

LERÉIAS AO PÉ DO FOGO: ABORDAGENS DO UNIVERSO CAIPIRA NO PRÉ-MODERNISMO

Sylvia Helena Telaarolli de A. Leite
FCL Araraquara UNESP

O caipira é habitante típico do interior do estado de São Paulo e das zonas limítrofes com o estado de Minas Gerais, Mato Grosso, Paraná . É um tipo que vai se definindo desde o século XVIII, após os ciclos bandeirantes e que traz características culturais muito específicas, apoiadas nos “mínimos vitais”, isto é, as atividades são poucas e precárias, voltadas apenas à sobrevivência, à subsistência dos indivíduos, à coesão dos bairros. (Candido, 1977, p.79) Trata-se de uma população em geral mestiça, especialmente de branco com índio, dispersa, nômade por necessidade, pois vive à mercê da mobilidade exigida pela posse irregular da terra e não tem por hábito o trabalho regular.

É, portanto, uma cultura avessa à mudança, pois “não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada”(Candido, 1977, p.82). É uma cultura rústica, marcada pela pobreza, apoiada em condições materiais muito precárias, pautada na violência. Com o tempo, no século XIX, a cultura caipira vai sofrendo alterações, provocadas pelo contato com o escravo negro e depois, mais no fim do século XIX e inícios do XX, pelo contato com o imigrante, especialmente o italiano, que vem substituir a mão-de-obra escrava nas lavouras de café.

Também a marcha da urbanização do estado de São Paulo, associada à industrialização e à abertura de mercados, propiciando a penetração, no espaço rural, de bens de consumo praticamente desconhecidos, expressam uma aproximação com as cidades, que destrói a autonomia que caracterizava a cultura caipira, antes centrada na vida do bairro rural , baseada em uma economia particular, de subsistência. (Candido, 1977, p.165) Cria-se ,assim, uma economia dependente, que exige certa margem de lucro para as compras, não podendo o

caipira como antes viver apenas da troca informal, o que pressupõe um trabalho mais constante e regular. Assim, novos traços vão definindo o perfil do caipira, impresso agora pela mudança, registrando um universo em extinção.

Existiu em São Paulo, especialmente no período compreendido entre 1890 e 1930 uma produção artística (literária, musical, pictural) que tematizava o caipira, retratando-o muitas vezes com relativa fidelidade, conservando os traços básicos de sua cultura e manifestando ora um sentimento de aproximação, de compreensão às vezes autêntica, ora um olhar mais distanciado, filtrado pela veia satírica ou pela idealização, distintas faces da mesma moeda; a visão do outro como inferior, porque diferente.

Em geral essa representação do universo caipira será feita por cidadãos, portadores de uma certa cultura que, mesmo quando solidários a esse “outro” diferenciado, são com frequência pouco conhecedores daquilo que tratam. José Paulo Paes, ao comentar certos programas mais recentes de música sertaneja, identifica uma “falsidade de raiz” no gênero, pois trata-se de uma “arte supostamente rural, de idealização da vida rural, feita para gente não mais rural”. É uma produção que, embora tenha por tema a vida rural (o sobre), não é feita por roceiros (o pelo), nem se dirige preferencialmente para eles (o para) (Paes, 1985, p.252). Avaliação semelhante pode-se fazer dessa produção artística que tematiza o caipira, em sua maioria alimentada por uma veia pitoresca.

Esse caipirismo em sua maior parte tem feição bastante conservadora, oscilando entre a estética realista - que apresenta o homem sob uma ótica determinista e busca a veracidade documental, a reprodução mimética do homem e da natureza - e alguns excessos românticos, idealizadores.

Em comum esses textos têm, cada qual à sua maneira, o compromisso com a fixação de aspectos de uma cultura em extinção ou em franca transformação, que deveriam ser registrados para não se perderem no esquecimento.

É compreensível, portanto, essa oscilação entre o documento, o saudosismo, a idealização e o pitoresco, que atravessa esses textos, faces distintas de uma mesma atitude, a busca do registro como forma de resgate de uma cultura que começava a desbotar, esvaindo-se nas rápidas mudanças trazidas pela virada do século.

Na época há uma relativamente vasta produção que tematiza o universo caipira, embora poucos sejam os textos de qualidade. Seleccionamos para análise dois autores mais representativos das distintas atitudes acima apontadas, procurando atentar para a expressividade de sua produção.

No que diz respeito à definição de imagens do caipira, dois autores são especialmente expressivos, pela qualidade de seus textos e por fixarem perfis marcados por traços distintos: Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira. José Carlos Sebe Bom Mehy (2000), ao fazer uma reavaliação do “regionalismo caboclo”, criticado por Antonio Candido, reitera a importância desses dois escritores, considerando injusto anular ou reduzir a irrelevante essa manifestação, importante na história literária brasileira.

Monteiro Lobato é o criador do Jeca Tatu (1914), certamente a mais popular imagem do caipira. De feição caricaturesca, o Jeca cumpre uma função satírica, vinculada ao riso de zombaria e exclusão (Propp, 1992). Recurso básico para encetar a depreciação proposta é o rebaixamento, através de aproximações e comparações: Jeca-sarcoptes mutans (piolho da terra), Jeca-porrigo decalvans (parasita do couro cabeludo), Jeca-sapé. Também sofre o caipira de Lobato um processo de reificação, evidente, por exemplo, na aproximação agregado-arapuça: “É de vê-lo surgir a um sítio novo para nele armar a sua arapuça de agregado”. (Lobato, s.d., p.141)

A hipérbole é o traço mais evidente na construção dessa caricatura, ampliando alguns de seus traços mais característicos, especialmente a preguiça, a inércia:

“O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cincoenta alqueires de terra para extrair o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo máximo da sua resistência às privações. Nem mais,

nem menos. (...) assim fez o pai, o avô; assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca nua no terreiro.” (Lobato, s.d. p. 144)

A caricatura também explora o comportamento predatório do caipira com relação à natureza, como bem demonstra o trecho a seguir: “Barreada a casa, pendurado o santo, está lavrada a sentença de morte daquela paragem.” (Idem Ibidem, p.142). Todos os traços do Jeca reiteram, enfim, a definição da cultura caipira a partir dos “mínimos vitais”, exigindo apenas a produção do necessário à sobrevivência: “Da terra só quer a mandioca, o milho e a cana” (p.150); “(...) Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar ao João-de-barro.” (p.148)

Traços caricaturescos e depreciativos, semelhantes aos que constituem o Jeca Tatu, apresentado nas crônicas “Velha praga” e “Urupês”, estarão presentes nas personagens caipiras que aparecem nos contos de Monteiro Lobato. João Nunes, em “Vingança da peroba”, enfatiza o caipira como “quantidade negativa”: é preguiçoso, avesso ao trabalho, alcoólatra, violento, tem relação predatória com a natureza. A superstição, a credice, a covardia, definem “Pedro Pichorra”, que se apavora com uma porunga colocada com água à beira do rio para refrescar durante a noite, confundindo-a com um saci-pererê.

Monteiro Lobato mostra também o caipira contador de “causos” (“Resto de onça”), a caipira que é uma versão às avessas da caipirinha idealizada na ficção regional: Das Dores é muito feia e, na mesma proporção de sua vasta cabeleira tem curta inteligência (“Cabelos compridos”), a doença, especialmente o amarelão, tão comum nos caboclos do interior: Urunduva, em “Bucólica”, é definido como uma “maleita ambulante”.

Os traços dominantes nas personagens caipiras do autor de *Urupês*, como se vê, são sempre tendentes à crítica, à depreciação, à desmistificação, seja por meio do riso ameno ou satírico ou mesmo da dramática situação de perda e abandono, como em “Vingança da peroba” ou “Bocatorta”.

Posição distinta apresenta-se nos contos de Valdomiro Silveira, reunidos em quatro volumes, que em sua maioria tematizam o universo caipira. A maior parte dos contos publicados pelo escritor foi escrita entre 1895 e 1906.

O tratamento do universo caipira nesses contos é claramente vincado pelo objetivo documental. Essa tendência evidencia-se na veracidade de personagens e situações, na minuciosa pintura da paisagem, no recorrente registro da expressão dialetal, com a qual o autor procede à experimentação.

Os contos de Valdomiro Silveira têm certo tom pitoresco, projetado especialmente pela linguagem e pelo tratamento às vezes idílico do universo caipira, e também por um gênero de humor sutil e ameno que se encontra em alguns textos, a par de um certo didatismo na apresentação de hábitos e costumes do caipira. O riso provocado pela leitura desses contos, entretanto, está muito mais próximo à acolhida que à rejeição, como é possível observar, por exemplo, no trecho a seguir:

“O Antonio Cabeça era um tonto, a bem dizer, porque não se importava de nada nesta vida. Tinha um olho de menos, o direito, e um dedo de mais na mão esquerda. Falavam (maledicência do pouco povo que ainda restava aqui), falavam que aquele dedo servia p’r’auxiliar os outros cinco nos mutirões de passar o gadanho no que é do próximo. Só pissuía de seu, além da roupa velha e remendada, um cabo de relho de guampa, que trazia encostado sempre, por sestro, quando conversava com alguém, na pestana do olho vazado. Entrou, viu o Pedro, e gritou-lhe:

- Ô seo coveiro, venha-me dar um reforço que esta biraia tem muito pecado, pesa que é um Deus-nos-acuda!” (“Curiangos”; Silveira, 1975b, p.115)

A estilização das personagens caipiras é constante nos textos de Valdomiro Silveira, sem, entretanto, significar maior prejuízo à sua composição, pois é característico do estilo do autor essa tendência à síntese: em poucas e breves linhas pincela-se a paisagem típica, em rápidos diálogos define-se o perfil de personagens:

“- O que é que eu hei de lhe falar? Vancê conversa largo, eu não sei conversaar ansim; vancê é moço bem estudado, eu sou aqui uma caipirinha rust’a que mal e mal assina o nome; vancê tem viajado p’r esse

mundão de mundo, eu vivo encaixoadada nestas lonjuras c’o pai e c’a mãe, trabucando a minha vida, sem fazer mal a ninguém. O que é que eu hei de lhe falar?” (“Na folha larga”; Silveira, 1975a, p.35)

Merece especial atenção a experimentação lingüística empreendida com o dialeto caipira, especialmente nos contos reunidos no volume *Leréias*: histórias contadas por eles mesmos, em que há sempre um narrador autodiegético, um caipira contando “causos”, comentando sentimentos, paixões, em sua linguagem característica. Não se trata, entretanto, do registro estrito das marcas dialetais, o autor na verdade procede a um amálgama entre as marcas da expressão característica do caipira e elementos do português arcaico conservados, provocando um efeito de continuidade entre as duas formas de expressão, para criar uma prosa que é ao mesmo tempo ornamental, esteticamente elaborada e estilizada:

“- Quem ‘tá resguardando da chuva, com seu ponche bem quente e suas botas bem compridas, sempre acha fácil preguntar p’r’um triste trabalhador de jornal, que teve de escorar a corrimaça do aguaceiro no meio da roça, por quê foi que não se escondeu e não se defendeu logo da pancada, a ponto de ficar pingando ver um pinto. Por isso é que eu não posso aturar a fidúcia d’este ou d’aquela amarrado, que tem mulher de juízo em casa e véve batucando no nome dos outros, p’r amor de notícias de ciúme, sem não saber d’onde é que vem o ciúme e por quê é que vem”. (“Bruto canéla!”, Silveira, 1975b, p.89)

Observe-se o emprego do léxico: “resguardando”, “fidúcia”, no mesmo espaço em que se encontram “preguntar”, “véve”, “p’r amor de”, evidenciando o amálgama acima referido. A estilização da linguagem é aspecto fundamental para a compreensão da inovação empreendida pelo autor de *Leréias*. Sabe-se que a literatura que trata do universo regional, especialmente a produzida no período que se convencionou chamar pré-modernismo, ao trabalhar com a expressão lingüística peculiar das diferentes regiões, comumente recorre à oposição entre o tom elevado do narrador (apoiado na norma culta, utilizando um português castiço, uma certa erudição) e a expressão “incorreta” das personagens (mais próxima à oralidade, vincada de arcaísmos e marcas dialetais). Sobreleva-se nesse confronto a expressão convencional do narrador, que dá o tom ao discurso, em detrimento da fala distensa das personagens, caricaturescamente apresentada. Essa distinção valorativa dos diferentes níveis

de linguagem é resultante do caráter de “expropriação” que reveste o registro da expressão popular na literatura brasileira “(...) na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele (...)” (Lajolo, 1983, p.104)

A solução expressiva alcançada por Valdomiro Silveira é, através de um processo de mesclagem entre a linguagem do caipira e a expressão culta do narrador, minimizar ou diluir essa oposição, valendo-se de uma espécie de expressão cabocla estilizada, que não se restringe ao registro estrito da linguagem peculiar, evitando a transcrição fonética, morfológica ou sintática do dialeto, apesar do registro constante do léxico peculiar. Essa reelaboração estilizada do dialeto (Dias, 1984, p.174), que impregna a expressão do narrador e das personagens, impossibilita o confronto entre as duas vozes, e dificulta o tratamento do caipira sob uma ótica apenas pitoresca ou exótica.

Essa literatura produzida em São Paulo sobre o caipira, traz características comuns às encontradas na produção de autores que trataram de outras regiões do Brasil, isto é, oscila entre o registro documental e a idealização, entre o ornamento e a anedota, manifestações distintas, mas motivadas por uma causa comum, a discriminação do diferente, responsável pela apresentação pouco convincente de aspectos locais, estigmatizados em marcas distintivas das peculiaridades regionais-nacionais, a serem contrapostos à ficção “urbana”, mais homogeneizadora.

Esse regionalismo parte do contraste entre campo e cidade, sobrelevando-se o primeiro como espaço de reencontro homem-natureza, forma de resgate de uma integridade perdida. Com raras exceções, trata-se de literatura sobre o campo, feita na cidade, por e para cidadãos, em que se registra o diferente como anômalo, distintas máscaras de uma mesma atitude, a alteridade.

Contrapondo-se à perspectiva mistificadora encontra-se a imagem do caipira fixada por Monteiro Lobato em crônicas e contos, que, se por um lado, traz muito de impiedade, por

outro tem também muito de revelação, procurando registrar um caipira que escapasse à idealização dominante, assim como à anedota pitoresca, mesmo que para tanto seja necessária a opção da sátira:

“Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha no beijo, uma existe a vegetar de cocoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé.

.....

Nada o esperta. Nenhuma ferrotada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jéca, antes de agir, acocora -se”. (Lobato, s.d.,pp.146-7)

O trecho acima mostra bem como a sátira de Lobato coloca-se a serviço do desvelamento crítico no momento mesmo em que o caipira se tornava o “Ai Jesus” nacional, em substituição ao índio, mistificado no Romantismo.

Por outro lado, Valdomiro Silveira, mesmo tematizando em seus contos a miséria, a violência, as carências que constituem o universo caipira, opta por traçar uma imagem menos degradada. Para tanto, o autor procura trabalhar temas universais (o amor, a solidão, a morte, a saudade etc), localizando-os no universo caipira através de marcas culturais (hábitos, valores) específicas, além de fixar aspectos da expressão lingüística peculiar, de modo a ressaltar dentro do típico o que se preserva de mais íntegro no caipira, os seus valores, a sua humanidade.

As duas formas de composição de imagens acima comentadas, mesmo ao evidenciar distintas opções no tratamento do diferente, podem ser lidas como faces complementares no traçado de um perfil do caipira, que pelos dois caminhos se apresenta de modo convincente, seja quando nivelado pelo que tem de comum com os outros homens ou como vítima degradada cujas misérias denunciam o processo de marginalização dos despossuídos em um Brasil que se urbaniza e industrializa, alijando os segmentos vinculados ao universo agrário, avessos à mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

DIAS, C.L. de S *Paixão de raiz*: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo: Ática, 1984 (Ensaio, 102)

LAJOLO, M.P. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, R. (org) *Os pobres na Literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.101- 5

LOBATO, M. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1995

_____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, s.d.

MEHY, J.C.B. O seqüestro do regionalismo caboclo ou Antonio Candido e a sublimação da década de 30. In: Pesavento, S.J. (org.) *Leituras cruzadas*: diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2000.

PAES, J.P. Arcádia revisitada. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.242-53

SILVEIRA, V. *Leréias*: histórias contadas por **eles** mesmos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975^a

_____. *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975^b