

O ideal civilizatório e o orgulho caipira: um estudo sobre as representações do caipira na literatura e na mídia¹

Matheus Schwab²

Bruno Pompeu³

Resumo: Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica em torno das representações do caipira na literatura e na mídia brasileiras ao longo dos últimos três séculos. A partir de análises de registros sobre o caipira desde o século XVIII até o fim do século XX propõe-se uma classificação em dois grandes grupos. O primeiro deles endossa os ideais civilizatórios, e concentra-se majoritariamente em produções literárias. Enquanto o segundo se opõe aos ideais civilizatórios e ocorre em linguagens midiáticas diversas. Por fim, conclui-se que ambos os grupos contribuem para a formação da ideia de “orgulho caipira”.

Palavras-chave: Cultura Caipira. Orgulho Caipira. Identidade Caipira Cultura Popular Brasileira.

1 Introdução

Neste artigo procura-se realizar um resgate e propor uma reflexão em torno das representações do caipira e sua relação com a formação da ideia de “orgulho caipira” e com as mídias e os meios de comunicação. Resgate no sentido de que se percorrerão diferentes e expressivas formas com que o caipira foi apresentado na literatura e na mídia brasileira; e reflexão, no sentido de que se procura descortinar quais ideais e disputas suportam esses relatos. O método utilizado é o da revisão bibliográfica.

2 Paisagem e preconceito: as representações do caipira e o ideal civilizatório

Os primeiros estudos em torno do caipira de que se tem registro na literatura brasileira, na época ainda portuguesa, eram na verdade relatos. No século XVIII, as mudanças técnicas-econômicas-políticas-geográficas que moldavam o povo caipira da Paulistânia foram registradas por alguns observadores que aqui viviam. Apesar de terem entrado para a História “simplesmente” como escritores ou viajantes, estes primeiros “registradores do caipira” estavam, em sua maioria, vinculados à Coroa de Portugal ou às

¹ Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens Midiáticas do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

² Mestrando em Comunicação e Cultura (Uniso), matheuslimaschwab@gmail.com

³ Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutor em Ciências da Comunicação (PPGCOM-USP), brunopompeu@usp.br.

suas instituições mais significativas. Cabia aos padres, políticos, condes, militares e por muitas vezes aos presidentes das capitanias hereditárias relatar aos seus pares do outro lado do Atlântico o que se passava na Colônia. Foi nas frestas dos ofícios, entre as palavras protocolares das institucionalidades e das burocracias, que o ainda não batizado caipira irrompeu nos imaginários do Velho Mundo, misturado à paisagem e, sem desconfiar, camuflado de preconceitos.

Em 1717, o então governador das capitanias de São Paulo e Minas Gerais, Dom Pedro de Miguel de Almeida, intitulado o 3º Conde de Assumar pela Corte, no relato autobiográfico *Diário da Jornada, que fes o Exmo. Senhor Dom Pedro desde o Rio de Janeiro até a Cidade de São Paulo, e desta até as Minas anno 1717* retrata as moradias caipiras ao dizer que, pelo caminho, entre campos e vilas, havia “Pobres cabanas de palha, algumas infestadas por baratas” (*apud* CANDIDO, 1971, p. 37). Quarenta anos depois, em 1757, Antonio Rolim de Moura, intitulado Conde de Azambuja e então governador da capitania do Mato Grosso, em sua *Relação da Viagem que fes o Exmo. Conde de Azambuja*, registra em Mogi das Cruzes: “He a villa pequena [...] e a maior parte dos moradores assiste nos seus sítios, onde passão o tempo a cachimbar e balançar-se na rede, em camisas e ceroulas, vestido que ordinariamente uzão” (*apud* CANDIDO, 1971, p. 39). Por fim, destaca-se uma citação de outro nobre Português, Luiz Antônio de Souza Botelho e Mourão, o Morgado de Mateus, que governou a capitania de São Paulo entre 1765 e 1775, sobre os paulistas, em *Carta ao Conde de Oeiras*, de 1766:

[...] os Seus vícios, São a presumpção e a desconfiança, o ódio e a vingança, e Sobretudo huma preguiça que excede toda aexplicação, mas tem um grande temor da prisão [...] têm o depravado Costume de matarem por qualquer Couza muitas vezes sem Saber a Cauza, e o motivo; outras Sem Sepoder averiguar o agressor porterem Sido as antesdenciais frivolas (*apud* CANDIDO, 1971, p. 41).

Com a virada do século e com a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, os portos brasileiros também se abriram aos aliados (e também aos inimigos) da Coroa, e novos estrangeiros somaram-se aos portugueses, escrevendo seus registros sobre expedições que aqui realizavam. Como por exemplo o Reino Unido, aliada de Portugal desde o século XIV, e que comboiou parte da família real para cá, não à toa, oficiais da Royal Navy estão entre os primeiros estrangeiros não-portugueses a escreverem sobre o Brasil. No século XIX presenciou-se também uma “invasão” de cientistas europeus, tanto

antes quanto depois da independência do Brasil em 1822, que tinham como intuito estudar a fauna, a flora, a geografia, a geologia e as fronteiras brasileiras.

Ressalta-se que este movimento também é parte de um importante marco ideológico e paradigmático do próprio fazer científico, pois simboliza o conflito entre a “Ciência de Campo” e a “Ciência de Gabinete”. O fazer científico “de campo”, defendido por Alexander von Humboldt (que inclusive teve sua entrada impedida no Brasil em 1800, pois a Coroa pensou tratar-se de um espião) legitimava a ideia de “ver com os próprios olhos” e favorecia um outro tipo de descrição sobre o Brasil e os brasileiros.

Isto é significativo e simboliza uma mudança em relação aos relatos sobre o Brasil que eram dominantes nos séculos anteriores. Com a chegada desses novos sujeitos que vieram de além-mar ao longo de todo o século XIX, tanto comprometidos com a Ciência quanto eram os Oficiais de outrora com a Coroa – dentre estes, encontravam-se naturalistas, militares, marinheiros, nobres e aventureiros –, o foco narrativo desloca-se e passa a abarcar, além da fauna e da flora, o brasileiros e seu modo de vida. Ainda que, vale a ressalva, tudo isso de forma discreta (novamente), nas entrelinhas e nas brechas dos Diários Científicos de Campo.

Dentre os cientistas, um nome se sobrepõe aos demais, o de Auguste de Saint-Hilaire. Com o objetivo de realizar pesquisas herbárias (ele colecionou mais de 30 mil exemplares compostos de 7 mil espécies diferentes de plantas), passou 6 anos consecutivos viajando pelo Brasil, tendo voltado à França em 1822. Antonio Candido diz que Saint-Hilaire “conhecia o Brasil como ninguém” e, provavelmente, seus relatos (dentre os naturalistas) são os que obtiveram maior reconhecimento. Sobre a gente da Paulistânia, ele relatou: “homens apáticos, grosseiros e sem nenhum asseio [...] fui recebido rudemente como, em toda essa parte da província de São Paulo, parece ser o apanágio das classes inferiores [...]; não cantam, não riem e mantêm-se tão tristes depois de ter bebido cachaça, como o estavam antes” (*apud* CANDIDO, 1971, p. 43). E continua:

A destruição das matas não é a única consequência lamentável desse sistema. Uma população fraca, disseminando-se por uma extensão imensa, torna-se difícil de governar: vivendo a grandes distâncias uns dos outros os lavradores perdem pouco a pouco as idéias que inspiram a civilização (*apud* CANDIDO, 1971, p. 44 e 45).

Mas, talvez seja esta próxima citação de Saint-Hilaire que melhor represente a gênese da Cultura Caipira e de que forma ela foi retratada em seus primeiros séculos, na qual fica evidente a eurocentricidade e o etnocentrismo invisibilizante do Outro:

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo varias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu tido quiça cem exemplos. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excesso venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo. À primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca, mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos destas traíam, para loco, o sangue indígena que lhes corre nas veias, mesclado com o da raça caucásica. (SAINT-HILAIRE, 1972, p. 95).

A branquitude e o topo da hierarquia social como sinônimos de civilização pode ser identificada nos relatos de Saint-Hilaire e de outros viajantes ao descrever os senhores das terras e a nobreza brasileira. Sobre isso, Maria Alice Setubal elucida:

Diferentemente do caipira, depreciado e marginalizado, o viajante descreve os senhores da terra como homens de nobreza de estilo, coragem, firmeza e franqueza de espírito. Justificando-se, assim, toda violência e arbitrariedade cometidas contra o Índio, o negro e os homens livres e pobres em geral (SETUBAL, 2005, p. 34).

Além de ter papel decisivo e influenciar a chegada de viajantes internacionais e mais portugueses para o Brasil, a chegada da Família real em 1808 também contribuiu para aceleração do desenvolvimento da imprensa brasileira, e nela, o termo “caipira” também foi pouco a pouco sendo revelado e sinonimizado a sentidos pejorativos. No periódico O Sete d’Abril de 1838, edição 604, na área destinada a correspondências enviadas por leitores, um Inspetor é ofendido de caipira por um morador que não aceitou a forma como foi tratado pelo tal. Já uma sátira publicada por Joaquim José Ferreira no Correio Paulistano de 1854, na edição 140, dizia que:

Comendo iça, comendo cambuquira
Vive a afamada gente paulistana,
E as tais a que chamam caipira.
Que não parecem ser de raça humana (Correio Paulistano, 1854, p. 4).

A presença do termo “caipira” também era vista na sessão de piadas, como por exemplo no Jornal Diário do Brazil, de 1881, edição 81. “Quanto filhos o senhor tem?” O caipira responde: “4, dois casais de mulher e dois casais de homem”. O caipira não era associado não só à pouca inteligência, como também à pobreza moral (e material).

É importante ressaltar que também havia casos em que o termo “caipira” era representado de forma não-pejorativa. Como quando eram escolhidos pelos autores para serem seus heterônimos. No século XIX, os leitores de jornal encontraram textos assinados por, por exemplo: O Caipira; O caipira na Corte; O Caipira de Sorocaba; O Caipira Viajante; O Caipira Noturno; O Caipira Institucional; O Caipira do Ypanema e O Caipira Liberal. Ou então em casos como este: em 1858, na edição 644 do Correio Paulistano, encontra-se um depoimento do então deputado P. Souza sobre os caipiras:

Diz-se que os brasileiros desde que estão com a espingarda ao ombro, ou com o anzol no rio, desde que tem o lambari para comer e a viola para tocar, de nada mais cuidam. É uma injustiça que se lhes faz. O estudo dessa existência maravilhosa do nosso caipira leva-nos a convicção de que os brasileiros são tão capazes de qualquer serviço como os europeus. [...] A luta constante de nossos patrícios com o deserto, com os matos, com as feras, levando esse pequeno facho de civilização para os lugares onde o homem ainda não apareceu, é uma prova mais do que suficiente de sua coragem individual como da sua aptidão para o trabalho e frugalidade dos hábitos (Correio Paulistano, 1858, p.15).

Na viragem do século XIX para o século XX não só a preponderância dos relatos de estrangeiros sobre o Brasil começou a perder relevância (impulsionados, é claro, pela própria formação de um povo-elite local), como também ideias como República, futurismo, modernidade e progresso ganharam força no imaginário dos letrados. A síntese desses e de outros pensamentos populares à época pode ser nomeada como “O ideal civilizatório”, que, segundo Maria Alice Setúbal,

estava norteado pelos valores europeus, assim como pelo fato de ser branco e republicano. Não se propagava uma democracia social, mas sim, o reforço de valores aristocráticos pela descrença na capacidade da população negra e na negação das origens mestiças de nacionalidade. Excluídos, rebeldes, negros, imigrantes ou trabalhadores que resistissem ou se opusessem eram classificados como incapazes ou ignorantes, pois não sabiam reconhecer os benefícios da civilização: eram bárbaros (SETUBAL, 2005, p. 40 e 41).

Reconhecidos também como bárbaros, as representações dos caipiras alinhadas ao pensamento do ideal civilizatório encontraram no Jéca Tatú de Monteiro Lobato sua representatividade maior. Majoritariamente reconhecido por suas obras infantis, na qual também há grande presença de representações da cultura caipira, a figura do Jéca Tatú foi publicitada pela primeira vez no artigo “Velha Praga”, publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 1914. No texto, que tem como motivo principal denunciar a alta ocorrência de queimadas na região do Vale do Paraíba e da Serra da Mantiqueira, Lobato apresenta o Jéca Tatú da seguinte forma:

Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do **Jéca Tatú** ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha (LOBATO, 1997, p. 164).

Aqui, o Jéca Tatú é nome fictício e representativo do Caboclo, apontado pelo autor como o “parasita” responsável pela “velha praga” das queimadas:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças [...] urde traças para iludir a lei, coçando dest’arte a insigne preguiça e a velha malignidade [...] O caboclo é uma quantidade negativa. (LOBATO, 1997, p. 161)

Alguns anos depois, em 1918, o Jéca Tatú é incorporado ao livro de contos *Urupês* (o nome da obra é inspirado no urupê, um tipo de cogumelo parasitário que destrói a madeira). O conto assemelha-se a um relato etnográfico, pois apresenta ao leitor os modos de vida do caipira, sua relação com a terra, com a comida, com seus pares, as relações de trabalho, o civismo (ou a falta dele), estruturas familiares e até mesmo trejeitos, gestos e características do linguajar. Entretanto, acentuam-se em toda a obra a visão etnocentrista e os ideais civilizatórios.

Grande parte da importância do Jéca Tatú como objeto de estudos signo-históricos deve-se ao seu alcance. Afinal, sua circulação confunde-se com a expansão e a consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil. Além de escritor, Monteiro Lobato foi também figura-chave na criação do mercado editorial brasileiro, o que

impulsionou o impressionante número (à época) de vendas da obra *Urupês*, que alcançou a marca de 30 mil exemplares vendidos em sucessivas edições até 1925.

Porém, foi com o Almanaque Fontoura que a figura do Jéca Tatú percorreu o Brasil e contribuiu para fixar o imaginário caipira à sua imagem e semelhança. Distribuído em farmácias, o Almanaque era na verdade uma ação publicitária vinculada à marca Biotônico Fontoura e que tinha como personagem principal o Jéca Tatúzinho (SIMÕES, 2006, p. 81). A peça continha conteúdo variado, como horóscopo, xaradas, passatempos, histórias em quadrinhos e tinha como foco narrativo principal apresentar enfermidades, seus sintomas e a cura via o consumo do Biotônico. Editado e ilustrado por Lobato, o Almanaque contou com dezenas de edições e, enquanto a primeira tiragem, em 1920, foi de cinquenta mil exemplares, estima-se em que até 1982 tenham sido distribuídos mais de 100 milhões de exemplares (o que o torna uma das peças publicitárias de maior sucesso no Brasil). Para muitos, esta foi a forma de Monteiro Lobato rever sua concepção sobre o caboclo caipira, em uma espécie de mea-culpa histórica, tendo o autor afirmado “o Jéca não é assim. Está assim” (devido à sua suscetibilidade a contrair enfermidades como a lombriga e a doença de chagas).

Apesar de a obra literária de Monteiro Lobato ter contribuído para a campanha sanitarista, conter críticas político-sociais aos governos da época (o chamado nacionalismo crítico) e servir também como relato etnográfico, ela também contribuiu para perpetuar uma visão pejorativa do caipira e de seus modos de vida que, devido à grande popularidade de suas obras, perdura até os dias atuais.

A ressonância e a perpetuação das imagens do caipira-Jéca também foram acentuadas com o desenvolvimento da sociedade de consumo brasileira. Sucessora da narrativa das ideias civilizatórias, a narrativa do consumo foi, principalmente entre os anos 50 e os anos 80 do século passado, incorporada pelas elites brasileiras e traziam no seu cerne a ideia da fabricação de “símbolos nacionais” com o intuito discursivo de integrar culturalmente o país e prático de homogeneizar um grande mercado consumidor.

Assim, símbolos e elementos da vida e do imaginário rural sincretizaram-se com o urbano, impulsionados pelos meios de comunicação, como o rádio e a TV. Este movimento explica fenômenos como o de Mazzaropi (que será abordado em mais detalhes na próxima parte do texto), que foi bem recebido pelo povo e execrado pela crítica. Esta também é uma das bases em que se pode compreender o porquê de

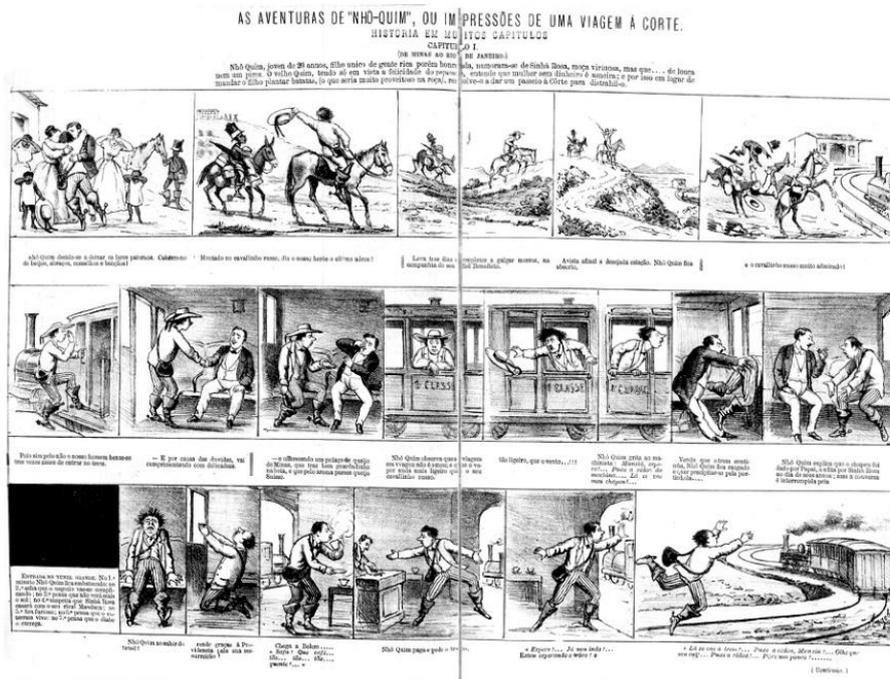
personagens de novelas e personagens em quadrinhos ainda hoje referenciam o Jéca Tatú.

3 Cidade e orgulho: as representações do caipira em oposição ao ideal civilizatório

Ao longo do tempo, podem ser encontradas outras imagens que ressoam ideais diferentes dos apresentados até aqui. Diante de tantas representações imprecisas, pejorativas, mas sobretudo, feitas por terceiros, e não pelo próprio caipira, não é inimaginável que tenha havido também aqueles que representaram e simbolizaram ideais que serviram de base para a consolidação de um sentimento de “orgulho caipira”. Nesta etapa do artigo, também serão destacadas as linguagens pelas quais essas representações do caipira circularam. Ou seja, diferente da linguagem literária, focalizada até aqui a partir de análises sobre relatos, livros e publicações em jornais, serão apresentadas reflexões acerca de obras que simbolizam linguagens contemporâneas, sendo elas: história em quadrinhos, pinturas, música e cinema. O fato de que o caipira é representado nestas linguagens indica também como a própria ideia de cultura caipira é desenvolvida na contemporaneidade e reforça o sincretismo entre o imaginário rural e urbano.

Quando se pensa em caipira e história em quadrinhos, provavelmente a primeira coisa que vem à cabeça seja o personagem Chico Bento, criado por Maurício de Sousa em 1963. Mas poucos se lembram de que a primeira história em quadrinhos do Brasil, e uma das primeiras do mundo, tinha como personagem principal um outro personagem caipira: Nhô Quim. Seu autor é Angelo Agostini, reconhecido desenhista, artista gráfico e cartunista do Segundo Reinado. Nascido na Itália em 1843, Agostini chegou ao Brasil com 16 anos aos 21 anos, em 1864 fundou o Diabo Coxo, o primeiro jornal totalmente ilustrado em São Paulo. Em 1869 ele criou uma narrativa gráfica sequencial, de publicação recorrente, chamada de “As aventuras de Nhô Quim”, para a revista O Fluminense.

Figura 1 - As aventuras de “Nhô Quim”



Fonte: Disponível na internet:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Nh%C3%B4_Quim.jpg/1200px-Nh%C3%B4_Quim.jpg Acesso em 11. jul.2022

Nas histórias de Nhô Quim, o caipira é novamente representado como um sujeito social atrasado, de baixo intelecto, ridicularizado por seus hábitos e encena situações que podem ser interpretadas como mensagens ideológicas, valorizando-se os valores civilizatórios já referidos. Sobre Nhô Quim, Antonio Tadeu de Miranda Alves afirma:

[...] esses discursos constroem representações deste sujeito social e o transforma numa expressão simbólica de caráter negativo aplicada na constituição de uma representação maior, a representação de uma sociedade idealizada, calcada em padrões determinados de civilização e progresso e que se apresenta como modelo que contempla a solução para conflitos entre as realidades sociais dos mundos rural e urbano. Solução esta que se realiza na transformação da realidade rural e sua adequação aos parâmetros estabelecidos pela urbanidade (ALVES, 2008, p. 79).

Longe de soar repetitivo ao leitor, aqui destaca-se não o caráter ideológico da obra, mas sim o fato de ela inserir o caipira em contato com uma outra paisagem: a paisagem urbana. Se na etapa anterior do texto, as representações ao caipira situavam-se todas na roça, Nhô Quim pode ser compreendido como uma das primeiras representações do caipira em contato, trânsito e troca com a “civilização”. A esta época, isto torna-se

significativo, pois as próximas representações a serem analisadas neste artigo são criadas por pessoas que ao entrar em contato com a dita “civilização”, aprendem linguagens e técnicas para recodificar, e em alguns casos subverter, a lógica dominante até então em relação ao caipira. É claro que os contextos políticos, sociais, culturais e econômicos não podem ser ignorados e estes também possuem influência nas expressões subsequentes que serão analisadas. Por fim, entende-se que talvez seja possível localizar “Nhô Quim” como uma representação de “transição” no que diz respeito ao caipira e uma metáfora da emergente urbanização do caipira, e por que não dizer, caipirização da cidade.

Ainda no século XIX, outro nome importante para esta reflexão é o do pintor e artista plástico Almeida Júnior. Antes de refletir-se sobre suas obras e seus desdobramentos, julga-se ser de valia uma apresentação um pouco mais aprofundada de sua biografia. Almeida Júnior nasceu em Itu, no interior de São Paulo, em 1850. Ao que tudo indica, nasceu em uma família pobre, mas que possuía ancestrais da nobreza brasileira. Passou a infância em uma escola de padres, tendo trabalhado como sineiro e aos 19 anos, após pintar o “Apóstolo São Paulo” chamou a atenção dos diretores da escola, que levantaram fundos para custear a ida do jovem ao Rio de Janeiro e ingressar na Academia Imperial de Belas Artes. Sobre esta passagem na capital, Gastão Pereira da Silva, biógrafo de Almeida Júnior, afirma que:

Era o mais autêntico e genuíno representante do tradicional tipo paulista. Mas sem nenhum traquejo de homem de cidade. Falava como os primitivos provincianos e tal qual estes vestia-se, andava, retraía-se. Mas isso não impediria que fizesse um curso brilhantíssimo, durante o qual recebeu diversas premiações em desenho figurado, pintura histórica e modelo vivo, inclusive, em 1874, a grande medalha de ouro com o quadro Ressurreição do Senhor.” (SILVA, 1946, p. 38).

Nota-se que mesmo a poucos anos da metade do século XX, o preconceito em relação ao caipira era evidente. O próprio biógrafo de Almeida Júnior indica que, em outras palavras, apesar de ser um matuto, conseguiu tornar-se um bom pintor. Entretanto, não é apenas por este motivo que esta obra de Gastão Pereira da Silva foi contestada. Pesquisas posteriores refutam a tese que de certa forma é explicitada nesta biografia que de Almeida Júnior era um “típico caipira”. Foi concedido pelo próprio D. Pedro II a bolsa de estudos que o possibilitou estudar em Paris. Com passagens pela França e pela Itália, Almeida Júnior ficou na Europa por cinco anos e retornou ao continente por mais três vezes após fixar sua residência novamente no Brasil. O pintor tornou-se de fato um

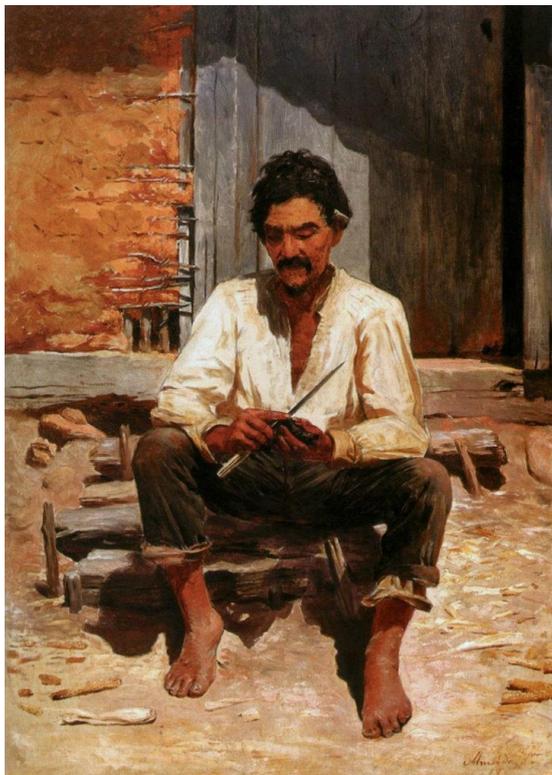
membro da elite paulista e paulistana, pois residia no interior, em Itu, e posteriormente em Piracicaba, mas mantinha um ateliê em São Paulo, onde aceitava encomendas particulares. Fato que destoava dos artistas da época e o fez ser reconhecido além de artista, como empresário.

Com a apresentação desta biografia esta análise pretende dar luz ao fato de que, mesmo tendo sido considerado um membro da elite, Almeida Júnior inicialmente não era um membro desta elite. Diferentemente de todas as representações apresentadas até aqui, em que seus criadores não se aproximam nem um pouco de serem sujeitos caipiras, Almeida Júnior não se distancia tanto assim da identidade caipira. Não se pode compactuar nem com a imagem mítica criada em torno do artista de “filho da terra que manteve-se puro” (perpetuada inclusive por Monteiro Lobato), ou a de que ele era “tão caipira quanto os caipiras que pintava”, tampouco deve-se ignorar o fato de ser representativo de que um jovem que teve o início de seus estudos artísticos custeados a partir de uma ação solidária (consoante com os modos de vida caipira), tornou-se um dos principais expoentes de uma representação sobre o caipira diferente das que vinham sido feitas à época.

Assim como “Nhô Quim” pode ser localizado como um personagem de “transição” entre o caipira, a zona rural e a urbanidade, a biografia de Almeida Júnior também pode permitir localizá-lo como uma metáfora transitória sobre as representações do caipira criadas por não-caipiras para representações do caipira criada por caipiras. A biografia de Almeida Júnior também dialoga com conceitos e debates contemporâneos sobre identidade. Afinal, ele também apresentava pluralidade, multiplicidade, fragmentação e ubiquidade, sendo possível identificá-lo ao mesmo tempo como caipira, membro da elite, artista, empresário, dentre outras coisas.

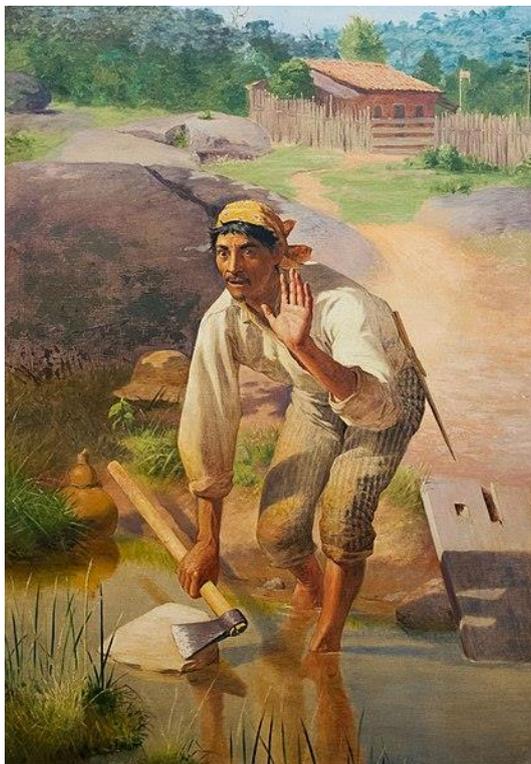
Mas, tudo isso torna Almeida Júnior relevante para esta pesquisa não apenas pela sua biografia, mas principalmente por suas obras, sua influência e ressonâncias. Já está disponível uma extensa quantidade de trabalhos acadêmicos sobre o pintor e seus quadros, portanto, esta etapa do artigo possui um caráter mais expositivo acerca de sua obra e algumas possíveis interpretações. Abaixo, seguem três dos quadros mais representativos do acervo criado pelo pintor e uma releitura de uma de suas obras criada já no fim do século XX:

Figura 2 - O caipira picando fumo



Fonte: Almeida Júnior, 1893.

Figura 3 - Amolação interrompida



Fonte: Almeida Júnior, 1894.

Figura 4 - Amolação interrompida



Fonte: Almeida Júnior 1899

Figura 5 - Chico Violeiro



Fonte: Maurício de Sousa, 1993.

A notoriedade em torno de Almeida Júnior e suas obras se deu muito em função dessa característica de representar os caipiras e seus modos de vida de forma fidedigna, o que representou uma ruptura estética e discursiva em relação às demais obras da época. Estética, pois, esta forma de trabalhar o tornou reconhecido como um dos precursores da abordagem pictórica naturalista e do realismo na história da arte brasileira. Discursiva, pois, ele também é apontado como um dos precursores da abordagem de temática regionalista na história da arte brasileira. Com o passar do tempo, Almeida Júnior e suas obras tornaram-se símbolos da cultura caipira e comumente são associados aos ideais de “Orgulho Caipira”. Um dos “usos” das obras de Almeida Júnior para reconfigurar ideais ligados a representação caipira pode ser encontrado na Imagem 05: “Chico Violeiro” de Mauricio de Sousa. Criada em 1993 para o livro “História em Quadrões”, na qual os personagens da Turma da Mônica protagonizaram releituras de quadros famosos da história da arte mundial. Ainda hoje, o livro-produto encontra-se à venda.

Ou seja, a figura e as obras de Almeida Júnior interligam-se em intertexto com outras produções simbólicas, produzidas em épocas diferentes, que não representam o caipira de forma pejorativa para dar suporte e legitimar ideais de valorização dos modos de vida caipira e dos sujeitos caipiras. Somam-se ao arcabouço simbólico que comumente suportam o “Orgulho Caipira” outros dois criadores importantes para o desenvolvimento da música e do cinema brasileira, respectivamente: Cornélio Pires e Mazzaropi.

Assim como Almeida Júnior, Cornélio Pires também identifica-se de forma múltipla. Nascido em Tietê em 1884 e falecido em São Paulo em 1958, ele foi jornalista, folclorista, etnógrafo, escritor, empresário, pesquisador, produtor musical e, acima de tudo, um grande expoente da cultura caipira. De suas variadas atividades, destacam-se aqui duas delas: a de folclorista e a de produtor musical.

No início do século XX, Cornélio Pires realizou uma série de pesquisas junto às comunidades caipiras do interior de São Paulo para coletar e registrar músicas, lendas, contos, mitos, histórias e características do modo de vida caipira. O movimento de Cornélio é contemporâneo ao surgimento do folclorismo brasileiro, que tinha como expoentes nomes como Câmara Cascudo e Mário de Andrade, que realizam trabalhos de pesquisa-coleta-registro similares ao de Cornélio Pires em outras regiões do Brasil. Ao todo, Cornélio Pires foi autor de mais de 20 livros e, como fruto de sua pesquisa caipira destacam-se as obras: *Conversas ao pé do fogo*, de 1921, e *Sambas e cateretês (folclore*

paulista): *modas de viola, recortados, quadrinhas, abecês, etc.*, de 1939. Também é creditada a ele a autoria do primeiro *Dicionário caipira*, que apresenta e explica expressões típicas do dialeto caipira.

A Cornélio Pires também é creditado o feito de ter possibilitado o primeiro lançamento de uma música caipira na indústria fonográfica brasileira. Entretanto, esse movimento começou aproximadamente 10 anos antes. Além da publicação de livros, sua vivência com os caipiras também proporcionou a ele criar um espetáculo itinerante, “Turma caipira Cornélio Pires”. O espetáculo apresentava ao público em diversas cidades de São Paulo expressões significativas da cultura caipira, como por exemplo: apresentações musicais, contação de histórias, causos e anedotas. Devido ao sucesso do espetáculo e à chegada da técnica de gravação elétrica de discos ao Brasil em 1927, Cornélio Pires negociou com a gravadora Columbia a produção e o lançamento da “Série Caipira Cornélio Pires”. Sobre isso, Nepomuceno afirma:

Assim, em maio de 1929, saía a famosa série vermelha - os selos eram dessa cor, escritos em dourado - como numeração de 20.000 a 20.005, totalizando seis discos, com cinco mil cópias cada um, portanto 30 mil 78 rpms. Uma monta deles, trazendo anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês e a primeira moda de viola gravada "Jorginho do Sertão", recolhida por Cornélio, cantada por Caçula e Mariano” (NEPOMUCENO, 1999, p. 110).

Este movimento pioneiro de Cornélio Pires junto à indústria fonográfica abriu caminho para a consolidação de um dos gêneros musicais de maior sucesso do Brasil: a música sertaneja. Hoje em dia identificada como “sertanejo raiz”, as gravações da terceira década do século XX apresentavam uma identidade definida, composta pela formação de duplas, o uso da viola caipira e a temática das canções que valorizavam o modo de vida rural, muitas das vezes, ironizando o modo de vida urbano.

Este movimento é extremamente significativo, pois é reconhecido como uma das primeiras representações midiáticas em que não só o caipira é o próprio autor, como também lhe é permitido criticar os ideais civilizatórios que legitimaram a criação de tantas representações que o criticaram, ridicularizam-no e formaram um simbolismo preconceituoso, vigente até então. É significativo também que isto ocorra a partir do desenvolvimento da indústria fonográfica no país, pois não apenas técnicas de produção incorporaram novas tecnologias, como também a circulação das canções se deu em concomitância com a crescente popularização do rádio, da urbanização e do êxodo rural.

Além da indústria fonográfica, a indústria do cinema também se encontrava em desenvolvimento e, com ela, outro importante nome comumente utilizado na simbologia da cultura e do orgulho caipira é o de Amácio Mazzaropi. Ator, artista circense, cineasta, produtor de cinema, roteirista, dramaturgo, músico e cantor, Mazzaropi passou sua infância e sua adolescência dividido entre as cidades de São Paulo, Taubaté e Tremembé, no interior de São Paulo, e Curitiba, durante as duas primeiras décadas do século XX. Aos 23 anos, em 1935, cria a sua companhia circense: a “Troupe Mazzaropi” e durante dez anos realiza diversas apresentações pelo interior paulista. Entretanto, foi no cinema que suas atividades ganharam repercussão nacional. Seu primeiro filme estreou em 1952, mas vale destacar que antes disso ele já havia feito também peças em teatros e participado durante alguns anos de programas na rádio e na TV Tupi. Ou seja, quando o filme *Sai da frente*, estrelado e dirigido por ele, chega aos cinemas em 1952, Mazzaropi já era considerado uma pessoa conhecida pelo público.

Ao todo, Mazzaropi protagonizou 32 filmes, entre 1952 e 1980, e grande parte deles teve o Jéca como personagem principal. Todavia, havia diferenças entre o Jéca Tatú de Monteiro Lobato e o Jéca de Mazzaropi, dentre elas destaca-se a “esperteza” do segundo. Em toda a sua obra cinematográfica foi evidenciada a representação cômica-satírica do universo midiático caipira. Como afirma Sabadin:

Mazzaropi une o conceito do caipira, de uma forma ampla, e do Jéca, de maneira particular, e tudo o que deles emana em termos de atraso, passadismo, rusticidade, pobreza e preconceitos sociais, ao seu próprio nome. Mesmo porque é baseado no antagonismo entre a alegada precariedade passadista do universo caipira contraposta aos avanços técnicos e às alterações sociais da urbanidade que Amácio Mazzaropi construiu a maior parte de sua obra. É importante lembrar que, mesmo sendo praticamente um sinônimo de Jéca, Mazzaropi também encarnou personagens não necessariamente caipiras. Faz parte de sua persona, sim, o desajuste, o incômodo, a simplicidade, o mau humor, a identificação com as camadas menos favorecidas da população, o conflito com a elite e o poder, mas não obrigatoriamente o homem rural marcado pelos ícones e comportamentos determinantes da construção da cultura caipira (SABADIN, 2017, p. 41).

Vale ressaltar que Mazzaropi também foi precursor de novas estratégias de distribuição, o que permitiu, ainda hoje, que seus filmes estejam entre os mais vistos pelo público brasileiro em salas de cinema. Embora valha ressaltar também que sua filmografia não agradava a crítica da época. Todavia, ainda que hoje em dia o papel de Amácio Mazzaropi seja reconhecido como um dos grandes nomes do cinema nacional, este

reconhecimento aconteceu mais próximo do final do século XX. Pode-se também abrir outros parênteses de reflexão, introduzidos ao fim da primeira parte deste artigo e relativos ao desenvolvimento da sociedade de consumo midiaticizada:

Com a chegada da era pós-moderna, depois de sua morte Mazaropi inseriu-se na cultura pop e se transformou em Hotel Fazenda, cachaça, museu, desenho animado, marca. Sua obra, fragmentada em gags, piadas e situações cômicas, hoje povoa páginas de redes sociais e vídeos na internet que somam milhões de visualizações. Seus filmes são reprisados à exaustão em sessões ditas cult de diversos canais de TV (SABADIN, 2017, p. 93 e 94).

Revela-se assim mais uma vez a constante apropriação e recodificações sobre as produções simbólicas que representaram o caipira ao longo do tempo. Este estudo revela também uma certa contradição, a de que as representações que valorizam o caipira e se opõem aos ideais civilizatórios foram criadas concomitantemente com o processo de urbanização do próprio caipira. Na vivência urbana e na incorporação de alguns hábitos ditos “civilizados” caipiras como Mazaropi puderam expressar representações do caipira opostas às que comumente veiculavam na mídia, divulgando-as por estas próprias mídias. No caso de Mazaropi, como visto, esta mídia era o cinema. Além disso, o leitor deve ter em mente que, no que se refere as linguagens, foi feito um recorte, mas este tipo de representação também pode ser encontrado na literatura, na TV e em outras esferas simbólicas e midiáticas

4 Considerações finais

Atualmente, com as mídias digitais, os ideais que suportam as produções simbólicas se pluralizaram e encontra-se em uma mesma mídia representações do caipira opostas e próximas aos ideais civilizatórios.

Em outros termos, pode-se pensar a questão da seguinte forma: o caipira enquanto vivia de forma estritamente rural não era representado nem na mídia e nem na literatura. Ao longo do processo de urbanização e no contato com estas linguagens, ele também se incorporou ao sistema de produção simbólica da sociedade e passou a representar-se a si mesmo de maneiras distintas. Como consequência, o que se vê não são apenas representações estereotipadas e preconceituosas sobre o caipira, embora fique evidente a

influência que ainda hoje figuras como o Jéca Tatú possuem. Em suma, todos esses processos contribuem para a “invenção do caipira” como território simbólico e cultural. Pois, a cultura caipira é tanto uma condição (social) específica, quanto uma pluralidade de vidas reais com distintas trajetórias e experiências culturais.

Ao se pesquisar sobre a temática das representações do caipira ao longo da história, evidenciam-se algumas dificuldades metodológicas. A primeira delas é a dificuldade em criar-se uma linha do tempo de forma que as informações não sejam apresentadas de forma confusa ao leitor. Isto porque, não há uma relação de evolução sequencial entre os significados das representações do caipira ao longo do tempo. Outra dificuldade metodológica é referente as linguagens. Ao realizar-se o recorte a partir de apenas uma linguagem, ou classificá-las em grupos, provavelmente reflexões essenciais ao tema se perderão.

Diante disso, a solução encontrada foi a de se classificar as diferentes representações do caipira de acordo com os ideais que elas carregam, selecionando, em um segundo momento, linguagens que possam aprofundar a compreensão da relação entre os ideais e as representações. Sendo assim, o artigo foi dividido em duas partes.

Na segunda parte do artigo tentou-se evidenciar diferentes representações do caipira em oposição às apresentadas na primeira parte do artigo. Enquanto as primeiras ligavam-se a ideais civilizatórios e tinham como consequência representações estereotipadas e preconceituosas do caipira, as segundas opunham-se a este ideal. Esta oposição simboliza também o processo de integração do caipira às cidades e o sincretismo entre o imaginário rural e o urbano. A diversificação de linguagens pelas quais estas representações ocorreram representam também o próprio desenvolvimento social e midiático brasileiro.

Por fim, reitera-se que as representações apresentadas na segunda parte do artigo surgiram em oposição às apresentadas na primeira parte do artigo. Por isso, conclui-se que ambas contribuíram para a formação da ideia de “Orgulho caipira”, que se apropriou destas produções simbólicas e por vezes as recodificou para sustentar a reafirmação de uma identidade marginal e valorizar seus hábitos, modos de viver e sua cultura: a cultura caipira.

Referências

- ALVES, Antonio Tadeu de Miranda. **Retratos de caipira**: construção de um estereótipo em Ângelo Agostini (1866-1872). 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do rio bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999.
- SABADIN, Celso Fabio. **O Jeca que virou cultura**: recepções críticas à obra cinematográfica de Mazzaropi (1952 – 2012). 2017. 101f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017.
- SAINT-HILAIRE, Augusto de. **Viagem à província de São Paulo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976
- SETUBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras**: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista. São Paulo: CENPEC / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- SIMÕES, Roberto. **A propaganda no Brasil**: evolução histórica. São Paulo: ESPM, 2006.
- SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Junior**: sua vida, sua obra. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946