mesmo as idéias superiores, em acolher as que provêm do exterior, em vez de brotarem da consciência nacional e individual do povo.”¹⁷⁹

Quanto ao dramático, apreende-se pela sua própria condição de texto a ser representado. E que se apreende igualmente com o uso de alguns rudimentos da ação, conforme a *Arte Poética* de Aristóteles, tais como o *reconhecimento* das cenas inicial e terceira do último ato. Nessas duas cenas, a Rotina e o Avanço fazem a ação evoluir da oposição aberta e franca ao entendimento. Aí está o real sentido do *reconhecimento*. “O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio”. À primeira, a Rotina entra “toda chic” e ostentando um sinal exterior, o “lenço vermelho”. Em conformidade com a *Arte Poética*: “Das espécies de reconhecimento, a primeira, a mais desprovida de habilidade e a mais usada à falta de melhor, é o reconhecimento por meio de sinais exteriores.”¹⁸⁰

Um esclarecimento sobre o lenço vermelho: foi usado como símbolo dos líderes da Revolução de 30, cujas idéias, avançadas para a época, a Rotina há pouco repudiava. Ao aparecer assim trajada, o interlocutor exprime a sua perplexidade: “Ele (com admiração): Como é que pode!... Será mesmo possível semelhante transformação?” Depois, à terceira, há o momento em que a Rotina e o Avanço se aderem inteiramente numa conciliação implícita.

Já o patético desponta na cena segunda do ato inicial, quando um índio cai morto, ou ainda o próprio patético inicial representado pela personagem mais emblemática de todas, o gigante adormecido, que, na cena inaugural, se compara ao ardiloso Prometeu. Tendo este titã enganado o ciumento Zeus, para beneficiar os goianos com uma terra generosa de recursos naturais, acaba incorrendo na ira do rei dos deuses, atraindo a sua vingança. Por isso o goiano estaria fadado a viver o seu eterno

¹⁷⁹ HEGEL. A epopéia propriamente dita. In: *Estética – Poesia*. Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p. 134.

¹⁸⁰ ARISTÓTELES. Das quatro espécies de reconhecimento. In: *Arte Poética*. São Paulo, SP, Editora Martin Claret, 2004, p. 60.

dilema de povo periférico, excluído da partilha dos melhores benefícios da União e privado dos grandes avanços.

E o dramático se apreende igualmente pela fundamental presença do risível que permeia quase todas as cenas. Um risível que, para se fazer convincente, precisa ser tratado com muita animação.

Enfim, uma diversidade de gêneros que só seria mesmo admissível num conjunto tão flexível e plástico quanto o indefinido romance. Reflete, mais do que a expressiva, a função comunicativa da linguagem. Ou a revista musical *Goiânia* não é mais um universo interlocutivo (posição dialógica) do que locutivo (posição monológica)? E uma vez que esta dissertação mencionou o maleável romance, há por bem trazer, numa perspectiva comparativa e a título de curiosidade, elementos teóricos do *romanesco* ao seu objeto de estudo. Maria Zaíra Turchi, no seu mencionado *Literatura e Antropologia do Imaginário*, Capítulo 3, “Por uma mitocrítica do épico”, avalia essa a imbricação épico-lírica na narrativa *romanesca*, no romance *Sete léguas de paraíso* de Antônio José de Moura. A autora firma a relação entre o que chama de “regime diurno épico” e de “regime noturno místico” (ou lírico). Tendo como suporte teórico a obra interdisciplinar de Gilbert Durand, Zaíra exprime assim o jogo dialético que tece:

“As armas que cortam e isolam servem também para proteger, para guardar os heróis; a couraça e o elmo são armas que separam o guerreiro, mas, ao mesmo tempo, podem envolvê-lo, protegê-lo. O jogo sugestivo das imagens do regime diurno e do regime noturno parece suficiente para determinar o gênero literário correspondente, épico ou lírico, sobretudo por aproveitar cada um deles, positivamente, as atitudes negativas do outro. A compreensão desses gêneros literários como produto de uma dialética entre a interioridade e a exterioridade encontra na comparação entre as estruturas místicas do regime noturno e as estruturas heróicas do regime diurno, a interioridade da lírica e a exterioridade da épica.”¹⁸¹

Na peça *Goiânia*, o leitor vai achar um exemplo desse jogo épico-lírico na cena quinta do ato primeiro, quando a figura Rotina, ao mesmo tempo em que abre o diálogo com expressões imanentes às suas emoções, tais como “as ondas que se agitam na superfície desse lago encantado que é Goiás”; se extrapõe (veja, adiante, explicação

¹⁸¹ TURCHI, Maria Zaíra. Por uma mitocrítica do épico. In: *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília, DF, Editora da Universidade de Brasília, 2003, p.150.

sobre a *extraposição*), a seguir, com este enunciado épico: “Dentre os mais notáveis, quero mostrar-lhe, servindo-me do privilégio que temos de penetrar o passado e de devassar o futuro, um homem glorioso e um glorioso feito por ele praticado. O homem é Couto de Magalhães. O feito é a navegação do Araguaia que ele conseguiu realizar, mostrando-se possuidor de uma bravura indômita e de tenacidade sem limite”. E se deixa extrapor pelo oponente Avanço: “Sim eu bem sei. Não ignoro que a vida goiana transcorre sobre um glorioso passado, cheio de epopéias gigantes, de que a tradição, como fiel depositária, guarda nítida memória”. Essa réplica corrobora a seguinte lição que Bakhtin exprime no seu *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*:

“O mundo da epopéia é o passado heróico nacional, é o mundo das “origens” e dos ‘fastígios’ da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores’. A referência e a participação do mundo representado no passado é o traço constitutivo formal do gênero épico. A epopéia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo (ela atua somente para os descendentes como um poema sobre o passado).”¹⁸²

“Extrapõe” e “se deixa extrapor” são formas derivadas do substantivo abstrato *extraposição*, princípio esposado por Bakhtin para submeter o ato dialógico à lei do posicionamento relativizado, quando se aceita, com humildade e inteligência, a posição mental que o *outro* ocupa. Disse-o muito bem: “posição mental”. Ao contrário do que se pensa, o posicionamento de Bakhtin não significa uma mera ocupação espacial de objetos. Mas um posicionamento abstrato de pontos de vista. Pontos de vista que, na revista teatral *Goiânia*, armam uma mescla de proposições. Em virtude, vem a *extraposição*, entendida assim a posição do *outro* no diálogo. Segundo Irene A. Machado, no seu ensaio *Os gêneros e a ciência dialógica do texto*:¹⁸³

“Num momento de grande maturidade teórica, M. Bakhtin concebeu o ato dialógico como um evento que acontece na unidade espaço-tempo da comunicação social interativa, sendo por ela determinado. Com isso, Bakhtin passa a entender tudo o que é dito como determinação rigorosa do lugar de onde se diz. E, por determinação, entende todo posicionamento elaborado pela mente que, em vez de tornar a ação absoluta, **relativiza-a**. Determinar é mostrar como cada enunciado ocupa um espaço único e singular na existência. Desse lugar, somente uma única visão de mundo e um único ponto de vista podem ser projetados; nele, igualmente, cabe um único ser. O lócus privilegiado de cada enunciação tem seus limites estabelecidos pela lei temporal

¹⁸² BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo, SP, Editora Hucitec, 1988, p. 405.

¹⁸³ MACHADO, Irene A. “Os gêneros e a ciência dialógica do texto”. In: *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, PR, Editora da Universidade Federal do Paraná, 2001, p. 225.

que orienta as relações dialógicas na unidade espaço-temporal da arena discursiva – lugar igualmente privilegiado do ato dialógico.”

Como visto na cena em tese, a alegoria Rotina, após manifestar os seus sentimentos, sua interioridade lírica, ela própria os relativiza, quando expõe o seu *outro* lado, ao mencionar os feitos heróicos de Couto de Magalhães. E tem o seu lado subjetivo relativizado pelo próprio oponente, Avanço.

Do mesmo modo como imanentes ao sentimento lírico são igualmente estas duas réplicas dos mesmos interlocutores, que pronunciam à cena décima segunda do segundo ato: “os jardins são os sorrisos das cidades”; “como os cemitérios são os seus suspiros”.

Gerard Genette usa, para significar a mesma realidade, ao invés de relação dialógica, o termo *relações transtextuais*. Genette esclarece que seu conceito de transtextualidade abrange “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.”¹⁸⁴

Aí está o que chama de relações transtextuais. Para significá-las, Genette chama uma metáfora muito apropriada: o palimpsesto ou a utilização de couro de animais para a escrita. Seja dito de passagem, esse é o termo que o estudioso usa para intitular a obra que serve de fio condutor destas apreciações. Logo, Genette diz no seu *Palimpsestes* que o hábito de se escrever em pergaminhos fez com que o couro fosse reaproveitado, apagando-se a escrita anterior, para, sobre ela, aplicar-se a nova. Acontece que a nova escrita, encobrando a antiga, deixava perceber os traços da primeira. Feliz imagem para aquele texto que, colocado em relação manifesta ou não com outros textos, deixa entrever sinais deles todos. A revista teatral mesmo, objeto desta dissertação, deixa transparecer isso, sendo constituída de todas as espécies de relações transtextuais propostas por Genette. Seja no nível da *arquitextualidade*, que estabelece a relação do texto com os estatutos a que pertence, compreendidos os modos de enunciação, os tipos de discurso e os gêneros literários; seja no nível da *hipertextualidade*: toda relação de transformação ou imitação que une um texto (hipertexto ou texto parodiador) a outro texto (hipotexto ou texto parodiado). Tal fenômeno ocorre quando a peça *Goiânia* parodia obras já consagradas da literatura, particularmente na cena primeira, ato

¹⁸⁴ GENETTE, Gérard. Transtextualidade. Disponível pelo site <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/transtextualidade.htm>

primeiro. A relação transtextual ocorre ainda no nível da *intertextualidade*, quando o texto indica a presença efetiva de um outro texto através da alusão e citação. Uma hipótese aparece na cena nona, ato inicial, quando faz referência ao *Hino a João Pessoa*; no nível da *paratextualidade*, criando um espaço de relações muito vasto que inclui os títulos, a introdução, a conclusão, notas de rodapé e outros indicadores do texto dramático; e, por fim, a *metatextualidade*, considerada a relação de comentário ou crítica que une o texto a outros. Esta dissertação mesmo pode ser considerada pela sua *metatextualidade* ou relação de interpretação, com base em um método da antropologia, com o texto de Vasco dos Reis. Incluem-se ainda a introdução, conclusão e notas de rodapé. Mas o que mais interessa é mesmo chamar a atenção do leitor para duas espécies: a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade*.

Quanto à *arquitextualidade*, parece ter ficado sobejamente demonstrada no trabalho com relação aos enunciados épico, lírico e dramático. Sem mencionar os modos ficcionais de Northrop Frye, discutidos linhas atrás. Resta tecer mais comentários sobre as relações *hipertextuais* do texto principal, cuja ocorrência mais explícita vem representada pelas paródias que a cena segunda realiza no ato inicial. Nessa cena, o *Romeu e Julieta* e o poema *É ela! É ela! É ela!*, de Álvares de Azevedo, são aplicados num assunto grotesco para assumir uma nova conotação. Nessa retomada, criticam e ridicularizam o lirismo passadista e a atitude antimudancista e fazem a denúncia velada do abismo social que separa negros e brancos. As referidas paródias desempenham no texto duas funções: recriam um texto já conhecido; e criam intenções diferentes das que foram concebidas pelo autor primitivo. E a denúncia social da cena segunda, uma dessas intenções, cai no molde que Genette intitula de função satírica da hipertextualidade (que inclui, dentre outras formas, a paródia), que deixa a sociedade parecer mais culpada do que a delinquência e os preconceitos que ela própria gerou. Cumpre até concluir com Rousseau: o homem nasce bom e puro; mas a sociedade o corrompe. Até mesmo com Northrop Frye, na sua obra *Anatomia da Crítica*: (...) “ou sátira, e que define o inimigo da sociedade como uma pessoa dentro dessa mesma sociedade.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ FRYE, Northrop. Modos da Ficção Cômica. In: *Anatomia da Crítica*. Cultrix, São Paulo, SP, 1973, p.53.

Um outro recurso que a ação da revista utiliza e que os antigos clássicos incluíam dentre os *gêneros retóricos* (gêneros que Bakhtin chama de *primários*), pois se tratava de convencer o ouvinte pela representação figurada, é a *alegoria*. Muito a propósito, a sua origem etimológica mesmo já denuncia essa secular natureza verbal. Pois ela vem do prefixo grego *allos*, “outro”, e da raiz *agoreuein*, “falar em público”. Mas acabou se incorporando aos outros gêneros, cujo exemplo mais eloqüente aparece no gigante que abre a primeira cena. Nesta, o gigante adormecido ostenta um enunciado aparente (ser da mitologia) que se mescla a um oculto (representação figurativa da realidade goiana). É nesta última acepção que o Estado de Goiás, apesar de rico em perspectivas, por causa do seu território vasto e generoso, parece dormir e sonhar com um “passado de grandezas que é nosso” (cena I, prólogo). E com o futuro. Seu presente, por enquanto, é quedar-se “acorrentado a estas solidões”, até que o “novo Hércules” venha, na última cena do ato inicial, livrá-lo das cadeias. A libertação se presume pelo liame mesmo que a personagem cria, na cena inaugural de *Goiânia*, com o ardiloso Prometeu. O vínculo do gigante adormecido com o *Prometeu Acorrentado* de Sófocles tem o objetivo evidente de transmitir a sensação de isolamento que os revolucionários nutririam. E os goianos todos ainda hoje nutrem como eterno povo marginal e periférico. O então colossal e pobre Estado de Goiás estaria como que acorrentado e excluído do convívio feliz com as outras unidades da federação brasileira, assim como Prometeu estaria privado da relação com os deuses e os mortais. Em toda a ação, o destino do gigante e o de Prometeu estão umbilicalmente ligados. Isso fica bem patente à última cena de *Goiânia*, quando, dirigindo-se a Pedro Ludovico, “o novo Hércules” libertador, a figura simbólica de Goiás canta as seguintes estrofes:

“Foste tu que quebraste as algemas
que prendiam meus braços em cruz
foste tu que me abriste o futuro
mensageiro da crença e da luz.

Foste tu que me ergueste do leito
onde há tantos decênios dormia
e guiaste meus passos na treva
como arauto que ao sol me trazia.”

Pelo visto, o gigante está adstrito a um contexto bem definido: a história de Goiás. Cabendo ser classificado de *alegoria contextualizada*, com *semântica fechada*.

Quer dizer: a história goiana compõe o seu espaço semântico fechado e específico. Da mesma maneira como compõe o espaço semântico das alegorias Rotina e o Avanço.

Dessa forma, o drama cômico *Goiânia*, especialmente porque teatro de variedades, que permite tanta imbricação de gêneros literários, permite também a função precípua para a qual parece ter sido escrito – a didática e a propagandística a serviço da causa política do Estado Novo em Goiás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revista *Goiânia*: texto orgânico ou crítico?¹⁸⁶

Estas “Considerações Finais”, na verdade, desenvolvem o que se considerou em torno dos gêneros literários da revista *Goiânia*, pois cuidam também de focar o mesmo assunto. Só que, nesta seção, tais gêneros serão analisados sob uma nova perspectiva: como recursos críticos e ideológicos (orgânicos). Logo, cabe não perder tempo em responder: afinal, *Goiânia* deve ser considerado um texto orgânico ou crítico? O próprio leitor, com um mínimo de atenção, deve convir que ora o drama musical se mostra comprometido com o sistema; ora com a censura aos usos e costumes, embora de forma velada e sutil. Essa dualidade ocorre pela aproximação mesmo que dela se fez com a Comédia Antiga de Aristófanes, em que a emoção oscila entre a simpatia e o escárnio. E é escarnecendo personagens e situações que a ação levanta o véu aos olhos críticos da assistência; e é simpatizando-se com elas que o mesmo véu impede a visão. Vem, em decorrência, uma trama que mescla o heroísmo e a ironia.

A primeira hipótese (orgânico) extrai-se quando se põe em foco o seu tom nitidamente épico, seja por didático-tendencioso, seja narrativo (espécies do gênero). Porque o épico extrai do real uma substância nacional com o fim de enaltecê-la e, ao fazê-lo, nem sempre o autor reproduz o real tal e qual. Antes, imprime ao texto um toque seu, emocional e ideológico. Pois “o Teatro é uma das artes; e arte nenhuma imita rigorosa e estreitamente a vida”.¹⁸⁷

Já a segunda (crítico) é extraída quando o cômico entra em cena, com os seus diálogos espirituosos, ditos chistosos, árias alegres e canções jocosas. Pois o humor pode ser definido como uma polida cortina de cristal que mal consegue ocultar a

¹⁸⁶ O mestrando toma por analogia, ao escolher esse título, Jacques Le Goff que, no prefácio da sua obra *Os Intelectuais na Idade Média*, Editora Brasiliense, São Paulo, SP, 1988, p. 9, calcado em Gramsci, cunha as expressões intelectuais “orgânicos” e “críticos”. Assim, como trabalho intelectual, a peça *Goiânia* deveria ser vista sob esses dois prismas.

¹⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. O Dramático. In: *Iniciação à estética*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, RJ, 6ª edição, 2004, p. 141.

realidade nua e crua. Talvez seja necessário indicar a ocorrência desses dois recursos no drama de Vasco dos Reis. Pela ordem, quando se escreveu na introdução sobre o propósito de Vasco ao compor *Goiânia*, houve a constatação de um caso do épico didático-tendencioso. Ao aventar, ali, as razões que teriam levado o autor a compô-la, com base em fortes indícios, descobre-se uma pista: tratar-se-ia de uma forma de propaganda da nova capital de Goiás.

O próprio urbanista Armando de Godói frisava a importância do teatro como veículo formador de opinião. Em 1938, o governo interventorial de Pedro Ludovico e central de Getúlio Vargas passaram por uma profunda crise de hegemonia, momento em que se afirmava a imposição de um modelo de dominação autoritário e centralizador. Traduzida para a realidade de Goiás, tal crise atingia uma das mais expressivas metas do Estado Novo e da Marcha Para Oeste: a nova capital, que se tornou alvo preferencial dos ataques ininterruptos dos antimudancistas. É quando entra em cena a revista teatral, que teria servido de instrumento que ensejasse o consenso em torno da patriótica iniciativa, ponto que se aproxima das afirmações de Hegel na sua *Estética*¹⁸⁸ que assim se exprime sobre o caráter geral da poesia épica: “O caráter desta fase épica que trata do permanente e do geral em si, com um fim de advertência, ensinamento, edificação moral, regra de vida, exortação à prática, imprime a estas obras um aspecto didático”.

E *Goiânia*, a peça, se enquadraria mais propriamente na particularidade da “exortação à prática”, complementada com mais essa lição do sábio alemão¹⁸⁹:

“Acabamos de ver que os epigramas, gnomas¹⁹⁰ e os poemas didáticos haurem o seu conteúdo em domínios particulares da natureza e da vida humana, para dar, em linguagem harmoniosa e concisa, uma representação isolada ou de conjunto do que há de permanente e invariavelmente verdadeiro em tal ou tal objeto, em tal ou tal situação ou domínio dado, e pela união mais estreita da poesia com a realidade, para exercer também, por seu caráter didático, uma ação prática.”

¹⁸⁸ Op.cit. p.126.

¹⁸⁹ Idem. p.127

¹⁹⁰ “Epigramas” são inscrições em monumentos, colunas, que, pelo seu caráter geral, abstrato e permanente de ensinamento e edificação moral, revelam conteúdo épico. Enquanto “gnomas” são o mesmo que provérbios ou sentenças morais que, também em virtude do mesmo caráter geral, abstrato e permanente, guardam igualmente o seu apelo épico.

A “ação prática” à qual Hegel se refere resulta bem representada com a celebração do consenso da Rotina e o Avanço, que, por sua vez, resulta em referência simbólica da união que o governo interventorial estaria almejando, de todos os goianos em torno da concretização máxima de Pedro Ludovico. Já a preocupação do épico com os “domínios particulares da natureza e da vida humana” parece coincidir com o interesse de Clifford Geertz pelo “particular, circunstancial, o concreto”. Pode-se, acaso, falar numa etnografia épica? Dá ainda a impressão de coincidir com os “domínios particulares” que despertam a atenção da revista *Goiânia*: a história de sua terra. O espectador-leitor não deve se esquecer de que a literatura e a etnografia vêm de um mesmo gesto: o ato de escrever. Daí as coincidências apontadas.

O segundo recurso ideológico advém de mais uma espécie do gênero épico: o narrativo. Esse, sem dúvida, é uma característica bem pronunciada que o drama teatral mostra. Nas “Opiniões sobre o musical *Goiânia*”, a pianista e professora Belkiss Spenciére Carneiro de Mendonça¹⁹¹ destaca nele precisamente esse aspecto: “quadros narram a história de Goiás, culminando com a idéia da construção da nova capital”. Belkiss Spenciére não fez mais do que sorver um pouco do tempero épico que o musical evidencia, extraindo da realidade goiana uma substância a fim de exprimi-la em termos épicos. Mas, afinal, de onde se extrai essa substância? daquelas situações que fazem referência à origem do “sentimento genuinamente goiano”: os índios Goiás; a descoberta da terra, fazendo-se acompanhar do simbólico do “prato de aguardente”; a navegação do Araguaia, tendo Couto de Magalhães à dianteira; a assinatura do decreto da mudança da sede governamental; as “aguadeiras” da cidade de Goiás; e, enfim, a “tareca”, a jardineira e o Ford V.8. Enfim, tudo aquilo com que o goiano se identificaria como povo. Pelo visto, põe em evidência a totalidade da vida de um povo expressa em “uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época”.¹⁹²

À descrição da cena inicial do último ato, pode-se registrar a ocorrência dessas ações individuais que contatam com o mundo total de uma cultura: ainda quando se refere a indivíduos históricos como Anhangüera, Couto de Magalhães e Pedro

¹⁹¹ Artigo “Comemoração de um centenário”, jornal *O Popular*, Caderno 2, a 18 de maio de 2001, p. 4.

¹⁹² HEGEL. A epopéia propriamente dita. In: *Estética – Poesia*. Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p. 129.

Ludovico, é a aura coletiva de suas ações que se deseja por em destaque. A aura coletiva, respectivamente, da descoberta de Goiás, da navegação do Araguaia e da transferência da capital.

Enfim, tudo aquilo com que o goiano se identificaria. E é lógico que, por se identificar com isso, o goiano se constituiu num grupo à parte, exclusivamente seu. Ou pessoas que comungam, com intensidade e de forma permanente, das mesmas visões e comportamentos, não tendem a se agregar e se isolar? Teria sido assim que a revista teatral, ciente desse acentuado apelo coesivo da cultura, e de que ela teria sido uma técnica criada pelo homem que facilitasse a convivência e a união, faria uso dela e da história com intuitos ideológicos, mormente numa fase de crise hegemônica e de afirmação autoritária. E acrescentando a elas um nítido apelo ufanista, até mesmo fantasista. Note-se que certas cenas introduzem seres inanimados que dançam, cantam e falam, como se fosse plausível. Quem sabe, por esse motivo, não revelem tanto da realidade econômico social quanto as passagens risíveis.

Mas são as risíveis que desempenham no teatro de Vasco dos Reis o papel de crítica, apesar de velada e sutil. O tema do cômico quer significar “a integração da sociedade: toma usualmente a incorporação, nela, de uma personagem fundamental”. E, sendo “a integração da sociedade”, como ensina Northrop Frye (op.cit.), muito natural que revele mais dos costumes e da moral do que as cenas épicas. Nessas, o pensamento é estimativo e afetado emocionalmente. Naquelas, ao inverso, mesmo nas fantasistas, a censura transparece levemente alinhavada. A ordem que impera é *castigat ridendo mores*. Vale lembrar o que Arthur Koestler afirma no seu livro *The act of creation*: “Grandes lances de humor e, principalmente, uma invenção científica, quebram as normas. Saem de um trilho determinado, de um modo previsível de pensar e subitamente entram em outro, acendendo com isso a centelha criadora.”

Aí estão algumas demonstrações: à cena segunda do ato inicial, o seresteiro e a negra, que sugerem situações de inclusão e exclusão sociais; a nona, ato primeiro, onde os repentistas confrontam “gente rica” e “gente pobre”; e, à quarta do ato segundo, quando atuam o gordo, o magro, o turco, o coronel e o careca, em que se constata a presença da oposição antimudancista. Na verdade, a alegria que irrompe dessas

passagens é só aparente. Uma das poucas exceções vêm na cena terceira, última do prólogo. Nessa, a ação não se revela propriamente humorística. Ainda assim, revela uma situação de conflito interétnico entre a tribo Goiás e o bandeirante.

Revista *Goiânia*: patrimônio histórico goianiense

Um dos ingredientes do teatro de revista atrás citados, “desprovida de pretensões artísticas”, tem o mérito de enquadrar a Revista *Goiânia* mais como um patrimônio histórico local, que pode até se projetar no nacional, mas que não foi efetivada para isso. O artístico, sinceramente, quase não há num teatro popular como *Goiânia*. Isso é particularmente verdadeiro num texto cuja finalidade é mais passar em revista, de forma humorística, os acontecimentos históricos do que ensejar uma reflexão estética.

Nas suas considerações iniciais, este trabalho entendeu a revista musical *Goiânia* mais como patrimônio histórico da cidade de Goiânia, apesar de alguns equívocos artísticos seus. Equívocos que não fazem mais que confirmar um das características do teatro de revista: a despreocupação literária. E acrescentou: por patrimônio histórico compreende-se aquele bem portador de alusão à memória e identidade de uma determinada sociedade, num espaço e tempo bem definidos, de envolta com o sentimento que irmana todos os iguais e que, por sua vez, detém a virtude de neles despertar a sensação de pertencimento e inclusão (que Geertz vivenciou com muita clareza no seu incansável e participativo trabalho de campo).

Ao entendê-la assim, este texto se junta ao rol dos estudos e pesquisas que almejam inventariar e registrar os bens do patrimônio material e imaterial indispensáveis para a comunidade. Porque, ao comentar e interpretar as suas 28 cenas, ele automaticamente buscou incluir o musical *Goiânia* na relação dos bens imateriais indispensáveis e detentores de alusão à memória, ação e identidade individual e coletiva de um povo de natureza bem particular. Povo que, só para exemplificar, se identifica de maneira viva e original com os índios Goiás; com a cena do bandeirante e a bateia de aguardente; e, por fim, quanto ao mais relevante, com os acontecimentos que envolveram a Revolução de 1930 e a edificação da jovem Goiânia.

E o indivíduo goiano sente isso tudo como parte inseparável do seu Estado, pois o indivíduo integra um mundo mais amplo: o mundo coletivo e épico do seu passado.

Esta dissertação teve igualmente a pretensão de situar o seu objeto de estudo como fator de memória, testemunho de experiências vividas e de reencontro da sociedade goiana consigo própria; de promover o reencontro da árvore com aquilo que a sustenta: as raízes. Demonstrou a consciência de que uma árvore sem raízes não se mantém ereta, nem gera frutos, nem sombra. Irrompe, em decorrência, a necessidade de salvaguardar e conservar os testemunhos materiais e imateriais que aludem a essas mesmas “raízes”.

De salvaguardar a revista teatral de Vasco dos Reis como detentora de referências em três níveis: primeiro, no plano regional, à memória goiana; depois, num plano mais amplo, do gosto artístico nacional de uma época: o teatro de variedades das décadas de 1930 e 1940, quando a ênfase política e autoritária do momento incluía como fundamental a promoção da cultura popular de massa, bem como do gosto musical de um tempo: o xote, a mazurca, a valsa etc. E, num plano mais amplo ainda, quando portadora de referência a sentimentos e intelecto que despertam valores universais, como a alegria, o prazer, mas também a crítica, a avaliação. Por curioso que pareça, são precisamente esses valores universais que permitem conhecer a disposição das pessoas para a salvaguarda do patrimônio imaterial. José Albano Volkmer, arquiteto e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, reconhece no seu artigo de fundo “Memória cultural e o patrimônio intangível”¹⁹³ que

“(...) em muitos casos, só é possível conhecer a sensibilidade das pessoas para a valorização do patrimônio intangível, quando se tem a capacidade de nelas despertar os sentimentos e sonhos fundamentais como a beleza, o encantamento e o prazer, que sem dúvida são valores universais. Desta forma, pela sensibilização dos sentimentos e pela prática educativa e cultural, a valorização do patrimônio imaterial pode transformar os bens de valor local ou regional, em bens de valor universal, dependendo da capacidade criativa de interpretá-los na ótica da universalidade de seus elementos. Assim, portanto, um mito, um ídolo, um sentimento, uma epopéia de valor peculiar a uma determinada comunidade, podem se transformar em bens de interesse supra local, passando a se perpetuar e a se integrar ao patrimônio cultural da comunidade nacional e internacional.”

¹⁹³ Disponível pelo site www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq009/arq009_02.asp

BIBLIOGRAFIA

ABRÃO, Bernadette Siqueira (organizadora). *História da Filosofia*. Editora Nova Cultural, São Paulo, SP, 2004.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Abril Cultural, São Paulo, SP, 1981.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo, SP, Editora Martin Claret, 2004.

Arthur Koestler *apud* Maurício Nogueira Tavares: “A paródia no rádio”, disponível pelo site <http://www.maikol.com.br/subpages/radio3.htm>. Dia da pesquisa: 15.03.2005.

BARBOSA LIMA SOBRINHO, José Octávio. “João Pessoa, a sua morte”. Depoimento disponível pelo site <http://jampa-pb.vilabol.uol.com.br/ijpamorte.htm>. Dia da pesquisa: 01.02.2005.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BARTHES, Roland. “De la science à la littérature” e “De l’oeuvre au texte”. In: *Lê bruissement de la langue*. Paris, Editions du Seuil, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Editora Hucitec, São Paulo, SP, 1988.

BLEICHER, Josef. *Hermenêutica Contemporânea*. Tradução de Maria Jorgina Segurado. Edições 70, Lisboa, 1980.

BORNHEIM, Gerd. O Conceito de Tradição. In: *Cultura Brasileira – Tradição/Contradição*. Jorge Zahar Editor/Funarte. Rio de Janeiro, RJ, 2ª edição, 1997.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: I – antecedentes da semana de arte moderna*. Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, RJ, 1964.

BRUNA, Jaime. Introdução. In: *Teatro grego*. Editora Cultrix Ltda, São Paulo, SP, s.d.

BUENO, Eduardo. *Pau-Brasil*, Axis Mundi Editora, São Paulo, SP, 2002.

CASSIANO, Ricardo. *Marcha Para Oeste*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1942.

CHEVALLIER, Jean-Jacques. *As grandes obras políticas de Maquiavel a nossos dias*. Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1973.

COUTO, Goiás do. *Memórias e belezas da cidade de Goiás*, Goiânia, GO, 1958, p. 18.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo, SP: Global Editora, Volumes I e II, 2ª edição, 2001.

DAMATTA, Roberto. In: *O que faz o Brasil, Brasil?*. Editora Rocco LTDA, Rio de Janeiro, RJ, 1984.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Codecri, Rio de Janeiro, RJ, 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Editora Cultrix, São Paulo, SP.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC Editora, Rio de Janeiro, 1989.

GENETTE, Gérard. Transtextualidade. Disponível pelo site <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/transtextualidade.htm>. Dia da pesquisa: 05.05.2005.

HEGEL. *Estética – Poesia*. Lisboa, Portugal, Guimarães Editores, 1980.

JÚNIOR, José Xavier. “Flamboyant”. In: *A Canção do Planalto*. Cãnone Editorial, Goiânia, GO, 2002.

Jornal *O Popular*, Caderno 2, a 12 de julho de 1991.

Jornal *O Popular*, Caderno 2, Goiânia, GO, a 4 de julho de 2001.

Jornal *O Popular*, Caderno 2 (especial), Goiânia, GO, a 5 de julho de 1997.

José Octávio no seu “João Pessoa”. Disponível pelo site <http://jampa-pb.vilabol.uol.com.br/ijpagov.htm>

JÚNIOR, Lisita. Antônio Péclat de Chavannes. In: *Dicionário Enciclopédico de Goiás*, Editora da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, GO, 1984.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *O Desencanto do Oeste: memória e identidade social no médio Araguaia*. Editora da UCG, Goiânia, Goiás, 2001.

LYNCE, Léo. *Poesia Quase Completa*. Editora da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 1997.

LEXIKON, Herder. Verde. *Dicionário de símbolos*. Editora Cultrix Ltda, São Paulo, SP, 1990.

MACHADO, Irene A. Os gêneros e ciência dialógica do texto. In: *Diálogos com Bakhtin*. Editora da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2001.

MARTINS, José de Souza. In: *Fronteira – a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo, SP, Hucitec, 1997.

MARTINS, Mário Ribeiro. *Escritores de Goiás*. Master, Rio de Janeiro, RJ, 1996.

Memórias Goianas – Relatórios dos Governos do Estado de Goiás 1906 – 1917. Número 17, Sociedade Goiana de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Centro de Cultura Goiana, Editora UCG, 2004.

MEMÓRIA CULTURAL: ENSAIOS DA HISTÓRIA DE UM POVO. Edição da Prefeitura Municipal de Goiânia – Assessoria Especial de Cultura, Goiânia, GO, 1985.

MILARE, Sebastião. “O Teatro Brasileiro de 1918/38: Revisteiros” (artigo). Disponível pelo site http://www.antaprofana.com.br/Revisteiros_1.1.htm. Dia da pesquisa: 10.11.2004.

PÁDUA, Andréia Aparecida Silva de. *A Composição e Comparação do Custo-Quilômetro entre os Equipamentos Convencionais e os Microônibus no Sistema de Transporte Coletivo Urbano de Passageiros na Região Metropolitana de Goiânia*. Monografia do curso de Ciências Econômicas. UCG, set. de 2003.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. In: *Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RAMOS, Victor de Carvalho. Resumo histórico. In: *Letras goianas*. Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura, Goiânia, GO, 1967.

500 ANOS DA PINTURA BRASILEIRA (enciclopédia), verbete “Péclat de Chavannes”. Disponível pelo site http://www.logon.com.br/pintura/pint_biog.htm. Dia da pesquisa: 16.06.2005.

Revista *Oeste*, ano III, número 16, Goiânia, GO, Maio de 1944.

Revista *Oeste*, ano III, número 18, Goiânia, GO, Julho de 1944.

Revista *Oeste*, ano III, número 18, Goiânia, GO, Julho de 1944.

Revista *Oeste*, ano III, número 18, Goiânia, GO, julho de 1944.

Revista *Oeste*, ano III, número 18, julho de 1944.

Revista *Veja*. Ano 37. Número 40. Edição 1874. Quem precisa de heróis?. A 6 de outubro de 2004.

Revista *Veja*. Ano 37. Número 38. Edição 1872. Entrevista: Roberto DaMatta. A 22 de setembro de 2004.

Revista *Veja*. Ano 37. Número 48. Edição 1882. A 1º de dezembro de 2004.

Revista *Veja*, ano 37, nº 46, edição 1880, a 17 de novembro de 2004.

Revista *Veja*. “A Herança Cultural da Inquisição”. Ano 38, nº 5, edição 1890, a 2 de fevereiro de 2005.

Revista *Veja*. Ano 37. Edição 1875, a 13 de outubro de 2004. Disponível pelo site www.veja.com.br

Revista *Veja*. Idéias. Edição 1875, a 13 de outubro de 2004. Disponível pelo site www.veja.com.br

Revista *Veja*. Ano 37, número 40. Edição 1874. 6 de outubro de 2004.

SOUZA, Okky de. “A grande colméia humana” (artigo). Disponível pelo site www.veja.com.br. Dia da pesquisa: 20.03.2005.

SUASSUNA, Ariano. In: *Iniciação à estética*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, RJ, 6ª edição, 2004.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. *Memórias*. Livraria Editora Cultura Goiana, Goiânia, GO, 1973.

TELES, Gilberto Mendonça. In: *A poesia em Goiás*. Imprensa Universitária da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 1964.

TURCHI, Maria Zaira. In: *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Editora da UNB, Brasília, DF, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. In: *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

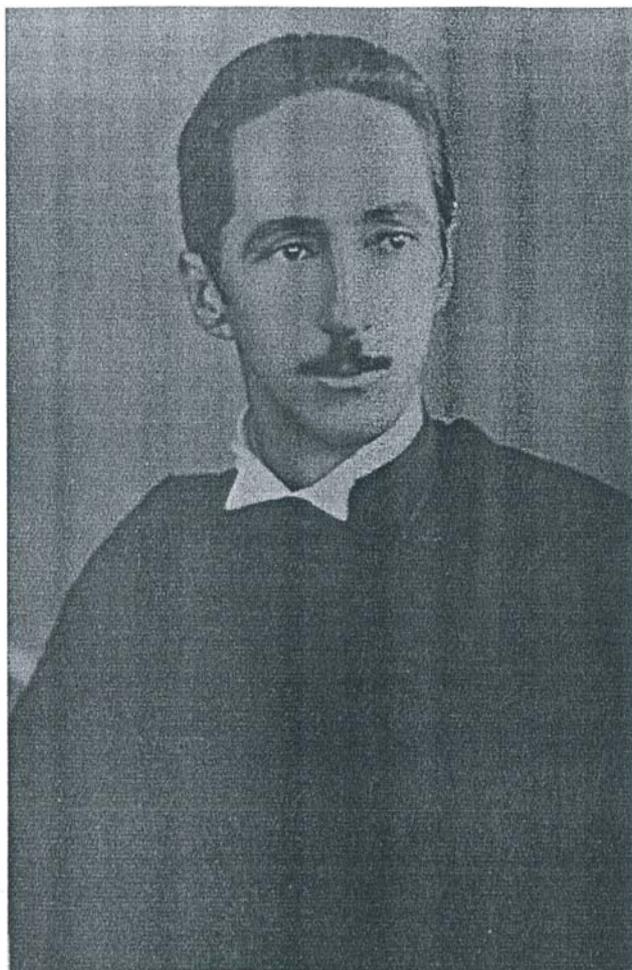
Sociedade Brasileira de Urbanismo <http://sburbanismo.vilabol.uol.com.br/o-urbanismo.htm>.

VOLKMER, José Albano. “Memória cultural e o patrimônio intangível”. Disponível pelo site www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq009/arq009_02.asp. Dia da pesquisa: 07.04.2005.

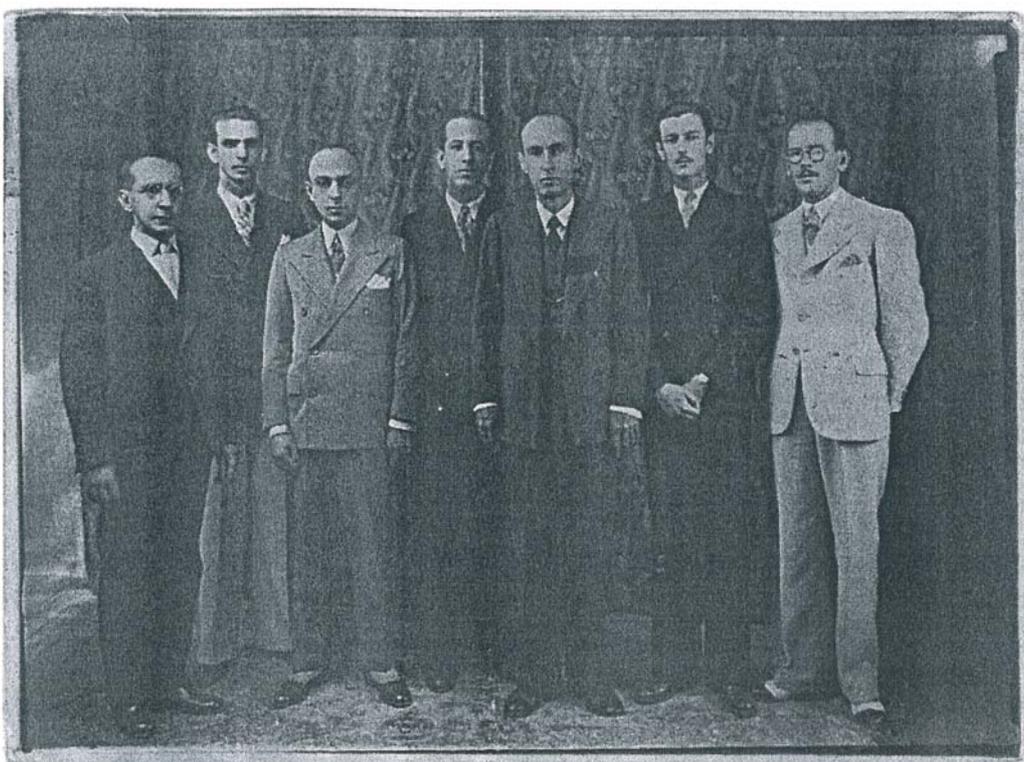
ANEXO



Vasco dos Reis, autor do texto



Joaquim Edison de Camargo, o autor das 36 músicas



Membros da Coligação Libertadora, que fazia oposição a Pedro Ludovico. Alguns deles são retratados na cena quarta, segundo ato. O flagrante foi tirado durante a Assembléia Constituinte Estadual 1935. Vê-se da esquerda para a direita: Victor Coelho de Almeida, Jacy de Assis, G. Gonzaga Jayme, Alfredo Nasser, Agenor A. de Castro, J. da C. Paranhos, J. R. R. Jubé Júnior

Handwritten musical score for the first dinner scene of the Prologue of Goiânia. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking "molto lento" and the lyrics "Sinto um minúsculo...". The second staff is the piano accompaniment, with markings "rall." and "a tempo". The third staff continues the piano accompaniment with "crescente" and "diminuendo". The fourth staff is a shorter section marked "finisar".

Handwritten musical score for the second and third dinner scenes of the Prologue of Goiânia. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking "Moderato" and the lyrics "...e um mundo...". The second staff is the piano accompaniment, with markings "Moderato" and "crescente". The third staff continues the piano accompaniment with "diminuendo". The fourth staff is a shorter section marked "finisar".

Partituras das músicas das cenas primeira, segunda e terceira do Prólogo de Goiânia



Pedro Ludovico e seu secretário geral, Benjamim da Luz Vieira. A Benjamim coube referendar o decreto que cria o município de Goiânia, conforme a cena segunda do ato final



Um exemplar da Jardineira, que a cena nove mostra, primitivo sistema de transporte de Goiânia