



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

NILCE CAMILA DE CARVALHO

**AMBIGUIDADES DA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA PAULISTA NO
POEMA *JUCA MULATO***

NILCE CAMILA DE CARVALHO

**AMBIGUIDADES DA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA PAULISTA NO
POEMA *JUCA MULATO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras -Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho.

Londrina
2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C331a Carvalho, Nilce Camila de.
Ambiguidades da representação do caipira paulista no poema Juca
Mulato / Nilce Camila de Carvalho. – Londrina, 2010.
132p.: il.

Orientador: André Luiz Joanilho.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2010.
Inclui bibliografia.

1. Poesia brasileira – História e crítica. 2. Regionalismo na literatura –
História e crítica. 3. Identidade na literatura. I. Joanilho, André Luiz. II.
Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1.09

NILCE CAMILA DE CARVALHO

**AMBIGUIDADES DA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA PAULISTA NO POEMA *JUCA
MULATO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras -Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. orientador Dr. André Luiz Joaílo
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina – PR

Profª. Drª. Célia Regina da Silveira
UEL – Londrina – PR

Londrina, 13 de agosto de 2010.

À memória dos meus avós Maria Flora,
Dorvílio e Maria Clara, que apenas
puderam ver essa pesquisa nascer.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao professor André Luiz Joanilho, que me aceitou no programa e me orientou ao longo desses dois anos, às professoras Marta Dantas e Célia Regina da Silveira, pela dedicada leitura e contribuição na qualificação e defesa, respectivamente. De modo especial, gostaria de agradecer ao professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, que me auxiliou na qualificação, na defesa e também em outros momentos no decorrer das disciplinas. Gostaria também de agradecer à CAPES pelo apoio financeiro.

Quero lembrar também o apoio dos funcionários e coordenadores da “Casa Menotti Del Picchia”, instalada em Itapira, que me permitiram realizar as pesquisas necessárias para esta dissertação. Agradeço ao Sérgio Freitas, que mesmo sem me conhecer, enviou alguns jornais que continham informações úteis. Ainda de Itapira, gostaria de agradecer ao meu primo José Luis, que também me enviou documentos e me ajudou nas pesquisas no acervo do escritor.

Ademais, agradeço aos meus pais que, mesmo de longe, sempre me apoiaram e acreditaram em mim, às minhas amigas Aline, Pâmela e Monique, que estiveram mais próximas nesse período e tentaram me ajudar diante de minhas dificuldades. E especialmente, gostaria de agradecer ao meu companheiro de todas as horas, meu amor, Ricardo Sorgon, que dialogou comigo sobre cada item do trabalho e suportou minhas dúvidas, anseios e crises.

“Não hi obra de arte em que não se encontre, tornando-a um produto de sua terra, a seiva tranqüila e borbulhante do povo em cujo seio rompeu, grosseira, como um produto embrionário, ou radiosa como a flor de uma civilização. Por mais universal que seja nas suas concepções, profunda e largamente humanas, e por mais dilatados que se apresentem os horizontes abrangidos pelo descortínio do artista, onde deita suas raízes toda e qualquer literatura original é na consciência étnica de que ela emergiu e tirou quando não a substância, os caracteres essenciais. Para que ela traga, em vibração comunicativa, nos seus motivos e na sua expressão, o espírito racial, não é preciso que corresponda diretamente aos interesses do folclore, se adapte com estreiteza, ao fundo da poesia, dos costumes ou tradições populares, ou reproduza, em quadro largo, a civilização de um povo, em todas as fases de sua evolução ou em qualquer de suas partes significativas. Ainda nas obras que o vôo do pensamento ou da imaginação parece manter desenraizadas, sem ligação aparente com o meio, o espírito criador não se subtrai à força de gravidade que o detém preso e atraído à raça de que proveio e ao ambiente que o modelou.”

Fernando Azevedo

CARVALHO, Nilce Camila. **Ambiguidades da representação do caipira paulista no poema *Juca Mulato***. 2010. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

O poema *Juca Mulato* (1917) de Menotti del Picchia, no momento de sua publicação, foi considerado inovador e polêmico por narrar a história de um caipira “mulato”. Sua aceitação entre críticos e leitores foi estrondosa, considerado precursor da primeira geração modernista. A temática amorosa e nacionalista foram os elementos que impulsionaram as inúmeras edições do poema. Apesar de sua forma ser devedora da estética parnasiana, *Juca Mulato* não possui elementos apenas parnasiano, uma vez que agrupa diversas particularidades observáveis em outros estilos literários. A partir desses elementos literários reunidos no poema, este trabalho procura apresentar o modo como o poeta compreendeu o mundo caipira, ou melhor, o modo como ele representou o caipira paulista. Na intenção de apreender o mundo rural encetado pelo poeta, faz-se necessário abordar aspectos que possibilitam a inserção de *Juca Mulato* no contexto e grupo social demarcado por esse segmento no início do século XX. Nesse sentido, esta pesquisa inicia-se com um estudo acerca do período histórico paulista que remonta o auge da economia cafeeira e o consequente desenvolvimento da capital do estado, para depois analisar o personagem isoladamente e também contrapondo-o à imagem de outros caipiras, inclusive o Jeca Tatu de Monteiro Lobato. Por fim, pretende-se focar as práticas cotidianas do caboclo, enfeixadas pelo poema, as quais caracterizam o universo de *Juca Mulato*, e permitem uma rememoração lírica da vida rústica do homem do campo, através dos afazeres tradicionais da cultura caipira ali enxertados. Ademais, *Juca* será destacado como um representante lírico, que apesar de ser extremamente idealizado pelo poeta, cumpre o papel de referir-se a um grupo social que permaneceu nas terras do interior paulista, para trabalhar nas lavouras de café, num momento em que a cultura caipira ruía com o capitalismo emergente e o êxodo rural.

Palavras-chave: Caipira paulista. Representação. Regionalismo. Práticas culturais. Identidade.

CARVALHO, Nilce Camila. **Ambiguities of representation of the poem redneck Paulo Juca Mulato**. 2010. 132p. Dissertation (Master of Arts - Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

The poem Juca Mulato (1917) from Menotti Del Picchia, by the time of its publication, was considered innovative and controversial narrating the story of a mulatto yokel. Its acceptance between critics and readers was astounding, considered to be the precursor of the first modernist writers. The loving and nationalist themes were the elements which boasted the numerous editions of the poem. Though of doubtful parnassian aesthetic, Juca Mulato doesn't only work with elements from this style, since it groups several observable singularities from other literary styles. From these gathered elements, this work tries to introduce a way in which the poet comprehends the yokel universe, better yet, they way how he represents the yokel of the state of São Paulo. In order to apprehend the rural world brought by the poet, one must broach certain aspects which make possible the insertion of Juca Mulato on the social group and context in which both make part in the beginning of the twentieth century. In this way, this research beings with a study regarding the historical period of São Paulo that retraces the apex of the coffee-based economy and the consequential development of the state's capital, for then to analyze the character solely and also placing him close to other yokel figures, like Jeca Tatu from Monteiro Lobato. Finally, it is intended to focus on the everyday practices of the caboclo brought by the poem, which characterize the Juca Mulato's universe and allows a lyrical reminisce from the lout life of the country dweller, through the traditional chores of the yokel culture there demonstrated. Furthermore, Juca will be highlighted as a lyrical representative, that, although he's extremely idealized by the poet, fulfills its role of reference from a social group that belongs in the country of São Paulo, to work on the coffee farming, at a moment in which the yokel culture collapses with the emerging capitalism and the rural exodus.

Keywords: São Paul's yokel. Representation. Regionalism. Cultural pratices. Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Largo do Rosário década de 20	58
Figura 2 – A cidade de Itapira vista da Estação Ferroviária em 1920	58
Figura 3 – Fazenda Santa Catarina da Capoeira do Meio em 1917	59
Figura 4 – Jeca Tatu -Da série: “Personagens célebres da literatura” por Belmonte	99
Figura 5 – Juca Mulato – Capa de Portinari.....	99
Figura 6 – Juca Mulato na interpretação de Tarsila do Amaral	100
Figura 7 – O universo rural de Juca Mulato, por Menotti Del Picchia	122

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A FORMA (Ô) CRIADORA DE JUCA MULATO: DA FORMA (Ó) MEDIEVAL AO TEMA MODERNO	19
3	A SOCIEDADE	35
3.1	– UM “CANTO DE DESPEDIDA” DO SERTÃO PAULISTA	35
3.2	– A “CIDADE VIVA” DE JUCA MULATO	48
4	O HOMEM	60
4.1	– UM PANORAMA DO CAPIRA PAULISTA: A LITERATURA REGIONALISTA DE FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX	60
4.2	– O CONTRAPONTO ENTRE JUCA MULATO E JECA TATU.....	73
4.3	– TRISTEZA: UM MAL DE AMOR IRRESOLVIDO OU UM CARÁTER “RACIAL” IMPUTADO?	86
4.4	– O BOM SELVAGEM	94
5	A CULTURA	101
5.1	– NOS TRÂMITES DA CULTURA CAPIRA: O COTIDIANO E A RELIGIOSIDADE	101
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	BIBLIOGRAFIA	125

1 INTRODUÇÃO

Descortina-se diante da leitura do poema *Juca Mulato* de Menotti del Picchia, publicado em 1917, a triste história de um “caboclo do mato” que sonhou alcançar o amor de uma mulher que lhe era impossível. O equívoco desse amor vinha do fato dessa mulher ser a filha da patroa. O enredo do poema é simples, trata-se da descoberta desse sentimento por parte do Mulato, da empolgação e delírio amoroso do caboclo e da constatação da impossibilidade amorosa.

O poema tem como narrador o próprio Menotti¹, que se anuncia pai de Juca, na *Biografia de um poema pelo autor*, e afirma tê-lo composto a partir de “todas as coisas telóricas e celestes, e do chão que abriga o homem e o alimenta”. Assim, além do tema central, o amor platônico de Juca, há no todo da obra referências à vida cotidiana do caboclo e ao espaço físico por ele habitado. Ele é um personagem completamente amalgamado à natureza e à cultura rústica do interior paulista, fator que permite deleite estético através das imagens poéticas que retomam o universo cultural e memorialístico do caipira (PICCHIA, [198-], p. 9).

O poema surgiu num momento crucial em que o povo brasileiro sentia os efeitos do nacionalismo extremado da Primeira Guerra e a crescente modernização do País, sobretudo de São Paulo. Nesse ínterim, um poema que louvasse o homem brasileiro e a terra brasílica com certeza teria boa aceitação e se fixaria como “símbolo da Nação que cresce”, tal como foi considerado *Juca Mulato* (ALVES, 1969, p. 118).

O caráter romântico do poema auxiliou na conquista popular, e entre os elementos responsáveis por essa popularidade estão: o próprio tema amoroso, o fato de o personagem ser um homem simples, trabalhador, que toca viola, canta, conta bravatas, bebe pinga, e sofre. Outra característica significativa é a inclusão de versos heptassílabos, comuns nas trovas populares. Tais particularidades garantiram o sucesso popular, enquanto a linguagem e a musicalidade atraíram os leitores e críticos mais devotos do parnasianismo e

¹ Ao anunciar-se narrador do drama do caboclo e de seu modo de vida, Menotti constrói uma representação desse segmento social. No entanto, sua visão, sobre o personagem que irá conceber, traz consigo suas próprias concepções e valores, na medida em que apresenta o discurso de uma camada social, em específico. Segundo Dominique Maingueneau, as representações abarcam as escolhas, os saberes, os julgamentos, os valores e as normas de conduta, que são caras ao indivíduo enunciativo. Ou seja, “a finalidade do homem, ao falar, não é a de recortar, descrever, estruturar o mundo; ele fala, em princípio, para se colocar em relação com o outro, porque disso depende a própria existência, visto que a consciência de si passa pela tomada de consciência do outro, pela assimilação do outro e ao mesmo tempo pela diferenciação com relação ao outro”. (MAINGUENAU, 2006, p. 64).

do simbolismo, ainda em pauta, e o polêmico tema, um mulato protagonista épico de uma história de amor, chamou a atenção dos que desejavam uma arte moderna e, talvez revolucionária para a época.

A junção desses requisitos, mais a qualidade estético-literária do poema, foram os responsáveis pelo sucesso do poema e do poeta. O sabor nacionalista e regionalista causou grande impacto, e realizou, eficientemente, o objetivo de Menotti: cantar o homem simples do campo na sua lide diária². De acordo com Nestor Victor, o poema “representa uma audaciosa e difícil enxertia da poesia popular com a de alto coturno”, “è uma tentativa curiosa e atrevida porque tenta realizar um brasileirismo que esteja entre o de Gonçalves Dias ou, melhor, o de Alencar, e, por exemplo, o dos *Cromos*, de B. Lopes, - um brasileirismo realista e idealista, a um tempo, com tintas do misticismo atual” (VICTOR, apud BRITO, 1971, p. 73).

Centrado na grandiosidade da natureza, o poeta expressou um canto de exaltação ao mestiço e à vida campestre que provém de “momentos capitosos” de sua infância no interior paulista. O mérito do autor foi entrelaçar o pitoresco da paisagem rural e os costumes caipiras a um sentimento universal: o amor, espiritual e carnal e o amor à terra natal.

A trajetória pessoal e ideológica de Menotti del Picchia é essencial para compreender o pensamento que criou um personagem que seria considerado um “símbolo da Nação”, “o gênio triste da nossa raça e da nossa gente”, “o canto de despedida” do homem campo, “a reconciliação do homem consigo mesmo”, e cuja obra estaria em “conformidade com o meio, perfeita radicação no solo pitrio” (ALVES, 1969, p. 118; BRITO, 1971, p. 80-81; NESTOR VICTOR, apud COUTINHO, 1986, p. 8).

Menotti del Picchia (1892-1988) nasceu em São Paulo e passou sua infância na cidade de Itapira, cidade do interior do estado, marcada por suas lavouras de café. Estudou em colégios de Itapira, Pouso Alegre, em Minas Gerais, e Campinas. Formou-se em Direito pela Faculdade de São Paulo. Ademais, são apenas datas que em nada contribuem para a análise do poema.

Quando escreveu *Juca Mulato*, Menotti estava instalado em Itapira, e ali

² Menotti afirma em sua autobiografia que seu intuito era “expressar o que houvesse de universal na alma e na paisagem do nosso homem rural”, pois estava imerso “na vida dos camaradas e colonos entre as ruelas dos cafezais festivos que pareciam, como estrofes verdes, rimas do grande poema agrário da minha gente paulista”. Nessa “paisagem quase edênica da fazenda” nasceria Juca Mulato, inspirado “nalgum peão caboclo igil de corpo, limpo de espírito”. (PICCHIA, 1970, p. 127-137).

trabalhava como advogado, jornalista, e fazendeiro. A decepção com a publicação do seu poema *Moisés* (1917) na capital do estado, o tinha levado novamente para aquele lugarejo, e ali, envolto pelo trabalho nos cafezais, pela pouca procura de seus trabalhos como advogado e a escassa movimentação jornalística, o autor imaginou a vida idílica de um caboclo totalmente apegado ao seu chão e à natureza.

Segundo consta na primeira etapa de sua autobiografia, a intenção do poeta era apreender a imagem do homem local que, se encerrava na árdua tarefa de promover o desenvolvimento do País. Vinha daí, o veio nacionalista de Menotti. Cantar o homem da terra significava valorizar a áspera luta do dia a dia, e, por conseguinte, destacar a contribuição de uma região para o progresso da nação.

Inesperadamente, ao buscar um retrato típico desse homem, Menotti delineou o protagonista de um sentimento universal. Sua inadaptação ao rigor parnasiano de composição e seu cunho nacionalista o fez vincular-se aos ideais da Semana de Arte Moderna em prol de uma liberdade estética e a clamar em seu discurso, pronunciado na segunda noite no teatro municipal, por “uma arte genuinamente brasileira”. Como ele próprio mencionou, “a arte brasileira deve ser brasileira, isto é, girar na ambiência física e moral da nossa terra e do nosso povo” (PICCHIA, apud COUTINHO, 1986, p. 72).

O primeiro objetivo da “revolução modernista” era romper com as formas tradicionais de escrita, buscando uma forma mais moderna para expressar essa nova configuração do País. Nesse sentido, ela representou um marco, uma ruptura com a “forma” passadista. A participação de Menotti no movimento modernista foi intensa e significativa, uma vez que coube a ele ser o defensor e propagandista dos novos ideais literários de “um grupo de moços de São Paulo”. As crônicas, que publicava diariamente no *Correio Paulistano*, tinham o objetivo de apresentar as tendências artísticas das vanguardas européias, propondo uma “revolução” nas artes por meio da adequação do conhecimento “importado” na realidade brasileira.

Em contrapartida à ruptura estética, a arte nacional a que propunham os modernistas foi um tema debatido ao longo da década de 20, e os intelectuais envolvidos conceberam formas diferentes de “consciência nacional”. Depois da Semana de Arte Moderna, “os moços” se dividiram em diferentes grupos que se contrapunham ideologicamente: Antropofagia, Pau-Brasil, Escola da Anta ou Verdeamarelismo. Menotti foi

um dos fundadores do “Movimento Verdeamarelo” juntamente com Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Cândido Mota Filho.

É patente o elo que se estabelece entre a criação do poema *Juca Mulato*, os ideais propagados pela Semana de 1922 e o Verdeamarelismo. O discurso do poeta concorda com sua criação, *Juca Mulato* partiu de um contato lírico do criador com o ambiente físico e com o homem brasileiro de determinado local. A adesão ao verdeamarelismo demonstra o seu interesse por temas essencialmente brasileiros, como a paisagem, o homem e os problemas nacionais, porém, o movimento retoma um nacionalismo conservador e exacerbado que, mais tarde, deu origem ao integralismo³.

Tanto na política quanto na literatura, Menotti del Picchia oscilou por entre diferentes ideais. Por vezes, compunha poemas com uma linguagem extremamente rebuscada, mais ao gosto parnasiano, e outras, tentava, embora sem muito sucesso, elaborar poemas e romances em conformidade com os ideais modernistas. Do mesmo modo, na política, alternava entre posições ora mais à esquerda, ora mais à direita.

Das obras que publicou, nenhuma obteve tanto reconhecimento quanto *Juca Mulato*. Dentre elas, as que mais se aproximaram dos ideais modernistas foram *Chuva de Pedra* (1925) e *República do Estados Unidos do Brasil* (1928), porém, *Salomé* (1940), talvez seja “sua maior contribuição para a novelística nacional”, sua obra-prima em romance, principalmente por tratar-se de personagens mais densos e definidos psicologicamente, num cenário que divide-se entre campo e cidade (ANDRADE, 1955, p. 244).

A temática nacionalista perpassou sua obra, especialmente, nas duas primeiras acima citadas, sendo *República dos Estados Unidos do Brasil*, seu poema, eminentemente, verdeamarelo. Embora sua obra siga uma vertente nacionalista, seus temas são variados. Segundo o próprio autor, seus livros são bem diferentes uns dos outros, visto que procurava “se realizar totalmente em campos diferentes”, em razão disso, Menotti é o “escritor que menos parece consigo mesmo” (CIACCHIO, 1928).

Em *Juca Mulato*, o que se percebe é um escritor ágil que procura conciliar dois lados de um mesmo tema, unindo um canto épico ao homem rural e a necessidade dos

³ É relevante informar sobre a proposta dos intelectuais do verdeamarelismo em dividir o Brasil em regiões, para, assim, fixar melhor um ideário nacional. Eles renunciavam a qualquer tipo de preconceito, apesar de no próprio manifesto declará-los, afirmavam um retorno ao neindianismo e uma busca incansável por representar um País homogêneo e autônomo (recusa à qualquer estrangeirismo).

“barões” do café de possuir trabalhadores em suas roças. Menotti del Picchia é um autor volátil que, como afirma Carlos Ciacchio, em suas obras “se dispersa, se difunde, se dilui, em múltiplas diretrizes, que se não o perdem de todo, lhe evitam contudo, a fixação final de um gênero, com mais aprumo e melhor êxito”. Se tal singularidade é observável em cada poema ou romance, em particular, fica difícil estabelecer um parâmetro para julgar sua obra como um todo (CIACCHIO, 1928).

Se compararmos, por exemplo, o conteúdo de *Juca Mulato*, com o de algumas crônicas, publicadas no *Correio Paulistano*, verifica-se que, enquanto no poema, Menotti louva o caipira, nas crônicas ele chega a satirizar o caipira na cidade, principalmente por sua ingenuidade. Essa é a contradição de sua visão acerca do homem rural. Porém, por outro viés, pode-se compreender que o escritor está apenas afirmando sua intenção elitista e conservadora, de que cada indivíduo deve ocupar um lugar na sociedade. E o lugar do caipira é no interior do estado, nas fazendas de café.

De modo geral, Menotti não deixou seus pensamentos e concepções definidos em sua obra. Cada poema, romance, conto ou crônica, abriga um prisma diferente acerca de um mesmo tema, ou contexto social que, se analisados comparativamente, não se concatenam. Ao transcorrer pela vida e pensamento ideológico de Menotti del Picchia, percebe-se que seu caráter era conservador, e ao mesmo tempo possuía certa flexibilidade, ao passo que transitava por entre variados estilos literários, sem conseguir fixar-se em nenhum deles.

Sua contundente participação na fase heróica do Modernismo revela seu espírito jovial e afoito às mudanças nas artes, no entanto, ao visualizar o encaminhamento político dos escritores pertencentes ao grupo modernista, como a decisão de Oswald de Andrade pelo comunismo na década de 30, ou a posição esquerdista de Mário de Andrade, Menotti toma uma posição mais conservadora, integrando-se ao Verdeamarelismo⁴. E mais tarde, com o desfecho radical do movimento, Menotti funda o movimento “A Bandeira” que vinha contrapor-se ao integralismo de Plínio Salgado.

O objetivo não é discorrer sobre a participação do autor na Semana de Arte Moderna, nem sobre os ideais políticos de Menotti del Picchia, e sim, fornecer os dados necessários para uma melhor compreensão de *Juca Mulato*, obra precursora do movimento

⁴ Sobre a visão política dos autores modernistas, e as posições divergentes entre Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, Ver (FARIA, 2006).

de 22. Nesse sentido, o acolhimento crítico do poema e a inserção do mesmo no seu contexto histórico-social viabilizam uma melhor compreensão da obra. Convém também, frisar o que alguns críticos mencionaram acerca do poema, o caráter de regionalista e nacionalista identificado por uns, se contrapõe a análise de outros que afirmam tratar-se de um mero poema de ideais românticos, como se o veio condutor do poema fosse o amor, ignorando suas demais características.

Baseando-se no perfil do autor, no seu convívio com o homem rural na cidade de Itapira, na sua função de fazendeiro, no seu apego àquele lugarejo, bem como na sua adesão a ideais que pregavam um nacionalismo literário e uma imersão nos elementos regionais a fim caracterizar os diversos tipos brasileiros, é possível classificar *Juca Mulato* como simples expressão do idealismo romântico, como assegura Aderaldo Castello, ou apenas como plena afirmação parnasiana, como assinala Wilson Martins? (CASTELLO, 1999, p. 161; MARTINS, 1973, p. 222)

Apesar de haver muitas peculiaridades comuns da estética romântica, através da leitura do poema há outras características a serem consideradas, além do seu caráter romântico. Embora Sèrgio Milliet afirme que Menotti era um “poeta neo-parnasiano na forma e romântico no espírito”, o poema não possui elementos apenas românticos e parnasianos. Outros elementos literários, de estéticas diferentes, são facilmente percebidos no poema.

Ao considerar o poema como precursor do Modernismo, dado que antes da década de vinte apenas se tinham as polêmicas exposições de Anita Malfatti, que elementos podem ser destacados como “moderno”? Ao deter-se no ambiente natural de um pequeno lugarejo, o poema retoma o sertanismo romântico e revela um cuidado constante para com os aspectos regionais, que inclusive serão abordados com afinco pela segunda e terceira fase modernista.

Em relação à vida social, o personagem Juca Mulato é um dos símbolos caipiras de São Paulo, e a faceta de um homem que poderia representar a nação. Sua imagem não é única, ela, por vezes, se identifica e se contrapõem com outras representações de caipiras, como as encetada por Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Monteiro Lobato.

Por trás da criação do personagem Juca Mulato pode-se perceber um mito formador da identidade nacional. Sua tristeza não é apenas o resultado de um amor

impossível, e seu isolamento lírico não é somente uma idealização ou rememoração romântica de um tempo que se foi, mas reflete a condição do brasileiro miscigenado e a corrupção que a civilização pode impor a um caboclo simples e intocado pelos malefícios da sociedade urbana. Essas proposições impulsionaram a uma análise que reveja a inserção do personagem como um produto do seu tempo, devedor ou não das ideologias em pauta na época, visto que era lugar comum a busca pela identidade nacional.

Há grandes questões que podem ser abordadas a partir de *Juca Mulato*, além das acima citadas, pois, sobre ele, paira também a concepção de mundo de seu autor. Menotti del Picchia deixou registrado nos versos de *Juca Mulato* um pouco da visão que tinha do homem rural paulista.

É impossível não deixar que os olhos apreendam os detalhes do poema, os quais são responsáveis pela imersão do leitor no ambiente físico e social da obra. A caracterização do ambiente rural não é exacerbadamente descritiva, porém consegue captar em pormenores o espírito do local e as principais atividades da rotina do caboclo. Grosso modo, o poema abrange usos e costumes tradicionais do mundo caipira, e consegue transpor a sensibilidade imagética do lugarejo.

Pretende-se a partir dessas particularidades, existentes no poema, expor o modo como Menotti del Picchia percebeu a cultura caipira e a utilizou no decorrer da obra, bem como configurou social e culturalmente um tipo caipira, até então, não considerado como participante imediato da cultura rústica.

Com essas intenções, este trabalho aborda o conteúdo literário e formal do poema, explorando o contexto histórico, e detendo-se na imagem do caipira como uma das muitas que poderia representar o caráter nacional do brasileiro daquele momento histórico, além de explorar o conteúdo cultural que o identifica socialmente.

Pensando nas divergências existentes entre as muitas representações de caipiras, faz-se necessário um trabalho comparativo entre algumas dessas imagens, uma vez que conduzidas apenas pelo contexto histórico e pelas práticas culturais, o foco somente em um personagem não seria suficiente para delimitar o caráter de um grupo social inteiro. E separadamente, *Juca Mulato* tem um papel primordial na representação dos caipiras paulistas, sobretudo por tratar-se de caipiras descendentes de negros. Com o intuito de apreender as idéias veiculadas pelo caboclo, *Juca Mulato*, este trabalho perpassa pelas imagens de caipiras construídas por outros autores na literatura brasileira, sobretudo

autores paulistas, mais conhecidos como regionalistas.

Dessa forma, a intenção é levantar através de algumas obras literárias, o ideário que alguns intelectuais e membros de elites tinham desse segmento social que tanto obteve imagens estereotipadas, quanto idealizadas. O objetivo primordial é dar ênfase a imagens de caipiras que contrastam entre si, como é o caso entre Juca Mulato e Jeca Tatu, entre outros, ressaltando, sobretudo, o fator histórico-social sob o qual foram concebidos.

Assim, a abordagem social do homem caipira estará calcada nas criações e descrições de autores como Monteiro Lobato (“Urupês” e “Velha Praga”), Cornélio Pires (anedotas e crônicas) e Valdomiro Silveira (contos). Esses autores, em diversos momentos, descreveram personagens que ora apresentam qualidades positivas do homem rural, ora negativas, mas que independentemente, encetam diferentes visões do mesmo elemento social, visões essas que tiveram uma formação ideológica pré-concebida, e que acabaram por contribuir decididamente para com a memória que se fixou no imaginário popular acerca do homem caipira do sertão paulista.

Ao deter-se nas malhas do poema, nos elementos escolhidos pelo poeta para a construção do cenário caipira, percebe-se a relevância dada ao relacionamento do homem com terra, sendo este profundo entrelaçar do matuto a sua localidade o fator que o impede de abandonar o lugarejo, e permanecendo ali, o caboclo acaba por cumprir com a tarefa de fazer a capital do estado florescer e modernizar-se. Juntamente com essa relação intrínseca do caboclo com seu ambiente, o poeta apresenta as práticas cotidianas de Juca.

Nesse sentido, é de extrema relevância analisar os fazeres de Juca com a finalidade de compreender o modo como esse matuto se relaciona com as ações “ditas” tradicionais da cultura caipira. Além das práticas cotidianas, representadas pelo trabalho na lavoura de café, e pelas poucas ações rotineiras como fumar cigarro de palha e beber um cálice de pinga são apresentados no poema alguns costumes cristalizados como sendo práticas culturais dos caipiras, como tocar viola, contar causos e disputas, assim como ter crenças e superstições.

Tais elementos devem ser enfocados como partes essenciais de um saber cultural que foi transmitido a esses indivíduos através dos tempos, e sobre o qual, a cada geração, foi-se acrescentando outras maneiras ou outras usanças. Usos que auxiliam, guardada as devidas proporções, na compreensão do poema como sendo uma releitura lírica de uma dada realidade social ao valorizar os detalhes naquilo que o homem realmente

realiza.

Enfim, embasados pelo contexto histórico social da Primeira República, na dicotomia existente entre campo e cidade, e principalmente no processo de urbanização que permeou as primeiras décadas do século XX, o personagem que recebeu a alcunha de “gênio triste de nossa raça” traz à baila os principais elementos da cultura caipira, e por meio dos usos e costumes presentes no poema pode-se chegar à essência do homem rural, uma vez que o personagem guarda sentimentos e saberes, sentimentos que são esmiuçados no decorrer do poema através do contato do caboclo com a terra e de suas “cismas”, e saberes que o matuto realiza e expressa sem saber que são práticas que foram passadas geração após geração. Assim, *Juca Mulato* agrega características centrais que refletem a tentativa da lírica menottiana em reconstituir um dos segmentos sociais, que juntamente com muitos outros, compõem o fragmentado quadro memorialístico da cultura brasileira e da identidade nacional.

2 A FORMA (Ô) CRIADORA DE JUCA MULATO: DA FORMA (Ó) MEDIEVAL AO TEMA MODERNO

Tens, às vezes, o fogo soberano Do amor: encerras na cadência, acesa Em requebros e encantos de impureza, Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza Dos desertos, das matas e do oceano: Bárbara poracé, banzo africano, E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos Acordes são desejos e orfandades De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes, Lasciva dor, beijo de três saudades, Flor amorosa de três raças tristes.

Olavo Bilac

Antes de configurar um drama e questões referentes à vida social de um tempo e espaço, *Juca Mulato* é um poema de versos detalhadamente trabalhados, de ritmo fácil e que oscila por entre diversas formas e estilos poéticos. No preâmbulo da obra, o autor define a origem espiritual do personagem se colocando como um narrador onisciente:

“A fala do “Juca” è coloquial e divina. Sai da boca do homem e vem da conexão mágica que ele tem com as coisas. É que o universo é um eterno diálogo de vozes mudas. No seu êxtase lírico, o poeta as escuta. Cabe-lhe comunicá-las às demais criaturas. Ele é o intérprete da formidável comunhão espiritual que nos envolve numa harmoniosa coesão de vivências e mistérios regida pela fatalidade dessa divina força que è o amor” (PICCHIA, [198-], p. 10).

Para Menotti, a função do poeta è captar esse “diálogo de vozes mudas”, que comunicaria aos leitores, sentimentos e desejos a partir do prisma poético, e no caso de *Juca Mulato* que é, reconhecidamente, um canto em louvor ao homem com raízes fincadas na terra, o poeta apresenta um drama que não teria relevância se não fosse apreendido poeticamente.

O poema é dividido em nove capítulos, sendo eles: o “Germinal”, “A serenata”, “Alma Alheia”, “Fascinação”, “Lamentações”, “Pressigios”, “A mandinga”, “A voz das coisas” e “Ressurreição”. Através desses títulos, percebe-se que o poeta tencionou informar sobre a origem do personagem como gérmen da terra e o brotar de um sentimento que por ora irá conduzi-lo; o processo repleto de anseios e angústias amorosas do personagem; e enfim, o seu ressurgimento ancorado no contato íntimo que possuía com a terra.

É notório o esforço do autor em produzir os versos observando as rimas e a cadência dos sons, elementos responsáveis pelo aspecto sonoro do poema. O primeiro capítulo é composto por sete poemas, cada um com formas e métricas distintas, no primeiro tem-se:

“Nuvens voam pelo ar como bando de
garças. Artista boêmio, o sol, mescla na
cordilheira
pinceladas esparsas
de ouro fosco. Num mastro apruma-se a
bandeira de S. João desfraldando o seu alvo
losango.

Juca Mulato cisma. A sonolência vence-o.

Vem na tarde que expira e na voz de um curiango
o narcótico do ar parado, esse veneno
que há no ventre da treva e na alma do silêncio.

Um sorriso ilumina o seu rosto moreno.

No piquete relincha um poldro; um galo
álacre tatala a asa triunfal, ergue a crista de
lacre, clarina a recolher entre varas de
cerdos mexem-se ruivos bois processionais
e lerdos E num magote escuro a manada se
abisma na treva.

Anoiteceu

Juca Mulato cisma. (PICCHIA, [198-], p. 17)

O poema apresenta uma sequência livre de rimas e de números de versos. A métrica também não segue um padrão específico, há sextilhas como há versos alexandrinos. As rimas não obedecem a um padrão, sendo portanto apenas um recurso que garante a musicalidade pela cadência dos sons.

A sonoridade das sílabas e mesmo a das rimas é que estabelecem o ritmo

do poema. Tais sílabas estão muito bem inseridas nos versos. No primeiro verso, por exemplo, tem-se a quebra do mesmo depois do vocábulo “ar” e sua retomada é complementado em “garças”, esse corte na frase favorece a comparação da imagem poética entre “nuvens” e “garças”, dado que o “ar” é o elemento comum entre as duas palavras.

Nos dois versos seguintes, nota-se uma relação entre uma paisagem sendo observada a olho nu, e sua percepção dentro dos limites pictóricos de um quadro. Assim, “o sol”, “cordilheira” e “esparsas” referem-se à paisagem que se estende pelo horizonte, enquanto “artista”, “mescla” e “pinceladas” são a reunião de elementos que indicam a tentativa de apreender, pictoricamente, algo de ordem natural.

Como observou Jairo Dias Carvalho, Menotti consegue “esboçar uma aquarela” através das “nuvens” que “voam”, “o sol” que “mescla”, “a bandeira” que “apruma-se”, “Juca Mulato” que “cisma”, a “tarde” que “expira”, “o sorriso” que “ilumina”, “o galo” que “tatala”, “o poldro” que “relincha”. Tais componentes por terem sido empregados em longos versos alexandrinos dão efeito de uma ação presente num tempo paralisado (CARVALHO, apud PICCHIA, [198-], p. 90).

Esse recurso utilizado por Menotti é uma figura de retórica denominada hipotipose. Segundo Umberto Eco, a hipotipose é um fenômeno que consiste na tentativa de propiciar ao leitor uma imagem visual da paisagem que está sendo descrita. É uma figura que apela para a imaginação do leitor e que, geralmente, pauta-se pela “experiência” do escritor com a imagem descrita. Eco afirma que tal técnica pode “atingir estílios de extrema minúcia e refinamento” (ECO, 2007, p. 232). No trecho do poema, é possível, de fato, visualizar o entardecer no horizonte e a figura do Mulato inserida na paisagem rural.

Após a primeira estrofe do poema, o narrador informa que “Juca Mulato cisma. A sonolência vence-o” e os versos posteriores anunciam a chegada da noite. Nesse trecho, a referência a “voz de um curiango”⁵, bem como ao “ventre da treva” indicam o anoitecer. São elementos que coadunam com a escuridão da noite, ao passo que as figuras expressas em “tarde que expira”, “narcótico do ar parado”, “veneno” e “alma do silêncio” transmitem, sensorialmente, a melancolia de ter-se findado mais um dia.

Essas imagens poéticas introduzem mornidão e lugubridade ao poema. Absorto nessa quietude esti Juca Mulato, o poeta diz que “um sorriso ilumina o seu rosto

⁵ O curiango, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é um pássaro de hábitos noturnos. A referência a ele pode expressar melancolia ou mesmo algo incômodo, remetendo, nesse último caso, ao próprio timbre do canto do pássaro.

moreno”. Ele participa desse panorama, e segundo o poeta, o seu sorriso é a luz daquela paisagem, pois em seguida, há a descrição dos animais que compõem o quadro rural, os quais, assim como o ambiente, inspiram melancolia: os “bois processionais e lerdos”, “o galo ilacre” e a “manada [que] se abisma na treva”, transmitem uma sensação dolosa de algo que se perde na escuridão.

O poema encerra-se dizendo que “anoiteceu” e que “Juca Mulato cisma”. O dia se foi, persiste apenas o caboclo a matutar na noite. Os fragmentos seguintes versam sobre o elo do caboclo do mato com a natureza, e a descoberta do amor, tema que norteará todo o poema.

À exemplo do trecho apresentado, todo o poema persiste numa estrutura rítmica e num trabalho rigoroso no emprego dos vocábulos que lembram a busca da perfeição estética que era alvo dos poetas parnasianos. Os resquícios do parnasianismo são visíveis não apenas pelo uso de palavras rebuscadas, mas também através dos sonetos e versos alexandrinos (verso de doze sílabas escolhidos pelos parnasianos como característica básica dessa estética literária), por uma forte presença de imagens por meio de metáforas e descrições, além de uma preocupação com o esmero formal das rimas.

Ademais, o que se destaca de âmbito parnasiano e simbolista é a própria busca pela sonoridade do verso. Porém, em detrimento dos poetas parnasianos, Menotti opta por registrar seus pensamentos e sensações, sendo portanto, muito subjetivo, o que não coaduna com a extrema racionalização dos poemas parnasianos. Desse modo, *Juca Mulato* possui elementos da estética parnasiana principalmente por ter surgido num momento em que predominava o culto à forma, mas o poeta não se restringiu ao culto beletrista, uma vez que registra variadas formas estéticas e diferentes ideais políticos e sociais.

No segundo capítulo, denominado “A serenata”, há algo que deve ser analisado em razão da inusitada relação que estabelece com outro estilo poético-literário. Trata-se de uma alusão às trovas provençais ou galaico-portuguesas.

“A serenata” é composta por um único poema que, a princípio, narra Juca Mulato pegando sua viola e cantando sua canção “dolente” sob a “brisa” da noite. Após a descrição do caipira, há a transcrição do seu canto, do qual segue abaixo alguns versos:

“Veio coleante, essa migoa
arrastas triste e submisso;
tambèm choro, veio d’igua,
sem que ninguém dê por isso...

Os céus não vêem tua mágoa,
nem estas ela adivinha...
Veio d’igua, veio d’igua,
tua sorte é igual a minha.

Ventura... doida corrida
de uma folha sobre um veio
Folha... esperança perdida
de um bem que nunca me veio.

Assim vou, sangrando mágoa
e doido, para onde for,
veio d’igua, veio d’igua,
corro atrás da minha dor!” (PICCHIA, [198-], p. 29-31)

O fator intrigante desses versos, e recorrente em todo o poema, é o fato do caboclo confessar seus anseios amorosos a um veio d’igua. Recurso poético usual no trovadorismo, comum nas cantigas de amigo (poemas compostos por homens que se faziam passar por mulheres). Nessas trovas, a mulher dirigia sua confissão a seu amado, chamando-o de amigo, ou confessavam suas dores e saudades a qualquer elemento da natureza.

No entanto, a temática tal qual é abordada por Menotti del Picchia relembra as cantigas de amor, visto que partem do pressuposto de um amor idealizado, apenas espiritual, impossível de ser concretizado. Nesse sentido, os cantos de Juca fazem uma junção de alguns aspectos das cantigas provençais de amor e de amigo.

Devido a esses cantos, que correspondem formalmente à estrutura das trovas de origem provençal, faz-se necessário explicitar alguns dos elementos basilares da estética literária medieval, surgida por volta do século XII na Europa, e cultivada em Portugal no século XIII.

Segismundo Spina, pesquisador das trovas medievais, postula que

“a poesia lírica occitânica, (...), lançou uma mensagem perene para as literaturas da moderna Europa, descobrindo o Amor, espiritualizando-o e fazendo dele o fulcro de sua inspiração. Os trovadores criam, então, o primeiro grande tema da inspiração lírica: o Amor. A Morte e a Natureza apenas se esboçam como tópicos dessa poesia em que o trovador é o mártir. O amor cortês, estranhamente, aparece enlaçado com os quadros picturais da natureza primaveril, talvez sobrevivência da poesia folclórica dos cantos da primavera.” (SPINA, 1991, p. 23-24)

A partir do próprio tema recorrente nas trovas, pode-se aproximar o poema *Juca Mulato* da lírica trovadoresca, dado que o amor é, assim como na poesia provençal, espiritualizado e motivo de inspiração para que o caboclo cante sua triste sina. Outras semelhanças existem, como por exemplo, no fato de Juca ser também o “mirtir” de um amor impossível, amor que é condenado a permanecer apenas na imaginação do caipira.

Para ressaltar a alusão dos cantos de Juca às “cantigas de amor” dos trovadores medievais, é interessante analisar o capítulo “Lamentações”, momento do poema em que apenas Juca fala, e sua fala vem marcada por um canto lírico à moda dos vassallos provençais. O capítulo “Lamentações”, que pelo título apregoa a intenção de registrar as queixas amorosas do caboclo, compõe-se de cinco poemas, cada um observando uma estrutura formal específica. O segundo é um soneto, no qual Juca dirige-se a um bosque comparando suas emoções e sonhos com as palmeiras e com a flora existente no bosque. Os tercetos encerram:

“Ai! Bosque real è o tempo das queimadas!...
É agosto, é agosto! O fogo arde o que
existe em turbilhões sinistros e
medonhos.

Ai de nós!... Somos almas desgraçadas,
pois, na luz de um olhar lânguido e triste
também ardeu o bosque dos meus sonhos...” (PICCHIA, [198-], p. 50)

Observa-se que o caboclo invoca um “bosque real” para confessar a sensação de ter seus sonhos e sua alma se queimando como o bosque em tempo de queimada. É imprescindível notar que ele clama por um “bosque real”, aludindo ao período medieval ou à existência de uma “realeza” formada por uma classe nobre, de suseranos, e conseqüentemente, uma de vassallos.

A natureza do amor que Juca devota à filha da patroa corresponde à do amor cortês, uma vez que seu amor também permanece apenas no campo das idéias, amor platônico e inatingível. A alma do caboclo é pura, assim como quer o amor provençal, porém seu amor é enlouquecedor, rondando, por vezes, “certo masoquismo”, e prazer no sofrimento e humilhação, igualmente comum em trovas eróticas, frutos do amor carnal, também trovadoresco⁶:

⁶ Segismundo Spina explicita as características que comumente possuem as trovas de caráter erótico. Segundo ele, tais

“Há amor na alucinada
 fascinação do abismo
 amor paradoxal humano e forte
 que se traduz nas febres do sadismo,
 nessa atração perpétua para o Nada,
 nessa corrida doida para a Morte.

(...)

É que o amor quer a morte. Num momento
 resume a vida, os loucos entusiasmos
 dos supremos espasmos...
 Nesse furor que invade,
 tem volúpia da ferocidade,
 tem o delírio do aniquilamento!” (PICCHIA, [198-], p. 41-42)

Nesse trecho do capítulo “Fascinação”, o poeta menciona a alucinação do personagem que vê no abismo certa “fascinação”, e transcreve nos versos com letra maiúscula, a palavra “Nada” e “Morte” indicando talvez a única possível solução para o drama do caboclo. Percebe-se que o sentimento puro do personagem, associado ao “amor-elevação” dos trovadores, e o amor carnal, também observado em algumas cantigas provençais, aparecem conjuntamente em *Juca Mulato*.

A imagem da “Morte” também é recorrente em outras estrofes, agora sendo cantada pelo próprio personagem em “Lamentações”⁷:

“Água cantante, água estuante, é singular
 a semelhança em que te iguala à minha sorte:
 vais para a frente e nunca mais hás de voltar,
 vens da montanha e vais correndo para o mar,
 venho da vida e vou correndo para a morte”. (PICCHIA, [198-], p. 51)

Novamente Juca tem, num elemento da natureza, o confidente do seu amor, e da mesma forma que o poeta narra a empreitada do personagem em direção ao abismo, aqui é o personagem quem afirma ter na morte o seu destino. A morte é um tema presente nas cantigas trovadorescas, pois os trovadores ao cantar o amor que lhes eram inatingíveis, muitas vezes vêm na morte a solução dos seus males. Spina também alerta

elementos se misturam, por vezes, ao amor puro, ingênuo e cortês do trovador nas cantigas de amor.

⁷ O tema da “Morte” e a tentativa de apreender as sensações do caboclo dão ensejo para buscar, no poema, elementos que o vinculam a características da poesia simbolista. Observam-se versos em que o poeta dialoga com a visão decadentista do universo simbolista, como no trecho “Arrasta-me, também, no turbilhão que passa!/ Leva-me ao teu destino,/ Amor que vens da Vida e que vais para a Morte!”. Nota-se uma forte referência à atração pela morte e pelo “Nada”, temas que, como a Natureza, o Absoluto e Deus, são centrais na estética simbolista. (PICCHIA, [198-], p. 45)

para a presença constante da “Natureza” e da “Morte” nessas cantigas.

Ao valer-se de vocativos, Menotti insere um artifício comum das cantigas de amigo. No trecho, esse elemento é a “igua cantante”, que simboliza uma passagem rápida e inflexível pela vida, uma ida constante em direção ao mar, assim como o caboclo que pensa na vida como um inabalável trilho que desemboca na morte.

O sentimento que avassalou a vida cotidiana de Juca, e que o faz correr, mais rapidamente, para a morte, veio do olhar de sua amada, olhar que aparece no primeiro capítulo quando o narrador diz que “nessa noite, porém, parece-lhe mais quente o olhar indiferente da filha da patroa”. Tal olhar é o responsável pela quarta cantiga entoada pelo caboclo em “Lamentações”:

“Tenho uma santa em casa, o seu olhar encanta.
O olhar dela é, porém, igualzinho ao da santa.

Quando rezo nem sei à dúbia luz da vela
se me dirijo à santa ou me dirijo a ela

Esse olhar que, de meigo, é como o olhar da corça,
tem, na própria fraqueza, a sua própria força.

Quando o fito a minha alma enche-se da incerteza
que há na canoa sem dono à flor da correnteza.

Ele é tal qual o sol indiferente e mudo
sem saber que aclara anda aclarando tudo... (PICCHIA, [198-], p. 52)

Os cantos do caipira seguem formas específicas da lírica trovadoresca, esses versos, em específico, encerram uma poesia trovadoresca de influência arábico-andaluz. De acordo com Spina, tal poesia é permeada de exotismo e rica em “metiforas mirabolantes”, assim como a poesia contemporânea⁸. Sua forma é semelhante à empregada por Menotti no poema acima, apesar de não possuir o rigor das rimas:

⁸ Esse estilo poético, arábico-andaluz, influenciou, sobremaneira, o trovadorismo galaico-português, em razão da cultura mourisca que adentrou a Península Ibérica através da diáspora árabe e judaica. Afrânio Coutinho assinala que esse estilo poético de “profusão metafórica” é evocado em um poema de Menotti intitulado “Jardim Tropical”, presente em sua obra *Chuva de Pedra*. Ver (COUTINHO, 1986, p. 72)

“Que formosa è, e dizer que a formosura è apenas uma de suas qualidades!
Não há feitiço no mundo fora daquele que existe nos seus movimentos!

É uma lua tão bela, que, se dissesse à lua: “que pretendes ser?”, por certo
Haveria de dizer: “serei um de seus halos”.
Quando a meia lua do céu está diante dela, é vista como sua imagem,
Quando se olha no espelho.

O luar pontua na página de seu rosto os *nunes* que escrevem nela os risos
De suas tēmporas”. (apud SPINA, 1991, p. 353)

A título de comparação, salienta-se a natureza dos elementos empregados pelos poetas para alcançar uma imagem de esplendor da mulher amada. Se no poema modernista tem-se a presença da “santa”, da “luz da vela”, do “olhar da corsa” e do “sol” que tudo aclara, na lírico andaluz tem-se, a “lua”, o “espelho” e o “luar [que] pontua na pigina de seu rosto”, categorias imagéticas que permitem a mesma transfiguração luminosa do ente amado.

As trovas de Juca estão repletas de características metafóricas por recorrer sempre a elementos naturais e do universo do caipira para transmitir sensorialmente uma imagem ou emoção. Esse recurso, Paul Zumthor afirma ser comum no mundo camponês medieval formado por “sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos” no qual era comum ilustrar ou alegorizar um tema (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

O último poema de “Lamentações” apresenta uma confidência de Juca para seu fiel companheiro, o cavalo Pigarço:

“Pigarço: a dor me aquebranta...
Quando lembro o olhar que adoro
e que nuca esquecerei,
ai! Sinto um nó na garganta
e choro, Pigarço, choro,
eu que até chorar não sei...

Quando, a trote, ela nos via,
debruçada na janela, nós levávamos, após,
com o pó que do chão se erguia,
o nosso olhar cheio dela
e o dela cheio de nós...” (PICCHIA, [198-], p. 54)

É claramente perceptível o conteúdo trovadoresco nas cantigas de *Juca Mulato*. Assim como os poetas provençais e os do trovadorismo galaico-português se

colocavam como vassallos do amor de uma dama da corte, na maioria das vezes inatingível, as vezes por já ser casada e outras por não corresponder ao sentimento, no poema menottiano, tem-se um caboclo do mato que ousa sonhar com uma mulher, representante da aristocracia cafeeira. Em relação ao cavalo, o nome “pigarço”, “cinza” (cor intermediária entre o branco e o preto), alude à intenção de criar para o companheiro de Juca, um animal de uma mesma condição “racial” que ele.

Para finalizar a análise que se centra nos aspectos trovadorescos das cantigas de Juca Mulato, é importante frisar a descrição da natureza que também participa dos cantos do personagem. No último capítulo do poema, intitulado “Ressurreição”, Juca compara o seu amor impossível com o desejo inatingível de um coqueiro do mato que tenta alcançar o céu:

“Coqueiro! Eu te compreendo o sonho inatingível;
 queres subir ao céu mas prende-te a raiz...
 O destino que tens de querer o impossível,
 é igual a este meu de querer ser feliz.

Por mais que bebas seiva e que as forças recolhas
 que os verdes braços teus ergas aos céus risonhos
 no último esforço vão caem-te murchas as folhas
 e a mim, murchos, os sonhos!
 “Ai! Coqueiro do mato! Ai! Coqueiro do mato!
 Em vão tentas os céus escalar na investida...
 Tua sorte é tal qual a de Juca Mulato.
 Ai! Tu sempre serás um coqueiro do mato...
 Ai! Eu sempre serei infeliz nesta vida!”. (PICCHIA, [198-], p. 75)

Em seguida, o caboclo do mato sentencia nos quartetos de um soneto:

“Ser feliz! Ser feliz estava em mim, Senhora...
 Este sonho que ergui o poderia pôr
 onde quisesse, longe até da minha dor,
 em um lugar qualquer onde a ventura mora;

onde, quando a buscase o encontrasse a toda hora,
 tivesse-o em minhas mãos... Mas, louco sonhador,
 eu coloquei muito alto o meu sonho de amor...
 Guardei-o em vosso olhar e me arrependo agora”. (PICCHIA, [198-], p. 76)

O rústico lavrador reconhece estar preso às raízes da terra, logo, preso também por uma imposição da vida social, motivo que o obriga a reprimir seus sentimentos. O uso frequente das interjeições “Ai!” denota outra similaridade com as cantigas dos

trovadores, bem como o emprego do “senhal”, modo de referir-se à mulher amada, demonstrando, assim, a opção de não revelar-lhe o nome, o que lhe mancharia a honra e, ao mesmo tempo romperia com a caracterização de um típico “amor cortês”.

Como comprovado pelos exemplos acima, Menotti del Picchia construiu um poema que dialoga com as cantigas do trovadorismo provençal e português, e o poema não possui intertextualidade apenas com as cantigas de amor, mas também se utiliza de aspectos das cantigas de amigo, ao passo que, por um lado tem-se o amor platônico, impossível, “amor cortês” do caboclo em relação à filha da patroa, por outro, os cantos do caipira vem permeado de resquícios da cantiga de amigo por utilizar constantemente a confiança do amor a um elemento da natureza circundante.

Essa distinção é de primordial importância para se compreender a natureza da intertextualidade realizada pelo poeta. Das cantigas de amor, cantadas, especificamente, por nobres e letrados da corte, Menotti usufrui do tema e da posição do trovador em relação à amada, enquanto, das cantigas de amigo, faz uso do aspecto confessional do trovador aos seres da natureza capazes de compreender seu enleio.

O segundo estilo de trova advém de um contato sublime com a natureza, comum aos lavradores da antiga Provença e da sociedade galaico-portuguesa⁹. Dado que as cantigas de amigo eram compostas por trovadores que se colocavam como uma mulher para, assim, poder cantar sentimentos femininos, cabe ressaltar que, diferentemente das cantigas de amor, essas possuíam caráter popular por não serem oriundas de aristocratas letrados ou religiosos.

Nas cantigas de amor, os trovadores cantavam suas próprias sensações, o eu-lírico era o próprio sujeito, enquanto na cantiga de amigo há um eu-lírico que não é o compositor, portanto existe certa ficcionalidade do eu-poético que, geralmente, é uma mulher que lamenta a ausência do amado. Segundo Cid Seixas, as cantigas de amigo possuem um “caráter local” e “são sustentadas numa longa tradição popular”, a maioria dos trovadores eram “conhecedores do seu ofício e da arte de seu tempo”. O estudioso ressalta também a espontaneidade de algumas cantigas e o alto grau de processos formais de outras. (SEIXAS, 2000, p. 92)

⁹ O contato sublime com a natureza lembra também os poemas neoclássicos ou árcades, no qual o poeta canta seus sentimentos a sua amada num ambiente bucólico, repleto de serenidade e beleza. O cenário do poema corresponde ao da poesia árcade, porém, o drama vivido pelo personagem, sua profunda melancolia e atração pela morte não coadunam com a mansidão espiritual dos poetas neoclássicos.

Embora haja essas diferenciações, as cantigas, de modo geral, eram manifestações orais, principalmente porque eram compostas para serem cantadas, a base da lira ou da cítara, e não lidas¹⁰. A união de características dos dois modelos no poema menottiano indica, por um lado, a intenção do poeta em enfatizar a diferença social entre o personagem, que nessas cantigas comporta-se como o eu-lírico, e sua amada, através do “amor platônico”, e por outro, a finalidade de fazer com que o caboclo pudesse entoar suas lamentações. Essa segunda finalidade acaba por aproximar uma espécie de canto popular a um poema erudito.

A relação dos cantos entoados por Juca, com as cantigas trovadorescas, reflete a tentativa do poeta de buscar na poesia medieval um modelo para o camponês brasileiro, e assim fixar o homem rural na posição social que, até então, ocupava. O mundo rural, no início do século XX, passava por uma completa desestruturação, a cultura caipira estava se transformando rapidamente, e esse retorno a temas e características medievais sugere uma reafirmação da necessidade do homem permanecer no campo. Em outras palavras, Menotti ao mesmo tempo em que engrandece o trabalho do caboclo na terra, tenta mantê-lo isolado das mudanças sociais que agitavam todo o estado de São Paulo.

A lírica do poema *Juca Mulato* não agrupa apenas características de um mesmo estilo literário, mas também congrega elementos comuns de algumas estéticas que precederam ao modernismo. A reunião de variados estilos literários indica um momento de transição social e uma inadaptação a um estilo poético definido. Nesse sentido, é mister identificar, sinteticamente, outros aspectos literários como alguns resquícios do naturalismo, do regionalismo realista, do romantismo, bem como do sertanismo romântico.

A descrição que o poeta faz das mudanças ocorridas no corpo do personagem que se desenvolve para o amor lembra a estética naturalista:

“Que delícia viver! Sentir entre os protervos
renovos se escoar uma seiva alma e viva
na tenra carne a remoçar o corpo moço...”
E um prazer bestial lhe encrespa a carne e os nervos,
afla a narina, o peito arqueja, uma lasciva
onda de sangue lhe incha as veias do pescoço...

¹⁰ Paul Zumthor afirma que o “índice de oralidade” “è indiscutível quando consiste numa notação musical” pois “manifesta a existência de uma ligação habitual entre a poesia e a voz”, e tal era a relação das canções trovadorescas, utilizadas por Menotti para conceber o canto lírico do caboclo Juca. (ZUMTHOR, 1993, p. 36).

Ei-lo supino e só na noite vasta. Um cheiro
 acre, de feno, lhe entorpece o corpo langue
 e no torso trigueiro enroscam
 seus anéis serpentes de desejos
 e um pubescente ansiar de abraços e de beijos
 incendeia-lhe a pele e estua-lhe o sangue.

Juca Mulato cisma". (PICCHIA, [198-], p. 19)

Percebe-se a comparação da transformação hormonal do personagem com o desenvolver das plantas, auxiliada pelas metáforas animais como “prazer bestial” e “serpentes de desejos”. Toda a descrição realizada nesse trecho legitima a imagem de algo que, não podendo mais se conter, rompe com violenta força para fora do corpo, de uma forma puramente instintiva e sensorial¹¹.

Ademais, no verso seguinte, o personagem ouve os “gritos soluçantes” dos sapos e pensa no “eterno amor dos charcos” comparando sua dor à dos animais. Em seguida, o poema sugere certa sexualidade, descrevendo Juca como um caboclo “viril”, “possante” possuidor das “audácias de coluna” e da “elegância de barcos”. A *animalização*, comum nas obras naturalistas, é reforçada quando o narrador onisciente informa que o personagem equipara sua agilidade e força a de um poldro e um touro, respectivamente.

Surge também, no poema, a imagem do amor como sentimento “cruel” e “assassino” que destrói com violência a vida simples do personagem:

Por isso quando as lianas
 em lascívia floral cercam de abraços
 o tronco hirsuto e grosso,
 têm, no amplexo mortal, crueldades humanas.
 Há no erótico ardor de enlaçá-lo, abraçá-lo,
 a assassina violência de dois braços
 crispados num pescoço, atenuando-o para estrangulá-lo! (PICCHIA, [198-], p. 41)

O poeta equipara a força do amor do personagem com os ramos da flor que se espalham pelos troncos da planta. Essa analogia reforça a idéia de um sentimento avassalador, bem como exemplifica a característica natural da emoção que desorganizou a vida simples do caboclo.

É igualmente forte a intertextualidade do poema com a temática corrente nas obras do nacionalismo romântico e do sertanismo. Nessa perspectiva, o que se sobressai

¹¹ Por naturalista aqui, entende-se as reações biológica que metamorfoseiam os sentidos e o corpo do personagem. Pode-se equipar as descrições das transformações de Juca com as ocorridas com os elementos da natureza.

são a idealização do sertanejo e a profunda relação deste com a região na qual está inserido. Tema que será discutido neste trabalho, assim como as similaridades do poema de Menotti com obras do regionalismo realista que também enfatizaram aspectos locais.

No entanto, além desses temas recorrentes em obras que tratam do homem sertanejo, *Juca Mulato* apresenta algumas características comuns do romantismo e do realismo. À visão da natureza como mãe e protetora, quando o caboclo decide fugir, Valéria Batista Pereira acrescenta a visão da natureza como amante e confidente do personagem baseando-se no abandono que Juca a relegou quando se apaixonou pela filha da patroa e na relação de confiança do personagem para com o Pigarço. (PEREIRA, 1983, p. 3)

Há também a visão idealizada da amada, o amor platônico que Juca devota pelo olhar da filha da patroa, olhar esse que possui uma atração fatal e mística, própria do Romantismo, assim como uma visão conformista do herói frente a suas impossibilidades, ou seja, Juca não luta, ao contrário, aceita os desígnios de Deus e permanece sereno, provavelmente tentando encontrar a felicidade que o poeta afirma existir no seu interior:

“O homem foi sempre assim... Em sua ingenuidade
teme levar consigo o próprio sonho, a esmo,
e oculta-o sem saber se depois o achará...

E, quando vai buscar sua felicidade,
ele, que poderia encontrá-la em si mesmo,
escondeu-a tão bem que em sabe onde está!” (PICCHIA, [198-], p. 76)

Fica patente, nesses versos, a visão do próprio autor sob o caboclo. Quando expressa a capitulação do personagem, o conformismo revela ideais românticos, uma vez que o eu-lírico dos poemas românticos também se entregam ao sofrimento e vão a cada dia definhando. Juca antes de consultar o mandingueiro Roque, aparece “pilido como a cera e magro como um vime” e com “olheiras cercando os grandes olhos lassos”. Porém, quando expressa a concepção do poeta, esse ideal conformista traz à baila certo pessimismo, comumente observado na literatura realista do final do século XIX.

A impossibilidade do personagem de encontrar a felicidade por tê-la colocado nos olhos da filha da patroa, portanto distante de si, mais a frase do poeta que afirma “Sofre Juca Mulato, é tua sina”, assomados à frustração que o próprio Juca declara haver na concretização amorosa,

“Amor?
 Receios, desejos,
 promessas de paraísos.
 Depois sonhos, depois risos,
 depois beijos!

Depois...
 E depois, amada?
 Depois dores sem remédio,
 depois pranto, depois tédio,
 depois...nada!” (PICCHIA, [198-], p. 49)

não só corroboram com uma visão pessimista do homem, como apresentam alguns traços da filosofia de Schopenhauer. Nesse sentido, atenta-se para a relação entre o “desejo” de amor, a concretização em “risos” e “beijos”, e a frustração, marcada pelo “pranto” e pelo “tédio”. É visível a concepção schopenhauriana da “vontade”, do “querer” que gera apenas insatisfação e outros desejos. Esse eterno “querer”, para Schopenhauer, é apenas solucionado através da “sublimação”, do “não querer”, opção que é apresentada ao caboclo, pelo feiticeiro, no capítulo “A mandinga”: “Juca Mulato: esquece!”

Menotti del Picchia procurou realizar em *Juca Mulato* um intertexto com quase todas as estéticas literárias que antecederam ao modernismo. O poema foi “formado” por meio de elementos que vão desde o trovadorismo, através da utilização da forma medieval, até o modernismo, pela tentativa de um tema inovador, como a presença de um “caipira mulato” como protagonista, passando por várias correntes estéticas. Dessa junção, o que resultou foi a tentativa de compor um poema universal que congregasse sentimentos populares a uma concepção elitista e conservadora de sociedade.

Tal confluência comunica um poema de estrutura e tema universais, com peculiaridades locais, pois dialoga com diversas formas artísticas e, tem de moderno apenas a “inteligência” criadora, como afirma Sèrgio Milliet, e a expressão sentimental de um simples lavrador que participava da configuração social, cultural e racial do País, mas que ainda não havia sido reconhecido e, menos ainda, louvado.

O poema retoma formas e idéias que permearam a literatura não apenas brasileira, mas também portuguesa, como é o caso do trovadorismo. A recorrência a esses diversos estilos, bem como a escolha do tema amoroso como norteador do poema, denota uma busca de, pela literatura, representar a imagem de um caipira imerso no seu universo social e cultural. A idealização do personagem e a gama de relações literárias visam, de certa

forma, convencer gregos e troianos sobre a necessidade do homem rural permanecer no seu “lugar”.

3 A SOCIEDADE

3.1 – UM “CANTO DE DESPEDIDA” DO SERTÃO PAULISTA

“A quadra de história que vem servindo de paisagem para esse meu deambular dentro de uma era abrange um vasto panorama dos mais dramáticos da evolução do mundo, tão importante como o ocaso de Roma, a queda de Bizâncio, o surgimento de Renascença, enfim, o crepúsculo da civilização do ferro e do carvão e o advento atômico e revolucionário da tecnologia, domínio do método científico no reajustamento racional das coisas do mundo: Estados, povos e, individualmente, criaturas.”

(PICCHIA, 1970, p. 2)

Antes de adentrar o universo que compreende o homem rural, aqui representado pela figura de Juca Mulato, faz-se necessário esboçar o contrastante cenário de um estado dividido entre o campo e a cidade. Se por um lado a cidade de São Paulo alcançava o tão sonhado progresso, por outro, a base desse desenvolvimento estava nas áreas rurais. São Paulo constituiu-se num pólo devido à expansão da cultura cafeeira no interior do estado, e esses “dois mundos”, o rural e o urbano, o primeiro sendo o veículo sustentador do segundo, formavam a base do comércio externo que mobilizava a economia do País.

No movimento histórico que fundamenta esse período de transição da economia rural para economia urbana, o século XIX possui um significado singular por assinalar o momento em que ocorreram as maiores transformações na sociedade, cultura, política e economia desde a chegada dos europeus em 1500.

No período de apenas um século, o Brasil tornou-se independente, consolidou-se territorialmente, constituiu-se como nação, aboliu a escravidão, instaurou a república, dentre muitas outras transformações que repercutiram nos mais diversos setores da sociedade. Contudo, tais acontecimentos foram constantemente marcados ora por rupturas, ora por continuidades, gerando por isso enormes contradições, uma vez que essas mudanças sempre deixavam a segundo plano os interesses de grande parte da população, sendo sempre impostas de cima para baixo.

Nesse sentido, as maiores transformações ocorrem a partir da segunda metade do século XIX devido às novas conjunturas em voga nesse momento. É com vista nesses acontecimentos e nas principais mudanças a ele relacionado que será desenvolvido esse capítulo.

Dentre as principais alterações ocorridas no Brasil a partir de 1850, o café foi o responsável direta ou indiretamente devido a sua grande importância para a economia brasileira já desde a época da independência, e do grande poder concentrado na mão dos latifundiários cafeicultores, que formavam o grupo social mais influente e privilegiado.

Concomitante ao desenvolvimento da economia cafeeira, a região sudeste do Brasil (notadamente o Vale do Paraíba) sofria com a falta de mão de obra nas lavouras em decorrência da promulgação da lei Eusébio de Queiroz, em 1850, lei resultante das inúmeras pressões internas, mas principalmente externas (sobretudo da Inglaterra) para o fim do tráfico de escravos.

Conseqüentemente houve diminuição da mão de obra escrava, o que encareceu o comércio escravista mesmo internamente. Devido à dificuldade e alto valor dos escravos, pensou-se em substituí-lo¹², dando preferência por um regime de trabalho livre que seria também mais produtivo e lucrativo, uma vez que viabilizava o modelo capitalista europeu que procurava por especialização de mão de obra e racionalização da produção.

Ademais, as elites latifundiárias, adeptas das teorias raciais advindas do racismo científico europeu, desconsideravam a opção de incorporar os negros escravos ou ex-escravos como mão de obra livre tendo em vista a necessidade de “branquear” a população brasileira, como uma medida vital para alcançar o nível de progresso e civilização dos países da Europa Ocidental.

Para resolver esse impasse, apostou-se na alternativa da mão de obra do imigrante europeu para trabalhar nas lavouras de café, a qual se expandiu com extrema rapidez por todo Oeste Paulista (região que no início do século prosperava com o cultivo do café), demandando por isso, um constante fluxo de trabalhadores. Obviamente, os imigrantes não eram apenas uma mera força de trabalho. Sua chegada ocasionou inúmeras transformações na sociedade brasileira decorrentes da introdução de novas práticas

¹² Apesar da diminuição do comércio interno, muitos fazendeiros ainda optavam pela mão de obra escrava, principalmente os fazendeiros do Vale do Paraíba, local onde a cultura escravista estava muito arraigada. Assim, era grande o comércio de escravos vindos do Nordeste, já decadente, devido à falência da economia açucareira, em direção ao estado de São Paulo. (SCHWARCZ, 1987, p. 33-53).

culturais, religiosas, alimentares, dentre outras, as quais com o tempo acabaram por serem incorporadas ao *corpus* da identidade e da cultura brasileira.

Desse modo, a vida nas fazendas de café no interior do Estado sofreu várias alterações, pois havia a necessidade de pagar os imigrantes com um salário, condição *sine qua non* para a vinda de mais mão de obra estrangeira, além da construção de colônias para os recém chegados que estavam sendo abrigados nas senzalas, e a *priori* recebiam tratamento semelhante aos negros no período do cativo. Tais soluções, entre outras, modificaram significativamente a economia, pois era imprescindível a utilização da moeda, fator que contribuía para o surgimento e crescimento dos núcleos urbanos no interior do estado. (COSTA, 1979, p. 193-196)

Ao mesmo tempo em que a vida no campo se rearranjava com a chegada dos imigrantes, o comércio do café acelerava, o Brasil se tornou o principal exportador da bebida, sendo que o baixo preço e a grande produção permitiram o “ingresso” do País na modernidade. Sob a égide do progresso europeu, a elite culta via a necessidade do Brasil se desvincular do estigma de país atrasado, subdesenvolvido, e avançar rumo à “civilização”, adotando as “ideias novas”¹³ dos países desenvolvidos, na tentativa de receber o título de país moderno e progressista.

Com esses projetos, a capital paulista deslanchou numa corrida em prol da modernidade, e urbanizou-se a partir de uma nação bem atrasada em relação à Europa ocidental. O sucesso no comércio do café possibilitou o enriquecimento de muitos fazendeiros exportadores paulistas, cujo capital excedente foi aplicado, em parte, no setor da indústria na metrópole paulistana.

Além disso, outros fatores contribuíram para o fato da industrialização ter se concentrado em São Paulo: a abundância de recursos naturais usados como matérias primas para a maioria das indústrias, como ferro, carvão e algodão; de mão de obra barata e, às vezes, qualificada representada pelos imigrantes que, em grande parte, preferiam o trabalho industrial devido à experiência obtida no continente europeu e aos maus tratos sofridos nas fazendas; e também por São Paulo possuir uma infra-estrutura adequada à implantação das indústrias, como as ferrovias que se expandiram também financiadas pela economia cafeeira, e demandavam novas forças de trabalho.

¹³ Tais “ideias” referem-se aos diversos conceitos de modernidade surgidos na Europa no início do século XX, e vão desde inovações quanto à arquitetura, arte, literatura, vestuário, regras de etiqueta até teorias que propagavam a hierarquia das raças através de estudos científicos sobre eugenia, determinismo e antropometria.

Ao inserir-se em um novo cenário, essa nascente metrópole, que mantinha constante seu ritmo de urbanização com os olhos na Europa, apresentava uma nova configuração social. A cidade recebia novos prédios, novas indústrias, novos trabalhadores, esses últimos representados pelo constante fluxo de imigrantes e migrantes que se dirigiam para a capital, na esperança de ali prosperar, ou mesmo, de participar da almejada modernidade.

Essa grande massa populacional, que saltou de 31.385 habitantes em 1872 para 239.820 em 1900, garantia ao espaço urbano uma rede de relações culturais e de costumes bem diversificados, que a cada momento eram re-significados devido ao surgimento de outras profissões, mercados, meios de transporte, jornais, novas maquinarias, indústrias e automóveis, que por conseguinte, atraíam cada vez mais habitantes. (COSTA, 1979, p. 205) Em suma, a “cidade habitada” desse início de século era alicerçada pelo entrecruzar de seus “praticantes” que compunham uma “história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços”. (CERTEAU, 1995, p. 171)

Essas múltiplas relações cidadinas compunham-se tanto de pessoas pobres que visavam um futuro mais próspero, quanto daqueles fazendeiros enriquecidos com a exportação do café. Desse modo, pautada na economia cafeeira que teve seu auge no momento de transição do século XIX para o século XX, a elite paulista, que era formada em grande parte pelos fazendeiros do interior do estado que esbanjavam seus lucros nas comodidades e luxos que a cidade de São Paulo proporcionava, relacionava-se com aqueles, poucos, novos ricos que compunham o quadro de burgueses das novas empresas e indústrias. A cidade adquiriu uma aparência próspera que não advinha unicamente desses habitantes ilustres, mas das aplicações financeiras que os mesmos faziam e que transformavam a imagem da pequena e retrógrada província em uma metrópole.

O café trouxe, além de modificações na economia, mudanças também nos costumes desse contingente de novos burgueses. A cidade de São Paulo começou a florescer, muitos se dirigiam para lá em busca de uma vida mais “glamourosa”, outros na esperança de uma vida melhor, e como a indústria se desenvolvia vertiginosamente, o comércio também expandia para acompanhar essa evolução cidadina¹⁴.

Do mesmo modo, a imprensa também ganhava força ainda no fim do

¹⁴ Sobre o desenvolvimento do comércio sustentável na cidade de São Paulo. Ver (MANZONI, 2004)

século XIX, na medida em que era necessário à cidade expandir suas informações, propagar suas inovações, noticiar a política local, os pensamentos e acontecimentos em voga na Europa que dirigiam indiretamente o estilo de vida da elite na nascente metrópole. Nos jornais e revistas, homens letrados e ilustrados, a elite intelectual da época, publicavam seus estudos científicos e crônicas, que grosso modo, discorriam sobre os últimos acontecimentos da capital e do ocidente europeu.

Os periódicos da época, em primeira instância o *Almanach Literario de São Paulo* (1876-1885) e a *Revista do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo* (1895-1940), e mais tarde, a *Revista do Brasil* (1916-1925) cumpriam o papel de discutir e expor a produção intelectual em voga e os dilemas que surgiam com as tentativas do País, sobretudo de São Paulo, de se constituir como nação. Assim, em tais periódicos sobressaem assuntos que perpassam pela história nacional, tendo como parâmetro, muitas vezes, a história de São Paulo; discussões acerca dos valores étnicos, teorias científicas, construção da cultura nacional, entre outros¹⁵.

Além dos periódicos, era grande o número de jornais que noticiavam os acontecimentos da cidade, dentre esses, destaca-se aqui o *Jornal do Commercio*, *A Gazeta*, *O Estado de São Paulo* e o *Correio Paulistano*, este último era dirigido pelo Partido Republicano Paulista, partido então no poder, e no qual durante o período de 1920 a 1923, o autor Menotti del Picchia publicou, diariamente, crônicas que versavam sobre os mais variados assuntos, desde os inusitados problemas de infraestrutura da cidade até discussões acerca de literatura e arquitetura que visavam o interesse da elite formada pela aristocracia rural e pelos burgueses.

A chegada de Menotti ao *Correio Paulistano* deu-se por volta de 1920 em decorrência do sucesso obtido com a publicação do poema *Juca Mulato* e da sua experiência como redator-chefe d' *A Tribuna de Santos*, cidade para qual foi logo após seu reconhecimento como escritor. Após cantar o homem do sertão paulista, o poeta dedica-se às crônicas diárias no jornal paulistano defensor das oligarquias cafeeiras.

Tem-se nessas crônicas, uma imagem da São Paulo que se moderniza, urbaniza-se, e que se constitui, no dizer do próprio Menotti, em um “xadrez de nacionalidades”, uma mistura de diversas etnias e costumes. Sob o pseudônimo Hélios, o

¹⁵ A respeito do papel exercido pelos periódicos na produção intelectual da época. Ver (LUCA, 1999, p. 35-78) e (FERREIRA, 2002, p. 29-158)

escritor debate sobre os impasses vividos pela sociedade nessas primeiras décadas do século XX.

Nesse sentido, com os olhos voltados para a sociedade paulistana, o cronista delinea a imagem arquitetônica dos prédios, os novos costumes adquiridos, as vidas que atraídas pela industrialização passavam a participar daquele crescente núcleo urbano¹⁶. A sociedade brasileira aderiu às inovações tecnológicas, começaram a florescer as indústrias, os trens a vapor, bondes, carros, a eletricidade, e a cidade de São Paulo foi o palco principal para a efervescência de tudo que era moderno. E tais transformações se deram com uma rapidez assustadora, como descreve Menotti: “S. Paulo surge, assim, maravilhosamente, da noite para o dia, como uma cidade de encantamento, construída por ciclopes e realizada pela obra miraculosa de um sonho...” (PICCHIA, 1983, p. 275).

A cidade, na visão de Menotti, correspondia à imagem da “cidade americana”, *yankeezada*, da “cidade ciclópica”, disputando espaço com elementos pertencentes a um passado que se queria esquecer. Era a “metrópole do café”, a “locomotiva” do País¹⁷. A cidade recebia multidões de pessoas que para lá se dirigiam, assim foi-se inchando, tornando-se um grande núcleo urbano. Muitos eram imigrantes, italianos, espanhóis, japoneses, portugueses, e outros que vinham do interior do estado ou de qualquer outra parte do País, trabalhadores rurais que deixavam o campo com suas dificuldades esperando prosperar na capital do estado.

A obsessão em buscar meios de ostentar o progresso do País, fez com que muitas invenções fossem patenteadas, deu-se uma corrida em favor do desenvolvimento. As “exposições universais”¹⁸, da qual o Brasil ansiava participar, foi um grande exemplo dessa busca pelo progresso, eram os frutos da eletricidade, dos trens e demais máquinas a vapor que tendo surgido no fim do século XIX, tinham nesse início de século suas mais diretas repercussões e consequências.

¹⁶ Especificamente sobre a imagem da cidade de São Paulo nas crônicas de Menotti del Picchia. Ver (CASTRO, 2008)

¹⁷ O epíteto de “locomotiva” do Brasil è justificado pelo brasilianista Joseph Love quando este cita algumas idéias que foram veiculadas no limiar do século XIX e início do XX, como o fato dos paulistas serem os “descendentes modernos dos bandeirantes”, ou serem “o cérebro que pensa (e) o braço que executa”, ou ainda por “serem essas regiões “mais brancas” que o resto do país” e de “só pensarem em dinheiro”, acusação que levou os propagandistas a retrucarem com a arrogante frase: “o Brasil, como sempre, espera que São Paulo trabalhe”.

¹⁸ Segundo Sandra Pesavento, o Brasil esperava acertar o passo com a modernidade e por isso se pôs numa louca corrida a fim de alcançar tal objetivo, visto que participar das exposições era assinar o atestado de país moderno. Teve sua participação marcada nas “exposições universais” no ano de 1861. Ver (PESAVENTO, 1997, p. 99)

São Paulo, como queria a elite, era comparada por Menotti nas crônicas com as grandes metrópoles dos países mais desenvolvidos da Europa e Estados Unidos:

O tímido lugarejo de ontem, (...), é hoje uma metrópole febril, milionária, imprevisivelmente enorme. Nela as emoções de todas as raças e os tipos de todos os povos agitam uma das vidas sociais mais violentas e gloriosas do universo. Esse entrecostar de ambições, de gostos, de vontades de raças oriundas dos quatro pontos cardeais, se reflete em todas as manifestações da vitalidade cidadina, nos seus tipos de rua, na sua arquitetura, nas cousas expostas ao comércio, nas línguas que se falam pelas calçadas. (...) S. Paulo de hoje é um Paris, uma nova York menos intensa, um Milão mais vasto...É uma formidável e gloriosa cidade ultramoderna. (PICCHIA,1983, p. 242-243)

No entanto, apesar de parecer uma cidade civilizada e moderna nos moldes europeus, São Paulo compreendia imensas contradições, uma vez que ali convivia a civilização tecnológica e progressista com uma grande parcela de pessoas pobres, imigrantes e muitos caipiras que deixavam o interior e dirigiam-se para a nova capital encantados com a cidade cosmopolita e, ali, eram obrigados a se sujeitarem às regras massacrantes de trabalho nas indústrias, e a viverem com o mínimo, pois a renda que recebiam era insuficiente para o sustento de toda a família, que na maioria das vezes eram compostas por muitos filhos.

O grupo que compunha os trabalhadores era formado por operários, pequenos comerciantes, artesãos, e por homens que não tendo emprego fixo, realizavam trabalhos informais e temporários. A situação econômica desse contingente de pessoas era muito complicada, faltava não só a alimentação básica como também recursos que pudessem proporcionar hábitos mais higiênicos, moradias mais decentes e acesso à alfabetização.

Essa precariedade demonstra o descaso do governo para com essa população de pobres que eram jogados na periferia, mais precisamente nos bairros do Brás, Bexiga, Barra Funda, Bom Retiro, enquanto que para as classes burguesas eram arquitetados bairros planejados, as chamadas cidades jardins, como Higienópolis, Avenida Paulista, Campos Elíseos, Jardim América¹⁹.

¹⁹ Antônio de Alcântara Machado em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) e *Laranja da China* (1928) apresenta um panorama das relações sociais e cotidianas dessa massa de trabalhadores, principalmente de italianos, que habitavam as periferias, ou melhor, os bairros operários da cidade de São Paulo. Diferentemente das crônicas de Menotti Del Picchia, que centrava-se na cidade “moderna” e na elite paulistana, Alcântara Machado destacou o modo de vida do imigrante e a integração destes na sociedade, incluindo em seus contos, a fala e os gestos desses italo-paulistas, estilo (macarrônico) que celebrou Juó Bananére, em *La Divina Encrenca* (1924).

Menotti del Picchia apontou algumas contradições do cenário da capital paulista. E nesse sentido, o trabalho da historiadora Veiga de Castro é interessante para elucidar tais questões, pois se centra nesse contrastante panorama apresentado por São Paulo na década de 20. Veiga de Castro afirma que è pelas “brechas” deixadas pelo autor que se pode encontrar outra cidade que não seja a moderna e *yankeezada*.

A autora analisa uma crônica em que Menotti descreve uma grande festa em certa mansão na Avenida Paulista, e, a par do deslumbramento no interior do palácio, há referência a um grupo de “curiosos grudados js grades do jardim”. Apesar de haver menções acerca das classes baixas que também habitam a cidade, Menotti não se dedica a elas com afinco, segundo Veiga de Castro, è rara as passagens em que o “pobre trabalhador” è considerado como força motriz para o desenvolvimento da capital. De modo abrangente

“as crônicas de Menotti trazem para hoje a representação da cidade que era feita por um grupo específico, ao qual o cronista pertencia, por isso as poucas ou nenhuma referências a uma cidade operária ou trabalhadora. Mas è a partir das brechas das suas crônicas, de pequenas e esparsas referências, que outra cidade surge. Justamente uma cidade que, colada à cidade da modernização implacável, se ressentia dessa modernização e dava conta da complexidade daquele momento.” (CASTRO, 2008, p. 153)

As crônicas de Menotti, de modo geral, estão embasadas na visão da cidade ciclópica, a qual segundo Sevcenko “tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesma”. Em outras palavras, o cronista se pautava mais pela euforia das novas invenções e pelo estilo de vida moderno das classes mais privilegiadas do que observava ou analisava criticamente as repercussões e consequências desse surto modernizador que deixava em seu rastro, negros, mestiços, imigrantes e outras minorias étnicas, que marginalizadas não conseguiam acompanhar o progresso da nova “metrópole”. (SEVCENKO, 1992, p. 19)

Em contraposição às escassas aparições de operários e demais trabalhadores, a presença do homem do interior è marcante, seja através dos fazendeiros em busca de prazeres e um estilo de vida europeu, seja pelo caipira pobre que pensa encontrar boas oportunidades na capital do Estado.

O escritor dedica muitas de suas crônicas e anedotas à figura do caipira, deixando transparecer sua relação com o mundo rural. Por vezes, Menotti exalta o caboclo, assim como os personagens de escritores vinculados ao regionalismo, mas segundo Veiga de

Castro, em algumas crônicas o que se pode notar é o intelectual munido do discurso cientificista que, baseando-se na inferioridade da “raça”, originada pela mestiçagem, via o caipira com olhos preconceituosos²⁰.

A nova configuração social, originada pela confluência de variados *tipos* físicos e culturalmente diversificados, pela junção desse ambiente modificado pela tecnologia nascente, pelas indústrias, pelo comércio que crescia a fim de suprir as necessidades vitais da população e os luxos das classes “nobres”, e pelos novos jornais que se proliferaram com o objetivo de noticiar os acontecimentos da cidade que a cada hora ganhava um novo prédio, abrigava inúmeros problemas decorrentes do crescimento acelerado, e tais questões sempre que possível eram camufladas para que se imperasse a cidade moderna que se vestia à francesa.

Um outro mundo estava sendo edificado devido ao surgimento de uma vida social que não correspondia em nada àquela da antiga cidade provinciana, cada um dos lugares recebia outras maneiras de compor o espaço. As semelhanças entre a capital do Estado e as pequenas cidades do interior perdiam-se rapidamente.

Em pouco tempo, São Paulo transformou-se na urbe que “conduzia” a economia do País. E o escritor Menotti del Picchia, além de caracterizar a cidade em suas crônicas, pode ser utilizado como um representante do êxodo rural do período, uma vez que, assim como muitos, deixou a vida na fazenda de café para ser cronista na capital. As obras e crônicas do escritor identificam a coexistência desses dois mundos, ou dois Brasis, visto que já havia dedicado uma obra em louvor ao homem e ao sertão paulista, *Juca Mulato*, e agora delineava a imagem da cidade de São Paulo nas páginas do *Correio Paulistano*²¹.

Dado um panorama da São Paulo do início do século XX, convém abordar a imagem do interior paulista, e para tanto, o poema *Juca Mulato* é útil na empreitada. Ao situar o poema no seu período histórico, destaca-se o caipira descendente de negros, o trabalho na lavoura de café, a vida simples do homem do campo e o apego ao que seria “a sua pátria”.

²⁰ Veiga de Castro afirma que em algumas crônica publicadas por Menotti del Picchia no *Correio Paulistano*, o caipira acaba estereotipado negativamente, o que o aproxima à visão de Monteiro Lobato à respeito do caipira em 1914. Tais crônicas são anedotas que apresentam o caipira de forma pejorativa e grotesca. Yoshie Barreirinhas assinala que ao criar esses personagens caipiras, Menotti, por ter convivido com caboclos no interior do estado, não consegue esconder a simpatia e admiração que sente por eles. Ver (CASTRO, 2008, p. 140) e (BARREIRINHAS, 1983).

²¹ É frequente a imagem do campo nas obras de Menotti del Picchia, principalmente como lugar de refúgio, e a exemplo do romance *Salomé* (1940), como local para cura de males físicos.

Nessa relação, campo/cidade, tem-se duas instâncias fortes e contrárias, uma, fruto do louvável cosmopolitismo que imperava na capital, e outra, a base econômica que sustentava essa modernização, o homem rústico e sua constante tarefa na faina da terra, a qual contribuía para o engrandecimento do Estado.

Em *Juca Mulato*, o mundo caipira aparece de maneira romantizada, nota-se que a intenção do autor foi exaltar o homem sertanejo e a terra com sua natureza límpida e encantadora. O personagem é um ser completamente integrado ao seu ambiente, fator que o distingue do personagem representado por Jeca Tatu. O culto à natureza é a base do poema, principalmente no que tange às sensações do caboclo em relação a ela.

Como se sente bem recostado ao chão!
 Ele é como uma pedra, é como a correnteza,
 uma coisa qualquer dentro da natureza,
 amalgamada ao mesmo anseio, ao mesmo amplexo,
 a esse desejo de viver grande e complexo
 que tudo abarca numa força de coesão.”
 Compreende em tudo ambições novas e felizes,
 tem desejo até de rebrotar raízes, deitar ramos pelo ar,
 sorver, junto da planta, e sobre a mesma leiva,
 o mesmo anseio de subir, a mesma seiva,
 romper em brotos, florescer, frutificar! (PICCHIA, [198-], p. 18)

Esse apego à natureza louva tanto a terra em questão, ou seja, o interior paulista, quanto à cultura caipira de maneira geral, visto que no poema aparecem as práticas cotidianas e culturais do caboclo, menções acerca de suas crenças e superstições, de seus entretenimentos, enfim costumes que demarcam a sociedade caipira. Por essas delimitações, o autor mostra sua intimidade para com a vida campesina, assim como acontece com as imagens citadinas relatadas em suas crônicas. Ademais, ao louvar o caipira paulista, Menotti não só engrandece o trabalhador que permanece na lavoura cafeeira, como também canta a saudade desse mundo rústico deixado para trás por muitos caboclos que saíam do campo rumo à cidade.

O canto saudosista, presente no poema, é percebido pelo fato de Juca Mulato pensar em partir do seu lugarejo em razão do amor que sente pela filha da patroa. Essa fuga, premeditada pelo Mulato, não se concretiza porque Juca ouve a voz dos elementos da natureza que o chamam de “filho desnaturado”:

E Juca ouviu a voz das coisas. Era um brado:
 “Queres tu nos deixar, filho desnaturado?”
 E um cedro escarneceu: “Tu não sabes, perverso, que
 foi de um galho meu que fizeram teu berço?”
 (...)
 Juca Mulato és meu! Não fujas que eu te sigo...
 Onde estejam teus pés, eu estarei contigo.
 (...)
 Não vás. Aqui serão teus dias mais serenos,
 que, na terra natal, a própria dor dói menos.
 E fica que é melhor morrer (ai, bem sei eu!)
 no pedaço de chão que a gente nasceu!”. (PICCHIA, 198?, p. 69-71)

Nesses versos, é possível observar o elo que o poeta estabelece entre o campo e o homem, tal ligação não só subverte o costume de que o caipira é dado à vida nômade, como também pode simbolizar a renúncia do homem frente ao êxodo rural. Esse apego do caboclo à terra, é uma alusão do autor, que demonstra uma outra visão de um costume caipira. Em resumo, o poeta a partir do seu próprio amor à vida no campo, de “capítulos” saudosos de sua infância numa pequena cidade do interior, aconselha, através da natureza, a Juca, que permaneça em sua terra.

A intervenção do poeta, nesse conselho da natureza, é explícita quando ele se pronuncia em “ai, bem sei eu!”. Tal desejo, de saudosismo e de retorno àquela sociedade agrária tradicional, foi, muitas vezes, expresso em suas crônicas, principalmente ao ver o constante fluxo de caipiras que diariamente chegavam à capital.

Num período de acelerado crescimento urbano, mas que precede ao surto da década de 20, o poema vinha marcar a passagem de uma era a outra. Segundo Mário da Silva Brito em *História do Modernismo brasileiro*:

“Juca Mulato è o poema filho da era agrária que se finda, do homem emocionalmente apegado à terra e que daí a pouco virá padecer as seduções da cidade fabril. É o canto de despedida da era agrária, do Brasil essencialmente agrícola, e surge no momento em que a industrialização começa a comprometer os alicerces rurais do Estado”. (BRITO, 1971, p. 141)

Desse modo, sendo um poema regionalista por conter em seu âmago as raízes da cultura social caipira, *Juca Mulato* fixa-se num momento de transição da sociedade paulista. Seus versos representam um homem pueril, ainda intocado pela modernização, um homem que parece não ter consciência da existência de outros mundos, principalmente mundos diferentes daquele ligado à terra, mas que cogita a hipótese de sair. É importante

notar que para esse caboclo, prosperar não significa enriquecer, mas *florescer e frutificar* junto à natureza, como aponta os versos já citados. (PICCHIA, 198?, p. 18) Nesse sentido, se houvesse uma fuga, ela não está vinculada à ação migratória rural-urbana do início do século XX.

Embora Juca Mulato não pense em sair de sua localidade por necessidade de sobrevivência ou por sede de prosperidade material, em um momento específico de seus versos há um diálogo do matuto com as águas correntes de um riacho, nesses versos, impregnados de lirismo e oralidade, identificam-se o medo e as incertezas que povoam seu coração ao cogitar a partida:

“Água cantante, soluçante, esse gemente
marulho triste quantas tristes cismas traz...
E fica incerta ao ouvir-te a voz a dor da gente
se vais cantando por ansiar o que há na frente
ou soluçando pelo que deixaste atrás...
(...)
“Água cantante, ai, como tu, esta alma embrenho
nas incertezas de caminhos que não sei...
E, na inconstância em que me agito, só obtenho
esta ânsia imensa de deixar o que já tenho,
depois a dor de não ter mais o que deixei!”. (PICCHIA, [198-], p. 51)

É no capítulo denominado “Lamentações” que o caboclo faz tal confissão, suas angústias frente ao desconhecido estão explícitas nos versos. Não se sabe que destino o Mulato teria se realmente tivesse partido, talvez seguisse em direção ao pequeno núcleo urbano local, ou ainda, para a capital do estado, já que essa era uma rota comum entre os caipiras do interior paulista do período histórico estudado. Porém, o que ressalta, nesse momento do poema, não são as cogitações acerca do possível futuro do caboclo, mas o sentimento de ansiedade pelo o que há de vir, e o de uma dor saudosa por perder aquilo que deixou. Tal aflição remete a um sofrimento provavelmente comum entre os caipiras que realizavam semelhante êxodo.

Em relação a esse êxodo, Menotti silenciou-se. Não há nenhuma referência a grande evasão da população rural. No poema, essa transformação no mundo caipira é suplantada pelo foco no drama amoroso do caboclo. O que importa ao poeta é registrar o amor de Juca pela filha da patroa. O principal problema do caipira não é discutido em prol de uma representação que procura engrandecer o campônio dentro dos limites da área rural.

Assim, è no percurso simbólico do “caboclo do mato”, representado por Juca, que se pode apreender o saudosismo do homem rústico que parte para a cidade. É justamente por cantar um representante da alma regional num momento de transformação que o poema pode ser considerado de transição. Seu aparecimento no ano de 1917 sustenta a tese de que é um “poema da era agrária que se finda”, uma vez que não faz referência à vida rural que se destituía com o crescimento urbano e industrial, ocorrido na capital na década de vinte, ao contrário, demarca o fim de uma “era” de reclusão do homem no campo.

Se analisado pelo viés específico de campo e cidade, essa particularidade do poema, a de louvar o homem ainda intocado pela civilização, ganha outras dimensões, que não precisamente remetem às diferenças ou ao caminho percorrido entre o mundo rural do interior e o surto fabril da cidade de São Paulo, mas pode também cuidar intrinsecamente da evolução citadina da própria localidade habitada por Juca. Em outras palavras, o “canto de despedida” pode referir-se à passagem sofrida pelas sociedades das pequenas cidades do interior que embaladas pela modernidade da capital, construíam seus centros urbanos observando padrões e conceitos da metrópole paulistana.

Enfim, seja em homenagem ao momento transitório do Estado de São Paulo, nesse dado período, ou seja, um canto unicamente local, o que permanece é a imagem de um caboclo que transita entre o ficar e o partir. Nessa indecisão, o personagem Juca Mulato resolve aceitar os conselhos da natureza, que até aquele momento lhe havia sustentado, e decide ficar. Ele fica, mas a sua atitude, decorrente do amor que sente por sua “pitria”, não è empecilho para que o centro de sua comunidade floresça, e menos ainda, motivo de obstáculo para que a urbe paulista continue em ebulição, pelo contrário, sua decisão contribui para que a “metrópole do café” alcance o *status* de cidade moderna e progressista.

3.2 – A “CIDADE VIVA” DE JUCA MULATO

A cidadezinha onde moro lembra soldado que fraqueasse na marcha e, não podendo acompanhar o batalhão à beira do caminho se deixasse ficar, exausto e só, com os olhos saudosos pousados na nuvem de poeira erguida além. Desviou-se dela a civilização. O telégrafo não a põe á fala com o resto do mundo, nem as estradas de ferro se lembram de uní-la á rede porintermédio de humilde ramalzinho. O mundo esqueceu Oblivion, que já foi rica e lépida, como os homens esquecem a atriz famosa logo que se lhe desbota a mocidade. E sua vida de vovó entrevada, sem netos, sem esperança, é humilde e quieta como a do urupê escondido no sombrio dos grotões. (LOBATO, 1959, p. 9)

No âmago das sociedades do interior paulista, os núcleos urbanos, emergentes no final do século XIX e início do XX, começavam a alterar o estilo de vida das famílias que habitavam as áreas rurais e trabalhavam nas lavouras cafeeiras. A transformação dessas localidades foi gradual e totalmente dependente do cultivo e comércio do café. A rápida expansão do café para o oeste paulista ocorreu devido à escassez do solo no vale do Paraíba, região que antes exercia o domínio da produção. Nessa “marcha” rumo ao oeste, muitos fazendeiros começaram a plantar seus pés de café. A região de Campinas, seguiu a do vale do Paraíba, e passou então a dominar a produção desse mercado ainda promissor.

Com a demanda do produto, muitos fazendeiros investiram no comércio cafeeiro, e ao redor desses agricultores enriquecidos surgem os primeiros núcleos urbanos buscando suprir as necessidades básicas desses agricultores. O café alastrou-se por todo o oeste paulista, e foi modificando as pequenas freguesias que ali existiam. A chegada do capitalismo nesses sertões ocorreu por meio de um único produto que foi capaz de dar uma outra estrutura à economia do interior, economia que dantes era unicamente baseada na subsistência.

Na medida em que avançava, o café trazia melhorias para aqueles pequenos centros. A instalação das ferrovias foi um dos veículos propulsores da economia de diversas cidades, e também o motivo do desastre econômico de outras que, por não abrigar nenhuma estação da Estrada de Ferro, acabavam relegadas ao abandono e não prosperavam como as outras pelas quais passavam a linha férrea. De acordo com Odilon Nogueira de Matos, os trens de ferro seguiam o caminho percorrido pelo café:

Parece fora de dúvida que a nossa Ferrovia surgiu e se desenvolveu “j cata” do café, isto é, a Estrada de Ferro seguiu de perto o caminho feito pelo cafezal. Sem o deslocamento do café não haveria a extensão da rede ferroviária. Ao contrário do que se passou em todo o processo de desenvolvimento de redes ferroviárias no mundo, as nossas ESTRADAS DE FERRO, em especial as PAULISTAS, não abriram novas fronteiras, mas, pelo contrário, acompanharam aquelas que iam sendo desbravadas e se constituíram em “frentes pioneiras”, na expansão colonizadora desencadeada pelo CAFÉ. (MATOS, 1974, p. 14)

Juntamente com a ferrovia, o progresso que, mormente, correspondia ao desenvolvimento econômico, ao crescimento urbano, à instalação de luz elétrica, a água encanada e outras facilidades da nova “vida moderna”, também vai seguindo a rota aberta pelo café, e essas pequenas vilas vão se expandindo e abrigando pequenos centros comerciais que mais tarde transformam-se em núcleos urbanos.

Do mesmo modo invasor que o capitalismo se estende por todo o oeste paulista, muitas pessoas também se deslocam para essas regiões com o objetivo de trabalhar nas lavouras. O estado recebe além de imigrantes, muitos mineiros e fluminenses, que deixavam seus territórios e seguiam para o interior paulista por saberem que, ali, encontrariam terras mais propícias à nova cultura que então surgia.

As fazendas de café constituíam-se num mundo à parte, pois sua função não era apenas econômica. A vida cotidiana em seu interior era plena de hábitos, costumes e crenças que acabaram por construir um verdadeiro estilo de vida. Tudo se voltava para a civilização cafeeira. Além de direcionar a vida de inúmeras pessoas, entre elas, e mais diretamente, os senhores das casas grandes, os italianos e demais estrangeiros que participavam ativamente na produção do café, os negros e ex-escravos que permaneceram com o trabalho no eito, o café imprimia ao lugarejo um cenário bem característico marcado pela própria disposição dos cafezais, pelas máquinas utilizadas para o beneficiamento do café, pelas tulhas, assim como, pela linha férrea e pelo surgimento do pequeno comércio.

Nessas lavouras cafeeiras, o trabalho de colheita, secagem, beneficiamento e armazenamento do café era realizado, ainda no século XIX, por escravos, e por parques imigrantes que, após a lei Eusébio de Queirós, desembarcaram no Brasil a fim de suprir a ausência da mão de obra do negro africano. Tais imigrantes eram contratados pelas fazendas como colonos, em regime que lhes pareciam semelhantes à escravidão, e que mais tarde foi-se modificando, o que permitiu que alguns poucos pudessem fazer economias, aplicá-las em terras e começarem suas próprias roças, além de facilitar a vinda de novos

imigrantes posteriormente, os quais, desembarcaram entre os anos de 1882 à 1930 em grandes números no porto de Santos, onde eram enviados diretamente para a Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo, e depois de rápida inspeção, encaminhados para as fazendas de café no interior do estado.

Com a alta do café na virada do século e a grande produção da rubiácea no estado de São Paulo, houve a necessidade crescente de novos contratos estrangeiros, de forma que aportaram no Brasil pessoas de várias nacionalidades como portugueses, espanhóis, japoneses, e sobretudo os italianos. Assim, pouco a pouco a mão de obra do negro ex-escravo foi sendo substituída pelo trabalho dos imigrantes.

Apesar dessa substituição do negro pelo imigrante, e da grande maioria dos ex-escravos, após abolição, preferirem migrar para os centros urbanos, alguns permaneceram nas lavouras de café na condição de colonos ou de simples assalariado rural, num regime de trabalho semelhante ao do imigrante, porém tratados preconceituosamente. Essa parcela de ex-escravos e de seus descendentes, que continuaram a trabalhar nas fazendas de café, nem sempre são consideradas em relatos do período por serem uma minoria e pela posição central que os italianos obtiveram no desenvolvimento da cultura cafeeira.²²

Na literatura do início do século XX, principalmente as duas primeiras décadas que remontam o auge do mercado cafeeiro, as obras que dão vazão a tais períodos históricos, e que abrangem a civilização formada pelo café, são poucas, mas convêm citar algumas: tem-se a publicação, em 1919, do romance *Madame Pommery* por Hilário Tácito, tal obra apresenta a saga de uma prostituta estrangeira que ao chegar a São Paulo depara-se com a sociedade formada pela economia cafeeira, porém, trata mais detalhadamente da sociedade paulistana no auge de suas transformações e, nesse sentido, há uma gama imensa de obras representativas da nascente sociedade paulistana, como a própria *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade. No teatro, referente ao mundo cafeeiro, as peças de Jorge Andrade trazem o cenário das fazendas e da família tradicional paulista, formada pela sociedade patriarcal, tão profundamente definida.

²² Célia Marinho discute sobre um projeto de Martinho Prado Jr. que propunha que os imigrantes não fossem apenas direcionados para as lavouras, mas também para os centros urbanos. Com isso, visava substituir o número de negros nas cidades, “internando-os” no campo, onde ficavam sob o controle dos fazendeiros e não se tornariam autônomos nas cidades. Há ainda um outro deputado que defendia a permanência dos negros no campo, em detrimento aos imigrantes, por serem os ex-escravos “os únicos que se amoldam aos costumes agrícolas do país”. (AZEVEDO, 2004, p. 109-144)

Ao deambular por esse período, a literatura modernista, em primeira instância, tenciona dar voz ao homem nacional, ao elemento tipicamente brasileiro, recorrendo mais comumente a grupos marginalizados pela estética literária precedente que se importava mais com a métrica, rimas perfeitas e vocábulos rebuscados. Apesar dos autores modernistas terem se preocupado, em princípio, mais com a questão do estilo do que com a nacionalização da literatura, é nesse momento que aparecem os primeiros personagens surgidos de uma tradição popular.

De início, a estética modernista, muito embasada pelo *Manifesto Futurista* de Marinetti, não adentrou de forma contundente as questões sociais de seu tempo, ficando a cargo das gerações posteriores esta imersão nos valores do povo, excetuando Mário de Andrade que o fez com primazia, sobretudo em seus contos²³. No entanto, é nesse momento que os intelectuais paulistas, influenciados pelas vanguardas européias, buscarão uma renovação das artes brasileiras tendo como referencial a cidade de São Paulo. É dessa forma, que a nova estética, lança luz no homem brasileiro, com intuito de criar uma literatura que fosse nacional e não um arremedo francês.

Esse período histórico é demasiadamente relevante, pois a questão da nacionalidade é uma discussão corrente entre intelectuais paulistas, principalmente devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, e sendo um momento calcado na rápida expansão capitalista, a identidade brasileira deveria ser criada ou interpretada para que a nação tivesse um novo elemento simbolizador.

A busca por esse homem já havia passado pelo índio na literatura oitocentista, pelo bandeirante bravo e destemido no limiar do século XIX, e nas primeiras décadas do século XX, muitos intelectuais voltavam-se para o homem comum que pudesse expressar a “realidade brasileira”. É dessa forma que os escritores modernistas também vão se empenhar na construção desse símbolo nacional, muitas vezes recriando e reinventando lendas e mitos brasileiros²⁴.

Juca Mulato antecede essas tentativas por ser nacionalista e por inspirar a Semana de Arte Moderna de 22. A intenção desses intelectuais é apresentar uma arte brasileira genuína, e seja em poema, romances ou mesmo contos, os autores da primeira

²³ Da obra de Mário de Andrade, considera-se como parte dessa literatura, voltada para as questões sociais de seu tempo, os contos reunidos nas obras *Os contos de Belazarte* (1934) e *Contos novos* (1947).

²⁴ Destaca-se as tentativas de Guilherme de Almeida com os poemas *Meu* (1925) e *Raça* (1925), a rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928), Cassiano Ricardo com *Martim Cererê* (1928) e Raul Bopp com *Cobra Norato* (1931).

fase modernista iniciam um novo padrão estético que embora critique as influências estrangeiras na arte nacional, eles também recorrem a movimentos estéticos surgido na Europa para a renovação da arte brasileira, mas num sentido de usufruto consciente, sem transformá-las em meras cópias.

O “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade, em 1928, explica detalhadamente o objetivo dos modernistas e aponta a diferença existente entre a proposta antropofágica, e a simples adequação ou aclimatação de um estilo estrangeiro aos elementos da cultura nacional, tal como os romancistas e poetas anteriores ao movimento vanguardista realizavam.

Como escritor de seu tempo, que sentia o apelo nacionalista do período e a exaustão do rigor parnasiano, Menotti del Picchia criou um personagem que representa essa nacionalidade que se originava na voz coloquial do homem simples do campo. Em *A longa viagem* ele declara:

“Aquela égloga, que era minha vida na fazenda da “Capoeira do Meio”, exigia de mim que eu descobrisse uma linguagem que expressasse essa integração minha com o espírito da terra. Eu queria dizer que por certo haveria uma forma telúrica, não contaminada por influência de outros países, para exprimir o estranho encantamento que me empolgava, que fazia com que eu aspirasse ser uma pedra, um pranto de água, um corrucho de pássaro, para participar daquela magia pânica em que o homem e coisas se fundiam num todo. Era isso que eu sentia a necessidade de exprimir. O protagonista do poema deveria ser algo que surgisse do chão, da terra-mãe pura e casta, como nascem de um prodígio as criaturas mitológicas. Foi então que concebi o “Juca Mulato”. Ele não seria uma criatura. Talvez um símbolo. Talvez um brado”. (PICCHIA, 1970, p. 138-139)

É desse modo que Menotti del Picchia pressente Juca Mulato, cuja alma lírica também empolgou os seus leitores no decorrer do século XX, recebendo por isso tantas edições²⁵. *Juca Mulato*, como menciona o autor, estaria intimamente ligado àquela terra. O caboclo era o fruto da “vida espiritual” que o poeta percebia entre os seres e a natureza do lugarejo em que habitava. Menotti não tinha pretensão de que Juca transformasse em símbolo nacional, mas sim, que o personagem representasse a participação de um segmento social na construção da nacionalidade, por isso recorre ao caboclo paulista a fim de caracterizá-lo em sua vida e afazeres cotidianos. É evidente que essa visão do caipira, como representante da “alma nacional”, está relacionada com o orgulho dos paulistas que viam seu estado como a “locomotiva” do país.

²⁵ Em 1977, o poema alcançou sua 70ª edição.

No preâmbulo da obra, o poeta informa que o personagem nasceu na cidade de Itapira, região da zona Mogiana, no interior de São Paulo. Os dados referentes à localidade são precisos, Menotti declara que o poema nasceu entre o “silêncio do Parque que se debruça sobre o bairro do Cubatão e o ambiente da fazenda Santa Catarina da Capoeira do Meio”.

Tendo como fundamentação o objetivo exposto em *A longa viagem*, Menotti cumpre o seu desejo e traz à lume um caipira completamente integrado ao seu ambiente, sua localidade, e apresentando conflitos íntimos decorrentes de um mal de amor. Juca Mulato, de acordo com o próprio autor, foi inspirado em algum “peão caboclo igil de corpo, limpo de espírito”.

O contexto histórico das cidades do interior paulista, pertencentes à economia cafeeira, remontam, basicamente, aquele definido no início deste capítulo. Sendo Juca um produto do seu meio social, é imprescindível recorrer àquela localidade e analisar algumas de suas particularidades.

Segundo Menotti, “A fazenda de Santa Catarina da Capoeira do Meio” é uma unidade agrícola típica da civilização do café situada em terras que fornecem, com produtos da região circundante, – excetuando o fronteiroço Mogi-Mirim – do melhor tipo do café brasileiro”. (PICCHIA, 1970, p. 129)

A localidade, berço de Juca, como descrita no poema, foi fundada em 1820, e em 1917, ela já havia se elevado à categoria de cidade, e possuía um pequeno núcleo urbano, cuja população era em sua maioria rural e habitante das fazendas de café. A economia da cidade alcançava relativo desenvolvimento devido à produção cafeeira e à presença de duas Estações Ferroviárias, uma localizada no centro urbano e outra na vila de Eleutério, na divisa com o estado de Minas Gerais. Essa última permitia a ligação da ferrovia paulista com o estado de Minas.

Em relação ao campo, o próprio autor descreve a divisão social e hierárquica da fazenda “Santa Catarina da Capoeira do Meio” em um trecho de *A longa Viagem*, no qual se percebe que a cidade realmente apresentava um panorama exclusivamente formado pela economia cafeeira. A fazenda incorpora a situação social abordada no início desse capítulo, ou seja, era fortemente marcada pela presença de imigrantes e por alguns negros remanescentes do tempo da escravidão:

sustento. O cavalo, fiel companheiro do caboclo em suas andanças pelo local, o galo que anuncia o amanhecer e o curiango o anoitecer, o bois para o sustento dos senhores, e os porcos que provém a banha e a carne que, tão efetivamente, participam da mesa do caipira.

Com o cenário definido, o poeta dá início à construção do personagem colocando-o como um sujeito que possui o desejo de participar de todo aquele ambiente vivo e trepidante. Juca é o homem rural amalgamado ao seu chão, fator que, agregado às práticas culturais e o apego à terra, acabam por qualificar o poema como “regionalista”.

Admitindo tal alcunha, as informações que se retiram da obra são as descrições do espaço rural, as quais abrigam o lugar onde estão os animais, o cafezal, a casa grande, o ocidente no qual resvala as “chamas das queimadas”, o terreiro, lugar que segundo Menotti era habitado pelos negros e seus descendentes, a cocheira, a restinga, “a venda do caminho”, o bosque, a choça do próprio Mulato, a tapera do negro Roque, a natureza circundante e o alto da serra. Esses espaços remontam o ambiente da fazenda do qual o poeta narra a história. O alto da serra é o ponto que culmina na decisão de Juca. Foi de lá, já pronto a deixar sua terra, que Juca Mulato olhou para trás:

E Mulato parou

Do alto daquela serra,
cismando, o seu olhar era vago e tristonho:
“Se minha alma surgiu para a glória do sonho,
o meu braço nasceu para a faina da terra.”

Reviu o cafezal, as plantas alinhadas,
todo o heróico labor que se agita a empreita,
palpitou na esperança imensa das floradas,
pressentiu a fartura enorme da colheita... (PICCHIA, [198-], p. 77)

Juca decide ficar. Seu lugar era ali. Nesse olhar para a terra surge uma antecipada saudade de sua vida simples, de suas conquistas frente à natureza local, de seu trabalho na lavoura, bem como uma esperança de tempos mais frutíferos. É a singeleza de sua alma pura que o impede de partir. O Ló bíblico não olha para trás porque nada do que estava deixando lhe importava muito, dinheiro e bens materiais ele poderia conseguir em qualquer outro lugar, mas e Juca? Na sociedade transitória do período, abandonar sua terra natal significaria começar tudo novamente, seja no campo ou na cidade, a situação seria completamente outra, e ele não estaria cumprindo o seu destino que “nasceu para a faina da terra”. (PICCHIA, [198-], p. 77)

É claro que essa visão de que o Mulato nasceu para o trabalho na lavoura de café, para “frutificar” e “florescer” junto ao seu ambiente “pitrio”, advém da concepção de mundo do próprio autor que se esconde por trás da voz narrativa. Menotti del Picchia era fazendeiro na cidade de Itapira, portanto, pertencente à aristocracia rural. Sua função era reconhecer o trabalho daquela gente simples que contribuía para com o progresso de São Paulo, a “metrópole do café”, e louvar o homem que sabia permanecer no seu lugar na sociedade.

Por esse prisma, percebe-se o quanto o autor expressava suas ideias conservadoras e reacionárias ao tratar as relações e funções sociais do homem comum. Tais ideais eram comumente veiculados pela elite dominante, e como Menotti pertencia a esse grupo social, é evidente que seu discurso retificaria alguns dos pressupostos hierárquicos da sociedade paulistana.

Mesmo sendo na concepção de um membro da aristocracia rural, o poema apresenta, grosso modo, o cotidiano do homem caipira, o elo existente entre o homem e a terra, a consciência social do Mulato, bem como a visão de mundo de seu autor. Ao analisar esses temas, chega-se à conclusão de que o poeta demonstrou uma pequena síntese do que seria a “civilização do café”.

A construção romântica do poema contribui para a caracterização do personagem e do mundo que o cerca, cada palavra, frase, expressão escolhida pelo autor corresponde à forma como o poeta observava esse mundo rural. O estilo de vida, propiciado pelo comércio do café, está presente nos versos do poema, é claro que não completamente, uma vez que se trata de uma cidade e fazenda específicas, mas pode-se considerar que *Juca Mulato* contenha intrinsecamente alguns valores e costumes da cultura caipira, que, emergiu e planou-se, enquanto pode, sustentada pelo café.

Referente ao modo de vida, que se desenvolveu tendo como gérmen a cultura cafeeira, cabe ressaltar alguns pontos que caracterizaram as pequenas cidades que dela participaram, tendo como exemplo a localidade que Juca habitava. Cidades pequenas, mas que receberam relativo aumento devido à produção da rubiácea. Como já mencionado, atrás do café veio a Estrada de Ferro, sempre recebida com muitos festejos pelos moradores locais, e os italianos, que chegaram especificamente para o trabalho nas lavouras.

Com a expansão do capitalismo pelo oeste paulista, a economia do homem rural deixa de ser de subsistência e, progressivamente, entra o comércio de alguns produtos

básicos para sua sobrevivência, pois como assalariados não podiam mais manter o cultivo de alimentos para o próprio consumo. Com o declínio da economia de subsistência, ganham espaço as pequenas vendas ou armazéns, que geralmente localizavam-se perto do centro urbano ou ao longo de seu caminho, como aparecem no poema, sendo acessível apenas por meio de transporte.

Outro fator que distingue uma localidade são as atividades religiosas, e em *Juca Mulato*, há algumas referências que serão abordadas mais tarde, mas faz-se necessário salientar que, em 1917, a cidade abrigava uma igreja Matriz e duas capelas menores em louvor a São Benedito, importante santo negro canonizado pela igreja católica. Antes mesmo da construção da capela principal, já existia na cidade uma Irmandade de São Benedito e o santo era cultuado na igreja Matriz. É conhecida a devoção popular por esse santo na localidade, em sua homenagem comemoram-se, até hoje, o dia 13 de maio com festas, procissões e com a famosa congada.

Esses festejos legitimam a existência de uma grande comunidade negra naquele lugarejo, existência essa que nem sempre foi declarada, ao contrário, sendo tendencioso escondê-la, uma vez que traz à baila uma história que não glorifica as bases de uma cidade idealizada pela elite dominante.

Juca Mulato, o protagonista de um sonho de amor irrealizável, representa não só o homem caipira desse período, como também uma cultura específica e uma cidade em particular. Nesse sentido, o poema de Menotti del Picchia é fruto de uma determinada situação social, que, economicamente, havia sido formada pela cultura cafeeira, e cujo sucesso dependia da continuidade desse modelo sócio-econômico. Os versos de *Juca Mulato* contam a malfadada história de um amor pueril, proveniente das relações hierárquicas de em um lugarejo que, como tantos outros, receberam a monocultura cafeeira e teve seu momento áureo para depois soçobrar js traças, assim como as “cidades mortas” de Monteiro Lobato

Figura 1 – Largo do Rosário década de 20.



Figura 2 – A cidade de Itapira vista da Estação Ferroviária em 1920.

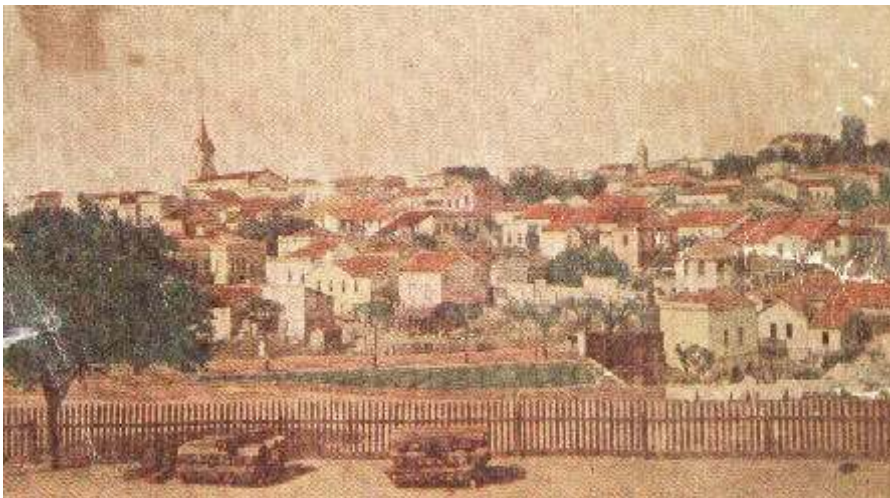
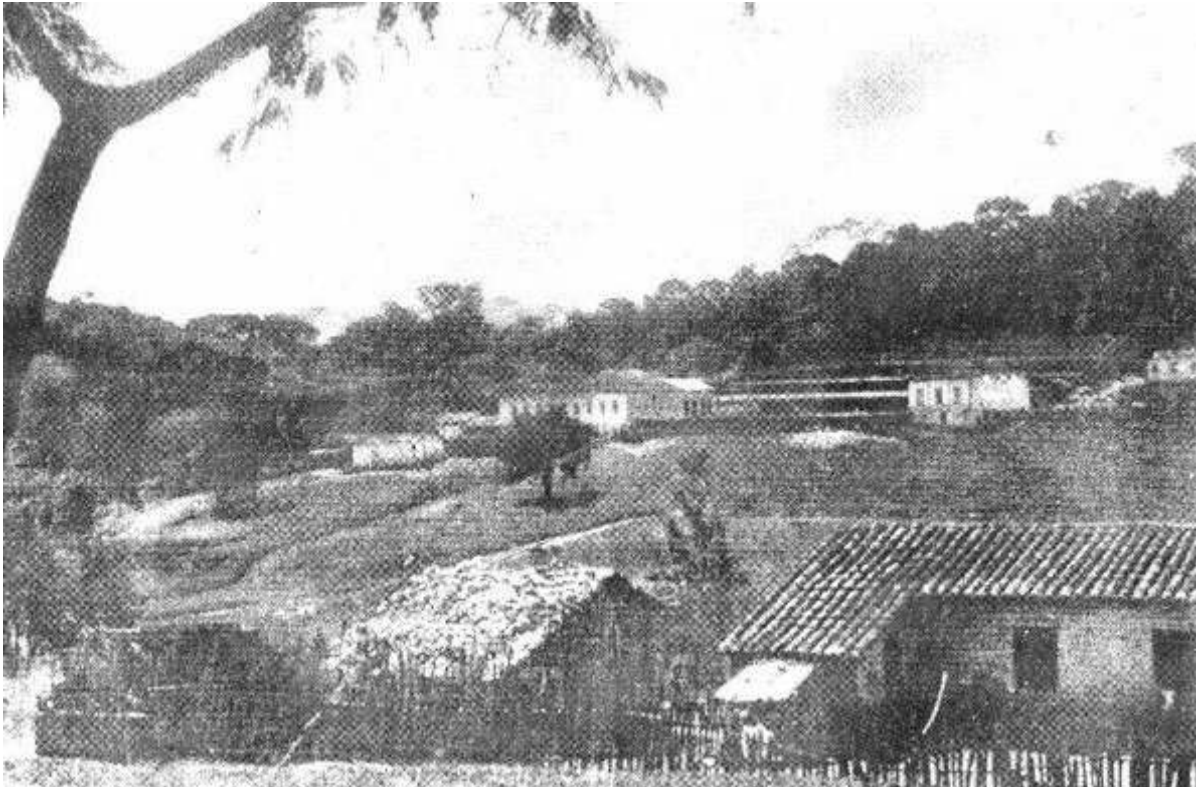


Figura 3 – Fazenda Santa Catarina da Capoeira do Meio em 1917.



4 O HOMEM

4.1 – UM PANORAMA DO CAIPIRA PAULISTA: A LITERATURA REGIONALISTA DE FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

“o caipira se define como um homem rústico de evolução muito lenta, tendo por fórmula de equilíbrio a fusão intensa da cultura portuguesa com a aborígene e conservando a fala, os usos, as técnicas, os cantos, as lendas que a cultura da cidade ia destruindo, alterando essencialmente ou caricaturando.”

Antônio Candido (CANDIDO, 1993, p. 250)

Talvez como uma tentativa de construir um símbolo social que, num primeiro momento, se constituísse como representante de uma identidade local, o personagem Juca Mulato foi criado quase como uma resposta de seu meio, e por representar significativamente sua região, sua colaboração se expandiu e alcançou âmbito nacional²⁷.

O enfoque nas características regionais perpassou a literatura brasileira em alguns momentos específicos, tendo sua origem no Romantismo com o sertanismo romântico, passando pelo Realismo/Naturalismo com o regionalismo realista, e se fixando também entre os modernistas. A primeira vertente é caracterizada por uma idealização do homem e da paisagem rural, apresentando o sertão como algo exótico e pitoresco, e o sertanejo com qualidades e valores oriundos do Romantismo europeu.

Dentre as obras de mais destaque, nesse período, encontram-se *O gaúcho* (1870) e *O Sertanejo* (1875) de José de Alencar e *O seminarista* (1872) de Bernardo Guimarães, além de outras obras de Franklin Távora e Taunay. Em São Paulo, o Regionalismo realista teve início com os contos de Valdomiro Silveira em 1891, seguido posteriormente pelas anedotas e poemas de Cornélio Pires a partir de 1910, e pela publicação do artigo “Urupês” e “Velha Praga” de Lobato em 1914.

²⁷ A obra Juca Mulato foi impressa, pela primeira vez, em um semanário, intitulado *Cidade de Itapira*, e como o autor não iria destinar a edição à venda, devido a decepção com a publicação de seu poema anterior, *Moisés* (1914), foram tirados apenas 500 exemplares, mas a repercussão crítica do poema fez com ele alcançasse muitas outras edições. (PICCHIA, [198-], p. 11-12).

A literatura regionalista foi muito criticada e é objeto de controvérsias. Antônio Cândido afirma que tal literatura è de “gênero artificial e pretensioso”, “que encara com olhos europeus as nossas realidades mais típicas”, além de ser “sentimental”, “jocosa” e “trat[ar] o homem rural do ângulo pitoresco”. (CANDIDO, 2000, p. 105) Em contraposição, Bosi afirma que alguns autores como Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto souberam aproveitar as “matrizes regionais”, “aprofundaram na linha realista” e com “fidelidade” compreenderam “ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção”, “pesquisaram o folclore e a linguagem do interior, alcançando em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis”. (BOSI, 1988, p. 232)

Antes de situar *Juca Mulato* no contexto do regionalismo, é imprescindível retomar a imagem literária do caipira paulista, que pairava no final do século XIX até o momento da publicação do poema em 1917, a fim de demonstrar rupturas e continuidades. Desse modo, ao delimitar o agente social “caipira paulista” pela literatura brasileira, tem-se a necessidade de recorrer aos vários retratos compostos por Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato e Cornélio Pires.

O embate entre as representações feitas por esses autores é essencial, pois sem elas corre-se o risco de generalizar a partir de usos e costumes que tais homens possuam em comum. Guardada as devidas proporções, tem-se o perigo de classificar um homem de determinada época e local a partir de um conceito da antropologia denominado *consensus gentium* (um consenso de toda a humanidade), debatido e criticado por Clifford Geertz.

O debate proposto pelo antropólogo consiste na superação do pensamento antropológico, predominante até a década de 50/60, que concebia para o homem um “padrão cultural universal”, ou seja, homens dotados de elementos essenciais comuns, que os condicionariam a estabelecerem para si “realidades” culturais semelhantes ou correspondentes, sendo totalmente indiferente aos aspectos psicológicos, biológicos e sociais. Tais pensamentos não consideram as particularidades culturais de cada povo, mas apenas um denominador comum, a “existência humana”.

De acordo com o antropólogo, não se pode estabelecer um conceito universal do homem através de uma dada cultura. É esse o risco que se corre ao agrupar diversas comunidades sob o rótulo de “caipiras paulistas”, baseando-se nas práticas comuns existentes entre eles. Mesmo se tratando de culturas de um mesmo país, compreendidas em uma mesma região, a cristalização de apenas uma dessas figuras, como representante de

todo um grupo, não deve se sobressair, pois esse relativismo apaga o ser individual que reside por trás daquelas roupagens características do homem do campo e dos hábitos culturais que lhes foram transmitidos por herança.

Elegendo um como representante de uma grande massa, não se aproxima do desenvolvimento interior do homem, e, por conseguinte, de uma representação mais próxima do real, bem como da sua relação com o ambiente, conseguindo apenas definir o contato que obtinham com as práticas culturais que os caracterizavam. Para Geertz:

“É na carreira do homem, em seu curso característico que podemos discernir, embora difusamente, sua natureza, e apesar de a cultura ser apenas um elemento na determinação desse curso, ela não é o menos importante. Assim como a cultura nos modelou como espécie única – e sem dúvida ainda nos está modelando – assim também ela nos modela como indivíduos separados. É isso o que temos realmente em comum – nem um ser subcultural imutável, nem um consenso de cruzamento cultural estabelecido.” (GEERTZ, 1989, p.64).

Levando em consideração tal proposição, este capítulo preocupa-se em ressaltar as diferenças encontradas nas diversas representações do caipira paulista na literatura brasileira do final do século XIX e início do século XX, compreendendo que cada autor que o representou, viveu em um período histórico marcado por diferentes ideologias e concepções, não apenas sobre o caipira, mas também sobre arte, literatura. Tendo sido influenciados pela região em que o mesmo se encontrava, e com a contribuição desta para com o progresso e modernização do país.

Atenta-se, primeiramente, para a literatura regionalista de Valdomiro Silveira (1873-1941) que abarca principalmente o período histórico das últimas décadas do século XIX, e veicula uma imagem do caipira como representante de uma “raça paulista” que se queria progressista e moderna, e ao mesmo tempo voltada para as tradições culturais daquela sociedade.²⁸

Construir uma identidade nacional era um objetivo recorrente no final do século XIX, válido para inúmeros países americanos, europeus e asiáticos. Todos buscavam representar seu país como uma nação unida, homogênea e já estabelecida séculos antes, quase sempre por meio de um herói e de um mito fundador, que congregaria todos os seus habitantes.

²⁸ E relação tentativa de se definir uma “raça paulista” com base no pioneirismo bandeirante. Ver (ELLIS, 1936)

Nesse processo, a literatura assumiu um papel fundamental, a de servir como suporte para a criação e consolidação dos elementos da nacionalidade, ainda que por meio da ficção. No Brasil, em especial, a literatura assumira esse caráter durante quase todo o século XIX e início do XX, por meio de duas figuras centrais, o bandeirante e o caipira.

A imagem do bandeirante enquadrava-se perfeitamente nos ideais dos intelectuais paulistas de criar uma história e uma tradição para o Brasil a partir de São Paulo. Para essa elite, São Paulo destacava-se como superior às demais regiões do país desde o período colonial com o “pioneirismo paulista”, encetado pelo bandeirante. Assim, a gênese da liderança paulista, como a região mais rica e desenvolvida do país devido ao café no século XIX, teria origem no século XVI e XVII com as Bandeiras, que demonstravam o espírito de liderança e bravura nato ao paulista.

Considerando a popularidade, entre as elites brasileiras, das concepções do racismo científico importadas da Europa, que se fundamentava na superioridade do homem branco, a figura do Bandeirante colocaria para São Paulo a idéia de um passado pouco vinculado às “raças inferiores”, uma vez que o bandeirante seria resultado da miscelânea entre portugueses e índios, excluindo assim o elemento racial visto como o mais atrasado, o negro.

Além disso, é importante ressaltar que, apesar do bandeirante ser fruto da miscigenação entre portugueses e índios, esses últimos é que foram dominados, catequizados, “civilizados”, e em sua grande maioria exterminados. Assim, os bandeirantes paulistas e suas proeminentes gerações, legariam apenas algumas características positivas dos indígenas, como algumas técnicas agrícolas e hábitos culinários, mas considerando-se, eminentemente, descendentes dos bravos portugueses.

O motivo pelo qual São Paulo se tornou a província/estado mais importante do país deveu-se ao fato de sua população ser formada, historicamente, por um padrão cultural e racial superior às demais regiões brasileiras, devido à, comparativamente, baixa presença de negros entre os paulistas. Essa formação diferenciada fez com que autores invocassem a separação da “Pátria Paulista”.

Nesse período de transição do século XIX para o XX, o caipira foi representado pela literatura em dois momentos distintos: o sertanismo romântico e o regionalismo realista. Apesar das diferenças entre essas vertentes, uma preocupação central faz-se presente em ambas, a construção da identidade nacional por meio da elaboração de

um passado comum a todos, materializado na figura do homem interiorano.

Deve-se notar que o Regionalismo coincide com a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1899), momentos que para além das transformações políticas econômicas e sociais, ocasionou novas discussões quanto à definição de povo brasileiro. Além disso, a instauração republicana incentivou novas discussões quanto à identidade nacional e a necessidade de uma nova história para o Brasil.

A maior autonomia estadual, decorrente do novo sistema federativo, foi um incentivo a mais para as produções regionais, tanto para a história e a geografia, quanto para a literatura. A elite paulista, acreditando na superioridade cultural, econômica e racial de sua população em relação ao restante do país, propôs a construção de uma história e uma literatura que defendessem a vanguarda histórica dos paulistas, não apenas no campo da economia, mas também no das artes e das idéias. Essa intenção fica evidente quando da fundação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894), do Museu Paulista (1894) e da Academia Paulista de Letras (1909).

Retomando a questão sobre a literatura regionalista, pode-se dizer que ela se caracterizou por uma tentativa de descrever com o máximo de precisão possível a realidade física e social das populações sertanejas, dando importante destaque para os hábitos, as práticas culturais como modo de vestir, falar, enfim, os diferentes modos de viver dessas populações.

Todavia, à semelhança da sertanista, acabava por idealizar seus personagens, uma vez que ainda prevalecia para os escritores a intenção de, por meio da literatura, se criar uma identidade étnico-cultural para o povo brasileiro buscando na figura do homem rural o elemento catalisador das mais puras e autênticas manifestações populares.

Durante quase todo o período do século XIX, a figura do caipira e do bandeirante foram, constantemente, abordadas pela literatura paulista no sentido de criar uma tradição e uma identidade comum ao povo brasileiro. Apesar de serem, por vezes, apresentados como sinônimos, suas representações eram complementares, pois o bandeirante expressava os atributos de força, coragem, destreza e pioneirismo, enquanto que o caipira aparecia associado à pureza, bondade e ingenuidade.

Apesar da intenção de se criar figuras representativas da nação, ambas retratavam elementos oriundos de São Paulo, ou seja, o paulista seria o modelo para

construção de uma identidade comum para o Brasil. Tal concepção foi reforçada com o crescente desenvolvimento de São Paulo devido ao comércio cafeeiro. É dessa forma que Valdomiro Silveira representa o caipira em suas obras.

Valdomiro Silveira passou a maior parte de sua vida no interior de São Paulo, tendo contato com os caipiras em diversas regiões do estado. Suas principais obras são: *Os Caboclos* (1920), *Nas Serras e nas Furnas*, (1931) *Mixuangos* (1937) e *Leréias: histórias contadas por elles mesmos* (1945). Apesar de seus livros terem sido publicados nas datas marcadas, eles foram escritos bem antes, entre 1895 e 1906. Como representante do regionalismo, Valdomiro Silveira procurou eleger o caipira paulista como o representante da identidade nacional, valorizando-o como o genuíno habitante da nação brasileira.

O grande destaque das obras de Valdomiro Silveira se dá pelas inovações literárias que acabaram por resultar em obras com um padrão literário reconhecidamente mais sofisticado quando comparado aos demais regionalistas de São Paulo. Dessas inovações a de maior destaque é decorrente da valorização da oralidade típica do caipira.

O autor entendia que em uma sociedade com um número bastante reduzido de letrados, a oralidade tornava-se um veículo para a manutenção das tradições e da cultura “original” dos campônios. Cultura e tradição que, para o autor, são as mais genuínas manifestações do povo brasileiro.

Os narradores das obras de Valdomiro são oniscientes e exímios conhecedores do universo cultural caipira, o que lembra uma postura folclorista típica das primeiras décadas do século XX, a qual procurava “resgatar” e “catalogar”, como algo estético e livre de contradições, os modos do sertanejo. Todavia, Valdomiro se distancia dessa postura ao incluir em seus romances tramas e enredos que mostram a dinâmica e a complexidade desse universo como algo vivo e em constante diálogo consigo próprio, bem como com outros universos culturais.

Para esse autor, o caipira passa a ser identificado menos por suas características raciais, como ocorre em Cornélio Pires e Monteiro Lobato, e mais por suas manifestações culturais, principalmente por sua linguagem, por seus costumes e crenças²⁹. Sendo tal enfoque um dos grandes elementos de destaque em suas obras.

²⁹ Sobre o enfoque cultural na obra de Valdomiro Silveira. Ver (SILVEIRA, 1997).

- Ota! Solama Bruta! – ia dizendo do Chico Pica-pau, sozinho, pela estrada vermelha, ao pino do dia. O suor caía-lhe em grossas gotas pela testa e rosto abaixo, banhando-lhe a camisa de algodão e um bentinho de baeta azul que vestia a oração livradeira das cobras e dos outros bichos de peçonha. Derrubou mais o chapéu na testa, pôs a mão esquerda sobre os olhos, atentou no céu demoradamente:

- Pois já devêra de ‘tar mais friinho um pouco: arre, dianho! Neste tempo que o sol já aponta branco, a fresca vem cedo. Isto è chuva que ‘tá aprojitando, não hai como não seja!

E, de fato, para os lados do Ourinho havia nuvens acasteladas sobre os morros, vagamente ameaçadoras na sua cor plúmbea e triste. Uma tapera começou a circular ao cimo da mata, com preguiça, dois tucanos principiaram de uma banda a outra da estrada um diálogo em voz rachada e enfadonha, e o sol teve sombras intermitentes a cobrirem-lhe a face esfogueada. (SILVEIRA, 1962, p. 14-15)

No trecho pertencente ao conto “Na tapera de Nhô Tido”, observa-se um narrador em terceira pessoa, uma descrição bem realista do personagem, na qual se inclui elementos que caracterizam a cultura caipira, como a crença no “bentinho” que protege contra cobras ou outros bichos peçonhentos. Uma caracterização da paisagem rural: o sol, a previsão da chuva, os tucanos e uma tapera, aspectos que demarcam a literatura de Valdomiro Silveira como um todo. Ademais, na fala do personagem percebe-se o uso do linguajar típico do caipira, constantemente utilizado pelo autor, as vezes de forma mais distanciada e por vezes mais aproximadas, sendo que em *Leréias: histórias contadas por elles mesmos* o autor abole o distanciamento entre o narrador culto e os personagens rústicos.

Valdomiro evidencia a importância da linguagem própria do homem interiorano como um elemento caracterizador de sua tradição e cultura, a qual seria a fundadora da identidade e da origem do povo brasileiro. Entretanto, para Valdomiro a genuína cultura caipira estava ameaçada pelo avanço do cultivo do café, que por seus efeitos econômicos e sociais, como o deslocamento forçado, a destruição de parte das culturas de subsistência em prol do latifúndio, e também pela introdução dos imigrantes, estavam desestruturando e descaracterizando a cultura rural, ameaçando inclusive a sua existência.

Vale lembrar que, se por um lado, Valdomiro não considera como muito relevante a questão racial por seu caráter determinista, por outro, o autor constrói seus personagens como descendentes de europeus, sobretudo portugueses, pois tal descendência seria o elo que ligaria o caipira, como sendo o maior representante da nacionalidade, aos antigos bandeirantes. Portanto, uma nacionalidade branca, de origem

europeia e paulista. O próprio autor se via como um genuíno paulista e afirmava sua descendência bandeirante.

Contudo, não havia somente posicionamentos positivos acerca do sertanejo. Inúmeros intelectuais imbuídos, principalmente, das teorias da eugenia, do darwinismo social e do racismo científico europeu, atacavam veementemente o caipira. Assim posto, gerou-se um conflito entre, de um lado os intelectuais que defendiam o campônio, considerando-o como o genuíno habitante da nação e “guardião das tradições” brasileiras, como Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, e no extremo oposto, autores que depreciavam o caipira, enxergando-o como um ser racialmente inferior devido à sua mestiçagem, sendo assim, culpado pelo atraso econômico e social da nação. Dentre os intelectuais dessa vertente, destaca-se Monteiro Lobato com a caracterização de seu Jeca Tatu³⁰.

Mesmo antes desses trabalhos literários, é importante notar que durante o século XIX, a preocupação de se criar uma genealogia da nação era uma constante nas artes em geral, e não apenas na literatura. A figura do caipira era um elemento chave para a consolidação desses objetivos também nas artes plásticas, como no caso dos trabalhos de Almeida Júnior (1850-1899).

Por ter nascido no interior de São Paulo, Almeida Júnior teve contato desde criança com o universo caipira, sendo esse, a grande inspiração durante sua vida artística. Entretanto, a intenção do pintor em retratar com “precisão” o cotidiano e os modos de vida dos camponeses com quem teve contato, ia além dos objetivos provincianos de um pintor apegado a sua terra, considerando que Almeida Júnior também tinha uma preocupação em construir um elemento que representasse a nação brasileira, vendo, para tanto, o caipira paulista como o modelo ideal.

Almeida Júnior idealiza o caipira pela forma pictórica do mesmo modo que autores como Valdomiro Silveira o fazem pela escrita. Por seu inegável talento artístico, Almeida Júnior viaja a estudos à Paris como pensionista de D. Pedro II, tendo contato com as novas técnicas de pintura em voga na Europa. Tais técnicas são utilizadas em muitos de seus grandes trabalhos como *O derrubador brasileiro* (1879), *Caipiras negaceando* (1888), *Caipira picando fumo* (1893) e *O violeiro* (1899).

³⁰ A respeito do caipira, descendente dos bandeirantes, como sendo o “guardião das tradições”. Ver (SILVEIRA, 1997, cap. 3)

Assim, é visível a contribuição do pintor na idealização desse segmento social, como o genuíno habitante brasileiro, descrevendo-os como trabalhadores vigorosos, humildes e corajosos. Seus trabalhos também podem ser enquadrados como realistas/regionalistas, dada a intenção do autor em descrever da forma mais verídica e precisa possível, as práticas culturais e cotidianas do homem rústico do sertão paulista.

Por sua vez, o escritor e folclorista Cornélio Pires (1884-1958), à semelhança de Valdomiro Silveira, teve contato com o universo caipira desde sua infância na cidade de Tietê, no interior de São Paulo, onde nasceu. A maioria de suas obras são coletâneas de inúmeros casos e anedotas sobre o caipira, poesias, além de algumas composições musicais, sendo por isso considerado o fundador da música caipira.

Segundo Cornélio, os caipiras:

São os filhos das nossas brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e dos ubérrimos vales de nossos piscosos, caudalosos, encachoeirados inumeráveis rios, “acostelados” de milhares de ribeirões e riachos.

Nascidos fora das cidades, criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça. Tímidos e desconfiados ao entrar em contato com os habitantes da cidade, no seu meio são expansivos e alegres, folgazões e francos; mais francos folgazões que nós outros, os da cidade. De rara inteligência – não via nisso exagero – são, incontestavelmente, mais argutos, mais finos que os camponeses estrangeiros. Compreendem e apreendem com maior facilidade: fato, aliás, observado por estrangeiros que com eles têm tido ocasião de privar. É fato: o caipira puxador de enxada, com a maior facilidade se transforma em carpinteiro, ferreiro, adomador, tecedor de taqueres e guembé, ou construtor de pontes. Basta-lhe “uma só” explicação bem clara; ele respondera: “Se os ôtro fáiz... proque não hi de fazê!... Não agaranto munto, mais vô exprimenta”. (PIRES, 2002, p. 20)

Assim, percebe-se, pelo primeiro parágrafo, a visão do autor acerca do caipira como um ser praticamente oriundo da própria natureza brasílica, sua origem se perde por parecer tão antiga e atemporal quanto as montanhas, os rios e os campos. Sua relação com a natureza é tão próxima que o caipira è tido como “acostelado” aos elementos naturais, sugerindo uma analogia bíblica com a criação da mulher, Eva, a partir da costela do homem, Adão, tendo ambos origem divina.

É possível que Cornélio tentasse eleger o caipira como o elemento mais representativo da nacionalidade brasileira. Tal propósito é reforçado quando, no segundo parágrafo, o caipira, representante do trabalhador nacional, é mostrado como sendo mais inteligente, “fino” “arguto” que os “camponeses estrangeiros”, e ao propor a predominância do trabalhador nacional no campo. *Conversas ao pé do fogo*, é de 1921, período em que

grande parte dos intelectuais ainda apoiava fortemente a imigração, não apenas por questões econômicas, mas também sociais e étnicas, pois viam o trabalhador estrangeiro, branco e europeu como mais produtivo, civilizado e racialmente superior.

Apesar disso, ao comparar os caipiras com os citadinos, Cornélio reforça um velho estereótipo que permeia a sociedade brasileira, ou seja, a de que o campo é um local de atraso e ignorância por ver os caipiras como ingênuos, impulsivos e contrários a atividades de cunho racional, e no extremo oposto os citadinos como cosmopolitas, racionais e desenvolvidos econômico e intelectualmente. Cornélio em muitas anedotas acaba colocando o caipira em situações de ridicularização face ao ambiente urbano.

Assim, se por um lado Cornélio valorizava a cultura caipira por sua simplicidade, ingenuidade e principalmente por seu caráter trabalhador, confrontando com as teorias preconceituosas que viam o caipira como indolente como a adotada a princípio por Monteiro Lobato, ao mesmo tempo reforçava um estereótipo antigo de oposição entre mundo rural, atrasado e tradicional, e mundo urbano, moderno e cosmopolita.

O humorista não era adepto das teorias racistas de sua época - que pregavam o embranquecimento do povo brasileiro como única forma de se atingir o progresso econômico e social - por defender a grandeza do trabalhador e da cultura caipira totalmente miscigenada, mas não estava imune à influência desses pensamentos, uma vez que tipifica os caipiras em quatro grupos raciais: os caipiras brancos, os caipiras pretos, os caipiras caboclos e os caipiras mulatos.

Quanto ao primeiro tipo, Cornélio afirma que são oriundos dos europeus. São os que mais se preocupam com a educação, são sempre proprietários, limpos, recatados, sempre respeitados pelos caipiras pretos e caboclos. Se são analfabetos, são gentis e bem educados, além de sóbrios, alegres e excelentes patrões.

Em relação ao caipira negro, o autor destaca que são os descendentes dos africanos, sendo bons brasileiros, porém, sofrem ainda as consequências da escravidão, uma vez que em sua maioria são pobres e esfarrapados. São carinhosos, gentis, pacientes e humildes, em especial os velhos. A casa desses è limpa, mas são facilmente vencidos pela “cachaça” e pela tuberculose. O caipira negro não se deixa humilhar pelo branco e são descritos como mais patriotas que esses.

Contudo, ao descrever os negros velhos, Cornélio é mordaz: “Que è o negro velho? Um farrapo de gente... é um bagaço da vida! É um hospital de doenças! Tem os

pés inchados e rachados pelas frieras, pelos espinhos, pela erisipela, pela elefantíase... Seu peito ronca e ringe cheio de asma!” (PIRES, 2002, p. 28).

Cornélio foi pioneiro ao descrever qualidades positivas do negro, bem como sua importância na configuração do universo caipira, no entanto, os negros são retratados como passivos, doentes, maltratados e com certos vícios. Para o autor, a contribuição que os negros deram à formação do caipira paulista foi puramente étnica, não considerando seu importante legado cultural. Algo que será feito, somente com *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre em 1933.

O caipira mulato é descrito como o mais vigoroso, altivo, independente e mais patriota de todos os demais. Apesar de ser apreciador de samba, não se mistura com os negros, pois considera-se superior a eles por serem mais “claros”, mesmo assim, trata-os com carinho. É perceptível uma forte presença racial na definição do “caipira mulato” pelo fato do autor afirmar que as mães negras mimam e satisfazem-se mais com seus filhos por serem diferentes delas mesmas, ou seja, por serem mais “claros”. É curioso o fato de que a figura do negro na definição do caipira mulato acaba sendo mais depreciada do que a apresentada pelo próprio caipira negro.

Na época da publicação de *Conversas ao pé-do-fogo*, apenas Menotti del Picchia em *Juca Mulato* havia apontado algumas qualidades e a importância do “mulato” como elemento participante da comunidade rural. Contudo, no poema menottiano, nota-se uma ausência de traços mais aprofundados acerca desse segmento social. Juca Mulato apesar de possuir “força”, “elegância”, “agilidade”, é um caipira sob o qual paira a dominação do homem branco. À semelhança do caipira mulato de Cornélio, Juca Mulato acaba por não apresentar uma contribuição cultural definida para a formação do caipira paulista, apesar de ser um elemento dele constituinte, Juca apenas participa da rotina rural do seu espaço físico.

Quanto ao caipira caboclo, Cornélio Pires define sua origem como descendentes dos “bugres catequizados”, apresentando às vezes “um tiquinho de sangue espanhol ou português”. Comparando-o com o caipira branco que se apresenta como membro de uma determinada família, o caipira caboclo se apresenta como “sendo da raça de tal gente”. São descritos como fortes, porém “magruços”, são resistentes a doenças. Citando Cornélio, esses caipiras são: “inteligentes e muito preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como os ciganos, desleixados, sujos e emulambados, dão tudo por um

encosto de mumbava ou de capanga, são valentes, brigadores e ladrões de cavalos”. (PIRES, 2002, p. 25).

Além dessas características, os caipiras caboclos são descritos como mulherengos, “almofadinhas caboclos”, e apesar de serem raros, existem em todo o estado. Segundo Cornélio a vida desses

[...] é caçar, (com aviamentos arranjados aqui e ali à custo de pedinchices) pescar, dormir, fumar, beber pinga e tocar viola, enquanto a mulher, guedelhuda e imunda, vai pelos vizinhos, pidonha e descarada, filar dos bons trabalhadores o feijão, o tocinho, o açúcar, o café a farinha e... um *manajo* de couve [...] (PIRES, 2002, p. 25-26)

Fora isso, os caboclos criam seus filhos ao Deus-dará, são sujos, usam roupas imundas. Suas casas além de miseráveis, nas quais não há ratos apenas porque não há o que roer, são nojentas, pois não são limpas por pura preguiça. O autor termina sua descrição afirmando que “graças a Deus, parece que esse tipo vai desaparecer”.

É perceptível a dose de preconceito imersa na construção da imagem do caipira caboclo, descrevendo-o como indolente, preguiçoso, ladrão, bêbado, imundo, dentre outros. Cabe lembrar que, muitas das características dos caboclos, são extremamente semelhantes às descrições de Monteiro Lobato em “Urupês” e “Velha Praga”. A propósito, Cornélio finaliza sua descrição do caipira caboclo afirmando que foi um desses caipiras que Lobato estudou e descreveu, apenas errando por generalizá-lo.

Dentre o que foi colocado, acerca da obra de Cornélio Pires, deve-se destacar que apesar de seu estilo de fazer anedotas e descrever causos, que por vezes ridicularizavam o caipira, o autor apresenta imagens que mostram a convivência de cidades do interior com elementos da modernidade urbana que alterava a rotina dessas pequenas cidades, quebrando, dessa forma, com a simples dicotomia existente na época que dividia mundo urbano e rural, no qual esse último era visto como rigidamente estático.

Segundo Cláudio Bertolli Filho, Cornélio Pires:

[...] afastou-se de Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira ao negar o futuro desaparecimento dos caipiras, quer pela americanização do rústico até que se metamorfoseasse em outro tipo social, quer pela sua pura exclusão do território paulista. Em vez disso, Cornélio fincou pé na capacidade da cultura interiorana transformar-se sem no entanto perder sua originalidade, de ser outra sem deixar de ser a mesma. (FILHO, 2009, p. 58)

Assim, Cornélio teve um importante papel ao valorizar a cultura caipira, especialmente por demonstrar sua abrangência e complexidade, ainda que suas figuras tipificadas tenham contribuído, por vezes, para a construção de uma imagem deturpada e preconceituosa do caipira paulista.

A figura do caipira desempenhou uma importante função no campo das artes brasileiras, sobretudo na literatura, ao longo do século XIX, uma vez que essas estavam preocupadas em criar um personagem que representasse a nacionalidade brasileira por meio de um elemento tipicamente paulista.

Em contraposição, havia também representações que menosprezavam o caipira, acusando-o de ser um entrave ao desenvolvimento do Brasil, como o fez Monteiro Lobato, e que será analisado mais adiante. Porém, ambas as representações mostram como o caipira era uma figura muito pensada, diante desse contexto de debate em torno da definição do que era o povo brasileiro.

Todas essas questões estavam na pauta do dia no momento em que Menotti Del Picchia escreveu *Juca Mulato* em 1917. Ainda mais, ao se considerar o contexto específico em que o livro foi escrito, no qual havia um forte apelo nacionalista diante do quadro da Primeira Guerra Mundial.

Menotti cria um caipira apegado a sua terra e ao seu modo de vida, totalmente integrado à natureza que o cerca, da mesma maneira que os caboclos de Valdomiro Silveira, porém a inovação do poeta é apresentar a epopeia romântica de um caipira mulato em um período que a idealização do caipira, como representante da nacionalidade, baseava-se em um caipira eminentemente branco e descendente dos bandeirantes.

Menotti se distancia de Cornélio, que especificou em 1921 as qualidades e defeitos do “caipira mulato”, por não buscar definir um tipo caipira, mas apresentá-lo com características, até então, não atribuídas a um “mulato”. Juca è descrito romanticamente por “seu rosto moreno”, “seu torso trigueiro”, por sua altivez, agilidade e robustez, sendo ainda sóbrio, amante da natureza e patriota, um perfeito “Hércules do mato”, para usar a expressão cunhada por Júlio Dantas.

No entanto, o poema acaba por fixar um lugar determinado para o negro naquela sociedade, quando, no capítulo “A voz das coisas”, a mãe de Juca afirma que ele seri doutor, e o pai “sensato” sentencia: “Nosso filho seri um caboclo do mato, forte como a

peroba e livre como o vento”. Liberdade totalmente duvidosa por revelar o conformismo do pai e a submissão do filho, que justamente é representado como um caboclo do mato, a uma condição social inferior ao dos senhores da casa-grande. (PICCHIA, [198-])

Apesar disso, *Juca Mulato* representou uma grande inovação na literatura regionalista, nesse momento de transição, fundamentalmente por sua temática, que considerou os “mestiços” na formação do caipira, valorizando-o como braço forte para a lavoura, elevando-o à categoria de herói de uma fábula cabocla, descrevendo-o com adjetivos que o engrandecem e o tornam mais altivo que os demais caipiras, também representados num momento de grande adesão às teorias raciais e de branqueamento da população.

4.2 – O CONTRAPONTO ENTRE JUCA MULATO E JECA TATU

“Pobre Jeca Tatu!
Como és bonito no romance
e feio na realidade!
Jeca mercador,
Jeca lavrador
Jeca filósofo

Monteiro
Lobato

Seguindo a proposta de delinear a imagem literária que se tinha do caipira paulista até, o momento da publicação do poema *Juca Mulato*, faz-se necessário aprofundar a relação que se estabelece consciente ou “talvez inconscientemente”, como afirma Paulo Rónai, entre os personagens criados por Menotti del Picchia e Monteiro Lobato.

A literatura é um veículo artístico que abrange uma grande quantidade de representações sociais. Tais representações identificam “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, motivo pelo qual, constantemente a literatura vem sendo estudada pela história cultural. Chartier prossegue afirmando que “uma tarefa deste tipo supõe virios caminhos. O primeiro diz respeito a classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”. (CHARTIER, 1998, p. 16)

Devido às diferenças que apresentam, é relevante contrastar tais visões,

principalmente, quando possuem características tão adversas ao tratar de um mesmo elemento social. Destarte, a comparação entre o Jeca Tatu e Juca Mulato desnuda uma possibilidade de constituição literária do caipira para além da imagem cristalizada por Monteiro Lobato, na medida em que o poeta tenta fixar a figura de um caipira “forte” e “livre”, mas intrinsecamente amarrado pelas correntes sociais que invadem o seu isolamento lírico.

Com a publicação do artigo “Urupês” em 1914 na seção “Queixas e denúncias” do jornal *O Estado de São Paulo*, Monteiro Lobato dá vida a um personagem que habita as áreas rurais do interior do estado paulista. Num primeiro momento, o fazendeiro, preocupado com a devastação de suas terras pelos caipiras, visava denunciar a precariedade do modo de vida e dos costumes dos caboclos.

Em “Urupês”, Lobato se posiciona contra a “onda caboclista” ou sertanismo, que segundo ele, conferia ao homem do interior uma imagem romantizada e não condizente com a realidade brasileira. Tal estilo literário voltado para “a gente do interior” e suas regiões se ascendeu, como já foi abordado, devido à intenção dos intelectuais e políticos em configurar um caráter nacional para o homem brasileiro.

O artigo “Urupês” atinge enorme sucesso entre os leitores do jornal, fato que anima Lobato a dedicar-se a outro artigo de mesma temática, “Velha Praga”, publicado também em 1914. Alguns dos leitores, também pertencentes à oligarquia rural, se identificaram com os problemas enfrentados por Lobato em suas terras e viam no articulista, o porta voz de seus interesses econômicos. Através desses dois artigos, a figura do homem interiorano fica moldada seguindo os padrões de um único caipira, Jeca Tatu.

Antes de apontar as razões que levaram Lobato a generalizar o homem rústico baseando-se em apenas um exemplo, cabe ressaltar que Lobato descreve a situação que observa de sua fazenda situada no Vale do Paraíba, região em decadência devido ao desgaste do solo, provocado pela monocultura cafeeira. Nesse sentido, fica patente que os caipiras daquela região possuíam hábitos e costumes condenáveis aos olhos da aristocracia rural, em razão das próprias condições do ambiente desgastado, pois até mesmo os ricos fazendeiros sofriam com a derrocada econômica daquelas cidades, eternizadas pelo próprio Lobato, posteriormente, em *Cidades Mortas* (1919).

No momento da publicação dos artigos n'*O Estado de São Paulo*, a imagem do Jeca Tatu para Lobato era a de um caboclo que vivia “a vegetar de cócoras, incapaz de

evolução, impenetrível ao progresso”; antipatriota; supersticioso; indolente e preguiçoso, “parasita da terra”. O articulista sentencia:

O caboclo é soturno.
 Não canta senão rezas lúgubres.
 Não dança senão o cateretê aladainhado.
 Não esculpe o cabo da faca como o kabyla.
 Não compõe sua canção como o fellah do Egipto.
 Triste como o curiango, nem sequer assobia.
 No meio da natureza brasilica, tão rica de formas e côres, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente, e a inflorescência dos cedros, ás primeiras chuvas de Setembro, abre a dança dos tangarás, onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisica em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas.
 Só elle não fala, não canta, não ri, não ama. Só elle, no meio de tanta vida, não vive.
 (LOBATO, 1920, p. 217-218)

Por meio dessa descrição, Lobato apresenta um caipira paulista avesso àqueles representados pelos outros autores, desmistificando, portanto, a idéia comum de um homem forte e valente, descendente dos heróicos bandeirantes portugueses que haviam expandido o território brasileiro, e que foram escolhidos como símbolos da nação. Contrariamente a esses regionalistas, Lobato representa um caipira que em sua concepção pode ser classificado como “piolho da terra”, um “urupê de pau podre”. Se por um lado, hi denôncia de um modo de vida precário e relegado ao abandono, por outro, o foco na condição do homem, e não nos problemas por ele enfrentado, salienta alguns pensamentos ideológicos do autor.

Na criação de Jeca Tatu ficam evidente as concepções ideológicas de Monteiro Lobato, acerca principalmente do racismo científico, do darwinismo social e do determinismo geográfico, pela forma como ele ataca o caipira. Em “Urupês”, o autor ao criticar o que considera como “cabocismo”, propõe uma literatura de caráter nacional e voltada para a realidade humana. Contudo, ao buscar retratar e explicar a “realidade” vivida pelos caboclos, Lobato cria para esse grupo social uma imagem estereotipada e impregnada pelos conceitos e valores raciais da pseudo ciência européia, muito em voga no período entre os grupos dominantes.

Munido de tais teorias, advindas, principalmente das leituras de obras de Herbert Spencer e das “importações” brasileiras do pensamento europeu, Lobato cristaliza uma imagem negativa do caipira, esquecendo-se mesmo das dificuldades pelas quais

passavam a velha região do Vale do Paraíba.

É importante ressaltar que o momento histórico em que surge Jeca Tatu está impregnado pela ideologia da modernização do país, e esta, está intimamente ligada a uma ideologia de evolução racial. A modernização econômica só seria possível em um país onde o povo tivesse condições, físicas morais e raciais de se adaptar ao progresso. Assim, para Lobato o caipira na sua profunda e histórica inércia, atraso e ignorância, não só não se adaptaria ao progresso, como atrasaria o Brasil, como um todo, nessa busca.

Contraopondo-se a esse pensamento que prenunciava a inferioridade do caipira, Menotti del Picchia dá luz a um outro personagem que em tudo destoa de Jeca Tatu. Enquanto o caipira lobatiano é o “parasita da terra”, que dela tudo extrai, para depois abandoná-la e seguir em direção a outras terras com a intenção de apenas usufruir do melhor que ela possa fornecer-lhe, o Juca Mulato é um caboclo totalmente apegado ao seu chão.

O autor nomeia o primeiro capítulo de *Germinal* trazendo a idéia do homem como germen da terra, um produto do solo brasileiro. Tal concepção está encetada logo nos primeiros versos:

Como se sente bem recostado no chão!
 Ele é como uma pedra, é como a correnteza,
 uma coisa qualquer dentro da natureza
 amalgamada ao mesmo anseio, ao mesmo amplexo
 a esse desejo de viver grande e complexo
 que tudo abarca numa força de coesão

Compreende em tudo ambições novas e felizes,
 tem desejo até de rebrotar raízes,
 deitar ramas pelo ar,
 sorver, junto da planta, e sobre mesma leiva,
 o mesmo anseio de subir a mesma seiva,
 romper em brotos florescer, frutificar! (PICCHIA, [198-], p. 18)

O narrador diz que Juca se sente bem recostado ao chão, apresentando em seguida a imensa ligação da personagem com a natureza que o cerca e que de tal modo o abarca no mesmo amplexo. Nesse instante, com desejos de pertencer à natureza, Juca sente vontade de arraigar-se, e emergindo-se da terra, florescer assim como as plantas, ou seja, o caboclo, em um apogeu de esperanças, tem ânsias de prosperidade.

Tal relação íntima com a natureza evidencia uma outra diferença essencial entre o Juca e o Jeca, dado que o ambiente tem valores distintos para a formação do caráter

físico e sentimental dos mesmos. No Jeca, nota-se um caipira preguiçoso, para o qual a natureza brasílica exerce um poder degenerativo por meio do sol forte, e da escassez de solo fértil, proveniente do mau uso que ele próprio fazia da terra, e que por conseguinte, o obrigava a não fixar residência definitiva; contrariamente, o Juca é um ser que resulta da natureza, ele sente prazer em pertencer àquele lugarejo e ainda sonha com entrelaçamentos mais profundos.

O ápice desse entrelaçamento, entre homem e natureza, se dá no capítulo denominado “A voz das coisas”, no qual Juca è exortado pela natureza, que se posiciona como mãe do caboclo, ao vê-lo cogitar uma fuga:

E Juca ouviu a voz das coisas. Era um brado:
 “Queres tu nos deixar, filho desnaturado?”
 E um cedro escarneceu: “Tu não sabes, perverso,
 que foi de um galho meu que fizeram teu berço?”

E a torrente que ia rolar para o abismo:
 “Juca, fui eu quem deu a igua do teu batismo”.

Uma estrela, a fulgir, disse da etérea altura:
 “Fui eu que iluminei a tua choça escura
 no dia em que nasceste. Eras franzino e doente.
 E teu pai te abraçou chorando de contente...
 - Será doutor! - a mãe disse, e teu pai, sensato:
 - Nosso filho será um caboclo do mato,
 forte como a peroba e livre como o vento! –
 Desde então foste nosso e, desde esse momento, nós
 te amamos, seguindo o teu incerto trilho,
 com carinhos de mãe que defende seu filho!”

Juca olhou a floresta: os ramos, nos espaços,
 pareciam querer apertá-lo entre os braços:
 “Filho da mata, vem! Não fomos nós, ó Juca,
 o arco do teu bodoque, as grades da arapuca,
 o varejão do barco e essa lenha sequinha
 que de noite estalou no fogo da cozinha?
 Depois, homem já feito, a tua mão ansiada
 não fez, de um galho tosco, um cabo para a enxada?” (PICCHIA, [198-], p. 69-70)

O elo entre Juca e a natureza se deu desde o nascimento do caboclo. E esses elementos naturais, o interpelam, provando-lhe que sua vida não existiria se não fosse o carinho e os benefícios concedidos por ela. Em *Juca Mulato*, a relação do homem rural com o ambiente é completamente divergente da relação predatória existente entre Jeca Tatu e seu espaço rural.

Para o Mulato, o ambiente é o complemento do seu ser, é o que o impede de fugir e abandonar o seu pedaço de chão, ao contrário do Jeca, no qual, não há disposição de reformar sua própria casa por faltar pouco tempo para deixá-la e seguir para outro lugarejo, estabelecendo-se sempre na condição de agregado, e somente “pelo tempo necessário a completa sucção da seiva vizinha; feito o que, salta para adiante com a mesma bagagem com que ali chegou”. (LOBATO, 1920, p. 222)

É provável que o poema de Menotti tenha realmente surgido como uma resposta à criação literária de Lobato, pois há vários trechos em que se nota uma desconstrução de alguma característica pessimista apontada em “Urupês” ou “Velha Praga”. Nesse último, Lobato se detém na crítica ao costume do caipira de tocar fogo no mato para realizar a limpeza do terreno. É dessa forma que o fazendeiro vê que suas terras estão sendo destruídas pelo caipira. Apesar da razão em não querer ser prejudicado por maus hábitos do caipira, Lobato se excede ao afirmar que “a queimada é o grande espetáculo do ano, supremo regalo d'olhos e ouvidos” e que diante dela o caboclo exclamaria: “Eh! Fogo bonito!” (LOBATO, 1920, p. 225)

Para o caboclo, tocar fogo no mato era simplesmente um processo realizado na preparação do terreno para um novo plantio. Os caipiras herdaram essa técnica de seus antepassados tupis, cuja cultura agrícola era realizada apenas para subsistência. O costume permaneceu entre os caboclos devido à transmissão de muitas técnicas dos índios para os portugueses e mamelucos. Porém, nem sempre esse recurso era realizado de acordo com as técnicas indígenas, o que acabava prejudicando o bom cultivo dos alimentos e alastrando o fogo para outros locais, como bosques e florestas, além disso, é importante lembrar que, se tratando de uma agricultura voltada para a monocultura exportadora, tal técnica era feita precariamente para se evitar custos³¹.

Ao contrário do que aponta Lobato, não é tácita a felicidade do caboclo diante da terra em chamas. No poema *Juca Mulato*, o personagem lamenta a chegada do mês de agosto, por este ser o tempo das queimadas: “Ai! Bosque real é o tempo das queimadas!.../ É agosto, é agosto! O fogo arde o que existe/ em turbilhões sinistros e medonhos”. Além da melancolia, sentida nas palavras de Juca em relação ao tempo das queimadas, por esta destruir tudo, inclusive os bosques, o personagem em versos antes,

³¹ Com relação ao processo da “coivara” e a transmissão da técnica aos portugueses. Ver (FREYRE, 2006, p. 232)

compara a “luxuriante” e “violenta flora” do “bosque real” com os desejos, crenças e ambições que palpitavam em sua alma.

Dessa forma, tem-se em *Juca Mulato* uma outra visão de um dos principais problemas do caipira indicado por Monteiro Lobato.

À semelhança de Jeca Tatu, Menotti pinta o caipira cheio de “cismas” em meio à natureza selvagem. Na concepção dos dois autores o caboclo é um sujeito triste, quieto e que vive meditando: Jeca em uma nova forma de alastrar mais as queimadas, e Juca nos olhos da filha da patroa. Menotti também faz referência à preguiça do caboclo, qualidade muito comum atribuída ao homem da terra. Contudo, no poema menottiano ela é mencionada após um dia de trabalho:

Aflora-lhe no imo um sonho que braceja;
estira o braço; enrija os músculos, boceja,
supino fita o céu e diz em voz submissa:
“Que tens, Juca Mulato?...” e, rebolado na erva,
sentindo esse cansaço irritante que o enerva,
deixa-se, mudo e só, quebrado de preguiça.

Cansado ele? E por quê? Não fora essa jornada
a mesma luta, palmo a palmo, com a enxada
a suster no café as invasões da aninga? (PICCHIA, [198-], p. 21)

Nota-se que o cansaço de Juca é oriundo de um dia duro de trabalho numa roça de café, contudo, o poeta menciona que ele encontra-se “quebrado de preguiça”. O sertanejo é, aqui, um homem trabalhador que cumpre sua jornada de trabalho e ao entardecer tem o seu momento de descanso junto à natureza. Destarte, primeiramente o poeta tenta subverter a imagem do caipira como um ser preguiçoso e indolente, apresentando-o como um trabalhador, no entanto, Juca aparece a “cismar” sonolento e o poeta não deixa de mencionar o vocábulo “preguiça”.

Através de *Juca Mulato*, Menotti acreditava que

Poderia assim fixar um flagrante de alma, colher num verso como rútila e pura gota de orvalho numa pétala, sua emoção, coisa ingênua e não sofisticada. Fluxo miraculoso e virgem de um primeiro amor.
Pouco importaria registrar que esse amor não fosse retribuído ou compreendido. Retrataria sua eclosão espontânea como força inelutável da natureza, botão que rompesse de planta na fatalidade de ser flor. Essa jóia emocional incrustaria na

paisagem mágica circundante o cafésal simétrico, o pomar estrelado de laranjas, jabuticabas, frutas-do-conde – a convocar todos os pássaros para seus aéreos concertos e seus banquetes silvestres.

Sentiria a reimersão do universo, seres e coisas na pureza do primeiro dia.

“Juca” seria um Adão sem Eva. De início uma plena candura, uma premunção, uma ânsia. Integração na alma pânica das árvores, dos veios de água, das nuvens e das pedras. Comunicação emotiva com o que tivesse vida e movimento: pássaros músicos,

bois melancólicos erguendo contra o poente de fogo seus focinhos indagadores, taciturnos e errantes momentos de carne. E – vida comunicante e confidente – o “Pigarço”, (...)”.(PICCHIA, 1970, p. 136)

Em *A longa viagem*, o escritor expõe uma de suas principais intenções ao criar o personagem Juca Mulato. Apesar da íntima relação telúrica entre o homem e o chão que o sustenta, Menotti estabelece esse elo apenas entre o Mulato e a natureza, ou seja, os outros personagens que aparecem no poema não possuem a mesma ligação mágica com o lugarejo descrito. A filha da patroa está inserida num espaço determinado, a janela da casa grande, na qual Juca a observa, mas é o seu olhar que participa da trama. O negro Roque, feiticeiro que Juca procura a fim de solucionar seu dilema amoroso, é pejorativamente descrito. A partir desses personagens, o escritor explicita sua visão de mundo acerca do homem e das relações sociais estabelecidas entre eles.

Embora o drama emocional e espiritual enfatize o protagonista Juca Mulato, as personagens secundárias merecem consideração. Assim, tendo o Mulato como parâmetro, é possível reconhecer a hierarquia exposta pelo autor ao compor o poema. A filha da patroa tem poucas aparições, sobressaindo a idealização amorosa do caboclo em relação a ela, Juca vê o olhar longínquo e indiferente da amada na lua, na poça, no horizonte, na mata. O olhar da amada, também calmo e doce, é o responsável por despertar o caipira para a vida.

No capítulo “Lamentações”, Juca Mulato demonstra compreender o abismo que o separa de sua amada ao comparar a filha da patroa a uma santa que tem em casa, ou seja, em sua concepção a amada tem auras divinas, e está tão distante dele quanto os seres santificados do homem comum:

“Tenho uma santa em casa, o seu olhar encanta.
O olhar dela é, porém, igualzinho ao da santa.

Quando rezo nem sei à dúbia luz da vela
se me dirijo à santa ou me dirijo a ela.

Esse olhar que, de meigo, é como o olhar da corsa,
tem, na própria fraqueza, a sua própria força.” (PICCHIA, [198-], p. 52)

A divinização do ente amoroso evidencia a posição em que o caipira vê a amada, pertencente a uma classe social mais elevada. Para o protagonista, não há como lutar por esse amor, seu sentimento está definido por sua posição social frente ao *status* da filha da patroa. Soma-se a sua condição de “caboclo do mato”, o fato de ser “mulato”, ou seja, além de um pobre lavrador, Juca apresenta o “estigma da mestiçagem”. (DE LUCA, 1999, p. 156)

São muitos os versos em que a beleza “branca” e “pura” da filha da patroa è ressaltada. A luz dos olhos dessa mulher è a metifora mais recorrente. “Luz” que indica claridade, luminosidade. No capítulo “A mandinga”, o negro Roque pergunta a Juca: “Como queres possuir o olhar límpido dela? Tu ès tal qual um sapo a querer uma estrela...”. Por meio desses versos, nota-se o quanto Menotti expressou suas concepções européias de beleza, visto que apesar de atribuir características positivas ao caboclo, ele em nenhum momento referiu-se a cor da pele do personagem, quando o fez qualificou-o de “moreno”. (PICCHIA, [198-], p. 17)

A hierarquia social e racial está caracterizada nos versos do poema: no pólo oposto ao da filha da patroa encontra-se o negro Roque, velho feiticeiro, a quem Juca procura a fim de libertar-se do amor impossível; a mulher branca e rica é colocada no topo da ordem social; o protagonista tem assegurado uma posição intermediária, afinal, apesar de ser um descendente de negro e branco, o caipira está amalgamado aquela natureza, e é o seu trabalho que possibilita o enriquecimento dos seus senhores, e por extensão da capital do estado.

Nesse ínterim, resta ao velho mandingueiro ocupar a escória da sociedade. Seus traços físicos e modos são descritos no momento em que Juca chega a sua tapera:

Juca Mulato apeia.
 É macabro o pardieiro.
 Junto à porta cochila o negro feiticeiro.
 A pele molambenta o esqueleto disfarça.
 Há uma faísca má nessa pupila garça,
 quieta, dormente, como as águas estagnadas.

Fuma: a fumaça o envolve em curvas
 baforadas. Cuspinha; coça a perna onde a
 sarna esfarinha a pele; pachorrento inda uma
 vez cuspinha.

Com o seu sinistro olhar o feiticeiro mede-o. (PICCHIA, [198-], p. 63)

Percebe-se que ao construir tal personagem, o poeta não se esforçou para que o mandingueiro tivesse uma aparência menos estereotipada. O negro Roque, não se pode averiguar se por ser negro ou por ser feiticeiro, recebe características demasiadamente pessimistas, algumas delas um tanto quanto semelhantes às recebidas por Jeca Tatu. No trecho, o poeta se refere à casa do negro velho como “macabro pardieiro”, lembrando o mesmo lugar lúgubre habitado por Jeca, uma tapera suja e tosca, erguida às pressas sem o mínimo de capricho ou asseio.

A imagem do feiticeiro, representada por Menotti, é a de um caipira magro, sarnento, um tanto quanto mau, apático e, acima de tudo, preguiçoso. Tal personagem transmite certa repugnância, sua figura caricata destoa daquela representada por Juca Mulato, o qual, de certa forma, ocupa uma posição privilegiada em relação ao negro.

É evidente a estratificação social presente no poema, a filha da patroa, representando a classe dirigente, a aristocracia rural; Juca Mulato, como o representante de um grupo social que conseguiu um grau maior de aceitação social por portar também sangue branco. É essa a divisão social encetada por Menotti del Picchia, uma hierarquia baseada não só na condição social: senhores, empregados ou agregados, e o negro feiticeiro, um pária da sociedade local; como na racial: uma mulher branca, um “mulato” e um negro.

Nesse sentido, o discurso de Menotti é idêntico àquele das classes privilegiadas que viam os pobres como sujos e inferiores, além de imputarem aos negros os piores qualificativos possíveis. Por meio de Juca Mulato, percebe-se que Menotti não só ocultou a desestruturação da economia agrária, como retificou ao “mestiço” a condição de sujeito dominado. Essas concepções abarcavam uma gama de ideias e descobertas

científicas da época, e tanto Juca Mulato quanto Jeca Tatu estão repletos do “espírito da época”.

As páginas da *Revista do Brasil*, periódico que pertenceu e foi dirigido por Monteiro Lobato, estavam repletas de discussões acerca dessas teorias científicas, que projetavam o futuro do homem e de toda uma nação com base na origem racial. De acordo com De Luca:

“A intelectualidade presente na Revista do Brasil movimentou-se no interior dessa tradição, tendo estabelecido, conforme teremos oportunidade de constatar, um complexo relacionamento com as máximas racistas. O esforço que empreenderam a fim de encontrar saídas positivas para o país muitas vezes aparece, ao observador contemporâneo, como uma luta destituída de sentido” (ORTIZ, 1986, p. 13).

Perdemos de vista o quanto a atmosfera da época estava impregnada pelas noções de superioridade e inferioridade biológica, secularmente reafirmadas por filósofos, cientistas e políticos.” (DE LUCA; ORTIZ, 1999; 1986, p. 132 -133)

Nesse quesito, tanto Monteiro quanto Menotti expressaram idéias e concepções acerca do mundo tal como o compreendiam, Monteiro não só pelo seu ofício de escritor como também pela posição privilegiada que ocupava quando se tornou editor e, então poderia selecionar as obras literárias que chegariam ao público. Seu mérito, além da luta contra os problemas sociais, pela literatura, deve-se à popularização do livro, por torná-lo um bem de consumo mais acessível.

Menotti del Picchia, apesar de não delimitar uma posição literária e política linear, manifestou seus ideais em relação ao homem brasileiro e à situação cultural do país, desde a criação de *Juca Mulato* em 1917. Se por um lado, engrandecia o trabalho do caboclo no campo, por outro, manifestava um interesse, muito particular, em manter a sociedade tal como, ainda, se encontrava.

Comparado a Lobato, que não poupou adjetivos negativos ao descrever o Jeca, Menotti assume uma posição paternalista, visto que ao invés de denunciar a situação como esta se apresentava, preferiu camuflar, construindo um ambiente e um personagem, aparentemente perfeitos e em comunhão um com o outro, enquanto proclamava a superioridade do branco sob o negro, e indicava uma visão patriarcal em relação ao personagem.

Essa atitude confirma a visão de mundo do poeta. Enquanto Monteiro

desconstrói a imagem romantizada do caipira, denunciando a precariedade do seu modo de vida, Menotti reafirma essa visão idealizada, demonstrando que nem todos os caipiras são como o Jeca, mas não aborda os problemas desse segmento social de maneira mais crítica e realista.

Em relação as suas obras, assim como Lobato, Menotti modificou seu posicionamento de acordo com algumas mudanças ocorridas na ciência, na história política e literária do Brasil, e apresentou certa volubilidade em relação ao mercado editorial do período. O poeta, que iniciou-se brilhantemente na carreira literária em 1917, não conseguiu manter a mesma qualidade estética nas obras posteriores, salvo algumas exceções, como *Salomé*, ou mesmo as crônicas que apresentam acentuado valor literário.

Suas obras expressam uma concepção elitista acerca de diversos acontecimentos históricos da época. Monteiro e Menotti, em seus projetos literários, acabam sendo porta-vozes de um dado grupo social, recebiam influências do pensamento científico e cultural europeu, e se posicionavam ideologicamente diante dos vultuosos debates que dia a dia eram veiculados pelos jornais e periódicos na capital paulistana, nos quais tanto Monteiro quanto Menotti publicavam suas contribuições.

A questão crucial, que faz-se necessário mencionar, é a participação desses dois intelectuais na formação da mentalidade literária e social da época. Eles, em determinados momentos e situações, através de seus talentos artísticos, transmitiam aos leitores a concepção de mundo que possuíam. Por meio das representações de caipiras que encetaram, pode-se conhecer a visão que possuíam acerca desse segmento social. E de acordo com Chartier

“As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.” (...)

“As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador o a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.” (CHARTIER, 1998, p. 17)

Tanto Monteiro quanto Menotti buscaram caracterizar o caipira de acordo com a visão que possuíam do mesmo. Como foi mencionado no início desse capítulo, talvez Juca Mulato tivesse surgido apenas como resposta à visão do caipira de Lobato, e tal conjectura é válida, uma vez que, segundo Chartier, “as lutas de representações tem tanta

importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.” (CHARTIER, 1998, p. 17)

Ambos, em suas primeiras obras, de reconhecimento público, produziram imagens acerca do homem rural que se contrastam em vários quesitos, porém, cada uma dialoga com teorias sociais e críticas específicas a respeito do homem e da sociedade, assim como demonstra uma relação diferente com os caboclos e com as terras do sertão paulista. De tal forma, sobressai em seus textos literários, juntamente com a temática abordada por cada um, a imagem que construíram diante do conhecimento que tinham do homem rural, das teorias científicas e da sociedade da época em que viveram.

A imagem que se solidificou foi a de Jeca Tatu, mas a figura caricatural criada por Lobato foi-se modificando e, em 1918, momento em que o escritor publicou o livro de contos *Urupês*, as idéias propostas através do caipira eram outras. O personagem deu origem a um projeto que buscava encontrar soluções para um “problema nacional”, assim, o autor retificou, por volta do ano de 1930, a construção estereotipada que fez do campônio, afirmando que “Jeca não è assim, ele esti assim”, e intercedendo em favor do caipira, que jazia abandonado a própria sorte, no interior do estado.

“Jeca Tatuzinho” e, mais tarde, o personagem Zé Brasil, de Monteiro Lobato, simbolizam a evolução do insolente Jeca de 1914. Apesar do grande esforço do escritor em se retratar diante de sua pobre criatura, Jeca continuou a ocupar no imaginário social brasileiro o lugar comum do “caipira paulista”. Da mesma forma que Jeca Tatuzinho e Zé Brasil são suas evoluções, Juca Mulato é o seu avesso por ter sido criado nesse meio tempo, de 1914 a 1918, fator que fortifica a idéia dele representar uma resposta de seu meio à visão generalizada que se havia concebido do caipira paulista.

A identificação dos personagens pela posição social que ocupam e pela função que exercem, ou seja, o trabalho braçal com a terra, é tácita. O que, porém, agiganta a própria questão da identidade dos caboclos é a origem racial de cada um. Monteiro representou um elemento social branco, provavelmente descendente de portugueses, em mistura, talvez com o sangue indígena, enquanto Menotti buscou representar um mulato, sujeito com sangue de brancos e negros.

Independente das diferenças entre os caipiras paulistas, representados pela literatura, o que deve-se ressaltar é a imagem detalhista e contraditória de um

elemento histórico que simbolizou ou representou, positiva ou negativamente, o caráter nacional do homem brasileiro num momento cheio de divergências, e de variadas vertentes, resultantes da própria vultuosidade de pesquisas e descobertas científicas relacionadas à questão racial, descobertas a que estavam sujeitos os intelectuais do início do século XX.

4.3 – TRISTEZA: UM MAL DE AMOR IRRESOLVIDO OU UM CARÁTER “RACIAL” IMPUTADO?

“Numa terra radiosa vive um povo triste.”
Paulo Prado

Após estabelecer as relações entre Juca Mulato e outras representações de caipiras na literatura brasileira até 1917, este capítulo analisa a figura o caboclo menottiano atentando para a intenção do poeta e a interpretação de alguns críticos. Nesse sentido, serão consideradas algumas relações ainda não pensadas, principalmente, referenciando assuntos sociológicos em voga na época da publicação do poema.

Consta nesse estudo muitas menções acerca do caráter desse personagem da literatura nacional, sua semelhança com os sertanejos do regionalismo realista, seus aparatos românticos, bem como suas contraposições e coincidências ao Jeca Tatu, porém falta compreender alguns dos adjetivos que o exaltam e ao mesmo tempo atribuem ao personagem características que excedem ao estigma apenas “pitoresco” com que ficou marcada a literatura de cunho regionalista.

Nessa intenção, primeiramente destaca-se a função do poema como contribuinte, num retrocesso, ao nacionalismo literário pregado por autores românticos como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Távora e Taunay, que em alguns de seus romances procuraram exaltar o homem nacional e a natureza brasílica.

Menotti del Picchia, em *Juca Mulato*, antecipa o sentimento patriótico que mais tarde, após a Semana de Arte Moderna, o vincularia ao movimento “Verdeamarelo” ou “Escola da Anta”. Tal vertente literária surgiu pregando uma volta aos antepassados tupis, tendo a “anta” como totem. Acreditavam que, somente através desse retorno conseguiriam negar qualquer influência estrangeira nas artes brasileiras.

O manifesto do verdeamarelismo, publicado em 1929 por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho sob o título “Nhanguaçu Verde Amarelo” preconiza

“a liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; -o grupo “verdeamarelo”, à tirania das sistematizações ideológicas, responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira.

Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor, de construção nacional.

(...)

Nosso nacionalismo é “verdeamarelo” e tupi”. (PICCHIA, apud CARVALHO, 1972, p. 155)

O que se observa é uma tentativa de caracterização e interpretação sociológica do País através da literatura. Intenção que não foi alcançada pelas primeiras obras modernistas, uma vez que elas se deteram na transformação estética, sem realmente aprofundar nas questões sociais, que teoricamente, seriam caras aos autores do modernismo literário.

Juca Mulato não é um poema militante, tal como propõe os verdeamarelistas, no entanto, ele antecede ideologias que surgiriam uma década depois com a publicação de *Retrato do Brasil* (1928) por Paulo Prado. A definição do poema, dada por Henrique L. Alves, é demasiadamente relevante para se entender “a gênese da dor” do “caboclo do mato”. Segundo ele, Juca é a

“simbiose de homem brasileiro perdido nas curvas das estradas, a cismar e a cismar sei lá o quê. Palmilhou o chão de sua Itapira, com o poeta colocando pedras emotivas que calçam as ruas de uma cidade sentimentalmente brasileira, símbolo e reflexo de uma Nação que cresce.” (ALVES, 1969, p. 118)

A palavra “simbiose”, empregada pelo crítico, remete à condição de “mestiço” do protagonista, termo que também denota os laços do poema com a estética modernista, e “cismar”, refere-se a um ato frequente de Juca, ato esse, comum também ao caipira Jeca Tatu. Para Ferreira, o “cismar” de Juca é oriundo do fato dele ser o “gênio triste da nossa raça e da nossa gente”, portanto, essa tristeza racial, expressa pelas constantes cismas do caboclo, é a aquela originária da miscigenação dos povos que aqui se fundiram.

Menotti del Picchia afirma que “o Juca quis tentar ser essencial, autêntico como encarnação de um estado de alma que hoje (1970) sei que não era apenas meu, mas de milhares de espíritos”, ou seja, o personagem personificava uma gama de sentimentos e concepções que não só iriam corresponder às expectativas ansiosas dos leitores que

almejavam um poema nacionalista, como também antecipar e preparar o caminho para os pensamentos sociológicos que pretendiam identificar o caráter nacional brasileiro.

Em sintonia com a configuração do homem brasileiro, mas detendo-se no homem do sertão paulista, o poeta parte da concepção social do sertanejo como possuidor de um caráter forte, como foi percebido por Euclides da Cunha no habitante do interior do nordeste descendente dos indígenas, para criar um caipira paulista que, mesmo sendo “forte como a peroba e livre como o vento”, possui certa melancolia.

Embora a tristeza do Mulato esteja mais claramente delineada após o momento em que ele “deita” os olhos na filha da patroa, há versos que, mesmo antes, referem-se a taciturnidade do personagem. No início do poema, ao descrever a paisagem, o poeta insere um verso que diz: “Juca Mulato cisma. A sonolência vence-o”. Em seguida, o poema apresenta elementos que propiciam uma imagem lúgubre do local e do personagem.

Para o poeta, Juca Mulato é um caboclo que vive a “cismar”, esse é o verbo que o caracteriza antes de apresentar a relação íntima do personagem com a natureza. Assim como o caipira de Lobato, e de outros autores, “Juca Mulato cisma”. Da onde provém sua constante preocupação ou sua melancolia? A filha da patroa ainda não foi mencionada, os primeiros versos apenas apresentam o personagem e o cenário, e sua única ação e característica que aparece nessa primeira parte, é seu ato de “cismar”. O poema seguinte enfoca sua ligação com a natureza, dando início a uma interiorização no personagem e no ambiente, visto que até então o poeta havia apenas traçado os componentes básicos para a compreensão da história que se segue nos nove capítulos.

A única referência concreta a respeito dos sentimentos de Juca Mulato, antes deste ter contato com os olhos da filha da patroa, está no capítulo “Presságios”, no qual o caboclo mais uma vez pega a viola e canta o seu triste canto:

“Antes de amar eu dizia:
Para cortar na raiz
esta constante agonia,
preciso amar algum dia,
amando serei feliz.”

“Amei...Desventura minha!
Quis curar-me e piorei.
O amor só mágoas continha
e, aos tormentos que eu já tinha
novos tormentos juntei!” (PICCHIA, [198-], p. 59)

Nessa canção entoada por Juca, nota-se que o caboclo mesmo antes de padecer por amor, já tinha a “alma cheia de abrolhos”. Ele declara que havia tristeza, agonia, em seu coração, e que necessitava do amor para ser completamente feliz. São esses tormentos sem nenhuma causa aparente que preocupam. À primeira instância, pode-se pensar, em razão da relação intrínseca de Juca com a natureza, que ele era um caboclo feliz, mas na verdade era o desejo de se sentir feliz que palpitava em sua alma, e que o fez ver a “luz” dos olhos da filha da patroa.

Ao apresentar Juca como um caipira um tanto quanto melancólico e preocupado, o poeta antecipa um retrato do homem brasileiro que torna-se comum na década seguinte com o ensaio de Paulo Prado. Em *Retrato do Brasil*, o sociólogo partindo de conceitos científicos e históricos, explica a “tristeza” do homem brasileiro como sendo fruto da mistura étnica ocorrida no país. Mais do que fusão racial, Paulo Prado teoriza sobre as contribuições que cada um dos povos habitantes da Colônia legou ao sujeito miscigenado em que se transformou o brasileiro.

De acordo com ele, esse traço característico da identidade do brasileiro, provém, pelo lado português, do “germe da decadência” que havia predominado no instinto do colonizador desde seu contato com povos das Índias Orientais e do norte da África, e pelo outro lado, era fruto do sensualismo que brotava do povo autóctone que habitava a nova terra. Dos portugueses, sobressaía a “cobiça”, a “paixão do ouro”, que esperavam encontrar em solo brasileiro, além do incentivo erótico provocado pelo clima, pela terra e pela quantidade de mulheres indígenas ou mesmo escravas africanas que aguçavam os sentidos dos “nobres” portugueses.

Nesse sentido, da reunião desses itens resulta o caráter soturno do brasileiro. Paulo Prado afirma:

Na luta entre esses apetites – sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística – criava-se pelo decurso dos séculos uma raça triste. A melancolia dos abusos venéreos e a melancolia dos que vivem na idéia fixa do enriquecimento -no absorto sem finalidade dessas paixões insaciáveis – são vincos fundos na nossa psique racial, paixões que não conhecem exceções no limitado viver instintivo do homem, mas aqui se desenvolveram de uma origem patogênica provocada sem dúvida pela ausência de sentimentos afetivos de ordem superior. Foi na exaltação desses instintos que se formou a atmosfera especial em que nasceu, viveu e proliferou o habitante da Colônia. (PRADO, 1997, p. 140-141)

Ou seja, segundo Paulo Prado, o Brasil seria uma nação de homens tristes, uma vez que sua composição étnica teve como elementos fundadores a cobiça do colonizador português, o erotismo do indígena e a saudade do negro cativo. Sua teoria abarca o país como um todo:

No Brasil, o véu da tristeza se estende por todo o país, em todas as latitudes, apesar do esplendor da Natureza, desde o caboclo, tão mestiçado de índio da bacia amazônica e dos sertões calcinados do Nordeste, até a impassibilidade soturna e amuada do paulista e do mineiro. (PRADO, 1997, p. 143)

Nenhum habitante miscigenado foge a regra, e mais tarde, segundo ele, o estilo literário predominante na literatura oitocentista, o Romantismo, trazido da Europa com suas características pendentes para o gótico avultaria ainda mais a lugubridade do brasileiro. A partir desses elementos teria se formado essa civilização, e a psicopatia, cujos sintomas são “abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza”, seria o resultado aparente dessa mescla racial.

O poema *Juca Mulato*, por tentar capturar uma alma que fosse nacional, partilha dessas idéias, pois Juca possui todos os elementos dessa constituição racial: tristeza, preguiça e sensualismo. Tais idéias, apesar de só mais tarde circular decididamente entre o campo sociológico do país, possuía solo fértil entre os intelectuais, na medida em que eram assuntos de artigos publicados nas páginas de periódicos da época como a *Revista do Brasil* e a do *Instituto Histórico e Geográfico Paulista*. A adesão de Menotti a esses ideais está explícito em sua obra *República do Estados Unidos do Brasil*, publicada em 1928, no mesmo ano de *Retrato do Brasil*.

Baseando-se em artigos de Alceu Amoroso Lima, de 1921, a historiadora De Luca explana sobre o caráter sentimental do brasileiro:

“A incapacidade de realizar algo de prático encontrava razão de ser no espírito contemplativo da raça, no seu ceticismo sonhador, na sua indolência, defeitos singulares que eram associados a uma peculiar sensibilidade: “j pecha de excessivos, há tanto associada aos brasileiros, tenho que antes nos cabe o labéu de hesitantes. A massa de nossa gente é tímida, e como tal, incapaz de insurgir-se ou gabar-se. Nos somos, na acepção comum da palavra, um povo de românticos, prontos a sacrificar a ação à contemplação. Somos fatalistas. Estamos sempre perante a adversidade em posição defensiva”. Tais características nos predisporiam a concluir com segurança de premissas erradas, vício que “vindo no sangue que nos legou o Mediterrâneo, agravou-se pelas mesclas sucessivas de raças imaginosas e sentimentais””. (DE LUCA; LIMA, 1999; 1921, p. 187)

Como aponta Alceu Amoroso Lima, era lugar comum referir-se ao brasileiro como homem soturno, triste, indolente, visto que tais debates eram frutos de descobertas científicas que pregavam a superioridade da raça branca e não miscigenada. E, nesse âmbito, ao brasileiro, misto de pelo menos três etnias diferentes, o branco, o indígena e o negro, caberia o estigma de povo contemplativo e dado à preguiça, além de outros qualificativos depreciadores.

Juca Mulato é caricaturalmente contemplativo. Também é fecunda a relação do poema com alguns ideais da escola romântica. Destaca-se, a profunda ligação da desilusão do caboclo, com a descoberta do amor e a confirmação de sua impossibilidade amorosa. Como solução, o caboclo decide fugir, em outras palavras, transparece no poema uma das principais características do Romantismo: a fuga da realidade.

Tal resquício Romântico advém de duas formas: a primeira na decisão do Mulato de abandonar sua terra e partir para longe dos olhos da filha da patroa; a segunda vem expressa na fuga imaginária que o caboclo principia ao dialogar com os elementos da natureza que queriam prendê-lo naquele pedaço de chão.

No capítulo intitulado “A voz das coisas”, a natureza reage ante a decisão de fuga do caipira provando-lhe que seria um ato de filho ingrato se Juca a abandonasse, pois havia sido ela quem provera todas as coisas essenciais para a existência do caboclo. Esse diálogo entre Juca e os elementos da natureza é responsável por sua desistência de partir.

O personagem se sente tão integrado ao seu ambiente que recebe da natureza carinhos de mãe protetora. Tal passagem constitui-se no ápice do poema, dado que o personagem transcende a sua realidade, se entregando a devaneios que apontam sua relação com o lugarejo e sua utilidade para continuação daquela sociedade.

O matuto intenta fugir ao encontrar adversidades, mas como sua fuga está relacionada com questões amorosas irremediáveis, e não uma causa de subsistência, muito comum na cultura caipira, Juca encontra outra forma de “escapismo” para amenizar seu sofrimento, ou mesmo para encontrar um consolo diante da sociedade hierárquica.

Além desses elementos presentes no poema que revelam um conteúdo neo-romântico, atestando a presença do mal do século, que segundo Paulo Prado, muito contribuiu para constituir o caráter melancólico do homem brasileiro, tem-se ainda a

questão do personagem ter recebido a alcunha de “gênio triste da nossa raça e da nossa gente”.

Porventura, teria Juca Mulato recebido esse apelido em razão do sofrimento causado por um mal de amor irresolvido? É patente a influência romântica no poema de Menotti. Se como afirma Paulo Prado, o Romantismo teria contribuído para exacerbar o idealismo em relação à pátria e ao homem brasileiro, seria *Juca Mulato* uma tentativa de afirmar, guardada as devidas proporções, um ressurgimento do nacionalismo romântico através da idealização de um segmento social que lograria sair vencedor de uma batalha travada consigo mesmo, ainda que para a sociedade seu caráter fosse de passividade ao conformar-se com seu silencioso e soturno destino?

Os últimos versos do poema narram o destino do caboclo do mato:

E Mulato parou.
Do alto daquela serra
cismando o seu olhar era vago e tristonho:
“Se minha alma surgiu para a glória do sonho
o meu braço nasceu para a faina da terra.”

Reviu o cafezal, as plantas alinhadas,
todo o heroico labor que se agita na
empreita, palpitou na esperança imensa das
floradas, presentiu a fartura enorme da
colheita...

Consolou-se depois: “O Senhor jamais
erra...” Vai! Esquece a emoção que na alma
tumultua. Juca Mulato! Volta outra vez para
a terra, procura o teu amor numa alma irmã
da tua.

Esquece calmo e forte. O destino que impera,
um recíproco amor às almas todas deu.
Em vez de desejar o olhar que te exaspera,
procura esse outro olhar que te espreita e te espera
que há por certo um olhar que espera pelo teu. (PICCHIA, [198-], p. 77)

Neste poema, o narrador aponta o destino do personagem: permanecer dentro daquele sistema social, sem nunca conhecer outras realidades. Tal futuro é proposto pelo narrador, ou melhor, pelo próprio poeta que se considera o pai do caboclo. Por essa vertente, o trecho é uma expressão das concepções sociais do poeta que, ao mesmo tempo em que idealiza uma vida perfeita para o caipira, acaba por determinar, divinamente, uma posição alienadora para o homem do campo. Salientam-se, nesse determinismo social duas

visões: a do caipira como um ser marginalizado diante da “civilização”, e a do caipira como detentor de um estilo de vida harmônico em relação à sociedade corrupta.

É possível também sugerir a existência de alguns preceitos da teoria comtiana embutidos no poema. Segundo Augusto Comte (1798-1857), a sociedade, vista como um organismo social, deveria funcionar de forma similar a um corpo orgânico, no qual cada grupo social corresponderia a uma parte ou órgão desse corpo. De acordo com essa analogia, a sociedade seria harmônica, e qualquer distúrbio gerado por um agrupamento social, poderia ocasionar um mau funcionamento e até o definhamento do corpo social.

Ainda de acordo com Comte, a resolução dos atritos entre os diversos grupos sociais, mas principalmente entre dominantes e dominados, deveria ser dada adotando-se uma prática altruísta e filantrópica, dispensando como alternativa à solução do conflito a revolta de um dos grupos, o que poderia ser desastroso para o funcionamento desse organismo social.

No trecho do poema acima, pode-se conjecturar alguns preceitos comtianos ao se levar em conta que o personagem Juca Mulato, na primeira estrofe, conforma-se com sua posição social, (fainar a terra) tendo direito apenas à liberdade de sonhar. Menotti ocupa a função de narrador onisciente e também participante do drama, uma vez que se coloca como o “pai” de Juca Mulato, estabelecendo uma relação patriarcal aparentemente tão próxima quanto àquela proposta por Comte, baseada no amor e na filantropia mútua.

A partir desses preceitos, percebe-se a partir de que ponto de vista Menotti observa o personagem. Está explícita na atitude conformista do caboclo, a ideia reacionária do seu criador. O espírito paternalista do autor é expresso, principalmente pela ausência do patrão, uma vez que apenas aparece a filha da “patroa”. Destarte, não há por trás do personagem alguém que o obrigue a trabalhar, a cumprir suas tarefas, muito menos alguém “real” que o impeça de partir. Todas as ações são praticadas por vontade própria de Juca. O personagem sabe o que deve fazer, e faz. O autor omite a voz de ordem do patrão e, ainda, atribui plena liberdade a Juca, liberdade essa altamente duvidosa, uma vez que está condicionada a cuidar de um bem que não lhe pertence, mas que Juca sente como se fosse seu.

O último poema citado é o que encerra a obra e apresenta o desfecho do drama amoroso. As “cismas” que participam do panorama pincelado nos primeiros versos,

também aparecem nos últimos versos. A tristeza que se analisa aqui, não é a que provém do fracasso sentimental do personagem, mas sim aquela transmitida no início pela imagem do caipira sonolento meditando constantemente. O retrato que Menotti realiza permite ao mesmo tempo uma idealização do sertanejo paulista, e uma compaixão por sua condição, que mesmo sendo superior ao do negro, nunca chegará à posição do branco, permanecendo sempre com um *status* enfadonho de imobilidade social e tristeza crônica, advindas de sua origem.

De acordo com o trecho, o personagem consola-se crendo numa predestinação soberana que certamente aconteceria. A conformação do caboclo com seu destino revela o pensamento de seu autor que, sendo um aristocrata, cria na hierarquia social que continuaria a pregar a utilidade do braço que lhe servia na lavoura.

“O gênio triste da nossa raça e da nossa gente” tem, nesse prisma, traçado segundo a ideologia psicológica de Paulo Prado, uma vertente que exala compaixão diante de um retrato triste e malfadado. A figura do Mulato é a de um caboclo que se sente feliz por estar integrado plenamente ao seu ambiente físico, mas que não esconde sua alma entristecida e preocupada em razão do destino que lhe foi imputado. Tal destino revela a visão do poeta que, apesar de considerá-lo como pertencente à sociedade em questão, não admitia sua elevação social e mantinha sobre ele o estigma das três raças, as quais, juntas, não legariam nada, a não ser esterilidade e tristeza.

4.4 – O BOM SELVAGEM

Num outro prisma, o caboclo Juca Mulato propicia uma análise um pouco menos pessimista, na qual o objeto central não seria suas “cismas”, mas o seu contato com “o outro”, com um outro indivíduo de costumes e hábitos diferentes, representado, no poema, pela filha da patroa que, por sua posição privilegiada, apresenta uma realidade nova ao simples e rude caipira. Tal análise está fundamentada na influência romântica do poeta, observável principalmente na escolha dos temas centrais do poema.

Pautado no idealismo romântico, pode-se conjecturar que talvez o poeta intencionasse construir uma figura ainda mais forte e de maior presença para assinalar a simplicidade desse “caboclo do mato”. O poema aponta um completo isolamento do personagem. Nada hi ali por perto, nenhuma pessoa, num primeiro momento, é mencionada

além dos olhos da filha da patroa.

Juca vivia numa completa solidão. A paisagem, na qual esta inserido, é extremamente silenciosa e bucólica. Apesar do mastro de São João indicar a existência de uma comunidade, a impressão transmitida pelo poema é a de um indivíduo que tem no seu ambiente a completude do seu ser. Os versos abaixo demonstram a profundidade dos laços entre Juca e a natureza que o cerca:

Como se sente bem recostado no chão!
 Ele é como uma pedra, é como a correnteza,
 uma coisa qualquer dentro da natureza
 amalgamada ao mesmo anseio, ao mesmo amplexo
 a esse desejo de viver grande e complexo
 que tudo abarca numa força de coesa. (PICCHIA, [198-], p. 18)

Intrinsecamente unido à natureza, o caboclo do mato não necessita de nada externo para continuar sua vida ali naquele lugarejo. Num momento de intensa transição rural-urbana, Juca tem sonhos de progredir, mas seu progresso não vai além da possibilidade de poder participar do crescimento natural do seu ambiente:

Compreende em tudo ambições novas e felizes,
 tem desejo até de rebrotar raízes,
 deitar ramas pelo ar, sorver, junto da planta, e sobre a mesma leiva,
 o mesmo anseio de subir a mesma seiva,
 romper em brotos florescer, frutificar! (PICCHIA, [198-], p. 18)

O caipira completamente isolado da civilização, a qual, inclusive, tomava um vulto incontrolável, não deseja outra coisa além de envolver-se cada vez mais com os elementos naturais responsáveis por sua auto-suficiência. Juca é um lavrador de café, ele mora e trabalha em uma fazenda, provavelmente como um agregado. O pedaço de terra que cultiva não é seu, há uma comunidade a sua volta, mas apesar disso, ele é um ser solitário. Ele não perfaz a imagem de um homem primitivo, embora apresente o protótipo de um “bom selvagem”.

Nesse sentido, o personagem de Menotti segue, novamente, o mesmo caminho traçado por autores do romantismo brasileiro como, por exemplo, José de Alencar, que em muitas de suas obras, como *O Gaúcho* e *O sertanejo*, romanceou típicos “bons selvagens” brasileiros. Assim como Alencar nos romances românticos, Menotti explora o caráter do “homem natural” rousseauiano para compor a figura de um caipira ainda

intocado pelos malefícios de uma sociedade civilizada.

Para Rousseau, o “homem no estado de natureza” teria alguns aspectos positivos que derivavam da sua condição natural de vivência, uma delas é ter em seu ambiente natural o local ideal de receptividade e acolhimento, com todas as fontes e elementos necessários para o seu completo bem estar, tudo feito sobre medida para sua felicidade, sendo que o ambiente proporcionaria todas as condições para sua sobrevivência. De acordo com Rousseau, “suas módicas necessidades encontram-se tão facilmente ao alcance da mão e ele está tão longe do grau de conhecimentos necessários para desejar adquirir outros maiores, que não pode ter nem previdência, nem curiosidade”. (ROUSSEAU, apud LEOPOLDI, 2002, p. 160)

Outra característica do “homem natural” é ausência de agrupamentos, o homem ainda não vivia em comunidades, e sua completa solidão é quebrada apenas pelo instinto de reprodução. Apesar de ser em grau bem menor, num sentido lírico idealizado, no poema *Juca Mulato* o personagem é representado completamente só, e assim como o “bom selvagem” de Rousseau, ele tem um aguçado amor-próprio, e seu isolamento é interferido pelas “serpentes de desejos” que invadem sua alma.

Juca nos primeiros versos apenas deseja participar do seu ambiente físico, em seguida seu corpo começa ansiar novos prazeres que ele não compreende, mas os explica como uma transformação natural, tão natural como o brotar de alguma planta: “Que delícia viver! Sentir entre os protervos/ renovos se escoar uma seiva alma e viva/ na tenra carne a remoçar o corpo moço...”. À declaração pura do caboclo, o poeta acrescenta:

E um prazer bestial lhe encrespa a carne e os
nervos, afla a narina, o peito arqueja, uma lasciva
onda de sangue lhe incha as veias do pescoço...

Ei-lo supino e só na noite vasta. Um cheiro
acre, de feno, lhe entorpece o corpo langue
e no torso trigueiro
enroscam seus anéis serpentes de desejos
e um pubescente ansiar de abraços e de beijos
incendeia-lhe a pele e estua-lhe no sangue
Juca Mulato cisma. (PICCHIA, [198-], p. 19)

A mudança a que Juca se refere, e que o poeta sentencia, advém da transformação natural do seu corpo que se prepara para o amor. O personagem, nos versos seguintes, medita no “eterno amor dos charcos” e ao ouvir a “voz em coro dos batriquios no

açude” identifica a complementaridade dos seres, deixando “crescer” no seu interior um desejo que, segundo o poeta, fere como uma espada que fincada ao peito se perde no “abismo” ou na “noite” de uma alma solitária. (PICCHIA, [198-], p. 19)

O trecho sintetiza afirmando que “Juca Mulato cisma” e “A natureza cisma”, mostrando, destarte, que opera-se na alma do caboclo uma transição que modificará a rotina de sua vida campestre, rotina essa que a natureza também sentirá. Após o seu contato com os olhos da filha da patroa, o caipira é despertado para a Vida:

Juca Mulato cisma. Olha a lua e estremece.
Dentro dele um desejo abre-se em flor e cresce
e ele pensa, ao sentir esses sonhos ignotos,
que a alma é como uma planta, os sonhos como brotos,
vão rebentando nela e se abrindo em floradas...

Franjam de ouro, o ocidente, as chamas das queimadas

Mal se pode conter de inquieto e satisfeito.
Advinha que tem qualquer coisa no peito
e, às promessas do amor, a alma escancara ansiado
como os áureos portais de um palácio encantado!...

Mas a mágoa que ronda a alegria de perto
entra no coração sempre que o encontra aberto...

Juca Mulato sofre...Esse olhar calmo e doce
fulgiu-lhe como a luz, como a luz apagou-se.
Feliz até então tinha a alma adormecida
Esse olhar que o fitou o acordou para a vida!
A luz que nele viu deu-lhe a dor que ora o assombra
como o sol que traz a luz e, depois, deixa a sombra... (PICCHIA, [198-], p. 23-24)

A “vida” para a qual Juca foi despertado è grafada aqui com letra minúscula, porém, no início do capítulo “Germinal”, “Vida” está com letra maiúscula provavelmente indicando um outro modo de viver divergente daquele vivido pelo matuto. Essa nova vida divisada por Juca proveio pelo olhar cheio de “luz” da filha da patroa, luz que trouxe apenas escuridão. Foi através dele, que Juca pode reconhecer seus limites e perceber que essa “luz” somente fez escurecer seu caminho. Pensando na teoria rousseuniana, a “luz” vista por Juca poderia ser analogamente a civilização alcançada por meio dos olhos da filha da patroa.

O despertar do Mulato tem as mesmas conseqüências que o “homem natural” de Rousseau enfrenta quando se aproxima das facilidades que podem tornar sua

vida mais cômoda, da vida em sociedade e, das primeiras paixões. O “caboclo do mato”, seguindo o pensamento rousseauiano estaria em um momento de transição, pois com suas habilidades já havia construído armas e outros utensílios que o auxiliavam em sua vida cotidiana, como o “bodoque” e a “arapuca”. (PICCHIA, [198-], p. 70)

A transição do homem em estado de natureza para um estado civilizado é fruto do seu contato com “o outro” civilizado ou não. De acordo com Rousseau a vida em comunidade despertou ambições e vaidades que antes o homem não conhecia. No poema, é só a partir do despertar do espírito do caboclo para o amor que o poeta anuncia que ele desperta para a “Vida”. “Vida” significaria, nesse sentido, uma outra concepção de mundo, na qual o Mulato teria contato com outros indivíduos e, principalmente com diferentes modos de vida.

A relação de Juca Mulato com o “bom selvagem” de Rousseau descortina uma possibilidade de compreender o poema como uma idealização poética de um mundo perfeito, no qual o caboclo vive idilicamente com a natureza que o cerca e dela usufrui o necessário para sua auto-suficiência. Essa intimidade do Mulato com seu ambiente revela o seu “instinto de sobrevivência”, pois são os elementos da natureza que proporcionaram sustento ao caboclo que o impedem de partir.

A existência literária de um caipira que representando, num primeiro momento, a felicidade pueril de uma alma intocada pelos malefícios da vida em sociedade e, posteriormente, as consequências advindas desse contato com “o outro”, revela a imagem idealizada do autor em relação ao homem e ao trabalho do campo. Ao mesmo tempo que o poeta vê a vida rural como um estilo de vida ideal para o bem estar e para a completa felicidade do homem, ele está afirmando um ponto de vista ideal para a elite aristocrata da época, que dependia economicamente do trabalho e da permanência do caipira no seu ambiente natural.

Enfim, Menotti del Picchia encerra, no personagem Juca Mulato, uma fértil possibilidade de diálogo com a concepção rousseauiana de homem primitivo ao expressar através de um sujeito rude, um tipo de vivência perfeita, fechada em si mesma, e natural, compreendendo, o caipira paulista como um típico “bom selvagem”, uma vez que sua trajetória, até o primeiro contato com um sujeito civilizado, perfaz uma verdadeira écloga sertaneja com todos os requintes subjetivos e heroicos de um homem rústico que já beirava um momento de transição.

Figura 4 – Jeca Tatu -Da série: “Personagens célebres da literatura” por Belmonte.

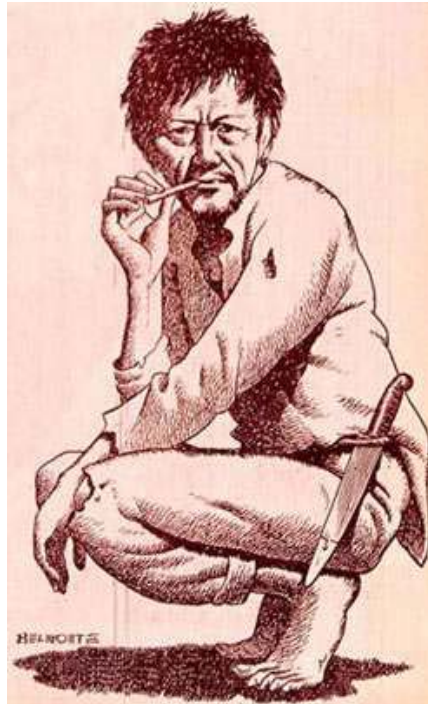


Figura 5 – Juca Mulato – Capa de Portinari



Figura 6 – Juca Mulato na interpretação de Tarsila do Amaral



5 A CULTURA

5.1 – NOS TRÂMITES DA CULTURA CAIPIRA: O COTIDIANO E A RELIGIOSIDADE

Quando os raios desenfeixa
O sol e as luzes derrama:
O caboclo logo deixa
a cama.

Quando os sol, do alto, orgulhoso,
As luzes na roça espalha:
O caboclo, vagaroso,
trabalha.

Quando a pino o sol atira
Seus raios; sob uma
frança, Deitado o nosso
caipira
descansa.

E quando no poente rola
O bom sol, depois da janta,
Ponteia o caboclo a viola
e canta.

Cornélio Pires (VEIGA, 1959, p. 99)

Para compreender o modo de vida representado pelo personagem Juca Mulato é imprescindível direcionar esse estudo às práticas cotidianas, presentes no poema, que se referem a atos comuns nas comunidades caipiras. O intuito é focar os usos e costumes tais como se apresentam no lugarejo habitado por Juca, e assim entender como o poeta representou os elementos culturais que por ele eram observados.

Sabendo que as tradições culturais de um povo, bem como o seu fazer diário, são cruciais para a construção de uma identidade, embora não seja a única forma de apreender o homem, sua delimitação é importante para o trabalho que se segue ao permitir uma rememoração lírica de um segmento social. É na importância dada aos detalhes que se situa essa análise, no afã de entender como se constitui o homem naquilo que realmente ele realiza.

O estudo pormenorizado, que se atenta para os trâmites do dia a dia, e que procura delimitar o homem desde os seus atos mais essenciais até os mais banais,

abrangendo não apenas seu modo de agir, mas também de pensar e de sentir, tem sua base na assertiva de Michel de Certeau, quando este afirma que

“O cotidiano è aquilo que nos è dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este “mundo-memória”, segundo a expressão de Pèguy. È um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, dos prazeres.” (CERTEAU, 1996, p. 31)

O teórico assinala a importância que pequenos fatos do cotidiano exercem para a formação emocional e social do homem. São esses afazeres diários que acabam por constituir, tecnicamente, o papel que o homem assume perante a sua sociedade. Michel de Certeau denomina esses diversos papéis, assumidos por diferentes indivíduos, dentro de um tempo e espaço determinados, de “maneiras de fazer”.

Nesse sentido, essa análise busca alguns pontos cruciais do poema que enfatizam as práticas diárias do personagem Juca Mulato, procurando, por meio dela, recuperar, guardada as diferenças entre realidade e ficção literária, a memória social de um determinado grupo que, de acordo com Antônio Candido, encontra-se em acentuada dissolução, ou perdeu quase completamente o veio cultural que formou suas bases sociais, perda essa, ocasionada imperativamente devido à chegada do capitalismo nas áreas rurais.

No ensaio intitulado “Caipiradas”, publicado na obra *Recortes* em 1980, Candido afirma que, por entre os anos de 1943 – 1955, quando andava por lugares do interior paulista:

“o caipira ainda era uma realidade cultural definida, apesar de ser cada vez maior a sua ligação com a cultura urbana, aceleradamente modernizada. Era espoliado e miserável na absoluta maioria dos casos, porque, com o passar do tempo e do progresso, quem permaneceu caipira foi a parte da velha população rural sujeita às formas mais drásticas de expropriação econômica, confinada e quase compelida a sero que fora, quando a lei do mundo a levaria a querer uma vida mais aberta e farta, teoricamente possível.” (CANDIDO, 1993, p. 251)

É para a sociedade caipira, prestes a desaparecer, que o sociólogo se volta. E em razão desse problema, ele menciona a importância exercida pelo canto e pela música caipira que não sofreram influências da “deformação caricatural”, oriunda do rápido processo modernizador, e ainda guardam puramente a representação do mundo caipira.

Para Candido, o essencial é que o modo de ser do caipira e sua técnica poético-musical permaneçam intactos na música caipira, e sejam transmitidos sem abrigar o caráter ridicularizador de que o caipira foi alvo durante muito tempo.

O mesmo sociólogo realizou também uma pesquisa na zona rural da cidade de Bofete, no interior do estado de São Paulo. Foi durante essa pesquisa, que Candido teve contato direto com os caipiras paulistas. Sua obra, *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, resultado dessa pesquisa, publicada em 1964, enceta um levantamento de dados que procura compreender o modo de vida de uma comunidade rústica.

Nessa obra, Candido se detém, sobremaneira, no modo de vida da população rural, ali residente, destacando as formas de agrupamento, a solidariedade entre os convizinhos, as bases da alimentação, as divisões de trabalho, seja entre os membros de uma mesma família, ou seja, entre os próprios parceiros, e também os períodos de entretenimento como os leilões e as festas, sempre relacionadas a comemorações religiosas.

Referindo-se ao desaparecimento do tipo de vida do caipira, Candido assinala que

“A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. Daí o fato de encontrarmos nela uma continuidade impressionante, uma sobrevivência das formas essenciais, sob transformações de superfície, que não atingem o cerne senão quando a árvore já foi derrubada – e o caipira deixou de o ser.” (CANDIDO, 1975, p. 82-83)

Além de postular sobre as mudanças ocasionadas no interior dos agrupamentos rurais, Antônio Candido centra seu estudo no modo de ser do caipira, no seu jeito de agir, falar, pensar, de encarar essas diversas mudanças sociais e de lembrar os tempos “gloriosos” em que se observavam as maneiras tradicionais de vivência.

Atentando para esses detalhes, também presentes no cotidiano do caipira Juca Mulato, embora de forma bem reduzida, pode-se alcançar um quadro, ainda que impressionista, das principais ações culturais e cotidianas deste, e conseqüentemente, da visão que o poeta tinha do caboclo do mato e de sua vida simples e rude.

Em relação ao vínculo entre esses elementos da vida cotidiana e a obra literária, Michel de Certeau encerra:

“abandonado pela colonização tecnológica, adquire valor de atividade “privada”, carrega-se com investimentos simbólicos relativos à vida cotidiana, funciona sob o signo das particularidades coletivas ou individuais, torna-se em suma a memória ao mesmo tempo legendária e ativa daquilo que se mantém à margem ou mesmo no interstício das ortopraxias científicas ou culturais. Enquanto indícios de singularidades – murmúrios poéticos ou trágicos do dia-a-dia – as maneiras de fazer se introduzem em massa no romance e na ficção. Assim, em primeiro lugar o romance realista do século XIX. Essas maneiras encontram aí um novo espaço de representação, o da ficção, povoado por virtuosidades cotidianas das quais a ciência não sabe o que fazer, e que se tornam, bem reconhecíveis para os leitores, as assinaturas das micro-histórias de todo o mundo. (CERTEAU, 1996, p. 142-143)

Considerando que a ficção literária está repleta desses “murmúrios poéticos do dia-a-dia”, e que a literatura é um veículo que demarca as pequenas histórias do cotidiano, o trecho seguinte pode ser analisado tanto a partir da influência do social sobre o literário, considerando que o poeta eternizou um momento histórico em um determinado espaço social, como do trabalho da lírica na representação da realidade, crendo, dessa maneira, que a arte proporciona fruição artística ao aproximar o texto literário de um dado fato social.

Aflora-lhe no imo um sonho que braceja;
estira o braço; enrija os músculos, boceja,
supino fita o céu e diz em voz submissa:
“Que tens, Juca Mulato?... e, reboleado na erva,
sentindo esse cansaço irritante que o enerva,
deixa-se, mudo e só, quebrado de preguiça.

“Cansado ele? E por quê? Não fora essa jornada
a mesma luta, palmo a palmo, com a
enxada a sustentar no café as invasões da
aninga?
E, como de costume, um cálice de pinga,
um cigarro de palha, uma jantinha à-toa,
um olhar dirigido à filha da patroa?
Juca Mulato pensa: a vida era-lhe um nada...
Uns alqueires de chão, o cabo de uma enxada,
um cavalo pigarço, uma pinga da boa,
o cafezal verdoengo; o sol quente e inclemente...”

Nessa noite, porém, parece-lhe mais quente
o olhar indiferente,
da filha da patroa... (PICCHIA, [198-], 21)

Nesse fragmento do poema, o narrador enumera as ações cotidianas do caboclo Juca Mulato. Esses atos permitem identificar não apenas a função que o pobre caipira teve durante o seu dia de trabalho no cafezal, como também a mesmice das práticas

realizadas ao final de um dia de labor. O trabalho na lavoura talvez tivesse sido mais monótono e cansativo que o de outros dias, uma vez que Juca passou o dia a espantar as “pragas” que tentavam avançar pelo cafezal, ou seja, o dia não foi nem de semear, nem de colher, atividades que seriam um pouco menos melancólicas e que, literariamente, possuem um significado mais alegre.

As outras atividades mencionadas fazem referência a momentos de descanso do caboclo. Através das palavras empregadas por Menotti del Picchia, é possível esmiuçar o legado cultural que elas veiculam. Assim, o “café”, a “enxada”, o “cálice de pinga”, o “cigarro de palha” e a “jantinha-à-toa” possuem um valor que extrapola ao talhe artístico.

São esses elementos selecionados que conduzem o olhar para o período histórico ali inserido. O trabalho na lavoura de café demarca o início do século XX, momento do apogeu da economia cafeeira. Os outros vocábulos designam os costumes que o campônio acabou adquirindo por hábito e por isso remetem ao universo cultural caipira.

Esses hábitos, por ele adquirido, nem sempre o são por vontade, são atos na maioria das vezes ordenados por uma imposição social, como é o caso da referência ao trabalho no campo, ao “cabo de uma enxada”, ao “sol quente”, ao “cafezal”, que constituem figuras remissivas à necessidade do trabalho em troca de uma simples sobrevivência.

Os costumes, e aqui inclui-se o trabalho, são atos que o poeta afirma que Juca, após cismar (meditar), vê melancolicamente como “um nada”. Apenas ações corriqueiras que não empolgam o triste caboclo, mas que constituem maneiras de usar o conhecimento que lhe foi transmitido geração após geração, ou adquiridos pela experiência pessoal no trato diário com a terra.

O uso do tempo livre é empregado em práticas rotineiras que, não necessariamente partem do indivíduo, são como o trabalho no campo, costumes também herdados, assim como o hábito de fumar cigarro de palha, contar causos, tomar um cálice de pinga, entre outras ações, que cotidianamente, foram observadas por seus antepassados e o são por outros caipiras.

No reconhecimento da frivolidade da vida, está implícito o desânimo do personagem frente às ações por ele desempenhadas. O ser praticante não vê nelas nenhum prazer, são “fazer” cotidianos que se tornaram nulos, não pelo reconhecimento de uma possível banalidade de tais atos frente à vida, mas sim, por não haver sentido em continuá-

los, se nunca poderá ter sua amada. Inclusive, Juca revela seus anseios ao calcular o grau de indiferença do olhar de sua amada: “Nessa noite, porém, parece-lhe mais quente o olhar indiferente, da filha da patroa...”. (PICCHIA, [198-], p. 21)

Antes de tentar definir qualquer particularidade é preciso compreender que aquela mesma imposição social que separa Juca de sua amada, impossibilitando-o de qualquer concretização amorosa, é a que aqui age imperativamente sobre ele delimitando seus atos sociais e culturais, práticas que, hoje, são elementos relevantes para que se compreenda alguns fragmentos do processo histórico brasileiro e o modo como eles foram transformados em matéria artística.

Embora os costumes entre os caipiras de São Paulo sejam um tanto quanto similares, devido à própria constituição social e cultural que os obriga a realizar sempre o mesmo trabalho: na lavoura; a alimentar-se quase sempre dos mesmos alimentos: arroz, feijão, farinha, e vez ou outra de carne; a ter as mesmas opções de entretenimento: festas realizadas em torno de datas religiosas; podem-se explorar significativas diferenças em cada uma das representações feitas por autores regionalistas, motivo que dá ensejo para um estudo aprofundado nas práticas culturais esboçadas por Menotti del Picchia.

Ao certificar o valor cultural existente nas pequenas tarefas realizadas por Juca Mulato, tem-se, nesse momento, como prioridade, buscar no poema elementos menos palpáveis, ou seja, que não foram descritos com afinco, mas apenas mencionados pelo poeta, e que podem ser sentidos através caráter contemplativo do personagem. Nesse âmbito, adquirem relevância os momentos em que o personagem se expressa, e as inúmeras vezes em que aparece ensimesmado, apesar de que mesmo nesses momentos, sua imagem é delineada pelos traços de seu criador.

É uma imagem comum a do caipira “cismando”, autores como Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Monteiro Lobato, em suas representações, também delinearam a imagem do caipira absorto em si mesmo, “cismando sei li o quê”. Essas “cismas” representam um jeito típico do caboclo, o qual foi observado unanimemente por esses autores que tiveram um contato muito próximo com o “homem da terra”.

Em vários momentos, antes e após a enunciação da voz narrativa, o personagem “cisma”. As constantes cismas indicam seu enfrentamento diante da vida e das mudanças que ocorrem em sua alma, visto que è depois de “cismar” que ele percebe a frivolidade dos seus atos cotidianos e o brilho dos olhos da filha da patroa.

Perceber o modo de sentir do Mulato é tão relevante quanto abarcar o seu universo mediante os raros momentos em que o poeta lhe transmite o direito à fala. Já que não se tem uma manifestação íntegra da voz do caipira, apenas expressões apreendidas no interior de uma comunidade rural e passadas pelo crivo de um representante da elite letrada da época, suas poucas expressões são emblemáticas, e possibilitam compreender a concepção de mundo que o poeta atribuía ao caipira e o juízo que fazia do mesmo.

Paul Zumthor assinala que

“dentro de uma sociedade humana, a voz è verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte.” (ZUMTHOR, 2005, p. 61)

Nesse sentido, a voz contribui na representação popular de uma comunidade por meio das diversas narrativas, descrições e expressões orais que comunicam aos seus descendentes um modo particular de ver e sentir o mundo, o qual de certo modo traz à baila a visão que tais indivíduos tem de si mesmo e da sociedade que os agrupa.

Entretanto, o poema *Juca Mulato* não possui a oralidade própria do caipira, o linguajar caipira, pois o poeta restringiu a participação do personagem na écloga a ele dedicada. A rigor, a intromissão do Mulato consiste nos momentos em que ele canta suas dores e seu amor pela filha da patroa. O seu canto é determinadamente marcado por sugerir uma similaridade entre suas trovas, e as cantigas de amor e amigo do trovadorismo português.

Por observar o estilo de composição que se originou na antiga Provença, Menotti del Picchia imprime ao poema um caráter que dialoga, inicialmente, com as tradições populares, não só da cultura caipira, como também com as existentes no folclore português. A voz do triste caipira é marcada entre aspas nesses poucos momentos, como por exemplo, no trecho em que aparecem outras práticas cotidianas de Juca, e um diálogo deste consigo mesmo e com seu cavalo:

“Que tens, Juca Mulato?”
 Uma tristeza mansa
 embaça-lhe o fulgor dos olhos de criança.
 Ele é outro... Um langor anda a abrasar-lhe a pele.
 Não sabe definir o que de novo há nele,
 Fuma e segue pelo ar uma espiral que esvoaça
 Pensa que seu destino é igual a essa fumaça...

“A vida è mesmo assim...” ele cisma tristonho.
 “Sai do fogo da dor a fumaça do sonho”...

Da cocheira, um nitrir, de intervalo a intervalo,
 vibra no ar... É o pigarço. Esse pobre cavalo
 anda esquecido e há muito tempo que, sozinho,
 sente a falta que faz o calor de um carinho.
 Juca Mulato todo o dia vinha vê-lo...
 Afagava-lhe o dorso, acamava-lhe o pêlo,
 e ele, baixando, quieto, as pálpebras vermelhas,
 nitrindo e resfolegando, espetava as orelhas...
 Juca Mulato, então, numa voz doce e calma
 dizia-lhe baixinho o que ele tinha n^aalma.
 Coisa de pouca monta: umas fanfarronadas,
 uns receios pueris, façanhas de caçadas,
 desafios na viola em noites de luar,
 coisas que tinha pejo até de lhe contar,
 que sussurrava a custo, onde, por entre os dentes,
 a gente adivinhava umas frases ardentes:
 bocas mordendo um seio em que os bicos quentinhos
 tinham a cor da rosa e a ponta dos espinhos...
 Ele ria e a risada espocava-lhe aos pinchos
 e o pigarço sisudo explodia uns relinchos
 que diriam, talvez, traduzidos em frases:
“Toma tento, Mulato! Olha bem o que fazes...”
 Juca afagando-o, então, murmurava contente:
“Pigarço, você tem uma alma como a gente!” (PICCHIA, [198-], p. 35-36, grifo meu)

Neste longo trecho do poema, têm-se novas referências às práticas realizadas diariamente por Juca Mulato, mas primeiramente, convém analisar as frases que saem da voz coloquial do personagem. O verso inicia com uma interrogação do próprio caipira procurando entender os motivos de sua knsia, e no final da estrofe ele conclui: “A vida è mesmo assim...” pois “Sai do fogo da dor a fumaça do sonho”, em outras palavras, o personagem começa a se conformar com o sofrimento que o atinge, e por analogia, associa seus sonhos com o cigarro de palha que se queima com o fogo (dor).

Esse tipo de comparação é muito comum no universo caipira, visto que a parca instrução os obriga a procurar entre os elementos que lhes são acessíveis, estabelecer relações que possam explicar ou definir determinados sentimentos, para os quais não encontram palavras³². É plausível também se pensar que tais metáforas não passam de figuras de linguagem, criadas a fim de transmitir uma imagem poética associada a um elemento tradicional da cultura caipira.

Além da frase dita por Juca Mulato, há o diálogo, um tanto quanto

³² Paul Zumthor destaca três tipos de oralidade, sendo que o primeiro não possui contato com a escrita, nem com nenhum sistema de simbolização gráfica, por isso é corriqueiro entre sociedades isoladas e analfabetas, nas quais é muito comum ilustrar ou alegorizar um tema. (ZUMTHOR, 1993 p. 19)

surrealista, entre o personagem e o cavalo Pigarço, o qual após ouvir as confidências do caboclo, reage com um relincho que Juca interpreta como um conselho: “Toma tento, Mulato! Olha bem o que fazes...”; tal conselho é uma expressão da linguagem oral que indica a necessidade do caboclo voltar para sua “vidinha” interior, sem sobressaltos.

À exclamação do cavalo, Juca responde: “Pigarço, você tem uma alma como a gente”. As frases ditas pelo caboclo e por Pigarço não apresentam nem resquícios da linguagem caipira tal qual foi registrada por Amadeu Amaral na obra *O Dialeto Caipira*³³, mas abrigam em seu âmago as marcas da oralidade, pois apesar de seguirem a forma dos versos poéticos anteriores, elas apresentam elementos da língua falada, como nas expressões “toma tento” e “você tem um alma como gente”.

Na obra como um todo, aparecem palavras que remetem ao universo oral do caipira, como é o caso do verbo “apear”, dos substantivos “jantinha-à-toa”, “pinga”, “fumo”, “bodoque”, “arapuça”, “curiango”, “fanfarronadas”, “disputas”, “caipiras”, “coisa-feita”, entre outros vocábulos, que foram registrados por Amadeu Amaral e constituem parte da vida rural do caipira.

Outras expressões aparecem em alguns versos da estrofe seguinte, quando o personagem percebe que anda se comovendo, constantemente, ao observar uma ave e uma flor, e exclama para si mesmo: “Juca: toma cuidado.../ *Estás ficando gira...*/ Deixa de te arrastar como um doido qualquer/ atris da tentação de uns olhos de mulher!” O verso em destaque é uma expressão da linguagem coloquial, que pela flexão do verbo pode, provavelmente, ser uma expressão portuguesa.

Esses versos também guardam indícios da linguagem oral do personagem e, assim como os outros, embora não remetam diretamente ao linguajar caipira, eles apresentam expressões e vocábulos corriqueiros que destoam da erudição usada na composição dos outros versos. Ao serem falados, tais versos, adquirem mais expressividade do que quando são meramente lidos e mantidos estritamente na linguagem escrita.

O longo poema acima citado, além de possibilitar uma análise da voz do protagonista, permite também enfeixar outras práticas cotidianas ainda não mencionadas. De acordo com o primeiro trecho, Juca ia constantemente visitar seu cavalo na cocheira,

³³ Na obra *O dialeto caipira*, publicada em 1920, Amadeu Amaral postula a existência de um falar *caipira*, de um linguajar paulista que dominava desde a grande maioria da população até a minoria culta, possivelmente influenciando também a linguagem dos bacharéis. Esse *caipirismo* não era apenas na linguagem, visto que constituía um estilo de vida, que participava de “todas as manifestações da nossa vida provinciana”. (AMARAL, 1955, p. 41)

rotina que é quebrada quando se apaixonou. Na cocheira, o caboclo tinha em seu cavalo, o confidente de todas as suas ansiedades e desejos.

As ações enumeradas pelo poeta correspondem a práticas tradicionais entre a população caipira: as fanfarronadas, referem-se a bravatas, momentos de diversões, e desafios entre os “parvos caipiras de mistura”; as caçadas, um costume caipira que além de proporcionar momentos de distração, garantia carne para a, por vezes, precária alimentação; e enfim, os desafios na viola remontam um dos mais tradicionais costumes do caipira, e que se estendem para danças como o cururu e o cateretê, tradições herdadas, provavelmente dos antepassados portugueses, dado que os desafios são elementos recorrentes no folclore português. (PICCHIA, [198-], p. 37)

É através desses elementos tradicionais da cultura caipira, presentes no poema, que Menotti del Picchia acabou por introduzir práticas populares e do universo oral em *Juca Mulato*. Essas referências são bem poucas, na verdade, pode-se afirmar que o autor utiliza-se dos dados que obteve no convívio com a população rural, transformando essas informações em matéria poética.

Outros fragmentos abarcam as práticas de Juca, como o trecho posterior ao momento em que ele se vê completamente sensibilizado:

“E resolve consigo ir altivo insolente
fingir que não padece e mostrar que não sente,
montar o seu pigarço, atacar a restinga
às foiçadas, beber um cálice de pinga
na venda do caminho e, entre parvos caipiras,
de mistura, contar três ou quatro mentiras,
onde lampeja a faca; onde, aos uivos e aos brados
põe em fuga, triunfante, um bando de soldados!

Revive na ilusão! Ele é outro! Salvou-se!” (PICCHIA, [198-], p. 37)

Nesses versos, tem-se um caipira que deixou sua vida rotineira, e ao perceber que estava apenas aumentando sua dor ao isolar-se, decide restabelecer seu cotidiano tal como era, e assim, tentando “mostrar” que não “sente” e que não “padece”, Juca retoma sua rotina, e vai, “altivo”, passear pela “restinga” com seu pigarço, “beber um cálice de pinga” e contar “causos” entre os caipiras da venda.

Nessas práticas, realizadas por Juca, há traços essenciais que auxiliam na identificação dos elementos que constituem parte da cultura popular brasileira do período

representado pelo poema. É evidente que a referência é à cultura popular do sertão paulista, visto que os elementos assinalados correspondem ao *modos vivendis* do homem caipira do estado de São Paulo, sob a representação do caboclo Juca Mulato.

Os atos rotineiros de Juca, agrupados no poema, congregam dados folclóricos essenciais para conhecer a alma do homem caipira, e os caminhos racionais que o levaram a interpretar o mundo dessa e não daquela maneira. O *corpus* da cultura popular é permeado de saberes e de invenções amalgamadas a um estilo próprio de vida, que o folclore nacional procurou reunir com intuito de preservá-lo para desfrute das gerações posteriores, porém, não considerou a evolução que esse conhecimento catalogado obteve através dos anos.

Os dados recolhidos do poema *Juca Mulato* serão compreendidos respeitando a visão que seu autor tinha da cultura, dos hábitos e costumes da população rural, evitando lançar sob o alvorecer do século XX, um olhar contemporâneo, e portanto anacrônico. Os elementos folclóricos, segundo Florestan Fernandes pode

“compreender todos os elementos culturais que constituem soluções usual e costumeiramente admitidas e esperadas dos membros de uma sociedade, transmitidas de geração a geração por meios informais. Do ponto de vista da sistematização dos dados folclóricos, essa conceituação tem a vantagem de englobar elementos da cultura material, ergológica, como elementos de natureza não material”. (FERNANDES, 2003, p. 49)

As práticas agrupadas como parte do folclore do caipira paulista não se referem apenas a costumes seguidos rotineiramente, mas também a festas populares, crenças, superstições, e demais elementos que caracterizam o comportamento desse grupo social. No entanto, como o folclore sempre visou diferenciar a “cultura do povo” da “cultura da elite”, e coletar práticas culturais “sobreviventes”, sem nunca ter elaborado um método específico para tal trabalho, convém abordar as tradições, mencionadas por Menotti, como práticas da cultura popular, compreendendo a “cultura” como um conceito que abarca “tudo o que pode ser apreendido em uma sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar”, ou seja, incluindo a “história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana”. (BURKE, 2010, p. 22)

Os dados folclóricos apresentados no poema compõem o “tempo cíclico” da vida do caboclo, visto que estão “integrados no movimento da vida, nos acontecimentos

da vida como seus participantes vivos”. Desse modo, a relação espaço-temporal é marcadamente assinalada por esses elementos culturais, os quais possuem autonomia para referir-se a aspectos da realidade histórica e social representada por *Juca Mulato*. (BAKHTIN, 1988, 319)

Mesmo que a vida cotidiana e as demais referências culturais não sejam o enfoque principal do poeta, recorrer a elas, demonstra a importância que tais costumes exercem por, simplesmente, refletir pequenos fragmentos de uma realidade representada naturalmente no decorrer do relato de um drama amoroso. O registro circular dessas atividades, que compõem a vida cotidiana, possibilitam a assimilação do tempo e do espaço histórico vivido pelo indivíduo. (BAKHTIN, 1988, p. 211)

No poema *Juca Mulato*, além das práticas referentes ao cotidiano do personagem, ocupa espaço na trama, as vivências religiosas da comunidade caipira. Uma dessas referências aparece levemente pincelada, enquanto a outra possui um espaço central no drama do caboclo. A primeira faz apenas uma menção à principal festa caipira, a festa de São João. Nos primeiros versos do poema, no capítulo intitulado “Germinal”, o poeta descreve o cenário habitado por Juca:

“Nuvens voam pelo ar como bandos de garças.
Artista boêmio, o sol, mescla na cordilheira pinceladas
esparsas de ouro fosco. Num mastro apruma-se a bandeira
de S. João desfraldando o seu alvo losango”
“Juca Mulato cisma. A sonolência vence-o.” (PICCHIA, [198-], p. 17)

A partir do primeiro verso, o poeta nos revela um entardecer poético e extremamente pictórico, em seguida, para completar a paisagem, observa-se uma referência a um mastro com a bandeira de S. João. Os primeiros versos, que visam situar o leitor no campo imagético da personagem Juca Mulato, são definidos pelo pôr-do-sol, pelas nuvens que se mudam na previsão da noite.

Considerando a relação tempo-espaço, a bandeira de São João, “altiva” e ao vento, exibindo seu “alvo losango”, remete a uma gama de crenças decorrentes da confluência de cultos católicos, trazidos pelos portugueses e transmitidas aos negros africanos e aos índios.

Sendo a festa de São João um rito dêitico da tradição rústica do povo brasileiro, investigar a sua aparição no quadro remissivo ao caipira paulista é de igual valor tanto para uma simples interpretação da vida campesina como para lembrar práticas que

tendem ao declínio e ao esquecimento por tratar-se de costumes vistos como arcaicos em contraposição às ideias de progresso da sociedade moderna³⁴.

Desse modo, ao aludir à bandeira do santo católico, Menotti del Picchia retoma a mais tradicional festa caipira, comemorada na noite do dia 23 de junho, a qual foi trazida pelos portugueses juntamente com uma série de superstições, que em solo brasileiro se expandiu e adquiriu outras credences, se fixando, sobremaneira, entre as comunidades rurais.

Os festejos da noite de São João remontam rituais primitivos, observados em vários pontos da Europa como celebração do solstício de verão, que para os camponeses, representava o período de maior fertilidade da terra. A esses costumes antigos foi acrescida a lenda de um santo da religião católica, tido como o antecessor do evangelho.

Não obstante, o mastro e a bandeira de São João relembram, especificamente, os traços que o culto adquiriu no Brasil. De acordo com Melo Moraes, as festas giram em torno da crença em São João Batista, primo de Jesus, filho da estéril Isabel que após um encontro com Maria, mãe de Jesus, seu filho do ventre prostrou-se em adoração ao “Filho de Deus” no ventre de Maria. Assim, Isabel promete a Maria que quando lhe nascesse o filho ela colocaria um mastro com uma boneca e acenderia uma fogueira no alto da montanha.

Tal crença foi transmitida oralmente em todo o Brasil, e o costume de homenagear o santo popularizou-se, tornando-se uma das comemorações mais características da cultura popular caipira. A inserção de tais festejos entre o povo, confirmam a idéia de Bakhtin, quando este afirma que

“As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo.” (BAKHTIN, 1996, p. 7)

Em resumo, essas festas encerram manifestações do espírito humano, sendo também uma forma de escapar da opressão imposta pelo cotidiano, posto que as

³⁴ A festa de São João, aqui referida, é aquela tradicional do caipira, e não as “sobrevivências teimosas”, que segundo Antônio Candido não “são praticadas por caipiras, mas por gente que finge de caipira e usa a realidade do seu mundo como um produto comercial pitoresco”. (CANDIDO, 1993, p. 248)

crenças nos sortilégios, realizados na noite de São João, expressam o anseio de modificar a rotina dos dias. Tais festejos também estão relacionados com o próprio estilo de vida desse grupo social, na medida em que, como cerimônia ou ritual, fazem parte do “tempo cíclico” da vida agrária tradicional. (BAKHTIN, 1996, p. 320)

Quanto ao caráter supersticioso das festas, Gilberto Freyre sintetiza em *Casa-Grande e Senzala*:

“Uma das primeiras festas meio populares, meio de igreja, de que nos falam as crônicas coloniais do Brasil é a de São João já com as fogueiras e as danças. Pois as funções desse popularíssimo santo são afrodisíacas; e ao seu culto se ligam até práticas e cantigas sensuais. É o santo casamenteiro por excelência: “Dai-me noivo, São João, dai-me noivo, dai-me noivo, que me quero casar.” As sortes que se fazem na noite ou na madrugada de São João, festejado a foguetes, busca-pés e vivas, visam no Brasil, como em Portugal, a união dos sexos, o casamento, o amor que se deseja e não se encontrou ainda”. (FREYRE, 2006, p. 326)

Unem-se a essas crenças, os aparatos dos festejos, que vão desde a confecção de bolos e doces típicos, como os gêneros preparados com milho verde, coco, as batatas doces e carás assados, canas, entre outros, até a ansiosa espera das moças frente à realização dos sortilégios que lhes dirão o nome do futuro marido, e o costume de não cair em sono na noite de São João sob o perigo de permanecer dormindo o ano todo. (MORAIS, 1967, p. 141) Todas essas incontáveis práticas, observadas nesta noite, envolvem o sentimento do povo que deposita nesses atos os seus desejos e esperanças.

Em *Juca Mulato*, a única referência à festa de São João está nos versos já citados, no entanto, a alusão tanto pode ser apenas um adorno da paisagem rural, como pode direcionar o leitor à ideia de que havia tido, recentemente, naquele cenário, uma festa de São João, e, portanto, um clima de grandes expectativas amorosas pairava no ar, provável origem da ânsia de viver de Juca, que mais tarde declara seu amor pelo olhar da filha da patroa.

Juca Mulato, até a ocasião presente, era um homem comum, mas sua existência é marcada por um sentimento que aflora e conduz sua vida e emoções. Quando Juca percebe esse amor que o prendeu, o matuto começa a sonhar, a sentir em cada planta, cada relva, o amor que lhe sustém, seu desejo è crescer e frutificar como as plantas, “deitar ramos pelo ar”.

Eufórico pela descoberta do amor, Juca constata a frivolidade da vida.

Semelhante questão è sintetizada na imagem do “caboclo do mato” absorto, pensando no seu trabalho, na sua rotina, nos seus pertences, e diferentemente da maneira como outrora se apresentava, ele se desencanta ao perceber que sua vida, dia após dia, não se modificava; em seguida, toca sua viola, o som é gemente, e assim, ele principia a notar que sua alma não é mais a mesma.

Considerando o caráter romântico e casamenteiro da festa de São João, pode-se conjecturar que talvez os preparativos da festa, juntamente com as superstições e esperanças, vindas na maior parte das moças, de durante a realização do evento lancem a “semente” que lhes garantiriam um marido, tenha despertado no caboclo solitário o mesmo anseio.

Antes de atentar para os olhos da filha da patroa, Juca Mulato dizia: “Para cortar na raiz/ esta constante agonia,/ preciso amar algum dia,/ amando serei feliz”, mas ao conhecer o amor, o personagem afirma que amando, apenas desventura, tédio e pranto encontrou.

No capítulo denominado “Presságios”, o caboclo aparece já pálido, magro e com olheiras, pressente que esse agonizante amor pode ser “coisa-feita”, e por isso “precisa sem demora, ir uma sexta-feira, à tapera do Roque”. Prontamente no capítulo seguinte, o poema apresenta “A mandinga”, momento em que o Mulato chega à tapera do negro na esperança do feiticeiro indicar-lhe uma cura para o seu mal:

Juca mulato apeia.
 É macabro o pardieiro.
 Junto à porta cochila o negro feiticeiro.
 A pele molambenta o esqueleto disfarça.
 Há uma faísca má nessa pupila garça,
 quieta, dormente, como as águas estagnadas.
 Fuma: a fumaça o envolve em curvas baforadas.
 Cuspinha; coça a perna onde a sarna esfarinha
 a pele; pachorrento inda uma vez cuspinha.
 Com o seu sinistro olhar o feiticeiro mede-o. (PICCHIA, [198-], p. 63)

Os primeiros versos, do capítulo “A mandinga”, apresentam o feiticeiro e sua choça. Pela descrição realizada por Menotti del Picchia, tem-se um mandingueiro completamente descaracterizado, morando em uma tapera um tanto quanto semelhante à do Jeca Tatu. A imagem estereotipada do bruxo, tanto pode estar relacionada ao fato dele ser um negro e, ainda por cima, velho, bem como pode referir-se a um preconceito em

relação às práticas mágico-religiosas por ele praticadas.

As crenças mágico-religiosas presentes na cultura caipira, muitas vezes, incidiram em corriqueiras estereotipações, como se faz presente em algumas obras da literatura popular, denominada mais comumente de literatura regionalista. Como exemplo, tem-se abaixo um trecho do conto “Camunhengue”, escrito por volta de 1891-1897, mas publicado somente em 1920, na obra *Os Caboclos* de Valdomiro Silveira:

“Não era coisa a que se pudesse chamar bonita, aquela tapera onde assistia o Cabeludo. Ao fundo dum angola praguejado, em que a unha-de-gato, o cipócaboclo e a japecanga se enrançavam, caindo dos maricas ou dos ceboleiros, escurentada e escondida por um maracujazeiro de árvore, aparentava o jeito de um gato mourisco assanhado, que se encolheu e vai saltar de súbito à cacunda tremente do xintã. Toda a gente sabia, contudo, que um mundão de romeiros cheios de fé vingava diariamente aquele rincão, em busca do milagroso expriente que distribuía a vida e a saúde a troco de uns sacos de mantimento ou de umas poucas cabeças de galinhas ou leitões...” (SILVEIRA, 1962, p. 56)

O fragmento de Valdomiro Silveira apresenta a tapera onde residia o feiticeiro Cabeludo, dando grande relevância para o aspecto pitoresco e ao mesmo tempo aterrorizante da paisagem, terror esse que advém da própria natureza selvagem que ali se desenvolve livremente.

A descrição do escritor refere-se apenas ao panorama do lugarejo no qual o feiticeiro reside e recebe os visitantes que para lá se dirigem em busca das milagrosas curas. Em comparação com o trecho de *Juca Mulato*, pode-se afirmar que os mandingueiros e suas respectivas “taperas” atestam a marginalidade a que são tidas suas práticas.

Não há qualquer menção no conto “Camunhengue” que aponte a descendência do Cabeludo, referência que aparece em primeiro plano nos versos do capítulo “A mandinga”, caracterizando o negro Roque, porém, o espaço retratado é lúgubre assim como em *Juca Mulato*, embora o primeiro contenha mais elementos que estabeleçam um elo entre o feiticeiro e a natureza, enquanto no outro o enfoque centra-se no aspecto decadente da choça, e na figura deteriorada do negro feiticeiro.

Independente dos aspectos responsáveis pela marginalidade dos mandingueiros, o ponto fátuo é que muitas práticas, crenças e rituais foram criados ou adaptados no Brasil, seja partindo da utilização dos saberes e ritos dos nativos, seja das inúmeras cerimônias trazidas pelos africanos, e mesmo dos cultos portugueses aos santos católicos. E assim como na Europa, essas práticas nunca tiveram liberdade de existir, sem

sofrerem perseguições, e sem que seus praticantes fossem alvos de preconceitos.

No Brasil, tais cultos agrupavam uma parcela imensa de rituais, que iam desde convicções na fé cristã a entidades demoníacas, ambas trazidas por portugueses e que permearam as crenças brasileiras, destarte, não há como garantir que não houve uma miscelânea cultural, no que tange a essas práticas religiosas cultivadas no seio das comunidades rurais, uma vez que elas recorriam a qualquer tipo de poder sobrenatural para realizar eficientemente suas curas, fossem elas de ordem física ou emocional.

Os ritos mágico-religiosos sempre foram acompanhados de muitos preconceitos, e a nefasta descrição do negro, apresentado no poema como um ser preguiçoso, com a “pele molambenta”, os olhos sem brilho (garços), frio, parado, fumando, coçando sua sarna e cuspidando, corrobora com a marginalidade a qual esses “mestres de cerimônias” brasileiros eram relegados.

Os adjetivos “macabro pardieiro”, utilizados para descrever a tapera de Roque, permitem uma leve aproximação a outras descrições lúgubres, como a descrita em *Os caboclos*, uma tapera, lugar deplorável e, acima de tudo, sinistro, contudo, considera-se o adjetivo “pardieiro” como responsável pelo aspecto “podre” e “sujo” do lugarejo.

Essas práticas religiosas proibidas, ou mesmo renegadas, acabaram adquirindo várias nomenclaturas pelo País, sendo conhecidas como feitiçaria, muamba, canjerê, despacho, mandinga, ebó e pajelança. E tanto as que mantinham as tradições durante sua realização, como o candomblé com sua pompa característica, quanto o cerimonial do catimbó, são partes das práticas religiosas que, segundo Michel de Certeau “se recruta[m] nos meios rurais, menos enquadrados e como que massificados pelas próprias modalidades que subvertem as hierarquias locais”. (CERTEAU, 2006, p. 158)

Em suma, constituem saberes e ritos não aceitos pela população culta, ou erudita do país, permanecendo como práticas específicas das camadas mais populares. Sabendo do caráter de tais crenças e superstições, e da ilegalidade dessas cerimônias no Brasil, cumpre especificar de que práticas religiosas o poema se refere:

Tenho ramos de arruda, urtigas, água benta,
 uma infusão que cura a espinhela e a maleita,
 figas para evitar tudo que é coisa-feita...
 Com uma agulha e um cabelo, enroscado a
 capricho, à mulher sem amor faço criar rabicho.

Olho um rastro, depois de rezar um
bocado vou direitinho atrás do cavalo
roubado.

Com umas ervas que sei, eu faço, de
repente, do caiçara mais mole um caboclo
valente! Dize, Juca Mulato, o mal que te
tortura.

Roque, eu mesmo não sei se este mal te cura...

Sei rezas com que venço a qualquer mau olhado;

breves para deixar todo o corpo fechado.

Não há faca que vare e nem ponta de espinho;

fica o corpo tal qual o corpo de Dioguinho...

Mas de onde vem o mal que tanto te abateu? (PICCHIA, [198-], p. 63-64)

O negro Roque enumera as moléstias que, comumente, eram causas de sofrimentos entre os caipiras e o remédio usado para a cura. Pode-se a partir dos sortilégios relacionados, bem como, do medicamento recomendado, indicar os remédios mágicos, naturais e religiosos utilizados para a realização da mandinga, pois, enquanto alguns partem do usufruto de ervas e raízes medicinais, outros partem de rezas e elementos religiosos, e há os de caráter apenas mágico.

Um exemplo bem comum entre a “gente antiga”, e que è mencionada pelo mandingueiro, são as rezas ou determinadas cerimônias que se faziam para fechar o corpo, para que, assim, a pessoa não corresse o risco de ser atacada por cobras e outros animais silvestres, ou morta em tocaias.

O exemplo de “corpo fechado” dado pelo mandingueiro é o de Dioguinho, um célebre matador do sertão paulista, cuja “figura lendária e temida apavorava e instigava a imaginação da população rural”. Diogo da Rocha Figueira prestava serviços como “vinganças pessoais” e de “cunho político”, e por isso, era protegido devido às relações pessoais que mantinha com os seus cúmplices.

Descobriu-se com as investigações policiais que Dioguinho era “religioso” e lia devotadamente as “Horas Marianas”. A lenda diz que por isso sua “pele não podia ser atingida pelas balas da escolta”. Paira nesse interstício a dúvida quanto à possível eficácia do rito mágico e o inquérito policial. (SCHENEIDER, 2003, p. 298)

A feitura de magias, desde o uso de amuletos ao complexo costume de preparar as infusões à base de ervas, guarda uma gama de superstições que além de

milenar, possuem raízes tão indefinidas que apenas salientam o processo de aculturação desses rituais, principalmente a mistura cultural ocorrida no Brasil. Esse elemento cultural resultante foi cercado de inúmeras precauções, bem como de preconceituosas e errôneas associações com as práticas religiosas dos negros, como as diversas formas do candomblé e/ou umbanda.

O poder que Roque anuncia existir ao se entrelaçar “uma agulha e um cabelo”, faz o leitor supor que há solução para o mal de amor do personagem. Tal magia provém, provavelmente, de costumes ou superstições europeias. “Magias simpáticas”, que segundo Frazer è baseada pela “similaridade”, pela “lei do contágio”, crença de que um elemento que antes estava em contato com determinada pessoa, quando distanciado, pode lhe enfeitiçar. (FRAZER, 1982, p. 34)

As moléstias advêm de várias causas, no caso da personagem Juca Mulato, observa-se que a sua dor o tornou “pálido como a cera e magro como um vime” e ainda “tem olheiras cercando os grandes olhos lassos”, sua dor não é fruto de uma saúde frágil, pois Juca era “ágil como poldro e forte como um touro”, o que lhe oprime são as dores do amor impossível, o qual ele suspeita ser até “artimanhas do Demo”. (PICCHIA, [198-], p. 60)

Quando o protagonista confessa que o mal que lhe aflige é o amor à filha da patroa, o feiticeiro responde: “Arranco a lepra do corpo; estirpo da alma o tédio; só para o mal de amor nunca encontrei remédio...” Essa última sentença è definitiva, por ela, o leitor percebe que a magia simpática que resolveria o problema do personagem não pode ser aplicado ao caso de Juca, visto que seu amor excedia os limites do possível por ser dedicado a uma mulher branca e pertencente de um grupo social mais elevado. (PICCHIA, [198-], p. 64)

Depois de anunciar a não resolução do problema do caboclo, o feiticeiro lhe ensina como se deve esquecer um amor:

“Vencendo o teu amor, tu vences teu tormento
 Isso conseguirás só pelo esquecimento
 Esquecer um matando-o como se mata um filho
 que a gente vai matando um filho que estremece
 ouvindo, com terror, no peito, este estribilho:
 Tu não sabes, cruel, que matas o teu filho?”
 E, quando se estrangula, aos seus gemidos loucos,
 a gente quer que viva... e vai matando aos poucos!
 Foge! Arrasta contigo essa tortura imensa,
 Que o remédio é pior do que a própria doença,
 pois, para se curar um amor tal qual esse...

- Que me resta fazer?

- Juca Mulato: esquece!” (PICCHIA, [198-], p. 65)

De acordo com o mandingueiro, o processo é sofrido, mas não há outra solução, pois Juca “és tal qual um sapo a querer uma estrela”, o melhor a fazer è fugir deste sentimento, esquecer, mesmo sendo o esquecimento “um remédio pior do que a própria doença”.

É esta a triste sina do Mulato, a única solução que seria possível para o seu mal falhou. De todos os males, o seu era o pior. Não havia “mesinha” capaz de lhe arrancar da alma o feitiço dos olhos da sua amada. A impossibilidade desse amor é tão visceral que no capítulo seguinte, o caboclo apela para que a natureza lhe aconselhe quanto a uma possível fuga, e é nesse momento que rompendo todos os limites do insonhável, ele ouve a “voz das coisas”, ou seja, a voz, a recomendação da natureza que havia lhe dado a vida.

A provável intenção do poeta ao apresentar um capítulo intitulado “A mandinga”, com um direcionamento romântico, porém condicionada por preceitos e rituais encarados de maneira preconceituosa, é apontar a sociedade hierárquica que mesmo após abolição mantinha os grupos sociais bem definidos e separados.

Posto que os ritos tradicionais da mandinga formaram um acoplado de crenças com saberes dos negros africanos, da bruxaria branca e de rituais indígenas, é lícita também a sugestão de que esse entrelaçado campo uniu diversas vertentes, sendo o candomblé o responsável pelo ingresso do homem no mundo dos deuses e divindades da mitologia africana, a bruxaria a que trouxe costumes primitivos, de camponeses europeus, introduzindo no Brasil um conhecimento milenar, além da contribuição dos nativos que através de ervas e práticas espirituais ajudou a criar um culto, ou melhor, uma cerimônia mágico-religiosa que pretende-se mais mágica do que religiosa.

Partindo do exposto, compreende-se a riqueza de superstições adotadas pelo povo brasileiro, na qual para cada mazela há um remédio específico, um ritual, uma reza, e nem sempre os males são de ordem natural, podendo ser causado por algum feitiço, ou coisa-feita, como dizem.

Essas práticas, já alicerçadas no Brasil, passaram a fazer parte do folclore nacional, uma vez que se desenvolveram, instantânea e diversamente, em vários lugares do País, tendo em cada local, características peculiares, fruto das influências locais, das próprias diferenças de crenças, seja devido às diversidades étnicas dos próprios africanos e indígenas, ou até mesmo, variações devido às condições climáticas, fator que influi sobremaneira na aquisição cultural de uma nação, distanciando-a da maneira como os cultos eram praticados na África, pelos indígenas ou ainda por camponeses europeus.

Enfim, tanto os folguedos de São João, quanto às feitura de mandingas, constituem práticas de religiosidade arraigadas a costumes ora inventados pela imaginação popular, ora amalgamadas a tradições que romperam muitos séculos. E a inserção dessas práticas tradicionais caipiras no poema *Juca Mulato* demonstra que o poeta Menotti del Picchia era sensível para com esse universo cultural que o rodeava, porém, sua “inteligência criadora” apenas usufruiu desses dados culturais.

O poeta apanhou os elementos culturais pertencentes à cultura rústica e os distribuiu em uma epopeia que aspirava apenas “cantar” o homem da terra, mas o poema tornou-se o reflexo de um universo já destituído de sentido, se considerado a negligência do poeta às mudanças sociais e econômicas da vida rural naquele momento histórico. Desse modo, pode-se afirmar que Menotti del Picchia construiu uma obra e, por extensão toda uma literatura³⁵, que embora pretenda dialogar com esse universo cultural, ela somente possui suas bases na cultura popular, uma vez que o escritor utiliza-se de costumes, lendas, mitos, recriando-os a seu bel prazer, com intuito de receber a aprovação de críticos e oferecer entretenimento à elite leitora de sua época.

³⁵ Considera-se, parte dessa literatura do autor, as obras *Juca Mulato*(1917), *Salomé*(1943), *Dente de ouro*(1922), o conto *A outra perna do Saci*, *Laís*(1924), *República dos Estados Unidos do Brasil*(1928), *Chuva de pedra*(1925), que partem de tradições populares, ou em algum momento de seu enredo apresentam práticas e costumes observados nas tradições do povo.

Figura 7 – O universo rural de Juca Mulato, por Menotti Del Picchia



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar o poema de Menotti como devedor de variados estilos literários, que vão desde a lírica trovadoresca até o rebuscamento parnasiano, a musicalidade simbolista e o tema de direcionamento, ainda, “prè-moderno”, pode-se concluir que ao perpassar por essas várias modalidades artísticas, o poeta intentou abranger um público bem vasto, criando um poema que não obtivesse rejeição estética.

À erudição dos vocábulos e versos do poema, o autor adicionou um tema, aparentemente, de caráter popular. Superficialmente, observa-se a epopéia de um caboclo, seu canto saudosista e o apego a sua terra, porém, nas entrelinhas, percebe-se que o autor, juntamente com esse canto em louvor ao homem do sertão paulista, rastreou os pensamentos e ideais de sua época. Exprimindo, portanto, apenas a profusão do que sentia e almejava naquele complexo início de século.

Não se pode omitir a participação direta de pensamentos do autor na criação de *Juca Mulato*, pois para além de uma imagem simbólica do caipira, o poema transmite a percepção de mundo do seu criador. Enquanto personagem em si, Juca Mulato significa mais que um “canto de despedida” e que “o gênio triste da nossa raça e da nossa gente”, ele è a resposta à imagem caricaturesca do Jeca Tatu; o personagem não considerado pelos regionalistas que buscavam um representante para a nação; e a expressão sentimental de um elemento que contribuiu para a configuração da cultura caipira.

Cultura que também viveu nos terreiros, onde segundo Menotti era o lugar dos negros e de seus descendentes, e cuja participação o poeta pincela nos versos do poema, procurando incluir o “mulato” como participante da alma nacional na célebre frase de Juca: “Pigarço, você tem uma alma como a gente”. Seja através das práticas que demarcam a rotina do “caboclo do mato”, ou mesmo de suas crenças de âmbito religioso, o poeta demonstrou a similaridade de sentimentos e afazeres de Juca com a de qualquer outro caipira que se queira comparar.

O tema é polêmico, e garante ao poema o epíteto de moderno, ao dar vazão para que o Modernismo verse sobre tais enfoques, entretanto, o autor trata a questão a partir do ponto de vista da aristocracia cafeeira, e nesse âmbito, o “mulato” è visto como o elemento dominado perante a dominação exercida pelo olhar da filha da patroa.

O caráter regionalista, observado no poema, propõe que o assunto seja discutido entre escritores modernistas, repetindo um estilo que surgiu no Romantismo e no Realismo, e que é reafirmado na tendência nativista propagada no Manifesto Verdeamarelo.

Ao abordar tal tema, Menotti congrega, em *Juca Mulato*, duas possibilidades que indicam diferentes posicionamentos em relação ao homem do sertão paulista: primeiro, partindo de uma adesão às descobertas científicas da época, o poeta pode ter-se inspirado na teoria, mais tarde, defendida por Paulo Prado, de que o brasileiro é triste devido à mestiçagem ocorrida no Brasil; como pode também ter criado, imbuído de ideias românticas acerca do homem sertanejo, um arquétipo do “bom selvagem” rousseauiano.

Se um sobressai ao outro não convém discutir, o que permanece é a complexidade que envolve o personagem construído por Menotti, personagem que representa não apenas um modelo de caipira paulista, mas também, todo um tempo de dúvidas e incertezas que até agora permaneceu camuflado diante da concepção de que o poema não passava de um romance banal.

Se o personagem, em si, possui duas diferentes concepções ideológicas, o poema como um todo, também abriga uma grande ambiguidade. Nele, pode-se ler a heróica história de um caboclo, trabalhador e com desejos humanos, que vence seus próprios sentimentos e limitações, e permanece forte e ativo na terra em que nasceu. E pode-se também, perceber a triste sina de um elemento social, para o qual, não existe liberdade, uma vez que sua vida é definida desde seu nascimento.

Nesse sentido, *Juca Mulato* é um personagem que possui todos os seus atos condicionados e dirigidos pelo narrador. O canto em louvor ao caipira intenciona fixar a estabilidade do homem no campo, estabilidade que garantiria uma posição privilegiada para a aristocracia rural do período. A outra leitura de *Juca Mulato*, reside nessa questão, visto que o conformismo do personagem é o elemento que põe em dúvida a autonomia do personagem, demarcando a intromissão do autor. Em suma, *Juca Mulato* é um caipira que, inserido em seu ambiente social e cultural, corrobora para a manutenção de um organismo social que não privilegia os próprios caipiras, apenas identifica-os como elementos relevantes para a continuidade da monocultura cafeeira, mas visa representá-lo como o herói de uma fábula observada da janela da casa grande.

BIBLIOGRAFIA

ADDUCI, Cássia Chrispiniano. **A “Pátria Paulista”**: o separatismo como resposta à crise final do Império Brasileiro. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2000.

ALAMBERT, Francisco. **A Semana de 22**. São Paulo: Scipione, 2000.

ALVES, Henrique L. “A Gênese da dor”. In: **Revista da Academia Paulista de Letras**, n. 73, 1969. p. 118-128.

_____. **A Gazeta Esportiva**, São Paulo, 19 mar. 1967.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Anhembi, 1955.

_____. **Tradições populares**. São Paulo: Hucitec, 1982.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

ARAUJO, Alceu Maynard. “Ritos, Sabença, Artes e técnicas”. In: **Folclore Nacional**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

ATAÍDE, Tristão. Os primeiros romances modernistas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1960.

AZEVEDO, Fernando de. “Raça na poesia brasileira”. In: **Máscaras e Retratos: Estudos literários sobre escritores e poetas do Brasil**, v. 5. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

AZEVEDO, Célia M. Marinho. **Onda negra, medo branco. O negro no Imaginário das elites do século XIX**. São Paulo: Annablume, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. “O cronotopo de Rabelais” e “Fundamentos folclóricos do cronotopo de Rabelais”. In: **Questões de Literatura e de Estética. A teoria do Romance**. São Paulo: Ed. UNESP: Hucitec, 1988.

BARBOSA, Alaor. 1922-1992: “Monteiro Lobato e os Modernistas”. **Revista Leitura**, n. 122, p. 9-10, 1992.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. **Menotti del Picchia, O gedeão do Modernismo: 1920/22**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. “Um fragmento da história da comunicação no Brasil: Cornélio Pires e o caipira paulista. In.: **BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, v. 10, p. 1-60, 2009.

_____. “O caipira paulista em tempo de modernização: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato” In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella. (Org.).

Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOSI, Alfredo. “Menotti del Picchia” In: **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1988.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro:** antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BROCA, Brito. A paisagem paulistana na ficção brasileira. **A Gazeta,** São Paulo, 25 jan. 1954.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** [S. l.]: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antônio. “Literatura e Cultura: 1900 a 1945”. In: **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito, Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

_____. “Caipiradas”. In: **Recortes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Estudo Analítico do Poema.** São Paulo: Terceira Leitura/FFLCH-USP, 1987.

CANO, Wilson. **Raízes da concentração industrial em São Paulo.** [S. l.]: Hucitec, 1990.

CARVALHO, Jairo Dias. “Estudo Crítico”. In: **Pastas do Modernismo,** v. 1. Coleção de literatura brasileira, 9. Brasília, 1992.

_____. “Poetas do modernismo”. In: **Coleção da Literatura Brasileira.** n. 73, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro:** depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Agir, 1951.

_____. “Para o estudo da superstição”. In: **Tradição, ciência do povo.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

CASTELO, José Aderaldo. “Antecedentes Imediatos do modernismo – 2ª posições prenunciadoras”. In: **A literatura brasileira:** origens e unidade (1500-1960). São Paulo: EDUSP, 1999.

CASTRO, Ana Cláudia Veiga. **A São Paulo de Menotti del Picchia.** São Paulo: Alameda, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A invenção do cotidiano:** 2. morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. “A produção do tempo: Uma arqueologia religiosa”. In: **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. (Org.). **A História Contada: Capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CHARTIER, Roger. **História Cultural: Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrando Brasil, 1998.

_____. (Org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHIACCHIO, Carlos. Homens e Obras. **Correio Paulistano**, São Paulo, 31 nov. 1928.

COUTINHO, Edilberto. Dois mistérios: número de bisnetos e edições de ‘Juca Mulato’. **O Globo**. Rio de Janeiro, 20 mar. 1982.

COSTA, Emília Viotti. “Urbanização no Brasil no século XIX”. In: **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Ciências Humanas LTDA., 1979.

COUTINHO, Afrânio. “O modernismo na poesia”. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: São José, 1959, p. 5-75 e 515-518.

COUTO, Ribeiro. **Cabocla**. São Paulo: Clube do Livro, 1949.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: Criação e riso**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

DEAN, Warren. “O comércio do café gera a indústria”. In: **A industrialização de São Paulo: 1880-1945**. São Paulo: DIFEL, [19--].

DE LUCA, Tânia Regina. **A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

ECO, Umberto. “Hipotipose”. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. São Paulo: Record, 2007.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003. ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FARIA, Daniel. **O mito modernista**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

FERNANDES, Florestan. **A etnologia e a sociologia no Brasil**. São Paulo: Anhembi, 1958.

_____. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. Coleção Raízes, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O folclore em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940). São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

FRIAS, Rubens Eduardo Ferreira. **Menotti Del Picchia**. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FRAZER, James. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Global, 2006.

GARDINER, Patrick. “Comte (1798-1857)”. In: **Teorias da História**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 88-103.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Pedro de Andrade. Juca Mulato, “O poema da Terra”. **A tarde**, Salvador, 20 jan. 1945.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Herança rural”. In: **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. **Caminhos e Fronteiras**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

HUNT, Lynn. “Apresentação: História, cultura e texto”. In: **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JACKSON, Luiz Carlos. **A tradição esquecida**: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antônio Cândido. Belo Horizonte: Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais; São Paulo: FAPESP, 2002.

JOANILHO, André Luiz. **O nascimento de uma nação**: A elite intelectual brasileira e o ressurgimento do nacionalismo (1900-1920). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004.

JUNIOR, Alfredo Ellis. **Os primeiros troncos paulistas e o cruzamento Euro-Americano**. São Paulo: Ed. Nacional, 1936.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo : Moderna, 2000.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional do brasileiro**: história de uma ideologia. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista (1900-1920)**. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

LEOPOLDI, José Sávio. “Rousseau – estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas”. **Revista Alceu**. v. 2, n. 4. p. 158-172. jan/jun. 2002.

LIMA, Alceu Amoroso. **Primeiros Estudos: Contribuição à história do modernismo literário**. v. 1. O Pré-modernismo de 1919 a 1920. Rio de Janeiro: Agir, 1948.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. **A onda verde: o presidente negro ou o choque das raças**. [S. l.: s. n., 19--].

_____. “Urupês”; “Velha Praga”. In: **Urupês**. São Paulo: Revista do Brasil, 1920.

LOPES, Octacílo. “O humanismo em Menotti del Picchia”. **Revista Leitura**. n. 28, v. 18, p. 30-31, out. 1959.

LOVE, Joseph. “Sociedade e cultura”. In: **A locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira 1889-1937**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUYTEN, Joseph M. “Desafio e repentismo do caipira de São Paulo”. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**. São Paulo: Ática, 1992.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China**. São Paulo: Klick, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MANDATTO, Jácomo. **História Ilustrada de Itapira**. Itapira: Literatura Brasileira, 2006.

_____. “Escravidão em Itapira”. **Tribuna de Itapira**. 13 maio 2000.

MARTINS, Wilson. “O Modernismo” In: **A literatura brasileira**. v. 4. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. Antes do Modernismo. **O Estado de São Paulo**, (Sup. Lit.). São Paulo, 8 mar. 1958.

MEDAUAR, Jorge. “Juca Mulato e Negra Fulo”. **Revista Leitura**. n. 28, out. 1959.

MENDONÇA, Lúcio. “A alma do Povo brasileiro”. **Caderno da Academia de Letras do Triângulo Mineiro**. Belo Horizonte: Maio/1970.

MILLIET, Sérgio. “Dados para uma História da poesia modernista”. **Revista Anhembi**. n. 1, v. 1, dez. 1950.

MORAIS, Melo. **Festas e tradições populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Coleção Brasileira de Ouro, 1967.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Ed. Olho D'Água, [19--].

PARREIRA, Alceu Martins. "S. M. O Cafè" (Carta a Menotti Del Picchia). **A Tribuna**, Santos, 9 mar. 1966

PASSIANI, Enio. **Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil**. Bauru: Edusc/Anpocs, 2002.

PEREIRA, Valéria Batista. Juca Mulato. **O lutador**, 10-16, p. 3. jul. 1983.

_____. Juca Mulato - Menotti Del Picchia. **O lutador**, 11 ago. 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições universais: espetáculo da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PICCHIA, Paulo Menotti del. **A longa viagem – Primeira Etapa (1892-1918)**. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

_____. **A longa viagem – Segunda Etapa – da Revolução Modernista a Revolução de Trinta**. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

_____. **A angústia de D. João**. In: Juca Mulato. São Paulo: Círculo do livro, [19--].

_____. **Chuva de pedra**. São Paulo: Editorial Hélios – Novíssima, 1925.

_____. **Salomé**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **Juca Mulato**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].

_____. **Laís**. São Paulo; Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1926.

_____. **Deus Sem Rosto**. São Paulo: Martins, 1968.

_____. **Flama e Argila**. [S. l: s. n.], 1958.

_____. **Dente de Ouro**. São Paulo: Martins, 1956.

_____. Máscaras. In: **Juca Mulato**. São Paulo: Círculo do livro, [19--].

_____. **República dos Estados Unidos do Brasil**. São Paulo: Oficinas da Editorial Hélios, 1928.

_____. **Nacionalismo e Semana de Arte Moderna**. Discurso proferido na Sessão de 22 de Fevereiro. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1962.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé-do-Fogo**. Itu: Ottoni, 2002.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REALE, Miguel. “Menotti del Picchia, Um Homem do Renascimento”. **Conferência Proferida em nome da Academia Paulista de Letras**. São Paulo: 23 mar. 1982.

REALE, Ebe. Helios ou Menotti? **O Estado de São Paulo**, (Sup. Cultura), São Paulo, 21 mar. 1982.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

RÓNAI, Paulo. “Roteiro Literário de Menotti del Pichia”. In: PICCHIA, Menotti del. **Seleção em prosa e verso**. [S. l: s. n., 19--].

ROSENFELD, Anatol. **Negro, Macumba e Futebol**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Lisboa: Presença, 1971.

ROVAI, Antônio. O caipira paulista (tipos, usos e costumes). **Revista da Academia Paulista de Letras**, São Paulo, n. 94, p. 57-75, set. 1978.

ROVAI, Alberto. O poema da raça caipira. **Jornal de São Paulo**, São Paulo, 3 jun. 1950.

SEIXAS, Cid. **O trovadorismo Galaico-Português**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

SCHNEIDER, Marília. “Dioguinho: um assassino de aluguel na terra dos barões do café”. In.: **As múltiplas dimensões da política e da narrativa**. Franca: Ed. da UNESP, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1995.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. **No tempo das certezas: 1892-1914**. Coleção Virando os séculos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. In: **Retrato em branco e negro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARTZ, Roberto. “Complexo, moderno, nacional e negativo”; “A carroça, o bonde e o poeta modernista” e “ Nacional por subtração” In: **Que Horas São?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVEIRA, Célia Regina. **A epopeia do caipira**: Regionalismo e Identidade Nacional em Valdomiro Silveira. 1997. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 1997.

SILVEIRA, Valdomiro. **Os caboclos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SIMÕES, Roberto. “A metrópole paulistana e seus ficcionistas”. **Revista Brasiliense**. n. 47, p. 107-114, 1963.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP. 1991.

TELES, Gilberto Mendonça. **O Pensamento estético de Alceu Amoroso Lima**. Vol. I. Rio de Janeiro: Educam/Paulinas, 2001.

VAINER, Nelson. Nasce Juca Pato: O boneco que se transformou em símbolo nacional. **Folha da Noite**, São Paulo, 24 maio 1957.

_____. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1992.

VEIGA, Jofre Martins. **Antologia Caipira**: Prosa e poesia de Cornélio Pires. São Paulo: O Livreiro, 1959.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “A presença da voz”. In: **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Heliê, 2005.