

Luzimar Goulart Gouvêa

**O HOMEM CAPIRA NAS OBRAS DE LOBATO E DE MAZZAROPI:
A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO**

Dissertação apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE 3e
Nº CHAMADA T/UNICAMP
G7452
V _____ EX _____
TOMBO BCI 50424
PROC 16.837/02
C _____ D? _____
PREÇO R\$11,00
DATA 2.0/08/02
Nº CPD _____

CM00172194-1

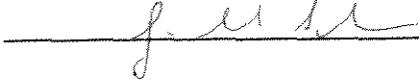
BIB ID 252289

BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Gouvêa, Luzimar Goulart
G745h O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário / Luzimar Goulart Gouvêa. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Suzi Frankl Sperber
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948 - Crítica e interpretação. 2. Lobato, Monteiro, 1882-1948 - Jeca Tatu. 3. Mazzaropi, Amácio, 1912-1981. 4. Brasil - Cultura popular. 5. Cinema. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



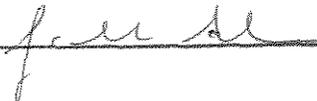
Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber

Prof.ª Dra. Sílvia Helena Barbi Cardoso

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Luzimar Goulart
Goulart

e aprovada pela Comissão Julgadora em
26 / 06 / 2002.



Esta dissertação é dedicada a:

Expedita Pereira Serpa (Expedita Calixta) e José Benedito dos Santos (Juca da Laura), aqui representando todos os moradores do Bairro dos Cochos, Serra da Usina e Serra dos Goulart, em Paraisópolis, MG;

José Lesse de Gouvêa, José Camilo Lesse Gouvêa e Marcello Augusto de Oliveira, meus mortos (respectivamente, meu pai, irmão e amigo);

Raquel Goulart Gouvêa, minha mãe;

Meus irmãos e

Aos amigos: Vânia Cristina Lemes Motta, José Roberto Amaral, Moacir Ferraz de Carvalho Filho, Marcelo Pedroso Bastos e Giovanni Henrique Faria Floriano.

EXPEDITA CALIXTA

Tu passaste pela minha existência e eu ainda me pergunto quantas vezes mais pensarei em ti, sobre tais e tais aspectos, sob que luz pensarei em ti?

Ainda uma vez mais aspirarei, silente, o ar que vem de ti?

De que tempo será ele?

De teu cheiro eu não me lembro mais.

É certo - as coisas do reino de eu menino ficarão guardadas umas pelo cheiro - tu, não - outras pelas palavras, imagem fugidia que brinca no tempo os valores.

Aspirarei de ti que mais para minha vida?

A imponência de tua existência te faz a mais determinada das mulheres: foste a mais expedita criatura.

Teu rosto de verrugas, teus brincos de cigana, teus porcos, filhos, amantes, teu porte e toda a sorte das não sortes ficaram pela vida - eu as guardei, sagrei-as em meu canto - são a contra-luz em minha vida do que foi, na vida, a indomitude.

Agradeço:

À Professora Dra. Suzi Frankl Sperber, pela orientação, gentileza, paciência e pela confiança concedidas;

À Professora Dra. Enid Yatsuda Frederico e ao Professor Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Júnior, pela leitura acurada quando da qualificação;

Ao Professor Doutor Milton José de Almeida e à Prof. Dra. Sílvia Helena Barbi Cardoso, pela participação em minha banca de defesa do mestrado;

À CAPES, pela bolsa de mestrado, sem a qual este trabalho não seria possível.

À Rose e ao Rogério, funcionários da secretaria da pós-graduação, pela atenção.

À professora Maria Helena Martins de Oliveira (A Encantada)

À Claudia Engler Cury e Émerson de Pietri

À Sônia de Camargo Vollet Sachs e Johel Abdalla

À Aida Souza Morales

Pela amizade, pela ajuda, pelo compartilhamento amigo: Adélia Nunes, Ana Lúcia Moret, André Luís de Campos, Antônio Alves de Lima Neto, Divino N. Mesquita, Fernando César C. G. Loiola, Francisco José Coutinho Rodrigues, Francisco J. T. Fazano, Gildete Valério, Glauco Barsalini, Gilberto de Castro Rodrigues, Irland Ramos Tinoco, Ivan Vilela, João Luís e Sônia, José Carlos de Almeida, José Roberto e Kátia, Judith e Evandro, Luciene Maria Ferreira, Marcelo Garcia Arona, Marcelo Marques de Lima, Marco Antônio Abifadel, Marco Antônio Barbosa, Maria de Fátima Fróes Lima, Marlei P.P. Duarte, Mário (Tiriva) e Marli, Mayumi D. S. Ilari, Moisés dos Santos Ottoni Soriano, Neale Machado, Olga Rodrigues Nunes de Souza, Olívia Cristina Ferreira Ribeiro, Raquel Christina Goulart Gouvea, Ricardo Tolomio e Sandra, Rogério Aparecido Ribeiro Marinho, Rúben e Cristiane, Sérgio e Alda, Welington e Silvinha.

Também agradeço: Beth, Elisa, Esther, Guta, Heli, Hyeda, Ismael, José Durvalino, José Geraldo, Lauren, Márcia, Paulo, Pedro, Rita de Cássia.

“Aprender o que somos, o que nos estamos tornando agora e o que podemos fazer, mediante um conhecimento histórico-comparativo denso e justo, é ainda a tarefa prioritária das ciências humanas no Brasil.” (Alfredo Bosi)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	19
2. OS CAIPIRAS.....	23
3. UMA REPRESENTAÇÃO	41
4. MAZZAROPI E UM LUGAR PARA O CAPIRA.....	73
4.1. O Jeca vai ao cinema	79
4.1.1. Resumo do filme	79
4.1.2. O filme	81
4.1.3. Uma pequena análise narrativo-semiótica	85
4.2. Remanescências caipiras	75
4.2.1. A alimentação	94
4.2.2. O armazém	96
4.2.3. O mutirão	97
4.2.4. O vestuário	97
4.2.5. Usos e costumes	99
4.2.6. O feminino	100
4.3. A representação do trabalho	104
4.3.1. O trabalho doméstico	104
4.3.2. O trabalho empresarial	105
4.3.3. O trabalho coletivo	106
5. JECAS DA CULTURA, O DE LOBATO E O DE MAZZAROPI: UM CONFRONTO	107
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
8. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	145
ANEXOS	

Resumo:

Um confronto entre as obras de Monteiro Lobato e de Mazzaropi leva a interessantes observações sobre os procedimentos adotados na construção da figura do caipira presente na Literatura e no Cinema Brasileiros. Enquanto Monteiro Lobato, ao criar o Jeca Tatu, não considera o processo histórico que criou um tipo de cultura específica dentro do corpo da sociedade brasileira, a cultura caipira, Mazzaropi, ao aproveitar a personagem de Lobato no cinema, traz contribuições importantes para que seja ouvida a voz do caipira. Lobato não considerou particularidades da cultura caipira, ignorou a expropriação das formas dessa cultura, além da expropriação das formas de economia. Mais ainda, Lobato fala a partir de seu lugar de classe e silencia a voz do caipira, por meio do procedimento de atribuição de voz, e, ao folclorizar o caipira, faz revelar a visão que a área dos ocupantes tem dos ocupados. A voz que prevalece, então, é a voz do outro, falando sobre o não ser. Numa perspectiva que considera uma dialética do “não ser e do ser outro”, de Paulo Emílio Salles Gomes, a análise do filme *Jeca Tatu*, traz o caipira, na obra de Mazzaropi, como pertencente à área do ocupado, ocupado esse criado pelo ocupante. Mazzaropi dá voz ao caipira, propicia o encontro do representado com sua representação, e se utiliza de alguns recursos sorrateiros e eficientes na representação do caipira. A personagem filmica de Mazzaropi, Jeca Tatu, vai inserir-se na “dialética da malandragem”, proposta por Antonio Candido. Com a assunção da malandragem, o Jeca de Mazzaropi vai aparecer desfolclorizado, porque vivo, dinâmico e não preso a um congelamento da imagem do caipira, segundo interesses dos ocupantes. À malandragem, Mazzaropi carrega outro recurso: na instância do discurso, o Jeca acaba por “desconstruir” o lugar de fala do ocupante, com a recorrência ao riso, com a reserva para si da última palavra. Assim, o Jeca de Mazzaropi aparece com voz e pode promover um lugar de resistência dentro do jogo das forças sociais.

Palavras-chave: cultura caipira, Mazzaropi, Monteiro Lobato, cinema, Jeca Tatu.

ABSTRACT

A confrontation between the works of Monteiro Lobato and those of Mazzaropi leads to interesting observations concerning the strategies used to build up the figure of the *caipira*, present in Brazilian Literature and Cinema. While Monteiro Lobato, in creating Jeca Tatu, does not take into consideration the historical process which created a kind of specific culture within Brazilian society - the *caipira* culture - Mazzaropi, placing Lobato's character in film, brings important contributions which enable the *caipira's* voice to be heard. Lobato did not take into consideration particularities of the *caipira* culture, ignored the expropriation forms of such culture, as well as economical expropriation forms. Moreover, Lobato speaks through the voice of his own social class and silences the *caipira's* voice, through the strategy of voice attribution, and, creating a folkloric representation of the *caipira*, reveals the view which the occupiers' area bears of the occupied ones. The voice which prevails is, then, the other's voice, speaking of the non-being. In a perspective which considers a dialectics of "not being and being another", of Paulo Emilio Salles Gomes, the analysis of the film *Jeca Tatu* portrays the *caipira*, in the work of Mazzaropi, as belonging to the area of the occupied - which is created by the occupier. Mazzaropi gives the *caipira* voice, enables the meeting of the represented with their representation, and makes use of some shrewd and efficient resources in the *caipira's* representation. Mazzaropi's film character, Jeca Tatu, belongs to the trickery dialectics proposed by Antonio Candido. With the assumption of trickery, Mazzaropi's Jeca appears free from any folkloric representation, because alive, dynamic and not bound to a frozen image of the *caipira*, in accordance to the occupiers' interests. To trickery, Mazzaropi adds another device: in discourse, Jeca ends up deconstructing the occupier's place of speech, recurring to laughter, and reserving for himself the last word. Mazzaropi's Jeca is, thus, given voice and able to create a resistance place within the game of social forces.

Key-words: caipira culture, Mazzaropi, Monteiro Lobato, cinema, Jeca Tatu.

1. INTRODUÇÃO

A idéia da realização deste trabalho nasceu do incômodo que sempre me causou o tratamento dado, em diversas obras de diversos códigos estéticos, ao homem do campo. A realidade desse homem, seus valores, sua linguagem, para mim, mesmo na minha antiga inocência de leitor mirim, sempre pareceram perpassadas de um certo verniz de cultura urbana que faziam aprisionar esse homem mais ao que não era do que ao que sempre foi, mesmo que esse ser fosse, e é, dinâmico e mutável.

O meu primeiro parâmetro de comparação entre esse homem representado e a representação havida veio de minha própria experiência de vida. Nascido e criado na roça, sempre tive contato com caipiras, comungando, eu também, de valores dessa cultura. Minhas primeiras percepções acerca do caipira foram aquelas calcadas pela diferença. Oriunda da classe de proprietários rurais, minha família mantinha valores que não eram os mesmos que encontrava entre a gente pobre e simples, a pequena massa de trabalhadores das fazendas e moradores da Serra da Usina, do Bairro dos Cochos e da Serra dos Goulart, bairros rurais de Paraisópolis, sul de Minas Gerais. Uma das diferenças mais sentidas era aquela que se instalava pelo uso da língua. Mais tarde, o letramento veio fazer maiores ainda as diferenças, marcando os lugares do um e do outro. Entretanto, do exercício de pensar as diferenças, de pensar o um e o outro, foi ficando a certeza de pertencimento de um ao outro e do outro ao um: o ser caipira já era vigente em mim também.

A oportunidade de fazer um estudo mais aprofundado sobre a cultura caipira, além de ser revestida de um caráter afetivo, traz em si a possibilidade de tentar ouvir a voz dos seres dessa cultura, mostrar seus valores, sua luta, o esforço pela sobrevivência. Hoje, parece-me, essa cultura está fadada ao desaparecimento, transformada que está numa cultura minoritária.

Como cultura parcialmente manipulada, uma vez que seu destino, muitas vezes, depende de interesses econômicos alheios, vem sofrendo transformações, perdas e novas incorporações que a caracterizam e a descaracterizam na sua identidade caipira.

Um dos modos de descaracterização acontece nas formas de representação dessa cultura. E a representação, repetida sistematicamente, vai ajudar a construir um certo imaginário que se tem sobre essa cultura, e esse imaginário, já em momentos posteriores, vai ser tido e aceito como a representação fidedigna dessa cultura. Normalmente, essa representação foi construída por representantes de outros segmentos culturais, com sua visão específica e com os valores desses segmentos. Então, essa cultura representada, eivada dos valores de quem faz a representação, é um mostruário mais de quem representa do que daquele que é representado. Um dos momentos em que podemos perceber isso com mais intensidade é, por exemplo, aquele acontecido por ocasião das festas juninas nas cidades da região da cultura caipira. O caipira que é representado não é, decididamente, o caipira que é. Acontece, nesse tipo de representação, um distanciamento do folclórico, para se dar lugar a uma folclorização, entendida essa folclorização como uma visão folclorizante, uma visão externa, que se superpõe ao folclórico, que é o autêntico, o valor de dentro da cultura, vivo e dinâmico. Esse olhar de fora congela o folclore, fazendo com que este seja fixo, imutável, morto numa camisa-de-força que é essa cristalização da imagem do caipira feita de valores de quem a olha de fora, nunca de dentro.

Minha pretensão de estudo da cultura caipira veio recair então sobre as representações feitas sobre o homem caipira. Meu objetivo é analisar a construção da imagem do caipira e sua utilização na Literatura e no Cinema.

Identificada como a mais cabal representação do homem caipira, a imagem do Jeca Tatu, construída por Monteiro Lobato, vai ser sempre a referência mais forte e da qual não podemos fugir, porque paradigmática. Outra representação do mesmo caipira é o Jeca Tatu do cinema de Mazzaropi. A permanência dessas duas representações revela, na verdade, num corte profundo do corpo social brasileiro, os lugares sociais e ideológicos dos construtores dessa representação em face do representado. Dessa forma, o estudo dessas questões acaba ajudando a definir também os lugares ocupados, respectivamente, por Monteiro Lobato e Mazzaropi, na cultura brasileira, quando o assunto tratado for a representação da cultura caipira.

No capítulo “Os caipiras” tento dar conta de dados históricos e da formação dessa identidade caipira. Essa identidade é menos racial do que cultural. A construção e o percurso dessa identidade cultural caipira vai ser, quase sempre, condicionada pelo outro dessa cultura, aquele que detém a força e o domínio, aquele que explora e que destina outrem. Esse destinar, entretanto, sofre também uma resistência, não é algo pacífico.

O capítulo “Uma representação” vai abordar uma representação específica da cultura caipira, precisamente a já aludida construção da figura do Jeca Tatu por Monteiro Lobato. Circunstanciada pela cultura daquele que, então, era porta-voz do mais forte, a elite rural paulista, essa representação revela todo um embate de classes. A prevalência do olhar do mais forte vai consolidar-se na cristalização e no congelamento dessa visão, que será também uma visão de toda uma classe sobre outra, marcada pelo jogo de interesses. Esse capítulo está marcado pela investigação biográfica e textual de Lobato. Esse debruçar tenta dar conta das circunstâncias da escrita de Lobato e tenta cercar os valores transmitidos, valores esses emanados do lugar de classe a que pertencia Lobato.

O capítulo “Mazzaropi e um lugar para o caipira” mostra a utilização, no cinema de Mazzaropi, de uma outra visão sobre o homem caipira. Essa visão, oriunda daquela de Lobato, traz, entretanto, ingredientes novos. O capítulo aborda o filme *Jeca Tatu*¹. A análise de aspectos semiótico-narrativos deve-se à mudança de código estético dessa representação. Também a consecutividade de Mazzaropi a Monteiro Lobato fez-me tentar identificar a permanência dos elementos da cultura caipira na representação fílmica mazzaropiana.

O capítulo “Jecas da cultura, o de Lobato e o de Mazzaropi: um confronto” estabelece um cotejamento das posições de Monteiro Lobato e de Mazzaropi. Em linhas gerais, marco os lugares de ambos e quais dimensões ocupam no contexto de tratamento da cultura caipira, como braço de uma cultura mais ampla, a brasileira. Nesse capítulo, utilizo conceitos marcantes de pensadores da cultura brasileira como Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, respectivamente na área da Literatura e do Cinema.

¹ Ver Anexo 1 – Ficha técnica do filme *Jeca Tatu*.

2. OS CAIPIRAS

O processo de colonização por que passaram as gentes estabelecidas na Capitania de São Vicente foi marcado, desde o começo, pela aventura e pela miséria, entremeadas pela violência.

Enquanto as outras capitanias se dedicaram a uma economia construída sobre a monocultura mercantilista, por meio do cultivo da cana-de-açúcar, utilizando-se da mão-de-obra escrava, a Capitania de São Vicente, embora nela tenham sido também implantados engenhos de açúcar, não teve sua economia marcada por uma regularidade produtiva. O insucesso dos engenhos na capitania deveu-se a diversos fatores, dentre eles o fato de a baixada litorânea ser mais exígua, devido à proximidade com a Serra do Mar e, também, após a fixação do efetivo centro colonizador no Planalto de Piratininga, devido à forte resistência dos grupos indígenas. O planalto era mais atrativo que a faixa litorânea também pelo clima e pelo tipo de vegetação, o que não opunha obstáculos à ocupação.

Não tendo sido a monocultura do açúcar voltada para a grande produção e havendo ausência da exploração de outros produtos comercializáveis, a capitania via-se isolada como rota de comércio. A escoação de uma possível produção planaltina, pela sua dificuldade, desestimulava não só o comércio mas também a própria produção. Ademais, dentre os colonos não havia os homens ricos de Portugal que pudessem empreender atividade econômica de vulto: os que aqui aportaram eram homens do campo, mercadores de parques recursos e aventureiros. Isto tudo levou a colonização vicentina a tomar alguns rumos: aqui, a presença do escravo foi em escala bem menor, e a fundação da economia teve cunho mais autárquico do que mercantilista, pois mais servia à subsistência do que à fomentação de um mercado.

Tal processo colonizador, fadado ao insucesso, gerava, mais que a riqueza, a miséria. A miséria, aninhada na rusticidade dos modos de vida e na precariedade dos meios de produção da subsistência, só deixava duas saídas para os seres vivos: a violência e a aventura.

A violência que se praticava, por exemplo, contra os indígenas e negros. Quando estes colonizadores eram convocados para a destruição das comunidades dos negros fugitivos aquilombados, arrancavam aos escravos as orelhas, como prova do trabalho executado.

A aventura, mais que um estilo de vida, estava condicionada à sobrevivência, visto que nascida da miséria. A aventura, então, não deixava de ser uma forma de economia, um modo de exploração econômica que movimentou e levantou capitais. Uma dessas atividades da aventura era o apresamento do indígena para a venda, como escravo. O mercado era interno: as fazendas de açúcar nas capitanias prósperas. Tornar o índio subjugado e submisso era garantir mão-de-obra escrava barata. Se, por um lado, como produto vendável, o índio podia gerar riqueza, por outro, tornado escravo nas paragens de São Paulo, o seu trabalho apenas garantia a sobrevivência: ajudava a empreender a caça e a pesca, a coleta e mesmo o plantio de alguns gêneros, para subsistência.

Os donatários, proprietários de terra, aventureiros, exploradores, homens livres, índios apresados e escravaria viviam de recursos mínimos. A precariedade da vida convivia com as doenças e com a violência, que a podiam ceifar a todo momento. O fausto, o luxo e o conforto eram inexistentes.

As comunidades acabavam por desempenhar um esforço conjunto de sobrevivência e a organização societária, legal e religiosa também se aproximava de um mínimo que lhes conferia um caráter “rústico”.² A instabilidade da vida e a natureza prática de algumas atividades fizeram desses colonizadores os grandes desbravadores de nossas fronteiras para a colonização que aqui, dessa forma, se implantava.

Afora períodos de pleno sucesso, como a mineração e o cultivo das grandes fazendas de café, contudo, o que mais se viveu na região foi a miséria e a aventura. Delas nasceram o que se ajustou chamar de entradas e bandeiras. Das bandeiras, o nome bandeirante passou a ser atribuído ao aventureiro paulista. “Paulistânia” convencionou chamar-se a região devassada pelas bandeiras e entradas, inicialmente.³

² CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades, 1987. p.21.

³ *Idem*. p.35.

Verdadeiros movimentos colonizadores, as entradas e bandeiras promoveram a expansão territorial, com a conquista e subjugo das tribos indígenas. Isso era possível por meio de uma organização verdadeiramente militar, embora de caráter também rústico.

Este, o lado guerreiro (e, nas entrelinhas, sangrento) dos paulistas. Dessa atividade, entre militar, exploratória, expansionista, e dessa forma de economia (apresamento e venda de indígenas) foram ganhando um jeito de ser e um modo de vida. Pouco afeitos ao trabalho regular da agricultura, aquiesciam à convocação para o desmantelamento de quilombos nas distantes regiões açucareiras, bem como não respeitavam a pacificidade das comunidades missionárias, quando ali havia o produto que mais lhes interessava: o índio acostumado ao trabalho, marcado em seus sentidos para uma atividade produtiva, entre a agricultura, o pastoreio e o artesanato. Aos paulistas interessavam os ataques às organizações missionárias, e muitas delas foram esfaceladas por tais ataques, pois, além do índio pacificado, podiam saquear adornos de igrejas, ferramentas e o gado invernado pelos jesuítas.

Nos intervalos das bandeiras, às vezes grandes intervalos, não havia, contudo, o desenvolvimento pelos paulistas de nenhuma atividade econômica regular, pois que não lhes apetecia o trabalho e, sim, a conquista. Isto tudo deu "*aos antigos paulistas a reputação de gente birrenta e preguiçosa.*"⁴

O declínio da atividade de apresamento indígena deveu-se, além do escasseamento de índios, à esperança alimentada, tanto pelos colonos como pela coroa, de se encontrar metais e pedras preciosas. As novas rotas de expansão das entradas e bandeiras só vieram a ter sucesso no fim do século XVII.

A mineração produziu "*o maior conglomerado demográfico e a maior rede urbana da colônia.*"⁵

Acorreram às zonas mineradoras, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, gente de todas as regiões, além de uma grande quantidade de reinóis. Houve uma considerável transferência para a região, principalmente de Minas Gerais, de toda a vida da colônia. A transferência da

⁴ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.370.

⁵ *Idem*. p.381.

sede da colônia para o Rio de Janeiro foi um dos efeitos da exploração do ouro na região Sudeste.

Todo um surto de desenvolvimento artístico deu-se na região: a modalidade do barroco na arquitetura e esculturas nas igrejas, paços, prédios públicos e residências, a música e até uma literatura, entre arcádica e libertária, floresceram.

A atividade mineradora requereu a utilização de grandes contingentes de escravos e homens livres. A organização das atividades e a infra-estrutura exigiam dinheiro, bem mais do que tão-somente o espírito aventureiro.

O enriquecimento e a exploração desordenada e intensiva deram alguns frutos amargos: a manutenção da autonomia da exploração provocou insurreições e revoltas; a administração colonial, a serviço da coroa, criou impostos e violência, além daquela já provocada pela obtenção de domínio sobre as terras mineiráveis; houve rápido declínio da atividade, pois as minas se exauriam pela intensidade da mineração havida.

A decadência da mineração deixou pobres a muitos: a coroa, pela natureza de suas relações com a Inglaterra⁶, pouco reteve da riqueza obtida, e o povo, amealhado ao redor dessa atividade, teve de procurar outros afazeres como forma de sobrevivência. A exploração agropastoril foi uma saída, mas num regime autárquico, tendo pouco valor mercantil os produtos desta atividade. Embora houvesse um certo preparo, consideradas as características inaugurais do processo, para uma, então, incipiente industrialização (fundição, por exemplo), tal atividade não foi possível por força legal, pois a Coroa também estava presa, neste aspecto, a acordos com a Inglaterra.

Muitos paulistas não retornaram a seus locais de origem. Tornaram-se mineiros. Empregaram-se no serviço público, exploraram zonas novas para a lavoura e para a criação de gado. Empobrecidos, quer social, quer economicamente, sobrou-lhes a decadência e uma regressão a uma economia fechada e autárquica, com o orgulho de suprirem-se em suas necessidades. As cidades já então começaram a se tornar as cidades mortas do ciclo do ouro.

⁶ Tratado de Methuen, de 1703 in BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 99.

Considerados os altos e baixos das aventuras bandeirantes, com picos de sucesso como a mineração, enfim há uma estagnação e uma acomodação, entendidas também como equilíbrio. No dizer de Darcy Ribeiro:

“O equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira rústica, que se cristaliza como área cultural caipira. É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que a supriam de manufaturas, de animais de serviços e outros bens. Acaba por esparramar-se, falando afinal a língua portuguesa, por toda a área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca de ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada. Em essência, exaurido o surto minerador e rompida a trama mercantil que ele dinamizava, a paulistânia se “feudaliza”, abandonada ao desleixo da existência caipira.”⁷

Somente a partir desse equilíbrio, ou seja, entre o período de 1790 a 1840, período anterior ao da implantação de um novo sistema produtivo, o das fazendas de café em regime produtivo escravocrata, é que se deu o florescimento de algumas modalidades da vida caipira.

Aqui, o trabalho em regime de parceria; ali, uma espécie de agricultura itinerante, com o uso da coivara e sua conseqüente exaustão de terras; acolá, o agrupamento em bairros rurais. Tudo isto dá conta do viver do caipira num retorno à vida de economia autárquica. À incidência de ocupação de terras pela posse entre os caipiras despossuídos

⁷ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. p.383.

corresponde uma prática cartorial de legalização de extensas glebas de terras devolutas, a maior parte das vezes em procedimentos excusos, para os mais abastados.

Os caipiras menos afortunados estão sempre fadados a ir para as franjas das zonas ocupadas, empreendendo o desbravamento de novas áreas, desmatando, queimando, plantando, vivendo à míngua, embrutecendo-se e isolando-se cada vez mais.⁸

Aos grandes senhores de terra pouco interessavam os caipiras como mão-de-obra amealhável, pois da decadência da mineração ficaram disponibilizados muitos escravos na região, excedentes inclusive na nova vida, até o advento do café. Os proprietários de grandes glebas, entretanto, admitiam os caipiras como parceiros ou como meeiros, o que garantia uma produção sem preocupação com o provimento da subsistência de parte do grupo de pessoas sob seus domínios, e estas modalidades de produção, parceria e meação, asseguravam a expansão ou abertura de novas glebas produtivas e aproveitáveis para o amanhã ou para a pecuária. Após esse trabalho de desbravamento e limpa, muitos eram dispensados dos compromissos de parceria e meação e jogados para novas frentes a conquistar. Havia, nesse procedimento, uma espécie de espoliação de uma conquista: a boa terra lhes era negada e seus braços eram impelidos a novos desmatamentos, queimadas, plantações, expulsões, fome e miséria.

O sistema cartorial também expropriou legalmente muitos caipiras de suas terras, sitiantes que eram, proprietários de fato, pela posse, ocupação e zelo de uma terra que, antes, era de ninguém.

A economia artesanal doméstica convivia com uma instituição caipira de solidariedade: o mutirão. Além de proporcionar ajuda mútua, o mutirão era lugar e tempo de integração social e lazer. Praticado entre familiares e vizinhos, estreitava as relações de amizade e construíam a unidade e o sentimento de localidade dos bairros rurais.

Outras instituições garantem esta identidade e marca caipiras: a religião e a família. O culto a um santo padroeiro no bairro é fator de convívio social, oportunidade de organização de um evento de cunho comunitário, além das certas oportunidades de lazer

⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.35.

nos festejos do padroeiro, concessão lateral da religiosidade. Missas, leilões e bailes aproximam festeiros, familiares e vizinhos. Esse é, praticamente, o ápice da vida social do caipira, e há outras oportunidades interessantes: batizados, casamentos, oferta de alimentos entre vizinhos (caça e carne de porco), caçadas etc. Todas as atividades desenvolvidas nunca descartam o envolvimento da família, pois a penúria sempre irmanou a todos.

As tarefas do cotidiano eram executadas por homens, mulheres e mesmo crianças, com uma hierarquização específica. Como o produto do trabalho era pobremente comercializável, a produção não tinha cunho mercantil e, à impossibilidade de capitalização, decorria um desinteresse pela produção: era para o gasto que se produzia e produzia-se pouco, apenas o bastável. Às vezes, menos que o suficiente. Havia o suprimento da caça e da pesca, mais fortemente nos momentos anteriores à lavoura e pecuária extensiva.

Isso, contudo, conferia a possibilidade de um aspecto lúdico à existência, nas estações de lazer. Havia grandes intervalos para a caça, para a pesca, para as festas, para os leilões, para os mutirões, entremeando períodos de trabalho mais árduo. Essa possibilidade de lazer não contemplava, por exemplo, num momento posterior, os assalariados das grandes fazendas de café, pois o sistema produtivo impedia a manifestação desses traços da cultura.

Com o advento das fazendas de café, a valorização do trabalho cresceu. A intensidade de cultivo e produção do café crescia, a partir de 1850, de maneira rápida. Novas frentes de cultivo eram sempre abertas; zonas exauridas eram abandonadas ou adaptadas para a pecuária. O enriquecimento de uma faixa de proprietários rurais trouxe, principalmente para a região de São Paulo, um refinamento nos modos de vida e educação dessas famílias; houve a transferência da vida familiar para as cidades e, mesmo nas cidades pequenas, todo um requinte ganhou forma: palacetes eram construídos, o mobiliário e a educação eram importados, a “vida social” era produzida.

Mas, apesar da riqueza e da opulência, um outro problema viria a surgir, agora nem sempre administrado de perto pelos proprietários das fazendas: o escasseamento da mão-de-obra. Anteriormente à Abolição da Escravatura, já diversos mecanismos haviam sido

implantados para coibir o escravagismo. Como a produção era sempre crescente, a mão-de-obra escrava tornava-se insuficiente e, sem a entrada no mercado de trabalho de novos braços escravos, a produção poderia ficar comprometida. A massa de homens livres, quer fossem caipiras não acostumados ao regime de trabalho, por características de sua cultura, quer fossem escravos libertos, quer fossem ex-proprietários sitiante, não queria ver-se na condição de assalariados nas plantações de café: ao caipira, era ver coincidir sua situação à do escravo; ao negro, era reincidir numa condição cuja memória lhe era dolorosa; ao sitiante, era descer demais em sua derrocada. Além do mais, o trabalho em regime de parceria e meação lhes garantia uma via de acesso a uma possibilidade fundiária, além de lhes garantir maior liberdade na disponibilidade de seu tempo de trabalho e lazer.

A recusa pelo trabalho e a opção pela parceria e meação, frente à necessidade premente dos fazendeiros de café, certamente fizeram gerar nestes últimos uma revolta cega contra aqueles que ousavam arrostar o seu poder de senhores. A pecha de preguiçosos e vadios recaiu sobre aquela população livre. Caipiras, então, são vistos como atrasados e refratários à evolução. É interessante notar que, naquele momento, além dos escravos, os caipiras eram a única outra mão-de-obra disponível. Em suma, eles eram os trabalhadores nacionais, mas foram rejeitados pela classe patronal, chegando a haver mesmo uma recusa incondicional, por parte da classe patronal, desses trabalhadores. Considerados como idiotizados, incapazes para o trabalho organizado, sofreram esta rejeição e, como horizonte para os fazendeiros, havia a possibilidade de importação de trabalhadores brancos.

A vida brasileira era ainda centrada no campo. As cidades não eram os locais de trabalho, pois a industrialização era de tal forma insignificante que não requestava grandes contingentes de mão-de-obra. O preconceito contra o trabalhador disponível cada vez mais se avolumava, e o não recrudescimento dele fez com que se partisse para uma outra saída: a importação de trabalhadores. Como pouco interessava aos caipiras a assunção de formas de trabalho que não lhes garantiam vislumbre de enriquecimento e usufruto da liberdade de uso do seu tempo, e como aos proprietários não interessasse a causa dos caipiras, pois, não compreendendo a cultura e o funcionamento de uma outra ordem econômica no caipira e

tendo um interesse imediato, o do suprimento de mão-de-obra para eles, proprietários, que não conseguiam tampouco vencer o preconceito, a saída que se apresentou foi a imigração.

Neste ponto, aparece uma outra questão importante: o problema da identidade nacional. Quem era, de fato, o “elemento nacional” no Brasil? Como os citadinos e os proprietários rurais, agora instalados em palacetes, em residências ostensivas nas cidades, e já banhados na aragem de uma educação européia, se identificavam mais com a corte ou com a Europa, não podiam, pois, se identificar como sendo o “elemento nacional”. Os grandes proprietários e os homens ricos tinham linhagem direta, mesmo que mais antiga, nos antigos colonizadores portugueses, nos administradores da colônia e seus olhos, para compor sua imagem, estavam voltados para a Europa.⁹ Os índios não poderiam ser vistos como elementos nacionais, pois não foram sequer integrados a uma vida comum das populações. Enquanto cativos, miscigenaram-se e perderam traços de sua identidade cultural. Sofreram dizimações e o restante permaneceu isolado, possível caminho para a continuidade de sua existência. Os negros, transplantados em cativeiro, não eram os nacionais. “Elemento externo” já em sua origem, compunham uma identidade racial e cultural ímpar: sua situação de então não os fazia pressupor sequer direito à cidadania. Não poderiam, então, ser alçados à condição de nacionais. Restou, para representar o “elemento nacional”, aquela vasta gama de gente, pobres todos, os homens livres, mestiços: caipiras, crioulos, sertanejos, caboclos, gaúchos.¹⁰ Estes, os não queridos: indolentes, fadados ao atraso, naturalmente inermes, barbarizados. Esta, a voz do preconceito e da usurpação.¹¹ Preconceito que vai mais longe: vai decidir a introdução de um novo “elemento”, o imigrante europeu, para fazer o “*branqueamento*” do Brasil.¹² Idealizados como melhores

⁹ Situação similar é descrita, pormenorizadamente, por Albert Memmi em seu livro *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, hoje um clássico sobre o colonialismo francês na África.

¹⁰ Darcy Ribeiro, no capítulo “Brasis”, de seu livro *O povo brasileiro*, descreve o que seriam as variantes principais da cultura brasileira tradicional.

¹¹ Albert Memmi, op. cit., ao fazer o retrato do colonizador, diz, após descrever vários traços que formam um conjunto coeso de características do colonizador, que esse assume o “*papel de usurpador (ou ainda o complexo de Nero)*” p.56.

¹² No capítulo 6º do livro *Black into white – Race and nationality in brazilian thought*, Thomas Skidmore fala sobre um progressivo “*branqueamento*” brasileiro, tanto no tocante à raça quanto ao pensamento brasileiro de então.

trabalhadores, detentores de conhecimentos e técnicas mais evoluídas de produção, foram chamados para suprir a mão-de-obra insuficiente e ineficiente, aos olhos dos patrões daqui.

Ao adventício foram propostas condições especiais para a gregarização na terra: as melhores glebas lhes eram ofertadas, passagens para toda a família eram garantidas, assim como a sua manutenção no primeiro ano, um salário anual fixo, ganho variável segundo a produção, um corte de terras para lavouras para a família.¹³

Essas condições não eram oferecidas aos trabalhadores nacionais e o trunfo representado pelos imigrantes matava outras sedes: redirecionava para os seringais da Amazônia o fluxo de trabalhadores nordestinos em direção ao Sul, agora inchado de mãos ditas mais qualificadas, imobilizava a resistência dos caipiras e negros forros, lutadores que eram para alçar-se, mesmo como parceiros, a uma desejada condição de sitiantes. Aos senhores do café e a outros segmentos da sociedade era também a oportunidade, com os imigrantes, do crescimento numérico da população branca no Brasil. Isto garantiria a possibilidade de eles todos, brancos, serem vistos como nacionais, legitimando a usurpação, como os cartórios haviam feito com as terras, e cumprindo a sanha sagrada da ação colonizadora. Com a entrada deste novo “elemento”, o ser do trabalho, pois que foram importados para tal, e pobres eram todos, na nação fica evidenciado: de um lado, o exógeno, o imigrante; de outro, os brasileiros, mestiços.

A questão do trabalho acaba por evidenciar o problema da identidade nacional de então. Mestiço, o Brasil era uma heterogeneidade, e não um bloco homogêneo, racial.

Até agora evitei falar em questões raciais, para não restringir o caipira a uma identidade racial. O caipira, objeto deste estudo, é, antes de mais nada, uma identidade cultural. Meu relato até aqui pretendeu dar conta de uma História e do modo de inserção dos grupamentos humanos em uma determinada sociedade, a sociedade brasileira em seu braço paulista. Do colonizador ao caipira oprimido pela modernização produtiva das fazendas de café, tracei um certo perfil comportamental, histórico, humano, relacional,

¹³ Darcy Ribeiro, op. cit., p.400, descreve entusiasticamente as condições dadas aos imigrantes, contudo a instrução do *Relatório da abertura da Assembléa Legislativa Provincial no dia 15 de fevereiro de 1855* revela mais detalhes sobre os mecanismos não tão generosos das condições de imigração.

econômico e cultural desses homens. Quando começo a falar das questões da imagem que se tem dessa gente, ou mesmo da auto-imagem dessa gente, passo a lidar com elementos mais difíceis de serem tratados. As ideologias encontram-se e expõem o jogo de forças presentes na experiência da vida, e esbarrar num preconceito, nos preconceitos todos, pode macular as imagens. Pretendo arrolar, a seguir, alguns dados mais, caracterizadores que são do homem caipira e de sua cultura. Somente aqui estarei apresentando dados raciais, já não temendo a limitação disto para a compreensão do universo da cultura caipira.

Os caipiras, até antes da massiva imigração, ao final do séc. XIX, eram uma gente cujos componentes raciais deviam sua origem à miscigenação: quase sempre, não é uma raça pura. Os portugueses desbravadores e deportados logo mesclaram-se aos índios. Daí nasceram os mamelucos ou caboclos ou carijós. As índias, arrebanhadas às suas tribos ou violentadas, pariam frutos cuja identidade racial era um misto. Muito disto se praticou e, assim, era garantido o povoamento. Mais tarde, a relação senhorial de domínio fez o mesmo com as escravas negras. Muitos “pardos” e “mulatos” nasceram, com o agravamento de continuarem na condição de escravos, devido ao não reconhecimento oficial da paternidade. Mais miscigenação era praticada e, alguns, conseguindo a alforria, eram responsáveis por novos cruzamentos. Não se pode dizer que não houve, no universo da história caipira, toda a sorte de miscigenação: há os mamelucos, os cafuzos e os mulatos. Bem mais tarde, passada a implantação da imigração, também houve novas miscigenações, e mesmo os imigrantes se caipirizaram.

Antonio Candido reconhece a descrição, feita por Cornélio Pires, no livro *Conversas ao Pé do Fogo*, sobre a existência de diversos caipiras: o “caipira branco”, o “caipira caboclo”, o “caipira preto” e o “caipira mulato”.

Antonio Candido diz:

“É a maneira justa de usar os termos, inclusive porque sugere a acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura rústica de São

Paulo - processo a que se poderia chamar acaipiramento ou acaipiração, e que os integrou de fato num conjunto bastante homogêneo."¹⁴

Cornélio Pires reutiliza o mesmo texto como introdução a seu livro *Quem conta um conto e outros contos*, e nele nos diz que o "caipira branco" é "meia mescla, descendente de estrangeiros brancos..." Já o "caipira caboclo" é "o descendente dirêto (sic) dos bugres catequisados pelos primeiros povoadores do sertão". O "caipira preto", para Cornélio, é o "descendente dos africanos já desaparecidos do Brasil". Em outro momento, ele esclarece que são "raros neste Estado, o cafuz e o caboré, tão comuns no norte do Brasil."¹⁵ "Cafuzos" ou "caburés" são os miscigenados de negro e índio.

Encontramos, também, particularizações mais geográficas do que raciais, nas distinção entre "o 'caipira' e o 'caiçara', que é um caipira do litoral."¹⁶

Ainda sobre a localização geográfica, Pasquale Petrone¹⁷ considera que

"a civilização caipira cobriu no passado as seguintes áreas: todo o litoral paulista (onde o caiçara é sempre um caipira); o Vale do Paraíba, as serras da Mantiqueira, de Quebra Cangalha, do Mar, de Paranapiacaba; o Planalto Paulista, a Zona Bragantina; a depressão periférica paulista, isto é, a zona de transição entre os solos arqueanos e os solos paleozóicos, principalmente ao longo do Rio Tietê (englobando a Zona de Piracicaba, dos Campos Gerais, etc.), a zona do antigo "Caminho do Mato", que levava ao sul do país e por onde vinham as tropas de muares para serem vendidas na feira de Sorocaba; o planalto de Franca,

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. p. 22 e 23.

¹⁵ PIRES, Cornélio. *Quem conta um conto... e outros contos (coisas de outrora)*. São Paulo: Livraria Liberdade, 1943. p. 09 a 20.

¹⁶ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. p. 24.

¹⁷ Citado por Ada Natal Rodrigues e por Carlos Rodrigues Brandão. Ambos *apud* QUEIROZ, 1967, p.69-70 QUEIROZ, Maria Izaura Pereira. *Bairros rurais paulistas*. São Paulo, separata da *Revista do Museu Paulista*, nova série, 1967.v.XVII, p.208.

caminho para as minas de Goiás e de Mato Grosso.”¹⁸

Antonio Candido distingue “*um lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das Capitânicas de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso.*”¹⁹

Já citado anteriormente, Darcy Ribeiro amplia este espaço:

“toda a área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca do ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada.”²⁰

Joseph M. Licyten, em seu artigo “Desafio e Repentismo do caipira de São Paulo”, também circunscreve, histórica e geograficamente, o caipira:

“É preciso não esquecer que, enquanto o resto do Brasil se mantinha sob o domínio da Coroa portuguesa, em São Paulo, a partir do Planalto de Piratininga, se construía uma verdadeira nação nova, empurrando a Linha de Tordesilhas para as dimensões hoje consideradas continentais do Brasil. Dois terços ou mais do País foram conquistados por uma verdadeira nação de mestiços, sem lei, é verdade, mas cujas ações partiram de anseios genuinamente populares e culminaram, entre outras coisas, na criação de uma cultura regional distinta da do resto do País, com suas tradições, usos e costumes específicos.

Se formos seguir os principais caminhos dos bandeirantes ou considerar a antiga capitania de São Vicente em sua expansão máxima, chegaremos às regiões hoje

¹⁸ RODRIGUES, Ada Natal. *O dialeto caipira na região de Piracicaba*. São Paulo: Ática, 1974. p.22.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. p.79.

²⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. p. 383.

compreendidas pelo norte do Estado do Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, sul de Minas Gerais e o Estado de São Paulo propriamente dito. Essa é a região cultural caipira e é nela que vamos encontrar uma identidade cultural representada por diversos fenômenos, entre os quais modalidades de dança, cantoria e versejar.”²¹

Devido aos tipos de atividades exercidas pela colonização, os atos colonizadores, conquistadores e exploradores, viabilizados pelas Entradas e Bandeiras, não se deu uma fixação efetiva na terra, tanto dos senhores quanto de seus subalternos, e a vida comum estava sempre às voltas com estas atividades. As gentes que não auferiam condição de senhorio nem de escravos estavam à margem da colonização de então.

Após a decadência do ouro, com a fixação em novas terras ou com o retorno às antigas zonas de origem, é que os paulistas, tendo conhecido o sucesso e tendo elaborado melhores formas sociais para a vida, conhecem o estabelecimento de relações sociais. Restritos a uma economia fechada e de subsistência, anteriormente à eclosão da cultura do café, é quando, repetindo, agora fixados, emerge, pela primeira vez, o que se convencionou chamar de cultura caipira.

No plano político e legal, os velhos paulistas empreendedores agenciaram a distribuição, legalização e posse das terras. Economicamente, tinham assegurado o trabalho ainda através do escravagismo.

Então, ao excedente, é que se chama caipira:

*“Porque, ademais de pobres e expropriados”... “eram, simbolicamente, mais do que o índio e o negro escravo o oposto do senhor das terras.”*²²

Ainda, com Carlos Rodrigues Brandão, podemos acrescentar:

²¹ “Desafio e repentismo do caipira de São Paulo” in BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira – Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 1987. p.76.

²² BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. p.20.

*“O oposto do caipira são os senhores de terras e, mais ainda, o bandeirante, em quem a violência arbitrária sobre o índio, o escravo e o pobre justifica-se, no fim das contas, pela nobreza do estilo com que é exercida e a intenção legítima da conquista. Assim, quando os próprios bandeirantes e os donos de lavras do fim dos tempos do ouro voltam a ser senhores de terra, conservam a nobreza de origem, ainda que percam traços e atos guerreiros que foram neles, a glória e, nos caipiras, a vergonha.”*²³

À auto-heroicização, no relato de aventuras, à ufanização, à glória dos antepassados corresponde, no discurso do mais forte, um lugar de vergonha e de irrealizações para o mais fraco, o caipira. Sequer a imagem do trabalho restou a eles, pois havia os escravos.

Sobre os assentamentos da empresa produtiva de molde capitalista dos engenhos de açúcar, inicialmente, e, após, havendo o desenvolvimento da cultura do café no modelo que já foi apresentado, Maria Sylvia de Carvalho Franco diz:

“Esta situação deu origem a uma formação sui generis de homens livres e expropriados, que não foram integrados à produção mercantil. A constituição desse tipo humano prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas. Dada a amplitude das áreas apropriadas e os limites impostos à sua exploração pelo próprio custo das plantações, decorreu uma grande ociosidade das áreas incorporadas aos patrimônios privados, podendo, sem prejuízo econômico, serem cedidas para uso de outro. Esta situação - a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos - possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas

²³ *Idem.* p.19.

decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção significativa para o sistema como um todo não recaiu sobre seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade.

A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser.”²⁴

Carlos Rodrigues Brandão mostra em seu livro *Os Caipiras de São Paulo*, por meio da visão que os viajantes tinham dos caipiras, o lugar que era reservado, na organização do trabalho, a estes e como, expropriados do trabalho, passam a ser vistos como indolentes. Também Márcia Regina Capelari Naxara, na dissertação *Estrangeiro em sua própria terra - Representações do Trabalhador Nacional - 1870/1920*, historia toda a problemática de negação do trabalho e do trabalhador livre, desnudando as relações de poder e as justificativas dos proprietários sobre a não utilização do trabalho caipira. Os estigmas e preconceitos sobre o caipira são minuciosamente visitados nessa obra.

Uma das mais fundamentais diferenças, talvez acirradoras de preconceitos, entre a cultura caipira e um modo capitalista de apropriação do tempo é a relação estabelecida por estas duas vertentes de organização do espaço-tempo.

Alfredo Bosi, no prefácio ao livro *Cultura Brasileira - Temas e Situações*, denominado “Plural, mas não caótico”, observando o andamento dos meios de comunicação de massa (e neste momento estou dando um salto histórico no tempo exatamente para confirmar uma permanência de traço cultural), diz que

²⁴ FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de estudos brasileiros, 1969. p.12.

*“A montagem de bens simbólicos em ritmo industrial nos fornece um modelo de tempo cultural acelerado.”*²⁵

Em outro momento do mesmo texto, Bosi, ao conjecturar sobre qual outra cultura seria capaz de resistir às baterias da civilização de massa, vê como resposta aquelas que podem guardar certa resistência: a cultura erudita ou a cultura das classes pobres, dos iletrados. Bosi diz:

*“Resistência pressupõe, aqui, diferença: história interna específica; ritmo próprio; modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo”.*²⁶

Ainda Alfredo Bosi alerta que *“a força das oposições ressalta quando se recorre ao critério da temporalidade,”*²⁷ pois

*“o tempo da cultura popular é cíclico. Assim é vivido em áreas rurais e zonas pobres, mas socialmente estáveis, de cidades maiores. O seu fundamento é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor. Tempo sazonal, tempo do lavrador, marcado pelas águas e pela seca. Tempo lunar: tempo das marés, tempo menstrual, tempo do ciclo agrário, da sementeira à ceifa, com a pausa necessária ao repouso da terra. Tempo do ciclo animal: do cio ao acoplamento, da gestação ao parto, da criação ao abate ou à nova reprodução”*²⁸

Embora as palavras de Alfredo Bosi refiram-se a um outro tempo, as idéias e os valores específicos apresentados são os mesmos que encontramos no nascedouro da cultura caipira, e a relação estabelecida pelo homem caipira na utilização do seu tempo e no desenvolvimento de suas atividades, caça, pesca, coleta, criação de poucos animais

²⁵ “Plural, mas não caótico” in BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira – Temas e situações*. p.09.

²⁶ *Idem*. p.10.

²⁷ *Idem. ibidem*.

domésticos e lavoura de subsistência, leva-nos a concluir, por oposição, pela existência de um “*tempo cultural desacelerado*.” Ressalvadas as diferenças, o modo produtivo, tanto do engenho quanto da mineração e das fazendas de café, identifica-se com uma técnica de produção avançada cuja manutenção era requerida por uma consciência capitalista que imprimia um dinamismo nos modos de produção que se diferenciava, e se diferencia, do modo de arregimentar recursos e de relacionar-se com o tempo e o espaço dos caipiras. O trabalho, então, tem outro sentido e significado para o caipira.

Como eram extremamente marcados os interesses das empresas produtivas, a exploração da mão-de-obra escrava e a produção mercantil, houve, por parte do homem livre, um afastamento do trabalho. Além de ser uma explicação de ordem social, já explanada anteriormente quando ficou estabelecido o que representava para os trabalhadores livres e escravos forros o trabalho assalariado, o afastamento do trabalho compreende uma outra explicação: a possibilidade de resistência. Possibilidade de resistência que, num outro momento, é também uma imitação aristocrática, daquela para quem o trabalho manual e braçal, as *artes serviles* do Império Romano, deve ser executado por escravos. Este, o caráter de imitação; o caráter de resistência implica um certo nível de consciência, ainda que incipiente, de que a negação do trabalho alienado faz negar uma condição alienada – a do escravo. Uma outra coisa se esconde, ainda, nessa negação: a interrupção da apropriação do produto do trabalho pela classe proprietária.

²⁸ *Idem*, p. 11.

3. UMA REPRESENTAÇÃO

Até o momento pretendi dar conta de vários aspectos da cultura caipira, tentando imprimir uma visão histórica de fatos e circunstâncias caracterizadoras dessa mesma cultura. Passarei a abordar, de agora em diante, a trama das representações do homem caipira que faz com que tenhamos um conjunto de imagens criadas acerca desse homem.

O imaginário construído sobre esse homem povoa a visão que temos dele e, a partir deste imaginário, passamos a fazer coincidir, como identificação de uma verdade, o ser real com o imaginado.

Jacques Le Goff, *apud* Márcia Regina Capelari Naxara, no prefácio de *L'Imaginaire Médiéval* diz do

*“conceito de imaginário como parte do campo da representação que, no entanto, vai além dele: “Mais s’il n’occupe qu’une fraction du territoire de la représentation, l’imaginaire le déborde. La fantaisie, au sens fort du mot entraîne l’imaginaire au-delà de l’intellectuelle représentation”. O autor procura mostrar as fronteiras, ainda que difíceis de traçar, entre o imaginário e conceitos vizinhos, como o simbólico e o idelógico.”*²⁹

A representação do homem caipira, ainda hoje, está quase sempre atrelada a um modo de ver advindo de um lugar social externo a essa cultura representada. A visão que se construiu, ao longo dos anos, atende, assim, aos interesses e corresponde à limitação desse olhar. Ora, esse é o olhar daquele que sempre deteve o poder. A contingência desse ponto-de-vista guarda máculas desse relacionamento social: a atribuição de características próprias aos caipiras sempre encerra uma negociação mal resolvida, uma exploração feliz ou frustrada entre estes e os senhores das terras, desde a colonização, desde as entradas e bandeiras, desde a mineração, desde a empresa cafeeicultora. A introjeção dessas

²⁹ NAXARA, Marcia Regina Capellari. *Estrangeiro em sua própria terra – Representações do trabalhador nacional – 1870/1920*. Campinas: Departamento de História, IFCH, Unicamp, 1991. p.03.

características, que podem traduzir-se em comportamento, chega até mesmo a acontecer, mas, para o caipira, a questão central da diferenciação que se estabelece, o ser caipira envolto em toda a gama de preconceitos, não encerra um turno do poder, questão essencial para os proprietários, mas encerra, sim, a constituição de sua identidade.

Estabelecer o caipira, para o senhorio, era “colocar as coisas no lugar”, era localizar a força (neles, nos senhores) no jogo da luta de classes.

Esse procedimento, ao mesmo tempo que instituí a identidade do outro, o caipira, construía para este um lugar social em que podia exercitar a resistência.

Excedente, outro, com marcas de uma cultura com ritmo próprio, diferente, o caipira não era o mesmo, não respondia em eco ao mesmo, o senhor, o proprietário, o fazendeiro, o cidadão abastado. O caipira é elemento de alteridade, mas está, contudo, dentro e fora de um “nós”, se considerada a instância político-econômica.

Carlos Rodrigues Brandão, falando sobre a literatura dos viajantes, diz:

*“Os homens livres” e pobres do trabalho agrícola nunca aparecem em Saint-Hilaire – e raramente aparecem em outros viajantes – seja como sujeitos da história, tal como governantes, senhores sesmeiros, missionários e bandeirantes, seja como sujeitos de uma cultura, como índios e negros. Expulsos de uma coisa e de outra, não são parte reconhecida da nação dos senhores e não são como outros sujeitos dominados da província - índios e negros - nações de povos dali ou de fora, sujeitos de mundos agora subalternos, mas donos de vidas e símbolos coletivos que atraem com respeito o olhar do viajante.”*³⁰

Apropriando a fala de Carlos Rodrigues Brandão, é certo dizer que os caipiras, pela heterogeneidade de sua formação, eram donos de suas vidas, unicamente, e só aos poucos foram construindo símbolos coletivos. Estes símbolos são difíceis de ser construídos, devido a uma característica muito peculiar ao modo de vida caipira: a mobilidade.

³⁰ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*, p.14.

Ecléa Bosi diz que

*“entre famílias mais pobres, a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças.”*³¹

Entretanto, um desenraizamento, uma imposição de migração acoita uma prática que se tornou uma daquelas instituições mais sorradeiras e perversas no meio rural: o “tocar”.

Ecléa Bosi alerta que

*“o imigrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entrado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem.”*³²

A estruturação do desenraizamento dá-se através do direito adquirido pela posse da terra. Ao proprietário é concedido o direito legal de posse. Ao caipira, que detinha a posse de fato das terras, pouco a pouco, impunha-se o direito de posse através dessa microcélula do poder, que era verbal, na maior parte das vezes, mas cujo efeito moral sobre o caipira era arrasador: o ser “tocado” das terras igualava-o a uma condição animal. Ao animal se toca. Daí que, também, ao indesejado se toca.

E toda a sorte de epítetos calham a um indesejado. O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* registra, no verbete **caipira**, o seguinte:

³¹ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Memória de velhos*. São Paulo: EDUSP, 1987. p.443

³² BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento” in BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira – Temas e Situações*. p.17

“(Do tupi Kai’pira) s.2 g.1. Bras., S. Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros. (sin., sendo alguns regionais: araruama, babaquara, babeco, baiano, baiquara, beira-corgo, beiradeiro, biriba ou biriva, botocudo, brocoió, bruaqueiro, caapora, caboclo, caburé, cafumango, caiçara, cambembe, camisa, canguai, canguçu, capa-bode, capiau, capicongo, capuava, capurreiro, cariazal, casaca, casacudo, casca-grossa, catatuá, catimbó, catrumano, chapadeiro, curau, curumba, groteiro, guasca, jeca, macaqueiro, mambira, mandi ou mandim, mandioqueiro, mano-juca, maratimba, mateiro, matuto, mixanga, mixuango ou muxuango, mocoongo, moqueta, mucufo, pé-duro, pé-no-chão, pioca, piraguara, piraquara, queijeiro, restingueiro, roceiro, saquarema, sertanejo, sitiano, tabaréu, tapiocano, urumbeba ou urumbeva) * S.m. 2. Bras., N.E. jogo de parada com um dado apenas, ou roleta, entre gente de condição humilde. * Adj. 2 g. 3. Bras. Diz-se do caipira (1); biriba ou biriva, matuto, sertanejo. 4. Bras. Pertencente ou relativo a, ou próprio de caipira (1); biriba ou biriva, jeca, matuto, roceiro, sertanejo. 5. Bras. Diz-se do indivíduo sem traquejo social; cafona, casca-grossa. 6. Bras. Diz-se das festas juninas e do traje típico usado nessas festas. (Cf. (nas acepç. 1,3,4 e 5) provinciano.)”³³

Para alcunhas tais, algumas características são até rentáveis: sorna, quantidade negativa, atrasado, bárbaro (em oposição a civilizado), desqualificado, indolente, vadio, preguiçoso, fronteiriço, bêbado, imprestável, idiota e, entre outros mais (des)qualificativos: “jeca”.

Particularmente, este substantivo “jeca” também aparece como adjetivo. Forma reduzida de Jeca Tatu, personagem do conto “Urupês”, de Monteiro Lobato. A migração de uma classe de palavras para outra, de substantivo para adjetivo, e a permanência do vocábulo com ambos valores já anuncia os usos a que serviu a palavra. A incorporação da

³³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.314. 2ª ed.

palavra ao léxico da língua portuguesa do Brasil deu-se através da assunção do preconceito emanado desde o nascimento da personagem literária, em 1914. Em *Macunaíma*, no capítulo “Macumba”, para enumerar tipos representativos presentes à cerimônia, encontramos:

*“Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futebólere, todos, vinham se rojando por debaixo do pó alaranjando a saleta e depois de batida a cabeça com o lado esquerdo no chão, beijavam os joelhos beijavam todo o corpo do uamoti.”*³⁴

O evento de que participam é manifestação sincrética – e sincrética podemos também dizer que é esta descrição de tipos humanos: senadores (obviamente brancos), jecas (mestiços, daí o índio) e negros são os elementos formadores do povo brasileiro.

Macunaíma, literatura algo erudita, escrito em 1926, somente doze anos após o surgimento do artigo “Velha Praga”, de Monteiro Lobato, no jornal O Estado de S. Paulo, incorpora o jeca como representação humana e social. O mesmo texto de Lobato é republicado, agora em livro, no *Urupês*, em 1918. Pouco mais de uma década já é suficiente para essa incorporação lexical e, mais importante, cultural, num estágio de exígua propalação dos meios de comunicação de massa. No mesmo livro *Urupês*, o texto também intitulado “Urupês” retrata o Jeca Tatu, ampliando a caracterização iniciada em “Velha Praga”.

Podemos citar, ainda para reforçar a utilização dessa caracterização ímpar que é Jeca Tatu na construção do imaginário desse homem caipira, uma outra literatura, de compromisso cultural menos intenso do que *Macunaíma*: o romance *Cabocla*, de Ribeiro Couto, de 1931, traz uma caracterização do caipira que, em muito, guarda a influência de Monteiro Lobato. A caracterização é pouco mais que um rasteiro passar de olhos sobre a figura humana. Jerônimo, o narrador, descreve:

³⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. p.48.

*“Anastácio estava à porta, de olhos avermelhados, um jeito parvo de opilação e tracoma”*³⁵

A escritura de Ribeiro Couto traz uma leitura entre eugênica e sanitária. Estas, as mesmas preocupações de Monteiro Lobato, quando escreveu o texto “Jéca Tatú A Ressureição” (sic), também publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1918, depois enfeitado no livro *Problema Vital*, cuja epígrafe “*O Jéca (sic) não é assim; está assim*” encerra uma preocupação outra, diferente da então vaticinada quando da construção originária da personagem: a intenção que secundava a criação primeira era investida de uma consciência do problema social da saúde pública. Mais tarde, esse texto é aproveitado pela Editora Medicamenta Fontoura como peça publicitária para a venda da Ankilostomina, do Biotônico Fontoura, do Gripargil, do Fantol, do Lacto-Purga, do Detefon. Como peça publicitária, recebeu o nome de *Jeca Tatuzinho*.

Estes três textos de Monteiro Lobato, “Velha Praga”, “Urupês” e *Jeca Tatuzinho*, são, na literatura, o momento melhor elaborado dentro do universo de imagens caracterizadoras do caipira.

Coladas à necessidade de constituição de um “elemento nacional”, as tentativas de representação desse ser na literatura já haviam ocorrido antes do aparecimento do Jeca Tatu. Não foi outra a intenção do Romantismo, ao tentar desenvolver uma literatura de fundo indianista. O foco no indígena, entretanto, por não ter havido a integração do mesmo, o que, por sua vez, poderia pulverizar sua identidade, e por este não estabelecer relações de domínio social na vida da nação, surtiu pouco efeito na construção desse objeto de representação do nacional, servindo somente como elemento de diferenciação em relação a um externo ponto de domínio, Portugal.

Afonso Arinos, por exemplo, já focaliza no “sertanejo” esse homem nacional. Bernardo Guimarães, Valdomiro Silveira, Coelho Neto, João Simões Lopes Neto e outros

³⁵ COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/ data. p.44.

retratam cenas, constroem personagens e tentam dar conta da vida dessas populações, com a justa preocupação de fazer a literatura refletir o nacional, o homem daquela cultura que, então, já tinha características distintas das de Portugal.

Bastante à parte está Euclides da Cunha que, num esforço de interpretação sociológica, realiza em *Os Sertões* um estudo que, fundamentado nas teorias de Lombroso e nos pressupostos do Naturalismo, está eivado de um viés parcial e racista e que não tem penetração popular.³⁶

Ora, o nascedouro da vertente regionalista vai encontrar seu momento para melhor afirmação na segunda década do século. Extinto o escravagismo, problemas como a não integração do negro ao sistema produtivo fizeram grassar o preconceito contra este e, tendo o imigrante ou se acaipirado ou se libertado do regime assalariado, por suas habilidades profissionais ou por ascensão econômico-social, o que não deixava de ser algo bem visto, pois, afinal, esses imigrantes eram brancos, vai haver um momento de redefinição de forças dentro da sociedade brasileira. Com a chamada Abolição da Escravatura (1888), com a pouco feliz experiência com a imigração, nos moldes que os proprietários queriam, com o início da exaustão das terras cafeiculturáveis, com as geadas e, principalmente, com uma ou outra crise internacional que afetava o preço do café no mercado, a classe dos proprietários vê-se impelida a construir alternativas para solucionar seus problemas econômicos através da política, cuja hegemonia detinha, num jogo de quase alternância entre São Paulo e Minas Gerais. Mas, mais do que isto, o momento mostra a emergência de outros valores: o crescimento das cidades e uma certa atividade industrial refreavam a hegemonia econômica dos proprietários de terras, reduzindo-lhes a força. E redirecionava o fluxo especulativo dos trabalhadores: podia-se ganhar a vida em outros lugares e em outras atividades que não as tradicionais do campo.

A Proclamação da República e o exílio do imperador (1889) rompem definitivamente com um regime político e representam o ingresso da nação num período em que os valores políticos são pontificados pelo domínio econômico. A classe política que

³⁶ NEPOMUCENO, Luís André. *In Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária, IEL, Unicamp, 1993. p.11,12 e 13.

sempre mandou está oficializada no poder, mas concorre com outras classes emergentes. É o começo do fim de um poder de fato e transição para uma fase de construção do poder político.

É de extrema importância, para a economia nacional, a eclosão da I Guerra Mundial, pois esta serviu como um tímido despertar para uma tendência econômico-produtiva mundial com a qual o Brasil ainda não estava alinhado.

Diante da emergência dessas forças sociais e econômicas de fato, a classe proprietária tem de marcar sua atuação no sentido de garantir seus interesses. Tal é o caso da compra e queima dos estoques de café pelo governo, frente à impossibilidade de venda, pelas baixas de preço no mercado internacional. Nesse momento, os proprietários de terras forjam para si, para a legitimação desse poder, a imagem de representantes da nação. Ora identificam-se com a linhagem lusa colonizadora, ora com os aventureiros das entradas e bandeiras, quando estes não eram os mesmos. O nome “bandeirante”, ainda hoje, é nome de peso em São Paulo.

Com assumir a herança bandeirante, por vezes, assume-se, contiguamente, o caipira, o caboclo. Mas, é claro, um caboclo bem melhor do que o real, bem menos miserável, bem mais nobre do que o vil encontradiço. Esse, o caboclo que pode ser encontrado na literatura produzida pela classe dominante. Esse caboclo, inchado do que não era, era um valor simbólico em que, entretanto, não podemos reconhecer aquela vasta gama de gente despossuída e expropriada de condições mínimas de vida. Nessa literatura, por exemplo, ele sofre a espoliação de sua fala, elidida que foi por uma norma culta, sua identidade tendo sido, então, cooptada.

A veiculação da produção cultural era atividade atrelada, economicamente, ou à aristocracia rural ou, posteriormente, à burguesia. Nada mais justo que essa produção refletisse o ponto de vista dessas classes.

Ora, só alguém mais atilado poderia ser capaz de, em sua produção intelectual, estabelecer um limite crítico na confecção dessa imagem rarefeita de classe. Esse alguém é Monteiro Lobato. Sem o amor de um Valdomiro Silveira por seu objeto, Monteiro Lobato, instigante personalidade, vai tentar quebrar essa ordem de representação e fazer uma crítica

à literatura, bem como tentará, equivocada e atabalhoadamente, estabelecer culpados pelo atraso da sociedade brasileira em sua crítica e visão das coisas da nação. Convém lembrar que, biograficamente, Lobato é, em 1914, ano em que começa a ser publicado pela grande imprensa de então, um abastado senhor de terras no Vale do Paraíba, Estado de São Paulo. Alia a isso um diploma da Faculdade de Direito de São Paulo e um grande cultivo de leituras que inclui Euclides da Cunha, Machado de Assis, todos os bons portugueses, além de autores franceses e ingleses, filósofos etc. Quem fala, então, é alguém com um acurado preparo. Isto o leva a considerar, lucidamente, a nacionaisca figura caipira pintada até então pela literatura brasileira.

Duas vertentes críticas podem ser tomadas na apreciação das idéias de Lobato, expressas nos três textos anteriormente referidos, que abordam o “caboclo”, no dizer de Lobato, então o “caipira”, na perspectiva cultural.

A primeira crítica que pode incidir sobre Lobato é uma crítica favorável, que vê nele um momento de ruptura com os dois modelos nacionais (índio e negro) propalados pela literatura brasileira. À exceção de Euclides da Cunha, é Lobato quem vai romper com uma certa tradição romântica. Lobato identifica esta tradição:

“ A sedução do imaginoso romancista (José de Alencar) criou forte corrente. Todo o clã plúmifero deu de forjar seu indiozinho refogado de Peri e Atala. Em sonetos, contos e novelas, hoje esquecidos, consumiram-se tabas inteiras de aimorés sanhudos, com virtudes romanas por dentro e penas de tucano por fora (sic). ”³⁷

Considerada a passagem do surto indianista, Lobato afirma que ele:

“Não morreu, todavia. Evoluiu.

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se em “caboclisto”. O cocar de penas de arára passou a chapéu de palha rebatido á

³⁷ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p.145.

testa; a ocáira virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambú; a tanga ascendeu a camisa aberta no peito.

Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heroica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Perís e Ubirajaras (sic). ”³⁸

A crítica de Lobato vai além da literatura:

“Este setembrino rebrotar duma arte morta inda se não desbagoou de todos os frutos. Terá o seu “I Juca-Pirama”, o seu “Canto do Piaga” e talvez dê opera lirica. ”³⁹(sic)

E considera, então: “... ainda ha perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o “Ai Jesus! nacional. ”⁴⁰(sic)

Ainda completando a extensão crítica do que significava a relação público/literatura, quando se trata do caipira:

“Em havendo caboclo em cena, o publico lambe-se todo. O caboclo é um Menino Jesus etnico que todos acham engraçadissimo, mas ninguém estuda como realidade. O caipira estilizado das palhaçadas teatrais fez que o Brasil nunca pusesse tento nos milhões de pobres criaturas residuais e sub-raciais que

³⁸ *Idem.* p.146

³⁹ *Idem. Ibidem.*

⁴⁰ *Idem. Ibidem.*

abarrotam o Interior. Todos as têm como enfeites da paisagem - como os anões de barro de certos jardins da Pauliceia.”⁴¹ (sic)

E foi porque Lobato, segundo Galeão Coutinho, pelo seu respeito à verdade, agiu,

“ao traçar, no estilo mais impressivo em oposição ao nosso dessorado beletismo, o perfil do infeliz “agregado”, que provocou a animadversão de todos quantos viviam dentro de um sonho côr de rosa. A literatura havia falsificado a tal ponto o nosso roceiro caboclo, criando em todo o país um ilusório estado de consciência a seu respeito, que o “retrato” de corpo inteiro, tirado por Monteiro Lobato, ficou sendo uma horrenda e repulsiva caricatura. O escritor portou-se, no cerimonioso banquete das letras nacionais, como um convidado indiscreto capaz de comprometer o bom tom, ao declarar ter encontrado na sopa de aspargos, não um fio, mas um chumaço de cabelo.”⁴²(sic)

Ainda Galeão Coutinho aponta os subterrâneos raciais desse caboclismo contra o qual Lobato se opôs ao criar o Jeca Tatu:

“O caboclismo erigira-se em dogma, em religião, satisfazendo triplicemente aos anseios bovaristas da sociedade brasileira: a) afagava-lhe o orgulho racista, porquanto no caboclo se unem os dois sangues, índio e português, incontaminados pelo africano desprezível; b) o índio, por ser o nativo, cantado em prosa e verso pelos românticos, simbolisa uma força contra o invasor, é o nosso heroico antepassado em viva oposição ao predomínio lusitano; e, finalmente, c) do ponto de vista estético, o íncola tem os cabelos lisos, a pele bronzeada, em contraste com o negro da carapinha e pele côr da noite. Pode-se apresentar uma quarta e mais

⁴¹ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1951. p.68.

⁴² COUTINHO, Galeão. “O humor e a sátira em Monteiro Lobato” *in Fundamentos*. São Paulo: Brasiliense, s/data. p.310.

honrosa circunstância para os nossos falsos brancos: o selvícola preferia morrer a deixar-se escravizar. Não o macula, portanto, o estigma do cativoiro."⁴³(sic)

Ora, uma crítica favorável a Lobato consegue ver nele o arauto de um novo tempo, um porta-voz da modernidade, um crítico da visão falsamente ilustrada que tinha a literatura brasileira produzido até então sobre a realidade brasileira. O foco no caipira, o olhar para o nacional, a lida com as coisas nossas, em Lobato, já traz muitas das preocupações preconizadas pelo Modernismo de 22.

Dotados de um estilo másculo e incisivo, os textos alusivos ao Jeca Tatu são, ademais como toda a obra desse autor, sedutores. Com um apurado senso de observação, Lobato vai fazendo desfilar imagens desse caipira e, se o leitor for desavisado, dali a pouco estará conquistado a tal ponto que não verá algumas injustiças saídas da pena de Lobato.

A crítica desfavorável a Lobato alimenta-se da reflexão sobre essa injustiça cometida por ele ao olhar o caipira.

Essa crítica passa, inicialmente, pela situação de classe de Lobato. O lugar social de que fala é o de uma aristocracia rural:

"Em 1911, a morte do visconde de Tremembé, avô do menino Juca, transforma o Dr. Lobato num grande proprietário rural.

Ele recebe como herança a fazenda Buquira, imensidão de terras na Mantiqueira, que acrescida de outras, herdadas pela morte do pai, chega a quase dois mil alqueires. O conjunto constitui uma propriedade imensa, porém decadente, de terreno acidentado, pirambeira de terras já cansadas."⁴⁴

No prefácio da segunda edição de *Urupês*, comentando sobre a iniciativa de escrever o texto ("indignação", segundo ele) "Velha Praga" como forma de lutar contra o caipira que incendiava a Mantiqueira, Lobato mascara sua situação de classe:

⁴³ *Idem*. p.302.

⁴⁴ LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato – A modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.26.

“Em 1914, nos primeiros meses da guerra, o autor não passava de humilde lavrador, incrustado na Serra da Mantiqueira .”⁴⁵

Não adiantava denunciar à polícia os incendiários, pois, alertado por seu capataz:

“Eram todos do governo. E o eleitor da roça, em paga da fidelidade partidaria, goza-se do direito de queimar o mato alheio.”⁴⁶ (sic)

Nesta fala, outra vez, seu lugar de classe, o de proprietário de terras.

A distinção das classes sociais para Lobato é indiscutível e, se dela puder tirar proveito, tanto melhor. Em carta a Godofredo de Moura Rangel, datada de 22.06.1911, no livro *A Barca de Gleyre*, sob o signo da ambição, talvez, Lobato diz:

“Mas a grande idéia não é essa: é a de um colégio que não existe, só para meninos ricos...” Para “ensinar aos meninos ricos o que eles vão necessitar pela vida afora...” , “Mas ensiná-los a ser ricos com decência e proveito social.

O rico educado! O rico treinado na sua alta função social. Pense nisto, Rangel. O rico forçado a ter altas obrigações, como aqueles nobres dos começos da nobreza.”

Enfim: *“Um rico educado em meu colégio será um nobre embelezador do mundo com a sabia arte de bem gastar em proveito proprio e alheio, que o colégio lhe ensinará.”⁴⁷ (sic)*

Em outra carta, o enfaro e o distanciamento:

⁴⁵ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. p. 137.

⁴⁶ *Idem*. p. 138.

⁴⁷ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. p.306-307.

“Ha uma semana que estou preso em casa porque lá fora a semana é santa. Há procissões de pretos e brancos a atravancar as ruas. Nas igrejas, muito consumo de aguinhas e fumaças cheirosas, e litanias. Por toda a parte, povo - o nosso povo, essa coisa feia, catinguda e suada. Sovacos ambulantes. A cohue, Rangel; a bohue, Rangel. A carapinha assanhada, a venta larga “fuzilando”, o coronel, o chale das mulheres, o chapéu-duro e a roupa preta das “pessoas gradadas”. Rangel, Rangel... Os olhos cansam-se de feiuras semoventes. Que urbs, estas nossas! As casas são caixões com buracos quadrados. E nem sequer os velhos beirais: inventaram agora o horror da platibanda. Não ha mulheres, ha macacas e macaquinhas. Não ha homens, ha macacões. Raro um tipo decente, uma linha que nos leve os olhos, uma côr, uma nota, um tom, uma atitude de beleza - nada que lembre a Grecia. A Plebe, só ela, com seu fatras democrático e religioso, a expluir vulgaridade e chateza. Eu vingo-me lendo Nietzsche, lendo o teu Goncourt, lendo até Kant e Hartmann. Vingo-me quebrando a cabeça nos enigmas insolúveis, Eu, Não-Eu, Sujeito-Objeto, Imperativos Categóricos, Inconcientes, coisas de Schelling, de Lotze, de Fichte - ideias-mumias, como diz Nietzsche. Vingo-me jogando xadrez. Na sexta-feira santa, peguei no xadrez quando o padre pegou na festa, e larguei do xadrez quando o padre largou da festa, entre estouros do sábado da aleluia e espedaçamento de judas.”⁴⁸ (sic)

A relação senhorial não é negada e, nesta carta, por ser entre amigos e íntimos, nenhuma auto-censura, nenhum cuidado com a auto-imagem:

“Antes os meus urupês daqui, de pés no chão, do que os urupês encolarinhados e de sapatos de verniz das cidades. Mal por mal, os daqui são meus inferiores

⁴⁸ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. p.157-158 (2º tomo).

*socialmente - toco-os quando é mister, e como tocar da vida da gente os urupês da cidade que se nos agregam ?*⁴⁹

A insatisfação, o espírito de aventura, o ser empreendedor de Lobato requerem uma outra dinâmica de vida. Ele está sempre atraído pela modernidade das formas de vida. Ele diz: *“Não tenho o índio ou o negro na alma. O tropicalismo me parece coisa de índio e negro da África.”*⁵⁰ (sic)

Esta relação eu-outro, para Lobato, inicialmente, guarda uma grande distância: o lugar social de fato e de fala em Lobato não promove aproximações, nem trocas. Ele não está desperto para o outro, não enxerga as condições históricas de expropriação e espoliação a que sempre estiveram expostos os caipiras. Ele é, também, impenetrável a estes problemas.

Entretanto, há também uma questão, plástica, a considerar, revelada por Lobato em carta a Matias Arrudão:

*“Por um defeito de criação, eu não via a miséria humana - ou via-a apenas sob um aspecto estético. Que pitoresco o homem da roça, em camisa e calça remendada! O incoercível pendor pela pintura (que foi a minha mania) levava-me a avaliar tudo pelo aspecto pitoresco. Pitoresco-pinturesco-pitorico ...”*⁵¹ (sic)

Outro aspecto literário se impõe na sua justeza: o caipira é visto como matéria literária, longe de uma idealização romântica:

“Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu gesto coisas, ou deixo que se gestem dentro de mim num

⁴⁹ *Idem.* p. 110.

⁵⁰ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre.* p. 283 (2º tomo)

⁵¹ LOBATO, Monteiro. *apud* NEVES, Arthur. “Monteiro Lobato – O homem” *in Fundamentos.* São Paulo: Brasiliense, s/ data. p. 274.

processo inconciente, que é o melhor: gésto uma obra literária, Rangel, que, realizada, sera algo nuevo neste país vitima duma coisa: entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra ha um maldito prisma que desnatura as realidades. E ha o francês, o maldito macaqueamento do francês.

Não sei como vai ser essa obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma ideia central. Nessa obra aparecerá o caboclo como o piolho da serra, tão espontaneo, tão bem adaptado como nas galinhas o piolho-de-galinha, ou como no pombo o piolho-de-pombo, ou como no besouro o piolho-de-besouro – especies incapazes de viver em outros meios. O caboclo, piolho-de-serra, também é incapaz de outra piolhagem que não a da serra. Já te escrevi sobre isso; e se a ideia volta e insiste, é que de fato está se gestando bem vivinha e será parida no tempo proprio.

Atualmente estou em luta contra quatro piolhos desta ordem- “agregados” aqui das terras. Persigo-os, quero ver se os estalo nas unhas. Meu grande incendio de matas deste ano a eles o devo. Estudo-os. Começo a acompanhar o piolho desde o estado de lendea, no utero de uma cabocla suja por fora e inçada de superstições por dentro. Nasce por mãos duma negra parteira, senhora de rezas magicas de macumba. Cresce no chão batido das choças e do terreiro, entre galinhas, leitões e cachorrinhos, com uma eterna lombriga de ranho pendurada no nariz. Ve-lo virar menino, tomar o pito e faca de ponta, impregnar-se do vocabulário e da “sabedoria” paterna, provar a primeira pinga, queimar o primeiro mato, matar com a picapau a primeira rolinha, casar e passar a piolhar a serra nas redondezas do sitio onde nasceu, até que a morte o recolha. Constroi lá uma choça de palha igualzinha á paterna, produz uns piolhinhos muito iguais ao que ele foi, com a mesma lombriga nas ventas. Contar a obra de pilhagem e depredação do caboclo. A caça nativa que ele destroi, as velhas arvores que ele derruba, as extensões de matas lindas que ele reduz a carvão. Havia uma gameleira colossal perto da choça, arvore centenária – uma pura catedral. Pois ele derrubou-a com “três dias de machado” – atorou-a e dela extraiu... uma gamelinha de dois palmos de diametro

para os semicupios da mulher! Também extraiu da gameleira morta um pilãozinho de moer sal. Como aproveitou a gameleira, assim aproveitou a terra. Queima toda uma face de morro para plantar um litro de milho. E assim por diante. Um dia aparece o pó da Pérsia que afugenta a piolhada: o italiano. Senhorea-se da terra, cura-a, transforma-a e prospera. O piolho, afugentado, vai parasitar um chão virgem mais adiante.

Como você vê, não é fantasia nem carocha. É uma coisa que está aí e ninguém vê por causa do tal prisma. Rangel, é preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto - e que até o Ricardo romantizou tão lindo:

Cisma o caboclo á porta da cabana...

Eu vou contar o que ele cisma. A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma "entrada", a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romantico já cristalizado - e até vê caipirinhas côr de jambo, como o Fagundes Varela. O meio de curar esses homens de letras é retificar-lhes a visão. Como? Dando a cada um, ao Coelho, á Julia Lopes, uma fazenda na serra para que a administrem. Se eu não houvesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade a perpetuar a visão erradissima do nosso homem rural. O romantismo indianista foi todo ele uma tremenda mentira; e morto o indianismo, os nossos escritores o que fizeram foi mudar a ostra. Conservaram a casca... Em vez de índio, caboclo."⁵² (sic)

Esse era o ano de 1914, mas, em 1912, a questão literária já era desperta, já anunciada a visão do caipira como possibilidade de matéria literária:

⁵² LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. p.362 a 364.

“Já te expus a minha teoria do caboclo, como o piolho da terra, o Porrigo decalvans das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influencia europeia. Muito possivel que te vendo impresso n’O Paiz , a Inveja, essa fecunda espora, me force a escreve-lo. Se não sair, será mais uma casulo que seca sem dar borboleta.”⁵³ (sic)

No entanto, ao mesmo tempo em que se apresenta essa questão, uma outra se interpõe: a empresarial. Num trecho acima, ela já era referida:

“Atualmente estou em luta com quatro piolhos desta ordem – “agregados” aqui das terras. Persigo-os, quero ver se os estalo nas unhas. Meu grande incêndio de matas deste ano a eles o devo”⁵⁴

A situação de enfrentamento expõe Lobato a ter de atuar, a tomar pulso da fazenda e a ter de estabelecer contato mais direto com os caipiras, seus empregados. Anteriormente, esse contato era indireto. Em carta de 1912, encontramos:

“ A maior delicia da minha vida de roça aqui é justamente lidar com pintos, com perús, com bois e cavalos, e do bipede humano só me meter com esta insuficiencia mitral que é o caboclo da roça. Mesmo assim só lido com eles através do “administrador”, a ponte de ligação. E o caboclo ainda é a melhor coisa da nossa terra, porque analfabeto, simples, muito mais proximo do avô Pitecantropo do que os que usam dragonas ou cartola, e se dão ao luxo de ter ideias na cabeça, em vez de honestissimos piolhos.”⁵⁵ (sic)

⁵³ *Idem.* p.326-327.

⁵⁴ *Idem.* p.362-363.

⁵⁵ *Idem.* p.332.

O momento de maior acirramento desse enfrentamento está contido na carta de 15 de maio de 1914:

“Agora que ocorreu por aqui uma revolução e estou abarbadado de serviços e problemas, acho tempo para esta carta! Imagine você que ha dias, cansado de ser hospede em minha fazenda, cansado da minha literatura a batons rompus, cansado de fazer fotografia e pintar aquarelas e de ler uns Balzacs um tanto maçadores, deliberei repentinamente mudar, e da reserva me passar á ativa. Expus a situação ao administrador e dispensei-lhe os serviços. Mas o homem estava aqui de pedra e cal. Sorriu-se da minha ingenuidade de diletante e, fingindo ceder, pediu uma semana de praso e pôs-se a conspirar nas minhas ventas sem que eu o percebesse. E sugestionou os camaradas e colonos todos, ameaçou aos que não pôde convencer (ele é parente do Moreira Cesar de Canudos), preparou tudo para uma embolia geral dos serviços, justamente agora que tenho de dar começo á colheita. E finda a semana do prazo me disse com a maior segurança: “Seu doutor, sem eu aqui a colheita deste ano está perdida, mas continuo sempre ás suas ordens”, e partiu na besta calçada, pac,pac,pac.

Eu então solenemente desci da Casa Grande e fui para a Casa da Administração assumir o governo da fazenda em que até aquela data vivera como hospede. E o que ocorreu foi abracadabrante. Começaram a chegar das fazendas e lugarejos visinhos carros de boi e burros de tropa, que vinham buscar “meus camaradas”, “meus colonos”. E todos começaram a retirar-se, sem virem me dizer coisa nenhuma. Eu não entendia aquilo. Por fim um velho italiano, o Raimundo, que está na fazenda há trinta anos e cuida da criação e dos serviços do terreiro, veiu despedir-se de mim.

- “Então você vai tambem, Raimundo?”

- “Que remedio! Tenho de ir...”

- “Tem de ir? Como? Não entendo...”

- “Eu não posso falar, seu doutor. Tenho de ir, tenho de ir...”

O caso começou a intrigar-me. Apertei o Raimundo, o qual, por fim, com muito medo, tudo me contou: o administrador passara aquela semana do prazo conspirando contra mim. Arranjara colocação nas fazendas visinhas para todos os meus colonos, devendo a mudança se dar no dia em que ele fosse embora, de modo a ficar um exodo em massa. E a ele Raimundo e a outros ameaçara de morte, se não saíssem também naquele dia. O plano era deixar-me impossibilitado de colher o café – a não ser que eu o readmitisse como administrador, caso em que todos os colonos voltariam e ficaria tudo como dantes. Ou eu cedia ou arruinava-me!

Retesei os músculos da alma e virei herói.

– “Raimundo, vai-te para o inferno! Que todos vão para o inferno! Não preciso de ninguém aqui. Eu sabia de tudo, escrevi para S.Paulo e mandei contratar lá cinquenta colonos novos. Você vá dizer para essa gente que está saindo, ou vai sair, que eu quero é que saiam todos o mais breve possível, para desocupar as casas. Preciso delas para os colonos novos.”

O Raimundo ainda contou que o administrador ia voltar no dia seguinte para ver se alguém o havia desobedecido. E eu: “Se voltar, não passa daquela porteira! Mato-o como quem mata um cão!”

O pobre homem assombrou-se e foi contar aquilo aos outros. Todos se convenceram de que o patrão era um homem tremendo, que matava de verdade, e começaram a mudar de ideia, a perder o medo às ameaças do administrador. E como no dia seguinte o truculento administrador não aparecesse para “ver quem o havia desobedecido”, o pessoal foi todo voltando, muito desapontado. Dias depois estavam todos cá, sem exceção dum só - e eu vencedor e dono final da minha fazenda.”⁵⁶ (sic)

Estes acontecimentos na fazenda, aliados aos fogos de setembro/outubro, deram azo a que Lobato escrevesse, irritado, o texto “Velha Praga”, segundo ele, uma “indignação”. A

⁵⁶ *Idem.* p.352 a 354.

esse gênero de texto, segue o artigo “Urupês”, em que Lobato põe a público sua teoria do “porrigo decalvans”. De uma certa justeza ecológica, os textos não conseguem abarcar a questão humana em sua totalidade, ela também parcialmente uma questão ecológica. Não é tratada a questão político-econômica mais funda: a expropriação às formas de economia e cultura a que sempre estiveram fadados os caipiras.

Matias Arrudão, citado por Artur Neves, conclui:

“Lobato não chegou a sentir a tragédia do Jéca Tatú. Procedeu como o tabelião que cerra o testamento e certifica solenemente – vi mas não li. Viu-a de longe, com os olhos deformantes de patrão, com todos os exageros decorrentes da falsidade dessa posição, que por si só já representa uma atitude na sociedade.”⁵⁷ (sic)

Muito tempo depois, Lobato reconhece, também em carta a Matias Arrudão, que ele havia, circunstancialmente, escrito uma “*caricatura de despique*.”⁵⁸

Os dois textos, publicados em 1914, pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, tiveram destino maior que os artigos publicados normalmente num jornal. Foram republicados em vários jornais do país até que, em 1918, aparecem no livro *Urupês*. A 20 de março de 1919, Rui Barbosa, então candidato civil, pela segunda vez, à presidência da República, faz, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, uma conferência, depois publicada pela *Revista do Brasil*, então de propriedade do mesmo Monteiro Lobato, em abril de 1919, na edição de número 40, comentando o texto de Lobato, inserido nas discussões de sua campanha presidencial.

Lobato, em diversos momentos, alude a esta interferência de Rui Barbosa, como sendo a grande responsável pelo interesse que o público veio a ter por *Urupês*. Mais do que isto, responsabiliza Rui pela propalação dessa visão errada sobre o Jeca Tatu, pois, os textos tendo sido escritos em 1914, em 1918 Lobato já era outro: vendera a fazenda, morava em São Paulo e já havia reconhecido a injustiça que cometera contra o Jeca. Gostava, contudo, de vender livros e de estar à frente da discussão dos problemas

⁵⁷ ARRUDÃO, Matias *apud* NEVES, Arthur “Monteiro lobato – o homem” *in* *Fundamentos*. p. 272.

⁵⁸ *Idem*.p.274.

nacionais. Por essa época, 1918, acompanhando a questão sanitária da Escola de Manguinhos, escreve o conto “Jéca Tatú A Ressureição”(sic), publicado também no jornal *O Estado de S. Paulo*, depois reunido, no livro *Problema Vital*, a mais uma série de artigos sobre as questões da saúde no país.

Rui Barbosa, não considerando este último texto, ataca toda uma situação política em que a nação se encontra, responsabilizando os políticos e a classe que explora o povo. Ao construir sua crítica, colada ao texto “Urupês”, Rui Barbosa não deixa de enxergar questões que para Lobato ainda não tinham significação, quando escrevera “Urupês”:

*“Não sei bem, senhores, se no tracejar deste quadro, teve o autor só em mente debuxar o piraquara do Paraíba e a degenerescência inata da sua raça. Mas a impressão do leitor é que, neste símbolo de preguiça e fatalismo, de sonolência e imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e hebetamento, o gênio do artista, refletindo alguma coisa do seu meio, nos pincelou, consciente ou inconscientemente, a síntese da concepção, que tem, da nossa nacionalidade pelos homens que a exploram.”*⁵⁹

Na crítica de Rui, pode ser lido o embrião de uma crítica que responsabiliza Lobato pela canalização de toda uma energia, de todo um grupo de preconceitos que encontram ancoradouro numa obra realizada, estancando o imaginário. É o momento em que os preconceitos encontram receptáculo, criando uma sua circunscrição, e a representação, assumida por alguém, vai da representação intelectual a uma imagem-símbolo.

Lobato não realizou, com a matéria literária caipira, o romance pretendido. “Velha Praga” e “Urupês” denunciaram o caipira, sem, contudo, entendê-lo. Marcavam o lugar de fala de Lobato, naquele momento mais fazendeiro do que escritor.

Quando publica o conto “Jéca Tatu – A Ressureição”, a autonomia dos outros dois textos era tamanha que Lobato a registra. No início de 1923, ele diz:

⁵⁹ BARBOSA, Rui *in Revista do Brasil*. São Paulo. Número 01/84. p.134 a 140.

“Ontem fiz a conta e achei isto: minha tiragem está em 109.500 exemplares. Veja se era possível esperar isto há dois anos e meio, quando soltei timidamente o primeiro milheirinho dos Urupês!”⁶⁰ (sic)

Estes números são tremendamente expressivos para a época, considerado o público leitor, o analfabetismo, a precariedade da rede de distribuição de livros, a inexistência de um sistema estruturado de propaganda etc. Além destes números, a penetração das idéias contidas nos textos, conforme já apontado anteriormente, fez-se pelas diversas publicações em vários jornais do País, desde 1914.

O ano de 1923 será um ano de grande importância para o Jeca Tatu. O conto “Jéca Tatu – A Ressureição” é aproveitado como peça publicitária pela Editora Medicamenta Fontoura. Cândido Fontoura faz a publicação do conto, agora chamado “*Jeca Tatuzinho*”, com pequenas alterações de texto, quais sejam as inserções publicitárias de seus produtos. O *Jeca Tatuzinho* recebe ilustrações e corre o país, distribuído gratuitamente. A título de ilustração, vamos encontrar, na tiragem de 1971, a trigésima quarta edição, a informação de que são oitenta milhões de exemplares até então, em distribuição gratuita, seguida de outra informação: “A obra de maior divulgação em todo o Brasil.” As edições trazem também um rodapé com exercícios de fixação do texto, ganhando um caráter didático-pedagógico de extrema importância. Muitas crianças, no Brasil todo, leram pela cartilha *Jeca Tatuzinho*.

A penetração dessa obra, dada a longevidade de sua produção e distribuição, dada também a forma de distribuição, não é de fácil mensuração. O duplo caráter pictórico, o da escrita e o da ilustração, fincaram fortes raízes na lembrança popular: empiricamente, podemos dizer que há, na memória de muitos, o Jeca Tatu como o *Jeca Tatuzinho* do Almanaque Fontoura. É lembrança terna, poética. A habilidade de Lobato no trato com o

⁶⁰ LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. p. 251. (2º tomo).

público infantil faz guardar, eternamente, a lembrança sanitizada dos porcos e galinhas calçados, por exemplo.

A publicação de “Jéca Tatu – A Ressureição” (sic) é, como já mencionado anteriormente, motivada pela consciência do problema da saúde pública no Brasil, a partir do contato de Lobato com os da Escola de Manguinhos. Ela se dá no mesmo ano da publicação de *Urupês*, daí uma certa confusão, uma falsa contradição de posições de Lobato. Mas Lobato salvaguarda-se dessas contradições, através dos prefácios às edições de *Urupês*. Na primeira edição, distanciada estava a publicação do texto “Urupês” em jornal, em 1914, daí ter Lobato feito o seguinte prefácio:

“ *EXPLICAÇÃO NECESSARIA* ”

Entra neste livro de contos uma caricatura que o não é, Urupês.

Ella veio solver o tremendo problema baptismal. E aqui aproveito o lance para implorar perdão ao pobre Jéca. Eu ignorava que eras assim, meu Tatú, por motivo de doença. Hoje é com piedade infinita que te encara quem, naquelle tempo, só via em ti um mamparreiro de marca. Perdoas?

O desenho da capa e algumas letras assignadas W., sahiram da penna de J. Wash Rodrigues. O resto é obra de um “curioso” sem estudos que teve a sensatez de não assignar.”⁶¹ (sic)

Da segunda edição , consta o seguinte prefácio:

“Esgottada num mez a primeira edição deste livro, sae agora a segunda, augmentada, revista e com varios pronomes recollocados pelo sr. Adalgiso Pereira, excellente amigo que a enriqueceu ainda de numerosas virgulas, aspas, hyphens e outras miudezas que empobreciam o original.

⁶¹ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. p.07. 9^a ed.

E para ella entra mais uma, como direi? – o genero é inclassificavel - mais uma “indignação”: Velha Praga .

Explica-se. Velha Praga é a verdadeira mãe dos Urupês, e não era justo separar a mãe do filho.

Foi assim o caso: Em 1914, nos primeiros mezes da guerra, o autor não passava de humilde lavrador, incrustado na Serra da Mantiqueira. Terrível ano de seca foi aquele! O fogo lavrou durante dois mezes a fio, com furia infernal. O céu toldado, o ar espesso, o crepitar permanente das mattas em chamma, a fumarada invadindo a casa, os olhos a arderem...

Um fim de mundo.

E sempre noticias más, a toda hora.

– Rebentou outro fogo no Varjão! vinha dizer um aggregado.

Mal se ia aquelle, vinha outro:

– Patrão, o Trabijú está queimando!

– Então, já seis?

– É verdade. Ha o fogo do Teixeira, o fogo do Maneta, o fogo do Jéca...

– Fogos “signés”!... Que patifes! Mas hão de pagar. Denuncio-os todos á policia.

O capataz sorriu.

– Não vale a pena. São eleitores do governo e o patrão não arranja nada.

– Mas não haverá ao menos um incendiario opposicionista que possa pagar o pato?

– Não vê! Caboclo é alli firme no governo justamente p'r' amor do fogo.

Tinha razão o homem. Eram todos do governo. E o eleitor da roça, em paga da fidelidade partidaria, gosa-se do direito de queimar o matto alheio.

Impossibilitado de agir contra elles por meio da justiça, o pobre fazendeiro limitou-se a “tocar” alguns que eram seus aggregados e... a vir pela imprensa. Escreveu e mandou para as “Queixas e Reclamações” d’O Estado de S. Paulo a tal

catilinaria mãe dos Urupês. Esse jornal, publicando-a fóra da secção de queixas, estimulou o fazendeiro a reincidir. Reincidiu. E quando deu accordo de si, virára o que os noticiaristas gravemente chamam um “homem de letras”.

Ora ahi está como as coisas se arrumam, e como, por obra e graça de meia dúzia de Neros de pé no chão, entra a correr mundo mais um máu livro...

*Setembro, 1918*⁶² (sic)

É interessante observar que este prefácio é comumente utilizado nas edições posteriores, sendo o caso da trigésima sexta edição, de 1992, talvez por trazer a público a gênese do Jeca Tatu.

Na quarta edição, há uma ampliação ao prefácio da primeira edição:

“EXPLICAÇÃO DESNECESSARIA

Entra neste livro de contos uma caricatura que o não é, Urupês. A intrusa veio solver o tremendo problema baptismal. E sahiu-se bem.

Cumpre-me, todavia, implorar perdão ao pobre Jéca.

Eu ignorava que eras assim, meu caro Tatú, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas um jardim zoologico da peor especie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, mollenga, inerte.

Tens culpa disso? Claro que não. Assim, é com piedade infinita que te encara hoje o ignorantão que outróra só via em ti mamparra e ruindade.

Perdoa-me, pois, pobre opilado, e crê no que te digo ao ouvido: és tudo isso que eu disse, sem tirar uma virgula, mas inda és a melhor coisa que ha no paiz. Os outros, que falam francez, dançam o tango, pitam havanas e, senhores de tudo, te mantem nessa gehenna dolorosa, para que possam viver folgada á custa do teu penoso

⁶² *Idem.* p.08-09.

trabalho, esses, caro Jéca, têm na alma todas as verminoses que tu só tens no corpo.

Doente por doente, antes como tu, doente só do corpo... ”⁶³ (sic)

Há uma frase que serve de resumo para a aproximação entre os prefácios e o texto “Jéca Tatú – A Ressureição”: é a que serve de epígrafe ao livro *Problema Vital*:

“O Jéca não é assim; está assim.”⁶⁴ (sic)

Mas, como bem lembra Enid Yatsuda Frederico,

“... não é só isso. A retomada do tema do Jeca impunha-se pela necessidade de repensar as teorias racistas importadas da Europa e pela modernização das relações de trabalho que obrigava ao enquadramento das “raças inferiores” à economia de mercado.”⁶⁵

A inclusão do Jeca na campanha de sanitização, ainda segundo a autora,

“... é uma proposta progressista se levarmos em conta as outras soluções apresentadas para a superação do nosso atraso: alguns, como Fernando de Azevedo, propunham a ginástica, o exercício físico, para que chegássemos a uma compleição como a do europeu; outros, como Bilac, o serviço militar obrigatório etc. etc.”⁶⁶

A consciência crítica de Lobato só vai se completar, inteira, mais abrangente, com o texto *Zé Brasil*, de 1947. O folheto de 20 páginas, sob o patrocínio da Editorial Vitória,

⁶³ *Idem.* p.09-10.

⁶⁴ LOBATO, Monteiro. *Problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1951. p. 221.

⁶⁵ FREDERICO, Enid Yatsuda. “Monteiro Lobato: rumo à superação” in: *Idéias*. Ano 4, nr. 1/2, janeiro/dezembro 1997, IFCH, Unicamp. p. 228.

⁶⁶ *Idem.* p. 232.

difusora de textos marxistas e casa comprometida com os ditames do Partido Comunista Brasileiro, foi apreendido policialmente. Lobato, então, havia percorrido um longo caminho. De seu nacionalismo, de sua combatividade frente às questões do petróleo e do ferro, ele conquistou muitos inimigos. Fora preso pela ditadura do Estado Novo e, na sua trajetória, um novo aprendizado, uma nova consciência:

“A parte mais generosa da minha vida foi essa. Ninguém trabalhou com maior fúria pela “salvação do Jéca por via indireta” – mas não foi trabalho literário, não teve a realça-lo um Rui, correu anonimamente numa propaganda, que só eu sei, pró ferro e pró petróleo, com passos práticos de fundação de companhias de ferro e petróleo. Todo mundo via naquilo um negócio comum como outro qualquer; eu só visava uma coisa: resgatar-me do meu crime de deshumanidade para com o Jéca, isto é, para com o povo brasileiro talvez em sua maioria; não com uma palinódia literária, coisa inócua - mas “dando-lhe o remédio que o iria salvar” da miséria crônica, mãe de todos os seus males. Falhei, ou pelo menos não pude ver as sementes que em mil artiguetes e notas não assinadas, publicadas em todos os jornais e jornalecos do país, eu lancei como criadoras da mentalidade que me parecia salvadora. A parte generosa da minha vida foi essa, que me levou até a cadeia e que ponho mil covados acima da outra, a literária – a vaidosa – a artificial – a pouco humana, tôda arte-pela-arte, a que até quiseram premiar com o grotesco crachá da “imortalidade” acadêmica. Porque essa era profundamente humana e, se vencesse, ia automaticamente calçar os pés do Jéca, dar-lhe ceroulas e calças sem remendo, e remédios para a bicharia das tripas, e elevação de nível de vida e comêço de cultura.”⁶⁷ (sic)

Para Marisa Lajolo, o aprendizado:

⁶⁷ NEVES, Arthur. “O homem Monteiro Lobato” in *Fundamentos*. p. 274-275.

*“Jeca Tatuzinho, nascido Jeca Tatu, atende agora pelo nome Zé Brasil. Mais uma vez, o simbolismo do nome não dá margem a dúvidas: com o desaparecimento do diminutivo, desaparece também a afetividade paternalista de Lobato que queria calçar e fortalecer o homem do campo. E seu texto didatiza-se, enrijece, perde o jogo de cintura. E é este Zé Brasil, representado com toda a sua carga de alienação que, com um interlocutor anônimo, discute a precariedade da situação. E esta situação precária é firmemente atribuída ao latifúndio e ao sistema econômico que rege o estatuto agrário brasileiro.”*⁶⁸

Sobre Lobato, Lajolo ainda diz:

*“ ... o autor de Urupês parece ter corrigido progressivamente os desvios de uma má consciência. Se suas primeiras baterias se assentam com intolerância patronal frente ao camponês, se esta intolerância é substituída pela solução paternalista para um problema de saúde pública, o texto final - o Zé Brasil - aponta para uma análise da infra-estrutura, isto é, das condições de produção e das relações sociais por ela instauradas no Brasil de Lobato.”*⁶⁹

O resgate final do Jeca em *Zé Brasil* não consegue a superação de uma certa recepção da obra toda de Lobato. Para a quase totalidade do público leigo, o *Zé Brasil* de Lobato não existe, mesmo porque não teve atenção editorial posterior.

O que ficou, o que habita o imaginário nosso, ainda é o Jeca Tatu, caipira, matuto, opilado, doente, até talvez porque assim ainda se encontra o homem do campo: espoliado, expropriado, mal remunerado, doente, transmutado em bóia-fria, em sem-terra, em sem-teto e em favelado nos bolsões urbanos de miséria das cidades.

⁶⁸ LAJOLO, Marisa. “Jeca Tatu em três tempos” in SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 102.

⁶⁹ *Idem*. p.103.

Monteiro Lobato, hoje, ainda guarda interesse, mais por sua obra infantil, menos pelas discussões que provocou. Mas, aludindo à epígrafe deste trabalho, para aprender o que somos e o que nos estamos tornando, tarefa da ordem do dia das ciências humanas no Brasil, repensemos, ainda um pouco mais, a figura de Lobato e os procedimentos desse autor, determinantes de uma recepção cuja vigência ainda suscita interesse.

Há, inicialmente, por parte de um público letrado, uma recepção dos artigos de Lobato que traz, fundo, um desejo e um destacamento de lugares sociais, lugares ideológicos, inconscientemente. Os textos “materializam” as representações intelectuais e, aí, já se está no campo de forças do imaginário.

Márcia Regina Capelari Naxara, em sua dissertação de mestrado, *Estrangeiro em Sua Própria Terra – Representações do Trabalhador Nacional – 1870/1920*, observa:

“Não sem razão, a primeira descrição do Jeca Tatu veio ao encontro de todo um conjunto de representações que fazia parte do imaginário que vinha sendo formulado desde épocas anteriores sobre o brasileiro, juntando e materializando idéias que antes se encontravam dispersas e permitindo a elaboração e visualização de uma imagem estereotipada, que catalisou, naquele momento, opiniões que antes não encontravam endereço certo.”⁷⁰ (sic)

O Jeca dos jornais e dos livros era possível apenas para um público restrito, acostumado à instância do literário. O encontro de um público mais amplo com o Jeca deu-se através do Jeca Tatuzinho do Almanaque Fontoura, e a particularidade dessa recepção é que as distâncias sociais não eram tamanhas, como o eram as dos leitores de jornais e livros, o que possibilitava um certo grau de identificação entre realidade e ficção.

Naxara comenta a permanência da figura do Jeca e o poder imagético da cristalização:

⁷⁰ NAXARA, Márcia Regina Capellari. *Estrangeiro em sua própria terra – Representações do trabalhador nacional – 1870/1920*. p.18

“No entanto, independentemente da intenção do autor, que foi a de acentuar o Jeca Tatu trabalhador, que num processo evolutivo foi recuperado pela ciência, tornando-se, ele mesmo, a sua contra-imagem, através dos remédios e saneamento, a figura que permaneceu foi a do Jeca Tatu opilado. Esta era a imagem que ia ao encontro da realidade próxima das pessoas, correspondendo ao imaginário do que se pensava a respeito do brasileiro e atendendo aos anseios de distinção da população letrada que se via como diferenciada do Jeca Tatu descrito na história. Nesta, podiam ser identificados dois momentos: um de descrição da “realidade”, outro de ficção; o Jeca Tatu saudável, trabalhador, chegava a sê-lo tanto que deixava de ser crível - botar sapatos aos animais, utilizar rádio e telescópio para dirigir e controlar o trabalho de seus camaradas, andar em cavalo árabe puro sangue, etc... ficava por conta da ficção, não encontrando respaldo de verdade e não conseguindo se sobrepor à imagem do Jeca Tatu opilado, porque, esta sim, portava um poder imagético de cristalização; por mais que fosse e justamente por ser uma caricatura ela parecia e era assimilada enquanto verdadeira. No universo da população brasileira todos já, de perto ou não, conheciam ou tinham ouvido falar da pobreza, da miséria, da preguiça, do alcoolismo e pensavam o brasileiro, principalmente o homem do campo, enquanto portador dessas características. Isto sim parecia verdadeiro. Esta a imagem forte, que permaneceu. O Jeca recuperado – o avesso de si mesmo – foi a utopia, possível enquanto ficção.”⁷¹

Lobato talvez não tivesse consciência de que estaria sendo portador, ao publicar sua “indignação”, de toda uma imagem de classe, esta, inclusive, atribuída a ele, mais tarde, por Rui Barbosa. Talvez não soubesse também desse poder de cristalização das imagens, do caráter insuspeitado e sorrateiro do imaginário. A criatura foge ao criador e a construção do sentido, não mais na obra, está nas características psíquicas e na história dos receptores.

⁷¹ *Idem.* p. 28-29.

Uma outra possibilidade para o Jeca, ainda para todos os Jecas, está na desfolclorização, porque em toda folclorização há a atribuição de uma voz de outrem àquele que deveria falar. O gesto político, acima do lingüístico, que pode realizar a ruptura com a folclorização, é a plena vigência da fala de quaisquer sujeitos que sejam, extrapolação da identidade, emancipação e localização na realidade.

Lobato, infelizmente, não nos trouxe o Jeca desfolclorizado.

4. MAZZAROPI E UM LUGAR PARA O CAIPIRA

O aparecimento de Mazzaropi no cinema acontece num momento em que ele já estava no ápice de sua carreira como cômico⁷². De uma vasta experiência no teatro e nos circos, no rádio e alguma na televisão, Mazzaropi passa ao cinema. Nascido Amácio Mazzaropi, a 09 de abril de 1912, em São Paulo, com alguns períodos de tempo da infância passados nas cidades de Taubaté e Tremembé, no Vale do Paraíba, interior de São Paulo, mescla sua educação com observações aguçadas das pessoas desse meio, o que vai contribuir para a construção de sua personagem por excelência, o caipira.

Prestes a completar 40 anos, em janeiro de 1952, estreia no cinema com o filme *Sai da Frente*, produzido, em 1951, pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.⁷³ O aproveitamento da personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, no cinema de Mazzaropi vai acontecer somente em 1959, com o filme *Jeca Tatu*, já pela produtora do ator, a PAM Filmes. Segundo Nuno Cesar Abreu,

“Sendo a síntese audio-visual de todas as formas de representação do caipira, encontram correspondência em Mazzaropi desde a iconografia de almanaques de farmácia à tradição teatral e circense. Ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular.

Este caipira tem uma linhagem histórica que se liga a Genésio Arruda, dos anos 30, Cornélio Pires nos anos 20 e 30 e Nhô Anastácio do início do século, entre os mais

⁷² As informações biográficas e as relativas à obra de Mazzaropi assumidas neste trabalho são as constantes do artigo “De São Paulo para a roça: o caminho inverso do caipira Mazzaropi”, de Olga Rodrigues Nunes de Souza (*Ângulo*, Lorena, n. 82/83, p.9-40, janeiro/junho, 2000) e as da dissertação de mestrado em Multimeios de Glauco Barsalini, *Amácio Mazzaropi: crítico de seu tempo*, defendida em 2001, no Instituto de Artes da Unicamp.

⁷³ Ver Anexo2 – lista de filmes de Mazzaropi.

conhecidos. O Jeca de Mazzaropi possui um conteúdo mais antigo que todos os outros.”⁷⁴

Paulo Emílio Salles Gomes já havia, entretanto, aprofundado essa observação a que Nuno César Abreu alude. Ele diz que Mazzaropi é “*sociologicamente anterior ao Genésio Arruda dos anos 30 e mesmo Nhô Anastácio de 1908.*”⁷⁵ Ainda segundo Paulo Emílio, Mazzaropi “*atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós*”⁷⁶

A década de 50 do séc. XX pode marcar, no Brasil, um momento de confronto entre o arcaísmo e a modernidade da sociedade brasileira. A experiência getulista reavivada e os caminhos que a política tomará a partir de Juscelino Kubistchek (governo de 1956/1960) assinalam a transição de um universo para outro, ou seja, o centro de maior importância na vida do país passa do rural para o urbano, do agrário para o industrial, sem, contudo, haver um esfacelamento desse arcaísmo, o que, aliás, configura um problema.

Enid Yatsuda escreve sobre essa oposição que é anterior à modernização do país e que permanece como um foco interno de tensão na sociedade brasileira, tendo como representantes, de um lado, os caipiras, e, de outro, os citadinos:

“De fato, a circunstância que melhor explicita a oposição caipira x citadino é a do incremento da industrialização, que traz à tona a chamada id

-se símbolo do atraso. Mais do que isso, ele é mesmo tido como o elemento que impede o desenvolvimento da nação, agora centrada na vida urbana. Enfim, o caboclo é o entrave para que um país subdesenvolvido torne-se desenvolvido, como ingenuamente acreditavam alguns.”

77

⁷⁴ ABREU, Nuno César. “Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era tatu.” In *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, no. 40, Ago/Out 1982. p. 38.

⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Mazzaropi no Largo do Paissandu” in *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 275.

⁷⁶ Idem. *Ibidem*.

⁷⁷ YATSUDA, Enid. “O caipira e os outros” in BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira – Temas e situações*. p. 104.

Nesse período, apesar da experiência regionalista da segunda geração modernista da Literatura Brasileira (Geração de 30) e do universo trazido por Guimarães Rosa (o do sertanejo), para o tratamento do caipira ainda estava em vigência a imagem cristalizada do Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

É nesse contexto que o cinema de Mazzaropi vai aparecer. Mazzaropi vai estar inserido num processo de modernização pelo qual a indústria cinematográfica brasileira estará passando. A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa que fará a estréia de Mazzaropi no cinema, faz parte do que Maria Rita Galvão delinea como

*“uma postura cultural da burguesia paulista, e – pelo menos como hipótese de trabalho – tomamos tais manifestações como infra-estrutura para a elaboração de um sistema de produção cultural que pudesse estender-se para toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo”*⁷⁸

O fenômeno repentino de desenvolvimento cultural, que engloba não só a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz como, anteriormente, o patrocínio do Museu de Arte Moderna, da Sociedade de Cultura Artística, do Teatro Brasileiro de Comédia, na verdade, mais precisamente, conforme Rudá de Andrade, citado por Maria Rita Galvão, faz parte *“de uma espécie de complexo de subdesenvolvimento da burguesia paulista”* e que a ausência do cercamento da vida de arte e cultura, esse *“tempero social”*, era uma *“debilidade no aparato exterior da burguesia”*.⁷⁹

Com o capital da burguesia industrial paulista e com quadros técnicos requisitados à Europa pós-guerra, é criada a Vera Cruz, em 1949. A empresa, caracterizadora de um processo industrial do cinema, vai falir em 1954. De sua produção e do fausto em que viveram artistas e técnicos, da tentativa de reprodução de um *glamour* hollywoodiano,

⁷⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981. p. 12.

⁷⁹ Idem. p. 12 e 13.

sobrou Mazzaropi como representante de um tipo de cinema que, no Brasil, já havia tomado força e criado uma expressão única de boa parcela de nossa brasilidade, a chanchada. À chanchada carioca, da malandragem, do samba e do carnaval, corresponde, em São Paulo, a chanchada paulista, precisa e unicamente o cinema de Mazzaropi.

Segundo Glauco Barsalini,

*“Nas décadas de 30, 40 e no início de 50, fizeram grande sucesso no cinema as chanchadas, produzidas por Companhias como a Cinédia, a Brasil Vita Filme, a Sonofilmes e a famosa Atlântida, todas fluminenses. Compunham um gênero que privilegiava a exposição do glamour presente nas casas noturnas cariocas, e os frágeis roteiros tinham por fim servir à promoção de nomes de artistas do circo, do teatro, em especial do teatro de revista, e principalmente do rádio. Eram sátiras populares à estrutura cinematográfica hollywoodiana, resultantes talvez da constatação de nossa impossibilidade em produzir um cinema com recursos técnicos semelhantes aos norte-americanos, e sátiras aos costumes brasileiros, permeadas sempre por um enfoque ideológico pequeno-burguês nacional.”*⁸⁰

No caso específico do aproveitamento da figura do Jeca Tatu no cinema de Mazzaropi, é interessante notar que ele segue uma espécie de senso comum, perseguindo o Jeca Tatu cristalizado por edições e edições do *Jeca Tatuzinho* do Almanaque Fontoura. Mais interessante ainda é notar que o *Zé Brasil* parece não ter sido considerado na construção do caipira de Mazzaropi, embora já tivesse aparecido mais de uma década antes. Mazzaropi promove um avanço na leitura das questões que cercavam o caipira, se tomada a fixidez da imagem cristalizada do Jeca lobatiano. No entanto, esse avanço não segue a mesma linha diretriz proposta pelo mesmo Monteiro Lobato com o seu *Zé Brasil*. Ambos, Lobato e Mazzaropi, em seus momentos, parecem não aceitar a imagem primeira do Jeca

⁸⁰ BARSALINI, Glauco. *Amácio Mazzaropi: crítico de seu tempo*. (dissertação de mestrado) Campinas: Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, 2001. p.41.

Tatu, sentem a necessidade de “reformatar” o Jeca e o fazem, porém tomando caminhos diferentes.

Na maioria de seus trinta e dois filmes, Mazzaropi vai se aproveitar da figura do caipira, quer esse caipira seja rural ou já urbanizado. Não há outro grande tema no conjunto de sua obra. Então, Mazzaropi torna-se, assim, a despeito do lado comercial de sua cinematografia, um discutidor-representador da figura do caipira na sociedade brasileira.

Do ponto de vista formal e artístico, o cinema de Mazzaropi apresenta uma debilidade muito grande, se tomadas as irregularidades da produção e as soluções propostas na discussão da cultura. Quanto à produção, a utilização de atores não profissionais, a escolha de locações de cunho mais afetivo e mercadológico do que pertinentes às necessidades estético-artísticas dos conteúdos narrados, as improvisações de produção e as improvisações artísticas, em alguns casos, são alguns exemplos do que esse cinema tem de descuidado. Quanto às soluções apresentadas no âmbito da discussão da cultura, esse cinema traz certas marcações ideológicas comprometidas com uma tradição que esse mesmo cinema quer criticar. Há, parece, uma ambigüidade irrevogável nele.

O cinema de Mazzaropi não apresenta uma proposta radical, revolucionária no sentido de mostrar novos padrões culturais. Não promove nenhuma ruptura com a tradição cinematográfica, uma vez que apresenta modelos clássicos de narrativa. Também não traz nenhuma denúncia social de maior urgência, sendo mesmo descomprometido com as grandes causas sociais e políticas do país⁸¹. Mais do que isso, o cinema de Mazzaropi não se caracteriza por ser um cinema discursivo, no sentido de perseguir uma causa e submeter a ela o seu conteúdo e, mesmo, a sua forma.

A vinculação à chanchada, também reedição criativa dos musicais americanos se considerada a proposta de tratamento de motivos e cores locais, a ausência de recursos especiais e de montagem, o caráter de cinema de entretenimento e a repetição de modelos culturais e formais, a produção e inserção desse cinema num mercado, cujas distribuição e

⁸¹ Uma análise que atenta para uma discussão política, a da censura, num filme de Mazzaropi pode ser encontrada na dissertação de Glauco Barsalini, citada anteriormente.

exibição estão a serviço das companhias estrangeiras, fazem desse cinema o que Paulo Emílio Salles Gomes chama de cinema “*subdesenvolvido*”.

Absolutamente desprezado pela crítica especializada da época e pela crítica hodierna, nunca teve um crítico que se dispusesse a tratar a sua obra sem a paixão da detração ou, pela crítica não especializada, a dos jornais e dos amigos, nunca teve crítica sem a paixão condescendente. Vale lembrar que a “crítica dos jornais” é bastante ambígua: ao mesmo tempo que trabalha com a demolição inconseqüente, uma crítica não pensada, usa de Mazzaropi para a venda de jornais, utilizando-se ou não do elogio fácil, também sem reflexão⁸².

Entretanto, o cinema de Mazzaropi traz alguma coisa de diferente. Algumas inovações fazem dele, além do curioso fenômeno de permanência num mercado cultural ávido, sempre e sempre, por novidades, um cinema que merece ser olhado mais a fundo.

Tais novidades, as quais serão tratadas no decorrer desse trabalho, são o recurso à paródia, a assunção do direito à preguiça e a assunção da malandragem, a utilização da “estratégia da sobrevivência” (ou meio-de-vida) como possibilidades e soluções para o caipira no seu contexto sócio-econômico-político-cultural.

⁸² Sobre a ausência de tratamento da obra de Mazzaropi pela crítica, Paulo Emílio faz um comentário num artigo de jornal, único, em que trata de Mazzaropi, constituindo-se mesmo esse artigo numa espécie de *mea culpa*. O artigo “Mazzaropi no Largo do Paissandu” foi depois inserido no livro de Paulo Emílio Salles Gomes, *Um intelectual na linha de frente*.

4.1. O Jeca vai ao cinema

Passo a analisar o filme *Jeca Tatu*, no intuito de poder demonstrar a discussão já anunciada. Essa discussão será mais fortemente trazida no capítulo quinto, ficando este quarto capítulo para a análise do filme e para a observação de algumas questões relativas à cultura caipira que o filme representa.

4.1.1. Resumo do filme

O filme *Jeca Tatu* narra a história de um caipira e de sua família vivendo um processo forçado de desintegração da terra. Jeca é um pequeno sitiante que se vê cercado pelos interesses de seu vizinho, o fazendeiro italiano Giovani, que, aos poucos, vai adquirindo as terras do Jeca. Há desavenças entre Giovani e Jeca, provocadas pelo ciúme de Vaca Brava, enamorado de Marina, filha do Jeca, que, por sua vez, namora Marcos, filho de Giovani. Essas desavenças criam um antagonismo entre Jeca e Giovani. Então, a negociação de compra das terras do Jeca por Giovani é feita, sempre indiretamente, através do vendeiro do local, o português Bento. Jeca está desanimado, não trabalha e, para comer, compra fiado no armazém de Bento. Este, a cada vez que a conta do Jeca está alta, pressiona o caipira e vai, dessa forma, expropriando-lhe as terras, as quais repassa a Giovani, este sempre sedento de possuir mais e mais.

Vaca Brava, como vê florescer o namoro entre Marina e Marcos, arma situações para criar desavenças ainda maiores entre Jeca e Giovani, no intuito de ver rompido o namoro dos dois, rompimento este que seria, então, forçado pelos pais. Vaca Brava destrói a cerca e põe a pastar um burro na horta de Giovani, rouba galinhas e ovos e introduz o produto do roubo na casa do Jeca para incriminá-lo. Agride Marcos, uma noite, desacordando-o, e, no local, deposita o chapéu de Jeca, para que a culpa recaia sobre este. Todas as trapaças de Vaca Brava são observadas pela Baratinha, apaixonada pelo Jeca.

Embora Jerônima, a mulher do Jeca, e Tina, a mulher de Giovani, apóiem o namoro, a situação fica insustentável, quando da agressão sofrida por Marcos. Giovani crê que Jeca

tenha sido o autor da agressão. Então, ele atea fogo no casebre do Jeca, a esta altura já repassado a ele próprio. Jeca, que já havia sido preso quando do episódio das galinhas, desiludido, decide sair da cidade e, quem sabe, ir para a construção de Brasília. Os vizinhos, no entanto, encontram uma outra solução para o caso do Jeca. Através do coronel Florêncio, um político local, e em troca de votos para o candidato a deputado, Dr. Felisberto, o Jeca vai a São Paulo pedir terras a este político.

Jeca vê-se no palanque eleitoral, a trocar seu voto por terras. Terras conseguidas, um mutirão é feito para a construção da nova casa do Jeca.

Vaca Brava, vendo a reaproximação de Marina e Marcos, tenta mais um golpe contra Jeca. Inicialmente, insinua a Giovani que Jeca poderia queimar-lhe o paiol e, à noite, enquanto ele próprio age, colocando fogo no paiol, é visto pela Baratinha e por Marcos. Nesse momento, Jeca está na venda, cercado por conhecidos. Vaca Brava chega à venda e, quando comenta sobre o fogo no paiol de Giovani, é desmascarado por Marcos, seguido pela Baratinha que, frente ao delegado, dá testemunho de todas as outras falcatruas de Vaca Brava. Há a reconciliação, então, de Jeca e Giovani. O filme termina com Jeca e Jerônima, ricos em sua nova casa, e Marcos e Marina, casados e felizes.

4.1.2. O filme

O filme *Jeca Tatu*, com duração aproximada de uma hora e trinta minutos, pode ser dividido em três grandes partes, a partir de seu conteúdo narrativo.

A primeira parte pode ser considerada a que vai da abertura do filme até a queima da casinha do Jeca. Esta primeira parte é caracterizada pela apresentação geral das personagens e dos conflitos e, significativamente, também faz a representação de toda uma situação de dentro e de fora do material fílmico representado, ou seja, o filme traz, ao mesmo tempo, as condições históricas e materiais do conteúdo narrado, próximas, senão quase idênticas, às condições em que se encontrava o meio social que produziu tal obra. Mazaropi, ao se afastar da Vera Cruz e ao montar seus estúdios em Taubaté, tendo ligações afetivas com a cidade, não deixa de estar inserido naquele grupamento social, estando afeto a seus problemas. Esta parte dura aproximadamente cinquenta e quatro minutos.

A segunda parte do filme pode ser caracterizada como aquela que engloba a partida do Jeca, o encontro com os amigos, a proposta de troca de votos por terras até a ida e volta de São Paulo, incluindo-se também a realização do comício. Esta segunda parte do filme é caracterizada pela mudança. A cena que inicia esta parte é a da mudança que faz, Jeca e sua família, de lugar. Talvez o momento de maior lirismo do filme, as imagens poéticas do Jeca e da família no carro de boi trazem toda a dor da mudança, do partir, do falimento de um mundo, da derrocada de um modo de viver. É o caipira tendo de adaptar-se às novas formas de convivência social e econômica. É também o momento da aprendizagem, quase uma passagem ritualizada por elementos ao mesmo tempo sacralizados e profanos. Esses elementos, quase como faces de uma mesma moeda, são a política e a economia: é quando Jeca descobre o poder de troca de seu voto. Esta parte dura, aproximadamente, vinte e um minutos.

A terceira e última parte pode ser identificada como aquela que vai da construção da nova casa do Jeca, do desfazer dos conflitos entre Jeca e Giovanni, extensivos a Marina e

Marcos, do desmascaramento de Vaca Brava até o fecho mesmo do filme, com Jeca e Jerônima em sua nova casa, assumindo um outro estilo de vida. Este é o momento de maior tibieza do filme, considerado o apontamento de uma direção política que o filme ganhou na segunda parte, um certo despertar de uma consciência política. A ascensão a um novo lugar social faz o Jeca reproduzir o mesmo velho mundo, a mesma velha ordem de coisas, agora como proprietário. É aqui que o filme perde pé na elaboração de um diálogo com a sociedade brasileira. Este é um poço no qual Mazzaropi não quis se aprofundar: as tintas ideológicas nunca foram o seu forte; ele, reproduzidor de um discurso reacionário. As águas turvas dos problemas sociais não eram a pretensão de mobilização que Mazzaropi queria. Seu cinema, nisto, é menor. Mas há uma relativa autonomia da obra e, pela natureza da obra cinematográfica, as coisas são ditas e, permanentemente, estão a dizer, através das imagens, porque as imagens têm um caráter de concomitância da comunicação, uma espécie de “isto+isto+isto”⁸³, ditos numa única imagem, além de um caráter “*não antropomórfico*”.⁸⁴ Com isso, há uma menor posse do domínio do dizer pelo autor, através do tipo de reprodução da realidade, mesmo sendo essa uma realidade representada para a captação filmica.⁸⁵

Além dessa característica de autonomia da obra, assegurada pelo modo de reprodução da realidade, há ainda a instância de diálogo, localizada na recepção da obra. A fruição de tal obra, obra esta agente de lazer e de identificação, confirma a existência de fortes vínculos entre produtor, obra e universo fruidor. Só esta sintonia já justificaria um estudo sobre esta obra. Outro dado importante é a longevidade do diálogo: o filme é de 1958 e reproduziu elementos estruturais da sociedade brasileira que, até hoje, não evoluíram, o que lhe confere um certo caráter de atualidade. Esta última parte do filme tem o tempo aproximado de 15 minutos.

⁸³ Umberto Eco refere-se a isso como uma “*sucessão de representações de um presente*”. ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. p. 190.

⁸⁴ Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété alertam para o fato de que “*é o próprio filme que se enuncia*”. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1984. p. 42.

⁸⁵ Walter Benjamin, no seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, entre outras coisas, analisa o tipo de representação a que o ator de cinema se entrega. BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

O filme *Jeca Tatu* pode ser considerado uma “*narrativa alienante*”⁸⁶, uma vez que não promove a explicação da realidade, a reportagem, a documentação e, além disso, arrebanha o espectador com um trecho fílmico assaz simples, maniqueísta e que apela às emoções, ao afetivo que a própria narrativa suscita, o que o deixa impossibilitado de um distanciamento crítico. Mas, por um outro lado, o filme também se insere numa categoria de cinema da modernidade, trazendo ao espectador o “*mundo contemporâneo em sua verdade*”.⁸⁷ E, neste mundo, uma sua ordem de funcionamento. A exposição de algumas contradições e mesmo o silêncio e a inconsciência sobre a realidade (os trabalhadores braçais empregados por Giovani refletem sobre a expropriação de terras sofrida pelo Jeca, mas não refletem sobre suas próprias condições, assumindo, inclusive, um certo fatalismo: um deles, quando, a mando de Giovani, está avançando a cerca sobre as terras do Jeca, diz: “*Nóis não temo curpa, Jeca. Foi o Seu Giovani que mandô.*” “*Nóis semo empregado, temo que obedecê, né?*”, outro completa.), são faces desse mesmo universo representado. Nesse sentido, então, é que o filme foge a um modelo hollywoodiano e se aproxima do neo-realismo italiano.

Outras aproximações com o cinema neo-realista são a utilização de atores não profissionais, as filmagens externas, a não utilização de efeitos de montagem e de efeitos visuais e a temática social que o filme aborda.

Há, também, certos traços do chamado cinema de autor. O argumento do filme é de Mazzaropi, assim como a produtora PAM Filmes. Embora a direção do filme *Jeca Tatu* seja de Milton Amaral, pode ser sentida a presença de Mazzaropi como recriador do universo caipira na figura do Jeca. Há, ainda, outra consideração a fazer: o filme é também um filme de ator. Nesse sentido, Charles Chaplin, Cantinflas e Totó também fizeram filmes de ator. Esse cultivo do ator, o centrar a atenção nessa figura de ator capaz de mobilizar platéias é, entretanto, até certo ponto, um traço do cinema americano.

⁸⁶ Segundo VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, “*o espectador, arrebatado pelos aspectos pseudológicos e afetivos da narrativa, não tem a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico com relação à visão do mundo que lhe é apresentada.*” *Idem.* p. 29.

⁸⁷ *Idem.* *Ibidem.* p.34.

Outro elemento fílmico de linhagem americana utilizado no filme é a música. Não só a presença de um tema consagrado (a abertura sinfônica do filme é feita com “Tristeza do Jeca”, de Angelino Oliveira) como a composição da trilha obedece a uma direção musical que ajuda a ordenar a narrativa fílmica. A trilha composta casa-se perfeitamente com a cena, participando profundamente da *mise-en-scène*, compondo uma coreografia. Por exemplo, nas cenas em que Jeca está acordando, logo no início do filme, a trilha, em compasso binário (dois tempos), é quase como um decalque à malandragem do Jeca, composta cenicamente por uma atuação de Mazzaropi que evoca a preguiça, a despreocupação, a não participação na ordem produtiva, inclusive doméstica.

A presença de números musicais com artistas que transitavam nos meios de comunicação da época (Agnaldo Rayol, por exemplo, era artista do disco, do rádio e da televisão) é de tino comercial, mercadológico, e está compreendida dentro dos procedimentos da chanchada. Lana Bittencourt, Agnaldo Rayol, Tony e Cely Campelo (estes dois últimos de Taubaté, S.P.) apresentam números musicais que, só frouxamente, se ligam à narrativa. Mazzaropi é o responsável pelos outros dois números musicais: composições originais para o filme que remetem imediatamente ao conteúdo narrado.

Na apresentação dos créditos, no início do filme, após o rolamento do elenco, da equipe técnica e dos números musicais, há duas informações importantes (retrancas): o esclarecimento da vinculação literária do filme, o conto *Jeca Tatuzinho*, de Monteiro Lobato (originalmente “Jéca Tatú – A Ressureição” (sic) in *Problema Vital*), direitos cedidos pela Editora Medicamenta Fontoura, e a dedicatória do filme a Monteiro Lobato.

A dedicatória do filme a Monteiro Lobato atualiza a figura do escritor no cenário de uma produção cultural do Brasil de então, visto que Lobato havia falecido uma década antes e sua obra, por alguns mecanismos coercitivos, estava sendo silenciada.

A indicação da fonte literária abriga um convite à leitura das posições de Lobato e Mazzaropi, conquanto à representação artística da figura do caipira, agora duplicado, da linguagem literária para a linguagem cinematográfica.

4.1.3. Uma pequena análise narrativo-semiótica

A análise de algumas cenas do início do filme traz material para interessantes observações.

A cena de abertura apresenta uma ordem de coisas que será o centro dos conflitos do filme, o que pode ser dito como sua razão de existência; a câmara, inicialmente parada, mostra o telhado da sede de uma fazenda, a fazenda São Giovani, cujo nome pode ser lido numa placa pendurada numa árvore, em primeiro plano, enquanto, no plano de fundo, aparece a personagem Giovani, o proprietário da fazenda, movimentando-se em cena, da esquerda para a direita, montado em um cavalo. Então, a câmara movimenta-se, da direita para a esquerda, para vir a centrar a figura humana num plano médio, a abrir, de cima do cavalo, o portão que dá entrada à sede da fazenda, portão por onde Giovani vai sair. O plano médio serve para dar identidade à figura humana. A economia e a dinâmica da cena são valorizadas sobremaneira pela utilização do elemento cênico cavalo, capaz de transmitir a idéia mesma do dinamismo, além de a cena estar sustentada sonoramente por uma música de tom grandiloqüente, executada orquestralmente. A grandiloqüência musical e a ocorrência de ruídos, a saber pios-cantos de pássaros, comunicam uma certa ordem e naturalidade à cena. Esta ordem e naturalidade são corroboradas pela existência em cena da cerca e do portão, que encerram uma outra ordem: a ordem de um mundo capitalista, nas figuras do proprietário e da propriedade encerrados ali. Esta cena primal dura aproximadamente quinze segundos e se liga à segunda cena, não somente pela banda sonora que continua sua música grandiloqüente, mas também pelo descortinamento de nova fração de espaço que continua comunicando a ordem capitalista: agora, a ordem do trabalho e dos lugares sociais. Num primeiro plano, há alguns trabalhadores cortando cana num canavial. A profundidade de campo alcança um vale e, ao longe, as montanhas, precisamente as escarpas da Mantiqueira, já que o filme foi rodado em Pindamonhangaba, Estado de São Paulo, e a câmara se posta, cardealmente, de leste para oeste. Com a câmara parada, a cena recebe a entrada do cavaleiro que passa, inspecionando o trabalho, até que a figura fique comportada num plano de conjunto. A representação do trabalho para a cena

filmica e a presença da figura patronal estatuem dois lugares sociais e, por enquanto, a mesma ordem social. A cena tem duração aproximada de dezoito segundos.

Com uma profundidade de campo ainda mais ampla, a terceira cena do filme também amplia o espaço, como a alargar a visão da propriedade, alargando também o alcance daquela ordem social. O movimento interno da cena é vário: o patrão continua seu passeio de inspeção, indo da direita para a esquerda, a cavalo, algumas dezenas de trabalhadores atuam na várzea e três tratores movimentam-se em sentido quase oposto: da profundidade de campo, dirigem-se para um plano médio. O movimento de câmara, concomitantemente, numa panorâmica da direita para a esquerda, vai mudando o quadrante da cena. Nesse momento, a cena ganha um súbito equilíbrio visual: a figura humana, a cavalo, em primeiro plano, no centro, dirigindo-se para a profundidade de campo, contrasta com o movimento, em sentido contrário ao do cavaleiro, dos tratores, dispostos nas laterais e centro do campo visual. Na lateral esquerda do campo visual, a presença de um córrego de irrigação, em sentido vertical, e dos sulcos dos tratores na terra, também em sentido vertical, compõem uma harmonia pictórica à cena, lembrando o procedimento das linhas de fuga da pintura.

A continuação da mesma música das cenas um e dois sofre agora a concorrência de novos ruídos, os dos motores dos tratores em funcionamento, o que anuncia um outro elemento da ordem capitalista evocada: a modernidade do modo de produção, através da mecanização. As cenas dois e três contrastam entre si, então, em dois sentidos: primeiro, pelos modos de produção, manual e mecanizado; segundo, pela presença do animal e da máquina. As cenas dois e três apresentam a convivência do arcaísmo e da modernidade na ordem de um modo de produção capitalista, num certo meio rural brasileiro de meados do século XX. Há que se dar aí um desconto ao otimismo da representação.

A cena três utiliza, aproximadamente, vinte segundos de tempo filmico e a mudança de quadrante traz como pano de fundo visual não mais a Mantiqueira, mas, sim, o Vale do Paraíba que se estende para a Serra do Mar. Esta localização espacial servirá para, nos planos narrativo e plástico, apresentar a verdadeira oposição que se consolidará, no filme, no segmento dramático.

A passagem da cena três para a cena quatro dá-se bruscamente, com a mudança da música. Enquanto a cena três tem música grandiloqüente, a cena quatro ganha uma música que valoriza mais o dramático e menos o épico. O centro da atenção da música parece deslocar-se do espacial para o particular, do meio para o indivíduo. A luz, na cena três, era mais clara e chapada, enquanto, na cena quatro, ela comporta mais claro-escuro, o que matiza melhor a profundidade de campo.⁸⁸

O espaço da representação filmica, na cena quatro, mudou para a Mantiqueira. A montanha está mais próxima e esta imagem pode carregar um conteúdo simbólico assaz forte: é o interior, é o elemento da terra em contraposição ao elemento externo da cena anterior, o italiano, que teve a sua imagem vinculada à direção mais litorânea, a Serra do Mar. Mar e montanha significam o outro e o mesmo, respectivamente. No mar, a possibilidade de busca (as possibilidades do outro); na montanha, o ensimesmamento (as possibilidades do eu).

É na cena quatro que, mais particularmente, o caipira será mostrado e será mostrado por elementos que representam a identidade caipira: a casa, a família, a economia. É uma cena de apresentação e de passagem para um interior ainda mais detalhado. A movimentação cênica apresenta uma outra ordem, diferente daquela apresentada nas cenas um, dois e três: aqui, só a economia doméstica vige. Uma mulher sai da casa de sapé e se encaminha para a sua lida: vai rachar lenha com o machado. Dois bois jungidos postam-se parados e, num primeiro plano, um carro de boi descansa desguarnecido no solo. A imobilidade e a inação desses elementos produtivos dão o tom da ordem econômica: a produção é meramente de subsistência. Ainda há um elemento de cena que reforça, subliminarmente, essa idéia de anomia: no centro do campo visual há uma árvore e esta árvore está seca. Não temos movimentação de câmara nesta cena.

Na cena seguinte, cena 5, a posição da câmara, de baixo para cima, aproxima mais a ação narrada, mostrando a mulher rachando lenha. O contra-mergulho da câmara, que, de

⁸⁸ Eric Auerbach, no texto "A cicatriz de Ulisses", desenvolve intensa e profícua análise do processo narrativo em que fica evidenciada a clareza e a transparência, na *Odisséia*, de Homero, e o jogo do claro-escuro no episódio bíblico do sacrifício de Abraão. AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

um lado, valorizou a silhueta dos bois contra o céu e que, do outro, ladeou a figura humana com a mesa do carro de boi, carregou poesia à cena.

A cena seis traz mãe e filha encontrando-se à porta da casa de pau-a-pique. Traz também a primeira fala do filme: a filha pede a bênção à mãe. A fala “a bença, mãe” é signo da religiosidade, característica da cultura caipira, e traz um registro lingüístico, também caipira, por meio do metaplasmo da apócope. A voz da mãe, voz da tradição, responde: – “Deus te abençoe, minha fia”. Na resposta da mãe, o cruzamento de dois comportamentos, cernes também da cultura caipira: um primeiro comportamento, tradicional, de respeito, que outorga a Deus a possibilidade de concretização da bênção pedida, em sinal de respeito, humildade, reconhecimento da falibilidade humana; um segundo comportamento, imbricado no primeiro, expõe não somente um certo conservadorismo quanto também um certo fatalismo, certo conformismo, certa inelutabilidade.

Mais uma vez, nesta cena seis, o trabalho doméstico é representado: cruzam-se, à porta da casinha, a mãe, com os gravetos para o fogo, e a filha, com o pote com o qual vai buscar água para o abastecimento domiciliar.

A cena seis também inicia a concretização de uma certa visada panorâmica da sociedade rural brasileira que, das cenas um a cinco, caminhou do macro, a grande propriedade, o poder do capital, a organização social e econômica do trabalho, para o mínimo, a pequena propriedade, os fatos e atos da pobreza, a economia doméstica e mínima, um quase mínimo vital. A visada contempla a paisagem exuberante e, na cena seis, encaminha-se para a peculiaridade de um interior, realizando, assim, a oposição entre as duas faces desse mesmo universo. Do ponto de vista econômico e da organização social que a grande propriedade mostra, caminhamos para o esfacelamento, para a realidade estiolada que o casebre denuncia.

A esta oposição, de natureza principalmente econômica, vai seguir-se, depois, no filme, a oposição dos valores morais.

O filme, tributário de dualismos, simples, não baralha os segmentos mostrados, desnudando as inter-relações, decalcando fundo e forma da mesma realidade. Ao contrário,

esposteja um e outro, didaticamente. E, nisto que poderia ser um defeito, há um grande ganho: deste modo, o filme consegue uma comunicação fácil e imediata com o público para o qual se destina. Então é que a cena seis apresenta o interior da casa. E este interior é, de uma certa forma, mais amplo: é o filme olhando a sociedade brasileira numa de suas mais recônditas experiências: acontece, no filme, a representação de uma cultura, a partir de um viés entre realista e romântico, paradoxalmente. Realista porque a imagem cinematográfica constrói uma mostra de coisas que, uma vez realizadas materialmente e percebidas visualmente, não se desconstroem. É de novo o jogo do “isto+isto+isto”, já aludido, que, concomitantemente, flagra um conjunto, dá conta das possíveis extrapolações de um olhar. O viés romântico, em relação ao filme analisado, fica por conta da oposição dualista, do apregoamento ideológico.

A câmara, na cena sete, está inicialmente parada e mostra Jerônima, a mulher do Jeca, a acender o fogo no fogão à lenha. Depois, a câmara faz um afastamento e a atriz, ao se aproximar da câmara, ganha um enquadramento de plano americano. É a primeira vez que é mostrada a sua face, centrando-se-lhe a expressão. É também o momento da primeira fala conflitiva. Ela diz: - “Jeca, levanta home, faiz duas hora que eu levantei e 'ocê ainda tá dormindo”. Nesta fala, o Jeca é apresentado indiretamente e antecipadamente à sua imagem. A fala de Jerônima tenta acordá-lo para uma ordem produtiva cujo parâmetro é também ela mesma. Faz duas horas que ela acordou e as cenas anteriores mostram-na a trabalhar. A fala de Jerônima também denuncia que a dinâmica familiar está cambaia: mãe e filha estão em atividade e o pai, que deveria ser o provedor, está em inação, dormindo. A reprovação, na fala da mulher, parece ir além da divisão das tarefas domésticas: o reclame tem caráter ideológico.

A cena também traz a apresentação de um mobiliário parco: trastes e cacarecos aqui e ali dão testemunho da penúria. A parede de pau-a-pique apresenta um barreado esqualido, com os bambus à mostra. Há um bule de ágata depositado por sobre um pequeno console afixado à parede. Há um varal instalado bem acima do fogão e nele há alguma coisa pendurada, provavelmente toucinho. Isto revela uma técnica de conservação de carne, chamada defumação, muito costumeira entre os caipiras, e este local e instalação são

chamados de fumeiro. Próximo ao fumeiro há uma réstia de alho dependurada. Também pode ser visto um móvel, de construção muito rústica, assemelhado a um aparador, e uma mão de pilão encostada à parede.

A cena oito faz, enfim, a apresentação do Jeca e fá-la cinematograficamente: lentamente, a câmara passeia por sobre o corpo do Jeca. Num movimento semi-circular, da esquerda para a direita, a câmara registra os pés do Jeca a acordarem. Os pés, apresentando manchas, que podem ser apenas sujeira ou vermelhidão e escamação provenientes da exposição prolongada ao calor do fogo à taipa do fogão, prática que poderá ser observada, posteriormente, em outra cena, estão se coçando, distendidos sobre uma esteira trançada que, posta sobre um jirau de bambus, é a cama do Jeca. O Jeca dorme vestido de roupas usuais e seu chapéu descansa ao lado, na cama. Uma colcha de retalhos cobre-lhe o corpo, e a câmara pára à altura de sua cabeça. Jeca descobre-se para fazer revelar seu rosto: bocejos, abrir, fechar e apertar os olhos. É Mazzaropi encarnando o Jeca. Um cachorro dormita em seu braço e a roupa do Jeca é toda composta de retalhos, semelhante àquelas dos arremedos que dos caipiras são feitos, quando das festas juninas. A música, durante toda a cena, acompanha os gestos e as expressões do Jeca, e pode ser dito que ela patenteia a patifaria do Jeca.

A cena nove intercala, rapidamente e em reforço ao teor da cena sete, a imagem de Jerônima socando algo no pilão e a reclamar: “ – Esse serviço que eu tô fazendo não é meu, hem!” Segue-se a cena dez, brevíssima, que mostra, num primeiro plano, Jerônima trabalhando no pilão e, ao fundo, o Jeca ainda na cama. Mesmo sendo um cenário para representação, há uma certa fidelidade na descrição da precária disposição arquitetônica: cozinha e quarto têm disposição meramente espacial.

As cenas onze e doze, pontuadas ainda pela música marota, destacam o esforço de Jeca em tentar mover a tramela da janela, enfiando o dedão do pé numa pequena alça de couro para puxar a janela, abrindo-a. Ao fundo, o barulho ritmado da pilação de Jerônima. Ação não alcançada, de novo temos a interferência pragmática de Jerônima na cena treze. Já enfarada pelas ocupações de Jeca, ela diz: “- Jeca, 'ocê não vai levantá? Ô, bicho preguiça!” Seu desdém leva-a a sair de cena. Esta cena pode ser justaposta a outra, de

outro código estético. Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, temos uma apresentação quase parelha ao Jeca do cinema:

“ Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro, passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

- Ai! que preguiça!...

*e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros... ”*⁸⁹

Nas cenas em que Jeca aparece, até esse momento do filme, ele, tal qual Macunaíma, não fala. Jerônima é quem vai estabelecer a comparação entre ele e o bicho-preguiça. As palavras de Macunaíma e as da mulher do Jeca unem-se pelo vocábulo “preguiça”, retirando dele a sua força de expressão: em Macunaíma, ele é expressão do “herói sem nenhum caráter”; no Jeca do cinema, é a expressão do homem que, por causa do meio, desistiu de lutar (ou será pura malandragem?). Em Lobato, era o entendimento do homem caipira em sua inteireza, tanto em “Velha Praga”, quanto em “Urupês”, cristalizando um preconceito de classe. No *Jeca Tatuzinho*, era a expressão do homem anterior à sanitarização.

As cenas quatorze e quinze quase repetem as cenas onze e doze, com a mesma música e com o esforço do Jeca a tentar abrir a janela com o dedão do pé.

Na cena dezesseis, janela aberta, há a apresentação de um elemento que sustentará o desfecho de um segmento de conflitos: um pequeno ramallete de flores está preso à janela, do lado de fora, e Jeca o retira de lá. No decorrer do filme, será índice do sensível e do feminino, questões a serem tratadas mais adiante.

A cena dezessete, mais longa, desvela um pouco mais o Jeca, em sua exterioridade, ser da cultura. Ele deposita o ramallete de flores num móvel rústico, ao lado da cama, e levanta-se. Aos poucos, a câmara vai se aproximando mais da figura humana e temos

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. p. 9.

descortinado, ao mesmo tempo, um pouco mais do mobiliário: uma cruzeta de madeira afixada à parede, também um quadro do Sagrado Coração de Maria, a mesa rústica coberta por uma toalha de pontas picotadas (encontradiço muitas vezes no meio rural, em papel ou plástico), em cima da mesa um pequeno oratório com a imagem de uma santa, um pacote, enlaçado, preso à parede. A câmara aproxima-se um pouco mais da figura do Jeca que alcançara, da cabeceira da cama, isqueiro e cachimbo que, entre o som de um bocejo e da música, é aceso. Entre o prazer mundano das baforadas do fumo, Jeca faz uma representação gestual sacra: o sinal da cruz (o também chamado “pelo sinal”, voltado para o oratório. Rápido gesto, desconcentrada reflexão, baforadas de fumo, rápida cuspidela para o lado, no chão, chupada de nariz e Jeca levanta-se da cama, onde estivera sentado, para ajeitar as calças. O cachorro, no seu ócio, permanece dormindo na cama do Jeca.

A cena dezoito fecha este grupo de cenas de apresentação e caracterização. Jeca sai à frente de sua casa, boceja e espreguiça. A construção sonoplástica garante, com bastante exagero, o estalar de muitos ossos a sonorizar o espreguiçamento, como a sugerir a debilidade física e a falta de saúde do Jeca e, aqui, vale lembrar a filiação deste Jeca ao *Jeca Tatuzinho*, de Lobato. Por outro lado, numa leitura mais crua, a cena pode estar mostrando a preguiça. O enrijecimento é devido ao longo período em que o Jeca passa deitado. Jeca faz uso do seu “*direito à preguiça*”, afastando de si o “*dogma do trabalho*”.⁹⁰ A fome, a fraqueza e o desânimo estão por detrás dessa preguiça, assim como a recusa a um sistema produtivo injusto, daí a negação do trabalho.

O trabalho e a distensão do trabalho são representados pelo italiano e pelo Jeca e essa oposição terá seu desdobramento, no plano fabular, com o namoro dos filhos de ambos e a oposição a esse namoro. Para além disso, essas cenas também caracterizam lugares sociais e facetas de uma mesma cultura.

O privilégio da protagonização leva a uma caracterização mais ampliada da figura do Jeca, com mostras de traços culturais como a arquitetura da casa do Jeca.

⁹⁰ O texto que traz essa discussão é o de LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Kairós, 1980. p.18.

A representação fílmica, na sua natureza visual, não deixa de idealizar os objetos representados: há um certo carregamento de tintas no poderio econômico do italiano; há uma certa assepsia nas relações de trabalho e nos modos de produção; há, por outro lado, uma certa incoerência na representação do Jeca, pois ele é mostrado próximo à anomia. Entretanto, deve ser dito, ele é um proprietário histórico de algumas terras, um sitiante que, teoricamente, é detentor de possibilidades produtivas que o afastam dos mínimos apresentados como característicos do Jeca. Ao mesmo tempo, é uma visão justa da situação de grande parcela do homem do campo.

4.2. Remanescências caipiras

O filme *Jeca Tatu* traz a apresentação de objetos do cotidiano e de um certo fazer diário dos personagens e dos figurantes que ajudarão a compor e a identificar o filme, enquanto narrativa e caracterização do universo caipira.

4.2.1. A alimentação

A alimentação é assunto em diversos momentos. É a necessidade de provimento de alimentação do Jeca e de sua família, o que faz com que ele procure o armazém e nele se endivide, o que desencadeará a perda de suas terras. Em um momento, a despeito de o filme não mostrar o Jeca trabalhando, os trabalhadores de Giovani, reunidos no armazém, comentam sobre o fato de o Jeca estar abatido, sofrendo. Um deles diz:

“O Jeca já perdeu a coragem. Plantação parou. Ele nunca mais voltou a ser o mesmo. Pouco a pouco vai liquidando tudo.”

Eis uma fala que elucida um comportamento e que desnuda um mecanismo de funcionamento da economia que, no Brasil, em alguns regimes de trabalho, teve vigência intensa e perdulária: a mediação (troca) de produtos de consumo pela própria produção e, mesmo, pelos bens de produção, no caso a própria terra (o capital). O desânimo de Jeca é devido ao princípio de maleita que ele alega, questão sanitária, e às injustiças circundantes. É assim que Jeca, agora com a plantação parada, consegue alimentos.

A problemática da alimentação é levantada também quando Jeca sai da prisão. Ao perguntar se havia café para consumo, Jerônima informa ao Jeca a situação dos mantimentos: acabou o pó, o arroz, o feijão, a farinha, o açúcar. A dieta básica do caipira é finda e, segundo Jerônima:

“Os oito dia que ’ocê ’teve na cadeia, nós demo isso pra comê !”

A gestuália de Jerônima, passando o indicador horizontalmente, pela testa a limpar um suor imaginário pelo esforço para a obtenção de alimentos, acentua o grau de dificuldade que “*isso*” representa e revela o estado de privação mesmo dos itens básicos da dieta caipira. A fragilidade de recursos deixa a família próxima aos mínimos vitais.

Outros componentes da dieta básica do caipira são evidenciados: o leite, a batata, a mandioca, os ovos, o angu. A carne de galinha parece não ser do agrado do paladar da família, uma vez que isso foi confessado ao delegado, salvo procedimento malandro do Jeca em relação ao delegado.

A definição da dieta caipira pode também ser apreendida por oposição à dieta das pessoas de classe social e econômica mais elevada: é assim que Jeca define sua nova dieta, na música do final do filme, quando já está rico:

*“Deixei de ser um qualquer
Já não como mais angu
Hoje sou um coroner
Não sou mais Jeca Tatu
Aqui, hoje, tem fartura
Tá sobrando até feijão
Bebo leite sem mistura
Como carne e requeijão.”*

No armazém, aparece a mortadela e, na horta de Giovani, a alface.

4.2.2. O armazém

Entrepósito de mercadorias, o armazém de bairro rural que aparece no filme traz, emblematicamente, o português Bento como proprietário. Participando de uma tradição lusa de comércio de secos e molhados, o português do armazém comercializa desde chapéus, bebidas, bules de alumínio, vassouras, até os mantimentos. A tudo assiste, do balcão, a balança, medida da modernidade e medida do capitalismo.

O único prédio dotado de energia elétrica é o armazém, mas, possivelmente, a insuficiência ou a ineficiência do fornecimento faz com que o armazém seja guarnecido também de um lampião. Provavelmente, o armazém seja o lugar melhor equipado com aparatos da modernidade, uma vez que nem a casa de Giovani é servida de energia elétrica.

O armazém de Bento é também o espaço social do lazer e do prazer. É no armazém que se reúnem os amigos, é onde se jogam cartas, é onde se bebe. Pela ausência de outros espaços de convívio social, como igrejas, praças etc. e associado ao fato de a narrativa fílmica passar-se no espaço rural e não no urbano, é que pode ser afirmado que o centro da vida social daquele grupamento é o armazém.

O armazém, como espaço de reunião de pessoas, propicia oportunidade para o comentário das ações. É no armazém que os empregados de Giovani dissecam e avaliam as ações e padecimentos dos personagens: Jeca, Giovani, Marcos, Vaca Brava. E, nisto, o filme recria um procedimento do teatro clássico grego: o coro. A função de coro, de comentadores, é revisitada pelos homens de Giovani e, como o coro, é também o reflexo, a filtração da verdade. Esse procedimento narrativo, comungado vez por outra por Vaca Brava, serve para redirecionar, para reforçar as ações do próprio Vaca Brava, que lá se informa do andamento do namoro de Marcos e Marina.

O coro também atua como censor moral, julgando, por exemplo, Bento e Giovani, pelas negociatas com as terras do Jeca. Nesse sentido, o comentário dessas personagens de apoio participam daquilo que é uma verdadeira instituição do meio, a boataria. A boataria funciona como uma espécie de mecanismo de auto-regulação do meio. A importância da

boataria como agente social de controle das ações é tamanha que, tomada a observação, por exemplo, no meio caipira, chega a decidir quem são os bem-aceitos, quem são os isolados do grupo. O caso de uma moça ser “falada” por seu grupo pode ser determinante para ela achar casamento no grupo ou não.

4.2.3. O mutirão

A realização de um mutirão para a construção da casa do Jeca é uma saída filmica muito feliz, retirada de um flanco da cultura caipira. O mutirão, além de promover uma divisão do trabalho de grandes empreitadas, fórmula da solidariedade, é também momento de lazer e de convívio social.

O mutirão do filme aproxima, na mesma ação e resultado, ou seja, a construção da casa do Jeca possibilitada pela troca de votos, alguns valores da cultura caipira: a família, a religiosidade, o grupamento social rural (bairro rural) e o folclore.

A música de fundo não é canto de brão que enleva os trabalhadores na lida, promovendo um diálogo/desafio musical com a instituição de um enigma popular, a adivinha, muito comum durante a realização do trabalho no campo, mas é uma congada.

A religiosidade, também ilustrada musicalmente, através do canto de cor local, a música Ave Maria, um samba-canção, confere respeito e sagração ao trabalho.

4.2.4. O vestuário

O filme traz um vestuário para as personagens colado ao usual de sua época de produção, época também da narrativa, à exceção do vestuário de Jeca e de Jerônima.

Os homens trajam camisas em estampagem xadrez e alguns portam lenços. As mulheres usam saias ou vestidos e, como era disseminado à época, para os homens, o paletó é encontrado como peça obrigatória em situações que fugiam ao trabalho e ao âmbito

doméstico. As mulheres não usam acessórios. Marina e Jerônima, somente no final do filme, já ricas, é que vão se utilizar de brincos, presilhas, vestido cintado. Os únicos personagens a se utilizarem de relógios são Marcos, Giovani e o delegado, o corpo de elite daquele pequeno grupamento.

A indumentária de Jerônima apresenta o uso do remendo, assim como as peças do Jeca. Entretanto, como ninguém, o Jeca apresenta-se com calças, camisas, paletós compostos por muitos remendos. Isto pode ser considerado um exagero e esse exagero peca ao compor uma imagem que tende à folclorização do caipira, podendo esse mesmo procedimento ser observado nas representações do caipira que, em geral, os cidadãos fazem à época das festas juninas.

Junto à expressão corporal do Jeca, um meneio de corpo, um alargar de passos e o levantamento dos cotovelos, parte da indumentária do Jeca contribui para criar certo efeito que o distingue dos outros: as calças são curtas, o cinto é improvisado de um amarrão de barbante e o paletó também é curto. Este é um procedimento de ator para a criação de tipos, à moda de um Charles Chaplin com o seu Carlitos.

Enquanto podem ser observados sapatos, sapatões e botas nas outras personagens, a família toda do Jeca apresenta-se descalça: mais que um carregamento de tintas na pobreza do Jeca, isto serve para lembrar a vinculação literária do filme. O Jeca Tatuzinho do Almanaque Fontoura era assim.

Tanto do ponto de vista da indumentária, quanto do ponto de vista do estilo de vida, a apresentação do núcleo narrativo, que se dá em São Paulo, serve para fazer oposição ao universo do Jeca. Centrado na casa do político, o grupamento social apresentado vive seus momentos de lazer. À beira da piscina, jovens sorriem, cantam, bebem. É um universo de ócio e prazer, de despreocupação. A ordem de funcionamento desse grupamento inclui os fruidores do prazer e aqueles que prestam serviços para garantir aos primeiros a fruição desse prazer: circulam pelos jardins alguns garçons. À exceção destes, os demais estão em traje de banho. Trajes para os quais Jeca olha, entre prazeroso e vexado, na sua pudicícia de caipira.

O contraste entre esses dois universos parece remeter, subliminarmente, a uma comparação de degradação e manutenção de valores morais. O estilo de vida dos da capital é visto como diferente; é idealizado e, para ir a São Paulo, Jeca se prepara para estar à altura dos cidadãos. Coletivamente, surge a solução: um fornece-lhe a fazenda para “fazer o apareio” (terno); uma costura tudo; outro dá a ceroula; outro, as botinas; ainda um último, o guarda-chuva. De terno, botinas e guarda-chuva, Jeca chega a São Paulo para o seu contato político. Paramentado para a cidade grande, Jeca leva consigo o cachorro, Brinquinho.

A tentativa de igualamento do Jeca, o estar à altura dos da capital, com auxílio da roupa, elemento da cultura, é frustrada por um elemento natural, a chuva. Isto parece transmitir a idéia de uma naturalização de lugares sociais. Até a natureza está a dizer que aquele espaço social não é o lugar do Jeca.

Jeca chega à rodoviária de São Paulo, recebe ajuda do guarda de trânsito para atravessar a rua, envereda-se pelas avenidas e, quando a chuva chega, tenta proteger-se com seu guarda-chuva, agora mais que um adereço de *status*. No cinema de Mazzaropi, o Jeca não fica cantando e dançando na chuva, um emparelhamento cênico capaz de lembrar Gene Kelly, mas ele passa por ela e ela o faz voltar à sua antiga condição, ela o devolve à sua verdade: calças curtas, encolhidas, paletó também, guarda-chuva destruído.

E Jeca volta ao seu “natural”, que é cultural, na verdade, para sofrer os gracejos jocosos dos jovens da capital e para fortalecer o distanciamento entre os dois universos apresentados.

4.2.5. Usos e costumes

Diferentemente do Jeca Tatuzinho, o Jeca do filme não aprecia a bebida alcoólica. Esse traço na construção da personagem fílmica serve para heroicizá-lo, sofrendo ele as injustiças dos outros e não a conseqüência de suas próprias escolhas.

Outro costume caipira, o aquecer-se ao fogo, também simplesmente chamado de “quentar” fogo, é retratado no filme. À boca do fogão, acororado à taipa, indigenamente lírico, Jeca prepara o cigarro de palha, aquecendo-se ao fogo, enquanto aninha o cachorro.

O cultivo de gêneros hortifrutícolas ou a criação de animais domésticos para reforço do suprimento alimentar da família não é prática registrada pelo filme. O não provisionamento de alimentos é traço de uma cultura caipira que, mais remotamente, não prescindia de técnicas de conservação de alimentos e, aventureiramente, preferia a caça e a coleta para seu suprimento à antecipação de suas necessidades.

Ainda há outros momentos, importantes no filme, que mostram o caipira vitimizado por usos e costumes do grupo que lhe é externo, mas que, pelo enredamento social em que vive, acabam participando do universo da cultura caipira. São eles: o coronelismo e o voto de cabresto, o analfabetismo (denotados, no filme, pela “assinatura em cruz”, ou seja, a colheita das impressões digitais do Jeca na delegacia) etc.

4.2.6. O feminino

O tratamento dispensado aos seres do gênero feminino no filme *Jeca Tatu* é, aparentemente, convencional. O convencional, nas circunstâncias desta ficção narrativa, compreende o machismo e o patriarcalismo como condutores das relações homem x mulher, no seio das famílias brasileiras de meados do século XX.

Três das quatro personagens femininas principais do filme, Jerônima, Marina e Tina, orbitam em torno do núcleo familiar convencional, desempenhando papéis de esposa, mãe e filha. Jerônima e Tina são donas de casa e, pelo namoro, Marina aspira a trilhar esse mesmo caminho.

As tarefas domésticas habituais são exercidas por essas mulheres, à exceção de Jerônima, para quem são atribuídas outras tarefas, como pilar o arroz, tarefa reputada por ela como sendo do Jeca, e não dela. À Jerônima cabe ainda despachar o pretendente

indesejado da filha, pois Jeca assegura que ele é o “homem da casa”, mas somente “para as coisa mais importante” (sic).

Jerônima é agredida verbalmente por Jeca em diversas situações. Ora ela é “burra”, “analfabeta” (Jeca também o é), ora Jeca a ameaça (“Eu vou é socar sua cara é já e não vai demorar muito”), ora pratica agressões físicas, esguichando-lhe leite no rosto, ora manda que ela cale a boca, a propósito de nada, ou transferindo a ela a reprimenda que recebera do delegado (sic). Aí vale observar que o Jeca, oprimido no mundo público, oprime no mundo privado, numa espécie de mecanismo de compensação.

Jeca restringe o lugar de Jerônima à cozinha, às atividades da casa. Nestes ambientes, ela tem uma espécie de autonomia, ou seja, dentro do limite da casa, seu espaço parece único e próprio. Mas, na verdade, a sua autonomia é para o trabalho. Jerônima não tem lazer, nem é poupada por Jeca que, no lar, exerce a sua preguiça, à qual teria pleno direito se ela fosse compartilhada. É o que vemos quando Vaca Brava vai visitá-los. Jeca diz a Jerônima:

“– 'Ocê também não atende mandado de ninguém. Se quisé sentá no pilão, você senta: o pilão é seu!” (sic)

O tratamento afetivo de Jeca para com Jerônima não ultrapassa o “muié” e o “véia”. Entretanto, quando Baratinha o aborda, ele, salvaguardando o casamento, adverte:

“– Deixa de bobage, muié, 'cê sabe que eu sô casado” (sic).

Ao final do filme, há a única carícia física entre os dois: um tocar o queixo de Jerônima e um beijo em sua face.

Jerônima, aparentemente, não tem voz ativa, mas ela negocia e mantém seu espaço de atuação, desconstruindo a autoridade do outro, através da fala, mesmo retardatária. Assim, quando Jeca interfere na atividade dela, a ordenha, e deixa de executar as tarefas dele, ela diz:

“ – *Então 'cê vai tratá de outras coisa porque com isso eu me arrumo. Óia, vá socar o arroiz!*” (sic).

Em outro momento:

“ – *Será possível que 'ocê não tem vergonha na cara!*” (sic).

Ainda:

“ – *Cara feia não me assusta!*”

Estes são alguns exemplos do enfrentamento de Jerônima, além de outras externalizações do tipo: “ô bicho preguiça!”.

Tina, a mulher de Giovani, recebe um tratamento mais generoso. Sua força é ressaltada desde o início e, sábia e cônica de sua força e verdade, ela marca seu espaço, enfrentando Giovani e fazendo-o ver sua contribuição na construção da riqueza da empresa familiar, além de criar e conquistar os filhos que não são dela.

Tina, num momento, tem uma atuação em surdina, promovendo o namoro de Marcos e Marina e, num outro momento, com uma análise lúcida, defende o Jeca e sua família, desmascarando a razão capitalista de Giovani. Por exemplo, quando Giovani diz estar sendo prejudicado por Jeca, ela diz:

“ – *Que tinha você de se meter com as terras deles?*”

Marina é a personagem feminina mais fraca, ficando acuada no seu universo de donzelice, marcando sua posição como vítima, não conseguindo transgredir os limites nem da paixão, nem da tradição, à qual deveria filiar-se como exemplar modelar que, aparentemente, tem na Julieta de Shakespeare sua inspiração.

A outra personagem feminina do filme, a Baratinha, entretanto, é que se constrói sob o signo do sensível e do feminino. Figura cênica esdrúxula tanto quanto a do Jeca, não se encaminha para uma mera caracterização de tipo. Guardiã da verdade, para a qual ninguém quer atentar, anuncia o feminino através das flores, significando com elas o amor que sente por Jeca. O feminino, na personagem, vem com a assunção do amor. Baratinha é a única personagem capaz de declarar o seu amor.

Baratinha também é a única personagem feminina a transitar no universo masculino: ela é vista várias vezes no armazém, espaço social freqüentado eminentemente por homens. Embora Tina também esteja no bar, quando do desmascaramento de Vaca Brava, ocasião especial em que poderia haver um novo conflito entre Jeca e Giovani, sua presença é motivada pela tentativa de evitar o conflito. Baratinha é também aquela que anda pelas noites, a que se põe de espingarda à mão, a que se engalfinha no pescoço de Vaca Brava, para que ele não fuja e para que a verdade fique esclarecida.

Após ter revelado todas as ações de Vaca Brava ao delegado e ter sido inquirida por este sobre quais motivos ela teria para estar sempre seguindo o Vaca brava, ela diz:

“ - O meu interesse em tudo isso, ora, é pra defender o meu amor. ”

A manifestação do sensível e do feminino está no despojamento em revelar o seu amor, na observação do miúdo e na acuidade para com a verdade.

A apresentação cênica da Baratinha, no filme, é um momento especular: ela saltita miudamente e Jeca, ao vê-la, põe-se à sua frente também como saltígrado. É um momento de espelho, de igualamento. Anima e Animus face a face. E é assim que Jeca pode ser compreendido: também frágil, sensível, o que busca, em seu mundo, o preenchimento da ausência: falta-lhe o amor e o respeito dos outros, assim como Baratinha busca seu complemento, ela que vive pela falta, pela ausência de consideração, respeito e amor.

4.3. A representação do trabalho

O filme apresenta três tipos de representação do trabalho, a saber:

4.3.1. O trabalho doméstico

O mais freqüente dos trabalhos representados pelo filme, o trabalho doméstico, traz mais uma questão de representação naturalista do trabalho do que questões de consideração sobre seu valor social. Porém, a questão familiar dos papéis na divisão do trabalho doméstico é sempre revista, na inquirição de Jerônima.

O trabalho doméstico compõe-se de carregar e rachar a lenha a machado, abastecer de água a casa, acender o fogão à lenha, socar arroz ao pilão, ordenhar a vaca, peneirar os alimentos e, depois, fazer a escolha, separando-lhe as pequenas sujeiras, varrer a casa, costurar à mão.

A conformação com o trabalho doméstico só é quebrada por Jerônima, naquilo que é um acréscimo de trabalho à sua carga habitual, o excedente que Jeca não cumpre e que ela tem de assumir.

Como o universo ficcional é, na sua maior parte, rural, as mulheres não são vistas em atividades apropriadamente masculinas, salvo nas cenas de abertura do filme, em que duas mulheres estão trabalhando no corte da cana, mas isto é comum no meio rural. Muitas vezes o braço auxiliar na lavoura é o feminino.

Ainda um último trabalho doméstico é representado no filme: o dos garçons, na residência do candidato a deputado.

Outro trabalho evocado pelo filme é o de enxada, que será executado por Jerônima, provavelmente o trabalho na horta. Para tal, Jeca recusa o presente de Baratinha, a enxada, e o transfere para Jerônima.

4.3.2. O trabalho empresarial

A empresa agrícola trazida pelo filme já era prevista e conduzida pelo imigrante italiano, no Jeca Tatuzinho.

Alguns trabalhos, embora pareçam representados para a captação filmica, são executados por trabalhadores braçais das fazendas nas quais o filme foi realizado. Assim, temos o corte de cana, o tratoramento e o bater as terras à enxada, para limpá-las de tocos, seixos, raízes etc., anteriormente ao plantio, provavelmente do arroz, visto tratar-se de lavoura de várzea, situada no vale do Paraíba.

A pecuária é a outra atividade desta empresa agrícola, vista através do gado no curral e, nesta criação, há o predomínio das raças zebu/gir, própria para invernada de engorda, e holandesa, adequada para fornecimento de leite.

O consorciamento e a diversificação das atividades é traço marcante de uma certa tradição rural brasileira que precisava prover-se de uma variedade de produtos, visto não poder estabelecer comércio não somente pela dificuldade em vencer distâncias para escoamento da produção, acesso a mercados etc., mas também pelo fato de os vários produtos terem pouca valia no mercado, ficando a comercialização do excedente da produção restrita apenas aos principais produtos como café, açúcar, arroz, leite, carne etc., itens estes produzidos em larga escala.

Assim, temos como atividades laborais centrais no filme a agricultura e a pecuária, e a empresa rural representada assume feição de uma empresa capitalista, com administração centralizada na tradicional figura patronal do fazendeiro, aqui o italiano Giovanni.

As relações de trabalho aludidas demonstram o rigor das regras impostas aos executantes. No episódio do avanço da cerca nas terras do Jeca, um dos trabalhadores diz:

“ – Nós não temo curpa. Foi o Seu Giovanni que mandô. ” (sic)

Também a execução do trabalho é controlada. No início do filme, temos a passagem de inspeção que Giovani faz do trabalho. Porém, quando Jeca está partindo, Giovani e Marcos percebem inútil sua ação de controle sobre o trabalho: solidários ao Jeca, os trabalhadores não foram para a jornada.

Não há também nenhum indício, no filme, de procedimentos socializantes, quer na divisão no trabalho, quer na distribuição de renda.

Outro trabalho empresarial é o do vendeiro Bento, o comerciante do bairro rural. Ele o executa sozinho, assim como o motorista de táxi, na capital.

4.3.3. Trabalho coletivo

O filme apresenta como trabalho coletivo o mutirão, já tratado anteriormente no seu aspecto social e de ludicidade. Ele não tem finalidade produtiva, para geração de um produto, mas para geração de um bem - a casa do Jeca. A adesão é espontânea e dele participam os iguais, à exceção de Marcos, que se junta ao mutirão por razões amorosas.

Outros trabalhos não coletivos, mas voltados à coletividade, são o do delegado e o do deputado. Na execução do trabalho do delegado, percebemos a investidura da autoridade, no trato com o segmento mais simples do grupamento social rural, representado pelo Jeca. Para a continuidade no cargo de deputado, o Doutor Felisberto lança mão de uma rede de parceiros, com pares de outros grupamentos sociais, como o fazendeiro Coronel Florêncio e os eleitores do interior, pobres, com quem negocia, para Jeca, a troca de votos por terra. Aliás, esse é um preço incomum, exorbitante, dentro da práxis da sociedade brasileira em qualquer tempo: para o povo simples as trocas constituem-se, na verdade, de pequenas migalhas, que não passam de pares de sapatões, botas, dentaduras, pequenos cargos públicos etc.

5. JECAS DA CULTURA, O DE LOBATO E O DE MAZZAROPI: UM CONFRONTO

Após historiar o processo de formação da cultura caipira e após localizar, nos textos de Monteiro Lobato, o momento de representação da figura do caipira, figura essa criada a partir de um lugar de classe, a dos proprietários de terras, apresentei alguns aspectos de outra forte representação dada ao homem caipira, agora num outro código estético, o cinema, precisamente o cinema de Amácio Mazzaropi, com o filme *Jeca Tatu*.

A partir daqui, passo a estabelecer, em linhas gerais, a partir da análise dos textos de Lobato, já descritos anteriormente, e do filme de Mazzaropi, um confronto das posições de ambos os criadores. Interessa-me saber quais lugares Lobato e Mazzaropi ocupam no contexto de tratamento da cultura caipira e como, na discussão de um processo cultural brasileiro, contribuem para a construção de um imaginário não distanciados da experiência histórica em que se inscrevem a ordem social e o lugar ocupado pelo caipira na sociedade e na cultura brasileiras.

No início da sua produção literária, com os textos “Velha Praga”, “Urupês” e com o *Jeca Tatuzinho* do Almanaque Fontoura, Lobato cria uma representação específica do homem brasileiro, o caipira, contribuindo, em muito, para a cessação de um tratamento dado ao homem do campo pela Literatura de até então. Esse caráter de ruptura com a tradição romântica apresenta um grande esforço de liquidação do que ele chama de “caboclisto”, um viés que encerra e localiza um nacionalismo literário pouco adensado. A manutenção dessa imagem como sendo a autêntica representação do brasileiro é promovida, até mesmo inconscientemente, por um mecanismo tremendamente cômodo: atribui um caráter para a literatura desse grupo, cria uma identidade exótica de fácil controle, pois, além de exótica, é própria, nossa, e pode ser utilizada a qualquer momento, uma vez que o mecanismo possibilita um certo congelamento da imagem, na linha da folclorização. Essa estética falseia a realidade circundante, expropria o discurso de uma classe, ignora a exploração histórica sofrida pelos caipiras e parece reservar para si uma espécie de patronato literário, um nacionalismo de fachada, um empréstimo de voz a uma

outra cultura, mas que, no entanto, não a deixa falar. Contra esse regionalismo filho do indianismo romântico, espécie de falsa muleta do nacionalismo, é que Lobato vai lutar.

Dotado de uma aguda percepção da necessidade do progresso e da erradicação de valores congelados, Lobato vai construir seu nacionalismo inicial a partir de uma postura arrojadíssima e, no entanto, equivocada. O arrojado é todo o espírito moderno e modernizante de que é porta-voz. Arrojada é a ruptura com a tradição, dismantelando uma hipocrisia literária. Arrojados são seu progressismo e a denúncia do atraso material de nosso povo. O equívoco de Lobato é que ele não foca corretamente o alvo de sua crítica. Ele não vê um processo histórico que criou os lugares sociais suportados no benefício de uma classe e no prejuízo de outras. Pior, Lobato resolve apontar os culpados e, a partir de seu lugar de classe, ele julga culpadas exatamente as vítimas. O imenso bloco monolítico dos preconceitos e das justificativas da fixidez dos lugares sociais, uma espécie de “sempre haverá ricos e pobres”, é que fala mais alto e soa, nos textos, como valor autêntico, uma vez que esse é um discurso autêntico não só de Lobato como de sua classe.

Esse, o nacionalismo de Lobato. Nacionalismo crítico, mas com problemas de pontaria. O caráter positivo trazido pelos textos de Lobato é exatamente o de revitalização de uma discussão, pois possibilita um avanço na percepção dos problemas, uma vez que esses textos estabelecem uma discussão com a sociedade brasileira. Na verdade, os textos promovem uma discussão indireta com a sociedade brasileira. A interlocução de Lobato é com a sua própria classe, até mesmo pela detenção quase única dessa classe do monopólio dos lugares do saber e do fazer cultura naquele momento no Brasil, o momento anterior ao Modernismo, as duas primeiras décadas do século vinte. Essa interlocução, em que as partes falam a mesma língua, tem um caráter de confirmação das posições, cristaliza, aparentemente, uma voz uníssona, reboa em eco a mesma e única autorização recíproca que justifica uma prática social. Então, a voz de Lobato é a voz de uma classe, um único discurso, hegemônico discurso. Entretanto, embora a produção discursiva de Lobato se construísse pensando numa hegemonia de São Paulo como a “*locomotiva do Brasil*”, com um símbolo de arrojo em que se transformou a idéia do “*bandeirante paulista*”, que tentava colocar o homem livre pobre em seu devido lugar – principalmente depois da Abolição –

havia uma parcela da elite paulista que pensava de maneira diferente daquela elite ligada à terra, conservadora, à qual pertencia Lobato.

Sem conseguir romper com os valores tradicionais, quer na reprodução de um estilo literário ainda devedor ao Realismo/Naturalismo, quer na manutenção de um discurso histórico de dominação e supremacia, Lobato, entretanto, vai se caracterizar pela sua combatividade, o que mais tarde será intensamente profícuo para sua atuação política e em prol da cultura brasileira, o que fará magistralmente. Mas seu projeto estético inicial é todo calcado numa inconsciência e superficialidade até perversas. Segundo Alfredo Bosi, Lobato

“concentrava-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter. Um anti-romantismo algo pragmático, que o desviava continuamente da interioridade, fazia-o descansar na superfície dos seres e dos fatos cuja seqüência se revela por isso desumanamente funcional, no sentido daqueles mesmos efeitos de cômico e patético que o autor queria reproduzir.”⁹¹

A criação desse patético na figura do caipira é o momento de denúncia em que Lobato fixa a imagem do caipira e é o momento em que também desnuda a injusta trama das relações sociais. Lobato desnuda o seu lugar de classe, desnuda a atuação dessa classe e todo um estado social patológico. Inconscientemente, ao localizar o patético no outro, revelado por ele, ele localiza também o patológico em toda uma ordem social, essa patologia de si mesmo, de sua classe.

Assim é que Lobato acaba por ficar distanciado do projeto estético do Modernismo, tendo sido ele próprio, em muitos aspectos, um modernista. O pouco aprofundamento do assunto, o comprometimento com os valores de sua classe social, naquele momento, a opção pelo regionalismo como forma de tratamento de seu nacionalismo e a não incorporação da interpenetração entre os traços básicos da cultura ocidental e os valores da

⁹¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975. p.243

cultura brasileira, quer no seu caráter antropofágico, quer no seu caráter experimental, vão trazer um Lobato ainda acanhado para a ruptura e não adepto de um despojamento crítico que presumisse não uma única identidade, mas uma pluralidade. Para ele, parece ser inexistente a idéia de várias identidades brasileiras, de um caráter original brasileiro, construído exatamente pela diversidade étnica e pelo jogo dinâmico que essas diversas influências proporcionam à nossa cultura. Isso, em contraponto, chegou a ser tocado pelos modernistas de 22.

Além de todo esse aspecto geral de sua obra de ficção e de alguns artigos jornalísticos, não considerando aqui o ciclo do *Sítio do pica-pau amarelo*, nem aspectos de sua vida política posterior, um outro problema central, já anunciado algumas vezes nesse texto, merece ser tratado para que se possa situar o lugar ocupado por Lobato na construção do imaginário do caipira no processo cultural brasileiro. Esse problema é o da voz do caipira, de como essa voz é constituída nos textos de Lobato.

Antes de tratar precisamente disso, é necessário trazer para a discussão alguns conceitos assaz interessantes, propostos muito mais tarde, em meados da década de setenta, por Paulo Emílio Salles Gomes, em seu texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Nesse texto, o crítico de cinema propõe categorizações que podem dar sustentação a uma interpretação de uma agudeza ímpar nas análises ampla e particular da vida do país. Os conceitos de *ocupado* e de *ocupante* vêm substituir o conceito de dominação. Esses conceitos propostos por Paulo Emílio vão possibilitar a visão de que a cultura que aqui se criou é fundada num processo de ocupação que não se inseriu numa cultura preexistente, pois a cultura do aborígine foi denegada não só em função de um etnocentrismo dos que vieram ocupar como também em função da natureza da ocupação, o colonialismo de exploração. Segundo Paulo Emílio,

“Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades

naturais. A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia. Nossos acontecimentos históricos – independência, república, revolução de trinta – são querelas de ocupantes nas quais os ocupados não têm vez. O quadro se complica quando lembramos que a metrópole de nosso ocupante nunca se encontra onde ele está, mas em Lisboa, Madri, Londres ou Washington.”⁹²

Paulo Emílio ainda acrescenta outros aspectos da cultura transplantada que no Brasil se formou:

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de uma cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”⁹³

O crítico aponta também uma *“deformidade no corpo social brasileiro”* e estabelece internamente uma área para os ocupantes e outra para os ocupados, o que numericamente mostra a desigualdade, à qual Paulo Emílio acrescenta os conceitos de *subversão e superversão*, respectivamente para os ocupantes e para os ocupados.

Nessa perspectiva apresentada por Paulo Emílio, o caipira seria um ocupado criado pelo ocupante, e as representações artísticas do caipira foram sempre forjadas pelos ocupantes. A criação da imagem do caipira pelo ocupante, segundo seus interesses, participa do quadro supvertido em que o ocupado está sempre fora do poder e não detém sequer um lugar dentro da produção cultural difundida, pois a não participação de um

⁹² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 2ª ed. p. 87 - 88.

⁹³ *Idem*. P. 88.

direito de expressão está também ligada à detenção dos meios da produção e aparatos da difusão desses produtos, o que está na área do ocupante.

Assim, Lobato é o produtor e reproduzidor de um discurso da área do ocupante, que silencia a voz do ocupado. Todos os seus textos estão eivados dos valores da classe a que pertence Lobato, e, em nenhum momento, é dada a voz ao caipira, mesmo porque isso não era do interesse de Lobato, questão dificultada ainda por este outro de Lobato, o caipira, ser também o seu outro social. Nos momentos em que isso acontece, a voz que aparece na superfície do texto é uma voz atribuída; na camada profunda da matéria ficcional, o que permanece é a voz do ocupante, estruturando a fala do outro, que, assim, não pode ser, o que pode ser identificado, de acordo com a propositura de Paulo Emílio, com a *“dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”*

Alguns exemplos da constituição da voz atribuída ao caipira por Lobato podem ser encontrados nos textos “Urupês” e *Jeca Tatuzinho*. O texto “Velha Praga” apresenta apenas a seguinte fala do caipira – *“Êta fogo bonito”* – quando da sugestão por Lobato de que o caipira é um “Nero.” E este Nero queima o *“mato alheio.”*⁹⁴

Em “Urupês”, a fala do Jeca aparece apenas seis vezes, e há um interlocutor que direciona a sua fala. A primeira fala do Jeca nesse texto vem cercada de um aprisionamento ao folclórico, sucedida de uma interrupção (as reticências) que retira a voz do Jeca, cortando-lhe a expressão, cooptando-a para o silêncio, para uma não-vez, e a isso tudo segue um vaticínio. Assim é que Lobato nega o caipira:

“Ei-lo que vem falar ao patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar uma cusparada d’esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência.

– *“Não vê que...”*

⁹⁴ A expressão “mato alheio” aludida encontra-se no prefácio da 2ª ed. de *Urupês*, datada de Setembro de 1918.

De pé ou sentado as ideias se lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa.” (sic) ⁹⁵.

A fala seguinte, que aparece no texto, vem marcada por uma introdução narrativo-descritiva intensamente calcada na ironia, negação e desqualificação do outro, e o diálogo caracteriza-se pela não marcação do interlocutor:

“Na mansão do Jéca a parede dos fundos bojou para fora um ventre empanzinado, ameaçando ruir; os barrotes, cortados pela umidade, oscilam na podriqueira do baldrame. Afim de neutralizar o desaprumo e prevenir suas consequencias, ele grudou na parede uma Nossa Senhora enquadrada em moldurinha amarela – santo de mascate.

“Por que não remenda essa parede, homem de Deus?

“Ela não tem coragem de cair. Não vê a escora?” (sic) ⁹⁶

Mais adiante, a visão operante, etnocêntrica e capitalista ao deter-se sobre o caipira, sem contudo ver no resultado de um processo histórico-cultural a expropriação havida.

Ainda em Lobato, a prevalência de seus valores e a recusa em enxergar o homem histórico que se apresenta, sofrido, espoliado:

“Há mil razões para isso; porque não é sua a terra; porque se o “tocarem” não ficará nada que a outrem aproveite; porque para frutas há o mato; porque a “criação” come; porque...

“– Mas, criatura, com um vedozinho por ali... A madeira está á mão, o cipó é tanto...”

Jeca, interpelado, olha para o morro coberto de moirões, olha para o terreiro nú, coça a cabeça e cuspilha.

⁹⁵ LOBATO, Monteiro. *Urupês*. p.147.

⁹⁶ *Idem*. p. 149.

“ – Não paga a pena.”

Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive.” (sic) ⁹⁷

Já em *Jeca Tatuzinho*, o Jeca terá um outro tipo de voz atribuída. Ele agora vai falar, mas sofrerá um aprendizado para reproduzir um discurso que não é o seu. Nesse texto, inicialmente, ele aparece com a mesma voz atribuída, e a voz de seu interlocutor é uma voz que se marca por um pronome ausente, mas reconhecível pelo modo e tempo verbais: é uma terceira pessoa do plural, que tem subjacentes uma autoridade e um mascaramento: é a voz de uma maioria, da qual aparentemente se exclui o narrador. É uma espécie de voz corrente, de todos e de ninguém, consensual e, no entanto, sem responsabilidade. Inicialmente, aparece marcado um *todos*, depois seguem-se expressões como *os passantes*, *as pessoas*. Aos poucos, o texto vai amiadando esse sentido genérico e aparecem as vozes do médico, do italiano, do professor de inglês.

No primeiro momento do texto, trava-se o seguinte diálogo:

“Todos, que passavam por ali, murmuravam:

- Que grandíssimo preguiçoso!

Jeca-Tatu era tão fraco que, quando ia lenhar, vinha com um feixinho que parecia brincadeira. E vinha arcado, como se estivesse carregando um enorme peso.

Por que não traz de uma vez um feixe grande? Perguntaram-lhe um dia.

Jeca-Tatu coçou a barbicha rala e respondeu:

- Não paga a pena.” (sic) ⁹⁸

Mais adiante:

⁹⁷ Idem. Ibidem. p. 149-150.

⁹⁸ LOBATO, Monteiro. *Jeca-Tatuzinho*. São Paulo: Fontoura, 1981.

*“Só pagava a pena beber pinga.
Por que você bebe, Jeca? Diziam-lhe.
Bebo para esquecer?
Esquecer o quê?
Esquecer as desgraças da vida.
E os passantes murmuravam:
Além de vadio, bêbedo...”*⁹⁹

Assim, temos o procedimento de construção da voz no texto de Lobato com uma marcação de valor, oriunda de valores sociais e econômicos da classe dos ocupantes. Aos poucos, no trecho da narrativa, no percurso da sanitização do Jeca, outras vezes aparecem, dotadas de outros saberes que, aos poucos, o Jeca assimila e, a partir daí, no ato da assimilação desse outro saber, o Jeca passa a negar a sua voz, que já não era autorizada textualmente, e passa a reproduzir o discurso do outro. Do não ser ele passa, então, para o outro. É assim que ele tem sua *“linguagem seqüestrada”*, por um *“texto seqüestrador”*, oriundo da cultura, do poder e dos valores do ocupante.¹⁰⁰ Eis, nesse momento, o travamento de uma luta, que pode ser caracterizada como uma luta pelo poder, marcada pela supremacia do discurso. Assim, aos poucos, a voz do caipira vai sendo apagada pela conquista, pelo silenciamento promovido pelo discurso hegemônico e autorizado do ocupante.

O Jeca passa a expressar-se assim: *“Ouvi, sim senhor.”*, *“Os anjos digam amém, “seu” doutor!”*, *“E não é que é mesmo? Quem “havera” de dizer!...”*, *“Nunca mais! Daqui por diante dona Ciência está dizendo, Jeca está jurando em cima! Tesconjuro! E pinga, então, nem pra remédio!...”*.

Mais além, Jeca, fortificado em seu corpo, tendo já assumido o discurso do outro, adere à ordem capitalista, com a pretensão de passar para a área do ocupante. Ele diz:

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Os termos foram cunhados por SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. p. 21-22.

– “É que agora quero ficar rico. Não me contento com trabalhar para viver. Quero cultivar tôdas as minhas terras, e depois formar duas enormes fazendas... E hei de ser até coronel.”¹⁰¹

A radicalidade de Jeca, então, passa a compor um quadro em que não há concessões. É o momento da assunção da hegemonia do discurso para o qual migrou. E, hegemônico, esse discurso subverte a Natureza, transgride as origens e a História, e passa a ter uma função didática, doutrinária. Não é senão isso em:

“E tôda gente ali andava calçada. O caboclo ficara com tanta fé no calçado, que metera botina até nos pés dos animais caseiros!

Galinhas, patos, porcos, tudo de sapatinhos nos pés! O galo, esse andava de bota e espora!

Isso também é demais, “seu” Jeca, disse o doutor. Isso é contra a natureza!

*Bem sei. Mas quero dar um exemplo a essa caipirada bronca. Eles vêm aqui, vêm isso e não se esquecem mais da história.”*¹⁰²

Esse didatismo em prol da saúde, aliado ao caráter comercial da peça publicitária, acaba por deixar o texto preso a um esquematismo e é denunciador, ainda, dos valores de uma classe, agora empenhada no ingresso à modernidade. O centro do ocupante parece ser agora os Estados Unidos e suas “*coisas americanas*”. Assim, Jeca aprende o inglês e se transforma num legítimo “*estranja*”, adepto a novas tecnologias.

Os filhos do Jeca “*creciam viçosos e viviam brincando, contentes como passarinhos*”. Sua prole, que aponta para o futuro, é mostrada como exemplo e vive integrada à Natureza. Eis mais uma face do doutrinário de Lobato.

¹⁰¹ LOBATO, Monteiro. *Jeca Tatuzinho*. p. 8.

¹⁰² Idem. p. 8.

Nesse momento, esse caipira está distante do patético e do patológico. Esse caipira está salvo. Para isso, esse caipira, que ocupava o lugar do não ser, teve de assumir a condição de ser outro, mas nunca ele mesmo.

E, como reforço, no ato da marcação textual de sua interlocução, temos:

“Meninos: nunca se esqueçam desta história; e, quando crescerem, tratem de imitar o Jeca. Se forem fazendeiros, procurem curar seus camaradas. Além de ser para eles um grande benefício, é para vocês um alto negócio.

Vocês verão o trabalho dessa gente produzir três vezes mais.” (sic) ¹⁰³

Quando Monteiro Lobato publica *Zé Brasil*, em 1947, no final de sua vida, ele já havia percorrido um longo percurso, em que travou algumas das mais importantes batalhas para a construção de uma consciência nacional, para a criação de empresas nacionais que atuassem em setores vitais da economia e, com isso, passou pela perseguição, pela prisão e pelo exílio.

O homem Monteiro Lobato, que escreve *Zé Brasil*, é outro e sua visão sobre o caipira traz algo de novo. Agora, ele vê o processo histórico, os problemas estruturais da sociedade brasileira. Seu texto, preso a um ideário político, o do Partido Comunista Brasileiro, dá voz ao caipira. O texto inicia-se com uma descrição muito parecida à do Jeca. *Zé Brasil* possuía *“aquele livrinho do Fontoura com a história do Jéca Tatú.” (sic) ¹⁰⁴* E *Zé Brasil*, numa atitude especular, reflete sobre si mesmo, compara, ganha consciência:

“ – Coitado dêste Jéca! dizia Zé Brasil olhando para aquelas figuras. Tal qual eu. Tudo que êle tinha, eu também tenho. A mesma opilação, a mesma maleita, a mesma miséria...” (sic) ¹⁰⁵

¹⁰³ Idem, p.12.

¹⁰⁴ LOBATO, Monteiro. *Zé Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1947. p. 05.

¹⁰⁵ Idem, p. 5 e 6.

O texto segue com um Zé Brasil lamurioso e reflexivo, até que um padre, interlocutor razoavelmente anônimo e porta-voz, suave e radical, do ideário comunista, o leva a galgar uma consciência que ele ainda não tem, pontuando uma alienação ainda presente no homem do campo. Agora, o discurso que o texto veicula pretende falar do lugar do ocupado, pretende desconstruir a legitimidade do discurso do ocupante imposta ao longo da experiência, imposta pelos lugares do poder e do discurso autorizados que se localizam numa práxis social viciada.

Uma observação ainda se faz necessária: Monteiro Lobato, agora enxergando o caipira em seu não lugar (o lugar do não ser), entretanto dá voz a ele e isto é o início da promoção de uma desfolclorização do caipira. No mínimo, ele pode falar de si. Pode, mal ou bem, expressar-se, caminho para a libertação de um lugar em que estava, preso a uma representação folclórica distanciada da experiência concreta, viva, da qual, de fato, pode emanar o que, legitimamente, é o folclórico.

O que permanece, entretanto, como visão sobre o caipira é a visão imobilizada do preconceito. Essa visão foi expandida por todo o país e cria, através do tempo, uma espécie de tradição, que é também, no caso, um lugar fixo do preconceito. Esse *ter feito escola* vai ajudar a reproduzir esse tipo de preconceito não só em relação ao caipira, como também em relação ao restante da população pobre e periférica do país. É corrente o preconceito, por exemplo, em relação aos nordestinos no Estado de São Paulo. A marcação do preconceito, nesse caso, começa com a referência, que parece ser pejorativa por parte de quem assim nomeia, ao local de origem dessas pessoas em substituição ao nome. É comum o chamamento de “ô Paraíba”, “ô Piauí”, além de outras falas genéricas como “cabeça chata”, “baianada”, “esses nordestinos”, “candango” etc. O preconceito também vem na forma de uma aparente generosidade, compreensão e didatismo que permeiam as relações entre os grupos.

Um exemplo bem acabado disso pode ser visto no filme *O homem que virou suco*, dirigido por João Batista de Andrade, em 1980. Eis a fala do empregado responsável pelo treinamento dos operários que trabalham nas obras de fundação do metrô:

_ “Bom, a nossa empresa tem a tradição de preparar os operários para a obra e, para que se adaptem bem, sem criar problemas para vocês mesmos, e para a obra. A obra, como vocês sabem, é da maior importância para São Paulo e para o país. Muitos de vocês estão chegando agora a São Paulo, certamente, e a grande maioria vem da zona rural. Nós vamos apresentar para vocês um filme, que é chamado audio-visual. Nós vamos apresentar esse audio-visual durante três dias para vocês e discutir muito sobre ele com vocês.”¹⁰⁶

Começa a exibição de uma narrativa em audio-visual (*slide*) e as imagens caracterizam a personagem central. As imagens também ilustram, didaticamente, o conteúdo das falas. Há um fundo musical composto por um repentista que canta as glórias dos nordestinos (boiadeiros, vaqueiros) em seus estados. O filme segue assim:

(Narrador) _ *“Este é Antônio Virgulino da Silva, cabra macho, valente”.*

(Repentista) _ *“Vou falar no caboclo sertanejo, que ele é homem sabido, experiente, tem mostrado quem é, inteligente, trabalha...”*

(Narrador) _ *“Domador de burro bravo, campeão em todas as vaquejadas, era sempre respeitado e nosso herói logo se via cercado de mulheres. No braço de ferro, como em tudo, era campeão. Vencia no primeiro arranco.*

Um dia chega uma carta de São Paulo, enviada por um amigo seu. Virgulino, nosso herói, não sabia ler! Seu Manuel lê a carta. Na carta, o amigo conta as suas aventuras na cidade grande, fala de máquinas gigantes, feito cobras, que andam em cima de trilhos: era o metrô! Nosso herói imaginou logo a coisa. Deu uma grossa cusparada e disse: _ Vou para São Paulo domar essa cobra gigante. Mostrar para os paulistas o que é um cabra macho!

Logo que chegou em São Paulo, Virgulino procurou uma obra do metrô. E aqui está ele. Todos trabalham, mas Virgulino, nosso herói, não! Bebia! Como valente

¹⁰⁶ ANDRADE, João Batista de. *O homem que virou suco*. BRA: Videocassete do Brasil, 1980.

que era, não respeitava um só dos avisos. Era o único que, só por pirraça, andava descalço na obra. Respeitar o chefe, dizia ele, quero ver quem é mais valente! E não só não respeitava, como ainda rasgava os cartazes. Ameaçava o chefe com sua peixeira sempre ao lado. Com tudo isso, Virgulino foi ficando marginalizado pelos próprios companheiros que ridicularizavam suas manias. Parece que ainda está no Norte, diziam. Nosso herói se acabrunhava, mas não se emendava. E logo aprontava mais uma valentia: desrespeitar as ordens. E lá vai o nosso herói, cambaleando pela tábua, e tiburum! Despenca na poça d'água. Virgulino era mesmo ridículo! Tinha fama de herói, mas era um palhaço. Perdeu o emprego. E é expulso pelos próprios companheiros e acaba ainda recebendo uma chuva de cuspe pela cara.

Lá vai Antônio Virgulino da Silva, atravessando São Paulo, de volta para o Norte. Como um derrotado!”

Com o término da projeção do filme, o chefe de treinamento autoriza que os trabalhadores saiam da sala. A personagem do homem que virou suco, durante a exibição do áudio-visual, num crescendo, havia ficado agastado, exasperado mesmo com o teor do áudio-visual. Tem os olhos saltados. Ao passar pelo chefe de treinamento, na saída, percebe-se encarado e diz: _ “Você nunca me viu, não?” O chefe de treinamento leva o indicador aos lábios, para indicar o dever de silenciamento do outro e diz:

_ “Psiuu!”

_ Fica me olhando assim. Parece que eu sou bicho!

_ A discussão é só amanhã!”

O homem que virou suco, ao sair, volta-se, chuta uma cadeira, e sai.

No filme, podemos ver uma aparente preocupação com a formação de mão-de-obra qualificada. A exibição de um áudio-visual com uma aludida posterior discussão do mesmo, no filme, ajudaria na formação da mão-de-obra oriunda do “Norte”. Entretanto, à

medida que o audio-visual apresenta a personagem em seu local de origem e seu desempenho em São Paulo, o filme desnuda a vigência de uma ordem de preconceitos calcada na supremacia de um modo de vida. A necessidade de apagamento e recalque dos valores da cultura dos trabalhadores em treinamento é posta, no filme, de maneira, embora gradativa, implacável. A construção narrativo-filmica acaba denunciando que só há lugar na máquina produtiva para aqueles que recusarem seus valores de origem e assumirem os da ordem capitalista. Fica implícita, mais uma vez, a dialética entre o não ser e o ser outro. Para ingressar no mundo do outro, é necessário não ser, parece ser o que o filme denuncia. A cena final em que a personagem não se adequa a essa ordem parece reforçar essa leitura. O trecho do filme reproduz também o mesmo tipo de preconceitos e valores estabelecidos por Lobato nos seus textos tratados aqui. A personagem do audio-visual, emblematicamente nominada por Antônio Virgulino da Silva, o que parece ser uma referência à lendária figura do Lampião, lembra muito o Jeca, enquanto representação de um tipo humano e de seus valores de resistência dentro da cultura brasileira. O equivalente, no filme, ao processo de sanitização vivido pelo Jeca, que deveria obedecer à “*Dona Ciência*”, é a imposição da organização do trabalho. Entretanto, a personagem filmica, o homem que virou suco, recusa essa ordem. Antes, a personagem parece ter lido, na história da personagem do audio-visual, a sua própria história. Imediatamente antes da recusa, o empregado responsável pelo treinamento havia se recusado ao diálogo, promovendo o silenciamento do outro, o apagamento da expressão do outro, dizendo: “*a discussão é só amanhã*”.

Situação que poderia ser emparelhada a essa é aquela que traz uma cena de outro filme brasileiro. No filme de Carlos Diegues, *Bye, bye Brasil*, na cena em que Ciço e Dasdô chegam a Brasília, eles atravessam a capital e são deixados, com a filha e uma pequena trouxa de roupas, num bairro pobre e distante. Durante o trajeto, a assistente social que os acompanha diz:

— “*Um milhão de habitantes, mais de um milhão de habitantes! Cabe mais alguém? Não cabe! E, no entanto, continua a chegar gente como vocês, do Brasil inteiro. E é*

*justo. O futuro está aqui, no Planalto Central! Agora nós, da Assistência Social, nós cuidamos de vocês, nós orientamos vocês, nós abrigamos toda a família. Bem, não dá para ser aqui, no centro da cidade.”*¹⁰⁷

A fala da personagem marca a exclusão, a diferença. A pergunta, a qual ela mesma responde, dá mostras de como o migrante é visto aí como um invasor, assim como a expressão “*E, no entanto, continua a chegar gente como vocês, do Brasil inteiro*” alarga, estende o preconceito em relação aos pobres. A expressão genérica “*gente como vocês*” assinala a massa indistinta e indesejada, de quem a pretendida generosidade do grupo do poder público e sua falsa paternalidade irá cuidar. É interessante notar que não há lugar para indivíduos nessa cidade de mais de um milhão de habitantes: de um lado, os pobres (“*gente como vocês*”); de outro, uma parcela do poder (“*nós, da Assistência Social*”). O lugar da expressão dos migrantes, Dasdô e Ciço, é marcado pela ausência de fala. A fala ininterrupta e cheia de notação de valores da assistente social acaba por silenciá-los, parece mesmo intimidá-los, eles que, naquele momento, estão recebendo a assistência do governo. O que se apresentava como salvação para o Jeca, a “*Dona Ciência*”, o que era elemento ordenador e esmagador para o homem que virou suco, a ordem do trabalho, os valores do capitalismo, agora, para os migrantes de *Bye, bye Brasil*, é a urbanidade, representada pela Assistência Social.

Esse grupo de personagens (Jeca, o homem que virou suco, Antônio Virgulino da Silva, Dasdô e Ciço) tem em comum, também, o nunca poder expressar-se, o ter sua voz cooptada para o silêncio, para a inexpressividade de si.

Diferentemente de Lobato, Mazzaropi vai criar o seu Jeca. Na verdade, Mazzaropi vai tomar de um Jeca já existente na cultura, estetizado, justamente o Jeca de Lobato, o Jeca congelado, o Jeca do Almanaque Fontoura. Esse Jeca é uma espécie de Jeca-vivo-e-morto. Vivo, pela sua presença inconsciente, pelas constantes repetições, pelas reedições do Almanaque Fontoura, pela recorrência, pelas representações do tipo “*variações sobre o*

¹⁰⁷ DIEGUES, Carlos. *Bye, bye Brasil*. BRA: Globo Vídeo, 1979.

mesmo tema” que são as festas juninas e seus travestimentos do caipira. Paradoxalmente, pelos mesmos motivos que Jeca vive, ele está morto. O Jeca está morto quando há a necessidade de que o representem, pois essa representação é uma reanimação, uma espécie de dar ânimo de novo, dar espírito de vida, dar alma ao que já está seco. O Jeca está morto, porque, nessas circunstâncias, o que vige é o mito, o fabular. E isso remete ao mitopoético, é representação simbólica já, visão cosmogônica, e irreal também, de nossa pobreza. Essa visão não é historicizada, dramatizada pela experiência. O que se celebra, então, é o que não é (outra vez, a *dialética do não ser e do ser outro* de Paulo Emílio). E o que não é, em outros termos, já é da esfera da morte. Esse é um Jeca folclorizado, em oposição a um Jeca vivo, o do folclore, dono do folclore, vivo no folclore, mutável, dinâmico.

Mazzaropi, com o seu Jeca, ajuda a tornar suportável a imagem do caipira. Nesse sentido, talvez meio sem querer, talvez apenas indo atrás de um filão de mercado, Mazzaropi acerta em cheio na sua criação. O resultado é a mais intensa resposta de público que a História do Cinema Brasileiro já teve. Foram trinta e dois filmes, produzidos entre 1951 e 1979, que, até hoje, têm garantida audiência, quando apresentados pelas redes de televisão, e expressiva locação nas videolocadoras.

Para o crítico Nuno Cesar Abreu, Mazzaropi

*“estabelece empatia com um público que pelo sentimentalismo e pelo riso se deixa capturar numa identificação ao avesso: todos se sentem mais modernos, mais urbanos, procurando ver através do Jeca a sua própria modernidade.”*¹⁰⁸

A visão do crítico mostra-se pouco adensada, uma vez que Mazzaropi lança mão de muitos recursos para a construção de seu Jeca, o que faz do cineasta um produtor de linguagem mais acurada, com camadas de significação que garantem uma gama de leituras mais vasta, e esse carregamento de significação carrega o artístico a esse produto da cultura. É preciso notar também que não foi somente Mazzaropi ou Monteiro Lobato quem nos

¹⁰⁸ ABREU, Nuno César. “Anotações sobre Mazzaropi, O Jeca que não era tatu.” In *Filme cultura*. Rio de Janeiro: Embrafime/Ministério da educação e Cultura, Ago/Out 1982, no.40. p.41.

deram o Jeca. A sociedade brasileira urdiu esse Jeca, através do modo de administração de recursos educacionais, benefícios e malefícios sociais engendrados no processo histórico, na produção e veiculação da cultura nos modos já descritos neste trabalho.

Ao encontro disso vai aparecer, na significação mais ampla da figura do Jeca, aquilo que é constitutivo do imaginário. O que, no dizer de Eni Pulcinelli Orlandi, é o real do discurso, em contraposição ao imaginário, é a “*descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a falta, o equívoco, a contradição, constitutivas tanto do sujeito como do sentido*”. Na instância do imaginário, temos “*a unidade, a completude, a coerência, o claro e distinto, a não contradição*”, ao nível das representações.¹⁰⁹ O Jeca, qualquer Jeca que se represente, então, virá sempre do imaginário. E virá coeso, inteiro, oriundo de uma configuração que é atravessada, antes de tudo, pelo simbólico. Também deve ser considerado, no caso do cinema, que a imagem do caipira representado evolui do seu caráter icônico para o caráter simbólico.

Na representação cinematográfica, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, “*a personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada.*”¹¹⁰

O caso de Mazzaropi no Cinema Brasileiro parece ser bem este. Ainda Paulo Emílio nos diz sobre isto que “*os grandes atores e ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo.*”¹¹¹

O cinema de Mazzaropi configura-se como um “cinema de ator” e, também, como um “cinema de autor”. Como “cinema de ator”, o cinema de Mazzaropi vai alinhar-se ao tipo de cinema realizado por Charles Chaplin, Cantinflas, Totó, Jacques Tati e, mais recentemente, o que parece ser o cinema de Roberto Benigni. Como “cinema de autor”, percebemos a presença da personalidade de Mazzaropi na idealização dos filmes de que participou, embora somente em um ou outro filme seja creditada a ele outra função que não a de ator. Uma possível autoria encoberta também pode estar no fato de, a partir de seu

¹⁰⁹ ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.p.74

¹¹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. “A personagem do cinema” in CANDIDO, A et. alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 117.

nono filme, *Chofer de praça*, ele passar a ser o produtor dos seus filmes, através da PAM Filmes.

Com isso, a possibilidade de ingerência criativa o levaria para o lugar de, também, “autor” dos filmes.

No momento em que se dá o aparecimento de Mazzaropi no cinema, o que temos como forte característica de um cinema nacional, como referência do cinema brasileiro de então, será o período criativo da chanchada carioca. A chanchada carioca estabeleceu uma comunicação intensa com parte da sociedade brasileira. Essa comunicação torna-se muito importante, uma vez que, com ela, firmam-se uma resposta de mercado, o comparecimento maciço às salas de exibição e sua conseqüente bilheteria, e a criação e consolidação de um tipo brasileiro nas representações cinematográficas. Esse tipo que acaba por se firmar é o malandro carioca. O malandro do cinema fará um percurso que ajudará a alinhar um diálogo dos mais saudáveis no interior da cultura brasileira. Essa produção cinematográfica, segundo Paulo Emílio, “*se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro*”.¹¹² Paulo Emílio ainda informa que

*“O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência.”*¹¹³

Ora, esse tipo de situação instaurada pela chanchada carrega um germe de criatividade, pois os laços de intimidade gerados levam a um envolvimento desse público. O que se via, então, era a possibilidade de, também, talvez pela primeira vez no cinema nacional, haver o encontro do representado com sua representação, mesmo que fossem irrisórios os fragmentos de Brasil trazidos por esses filmes. O vínculo que se cria, então,

¹¹¹ Idem. p. 114

¹¹² Idem. p. 91

¹¹³ Idem. Ibidem.

entre o produto e o público, não necessariamente vai corresponder aos interesses do ocupado e, mesmo, pode ganhar foros de resistência ao que é imposto, tanto como gosto quanto como ocupação de mercado.

Esse é um pequeno lugar de resistência que a chanchada construiu. Paulo Emílio aponta para essa questão, quando diz que a

*“identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante.”*¹¹⁴

Alguma coisa semelhante ao que ocorreu com a chanchada carioca aconteceu também na Cia Cinematográfica Vera Cruz. Diferentemente da chanchada carioca, a Vera Cruz, dentro de um projeto arrojado, nos quadros técnicos e de produção, teve um direcionamento original que não vingou. O caráter popular da chanchada carioca não foi imprimido às produções da Vera Cruz, à exceção dos filmes de Mazzaropi. É assim que Mazzaropi vai constituir-se no único representante paulista da chanchada no cinema brasileiro da época, e, com ele, a representação do caipira vai ancorar um outro momento de encontro entre representado e representação.

A voz da resistência, que se configura no caipira trazido ao cinema por Mazzaropi, vai fundar-se dentro do conflito entre ocupados e ocupantes. Os caminhos que Mazzaropi vai percorrer para a construção dessa resistência, muitos deles provavelmente inconscientes, vão constituir-se, no projeto estético e artístico do cineasta, no que esse cinema tem de mais forte, motivo pelo qual sua permanência tem sido garantida até hoje. Os recursos de que Mazzaropi lança mão merecem ser observados de perto.

Mazzaropi, retomando aqui o filme *Jeca Tatu*, vai ocupar-se de um confronto simplista entre pobres e ricos, localizando, nos primeiros, a virtude, a honradez, a

¹¹⁴ Idem. p. 92.

manutenção de ideais e valores nobres, a incontaminação da tradição. Aos ricos, ele reserva a sedição aos valores morais, a contaminação da tradição, a perdição da pureza do homem e de seus nobres ideais. Os malefícios advindos do dinheiro, nos ricos, são condenados. Essa visão maniqueísta, erroneamente deslocada, se considerado que isso não é o verdadeiro embate da luta de classes, contudo, não compromete a cinematografia de Mazzaropi.

Mazzaropi insere-se então, até certo ponto, na tradição romântica, mas ele acaba por assumir, mesmo que inconscientemente, certos procedimentos do ideário modernista. Nisto, a originalidade de Mazzaropi; nisto, a riqueza de seu cinema, mesmo num esquema de produção de opções pobres.

Incorporados à matéria narrada, constituindo-se mesmo como um efeito de linguagem, estão alguns procedimentos que transformam a linguagem de Mazzaropi em algo de original, expressos numa unidade comunicativa que mostra um todo orgânico.

Um desses procedimentos está na incorporação da resistência, reservada para o lugar do mais fraco, aqui o ocupado. O caipira de Mazzaropi é um caipira que vai mostrar-se resistente ao futuro, ao novo, ao não consagrado como valor autêntico da cultura brasileira. Esse aspecto de resistência já é encontrado no interior mesmo da própria cultura caipira. A negação do trabalho, aliada a uma forma cultural de fruição do tempo, o próprio tempo da cultura, caracterizado como possuidor de um ritmo interno desacelerado, e, ainda, o tipo de economia, primitiva, anômica e não capitalista, vão opor resistência aos valores impostos pelos padrões culturais dos ocupantes.

No filme *Jeca Tatu*, Mazzaropi apresenta todos os caipiras, à exceção do próprio Jeca e do vilão, Vaca Brava, vinculados ao trabalho. Somente o Jeca nega o trabalho, mas, quando nega o trabalho, o Jeca, na verdade, está negando a ordem social e os mecanismos históricos injustos da expropriação do trabalho dos caipiras pela classe ocupante. Essa resistência, então, funciona como explicitação de uma tensão, como denúncia disso, como recurso a um seu “direito à preguiça.”

Outro procedimento, de caráter orgânico na constituição da obra de Mazzaropi, é a incorporação da malandragem também como forma de resistência. A construção do Jeca Tatu de Mazzaropi vai dar-se em linha completamente oposta à criação da mesma figura

por Monteiro Lobato. O Jeca de Mazzaropi filia-se a uma “tradição da malandragem”, dentro da “*dialética da malandragem*” proposta por Antonio Candido como caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*” de Manuel Antonio de Almeida.¹¹⁵

Roberto Schwarz arrola os antecessores malandros de Leonardo-Pataca, identificando uma “*linha da malandragem*”, que “*vem da Colônia e se manifesta na figura folclórica de Pedro Malazarte, em Gregório de Matos, no humorismo popular, na imprensa cômica e satírica da Regência, num veio de nossa literatura culta do século XIX.*”¹¹⁶ À uma tradição da malandragem presente na cultura brasileira vão comparecer o Leonardo-Pataca, herói das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, o Macunaíma, do livro homônimo de Mário de Andrade, o Serafim Ponte-Grande, do também homônimo livro de Oswald de Andrade, o Amigo da Onça, da coleção de charges de Péricles Maranhão, o próprio Jeca Tatu do filme homônimo de Mazzaropi (com direção de Milton Amaral, produção da PAM Filmes), além de outros malandros surgidos posteriormente, quer no cinema, quer na dramaturgia e nos humorísticos televisivos etc.¹¹⁷

Antonio Candido, em seu estudo, vai atentar para a forma do livro de Manuel Antonio de Almeida e vai, a partir da análise da organização do trecho, mostrar o quanto a obra faz lembrar um aspecto geral da sociedade brasileira. Ele, então, vai propor que a personagem central do romance seja visto como malandro. Para Roberto Schwarz, esse malandro seria

“uma figura historicamente original, que sintetiza: a) uma dimensão folclórica e pré-moderna – o trickster; b) um clima cômico datado – a produção satírica do

¹¹⁵ O texto de Antonio Candido utilizado aqui é o que se encontra na edição crítica do romance feita por Cecília de Lara, 1978.

¹¹⁶ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.130.

¹¹⁷ Mazzaropi também levou a cabo a personagem Pedro Malazartes, no filme seguinte ao *Jeca Tatu*, o *As aventuras de Pedro Malasartes*, de 1960, com direção dele mesmo, produção da PAM Filmes.

período regencial; e c) uma intuição profunda do movimento da sociedade brasileira."¹¹⁸

Esse movimento da sociedade brasileira estaria fundado num movimento percorrido, no caso das personagens das *Memórias de um sargento de milícias*, entre as esferas da ordem e da desordem.

A instauração de uma dialética da ordem e da desordem leva a localizar, na ordem, o assinalamento do lugar do ocupante, numa dinâmica profunda em que se move a sociedade brasileira. O lugar da desordem pode ser localizado, historicamente, na esfera dos ocupados, e esse lugar é assinalado negativamente, como lugar fixo inclusive, sem a consulta processual da construção desse lugar, o que entra como algo oriundo da sina, de acordo com a ótica do ocupante ao olhar o ocupado. Seria, dessa forma, uma coisa dada, inelutável.

A saída que se apresenta então, no seu caráter de síntese, de avanço, de superação, no seu caráter especificamente dialético, seria a *malandragem*, única possibilidade para uma ruptura com a fixidez dos lugares sociais, momento de instauração de um movimento interno à sociedade brasileira.

A esfera da desordem acolhe também a idéia de um "*universo sem culpabilidade.*"¹¹⁹ A culpabilidade seria oriunda da "*presença constritora da lei, religiosa e civil*", que plasma "*os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. Daí uma sociedade moral.*"¹²⁰

Antonio Candido, ao particularizar a circunstância brasileira, diz que, aqui,

¹¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* p. 131. O grifo é do autor.

¹¹⁹ Essa idéia aparece amplamente desenvolvida no artigo de Antonio Candido .Opus cit. p. 337.

¹²⁰ A sociedade moral aludida no texto de Antonio Candido é a americana, decalcada do livro *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, que serve à apresentação, por oposição à sociedade brasileira, do universo sem culpabilidade. Opus cit.p.340.

“nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas de sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência.”¹²¹

Um momento do filme em que a efetividade da lei sofre uma burla, e a burla é, aqui, ao mesmo tempo, resistência e malandragem, é o que se desenrola na delegacia, quando da soltura do Jeca. Nesse momento, vemos o não alcance da lei, uma tolerância e subsequente aplicação de um recurso próprio de justiça. Apiedado de Jerônima e das crianças, o delegado resolve soltar o Jeca e este discute com o delegado, apontando a injustiça que havia sofrido, em decorrência da denúncia de Giovani, provocada pela artimanha de Vaca Brava, que roubara as galinhas e incriminara o Jeca. A cena é a seguinte:

“ – Eu não quero gritos aqui não!

– Tá bom! Aqui eu não grito, mas deixa eu sair lá pra fora! Sair lá pra fora, eu quero pegar a minha pica-pau, eu quero fazer uma peneira da barriga do italiano!”

Uma possível idéia de ordem parece estar subjacente aos valores do Jeca Tatu de Mazzaropi, quando ele se coloca como guardião dos valores autênticos e condena os da esfera do ocupante, mas não é isso o que verdadeiramente ocorre. O Jeca de Mazzaropi, na verdade, vai ser um usuário sorrateiro da idéia de um *“universo sem culpabilidade”*. A instância em que ele vai se utilizar dessa circunstância de um mundo sem culpa vai ser também a instância em que ele constrói seu recurso de malandragem: essa instância é a do discurso. O jogo discursivo estabelecido pelo Jeca é constitutivo de sua malandragem. É através dele que o Jeca prepara as armadilhas em que seus interlocutores filmicos cairão, e, com isso, ele joga um laço que prenderá também o interlocutor extra-filmico. Esse jogo

¹²¹ Idem p. 340.

discursivo está montado na desconstrução da fala do outro, promovida pelo riso. O riso desconstrói a fala do outro e abre uma brecha para que entre no lugar a fala do caipira, uma voz que sai do silêncio e vem expressar o discurso do ocupado.

Um dos procedimentos adotados por Mazzaropi, no filme *Jeca Tatu*, é a assunção, por parte do Jeca, em situações de enfrentamento, de um certo distanciamento, de uma certa frieza, a partir da qual ele pode emitir opiniões e veredictos. Aproveitando-se do fato de que somente ele mudou de tom, ele provoca um retardamento de reação em seu interlocutor, uma vez que este se encontra ainda envolto pela emoção. Essa “insensibilidade” se faz acompanhar do riso, porque, segundo Henri Bergson, “a indiferença” é o “ambiente natural” do riso. Bergson ainda diz que “o maior inimigo do riso é a emoção”.¹²²

O recurso à última palavra é o exemplo mais bem acabado de que o Jeca faz uso. Um dos momentos em que podemos perceber isso é aquele em que o Jeca está sendo solto da prisão. O delegado, imbuído de sua autoridade que já havia sido amolecida pela malandragem de Jerônima (“*Ele faz mais farta lá em casa para mim do que aqui, pro senhor.*”), encontra-se duplamente na esfera da emoção: a que emana do seu poder e que pode provocar efeito na vida das pessoas e a consequência disso, o atendimento ao apelo-sedução de Jerônima. Então, no momento da soltura, com o delegado envolto nessas emoções, ocorre o seguinte diálogo, com recurso à última palavra, sem consequente reação, que provoca o riso:

“ – Tô sorto?

– Tá...Vá com Deus e tenha vergonha!

– O senhor também, doutor!”¹²³

Alguns outros recursos, além do descrito, podem ser encontrados em outro momento do filme. A cena do palanque eleitoral é o momento do filme em que o Jeca

¹²² BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 12.

¹²³ AMARAL, Milton. *Jeca Tatu*. São Paulo: Pam Filmes, 1959.

recorta, a todo momento, a fala do outro, “desconstruindo” e “redirecionando” o discurso do candidato a deputado, Dr. Felisberto. Além do mecanismo de malandragem que se utiliza, na instância do discurso, do recurso ao riso, à mecanicidade do corpo, à última palavra, o que torna frouxo o teor da fala anterior, temos, nessa cena, algo de muito mais complexo. Um caráter político, e até certo ponto revolucionário, se instala repentinamente no texto fílmico. Há duas coisas imbricadas no jogo discursivo estabelecido pelos interlocutores centrais, Jeca e Felisberto: Jeca possui, nesse momento, uma consciência tremenda dos processos político e social, além de imprimir muita agudeza à questão econômica, e Felisberto trai-se por trabalhar seu discurso a partir de pressuposições retiradas da tradição política brasileira, o jogo eleitoral das promessas.

A pretensão de interlocução de Felisberto é com a massa: ele fala para o povo que veio vê-lo no palanque. Mas Felisberto sofre a concorrência do Jeca também no palanque. Jeca funciona como uma sombra, uma segunda voz, uma voz corretiva e redirecionadora, e se aproveita malandramente disso, pois, no jogo político ali instalado, ele é peça-chave, é o convidado que vai atrair mais votos para o candidato. Felisberto não pode deixar de considerá-lo, mas não havia previsto as intervenções de Jeca e tem de, a todo momento, rever o que falou, construindo novas soluções a partir da surpresa instaurada pelo recorte de sua fala. O seu discurso previamente elaborado, pronto e vazio, generalizante e generalizador, feito de palavras de ordem para encher o ouvido da massa de gente que não pode retrucar, pois nunca lhe é dada a voz, está calcado nesse silenciamento prévio, nesse diálogo de voz única, e nas pressuposições todas da massa inculta e manipulável que sempre caracterizou os discursos políticos brasileiros voltados para a grande maioria. O Jeca, no palanque, institui o poder de troca do voto. É com isso que Felisberto tem de se relacionar e, no entanto, não viera preparado para tal. A rigidez da concepção de Felisberto sobre o eleitorado, os pressupostos fossilizados, tornam-se risíveis à medida que o Jeca desautomatiza não só o jogo discursivo de Felisberto como um certo jogo político da

tradição. Com fazer isso, o Jeca localiza o risível no outro, naquele que permanece rígido, não maleável.¹²⁴

A cena do discurso de Felisberto no palanque ocorre com a presença de uma massa de figurantes, com cartazes alusivos ao candidato. Felisberto inicia sua fala:

“– É preciso que alguém na Câmara defenda os interesses do homem agrícola, muito condignamente aqui representado pelo amigo Jeca.”

Ao que o Jeca responde: *“Muito obrigado! Deus lhe pague!”*. Nesse momento, Jeca, efusivamente, bate com tanta força nas costas de Felisberto que este se desequilibra e bate no palanque, aparando o golpe recebido. Acontece, então, o efeito do cômico provocado pelo corpo em seu estado de rigidez, por causa dessa não elasticidade do corpo vivo que não foi requerida por Felisberto. Após o povo ter gritado em coro *“Viva o Jeca Tatu!”*, Felisberto continua:

“ – Homem como esse é que eu proponho ajudar, dando as condições necessárias ao desenvolvimento do seu trabalho. Mas essas condições também estão na dependência de você, meu povo, levando-me à Câmara! Eu prometo...”

– Olha, prometê só não resorve. Precisa coisá, hem?

– Bonito! Nada de promessas inúteis! O Jeca precisa de terra e eu darei cem alqueires de terra!

– Olha, eu não quero tudo isso não! É véio. Eu quero uns vinte por trinta só!

– Mas eu darei cem alqueires! E este povo que está aqui estará de prova e saberá dar o apoio incondicional, integral, em reconhecimento...

– Óia, mas eu quero antes da eleição, hem?

– Perfeitamente!

– Já ganhou! Já ganhou! (Fala do povo)

¹²⁴ O “vício cômico” é também “precisamente uma espécie de automatismo” que “nos faz rir”. In BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. p. 17.

- *Darei terra e enxada para você, Jeca!*
- *O quê?*
- *Enxada para você trabalhar.*
- *Só se for motorizada!*
- *Não! Não!* (Felisberto profere essa fala meio perdido, contrafeito, surpreso.)
- *Não! Então, doutor, o senhor... é melhor mandar uns trator aqui para nós.*
- *Perfeitamente! Trator, para o pleno aproveitamento das riquezas da terra.*
- *Já ganhou! Já ganhou!*

Outra cena em que a malandragem do Jeca marca o seu discurso pode ser identificada como aquela em que ele contracena com Vaca Brava e Jerônima. Vaca Brava, vilão e falastrão, está contando proeza sobre uma viagem à Argentina. Ou a desconfiar ou a tentar tornar menos importante a narrativa de Vaca Brava, Jeca, ironicamente, vai construir uma mentira, similar à que ele entende que Vaca Brava está contando. A anuência de Jerônima é importante para esse jogo construído por Jeca. O procedimento usado nessa cena por Jeca é uma espécie de autorização de seqüestro de seu discurso. Ele, ao montar tal jogo, deixa à mostra a mentira da fala do outro, deixando-se levar emprestado por uma mentira também. O texto seqüestrador, aqui, é o discurso do ocupante, de que Vaca Brava é portador.¹²⁵ Mas o Jeca não perde o pulso da situação, não permanece no seqüestro do discurso, quando ele revela ter consciência sobre o próprio recurso de que se utiliza. O teor da cena é esse:

- “ – *Tem uma viagem que é extraordinária. Uma viagem de trem. O trem passa tão apertadinho dentro do túnel que parece que vai raspando. Parece que vai bater nas paredes...*
- *Já começou a mentir... Nós também, não? Quando nós casemo, que nós fizemo aquela viagem de núpia. Cé lembra?*

¹²⁵ As categorizações aludidas de “*texto seqüestrado*” e de “*texto seqüestrador*” são tomadas ao livro de Donald Schüler, *Teoria do romance*. SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. p.12-13.

– *Lembro sim!*

– *Nóis peguemo aquele trem da Rede Sur-Mineira. Quando chegou ali no tune, né? Éh! tune apertado! Cé viu? O trem cavocô, cavocô, cavocô. Desanimô e vortô e deu a vorta por cima do morro. Se é pra menti, vamo menti de uma vez, né?”*

Essa autorização do seqüestro de seu discurso, garantida a identidade do lugar de fala, através da consciência de utilização do recurso, acaba por constituir-se em recurso malandro, pois isso ajuda na desconstrução da fala do outro, revela o procedimento do outro, torna explícitas as regras do jogo.

O final do filme apresenta uma situação incômoda. O Jeca fica rico e assume o lugar de coronel. Há um comprometimento ideológico extremamente perigoso, uma vez que o Jeca migra para a esfera dos ocupantes, assumindo de vez o lugar do outro, repetindo seu mesmo modelo de atuação, agora autorizado no ócio pelo seu lugar de classe. O final feliz afasta um certo tom paródico que pôde ser antevisto no filme. Esse tom paródico aconteceu sempre que houve, na representação fílmica de parte da sociedade brasileira, o desmascaramento do falso funcionamento da mesma, prenunciado na exploração do trabalho (este é o caso de Giovani e seus empregados), no discurso do candidato a deputado (Felisberto), na desconstrução da autoridade do poder instituído (delegado) e, mesmo, na representação das figuras mais simples da sociedade brasileira como grotescas (Jeca, Baratinha, Jerônima etc.); a paródia a que se propusera o filme era a da mostra profunda, na instância do cotidiano das personagens, de que o texto do progresso e do avanço do país ainda não estavam instalados na vida das pessoas.

Tendo descambado o tom paródico com o final feliz, com a passagem do Jeca, definitivamente, para a esfera dos ocupantes, resta considerar o significado disto. O fato de o Jeca ter se tornado um coronel repete uma faceta do malandro, que, no meio caipira, pode ser ainda melhor denominada como a esperteza. Em última instância, o esperto caipira é o malandro. Essa esperteza às vezes se transforma naquilo que muitos caipiras chamam de “meio-de-vida”. O “meio-de-vida” é também um recurso malandro que se pode referenciar como “*estratégia de sobrevivência*”. A recorrência a tais mecanismos é

decorrência da falta, da carência, do descaso e, mesmo, da política em si. Podemos assistir a essa recorrência ao “*meio-de-vida*” nas ocasiões eleitorais em que há a troca do voto por verdadeiras ninharias, por coisas mínimas. Em muitos casos desses, a fidelidade do votante ao político não é garantida e o votante chega mesmo a “vender” o seu voto a mais de um político, para, assim, garantir maior número de benefícios para a sua vida de poucos recursos materiais. Há uma dupla vantagem, sustentada por tal prática: esperto se acha o explorador/político que dá uma ninharia e esperto se acha aquele que consegue um recurso material conseguido sem o trabalho. A isso pode ser chamada a “*estratégia de sobrevivência*”, que se realiza também por ocasião de festas para santos, normalmente não envolvendo o santo padroeiro. Estas festas, às vezes extemporâneas, têm a função de arrecadação de dinheiro que será embolsado, parcialmente ou não, pelo festeiro. Por trás disso, há ainda a fuga ao trabalho pesado e a consecução de recursos, o que faz o praticante achar-se esperto.

A utilização desse último recurso no filme de Mazzaropi talvez dê alento, temporário e maniqueísta, à sua platéia. É uma espécie de realização do discurso do desejo, compensação das faltas e privações. Nisto, esse discurso do desejo cumpre também o papel do conto de fadas: a resolução das dificuldades.

É, entretanto, recurso superficial, saída fácil, porque não propõe uma mudança de valores calcada no poder de transformação das ações políticas que se constroem através da consciência, através das mudanças estruturais que, assim, podem ser processadas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tratamento da cultura caipira, nesta dissertação, possibilitou-me, mais que o revisitar memórias, um perscrutar a sorrateira ordem em que se constróem os preconceitos. A pesquisa e a análise histórica, aos poucos, foram clareando traços da identidade cultural caipira e, nesse percurso, o encontro de um saber específico, original e diferente leva-me à certeza de ser premente a necessidade de uma pesquisa, busca e preservação dessa cultura. Então, volta à tona a idéia de resistência, um dos traços da cultura caipira.

Uma dificuldade apresentada pelo tema foi a quase completa ausência de material para pesquisa sobre a obra de Mazzaropi. Salvo o artigo de Paulo Emílio Salles Gomes, curto, incisivo, mas ainda devedor, não são encontrados senão comentários superficiais e de ocasião sobre a obra de Mazzaropi. A precariedade do material jornalístico levou-me ao desprezo dele como apoio de pesquisa, uma vez que, nele, a prevalência da opinião pessoal dos redatores, os fortes apelos sensacionalistas, o todo eivado ora de preconceitos, ora de elogios fáceis, não ajudariam a compor o tipo de análise proposta.

Já a dificuldade em trabalhar criticamente com a obra de Monteiro Lobato é ainda maior, uma vez que o peso do consagrado é muito grande e aprisionador. Se a ausência de crítica sobre Mazzaropi deixa ao pesquisador uma liberdade para fundar os próprios caminhos, o tratamento da obra de Monteiro Lobato vai ser sempre um dizer dentro do já dito. E esse já dito está eivado de pressupostos, de valores bem aceitos, do perdão do tempo, da autorização histórica que a vida e obra de Lobato compuseram.

Monteiro Lobato tem o benefício de sua obra e de sua vida pública. O homem empreendedor, a figura intensa e apaixonada, o combativo e nacionalista Lobato tem sempre a admiração e a justificação histórica. O escritor Lobato, por sua vez, será sempre lembrado pela criação de sua obra infantil, imaginativa e simbólica, tão do agrado das crianças e dos adultos. As contradições, os equívocos, os preconceitos foram relegados ao tempo e a consagração de Lobato como nosso maior escritor de literatura infantil imobiliza o crítico. O policiamento ideológico sofrido por Lobato confere, também, uma aura de

respeitabilidade. Permanecem, entretanto, dois pontos cegos, ainda, sobre Lobato: um, o do lugar ocupado por Lobato, quando estudado o contexto do Modernismo e de seu período precedente; outro, o de Lobato como crítico de arte e suas querelas com o grupo modernista. Entretanto, já têm sido jogadas luzes sobre essas questões.

Essa dissertação tocou, talvez de maneira dura, num ponto da obra de Lobato pouco valorizado pela crítica. O Lobato capaz de criar e reproduzir uma representação da cultura, como é o caso do Jeca Tatu, vem sempre perdoado por tudo aquilo que o próprio Lobato significa. Entretanto, fazia-se necessário que a gênese dessa representação do caipira fosse investigada e que fossem pontuadas as significações dessa representação. A isso me dediquei e creio ter conseguido levar a cabo tal projeto.

No contexto de produção de imagens, literárias ou não, sobre o ser da cultura caipira a outra ponta da representação do caipira recai sobre Mazzaropi. O completo desprezo por sua obra, por parte da crítica, está ancorado em preconceitos. A carência de recursos artísticos, as deficiências de produção, o apelo popular nos filmes de Mazzaropi talvez afastem uma crítica que queira deter-se sobre uma representação ligada a um discurso melhor elaborado, mais crítico, carregado de camadas de significação, bem posicionado na reflexão sobre dados da cultura brasileira. Se, por ventura, essa crítica não viu essas coisas em Mazzaropi, uma vez que, é fato, não há trabalhos críticos sobre Mazzaropi, é que esteve sempre preocupada com as manifestações altaneiras da cultura brasileira. Uma dessas manifestações, cujo período de produção coincide com o de Mazzaropi, é o Cinema Novo, que, além de um certo reconhecimento internacional, teve a atenção da crítica voltada sobre si. Isso talvez tenha contribuído para jogar sombra às manifestações artísticas pressupostas como menores. Entretanto, no caso de Mazzaropi, fazia-se necessária uma abordagem mais acurada de sua obra, uma vez que a permanência dela como produto consumível, apesar de suas contradições, sinalizava e sinaliza um reconhecimento por parte do público, uma identificação mais ampla e funda do que o meramente passageiro, uma resistência desse produto cultural semelhante à resistência da própria cultura caipira.

O clareamento das posições de Lobato e de Mazzaropi, pretendido nesta dissertação,

promove a inscrição dos *corpora* estudados numa outra dimensão crítica. A análise das instâncias de produção e fruição dessas representações ultrapassa a superficial e acalorada marcação de posição dos lugares sociais de quem produz ou de quem frui desse produto para estabelecer um estudo mais aprofundado desse braço da cultura brasileira, que é a cultura caipira.

A partir do que foi discutido nos capítulos precedentes, fica a instigante ampliação de possibilidades de pesquisa. Dentre essas possibilidades, seria útil e honesto estudar, considerando a dinamicidade da cultura viva, que rumos parecem tomar, hoje, essa cultura. Quais transformações sofre, quais suas resistências, quais incorporações admite? Em face das diversas tecnologias, como a cultura caipira se comporta? Para ficar num só exemplo, como o caipira, cotidianamente, aceita e consome os produtos, comerciais e culturais, veiculados pela televisão? Nesse trânsito de culturas, de mão única, como permanecem e se alteram os valores da cultura caipira?

A partir também da dinamicidade da vida, o estar em contato com o outro levaria o caipira a que considerações? Para o caipira, quem seria o seu outro? O seu outro seria o morador da cidade? O outro que se traveste de *country*? O outro dos rodeios? O outro (rico) da música sertaneja? Os outros brasileiros? A ciência seria o seu outro? O poder, principalmente aquele que bate em sua porta em ocasiões eleitorais? E como ele se vê em relação a esse outro?

É possível falar num “*new-caipira*”? Nos “*agro-boys*”? O “caipira que deu certo” é o quê?

O caipira, reduzido a seus espaços habituais, é, hoje, grupo minoritário. Considerando-se a permanência de traços culturais, qual seria a extensão dessa cultura que se derrama nas grandes cidades? E os caipiras-urbanos? Como se configura esse braço dessa cultura? Seria então minoritária essa cultura? O que é minoritário em termos de cultura?

Podem ser estabelecidas relações de constituição, de identificação, de interpenetração de culturas na confluência de pessoas oriundas de outros braços da cultura brasileira, como o que acontece no interior do MST (Movimento dos Sem-terra), dos Sem-teto? E os

caipiras presos aos bolsões de miséria das grandes cidades ou à mobilidade sazonal, também da pobreza, que envolve os bóias-frias?

Ainda outras questões: qual o imaginário do homem caipira dele mesmo? O que ele tem de si? O que pensa de si? Como se representa ou como tem sido representado ultimamente?

Todas essas possibilidades de investigação aparecem tentadoras. São tantos desdobramentos, tantas hipóteses, tantas respostas e dúvidas antevistas. Então, vale aqui retomar a epígrafe de Alfredo Bosi, assumida como um valor desse trabalho, que diz ser tarefa prioritária das ciências humanas no Brasil o tratar, tomar, apreender e aprender o que somos, o que podemos fazer e o que nos estamos tornando agora.

Em tudo isso eu creio. Agora!

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno Cesar. “Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era tatu” In *Filme Cultura*. no.40 Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ARRUDÃO, Matias apud NEVES, Arthur. “Monteiro Lobato” In *Fundamentos*. São Paulo: Brasiliense, s/data.
- AUERBACH, Eric. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARBOSA, Rui. “A questão social e a política no Brasil” In *Revista do Brasil*. São Paulo, ano I, no. 1/84 – 5ª fase.
- BARSALINI, Glauco. *Amácio Mazzaropi: crítico de seu tempo*.(dissertação de mestrado em Multimeios). Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2001.
- BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico” In *Cultura brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento” In BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- _____. “Dialética da malandragem” In ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. _ Ed. crítica/ Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

- COUTINHO, Galeão. "O humor e a sátira em Monteiro Lobato" In *Fundamentos*. São Paulo: Brasiliense, s/ data.
- COUTO, Ribeiro. *Cabocla*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/data.
- ECO, Umberto. "Cinema e Literatura: a estrutura do enredo" In *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "A personagem do cinema" In CANDIDO, Antonio et.alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. "Mazzaropi no Largo do Paissandu" in *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Kairós, 1980.
- LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato – A modernidade do contra*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. "Jeca Tatu em três tempos" In SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- _____. *Jeca-Tatuzinho*. São Paulo: Fontoura, 1981.
- _____. *Problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- _____. *Urupês*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- _____. *Zé Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1947.
- _____. Ap. NEVES, Arthur. “Monteiro Lobato” In *Fundamentos*. São Paulo: Brasiliense, s/data.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra – Representações do trabalhador nacional – 1870/1920*. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, 1991.
- NEPOMUCENO, Luís André. “A força motriz da História (uma visão de Euclides da Cunha) In *Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária-IEL/Unicamp, 1993.
- NEVES, Arthur. “Monteiro Lobato” In *Fundamentos*. São Paulo, Brasiliense, s/data.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- PIRES, Cornélio. *Quem conta um conto... e outros contos (coisas de outrora)*. São Paulo: Livraria Liberdade, 1943.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Ada Natal. *O dialeto caipira na região de Piracicaba*. São Paulo: Ática, 1974.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- SKIDMORE, Thomas S. *Black into white – Race and nationality in brazilian thought* (trad. Antônio Alves de Lima Neto). New York: Oxford University Press, 1974.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1984.
- YATSUDA, Enid. “O caipira e os outros” In BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira- Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

8. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AMARAL, Milton. *Jeca Tatu*. BRA: Globo Vídeo, 1959.

ANDRADE, João Batista de. *O homem que virou suco*. BRA: Videocassete do Brasil, 1980.

DIEGUES, Carlos. *Bye, bye Brasil*. BRA: Globo Vídeo, 1979.

MAZZAROPI, Amácio. *As aventuras de Pedro Malazartes*. BRA: Globo Vídeo, 1960.

ANEXOS

Anexo 1 – Ficha técnica do filme *Jeca Tatu*

O filme *Jeca Tatu* tem o seguinte elenco e ficha técnica:

Elenco:

Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi (Totó), Nena Viana, Marlene França, Francisco de Souza, Miriam Rony, Marlene Rocha, Pirolito, Marthus Mathias, Hamilton Saraiva, José Soares, Hernani Almeida, Homero Souza Campos, Eliana Wardi, Marilú, Galampito, Augusto César Ribeiro, Argeu Ferrari e as crianças: Cláudio Barboza, Humberto Barboza e Newton Jaime S. Amadei.

Ficha técnica:

Argumento: A. Mazzaropi

Roteiro técnico: Milton Amaral

Maquilagem: Maury Viveiros

Continuidade: José Soares

Fotógrafo de cena: José Amaral

Edição: Mauro Alice

Som: Eng. Ernest Hack

Constantino Varnowsky

Equipamento e mixagem: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Camera: George Pfister

Foquista: Marcial Alfonso

Assistente: Hector Femenia

Laboratório: Rex Filmes

Direção musical: Hector Lagna Fietta

Diretor de produção: Felix Aidar

Diretor de fotografia: Rodolfo Icsey

Direção: Milton Amaral

Produção: Pam Filmes

Cantam:

Lana Bittencourt: AVE MARIA (samba-canção)

Vicente Paiva/J. Redondo

Gravado em disco COLUMBIA

Tony Campelo/Cely Campelo : TEMPO PARA AMAR (rock)

Fred Jorge/Mário Genari Filho

Agnaldo Rayol: ESTRADA DO SOL (samba-canção)

Antônio Jobim/Dolores Duran

Gravado em disco COPACABANA

Mazzaropi: FOGO NO RANCHO

Elpídeo dos Santos/Anacleto Rosa

PRA MIM O AZAR É FESTA

João Izidoro Pereira/Ado Benatti

Retranças:

“Esta história é baseada no conto “Jeca Tatuzinho”, cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo “INSTITUTO MEDICAMENTA FONTOURA SA”. Expresso aqui, meu agradecimento.”(sic) MAZZAROPI

*“Este filme foi realizado em Pindamonhangaba nas fazendas “SAPUCAIA” e “CORUPUTUBA” gentilmente cedidas pelo meu grande amigo Dr. Cícero da Silva Prado. Pela sua valiosa colaboração e a de seus dignos auxiliares meu muito obrigado.”
(sic) MAZZAROPI*

Anexo 2 – Listagem cronológica dos filmes de Amácio Mazzaropi

Título – diretor – ano de produção – local de produção – produtora

- 1) Sai da frente – Abílio Pereira de Almeida – 1951 – São Bernardo do Campo – Cia. Cinematográfica Vera Cruz
- 2) Nadando em dinheiro – Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré – 1952 – São Bernardo do Campo – Cia. Cinematográfica Vera Cruz
- 3) Candinho – Abílio Pereira de Almeida – 1953 – São Bernardo do Campo – Cia. Cinematográfica Vera Cruz
- 4) A carrocinha – Agostinho Martins Pereira – 1955 – Mairiporã – Fama Filmes e Produções Jaime Prades
- 5) Gato de madame – Agostinho Martins Pereira – 1956 – São Bernardo do Campo – Brasil Filmes
- 6) O fuzileiro do amor – Eurides Ramos – 1956 – Rio de Janeiro – Cinedistri Filmes Ltda (SP) e Cinelândia Filmes (RJ)
- 7) O noivo da Girafa – Victor Lima - 1956 – Rio de Janeiro – Cinedistri Filmes Ltda (SP) e Cinelândia Filmes (RJ)
- 8) Chico Fumaça – Victor Lima – 1958 – Rio de Janeiro – Cinedistri Filmes Ltda (SP) e Cinelândia Filmes (RJ)
- 9) Chofer de praça – Milton Amaral – 1958 – São Bernardo do Campo – P. A. M. Filmes (Produções Amácio Mazzaropi Filmes)
- 10) Jeca Tatu – Milton Amaral – 1958 – São Bernardo do Campo – P. A. M. Filmes
- 11) As aventuras de Pedro Malazartes – Amácio Mazzaropi – 1960 – São Bernardo do Campo – P. A. M. Filmes
- 12) Zé do Periquito – Amácio Mazzaropi e Ismar Porto – 1960 – São Bernardo do Campo – P. A. M. Filmes
- 13) Tristeza do Jeca – Amácio Mazzaropi – 1961 - São Bernardo do Campo – P. A. M. Filmes
- 14) O vendedor de lingüiça – 1961 – Glauco Mirko Larelli – São Bernardo do Campo e Taubaté – P. A. M. Filmes

- 15) Casinha pequenina – 1962 – Glauco Mirko Larelli – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 16) O lamparina – 1963 – Glauco Mirko Larelli – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 17) Meu Japão brasileiro – 1964 – Glauco Mirko Larelli – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 18) O puritano da Rua Augusta – 1965 – Amácio Mazzaropi – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 19) O corinthiano – 1966 – Milton Amaral – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 20) Jeca e a freira – 1967 – Amácio Mazzaropi – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 21) No paraíso das solteironas – 1968 – Amácio Mazzaropi – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 22) Uma pistola para Djeca – 1969 – Ary Fernandes – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 23) Betão Ronca Ferro – 1970 – Amácio Mazzaropi, Geraldo Afonso de Miranda e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 24) O grande xerife – 1971 – Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 25) Um caipira em Bariloche – 1971/72 – Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 26) Portugal, minha saudade – 1973 – Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 27) O Jeca macumbeiro – 1974 – Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 28) Jeca contra o capeta – 1975 – Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 29) Jecão... um fofoqueiro no céu – 1977 - Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 30) Jeca e seu filho preto – 1977 – Pio Zamuner e Berilo Faccio - Taubaté – P. A. M. Filmes
- 31) A banda das velhas virgens – 1978 - Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes
- 32) O jeca e a água milagrosa – 1979 - Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner – Taubaté – P. A. M. Filmes