

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES

Ramon Luiz Zago de Oliveira

Imagens do êxodo: sentidos políticos de Jeca

São Paulo
2014

RAMON LUIZ ZAGO DE OLIVEIRA

Imagens do êxodo: sentidos políticos de Jeca

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes
Ciências e Humanidades da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências do Programa de Pós-
graduação Mudanças Sociais e Participação
Política

Área de Concentração: Interdisciplinar

Orientador: Prof. Dr. Salvador Antonio
Mireles Sandoval

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Oliveira, Ramon Luiz Zago de
Imagens do êxodo : sentidos políticos de Jeca / Ramon Luiz Zago de
Oliveira ; orientador, Salvador Antonio Mireles Sandoval. – São Paulo, 2014
71 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação
em Mudança Social e Participação Política, Escola de Artes, Ciências
e Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão corrigida

1. Trabalhador rural – Brasil. 2. Trabalhador rural – Aspectos
políticos - Brasil. 3. Caipiras – Aspectos políticos - Brasil. 4.
Memória coletiva. 5. Identidade social. 6. Cinema – Século 20 –
Brasil. 7. Jeca Tatu. I. Sandoval, Salvador Antonio Mireles, orient.
II. Título.

CDD 22.ed. – 305.5630981

OLIVEIRA, Ramon Luiz Zago

Imagens do êxodo: sentidos políticos de Jeca

Dissertação apresentada à Escola de Artes
Ciências e Humanidades da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências do Programa de Pós-
graduação Mudanças Sociais e Participação
Política

Área de Concentração: Interdisciplinar
Orientador: Prof. Dr. Salvador Antonio
Mireles Sandoval

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Professor Orientador – Salvador Antonio Mireles Sandoval

Instituição: PROMUSPP/EACH/USP – Programa de Pós-graduação Mudanças
Sociais e Participação Política da Escola de Artes Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Professor Dr. (interno) – Soraia Ansara

Instituição: PROMUSPP/EACH/USP – Programa de Pós-graduação Mudanças
Sociais e Participação Política da Escola de Artes Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Professor Dr. (externo) – Eduardo Luiz Viveiros de Freitas

Instituição: Centro Universitário Estácio Radial de São Paulo.

RESUMO

OLIVEIRA, R. L. Z. Imagens do êxodo: sentidos políticos de Jeca. 2014 . 71 f .
Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O texto é a dissertação de mestrado de Ramon Zago sobre os sentidos políticos do personagem Jeca Tatu, na obra que leva o mesmo nome, protagonizada por Amácio Mazzaropi (1960). Os sentidos políticos do Jeca foram interpretados e analisados segundo a constituição da consciência política e da memória coletiva pertinente ao personagem e sua trajetória política na obra de referência. O Jeca assume sentidos relevantes para a formação da identidade nacional, pensada a partir das referências paulistas do caipira, de modo a ancorar suas características nos estereótipos caricaturais impressos desde sua criação, por Monteiro Lobato. O sujeito político formatado pelo cineasta está imerso nos mecanismos de operação política do coronelismo, incorpora em seu comportamento e estruturas de comando político coronelista, evidencia os estereótipos e estranhamentos entre universos urbano e rural. Ao ritualizar o comportamento caipira em suas caricaturas, o cineasta evidencia os conflitos de gênero e de classes. Apesar de retratar as problemáticas, não assume postura contrária a ordem vigente, o que possibilita apropriações diversas dos sentidos políticos. A ascensão sociopolítica de Jeca é correlata ao desejo proletário das metrópoles brasileiras, de tornar-se parte da classe dominante, sem mudar a condição de seus pares, tão pouco, as estruturas de poder. O ornitorrinco que funde os setores arcaicos da política com setores modernos da economia, em uma conjuntura institucional instável e de exceções. Onde as regras do jogo são ditadas pelo peso do legado coronelista.

Palavras-chaves: Sentidos políticos. Consciência política. Memória coletiva. Jeca Tatu. Cinema.

ABSTRACT

OLIVEIRA, R. L. Z. Images of exodus: political meanings of Jeca. 2014 . 71 f .
Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade
de São Paulo, São Paulo, 2014.

The text is the master's thesis Ramon Zago about the political meaning of the character Jeca Tatu, the work that bears the same name, starring Amácio Mazzaropi (1960). The political meaning of Jeca were interpreted and analyzed according to the constitution of the political awareness and the relevant collective memory to the character and his political career in the reference work. The Jeca assumes relevant way for the formation of national identity, thought from the São Paulo references the rustic, to anchor its features cartoonish stereotypes in print since its creation, by Monteiro Lobato. The political subject formatted by filmmaker is immersed in the political operation of coronelismo mechanisms, incorporated in their behavior and landowner political command structures, shows the stereotypes and estrangement between urban and rural worlds. To ritualize the rustic behavior in their caricatures, filmmaker highlights the conflicts of gender and class. Although portray the problem, assumes position contrary to established order, which enables various appropriations of political senses. The socio-political rise of Jeca correlates with proletarian desire of Brazilian cities, to become part of the ruling class, without changing the condition of their peers, so little power structures. The platypus that fuses the archaic sectors of the political with modern sectors of the economy, an unstable institutional environment and exceptions. Where the rules are dictated by the weight of coronelista legacy.

Keywords: Political meanings. Political consciousness. Collective memory. Jeca Tatu. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Esquema de resumo dos modelos de consciência política _____	37
Ilustração 2 – Modelo de consciência política (SILVA, 2006) _____	38
Ilustração 3 – Plano cartesiano de representação da memória coletiva _____	40
Ilustração 4 – Conceitos de memória coletiva dispostos no plano cartesiano _____	41
Ilustração 5 – Interpretação da trajetória política no filme Jéca Tatú (1960) _____	55
Ilustração 6 – Representação gráfica da consciência política da análise do filme Jéca Tatú (1960) _____	57
Ilustração 7 – Representação gráfica da memória coletiva da primeira etapa da análise do filme Jéca Tatú (1960) _____	59
Ilustração 8 – Representação gráfica da memória coletiva da segunda etapa de análise do filme Jéca Tatú (1960) _____	60
Ilustração 9 – Representação gráfica da memória coletiva da terceira etapa de análise do filme Jéca Tatú (1960) _____	61

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 Imagens do Êxodo	12
2.1 A imagem da dominação	14
3 Mazza, ou Jeca?	18
4 Jéca Tatú	22
5 Elementos interpretativos e analíticos	29
5.1 Memória Coletiva	29
5.2 Consciência Política	35
5.3 Representação Gráfica das Categorias Analíticas da Memória	39
6 Sentidos Políticos	42
7 Um século de êxodos	62
Referências	68

1 Introdução

O personagem que se consolidou como mito do folclore brasileiro, completa cem anos, desde a sua primeira aparição na obra de Monteiro Lobato, *Velha Praga*, publicado no jornal Estado de São Paulo em 12/11/1914. Principalmente, em sua segunda manifestação, *Urupês*, publicado no mesmo jornal em 24/12/1914, Jeca é descrito como incendiário responsável pela degradação ambiental, alheio às normas civilização em tempos urbanização. O nascimento do Jeca Tatu vem carregado de rancor, Monteiro Lobato, contabilizara prejuízos causados pela ação do caboclo e constrói uma imagem pejorativa, que atribuía o atraso da produção agrícola ao funesto e indolente caipira. O personagem surge como caricatura, que se popularizou tanto ao ponto de tornar-se um adjetivo, usado para qualificar alguém que não esteja em dia com os padrões de comportamento e de consumo vigentes.

A opinião do autor sobre a questão rural e a composição de seu personagem caboclo foram transformando-se ao longo de suas obras, em *Problema Vital* e *Jeca Tatuzinho* o Jeca é vítima das péssimas condições de saneamento. Uma vez curado da ancilostomíase ele está liberto do mal que corrompe seu caráter e sua capacidade de trabalho. Em *Zé Brasil* o Jeca Tatu deixa de ser um personagem restrito ao campo. O autor passa a entender e representar o seu personagem por meio do entendimento da luta de classes e alinha seus ombros ao proletariado urbano na luta por distribuição de renda e terras.

O autor desloca seu personagem de um extremo ao outro no entendimento sobre das questões políticas implicadas. Se inicialmente sua visão é alinhada com a aristocracia rural predominante politicamente na época ao agredir o homem pobre do campo, na última versão de Lobato o personagem é estratégia para militar por causas de minorias políticas e por mudanças sociais.

Ao longo do século, muitos artistas o mobilizaram para manifestar suas críticas e posicionamentos públicos. É exatamente no ato de representar o pobre a os problemas em que estão envolvidos que os autores revelam os sentidos políticos do personagem. Como na comédia grega, o personagem principal é um homem pobre, que movido pela fome, consegue ludibriar seu algoz e lograr êxito. Mas ao retratar as situações o autor constrói um olhar, uma perspectiva específica, que nos releva a

composição política de seu trabalho. Estas composições serão analisadas neste trabalho por meio dos conceitos de consciência política e memória coletiva.

Rui Barbosa, em 20 de março de 1919, utiliza o personagem em seu discurso eleitoral como representante da população pobre do campo de forma pejorativa. O poeta Catulo da Paixão Cearense reage a tal ofensa, em *Poemas Bravios*, engajado na valorização cultural do caboclo em autoestima elevada. Angelino de Oliveira compôs um clássico da música sertaneja, *Tristeza do Jeca*, como forma de resposta orgulhosa às ofensas dirigidas ao caboclo.

Luis Câmara Cascudo, em 1920, retoma o debate sobre o personagem com Lobato, em *Humanidade do Jeca Tatu*, identificando no caboclo os mesmos traços depreciativos do comportamento desinteressado do personagem. Cornélio Pires, 1921, também compactua da perspectiva inicial de Lobato, em *Conversa ao pé do fogo*, identificando etnicamente o Jeca como sub-raça do homem do campo aquele que não se presta ao trabalho que está alheio à etiqueta colonial.

Em 1975, Gilberto Gil consagra a condição de mito ao personagem, em *Jeca Total*. Jeca está em todos os brasileiros, fundador da modernidade conservadora, o personagem concilia contradições e deixa iminente o conflito, uma revolução que esta por vir e nunca chega.

No ano 2000, a dupla sertaneja Zé Antonio & Divaney lança *Nóis é Jeca mais nóis é jóia* e, em 2004, outra dupla, Juraíldes da Cruz e Eugênio Avelino, lançam músicas de mesmo nome e linha melódica, mas de conotação diferente em relação às características do personagem e da narrativa. Os primeiros afirmam as referências caboclas e a autoestima do caipira, já a segunda dupla retrata preferências mais ligadas ao mundo do consumo e do luxo, negando a tradição caipira da simplicidade e da integração com a natureza.

Dona Canô, Claudionor Viana Teles Velloso, mãe de Caetano Veloso e Maria Bethania, em 2005, grava *Tristeza do Jeca*, onde canta versos que não constam na versão original, revelando memórias do tempo que ela cantava em duetos no interior da Bahia. Rolando Boldrin tem trabalhos muito importantes para a cultura caipira, ele interpreta *Resposta do Jeca Tatu*, em seu programa na Tv Cultura, em 2012, reestabelecendo a tradição de reforço da autoestima do caboclo.

Há uma grande produção de literatura de cordel sobre o personagem, da qual destaco os autores que compõem o acervo da Biblioteca Belmonte, Casa Rui

Barbosa e Portal Domínio Público: Antônio Araújo de Lucena (1931-atual), Apolônio Alves dos Santos (1926- 1998), Franklin Maxado Nordeste (1943-atual), João Balbino da Silva, João Martins de Athayde (1880 – 1959) e Medeiros Braga.

O personagem é o resultado artístico dos dilemas de um país profundamente desigual que se urbanizou suportando o peso de seu legado colonial. O personagem é a representação do caboclo que enfrenta a luta de classes, os apelos da cultura hegemônica e o sistema de produção capitalista no sossego de seu casebre. Ou o Jeca deixou suas raízes e hoje engrossa as filas de trabalhadores nas metrópoles brasileiras. Os dois estão presentes no filme de Mazzaropi, um dentro nas primeiras telas de cinema e outro assistindo. O texto se encerra na análise dos sentidos políticos do personagem na obra de Jéca Tatú (1959) de Amácio Mazzaropi.

O leitor encontrará no texto, além da presente introdução, o debate sobre o poder da imagem como código moderno de produção de sentidos. O Brasil é uma sociedade de história lenta, que apesar de modernização econômica e tecnologia, mantém a estrutura de poder arcaica. Na seção seguinte “2. Imagens do êxodo”, discutiremos o vínculo entre a mediação entre modernidade e conservação na qual a imagem se insere.

Na seção seguinte, encontrará análises sobre o cineasta e a composição do panorama conjuntural de sua obra. Mazzaropi foi um artista completo, que circulou em várias artes, e um empreendedor autêntico que enfrentou muita resistência da crítica especializada se seu tempo, mas obteve indiscutível reconhecimento do público.

Na quarta seção, o leitor encontrará a descrição sobre o filme objeto do presente estudo as análises realizadas por outros autores. As interpretações sobre o filme são diversas em destacam sua importância como registro histórico, apesar de discordarem quanto ao seu valor enquanto contestação ou reprodução da ordem vigente.

Na quinta seção, faremos um panorama metodológico e teórico sobre a produção dos sentidos políticos. Nesta obra assumiremos a constituição dos sentidos políticos por meio da identificação da consciência política e da memória coletiva produzidas pelo personagem contemporaneamente a seu lançamento.

Na sexta seção, o leitor encontrará o detalhamento do roteiro e os discursos presentes na obra de referencia para este estudo. As análises da consciência

política e da memória coletiva ganham elementos interpretativos referentes à obra. Este é o momento de operacionalizar a metodologia e as referências teóricas na análise do objeto da presente pesquisa. As análises estão apresentadas na forma de texto escrito e imagem como proposta de integralizar o conceito do presente trabalho.

Finalmente apresento minhas reflexões referentes à construção dos sentidos políticos em torno do personagem Jeca Tatu. A sétima seção é uma conclusão não conclusiva que aponta para o entendimento do personagem como líder populista do pragmatismo político para obtenção de privilégios e benefícios particulares por meio dos mecanismos de ocupação coronelista do poder público. O Jeca é um sujeito que esteve oprimido que deseja tornar-se opressor, sem alterar a estrutura da sociedade e assim transformar também a vida de seus pares. Se originalmente o Jeca ascende pelo trabalho e seu esforço se justifica pela fome, no filme ele age pelo conforto e sua ascensão ocorre pela ocupação do espaço de poder do coronel provido de curral eleitoral e apoio parlamentar.

A pergunta que orienta a investigação é: Quais sentidos políticos que o Jeca Tatu assumiu no filme *Jéca Tatú*, de 1959, do Amácio Mazzaropi? A pesquisa investigará os elementos da constituição do personagem no contexto do território suburbano que surge no processo de formação de São Paulo. As imagens apresentadas por Mazzaropi dialogam com os formatos e os conteúdos políticos de sua época e se posiciona de modo autônomo: não agrada as camadas governantes, nem as elites vanguardistas, nem a crítica especializada, mas se firma como sucesso de bilheteria e sua popularidade lhe garante marcas que até hoje são paradigmáticas. Boa leitura.

2 Imagens do Êxodo

A imagem não é somente recurso ilustrativo do texto escrito. José de Souza Martins (2013) nos apresenta que além da imagem como conteúdo e linguagem da pesquisa, a fotografia é uma chave interpretativa. Na sociedade moderna a imagem se converteu em unidade autônoma, independente dos fatos e de outros elementos materiais do cotidiano.

“Em particular na Sociologia, a imagem, sobretudo a fotografia, por ser flagrante, revelou as insuficiências da palavra como documento da consciência social e como material-prima do conhecimento” (MARTINS, 2013, p. 11). O José Martins destaca que ainda assim a imagem não é absoluta e suficiente de significados, e talvez por isso a pesquisa sociológica seja tão restrita neste campo. Também nas imagens os dilemas da neutralidade do autor se colocam. A presença e as ocultações se expressam de forma semelhante ao que ocorre no texto escrito ou oral, mas com sentido compartilhado pelo cotidiano. “A interferência interpretativa do pesquisador se dá no desvendamento das conexões entre o visível e o invisível, entre o que chega à consciência e o que se oculta na alienação própria da vida social” (MARTINS, 2013, p. 14).

A imagem guarda relação íntima com a formação da identidade, da sociabilidade e das representações. “É, portanto, no terreno da ficção social e cotidiana, do conhecimento que da fotografia tem o seu usuário, o que usa a fotografia como instrumento de autoidentificação e de conhecimento de sua visualidade na sociedade em que vive, que se pode encontrar o material de referência para uma Sociologia da fotografia e da imagem no que se interpreta, não simples e mecanicamente no que se vê” (MARTINS, 2013, p. 18).

Para representar sua interpretação sociológica sobre o Carandiru, o autor fluiu informações e sentimentos em fotografias. Os limites entre a arte e a ciência são testados juntos ao encontro da política, onde as intencionalidades legitimam a ação. O autor identifica a imagem como elemento central da modernidade. Em seu livro *A sociabilidade do homem simples* (2013) ele se dedica a vida cotidiana de homens que estão submetidos aos mecanismos de dominação e alienação. É nos limites da realidade social que o autor acredita encontrar as perguntas sociológicas mais

fecundas. Para pensar o Brasil, o autor decide debruçar-se sobre a questão da modernidade em um contexto tão marcado pelo arcaísmo das relações sociais e de poder. Numa certa altura ele identifica no cuidado com que um jovem do sertão nordestino limpa seus óculos escuros sem danificar o selo de originalidade do produto importado o cerne de sua descoberta sociológica: “parecer moderno, mais do que ser moderno” (MARTINS, 2013, p. 33).

A modernidade é uma aparência que remete ao efêmero, que concilia elementos arcaicos com elementos atuais que reforçam lugares de poder e hábitos de consumo. “A imagem se tornou no imaginário da modernidade um nutriente tão ou mais fundamental do que o pão, a água e o livro” (MARTINS, 2013, p. 36).

O cinema é uma importante fonte de abastecimento para o consumo de imagens na sociedade moderna, o principal enquanto os televisores não eram populares no Brasil. Nesta época do lançamento do filme *Jéca Tatú* (1960), os grandes centros urbanos se formaram pela migração de pessoas do campo, para os postos de trabalho operacionais, e pela imigração internacional, para postos de trabalho qualificado.

A imagem, além de reunir um grande potencial de comunicação e síntese, além de ter se tornado elemento essencial na modernidade, no Brasil assume posição estratégica, poderosa mediadora da realidade, produtora de sentidos e consensos controlada pelos mandatários do sistema de concessões de mídia. A persistência do passado tem aparência moderna no Brasil. Martins em outro de seus livros, *O Poder do Atraso*, identifica os mecanismos de apropriação privada do poder público desde o surgimento do Estado Nação, que persistem no Brasil. “As oligarquias políticas no Brasil colocaram a seu serviço as instituições da moderna dominação política, submetendo a seu controle todo o aparelho do Estado” (MARTINS, 1994, p. 20).

A sobreposição entre a dominação política e o poder da imagem pode ser descrita de por, pelo menos, duas perspectivas: o uso das imagens como forma de manutenção da dominação e a imagem da dominação política no Brasil. Vamos analisar agora a imagem da dominação política no Brasil, ou seja, as características de configuram tal panorama de dominação. Passaremos rapidamente pela identificação do uso da imagem para a dominação. Esta introdução será útil para a constituição do panorama conjuntural da problemática analisada neste texto.

2.1 A imagem da dominação

O Brasil é uma sociedade de história lenta, na qual se podem identificar os traços arcaicos de seu passado colonial, que concebeu uma modernidade de fachada para suas estruturas conservadoras. A pessoalidade das relações com os representantes do poder público para concessão de favores, que por sua vez gera um débito político numa eterna reciprocidade no exercício da cidadania brasileira, são marcas flagrantes das relações políticas desde a colônia.

Este mecanismo de dominação política foi descrito por José Murilo de Carvalho (2011) como clientelismo. No clientelismo os mecanismos de captura do poder público para manutenção dos espaços de poder no Estado por parte de agentes privados são correlatos ao coronelismo, mas está inserido no contexto urbano. Os recursos públicos são utilizados como contrapartida para o vínculo de dependência e de cumplicidade dos mandatários para com grupos de eleitores diretamente, sem a figura do coronel. Tendo em vista a troca de votos por benefícios, os mandatários ocupantes do poder público oferecem benesses em uma lógica de troca de favores, em detrimento da lógica da conquista de direitos universais.

Em seu importante trabalho sobre a formação política no Brasil, Vitor Nunes Leal (1975), descreve os mecanismos de dominação política que fundou as relações políticas brasileiras. O coronelismo é identificado pelo autor como sendo um sistema nacional de relações políticas que envolvia os setores da economia agrária, principal fonte de divisas para o país que ocupou os cargos públicos no sistema federativo da República Velha (1889-1930), os agentes políticos aristocráticos e a população trabalhadora do campo.

O autor identifica o coronelismo como o reduto de sobrevivência do poder privado, resultado de processos sociais e culturais de um regime político e econômico baseado no extrativismo predatório escravocrata da colonização portuguesa. O cenário relatado pelo autor está ancorado nas grandes desigualdades, identificadas no Censo Rural de 1940 a grande concentração de terra: 73% da área rural pertencem a 8% do total de propriedades. Em termos populacionais apenas 2,67% eram proprietários, tendo em vista que naquele momento a principal atividade econômica era a agricultura, o poder econômico concentrado nas mãos destes

pouquíssimos proprietários era muito grande. Assim se configurava a dependência de 97% de pessoas da população em relação aos meios materiais.

No contexto desta enorme concentração de riquezas e meios materiais de produção, os processos políticos eleitorais ficavam completamente comprometidos. As campanhas eram caras, pois incluíam a remuneração de burocracias eleitorais, concessão de benefícios individuais aos eleitores, transporte, refeição, estadia nos dias de votação, documentação, etc. Somente os grandes proprietários de terras poderiam vislumbrar empreender carreiras políticas bem sucedidas.

A ausência de autonomia dos municípios colocava a administração pública local em situação fragilizada frente à força de realização dos estados e à força eleitoral dos coronéis. Os estados por sua vez não tinham interesse em fortalecer a política municipal, ainda que a ele coubesse tal responsabilidade, pois desta fragilidade se beneficiavam politicamente.

Para a população formada por ex-escravos e mestiços, que não tinham acesso ao Estado, os coronéis personificavam a única forma de acesso a melhorias. Somente os coronéis obtinham acesso a crédito, estes construíam as estradas e as ferrovias, eram os mantenedores dos clubes e igrejas, correios e telégrafos.

O sistema coronelista estava baseado na estrutura social e econômica escravocrata, que mantém a pobreza e a ignorância do trabalhador. De forma análoga o clientelismo também produz mazelas coletivas para oferecer vantagens pessoais que criam vínculos de dependência e manutenção dos espaços de poder, mas em um contexto urbano. José Murilo de Carvalho (2011) nos apresenta os mecanismos que o clientelismo formou para consolidar modernização do legado colonial da formação política do Brasil.

O controle das concessões de mídia e comunicação de massa no Brasil é um dos mecanismos de manutenção da estrutura de poder no Brasil. Segundo o projeto “Os Donos da Mídia”, a concentração de concessões é danosa a implementação da democracia no país e segue uma lógica de distribuição que privilegia grupos políticos hegemônicos. Os dez grupos que detêm maior controle da mídia no Brasil são: Grupo Abril - São Paulo, SP, com 74 veículos; Organizações Globo - Rio de Janeiro, RJ, com 69 veículos; Grupo RBS - Porto Alegre, RS, com 57 veículos; Grupo Bandeirantes de Comunicação - São Paulo, SP, com 47 veículos; Governo federal brasileiro (EBC) - Brasília, DF, com 46 veículos; Central Record de

Comunicação - São Paulo, SP, com 27 veículos; Grupo Silvio Santos - São Paulo, SP, com 26 veículos; Organização Jaime Câmara - Goiânia, GO, com 24 veículos; Sistema Mirante de Comunicação - São Luís, MA, com 22 veículos; Diários Associados - Brasília, DF, com 19 veículos; Organizações Rômulo Maiorana - Belém, PA, com 15 veículos. O projeto também identificou, com base numa lista de prefeitos, governadores, deputados e senadores de todo o Brasil, que 271 deles eram sócios ou diretores de 324 veículos. Os dez partidos políticos cujos membros detêm maior controle da mídia no Brasil são: Democratas (DEM), com 58 veículos; Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), com 48 veículos; Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), com 43 veículos; Partido Popular (PP), com 23 veículos; Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), com 16 veículos; Partido Socialista Brasileiro (PSB), com 16 veículos; Partido Popular Socialista (PPS), com 14 veículos; Partido Democrático Trabalhista (PTD), com 13 veículos; Partido Liberal (PL) — extinto em 2006, com 12 veículos; Partido dos Trabalhadores (PT), com 10 veículos.

Francisco de Oliveira (2006) nos apresenta o processo de modernização econômica no Brasil, que seguia os protocolos da Cepal de desenvolvimento em etapas, e problematiza o movimento dos setores arcaicos que se reposicionam para continuar ocupando o poder no Estado e concentrar renda. Existe uma relação de dependência entre os setores avançados e os setores arcaicos da economia em relação aos setores populares que se cristaliza por meio do etapismo desenvolvimentista. Os setores econômicos mais avançados brasileiros como sistema financeiro e corporações internacionais aliaram-se aos setores arcaicos no poder para reproduzir a dependência e as desigualdades para acesso aos meios materiais de produção e ao poder político.

O autor destaca que o Partido dos Trabalhadores chega ao poder após alterar agenda de prioridades e contraria a expectativa dos grupos reformistas mais radicais. Segundo ele, os operários se tornaram gestores de fundos, ao invés de ruir a lógica da financeirização, constroem um puxadinho onde conseguem operar seus projetos, e assim contribuir para manutenção da ordem vigente. A ideia de Paulo Freire a respeito da relação entre oprimido e opressor, onde o oprimido torna-se opressor ao adotar sua lógica de operação política. Segundo os dados do projeto Os

Donos da Mídia identificamos um movimento análogo de extensão e apropriação de uma parte do latifúndio e reprodução de sua lógica de operação política.

A modernização econômica do Brasil criou um ornitorrinco, que contempla e incorpora todos os segmentos desde o circuito de consumo mais sofisticado até a economia informal, que vincula os milionários e os miseráveis, que tem na mesma cadeia de comando os mandatários do poder público e os mandatários das atividades criminosas e ilícitas. Um país onde o desejo do oprimido é se tornar opressor, que anuncia a sensação de liberdade de ascensão, que gera a manutenção das desigualdades históricas e imobilidade sociopolítica.

A relação entre imagem e reprodução das estruturas de poder no Brasil é íntima. No contexto urbano a comunicação de massa tornou-se um mecanismo de transplantar o poder de controle dos mandatários sobre a massa de eleitores que garantem a reprodução do mecanismo eleitoral da reprodução do domínio do Estado. Se antes o isolamento favorecia a coação dos caipiras pela força física e controle do Estado, hoje na era da informação, o controle sobre a veiculação da informação produz uma cultura do medo e direciona o entendimento sobre os fatos e posturas políticas. A ignorância da população continua sendo a única garantia de que os pobres não irão se organizar contra os mandatários que os oprimem a trabalhar e pagar impostos. Mas agora é a poluição informacional, e não mais a ausência de informação, isola as pessoas na lógica individualista e na cultura do medo que reproduz a concentração do poder no Brasil.

As pessoas precisam de imagens para significar suas vidas e suas relações na modernidade e as buscam nos veículos de comunicação que estão a serviço da lógica dominante. Assim algumas posturas são naturalizadas e assim exterminaremos todos os índios e os negros, que são os verdadeiros donos deste país, os primeiros por direito de posse ancestral e os segundos por remediação aos crimes étnicos cometidos ao longo da história.

É no marco da modernização conservadora do Brasil que o texto inicia a análise dos sentidos políticos do filme *Jéca Tatú* (1959) de Amácio Mazzaropi. Como o legado coronelista de manifesta na obra? Como a obra interage com a reprodução do coronelismo no contexto da formação da indústria do entretenimento que se formava?

3 Mazza, ou Jeca?

Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo, no dia 9 de abril de 1912, foi criado pelos avós maternos, em Taubaté. Com o avô Amácio tomou contato com a música e a dança regionais do Vale do Paraíba. Mazza ainda voltaria para São Paulo junto com os pais, em 1919. Quando retorna para Taubaté em 1922 começa a apresentar-se no teatro amador, contrariando os pais, que não queriam ver o filho como ator. Em 1926 ele integrou-se à trupe do circo La Paz (MATOS, 2010).

Na Rádio Record Mazzaropi começou no rádio ao lado de Fêgo Camargo (pai de Hebe Camargo) e Cornélio Pires. Do contato com o folclorista Cornélio Pires Mazzaropi ampliou seu repertório de interpretação crítica sobre sua arte. “Mazzaropi obteve sua primeira chance no teatro pelas mãos de Luiz Carrara, que o admite no papel de Eugênio Carvalho na comédia *A herança do padre João*, de Baptista Machado” (MONTEIRO, 2012, p. 18). Em 1934, ele foi chamado pela Trupe Olga Crutt, que viajava o estado de trem com sua estrutura móvel de quinze por quarenta metros, levando apresentações musicais e cômicas às plateias sempre muito grandes. No ano seguinte a Trupe mudaria de nome, tornando-se a Trupe Mazzaropi.

A partir de então ele conquista seu lugar entre os grandes nomes do teatro brasileiro. Em 1940 é convidado por Miguel Gioso para o Teatro Santana, com o acompanhamento de uma luxuosa orquestra que não surtiu o efeito esperado de bilheteria, pois o público cativo de Mazzaropi não o acompanhou. Ele também foi chamado para apresentar-se no Teatro João Caetano, por Oscarito, que acabou não ocorrendo, mas são “indicativos do reconhecimento crescente que o ator então angariava” (MONTEIRO, 2012, p. 20).

Com Nino Nello, do *Pavilhão de Teatro Popular*, Mazzaropi se incorpora a estética do teatro popular paulista, que surge no contexto de profunda desigualdade originária da estrutura socioeconômica agrária e de grande expansão urbana movida pelo êxodo rural. Em oposição ao sentimento sertanista nostálgico presente na população que havia deixado seus costumes e modos de sociabilidade do interior, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista e a Academia

Paulista de Letras promoviam a valorização do bandeirante, tido como verdadeiro e único herói das terras paulistas (MONTEIRO, 2012, p. 23).

O teatro popular representava o campo a partir da interpretação binária campo-cidade; campo como refúgio idealizado parado no tempo, e a cidade como local caótico em trânsito. Na formação dos personagens os tipos organizam a narrativa cômico-dramática de forma transversal às obras: o caipira, o coronel vilão, o coronel do bem e o homem que retorna da cidade afetado por seu modo de agir (MONTEIRO, 2012, p. 25). Ali estava sendo formulada a base da fusão entre cultura de massa e cultura popular, que serviria mais tarde para que Amácio se reinventasse frente às câmeras.

Em 1946, estreia na Rádio Tupi de São Paulo, de Assis Chateaubriand, com o Rancho Alegre. O programa está imerso em um contexto de grande popularidade desse tipo de programa em rádios (como apresentações humorísticas e musicais regionais). Mas diferente dos demais, Mazzaropi já havia conquistado um público fiel e uma versatilidade artística que lhe colocavam na vanguarda.

Chateaubriand se consolida mais tarde como pioneiro da comunicação de massa com a criação da PRF-TV Tupi-Difusora. “Mazzaropi foi convocado a apresentar na transmissão inaugural da primeira emissora de televisão da América Latina (mesmo que apenas para pouquíssimos televisores) a versão televisiva de seu programa radiofônico” (MONTEIRO, 2012, p. 29). A transposição do rádio para a televisão não foi simples. Acompanhado de um sanfoneiro, o programa televisivo foi reinventado por Amácio para atender a um mercado que tinha como referência as produções e o padrão de consumo internacionais. Ele lança mão de seu repertório artístico, passa a contracenar com Geni Prado e João Restiffe em situações cômicas e incorpora a linguagem corporal.

Desse modo, é possível ver de que maneira Mazzaropi pôde desempenhar o papel de um agente estruturador do sistema nacional de produção cultural massiva, em sua passagem pelo rádio, pela televisão e posteriormente pelo cinema. O que parece ter ocorrido foi a “coincidência das temporalidades da trajetória pessoal e artística de Mazzaropi com o momento de formação de um sistema nacional de produção cultural massiva”, impulsionado por um momento de renovação social, econômica e política do país (MONTEIRO, 2012, p. 30).

A fusão entre a tradição cultural regional e a indústria de comunicação em massa protagonizada por Mazzaropi definiria uma proposta amplamente replicada no processo de consolidação da hegemonia da televisão frente a outros meios de comunicação. Tamanho sucesso que em 1951, Mazza é chamado por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne para estrear no cinema com Sai da Frente, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que buscava mudar seu escopo de atuação produzindo a partir de então filmes com orçamentos menores voltados para o mercado interno (MONTEIRO, 2012, p. 33).

Tal “mestiçagem popular-massiva”, que, longe de ter sido apanágio de Mazzaropi, disseminou-se por toda a América-Latina nas décadas de 1950 e 1960, não seria bem recebida por grande parte de seus críticos e pares, mais interessados em projetos distintos de composição cultural (MONTEIRO, 2012, p. 35).

Na obra cinematográfica de Mazzaropi, Glauco Barsalini (2002, p. 84) identifica duas fases na obra de Amácio Mazzaropi: "A primeira que vai genericamente de 1951 a 1958 a que se pode intitular de urbana, e a rural, inaugurada com o filme Jéca Tatú (1959)". Esta segunda é marcada pelos temas e cenários que reforçam tipificação caipira, que pouco a pouco ganhava independência centralidade no processo criativo para revelar um personagem em constante atualização e fundido com a personalidade do próprio ator.

As pessoas recém-desvinculadas fisicamente do meio rural viam nos filmes de Mazzaropi a forma de permanência, no plano imaginário e simbólico, "a forma de recuperar de algum modo sua identidade, sua dignidade" (MONTEIRO, 2012, p. 94). Os filmes de Mazzaropi eram “lugares de memória” importantes para aquelas pessoas que se viam longe de suas origens, apartados do cotidiano que lhe geravam comoção afetiva e faziam disparar suas experiências sensoriais perdidas no passado.

A luta de classes é uma constante nos filmes de Mazzaropi. A rivalidade épica entre bem e mal está presente em todas as montagens, sempre na forma de um drama cômico, sempre opondo o patrão, o rico, o poderoso ao trabalhador, ao pobre, ao eleitor. Esta oposição aparece recorrentemente e de uma forma sutil e naturalizada, como um tipo de solidariedade entre amigos, como uma forma sentimental de lidar com as questões do cotidiano. Mazzaropi encontrava uma maneira de reagir à histórica concentração de renda e poder, que se acentuava, ou se torna mais visível,

no processo de rápida urbanização. Todos os dramas épicos dos pobres contra os ricos sempre tem final feliz, com o triunfo dos oprimidos.

Da mesma forma que os filmes de Mazzaropi demonstram engajamento em lutas sociais: sutil e alegórico; a questão de gênero está colocada, transmutando desgraça social em deleite e entretenimento.

No filme, *O Jeca contra o capeta* Mazzaropi vivencia a aprovação da lei do divórcio. Na trama, uma antiga pretendente do Jeca volta a procurá-lo e coloca um advogado para promover seu divórcio. A mulher é valorizada enquanto a personagem da mulher de Jeca fiel e amorosa, mas também é representada sempre como trabalhadora doméstica e cuidadora, reservando o lugar social da mulher submissa ao homem.

Em *O filho preto do Jeca* o nascimento de um filho preto coloca a fidelidade feminina sob suspeita e evidencia os preconceitos relacionados ao fenótipo negro, ambos vão sendo derrubados e desencorajados pelo enredo. Ainda que motivo de piadas, a fidelidade feminina e o espaço do negro na sociedade são debates que o personagem de Mazzaropi interage, sem tomar partido de modo explícito, mas explorando várias formas de entendimento das questões. Apesar da falta de posicionamento político mais enérgico, as histórias trazem desfechos de conciliação e superação dos conflitos que favorecem as minorias políticas: negros e mulheres.

Mazzaropi percorreu lugares e produziu arte com pessoas que compartilhavam certo entendimento sobre os processos políticos presentes na consolidação da nação brasileira. Ele dosa crítica sociopolítica nos seus dramas cômicos em uma intensidade única, e talvez por isso controversa. Ele também concebe seu projeto artístico vinculado ao projeto empresarial, que tinha como horizonte, nada mais nada menos do que, a formação da indústria cultural brasileira.

Se por um lado Mazzaropi coloca em curso a estética e a dinâmica de produção midiática de massa, que foi ocupada pela elite dominante do Brasil, concretizando o primeiro passo da modernização conservadora nos meios de comunicação no Brasil; por outro ele apresenta em seus filmes um Brasil esquecido, em imagens que resignificam o cenário rural abandonado pelo êxodo, carregando-os de carga emotiva saudosista. A ambígua contribuição de Mazzaropi o coloca como um dos principais autores da produção de sentidos políticos no universo do personagem Jeca Tatu, que promove certa confusão entre personagem e interprete.

4 Jéca Tatú

Os pioneiros responsáveis pela expansão das fronteiras paulistas, ocupantes das novas terras que se distribuíram pelo amplo território montanhoso do interior constituíram-se como grupo em função do elo identitário, das expressões culturais, do modo de produção. Eles foram desqualificados e insultados pela primeira versão do Jeca dada por Monteiro Lobato, em 1914. As terras cansadas do plantio do café haviam sido abandonadas e ocupadas pelo caboclo, mas o projeto de modernização econômica e social das elites governantes não incluía os tais posseiros.

O caipira foi identificado por Antonio Candido (1975) no isolamento da autossuficiência vicinal, pelo equilíbrio biossocial e pela liberdade para migrar para novos territórios ainda desocupados. Como ele mesmo aponta, o contato com o mercado e mundo globalizado as comunidades caipiras vão se integrando e adquirindo elementos culturais e tecnológicos que mudam as condições originais, variando o grau de mistura para cada grupo. Tais misturas tornaram a cultura caipira muito fortalecida, pois permitiu que ela se popularizasse e avançasse no tempo acompanhando as mudanças conjunturais.

Quando o personagem Jeca Tatu surge, ele serve ao processo de reapropriação do território do interior e de alinhamento do comportamento civilizado nas metrópoles. Os posseiros caipiras foram ridicularizados e passaram pelo “envergonhamento de sua fala, de suas roupas, de seus alimentos, de sua bebida predileta, de sua medicina rústica, de suas manifestações lúdicas, de suas crenças e práticas mágico-religiosas, de suas músicas e danças, de seu comportamento social” (PEREIRA; QUEIROZ, 2005, p. 12).

O caipira foi identificado por Antonio Candido (1975) no isolamento da autossuficiência vicinal, pelo equilíbrio biossocial e pela liberdade para migrar para novos territórios ainda desocupados. Como ele mesmo aponta, o contato com o mercado e mundo globalizado as comunidades caipiras vão se integrando e adquirindo elementos culturais e tecnológicos que mudam as condições originais, variando o grau de mistura para cada grupo. Tais misturas tornaram a cultura caipira muito fortalecida, pois permitiu que ela se popularizasse e avançasse no tempo acompanhando as mudanças conjunturais.

Aquele personagem que retrata o homem rural pobre virou folclore e compõe o circo das simulações consumistas da vida moderna. O personagem que antes serviu para ridicularizar o caipira passa a ser comemorado e revitalizado por meio de memórias da “vida na roça” durante as festas juninas. “Tal sobrevivência se dá via mecanismo em que se misturam o ridículo e o idealizado” (PEREIRA; QUEIROZ, 2005, p. 12).

Aqueles homens e mulheres viram-se diante da pressão de migrar para as cidades em busca de uma “boia salva-vidas”. O ciclo do café concentrou as terras do interior, desapropriou e explorou a mão de obra do caboclo. As terras cansadas e improdutivas eram abandonadas junto com as pessoas que nelas trabalhavam. “Aos caipiras, acuados e pressionados pelo avanço das fazendas, a demanda crescente da cidade poderia oferecer uma alternativa” (SEVCENKO, 1992, p. 39). Ele é mais um “candidato à urbanização” (SACHS, 2009, p. 286), em um país que seguiu o mimetismo em detrimento de sua própria trajetória cultural, social e econômica. Para Inacy Sachs (2009), os países considerados do terceiro mundo ou subdesenvolvidos estão capturados pelo imaginário modernizante a partir do modelo europeu, sem se dar conta das enormes diferenças históricas que definem suas consequências: permanecem colonizados no modo de pensar as alternativas de desenvolvimento e sua própria identidade.

O eldorado avistado por aqueles “agentes desgarrados e itinerantes” foi a cidade de São Paulo. Deixou o interior de São Paulo um contingente enorme de “desenganados das falácias do ‘ouro verde’, da ‘sociedade livre’, da ‘economia competitiva’, pela realidade restrita da monocultura extensiva”. A capital se insinuava promissora com suas ocupações na indústria e nos serviços, mas ocultava armadilhas que aprisionam seus moradores em um caos doentio. “Postos a competir com os párias negros, recém-egressos da escravidão, e os ‘caipiras’, mestiços refugiados na gleba precária do seu ‘sítio’ apossado, sem direitos de qualquer espécie” (SEVCENKO, 1992, p. 39). Os filmes de Mazaropi eram uma forma de acesso às referências do passado perdido.

Essa enorme massa de trabalhadores anteriormente rurais, historicamente vinculada ao trabalho independente, assustadoramente ameaçada em sua sobrevivência pelo modelo capitalista excludente planejado e executado para o campo, viria a integrar, em potência, a já tradicional legião de fãs de Mazaropi, agora, porém, em um outro momento da história da economia e da sociedade brasileiras, em que os “novos cidadãos” e “também novos consumidores de cinema” encontravam-se completamente desestruturados

em relação ao “modus vivendi” que deveriam assumir, necessitando recuperar de algum modo sua identidade [...]. O caipira de Mazzaropi, no plano simbólico, preencheria, como nenhuma outra personagem, tal carência (BARBALINI, 2002, p. 95).

A referência explícita de Mazzaropi vem de seu conterrâneo taubateano, Monteiro Lobato. O escritor, a quem é atribuída a autoria do personagem Jeca Tatu, compõe várias versões do personagem. Diante das mudanças de percepção do escritor sobre o personagem e a sua percepção sobre as cidades mortas do Vale do Paraíba, Monteiro Lobato reedita as características de seu personagem, empregando-o como porta-voz de suas concepções políticas. Em *Urupês* (1914), o Jeca é preguiçoso indolente, razão do atraso do campo, trabalha mínimo o necessário para sua sobrevivência e é possuído de hábitos de selvagens. *Problema Vital* (1918), *Jeca Tatuzinho* (1924) e *Zé Brasil* (1947) registram as mudanças de perspectiva sobre o tal homem rural, passando a compreendê-lo não mais como culpado, mas como vítima do descaso e da corrupção das elites governantes. Na última obra ele se aproxima de grupos políticos que desejavam alterar o regime político e econômico no Brasil, posicionando-se contra a acumulação de riquezas, as injustiças sociais, ausência de direitos. *Zé Brasil* é entusiasta das ideias de Luís Carlos Prestes, no bojo da tensão entre capitalismo e comunismo.

O cinema de Mazzaropi surge em um momento em que o Brasil se constituía como nação urbanizada e industrializada, logo, traz uma certa continuidade ao debate apresentado por Lobato, mas com novos elementos. Como aponta Maurício de Bragança (2009), o projeto nacionalista produzia os códigos de conduta e representação da brasilidade é o tipo malandro carioca. O Jeca surge como alternativa ao modelo hegemônico de representação da brasilidade, construída a partir das referências paulistas. O cineasta constitui um universo autêntico de representação da brasilidade sem distanciar-se da linguagem alegórica apresentada pelo projeto oficial de identidade nacional. Para Bragança “a figura do coronel é apropriada e “subvertida” pelo caipira, quase como uma fantasia de carnaval” (BRAGANÇA, 2009, p. 114), indicando a intencionalidade de subversão e reapropriação do caipira em relação aos códigos da vida urbana. O acento cômico dado às alegorias que representam a fusão entre universos culturais urbano e rural revela com ironia a imposição dos códigos comportamentais da vida urbana. O

ridículo é um recurso para enfatizar os estranhamentos e questionar as referências para constituição da identidade nacional.

Com efeito, a produção mais significativa, em termos de público, sobre o personagem Jeca Tatu é a de Mazzaropi. O filme Jéca Tatú produzido 1959 e lançado em 1960. Foi dirigido por Milton Amaral foi o primeiro filme produzido pela PAM - Produções Amácio Mazzaropi, atingiu 8 (oito) milhões de espectadores, recorde de bilheteria de seu tempo que só recentemente foi superado por outros filmes nacionais.

O roteiro altera a narrativa original de Jeca Tatuzinho (1924), de Monteiro Lobato, mencionado no início da obra como referência. Uma trama dramática e personagens foram incluídas pelo roteiro de Mazzaropi. O vizinho e sua família e os personagens do mercado foram inseridos na trama do romance entre a filha do Jeca, personagem de Mazzaropi, com o filho do Coronel Giovanni, seu vizinho próspero fazendeiro de descendência italiana.

As cenas iniciais são movimentos de câmera que apresentam os dois personagens centrais do drama. Inicia na Fazenda do Coronel Giovanni e o acompanha na inspeção do trabalho de seus muitos funcionários, mostra uma fazenda imponente e mecanizada. Em contraste com a apresentação do Jeca: o personagem aparece dormindo enquanto sua mulher trabalha. Apesar dos apelos de sua mulher, o Jeca não levanta e a primeira coisa que faz é ascender o cachimbo. O acento cômico está colocado no modo áspero e desinteressado com que o Jeca se dirige a mulher. O filme constrói um claro antagonismo entre os vizinhos, um que trabalha e tem muitos funcionários e outro que dorme até tarde e se comporta como selvagem.

Coronel Giovanni faz acordo com o dono do mercado para adquirir as terras do Jeca. O acordo é vender os produtos para o Jeca em troca de parte de suas terras, que posteriormente seriam adquiridas pelo Coronel Giovanni.

Um incêndio provocado pelo Coronel Giovanni é decisivo para saída de Jeca de suas terras e início da peregrinação do personagem. O incêndio foi uma resposta à agressão sofrida pelo filho do Coronel Giovanni, Marcos, simulada por Vaca Brava, personagem que deseja casar-se com a filha do Jeca. Vaca Brava desde o início do filme arma situações que colocam os vizinhos em conflito e desta vez o conflito chega às últimas consequências.

Jeca parte sem rumos pela estrada e encontra outros caboclos, funcionários do Coronel Florêncio, que se compadecem de sua situação e o levam até seu patrão em busca de solidariedade. Os tais caboclos não tem sua identidade revelada pelo filme, são elementos paralelos que figurarão em outros momentos como agentes incógnitos da satisfação das necessidades e das vontades do Jeca.

Sozinho, Jeca vai para São Paulo encontrar o candidato a deputado, Dr. Felisberto, com quem consegue terras e máquinas para montar uma grande fazenda em troca dos votos dos caboclos anônimos que apoiam o Jeca. Desde o desembarque do personagem na estação Julio Prestes, em São Paulo, ocorrem vários estranhamentos comportamentais cujo acento cômico está no desajuste do Jeca frente à dinâmica e aos espaços urbanos.

Ao retornar, Jeca reúne muitas pessoas no comício para o deputado Felisberto e demonstra sua força eleitoral. Durante a construção de sua fazenda realizada pelos tais personagens incógnitos da trama, Jeca deitado na sombra, dá ordens e diz estar muito ocupado para ajudar.

Na sequencia final, os coronéis Jeca e Giovanni conciliam seus conflitos e desentendimentos, identificam o Vaca Brava como gerador das situações e aceitam o casamento de seus filhos.

Na obra original o Jeca também se converte em coronel, dono de fazenda mecanizada e próspera, mas por consequência da cura de suas doenças e esforço individual.

Para Célia Tolentino (2001) a película rompe uma tendência de representação do homem rural no cinema, que diverge bastante da visão até aqui apresentada. O narrador de *Jéca Tatú* constrói uma imagem negativa do caipira que o ridiculariza.

Para a autora, a produção de Mazzaropi é uma imitação de Hollywood, assim como a chanchada produzida no Rio de Janeiro na mesma época, mas sem o tom de deboche que os cariocas imprimiam acompanhava a precariedade técnica. “Na própria precariedade, indisfarçável, de nossa indústria cinematográfica, na insistente e constrangedora imitação de *Hollywood* das fitas Mazzaropi, nas coisas urbanas, que acabam depondo contra si e demonstrando todo nosso atraso, provincianismo, colonialismo cultural e econômico” (TOLENTINO, 2001, p. 97). A autora destaca que os números musicais não cumprem outro papel que não seja atrair público com

cantores de destaque contemporaneamente à obra – Agnaldo Rayol, Lana Bittencourt, Tony e Cely Campelo.

Mazzaropi estabelece um paralelo entre o atrasado e o moderno, colocando o Jeca como sinônimo do atraso, um sujeito avesso ao trabalho, não como negação ao mercado do consumo e equilíbrio biossocial com o ambiente como na descrição de Antonio Candido, mas como malandragem e forma de tirar vantagem sobre seus parentes e amigos. “É o caso de um homem que não trabalha, ao contrário da mulher e da filha, e que não defende outra forma de sobrevivência ou de relação com a terra” (TOLENTINO, 2001, p. 104). Até mesmo a primeira versão dada por Lobato em *Urupês* à preguiça e o comportamento desmotivado está contextualizado por seu hábito extrativista em simbiose com a natureza.

O personagem de Mazzaropi é extremamente hostil com sua mulher. “Então, a figura do nosso caipira se compõe desse homem preguiçoso, indelicado que é capaz de desperdiçar o leite para fazer valer sua opinião ou supremacia em relação à mulher” (TOLENTINO, 2001, p. 103). O acento cômico é colocado nas ofensas e agressões dirigidas a mulher, cujo papel social está restrito a esfera privada dos afazeres domésticos.

Para a autora, Mazzaropi esvazia os sentidos políticos em nome do humor. Diante do drama da perda de suas terras, o acento cômico é dado na desfaçatez do Jeca diante da falta de mantimentos para a família e improdutividade de seu sítio, “sem que a questão da sua expropriação se coloque como consequência de um processo ordenado pela modernização” (TOLENTINO, 2001, p. 105). A solução dada pela narrativa também contorna a questão da violência sofrida pela família de Jeca, ocorre um encontro dele com outros trabalhadores rurais, que o orientam a procurar o Coronel Florêncio. O coronel o indica para o deputado com quem tem relações políticas e orienta para seu encontro em São Paulo.

Os estranhamentos do Jeca em relação à cidade e a negociação de votos em troca de terras tem propósito de gerar risadas, e novamente ridiculariza o caipira e naturaliza as relações de poder presentes na sociedade. “E aí, para ridicularizar o caipira, Mazzaropi revela o Brasil do capitalismo tosco, arremedado” (TOLENTINO, 2001, p. 108). A questão da ética do trabalho também tem seu conteúdo político esvaziado, quando “Jeca recusa a disciplina do trabalho moderno, mas não as possibilidades de consumo que ele lhe traz” (TOLENTINO, 2001, p. 106).

Para Tolentino (2001), o trabalhador rural é retratado por Mazzaropi como sujeito sem identidade, submisso aos mandos dos coronéis, conivente com os mecanismos de manutenção do poder político e cumpre papel auxiliar na narrativa da obra. O Jeca assume um caráter de adjetivo e não de identidade cultural. Nesta obra o Jeca é sinônimo de sujeito pacato, desinformado, condizente com os métodos políticos vigentes, grosseiro, machista, avesso à urbanização e atrasado.

Para Jói J. Dias (2007, p. 64) o personagem construído por Mazzaropi é um mártir. “Uma concepção cristã que o encastela em um invólucro moral, na intenção de fazer o público se posicionar sempre contra seus malfeitores e não a indagar sobre as reais condições de vida e de classe da personagem e de si próprios”. As alegorias caricaturais da representação do personagem ocorrem em função da necessidade principal de entreter o público. “O que acontece é que, ao invés de retrabalhar essas questões no intuito de diluir esse estereótipo, alenta a imagem cristalizada, reforçando o preconceito para com o homem do campo” (DIAS, 2007, p. 67). Mazzaropi ancora seu sucesso nos estereótipos do caipira e promove uma resistência cultural híbrida, ou parcial, que tolera alterações sem perder algumas características centrais de sua personalidade.

Para Lucimar Gouvea (2002) o cineasta não produz apenas um espaço de resistência, mas possibilita um canal de manifestação autêntica. Na tradução para o cinema, Mazzaropi, constrói a possibilidade de fala a partir do lugar social do Jeca, diferentemente da obra de Lobato, que retrata a cultura caipira a partir de um olhar externo.

5 Elementos interpretativos e analíticos

As interpretações e análises sobre a constituição dos sentidos políticos do personagem Jeca Tatu, na obra *Jéca Tatú* de Amácio Mazzaropi (1959), estão inspiradas pelos modelos conceituais do campo da interdisciplinar da Psicologia Política. A proposta é entender a construção social da realidade a partir dos processos psicopolíticos presentes no cotidiano dos grupos e dos movimentos, tendo as instituições como meios para operação do projeto político dos indivíduos. Para Alessandro Silva a psicologia política permite “compreender os processos psicossociais e psicopolíticos que nos permitem entender por que razões os sujeitos decidem-se por participar ou não de movimentos sociais e/ou de ações coletivas” (SILVA, 2007, p. 122). Para compreender os processos psicopolíticos é preciso analisar as dinâmicas internas e externas da vida cotidiana de cada indivíduo em relação aos processos mais estruturais da vida como as dinâmicas políticas, social e econômica.

Teremos como objeto de pesquisa o roteiro, os discursos e as imagens do filme “*Jéca Tatú*”. Dentre as chaves teóricas para compreender os sentidos políticos do comportamento do sujeito identificaremos a constituição da consciência política do personagem, tendo como parâmetros a obra e o contexto.

A obra acessa alguns elementos do contexto e esconde outros. Da relação entre a narrativa da obra e os elementos do cotidiano de seus expectadores identificaremos sua contribuição para as lembranças e esquecimentos, no panorama conceitual da memória coletiva.

5.1 Memória Coletiva

A memória é responsável pelos significados atribuídos aos fatos, lugares e personagens, bem como, pela constituição das identidades. Ela é constituída por processos individuais e coletivos, conscientes e inconscientes, em uma dinâmica

intensa de recriação que vincula o passado ao presente e ao futuro. Nela está implícita uma disputa política pela lembrança e pelo esquecimento.

Esta seção é dedicada ao entendimento desta categoria formada por múltiplos conceitos e entendida por diversas perspectivas disciplinares, que de uma forma geral estão interessados em compreender como as memórias são produzidas e reproduzidas, bem como, as interações que estas estabelecem em relação aos significados atribuídos ao passado, ao presente e ao futuro.

Para David Lowenthal (1998), o passado nos rodeia a todo momento e é essencial para o bem estar. Para acessá-lo o autor identifica três rotas: a memória, a história e as relíquias. Todavia existirão dúvidas em relação à verificação da veracidade dos fatos conhecidos sobre o passado. Lowenthal é um geógrafo que goza de reputação e reconhecimento no meio acadêmico que lhe legitima no esforço de relativização das verdades científicas acerca da história.

La memoria, la historia y las reliquias ofrecen rutas al pasado que cuando mejor se recorren es cuando están combinadas entre sí. A cada ruta le hacen falta las otras para que el viaje tenga un significado y sea creíble. Las reliquias ponen en marcha el recuerdo que luego la historia afirma y extiende hacia atrás en el tiempo. La historia aislada es estéril, inerte (LOWENTHAL, 1998, p. 316).

As relíquias, ou seja, resíduos dos acontecimentos, são insuficientes para assegurar a veracidade da história, principalmente se pensarmos nas ausências: o passado que não deixou resíduo, existem aqueles resíduos que são ocultados intencionalmente e os resíduos que alimentam várias versões do passado. Segundo o autor existem duas dúvidas: O passado que conhecemos realmente ocorreu como é contado no presente? Como garantir que realmente ocorreu da forma como conhecemos? "Nuestros recuerdos estén ocupados por um pasado ficticio" (LOWENTHAL, 1998, p. 275). No entanto, as relíquias ganham muita importância, uma vez que materializam o passado, "reafirmando el recuerdo y la historia de una forma tangible" (LOWENTHAL, 1998, p. 280).

As recordações que compõem a memória, assim como a história oficial, são residuais da mesma forma; no entanto, sob a primeira incidem sensações e afetividades, bem como, o risco de serem apagadas pelo esquecimento. "Mientras que la mayoría de los recuerdos mueren con sus poseedores, la historia es potencialmente inmortal" (LOWENTHAL, 1998, p. 311). Para o autor a história tem

um caráter mais duradouro e completo, que se apóia nos resíduos e resultados tangíveis produzidos pelo passado, e porque é produzido por processos metodológicos institucionalizados.

As memórias tem uma forte vinculação pessoal, uma vez que cada indivíduo se recordará de elementos que lhes importam ou afetam particularmente. Os indivíduos mantêm memórias específicas de aspectos que lhes foram mais relevantes, com os quais se relacionam afetivamente, que se tornam relevantes do ponto de vista social à medida que são compartilhadas. As memórias compartilhadas passam a constituir a memória coletiva, bem como, as memórias individuais das pessoas com as quais se compartilha; e ganham relevância à medida que são confirmadas por outras pessoas. "De hecho, necesitamos los recuerdos de otra gente tanto para confirmar los nuestros propios como para hacer que perduren" (LOWENTHAL, 1998, p. 287).

A memória atribui significado para a vida presente e compõe as identidades. As identidades são formadas por teias de relacionamentos e de recordações que unificam e mobilizam coletivamente memórias compartilhadas. Para conferir coerência à imagem de si no presente, algumas memórias sofrem alterações. Se "imagina parte de lo que cree que recuerda y vuelve a dar forma al pasado para que concuerde con las imágenes actuales de sí misma" (LOWENTHAL, 1998, p. 293). Diante de todas as possibilidades de mutação das recordações, são as memórias que permanecem atualmente que importam independentemente se são verdadeiras ou falsas. Ainda assim a história não se sobrepõe a memória, uma vez que sob a primeira também recai incertezas referentes à impossibilidade de abranger toda imensidão do passado: sempre haverá prejuízos na recuperação e conservação das informações, dos acontecimentos e das situações que compõem o passado. "Todo lo que vemos está pasado por el filtro de las lentes mentales del presente" (LOWENTHAL, 1998, p. 315).

Sendo a memória uma das rotas para acessar o passado, mas que está sujeita ao esquecimento e à mutação à medida que é reproduzida, ela é dependente das relíquias do passado, por isso imprecisa e dependente das demais rotas. Mesmo assim, ela é essencial para o estudo dos processos e dos resultados das disputas políticas pelos significados e da constituição de identidades, como nos mostra Elizabeth Jelin (2002).

A autora se coloca com uma postura menos hermética em relação às referências disciplinares de Lowenthal para o entendimento da memória. Como resultado vislumbra e enfatiza os processos políticos que influenciam no esquecimento e nas mutações sofridas pela memória.

Um elemento essencial para compreender a dimensão política da memória é ilustrada pela relação entre passado, presente e futuro. "El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras" (JELIN, 2002, p. 18). Sendo assim, alguns elementos serão lembrados e outros esquecidos em função das circunstâncias presentes e pretensões futuras, dentre os quais se destacam os rituais e o mítico, elementos estes que estão subordinados às relações de poder que definem a história oficial. Os mitos e os rituais são formas de permanência do passado no cotidiano.

Jelin também entende a memória como responsável pela conexão entre o indivíduo e sociedade, sendo essencial para a constituição de identidades e de processos grupais, institucionais e culturais. A memória reflete a visão de mundo, os valores e as necessidades de um dado meio social no qual o indivíduo que produz e reproduz a memória e o esquecimento está inserido. A autora destaca que assim como a identidade, a memória não é algo sobre o que se pensa, mas são coisas através das quais elaboramos nossos pensamentos.

Na interação entre as memórias individuais a autora identifica o enquadramento social e os códigos sociais que produzem a memória coletiva. Esta resulta das relações de poder existente nas disputas e negociações da constituição e do sentido do passado. Sendo o presente a repetição do passado, desta disputa pela constituição da memória, que se cristaliza de forma mítica (fundacional, originária), resulta os rituais que definem o cotidiano de um dado meio social. "La performance ritualizada del mito, sin embargo, no es estática" (JELIN, 2002, p. 24), uma vez que é acessada e reelaborada no presente a partir das relações de poder que governam o meio social no qual a memória do mito se realiza.

Da mesma forma, Michael Pollak (1989), evidencia os processos de enquadramento da memória em meio à constituição da memória oficial, que Lowenthal e Halbwachs denominam história. Pollak evidencia a existência de memórias subterrâneas que permanecem silenciadas até que é rompida a opressão da memória hegemônica e

faz emergir consigo reivindicações políticas e formas de compreensão da realidade antes sufocadas.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amigos, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 3).

Pollak explora a relação entre silêncio e esquecimento identificando uma trama complexa que envolve a necessidade de sobrevivência dos indivíduos oprimidos; a necessidade de erupção de vozes que contestam a ordem vigente; e o envergonhamento arrependido daqueles que foram cúmplices ou responsáveis pela opressão. Nesta trama reside o limite entre o "dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável" separa a "memória coletiva subterrânea" e a "memória coletiva organizada" imposta pelos grupos hegemônicos (POLLAK, 1989, p. 6).

Não podemos perder de vista que existem processos individuais que têm um importante papel na constituição das memórias coletivas, conforme havia explorado Maurice Halbwachs (1968). O sociólogo francês identificou na sua obra sobre a memória coletiva a existência de diferentes formas de ver o mesmo fato e seus detalhes de acordo com o histórico de vida e formação dos indivíduos que produzem e reproduzem as memórias. Assim como o meio social influencia a produção e a reprodução das memórias coletivas a partir de variáveis em disputa, a intuição afetiva influencia este mesmo processo, mas as variáveis que a definem estão mais ligadas ao indivíduo, seu histórico de vida, suas referências, as imagens que lhe marcam, as relações afetivas que ele estabelece e suas capacidades cognitivas fisiológicas. No entanto, o autor nos adverte que a intuição sensível é influenciada também pela realidade objetiva, ainda que de forma sutil, tendo em vista que ela se realiza no presente. "A lembrança está ali, fora de nós, talvez dispersa entre muitos ambientes" (HALBWACHS; SIDOU, 1968, p. 59).

Complementarmente ao trabalho de Halbwachs, o historiador francês Pierre Nora (1982) reforça as distinções entre memória e história afirmando que a história é a negação do passado vivido à medida que tenta se desvincular dos aspectos individuais presente nas memórias. "La historia, al contrario, pertenece a todos y a nadie, lo que le a vocación universal" (NORA, 1982, p. 3). A história, enquanto

disciplina de produção das verdades sobre o passado, está a serviço da constituição da unidade nacional, restando às memórias apenas o âmbito privado. No processo de desvinculação entre Estado e Igreja, a história se tornou uma forma de comemoração e de reforço do passado projetado de si mesmo, produzido pelas forças hegemônicas dos Estados nacionais. Nora se opõe às considerações sobre a relação entre história e memória, que Lowenthal entendera como rotas complementares. Para Nora, o terrorismo documental, que surgiu a partir da transição da memória para a história, gerou uma vultuosa produção de relíquias e registros históricos, que estão sujeitos a resignificação em nível privado pela pressão da dinâmica cotidiana das memórias. Os arquivos "ya no es el resto más o menos intencional de una memoria vivida, sino la secreción voluntaria y organizada de una memoria perdida" (NORA, 1982, p. 10).

A vigilância comemorativa (festas, feriados, museus, etc) permite a manutenção de memórias, da mesma forma como promove mutações, mas de qualquer forma, está inserido em um processo de individualização/privatização das memórias. O autor deflagra um processo em que as memórias estão dependentes de indivíduos-memória, que são responsáveis por sua manutenção.

Outro elemento importante para a produção e reprodução de memórias são os lugares. Para o autor "la memoria se adhiere a lugares como la historia a acontecimientos" (NORA, 1982, p. 20). Os lugares assumem dimensão material, simbólica e funcional no processo de produção e reprodução de memórias. Para que se constituam templos (combinação entre espaço e tempo) de memória as três dimensões devem estar articuladas em um contexto marcado pela necessidade de vontade de memória existente entre os indivíduos responsáveis pela animação das memórias. A definição de lugares de memória se dá num processo complexo em que ocorrem metamorfoses constantes em função da vontade de memória existente entre os indivíduos.

Segundo Pollak (1992), além dos lugares, os fatos e os personagens são elementos essenciais, ou critérios, para a constituição das memórias. O autor identifica dois elementos irreduzíveis na composição das memórias: os acontecimentos vividos e aqueles transmitidos. "Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a

acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos" (POLLAK, 1992, p. 3).

Sejam reais ou ficcionais, vividas ou transmitidas, para acessar estes elementos da memória os indivíduos têm como pontos de referência a experiência sensorial, que Pollak (1989) busca em Dominique Veillon para reforçar as evidências encontradas em sua pesquisa com vítimas do holocausto.

Ele também adverte que para acessar as memórias devemos evitar as "testemunhas autorizadas" (POLLAK, 1992, p. 8) que estão inseridos em um contexto de reprodução de um discurso institucionalizado como forma de garantir coerência nos relatos sobre uma determinada memória. Retomando as contribuições de Nora, sobre a existência dos indivíduos-memória, o acesso às memórias devem ser aliadas a métodos de análise que contemplem a diversidade de manifestações da memória para identificar nas contradições e nas complementariedades dos discursos as peças do quebra-cabeça do passado.

4.2 Consciência Política

A apreensão da realidade é constituída por elementos objetivos e subjetivos responsáveis pela reprodução de comportamentos no cotidiano, que por sua vez vinculam-se a processos históricos da constituição da sociedade. Tais comportamentos têm implicações políticas à medida que compõe o universo simbólico e objetivos compartilhados. É a partir do universo simbólico, que compõe a consciência, que os elementos do cotidiano são avaliados pelos indivíduos, e relacionados às condições objetivas da vida em sociedade, tanto na realização de projetos da conservação como para projetos de ruptura com as estruturas de poder. A consciência política é o conjunto de elementos que os indivíduos e os coletivos têm como referência para a mediação entre o universo simbólico e a realidade objetiva.

O modelo conceitual para pesquisa acadêmica em consciência política foi desenvolvido por Salvador Sandoval a partir das obras de Alain Touraine (1966) e de Charles Tilly (1978). É do encontro entre a nitidez teórica de Touraine para

estudo empírico da consciência e da atuação política com a teoria dos novos movimentos sociais de Tilly, que surgem os esquemas conceituais para a pesquisa em consciência política.

Salvador Sandoval (1994) adverte que para a compreensão da cidadania e da consciência política brasileira será necessário um esforço analítico que deve incorporar a descrição e a interpretação da consciência política diante dos contextos e arranjos sociais. Para esta tarefa o autor apresenta quatro modalidades interpretativas (SANDOVAL; SPINK, 1994) e sete dimensões analíticas (SANDOVAL, 2001), que exigem do analista a compreensão: “1. do cotexto da história social e da cultura política brasileira; 2. das experiências de vida quotidiana e da interação das pessoas com atores políticos e organizações, e 3. das influências de instituições políticas, agentes e eventos mais amplos” (SANDOVAL; SPINK, 1994, p. 73).

O autor reúne os principais modelos interpretativos para a consciência política de autores que o precederam. A primeira modalidade de consciência político foi obtida a partir de Berger e Luckmann: a consciência de senso comum – “é aquela forma de percepção social limitada pelo ‘universo’ da vida rotineira” (SANDOVAL, 2001, p. 69). Neste modelo de manifestação da consciência política o indivíduo se referencia na realidade tangível de seu cotidiano, como: posição de classe e grupos com os quais tem proximidade, ambos marcados pela localização e temporalidade imediata, aqui e agora.

A segunda modalidade é definida pelo autor como populista, em referencia ao processo político baseada na “mobilização de massa e controle político” (SANDOVAL; SPINK, 1994, p. 70). O populismo, como forma de atuação política do Estado, “projetou no plano ideológico uma visão de totalidade social que obscurecia a natureza antagonística dos interesses de classe e promovia a ideia de povo” (SANDOVAL; SPINK, 1994, p. 70). As relações paternalistas empregadas no bojo do populismo restringe a combatividade política dos grupos desfavorecidos, à medida que acomoda interesses e/ou concede privilégios privados em detrimento da garantia de direitos, instituindo o que o autor chama de submissão clientelística.

A terceira modalidade é chamada de consciência de conflito, uma vez que reconhece a estratificação classista da sociedade e constrói uma rota de conflito aberto. Tal estratificação tem como fundamento os interesses antagônicos das

classes, que encontram-se em conflito inevitável, mas que contam com “mecanismos institucionalizados de arbitragem e negociação” (SANDOVAL; SPINK, 1994, p. 71). Sindicatos, partidos políticos e associações são apontados como canais institucionais para negociação e resolução dos conflitos.

A quarta consciência é chamada de revolucionária, compreende a estratificação classista da sociedade como a anterior, mas não se restringe as formas institucionais de mediação e arbitragem, uma vez que os antagonismos são irreconciliáveis. Os aparatos institucionais encontram-se ocupados pelas forças políticas e universos simbólicos da classe dominante, e assim fora durante toda a história. Para alterar a situação adversa, caberá às classes hegemônicas a ruptura com as estruturas de poder, operadas por meio das instituições da sociedade.

A partir da elaboração conceitual de Sandoval proponho na ilustração 1, a seguir, uma organização e esquematização dos quatro modelos interpretativos da consciência política, de uma forma gráfica, tendo em vista três variáveis: formas de expressão dos antagonismos e dos conflitos sociopolíticos, orientação do projeto de poder, e parâmetros de institucionalidade da atuação política.

Esquema de resumo dos modelos de consciência política			
Consciência	Antagonismo	Projeto	Institucionalidade
Senso comum	Oculto pelo cotidiano	Conservador	Regras naturalizadas e factualidade óbvia.
Populista	Oculto pela submissão clientelista	Conservador	Cooptação de lideranças, patrimonialismo e tutela.
Conflito	Explícito pelos antagonismos de interesses	Progressista	Estruturas de representação, arbitragem e negociação.
Revolucionária	Explícito pelos antagonismos de interesses	Progressista	Desestabilização da ordem vigente, tomada do poder e inviabilidade do diálogo.

Ilustração 1 – Esquema de resumo dos modelos de consciência política

O referencial analítico está construído por sete dimensões apresentadas por Sandoval (2001), são elas: i) crenças, valores e expectativas sociais; ii) identidade coletiva; iii) identificação de adversários e de interesses antagônicos; iv) eficácia política; v) sentimentos de justiça e injustiça; vi) vontade de agir coletivamente e vii) metas de ação coletiva. Na ilustração 2, desenvolvida originalmente por Sandoval

(2001) e traduzida por Silva (2006), está presente a representação gráfica das sete dimensões que estruturam a consciência política.

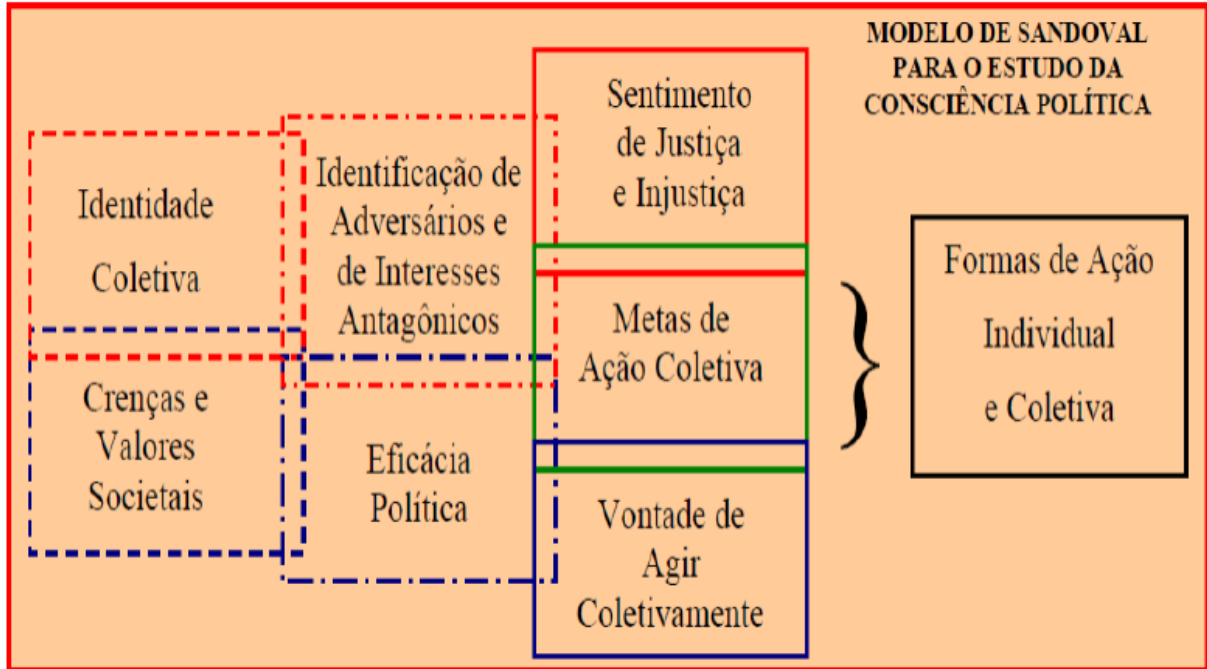


Ilustração 2 – Modelo de consciência política (SILVA, 2006).

Alessandro da Silva é autor de diversos trabalhos de aplicação de tal modelo analítico e interpretativo da consciência política, nos quais identifica no plano empírico, sobre o qual pesquisa, os dados correspondentes a cada um dos elementos que constituem a consciência política do modelo. Ele observa que além das capacidades interpretativas e analíticas, o modelo favorece a re-socialização contínua e assim proporciona o aprimoramento da consciência política.

A identificação de adversário em alguns casos é uma tarefa difícil e evidencia muitas contradições, como no caso do acampamento do MST Carlos Mariguela, no pontal do Paranapanema, no estado de São Paulo. A identificação de adversários por parte dos integrantes do grupo pesquisado é genérica e ambígua. Os mais visíveis no conflito são o latifúndio e a política, que são também identificados como alianças para alcance dos objetivos do movimento. O autor observa que apesar da identificação como adversário, os indivíduos entrevistados reproduzem a lógica de atuação e as referências subjetivas de seus antagonistas. Desta dualidade decorre uma certa dificuldade estratégica de definição de atuação. De qualquer modo, o autor identifica que o enfrentamento produz a necessidade de atuação coletiva, com efeitos para intensificar a mobilização do grupo de militantes. A atuação coletiva é

vista como única possibilidade de enfrentamento de atores políticos com mais recursos políticos e econômicos.

Silva (2007) identifica em seu trabalho sobre o Assentamento do MST no Pontal do Paranapanema, que as dificuldades de identificação de adversários tem um vínculo com outra categoria analítica da consciência política: Eficácia Política. Com efeito inverso para a mobilização, a dificuldade de definição estratégica de ações gera a ineficácia da ação política, que por sua vez gera desmobilização da militância. A dificuldade de identificação de adversários e a incorporação de sua lógica de aquisição de terras e de produção geram no discurso e na prática do movimento ineficácia de sua atuação política.

5.3 Representação Gráfica

Na tentativa de sintetizar e articular os conceitos apresentados acima, propomos um modelo gráfico das categorias analíticas da memória coletiva, de forma análoga a proposta por Sandoval para a consciência política. O contínuo cartesiano tridimensional, representado na ilustração 2, está proposto no sentido de situar a circulação dos elementos que constituem a memória. No eixo X está representada a dimensão temporal (passado, presente e futuro), no eixo Y está representada a dimensão referente à apropriação (coletiva e privada), no eixo Z está representada a dimensão referente à disputa (lembrança e esquecimento). Estas dimensões foram representadas na forma de eixos cartesianos devido a sua importância para compreensão dos processos políticos envolvidos na produção e na reprodução das memórias, mas acima de tudo, porque são essenciais para compreensão dos processos políticos que definem a memória e o esquecimento.

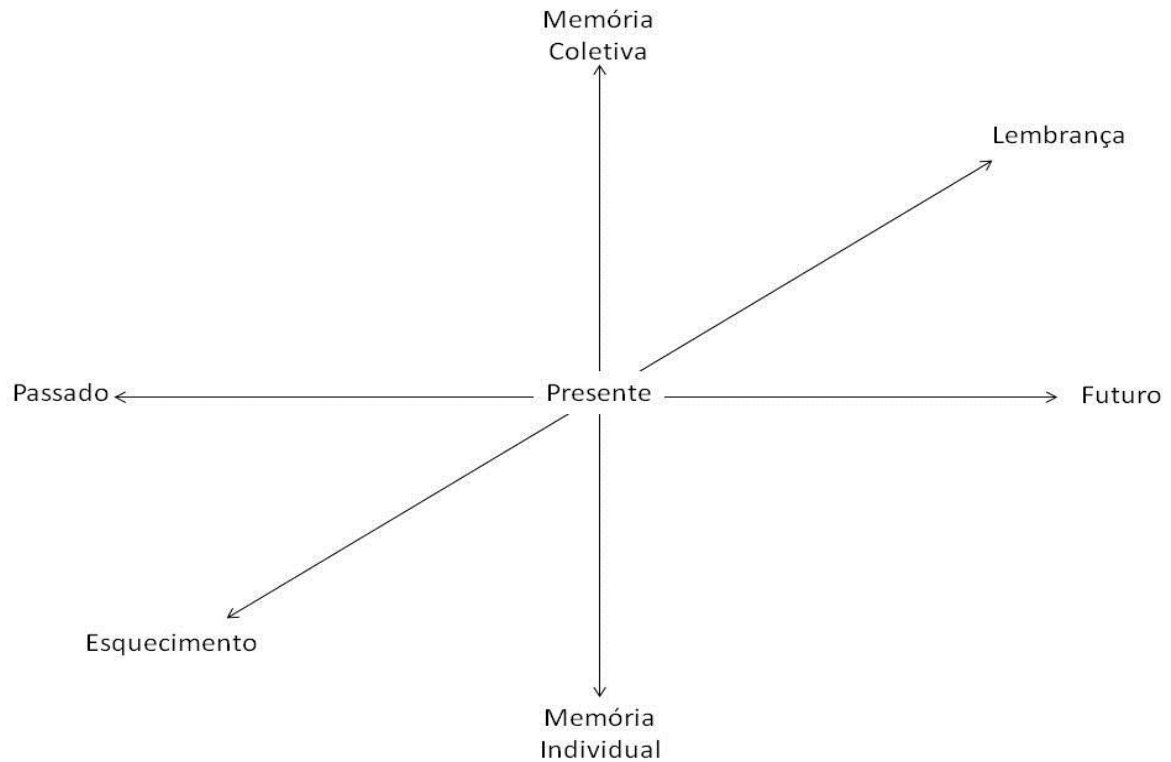


Ilustração 3 – Plano cartesiano de representação da memória coletiva

O posicionamento e dispersão de cada um dos elementos dispostos no plano cartesiano tridimensional, presente na ilustração 3, dependem da análise dos processos sociais de produção e reprodução da memória. Processos estes que se materializam nos resíduos da interação entre eventos, personagens e lugares, que por sua vez tem significados atribuídos a partir do resultado das disputas de consolidação das memórias e do esquecimento.

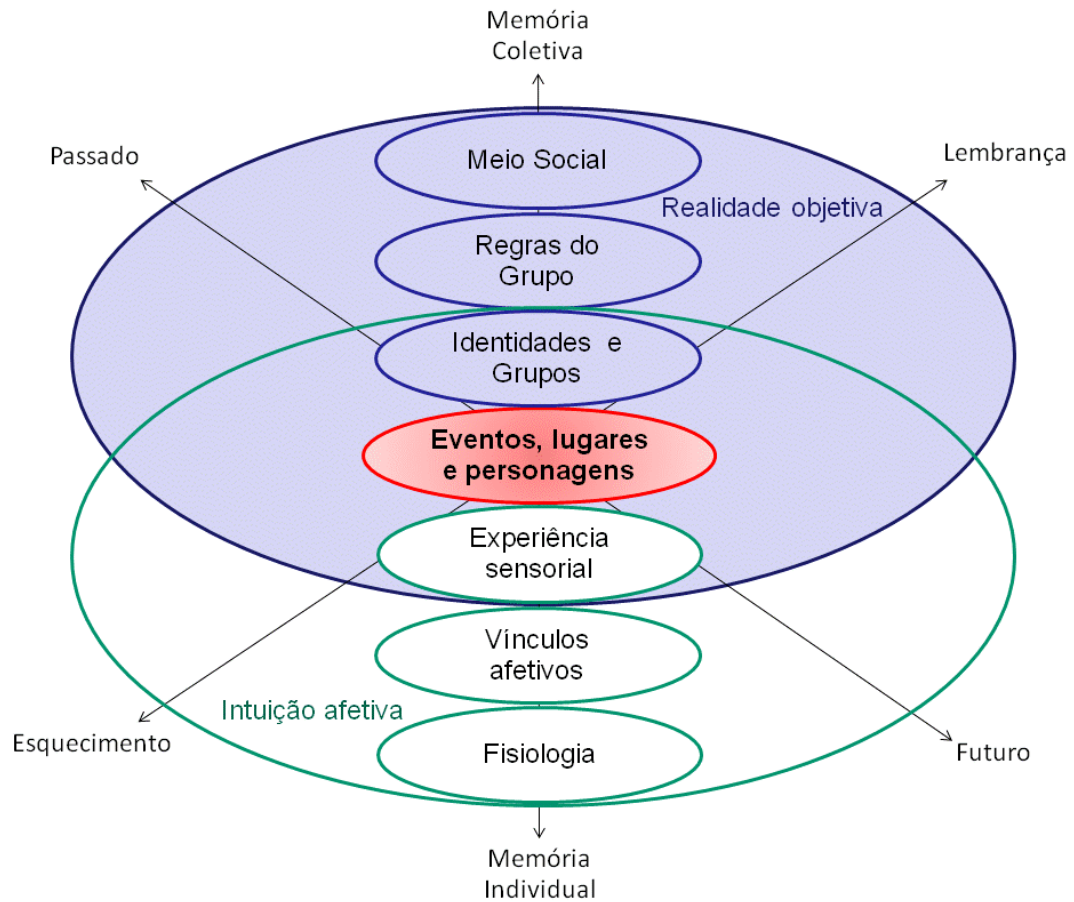


Ilustração 4 – Conceitos de memória coletiva dispostos no plano cartesiano

Na origem do plano cartesiano estão localizados os critérios de definição das memórias e da história (eventos, lugares e personagens), que também estão sujeitos ao efeito eclíptico dos processos políticos que definem o esquecimento e a lembrança. Como resultado, a proposta de representação gráfica gera uma figura esférico-elíptica tridimensional representada de tal forma que são criadas duas faces, uma de elementos lembrados e outra de elementos esquecidos.

6 Sentidos Políticos

Da ficção para a realidade, o cineasta Amácio Mazzaropi nos brinda com um irreverente registro do pensamento Brasileiro, que analisaremos a partir da perspectiva metodológica da memória coletiva e da consciência política. Iniciaremos a análise com a decupagem¹ da obra a partir das divisões de rolos do roteiro original e posteriormente identificaremos dos três eventos políticos centrais para a análise: Jeca perde as terras para Giovanni; Jeca encontra Dr. Felisberto em São Paulo; e Jeca realiza comício para Dr. Felisberto em suas terras. O roteiro está dividido em nove rolos, disponível no site do Museu Mazzaropi.

1º rolo: Ao lado da fazenda do italiano Giovanni, vive o preguiçoso Jeca Tatu, constantemente ralhado pela esposa. Sua filha, Marina, uma bela moça, se sente ameaçada pelo capataz da fazenda vizinha, o Vaca-Brava. Duração de 288,4 m. Locações: Fazenda, canavial, cavalo, tratores. Casa de pau-a-pique, vacas, interiores da casa, cachorros, ordenha de vaca, riacho.

A câmera mostra a entrada da fazenda onde se lê a placa “Fazenda São Giovanni”. Coronel Giovanni sai a cavalo pela porteira. Giovanni inspeciona a fazenda, inicialmente ele observa trabalhadores cortando cana-de-açúcar, depois em plano aberto ele observa um grande campo de plantio onde trabalham muitos camponeses e quatro tratores.

Corte para casa simples com um carro de boi e dois bois na frente. Jerônima sai da casa e começa a cortar lenha. Quando a mulher de Jeca se aproxima da casa, sua filha, Marina, sai com vaso nas mãos e lhe pede a benção.

Marina -Bença mãe?

Jerônima -Deus te abençoe minha filha.

A moça de vestido simples, utiliza véu na cabeça e pés descalços. Coloca o vaso na cabeça e vai para o rio.

No interior da casa, onde a mulher acende o fogão a lenha. Ela dirige-se para a porta do quarto e diz:

¹ Termo utilizado na produção audiovisual para detalhar a composição dos planos que formam as cenas.

Jerônima -Jeca, acorda homem. Já faz duas horas que eu acordei e você ainda tá dormindo.

Na cama Jeca movimenta os pés lentamente esfregando um ao outro. A câmera se desloca pelo corpo até a cabeça coberta, quando Jeca se descobre revela um cachorro que dormia sobre seu braço. Lentamente ele se espreguiça e abre os olhos enquanto o cachorro permanece estático.

Jerônima -Esse serviço que eu estou fazendo não é meu, hein!

Enquanto a mulher trabalha no pilão, Jeca deitado estica o pé direito para abrir a janela sem, no entanto, levantar-se. Com o pé desajeitadamente tenta abrir a fechadura da janela. No rosto o Jeca tem expressão de esforço, com o cachorro ainda deitado sobre seu braço. Sua mulher que trabalha no pilão, que para o trabalho e diz:

Jerônima -Jeca, você num vai levantar? (Suspiro profundo) Oh, bicho preguiça!

No rosto Jeca ainda tem a expressão de esforço. Com o pé tenta abrir a fechadura da janela, que finalmente se abre revelando um maço de flores pendurado na parte externa. Jeca apanha as flores e as coloca no móvel ao lado da cama. Então ele se descobre e levanta, senta na cama, boceja e acende seu cachimbo. Em seguida ele faz o sinal da cruz enquanto olha a imagem de uma santa ao lado de sua cama, dá mais algumas baforadas no cachimbo e gospe no chão. Ele deixa o cachimbo no móvel ao lado da cama e se levanta.

Jeca sai pela porta da frente lentamente, para na porta e boceja enquanto se espreguiça com ruídos de engrenagem emperrada.

O trecho inicia apresentando a desigualdade material e a diferença entre comportamentos entre os dois vizinhos, Giovani e Jeca, opondo dois extremos de perfis de moradores da zona rural. De um lado o coronel, que cedo já está sobre seu cavalo fiscalizando o trabalho de seus muitos funcionários, do outro o Jeca, que se demora a levantar e sobrecarrega a mulher com trabalhos domésticos, que ela diz não ser dela.

A marcante desigualdade, presente na relação entre homem e mulher, é homenageada no acento cômico das situações, onde cabe à mulher os trabalhos domésticos e os espaços privados; e ao homem o gozo do conforto e os espaços públicos.

Ele desenvolve habilidade com pé para não precisar se levantar para abrir a janela. A disposição do Jeca para abrir janela com o pé revela que ele se empenha para

não deixar a zona de conforto. Mostrando desde o início do filme a desaprovação da mulher em relação a seu comportamento descompromissado com o trabalho e todo o esforço que eles está disposto a realizar para não deixar seu confortável local de descanso.

2º rolo: Um burro empacado já é motivo para atrito entre Jeca e Giovanni, o ingênuo versus o progressista. Marina, para desagrado de Vaca-Brava, está enamorada por Marcos, filho de Giovanni. Embora cheio de dívidas, Jeca recusa a oferta financeira, em troca da filha, feita por Vaca-Brava. As terras de Jeca, já poucas, diminuem mais de extensão por hipotecagem de dívida. Duração 289 m. Locações: Fazenda, canteiro de alface, burro. Curral, gado, vaqueiros. Agnaldo Rayol canta “Estrada do Sol” – 105 m. Armazém, mercearia, turco merceeiro. Carro-de-boi, casa de pau a pique.

A cerca rompida, e trilha sonora Tarantela anunciam a aproximação de Sr. Giovanni, que para enfrente a cerca a olha, acena em reprovação e grita:

Giovani -Jeca!

Jeca está sentado na varanda de sua casa de pau a pique, vestindo roupas remendadas, descalço, fumando cachimbo, ao lado, estão seus dois filhos pequenos. Ele permanece estático até seu vizinho chama-lo novamente:

Giovani -Jeca!

Então ele fuma, dá um gusparada e volta a reclinar a cabeça na posição original. Seu vizinho vorazmente insiste:

Giovani -Jeca! Jeca, anda logo homem, anda de pressa!

Sua mulher sai na varanda para atender a porta. Ela chama:

Jerônima -Jeca, vai ver o que Sr. Giovanni quer. Ande! Oh, homem mole!

Então ele levanta, permanece em pé olhando, depois volta para pegar sua blusa de frio. Ele vem caminhando lentamente. O sol está a pino, sua sombra muito marcada está debaixo de seus pés.

Ele chega à cerca, onde Giovanni espera escorado, e diz:

Jeca -Que foi Sr. Gacomo?

Giovani -Que Gacomo! É Giovanni meu nome.

Jeca -Sr. Giovãõ, o que foi?

Giovani -Eu vim te busca pra você ver o belo serviço que o teu burro fez na minha horta.

Jeca -Agora num dá porque eu to muito ocupado. E depois o Sr. Está enganado por que o burro nem num é meu. Eu num tenho burro.

Giovani -Ora, burro num tem! Olha a prova aqui. Olha a cerca toda quebrada ai. Vamos num conversa, vamos.

Jeca -Sr. Giovãõ, eu vou mais o burro num é meu não.

Giovani -Ta va, vamos.

O Jeca caminha passando por Giovani, obedecendo os gestos enérgicos de Giovani. Após alguns passos ele para e olha para trás até a aproximação de Giovani, que diz:

Giovani -O que aconteceu? Porque parou? Vamos embora!

Jeca -O Sr. Vai na frente porque eu não gosto de entra no terreno dos outros sozinho.

Giovani passa resnungando:

Giovani -Va, va, va...

Jeca -Vai na frente que eu vou atrás.

A cerca da horta quebrada e Giovani aparece, aparece e aponta:

Giovani -Olha ai. Olha ai. Olha o que está fazendo o seu animal.

Jeca -Animal não. Se Sr. agarra insultar eu, eu volto pra casa.

Giovani -Num é você o animal. É o seu burro. Está me estragando toda a horta.

Jeca -Olha aqui se nós dois for agarrar brigar por causa do burro, nós dois somos mais burro do que o burro que está estragando a horta.

Giovani -Não me faça perder a paciência, e tira esta animal daqui.

Jeca -Então vou la em casa pegar um cabreto.

Giovani -Que cabresto coisa nenhuma. Tira já, faz favor.

Jeca -Tirar com o que... empresta sua cinta que eu arranco ele aí pra fora.

Giovani -Tira a tua.

Jeca -Num dá. Eu num sabia disso, eu num vim prevendo por baixo.

Ele tira a cinta enfurecido, resmungando:

Giovani -Dio santo!

Jeca -Você mais acha ai no meio desse capinzal.

Giovani -O que?

Jeca -Você num disse que perdeu o santo?

Giovani -Vai logo tira esse burro daqui.

Jeca -Eu vou tirar, mas esse burro nem num é meu.

Com os pés de Jeca pisoteia alfaces até o encontro do burro. Furioso

Giovani grita, enquanto sua mulher, Tina, se aproxima para olhar:

Giovani -Num me pisa no alface, tem caminho.

Giovani caminha até Jeca e o encara:

Jeca -Ele num vai mais estragar nada, não.

Giovani -Num é o burro, é você que está estragando.

Tina intercede e segura Giovani, dizendo:

Tina -Calma Giovani.

Jeca -Já vamos.

O burro está empacado. Então Jeca para de puxar, acaricia o animal e chama novamente, desta vez ele anda. O Jeca e o burro passam revelando o casal. Giovani avança e se dirige ao Jeca:

Giovani -Caipira estúpido!

Jeca -O que?

Giovani -Sem vergonha!

Jeca -É claro que ele é sem vergonha, ele num sabe o que faz.

Giovani -Mas não é o burro, é você o sem vergonha.

Jeca -Sem vergonha por quê? Se que chegasse aqui, Sr. coisa, e ficasse fazendo assim, assim, pisando assim de propósito, tá certo que o Sr. brigasse comigo, né. Ou então que chegasse aqui, pegasse e fizesse assim.

Enquanto fala, Jeca pisoteia os pés de alface e chuta um que vai direto para a cara de Tina.

Giovani -Porca miséria. Você vai ver!

Jeca -Então o burro fica aí ta bom.

E sai correndo o Jeca com o Giovani no seu encalço.

Jeca -Corre italiano!

A postura enérgica de Giovani conduz o Jeca a realização de uma tarefa que ele não estava disposto, nem se sentia obrigado por sua ética a fazer, afinal: o animal não é dele. Mesmo assim o Jeca ajuda o vizinho com o burro e encontra meios de não cumprir as exigências nas condições impostas por Giovani, que, intransigente, não acredita que o animal não é de Jeca. Jeca demonstra cordialidade, mas não aceita ser subjulgado.

O conflito entre o próspero fazendeiro e o caboclo preguiçoso é acentuado por uma ocasião de intriga entre vizinhos provocada pelo pretendente de Marina. O drama amoroso do filme é colocado como motivação para o enfrentamento.

3º rolo: Giovanni, aproveitando a inépcia de Jeca, estende suas cercas e critica o namoro do filho e o bom coração de sua segunda esposa, Tina. Jeca, por sua vez, não permite o casamento da filha com "aquele feijão branco". E Vaca-Brava, enciumado, resolve dar a

Jeca uma última chance. Duração 261 m. Locações: Casa de pau a pique, trator, interiores da casa, cachorro. Casa de fazenda: sala. Armazém, mercearia, turco merceeiro.

Jeca se aproxima do trator onde Giovani observa o trabalho de seus funcionários. Giovani diz:

Giovani -Vai começar com encrenca?

Jeca -Eu num to começando nada, é o senhor que está começando. Olha só onde que você está pondo esta cerca!

Giovani -Ela vai ficar aí!

Jeca -Mas Sr. Giovão está quase tudo dentro do meu terreno, já.

Giovani -Você vendeu.

Jeca -Mas num foi pro Sr., né. Eu vendi para o Sr. Bento da venda com o trato de num tirar nós daqui.

Giovani -Eu comprei dele. E vou plantar aqui.

Jeca -Ah num vai, né. Porque eu num vou deixar.

Giovani -Faz favor vai. Eu vou plantar e num tem conversar, num me aborreça.

Jeca -Pois não vai. Vai tirar essa porcaria daqui já. Tira tudo. Num quero ninguém dentro do meu terreno.

Jeca toma uma atitude extrema e parte correndo para derrubar um mourão que seria utilizado na nova cerca. A atitude gera uma reação de agressão de Giovani, que desce do trator, apanha um pedaço de madeira e ameaça, enquanto Vaca Brava observa tudo de tocaia:

Giovani -Num mexe em mais nada porque se não eu faço uma besteira.

Jeca -Então espera ai que nós vamos fazer duas.

Jeca vai para dentro de casa resmungando:

Jeca -Miserável. Com tanta terra precisa tomar a dos outros?

Os funcionários de Giovani observando a situação de Jeca, se compadecem do amigo:

Figurantes -Sr. Giovani é muito ganancioso.

Figurantes -Eu não esperava isso do Bento do Armazém, ele e Sr. Giovani já estavam com tudo combinado.

Jeca sai de sua casa com uma espingarda. Jerônima se assunta, larga a vassoura e intersede:

Jerônima -Jeca o que você vai fazer. Larga isso homem.

Jeca -Vou mostrar para esse homem com quantos furos se faz uma peneira.

Giovani -Larga isso porque hoje eu num estou bom hein.

Jeca -Se eu te der uns tiros você vai ficar muito pior. Não chega Italiano, minha Nossa Senhora de Aparecida, num chega.

Jerônima -Jeca para com isso, você tem filho para criar.

Jeca -Me larga mulher.

Marcos e Marina chegam juntos, bem na hora e também intercedem.

Marcos -Pai o que é isso. Vamos acabar com essa briga pai.

Jeca -Pode deixar que eu acabo com esse infeliz já.

Jerônima -Vamos embora Jeca. Minha Nossa Senhora, será possível!

Giovani -Ainda acabo com esse caipira.

Jeca -Correu de medo, cuspiu no dedo. Vamos embora para dentro mulher.

A trama dramática entrelaça dois elementos no conflito entre o coronel e o caipira. O Jeca não trabalha, por isso não tem alimentos para sua família, nem dinheiro para pagar as mercadorias que necessita. Ele penhora suas terras para o dono da venda. As intrigas entre os vizinhos motiva Giovani a arruinar Jeca. O elemento da materialidade da vida no capitalismo, ter dinheiro e recursos para alimentar a família e defender seus interesses, está emaranhado com o embate afetivo de vizinhança. Influenciam o embate as intrigas provocadas por Vaca Brava, a diferença cultural entre o caipira e o italiano, a necessidade de ampliação da produção agrícola de Giovani, a indisposição de Jeca para o trabalho metódico e as rotinas produtivas.

4º rolo: Jeca se mantém intransigente. Vaca-Brava, disposto a vingar-se, rouba ovos e galinhas de Giovanni e os joga no quintal do Jeca. Giovanni chama o delegado que, localizando as “provas”, prende o Jeca. Duração 283,9 m. Locações: Interiores e exteriores da casa de pau a pique, cachorro, carro-de-boi. Fazenda, cavalo. Delegacia, policiais, cela.

O rolo desenvolve o drama amoroso no qual Marina é pivô. Vaca Brava insi em pedir a mão para casamento e não é bem sucedido. Ele se vinga e provoca mais desentendimentos, rouba galinhas e incrimina Jeca.

5º rolo: Com a intercessão da esposa e dos filhos, Jeca é libertado. Baratinha, apaixonada por Jeca, procura em vão avisá-lo das tramóias de Vaca-Brava. Jeca, sem dinheiro, vende o resto de suas terras para um intermediário do Giovanni. Marcos e Marina juram

amor eterno. Vaca-Brava, disfarçado de Jeca, fere Marcos. Giovanni, enraivecido, incendeia a casa do Jeca. Duração: 288 m. Locações: Delegacia, policiais. Interiores da casa de pau a pique. Galinha. Armazém, boteco, turco merceeiro. Casa de fazenda: sala.

Jeca -Boa noite

Bento -Bons ventos o trazem, Jeca. Como vai?

Jeca -Vai indo. Sr., Bento eu queria...

Bento -Fale homem.

Jeca -É que eu queria ver se dá para levar alguma coisinha.

Bento -Tu sabes que sua conta alta outra vez.

Jeca -Eu sei mais é que lá em casa o que nós levamos aqui outro dia, já comemos tudo.

Bento -Entendo que a sua situação não é boa. E por isso faço uma proposta vantajosa. Vamos liquidar tudo de uma vez. Eu te compro todas as tuas terras, deduzo as tuas dívidas e ainda te sobra dinheiro para recomeçar a vida novamente.

Jeca -Sabe que eu estava pensando em vender mesmo. Mas eu não posso sair da casa porque eu nem tenho pra onde morar.

Bento -Quanto a isso não há dúvida. Poderá morar na casa até o fim da vida. Ninguém vai te incomodar.

Jeca -Ah!

Bento -Prometo.

Jeca -Eh!?

Vaca Brava observa a conversa e silenciosamente se retira para implementar um novo plano para boicotar Jeca. A conversa continua:

Jeca -Pobre não pode ter nada mesmo. Ta certo!

Bento -Então beba alguma coisinha enquanto eu vou buscar o dinheiro lá dentro.

Quando Bento se vira e entra, Jeca retorna a bebida garrafa. No interior das dependências do estabelecimento, Sr. Giovanni o aguarda:

Giovani -Tudo certo?

Bento -E pelo preço que combinamos. Passa o dinheiro?

Giovani -Belo trabalho. Aquele lado do calipal me será muito útil. Vê se combina a hora certa para assinar a escritura.

Bento -Mais está claro!

Bento põe o dinheiro no bolso e sai de cena deixando Giovanni sozinho. Ele serve mais um pouco de bebida em seu copo.

Neste rolo ocorre algo inédito. Jerônima sai de casa. Ela não deixa de ser representada como mulher – mãe de família – ao lado do filho vai apelar ao

delegado a soltura de Jeca. Pela primeira vez a mulher ocupa espaço público. Ela tem êxito no seu esforço, revelando também o caráter arbitrário do sistema penitenciário.

O trecho em destaque é a cena em que Jeca entrega o resto de suas terras no mercado. Vaga Brava aproveita a oportunidade para aumentar a precariedade de Jeca e força-lo a aceitar sua proposta.

6º rolo: Giovanni confessa o crime e Jeca acusa-lhe a maldade, ajeita a mudança e decide partir com a família. Marcos evita despedir-se de Marina. Os empregados de Giovanni solidarizam-se com Jeca e, em conversa com um coronel metido em política (Florêncio), arrumam novamente a vida do caipira no local. Duração: 294,6 m. Locação: Casa de pau a pique, incêndio. Pasto, estrada de terra, carro de boi. Mazzaropi canta “Fogo no rancho” – 95 m. Fazenda, trator, cavalos. Casa de fazenda. Estação Ferroviária, rua movimentada, caminhões, ônibus, lambreta, guarda de trânsito.

Jeca observa sua casa queimando, Giovanni se aproxima e diz:

Giovani -Está satisfeito agora? Viu o que você arranjo com o suas brigas, seus roubos, as suas covardias. Foi eu que fiz isso. Está contente agora, não está?

Jeca -Não eu estou triste, Sr. Giovanni, muito triste.

Giovani -Pois é que isso lhe sirva de lição. Nem casa mais você tem para morar.

Jeca -Mas não é por causa da casa que eu estou triste, casa tem muita. Eu estrou triste por causa do senhor mesmo.

Giovani -Por mim? Não compreendo.

Jeca -O Sr., sim. O Sr. queimou a minha casa, queimou todas as minhas coisas. Mas isso foi maldade sua, porque eu não matei nem roubei galinha de ninguém, não foi eu que estraguei sua plantação. Você não devia ter feito isso. Tenho mulher e filho para sustentar e o Sr. não teve dó de mim. O Sr. sempre procurou me encrencar, falando mal de mim por aí. Mas Deus sabe eu não fiz nada de mal para o Sr. Ele sabe também que o Sr. não presta. Não sou eu que vou fazer justiça. Nem eu, nem o delegado e nenhum homem aqui da terra. Ele mesmo que está lá encima olhando tudo.

Giovani -Não vejo ninguém.

Jeca -Não vê porque está escuro. Nem que estivesse claro você veria mesmo, porque para homem da sua marca ele não aparece. O Sr. não é justo. Por isso ainda vai receber um castigo muito grande. Não

é praga que eu estou rogando, não. Mas quem na terra faz, na terra há de pagar.

A concentração de terra, que tem ocorrência real por outros motivos, é atribuída ao desentendimento entre vizinhos, com forte carga moral. O julgamento dos atos injustos de Giovani será realizado por Deus. A compra das terras legitimam a ação de Giovani, apesar da reprovação moral.

A relação entre os caboclos é marca pela solidariedade. Os trabalhadores abandonam a lavoura para apoiar o Jeca, contrariando seu patrão Giovani. Eles indicam o Coronel Florêncio para auxiliá-lo e entregam-lhe donativos para ele aliviar o sufoco.

7º rolo: Na cidade grande, incumbido de entregar uma lista de votos para um político local, Dr. Felisberto, Jeca se atemoriza com os novos costumes, mas cumpre sua função em troca de umas “terrinhas”. Duração: 269,7 m. Locações: Chuva, cachorro, automóvel. Mansão, jardins, piscina, juventude da época. Cely e Tony Campello cantam “Tempo para amar” – 67 m.

Sr. Felisberto intervém na brincadeira que as meninas fazem com Jeca na beira da piscina, elas o jogariam na água se não fosse sua ação. Furioso o Jeca diz:

Jeca -Não voto em mais ninguém, não arranjo voto para mais ninguém.

Figurante -O seu guarda-chuva.

Jeca -Deus lhe pague, a senhora é a única coisa que presta.

Felisberto -Calma meu amigo, calma. Em primeiro lugar apresento-lhe minha esposa.

Jeca -Ah, vai para o inferno também.

Felisberto -O amigo tem razão de estar exaltado. Quando somos ofendidos em nosso brio, quando querem nos humilhar, temos que reagir. Por isso, quando eu for eleito, lutarei para que os pequenos não sejam humilhados.

Jeca -O senhor está defendendo porque você é pequeno também.

Felisberto -É nosso dever defender os fracos e oprimidos.

Jeca -Quer saber de uma coisa, fica com seus fracos e seus espremidos, porque eu vou embora daqui.

Felisberto -Não. Precisamos conversar. Tenha bondade? Tenha bondade, meu amigo! Calma, precisamos conversar. É por aqui.

Enquanto o motorista do taxi espera o retorno de Jeca com o dinheiro para pagar a corrida, Jeca se senta à mesa com a esposa de Felisberto e prova de uma bebida:

Esposa -Não gostou da bebida?

Jeca -Gostei mais está forte, né! Se desse para botar um pouco de água com açúcar.

Esposa -Ora!

Felisberto -Quer dizer então que o Sr. me promete arrumar dois mil votos.

Jeca -Ah, pois é por isso que eu estou aqui. Porque o Coronel Florêncio é que tinha que vir comigo, mas na última hora deu uma doença nele. Uma dor de lado que respondia no pé e cutucava no braço. Então ele não pode vir mas mandou essa carta para o Sr. e mandou também aqui um lista de dois mil votos que o Sr. pode ir lendo ai. Tem muito ainda olha, tem bastante.

O taxista cansa de esperar e decide entrar para cobrar a dívida.

Enquanto isso Felisberto conclui:

Felisberto -Quer dizer então que o Sr. quer terras?

Jeca -É.

Felisberto -E dois mil votos para mim?

Jeca -Isso já está garantido, e tem mais ainda na redondeza.

Felisberto -Então vamos tratar disso imediatamente.

O número musical mostra uma garota contestando o papel reservado a ela e o controle exercido por seu irmão. As demais mulheres da sequencia demonstram despreendimento e vestem-se com roupas de banho, marcando uma clara diferença em relação às mulheres mostradas anteriormente.

No trecho transcrito Jeca negocia a troca de apoio eleitoral por terras. Destaque para o modo ingênuo como ele se comporta, frente aos estranhamentos com os hábitos da vida na cidade.

8º rolo: Com o auxílio a Jeca, o político demagogicamente é introduzido no meio rural com os gritos de “já ganhou”. Satisfeito, Jeca observa a construção de sua nova casa. Marina e Marcos se reencontram amorosamente. Vaca-Brava percebe que perdeu de vez o jogo. Duração: 277,8m. Locações: Igreja, coreto, fogos de artifício, banda musical, comício político no interior. Pasto, construção de casa. Vaca, galinhas. Lana Bittencourt canta “Ave Maria” – 190 m.

Coronel Felisberto, candidato a deputado, realiza discurso demagógico no palanque para um grande número de pessoas:

Felisberto -É preciso que alguém na câmara defenda os interesses do homem agrícola. Muito condignamente aqui representado pelo amigo Jeca.

Jeca -Deus lhe pague!

Figurante -Viva o Jeca Tato!

Figurantes -Viva!

Felisberto -Homem com este é que eu proponho ajudar. Dando as condições necessárias ao desenvolvimento do seu trabalho, mas essas condições também estão na dependência de vocês, meu povo. Levando-me a câmara, eu prometo...

Jeca -Olha, prometer só não resolve. Precisa coisar mesmo. (Aplausos)

Felisberto -Bonitas palavras. Nada de promessas inúteis. O Jeca precisa de terras e eu darei cem alqueires de terra.

Jeca -Olha eu não quero tudo isso não, eu quero vinte por trinta só.

Felisberto -Mas eu darei cem alqueires e este povo estará de prova e saberá dar o apoio integral em reconhecimento.

Jeca -Olha, mas quero antes da eleição.

Felisberto -Perfeitamente. É claro

Figurantes -Já ganhou, já ganhou, já ganhou...

Em meio aos gritos eufóricos a multidão exhibe uma placa de apoio à candidatura com os dizeres: "Nois keremo Dotô Felisberto".

Felisberto -Darei terras e inchadas para você, Jeca.

Enquanto isso, Jeca joga o charuto que fumava ainda aceso sobre rojões e pergunta:

Jeca -Dar o que?

Felisberto -Darei inchada para você trabalhar.

Jeca -Só se for motorizada.

Felisberto -Não, não.

Jeca -Então é melhor mandar uns trator para nós.

Felisberto -Perfeitamente. Trator para o pleno aproveitamento das riquezas da terra.

Figurantes -Já ganhou, já ganhou, já ganhou...

O comício se torna uma festa, que só é interrompida pelas explosões de rojão, que se acendem acidentalmente pelo charuto aceso jogado por Jeca.

A relação entre o malandro e o mandatário é conciliada de modo a igualá-los como usurpadores da força eleitoral e laboral dos trabalhadores agrícolas. Jeca nega o trabalho, mas não abre mão das comodidades do maquinário moderno e do consumo, apesar inicialmente de negar os excessos oferecidos por Felisberto.

A relação entre caipiras é extremamente desigual. Enquanto ocorre um mutirão de construção de sua casa, com música regional, trabalho coletivo, entrega de donativos e religiosidade, Jeca confortavelmente se deita na sombra e dá ordens aos que o procuram. Vendo o trabalho dos vizinhos Jeca retira-se para o descanso.

9º rolo: E faz intrigas com Giovanni contra Jeca. À noite, incendeia um paiol do fazendeiro, mas Marcos e Baratinha flagram o crime. Uma pequena briga põe fim à prepotência de Vaca-Brava que é levado preso. Giovanni e Jeca fazem as pazes. E Jeca, finalmente, prospera, perde o “marelão” e embeleza sua propriedade para a felicidade da esposa, filha e genro. Duração: 210 m. Locações: Cavalos, cerca de bambu, cachorro, vacas, bezerro, galinha. Casa de fazenda: quarto. Armazém, boteco, turco merceeiro. Delegado, policial. Mazzaropi canta “Pra mim o azar é festa” – 140 m.

Deixei de ser um qualquer
 Já não como mais angu
 Hoje sou um coronel
 Não sou mais Jeca Tatu
 Aqui hoje tem fartura
 Tá sobrando até feijão
 Bebo leite sem mistura
 Como carne e requeijão
 O meu cachorro estimado
 Já deixou de ser sarnento
 Tem um terno alinhado
 E seu próprio apartamento
 Eu lavo todo o leitão
 Com perfume importado
 Quando ele entra no facão
 Sai toicinho perfumado
 Até mesmo a galinhada
 Hoje anda bem grã-fina
 Vive toda enfeitada
 Tem um galo em cada esquina

Se alguma coisa não presta
 Isso não vou discuti
 Pra mim o azar é festa
 O que eu quero é divertir

O drama do amor de Marina chega ao final feliz. Vaca Brava é desmascarado e seus pais conciliam-se para que o casamento dela com Marcos ocorra finalmente.

O Jeca agora é coronel e esbanja sua riqueza e nega os conflitos para viver uma vida de prazeres.

De modo visual o panorama interpretativo e analítico da consciência política, temos na ilustração 5 a interpretação da trajetória política do Jeca, em Jéca Tatú (1960):

Interpretação da trajetória política do Jeca, em Jéca Tatú (1960)			
Consciência	Antagonismo	Projeto	Institucionalidade
Jeca, em Jéca Tatú (1960)	Explicito e conciliador	Ocupação e manutenção das estruturas de poder	Coronelismo

Ilustração 5 – Interpretação da trajetória política no filme Jéca Tatú (1960)

Seguindo o modelo analítico identificamos na obra:

i) crenças, valores e expectativas sociais – O personagem revestido de uma aura inocente e despretensiosa, percorre uma trajetória política reveladora de valores ambíguos e contraditórios no interior do sistema político coronelista. As regras vigentes nas operações políticas realizadas pelo personagem reproduzem crenças e valores ligadas à apropriação privada de bens e serviços públicos, transformando prestígio político em benefícios particulares. A expectativa social é de ascensão social por meio dos mecanismos de barganha de influência política.

ii) identidade coletiva – O filme insere-se em duas disputas de constituição de identidades: a identidade caipira, que desde Monteiro Lobato é constituída a partir de estereótipos caricaturais, e a identidade nacional, que desde a presidência de Getúlio Vargas se constitui em redor da representação do malandro carioca.

iii) identificação de adversários e de interesses antagônicos – O personagem antagoniza com o Coronel Giovanni, até sua ascensão como coronel que resulta na conciliação do antagonismo.

iv) eficácia política – A atuação política do Jeca produz resultado positivo e ágil. Ao demonstrar seu prestígio político e potencial para angariar votos, o Jeca tem atendidas todas as suas demandas.

v) sentimentos de justiça e injustiça – O sentimento de injustiça vivenciado por Jeca e seus apoiadores os leva a atuar politicamente para barganha de terras e meios de produção. A situação de injustiça para com o Jeca, praticada pelo Coronel Giovanni e o dono do mercado, foi contornada pela concessão de terras por parte do candidato a deputado Dr. Felisberto. Apesar de contornada a situação e amenizado o conflito, devemos identificar que a condição de classe não foi enfrentada. A ascensão do Jeca é isolada e não repercute na transformação das estruturas sociais e políticas do conjunto de caboclos trabalhadores rurais.

vi) vontade de agir coletivamente – Apesar da demonstração de força política durante o comício para o Dr. Felisberto e a mobilização espontânea de agentes incógnitos para construção de sua nova casa, Jeca não constrói situações de ação coletiva, entendidas como coordenação de ações individuais para objetivos comuns. A negociação política para solução da situação do Jeca envolve somente questões particulares, restando aos demais integrantes do coletivo de caipiras as tarefas braçais e empréstimo do prestígio político.

vii) metas de ação coletiva – Nulo.

Compilando os dados analíticos acima explícitos na representação gráfica do modelo de consciência política, temos a ilustração 6:

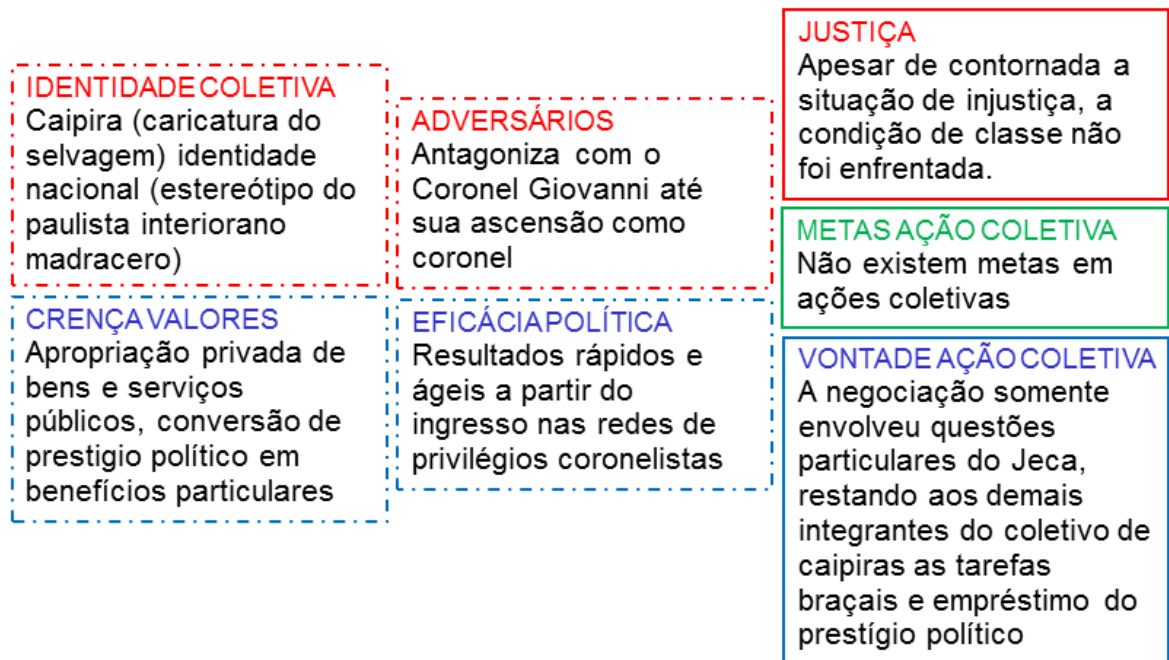


Ilustração 6 – Representação gráfica da consciência política da análise do filme Jéca Tatú (1960)

Em termos da contribuição para a memória coletiva o Jeca de Mazzaropi produz filtros semelhantes aos descritos por Pierre Nora (1984) como vigilância comemorativa. O clima apoteótico e alegórico da representação do caipira em Jéca Tatú coloca ênfase em aspectos estereótipos da constituição da identidade caipira, imprimindo na memória coletiva dinâmicas de lembrança seletiva de seu modo de vida e sua cultura.

Ainda que os comportamentos ritualizados do Jeca, principalmente no que se refere a sua postura diante da prática laboral e os estranhamentos em relação aos códigos de conduta e indumentária urbanos, sejam considerados como recursos para empatia com o público, eles têm efeitos para a permanência seletiva de memórias, que por um lado, ridicularizam e envergonham o caipira, e por outro, o insere nas formas de representação da identidade nacional.

Na relação entre intuição afetiva e realidade objetiva a intervenção da obra promove o vínculo afetivo que ameniza a violência com que a realidade objetiva massacra os caipiras recém-chegados às metrópoles. O filme contribui para o entendimento da realidade a partir de uma óptica autêntica e lúdica.

O esquema de representação gráfica da memória coletiva proposto pelo presente trabalho é composto da seguinte maneira: Os elementos centrais da constituição da memória são os eventos, lugares e personagens. A presente análise identifica três

eventos políticos como sendo centrais para a análise da memória coletiva na obra da obra: Jeca perde as terras para Giovanni; Jeca encontra Dr. Felisberto em São Paulo; e Jeca realiza comício para Dr. Felisberto em suas terras. Cada um destes momentos serão analisados segundo os aspectos lembrados e esquecidos pela narrativa, e subsequentemente tais análises comporão das figuras de síntese analítica.

Evento – Jeca perde as terras para Giovanni

ASPECTOS LEMBRADOS

Meio social – Desigualdades socioeconômicas entre os dois personagens da ação. Giovanni com grande extensão de terras, com muitas máquinas e funcionários; Jeca sem nada disso, nem um ritmo de trabalho cotidiano. O contexto mais amplo de dominação política e econômica do campo por grandes investidores coloca os dois personagens em posições opostas nas trincheiras das reformas agrária e política.

Regras do Grupo – Conchavos e trapagens para atendimento de objetivos particulares. Giovanni alia-se ao dono da mercearia para comprar as terras.

Identidades e grupos – Grupo econômico de proprietários coeso em oposição ao Jeca, ingênuo e preguiçoso.

Experiência sensorial – Empatia com o drama vivido pelo Jeca.

Vínculos afetivos – Compadecimento em relação ao sentimento de injustiça vivida pelo Jeca.

Fisiologia – Homem preguiçoso e madraceiro.

ASPECTOS ESQUECIDOS

Meio Social – Ausência do poder público.

Regras do Grupo – Predominância dos grupos de interesses econômicos.

Identidades e grupos – As mulheres não se constituem como identidade ou grupo, apesar de estarem reservadas ao domínio doméstico e submetida à vontade masculina.

Experiência sensorial – Empatia com o posicionamento feminino.

Vínculos afetivos – Compadecimento em relação ao lugar social da mulher.

Fisiologia – Homem analfabeto, preconceituoso e alheio à ética do trabalho.

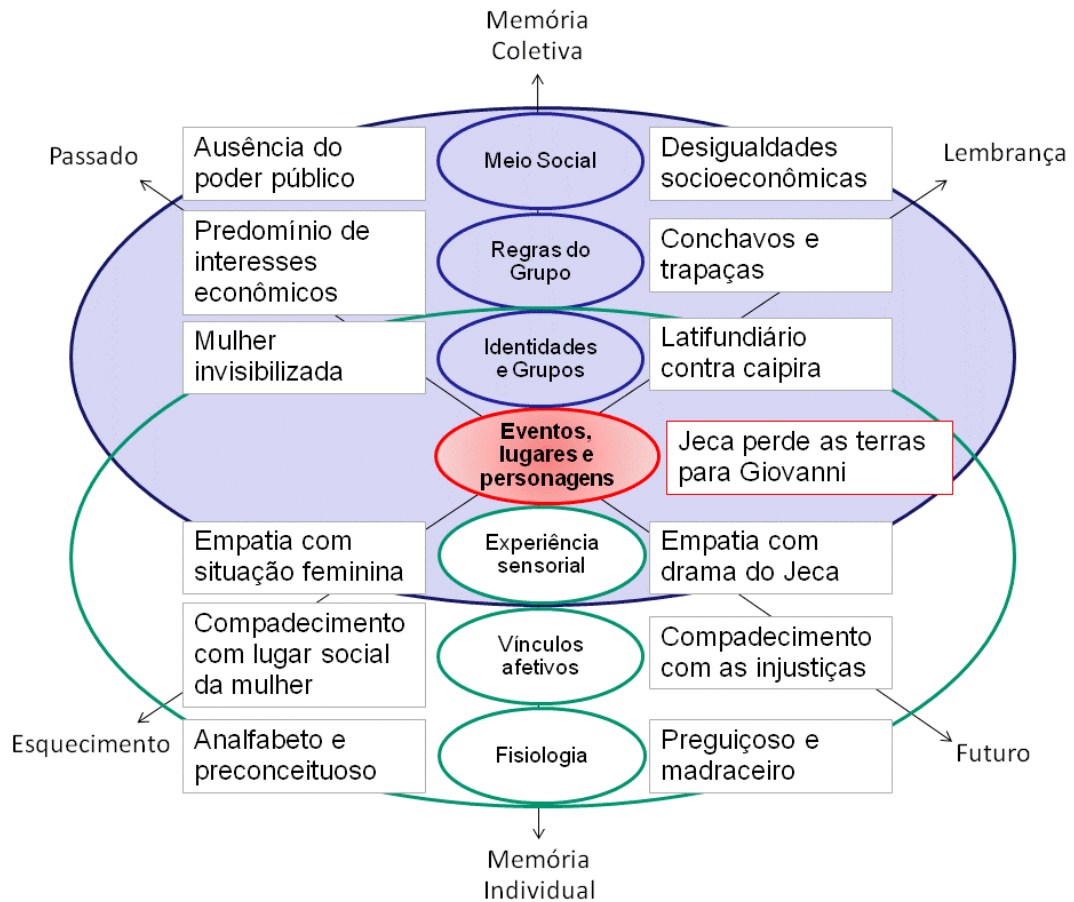


Ilustração 7 – Representação gráfica da memória coletiva da primeira etapa da análise do filme Jeca Tatú (1960)

Evento – Jeca encontra Dr. Felisberto em São Paulo

ASPECTOS LEMBRADOS

Meio Social – Choque de culturas e estranhamentos.

Regras do Grupo – Barganhas entre prestígio político e benefícios pessoais.

Identities e grupos – Caipiras contra cidadãos.

Experiência sensorial – Estranhamento e contrastes de universos culturais rural-urbano.

Vínculos afetivos – Compadecimento com injustiças.

Fisiologia – Homem desajeitado de comportamento desajustado.

ASPECTOS ESQUECIDOS

Meio Social – Êxodo rural.

Regras do Grupo – Predominância do poder privado frente ao poder público.

Identities e grupos – Os caipiras/caboclos não se constituem como identidade ou grupo, apesar de estarem submetidos às mesmas condições de vida e situações de injustiça.

Experiência sensorial – Empatia com os demais sujeitos expostos as mesmas circunstâncias socioeconômicas e políticas.

Vínculos afetivos – Engajamento na luta de classes.

Fisiologia – Homem analfabeto e preconceituoso.

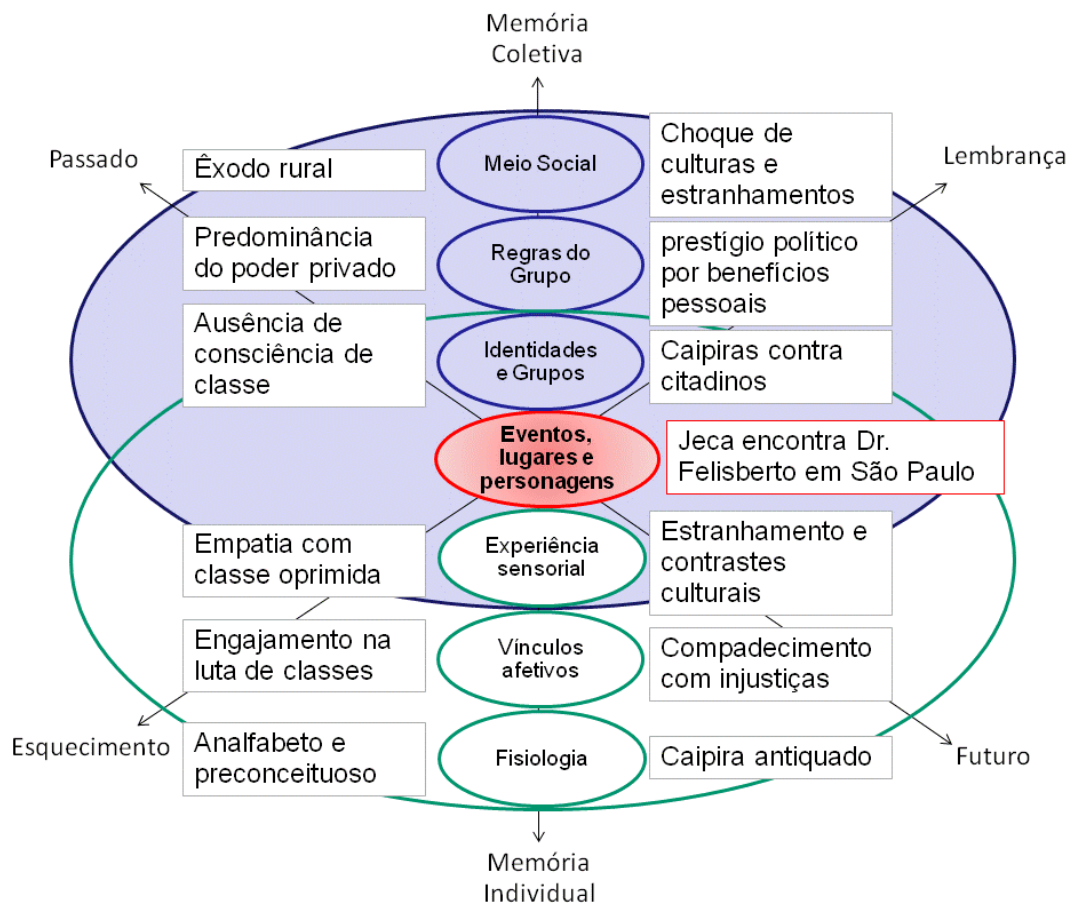


Ilustração 8 – Representação gráfica da memória coletiva da segunda etapa de análise do filme Jeca Tatú (1960)

Evento – Jeca realiza comício para Dr. Felisberto em suas terras

ASPECTOS LEMBRADOS

Meio Social – Conciliação de conflitos.

Regras do Grupo – Barganhas entre prestígio político e benefícios pessoais.

Identities e grupos – Caipiras contra coronéis.

Experiência sensorial – Desconfiança em relação às promessas do deputado.

Vínculos afetivos – Engajamento na construção de uma nova realidade a partir de referências autênticas.

Fisiologia – Homem desinteressado e matreiro.

ASPECTOS ESQUECIDOS

Meio Social – Coronelismo e formação de curais eleitorais.

Regras do Grupo – Predominância do poder privado frente ao poder público.

Identities e grupos – Os caipiras/caboclos não se constituem como identidade ou grupo, apesar de estarem submetidos às mesmas condições de vida e situações de injustiça.

Experiência sensorial – Empatia com os demais sujeitos expostos as mesmas circunstâncias socioeconômicas e políticas.

Vínculos afetivos – Engajamento na luta de classes.

Fisiologia – Homem analfabeto e preconceituoso.



Ilustração 9 – Representação gráfica da memória coletiva da terceira etapa de análise do filme Jéca Tatú (1960)

7 Um século de êxodos

Identificamos e analisamos acima os elementos da constituição do sujeito político do personagem protagonista na obra analisada, Jeca Tatu, por meio da constituição da memória coletiva e consciência política. A título de conclusão, a presente seção destaca os elementos contraditórios que fazem do personagem o ponto de fusão da identidade política brasileira. O Jeca assume sentidos relevantes para a formação da identidade nacional, pensada a partir das referências paulistas do caipira, de modo a ancorar suas características nos estereótipos caricaturais impressos desde sua criação, por Monteiro Lobato. O sujeito político formatado por Amácio Mazzaropi está imerso nos mecanismos de operação política do coronelismo, incorpora em seu comportamento e estruturas de comando político coronelista, evidencia os estereótipos e estranhamentos entre universos urbano e rural. Ao ritualizar o comportamento caipira em suas caricaturas, o cineasta evidencia os conflitos de gênero e de classes. Apesar de retratar as problemáticas, não assume postura contrária a ordem vigente, o que possibilita apropriações diversos dos sentidos políticos.

A obra *Jéca Tatú* (1960) é o marco de transição dos filmes do cineasta para o cenário rural. Inspirado por seu conterrâneo Monteiro Lobato, ele compõe uma obra ficcional de valor histórico. Nela o autor registra elementos do cotidiano da política brasileira, as condições de vida e de sociabilidade da população rural que interage com o processo de êxodo rural e formação da metrópole paulistana. A construção comportamental do personagem, o enredo, os discursos e as imagens revelam para nossa análise a formação da consciência política e contribuição para a constituição da memória coletiva sobre tais eventos da vida nacional. A obra revela as crenças e valores impressas pelo autor que, de alguma forma, influenciam os espectadores na construção de vínculos afetivos e das referências simbólicas de compreensão da realidade.

A obra está situada no contexto da formação dos grandes centros urbanos, industrialização da economia e constituição da representação da identidade nacional. O filme assume posturas políticas frente a questões iminentes no panorama contemporâneo, não apenas por tocar os assuntos em evidência da

geopolítica nacional, mas por que populariza representações sociais e posturas políticas.

A compreensão da obra exige uma análise conjuntural, na qual devemos destacar dois elementos centrais na configuração da conjuntura brasileira: persistência do passado senhoril nas relações políticas e sociais; e fluxos migratórios induzidos pelo modelo de desenvolvimento e dominação política que constituíram as cidades modernas.

O Brasil é uma sociedade de história lenta, como nos ensinou o professor José Martins, o que significa dizer que apesar da modernização dos meios de produção, transporte e comunicação as estruturas de poder não se alteram. Mesmo com o avanço tecnológico e modernização econômica o Brasil continua sendo governado pela mesma estrutura e práticas políticas do período colonial. A obra traz elementos para o retrato e a reflexão lúdica, ou simplesmente a naturalização, destes elementos.

Durante o início do século XX, São Paulo é um destino comum para diversos povos do interior rural do território brasileiro. Símbolo do modelo de desenvolvimento econômico baseada na indústria e no serviço, a cidade é um paraíso para os desavisados, pois o sonho de encontrar oportunidades e de ganhar dinheiro logo se frustra no choque de realidade de uma cidade extremamente desigual, excludente e violenta.

Desta combinação entre práticas e estruturas de dominação política persistentes e um grande contingente de migrantes desalentados surge São Paulo, com seus bairros nobres e suas favelas, do populismo e do consumismo, onde os movimentos vanguardistas encontram, caldo crítico para repercutir suas ideias progressistas e os conservadores instalam seus instrumentos de dominação.

Neste cenário de ambiguidades e contradições Amácio Mazzaropi se firma como cineasta das plateias. O inchaço das metrópoles criou um público de retirantes saudosistas que encontravam nos seus filmes um alento, uma diversão barata o suficiente para popularizar-se e congregar toda a família. As contradições e injustiças vividas no cotidiano viravam piada nas comédias e dramas do cineasta.

Seus filmes inserem-se na disputa pela formação da representação da brasilidade, como alternativa ao modelo malandro carioca, que era promovido pelo Estado Novo, governando por Getúlio Vargas. Mazzaropi propõe uma personalidade ligada às

características de formação da população paulista, predominantemente migrante das zonas rurais, de tradições musicais autênticas e de regime de trabalho independente ligado à produção agrícola.

No filme *Jéca Tatú* o autor constitui seu personagem central, Jeca, como um sujeito preguiçoso e madraceiro, que parasita, não trabalha e tira vantagem das situações. O enredo é muito diferente da obra original, de Lobato, pois aponta uma nova trajetória política, além de outras mudanças menos importantes para a presente análise referentes ao acento cômico e dramática. Enquanto, na obra original o comportamento desajustado para a sociedade moderna era justificado pela doença, no filme a justificativa é o espaço de poder.

A trajetória política na obra de referência, *Jeca Tatuzinho* (1924), tira o Jeca da condição de caboclo para a condição de coronel bem sucedido, a partir de um tratamento farmacológico e comportamental que o coloque integrado à ética do trabalho e ao mercado. A ascensão ocorre por esforços próprios. A trajetória indica ao leitor que as condições precárias de vida são resultado de seu comportamento e de sua condição fisiológica, atribuindo valor positivo à posição do coronel e negativa para a de caboclo.

No filme, ele vai de caboclo a coronel com uma sucessão de fatos políticos. O primeiro deles é a perda de suas terras. Depois, o seu apelo ao coronel que o leva ao deputado mandatário da região. Por prometer apoiar o deputado e demonstrar sua força eleitoral em um comício, Jeca torna-se coronel. O filme constrói uma trajetória onde a ascensão está ligada a práticas políticas de troca de favores e influência política para benefício e apropriação privadas dos agentes políticos. O valor positivo atribuído ao coronel é relativizado pela permanência dos traços comportamentais do caboclo, apesar da ascensão política e econômica do personagem repercutir positivamente para seu bem estar. A trajetória indica que as condições precárias de vida dependem da influência política e posse dos meios materiais, e não mais do esforço laboral.

O personagem principal de *Jéca Tatú* é um sujeito político complexo, que incorpora elementos da política brasileira e escancara seus atores e suas práticas, construindo um sujeito político ambíguo e contraditório. Um homem pobre e ingênuo do campo, que não trabalha e tem um comportamento desajustado e por isso engraçado/ridículo, que atua politicamente para benefício próprio. Mazzaropi

provoca risos ao ridicularizar a pobreza e ao naturalizar o coronelismo, em um tom de humor irônico, revestido de ingenuidade ao trazer assuntos tão sérios.

O filme de 1960 foi o maior de seus sucessos de bilheteria, 8 milhões de espectadores, números que não haviam sido batidos por filmes nacionais até 2007, pelo Filme Tropa de Elite, o que também representa uma variável política importante. Quem eram seus espectadores? Seu público cativo era os egressos do meio rural, que compartilham de referências semelhantes, que passam por situações e estranhamentos semelhantes. A contribuição para a identificação entre o personagem e o público é uma discussão importante, não apenas pelas semelhanças de perfil, mas levando em conta o panorama mais amplo de construção do imaginário civilizatório das metrópoles brasileiras.

Mazzaropi fez contribuições significativas para a formação da indústria cultura brasileira, principalmente ela formação de público cativo, com o qual contou no circo, no rádio, na televisão e no cinema. Um vínculo que produz certa representatividade, certa fidelidade de imaginário. A enorme capacidade de adaptação e circulação entre distintas linguagens lhe permitiu inovar e criar um estilo próprio, uma fórmula de sucesso incontestável. Seus personagens de maior sucesso são tipos caipiras que cantam e fazem humor. Desde o rádio, quando ele atuava em Rancho Alegre (1946), o público acostumou-se a ver Mazzaropi como caipira e assim ele montou sua produtora de filmes, a PAM – Produtora Amácio Mazzaropi.

No panorama da metrópole, a cultura de massa apontava as tendências, que vinham importadas da Europa, geralmente da França, e mais recentemente dos Estados Unidos da América, que contagiara o mundo com o *American Way Of Life* pelos filmes de Hollywood, marcado pelos artigos eletroeletrônicos, pela estética, pela culinária e pelos hábitos de consumo. As cidades são construídas de modo a criar áreas nobres com acesso a serviços e bens públicos, áreas voltadas à indústria e grandes vazios, nos quais as populações de trabalhadores vão instalar-se sem acesso a serviços e expostas a riscos. Uma multidão de pessoas é atraída pelo eldorado macabro da metrópole, em busca da vida de comodidades que o consumo promete proporcionar; e encontra a aridez dos trabalhos braçais de poucos ganhos, muito esforço e condições precárias de segurança e saúde.

No filme, o personagem vivencia os dilemas da transição entre o passado rural e o presente urbano, vivenciado por seu público. Os estranhamentos ocorridos pela

mudança de comportamentos e indumentárias na transição entre os universos rural e urbano evidenciam tais dilemas presentes no cotidiano dos refugiados do êxodo. Ao provocar risos a partir do contraste entre elementos simbólicos do universo rural e urbano o cineasta coloca ênfase em uma imposição comportamental naturalizada pela urbanização e pela globalização, em um sentido mais amplo.

O modo jocoso de representar o comportamento do caipira produz uma contribuição contraditória semelhante à produzida pela primeira versão do personagem realizado por Monteiro Lobato em Urupês. Lembrando a análise de Antonio Candido sobre aquela contribuição, a representação do Jeca é brilhante e injusta, ambígua por ter grande valor de registro apesar de gerar envergonhamento e ridicularização do comportamento caipira.

Pensando a partir dos elementos constitutivos da consciência política, o Jeca é um sujeito pobre que está em antagonismo constante com seu vizinho, Coronel Giovanni, um fazendeiro bem sucedido que trabalha bastante e tem muitos funcionários. Os objetivos claramente antagônicos entre o fazendeiro bem sucedido e o caboclo pobre, no início do filme, quando resultam na aquisição das terras do Jeca por parte do Coronel Giovanni. O conflito aberto é intensificado pela ação de outro personagem da trama, Vaca Brava, que provoca acidentes e arma provas contra Jeca, ações estas que intensificam a oposição entre os dois vizinhos. O enredo concilia o conflito, depois da ascensão de Jeca a coronel ao final do filme, com o casamento entre os filhos de ambos os coronéis: Giovanni e Jeca.

Em termos de projeto político, Jeca é um dos atores da operação política dos mecanismos eleitorais do coronelismo, com uma ressalva: na descrição de Vitor Nunes Leal, quem detinha os curais eleitorais eram os coronéis. O autor de *Coronelismo, Enxada e Voto* (1975) não menciona a possibilidade de um caboclo, trabalhador ou pequeno proprietário, arrebanhar seguidores e assim obter prestígio político para barganhar com deputados. Ao cometer este desvio em relação à descrição e análise conceitual de Leal, Mazzaropi coloca o caboclo em uma condição política de líder popular, que ascende pelo carisma e pelo oportunismo, que age para benefício próprio.

A ascensão sociopolítica de Jeca é correlata ao desejo proletário das metrópoles brasileiras, de tornar-se parte da classe dominante, sem mudar a condição de seus pares, tão pouco, as estruturas de poder. O ornitorrinco que funde os setores

arcaicos da política com setores modernos da economia, em uma conjuntura institucional instável e de exceções. Onde as regras do jogo são ditadas pelo peso do legado coronelista.

Referências²

- BARSALINI, G. **Mazzaropi: O jeca do Brasil**. São Paulo: Editora Átomo, 2002.
- DE BRAGANÇA, M. A tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba. **Ipotesi**, v. 13, n. 1, 2009.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CARVALHO, J. M. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo e República. In: BOTELHO, A. & SCHWARCZ, L. M. **Agenda brasileira temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DIAS, J. J. **Expandindo o olhar: das páginas literárias ao cinema a caricatura do Jeca na expressão de Lobato e Mazzaropi**. Doctoral dissertation, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura, 2007.
- GOUVÊA, L.G. **O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, para a obtenção do título de Mestre, 2002.
- HALBWACHS, M., & SIDOU, B. (1968). **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- JELIN, E. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? **Los trabajos de la memoria**, 1-17, 2002.
- LEAL, V. N. **Coronelismo, enxada e voto**. São Paulo: Alfa Ômega, 1975.
- LOBATO, J. B. M. **Urupês**. Globo Livros. São Paulo: Globo, 2007.
- LOBATO, J. B. M. **Problema vital, Jeca Tatu e outros textos**. São Paulo: Globo Livros, 2010
- LOWENTHAL, D. Como conocemos el pasado? In. **El pasado es un país extraño**. Bogotá: Ediciones Akal, 1998.
- MARTINS, J. D. S. **O poder do atraso**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MARTINS, J. D. S. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala** (3 ed.). São Paulo: Contexto, 2013.

² De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

- MARTINS, J. D. S. **Sociologia da Fotografia e da Imagem** (2 ed.). São Paulo: Contexto, 2013.
- MATOS, M. **Sai da frente!: a vida e a obra de Mazzaropi**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.
- MONTEIRO, G. S. **Condão Caipira**: produção e recepção do cinema de Amácio Mazzaropi. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Sociologia, 2012.
- NORA, P. **Les Lieux de Mémoire - La République**. Paris: Gallimard, 1982.
- OLIVEIRA, F. **A economia brasileira: crítica à razão dualista**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- PEREIRA, J. B. B.; SILVA QUEIROZ, R. Por onde anda o Jeca Tatu? **Revista USP**, (64), 6-13, 2005.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, 2(3), 3-15, 1989.
- POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- SANDOVAL, S. A. M. A crise sociológica e a contribuição da psicologia social ao estudo dos movimentos sociais. **Educação e Sociedade**, 2(34), 122-130, 1989.
- SANDOVAL, S. A. Algumas reflexões sobre cidadania e formação de consciência política no Brasil. In: SPINK, M. J. **A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar**. São Paulo: Cortez, 59-74, 1994.
- SANDOVAL, S. The crisis of the Brazilian labor movement and the emergence of alternative forms of working-class contention in the 1990s. **Revista Psicologia Política**, 1(1), 2001.
- SACHS, I. **A terceira margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, A. S. D. **Marchando pelo arco-íris da política**: a parada do orgulho LGBT na construção da consciência coletiva dos movimentos LGBT no Brasil, Espanha e Portugal. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Ciências, 2006.

SILVA, A. S. D. A identificação de adversários, de sentimentos antagônicos e de (in) eficácia política na formação da consciência política no MST Paulista. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, 7(1), 105-126, 2007.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2001.