

NO TEMPO DO JECA TATU: REPRESENTAÇÃO DAS POPULAÇÕES RURAIS NO IMAGINÁRIO URBANO DO SÉCULO XX (1914-1980)

IN JECA TATU'S TIME: REPRESENTATION OF RURAL POPULATIONS IN THE URBAN IMAGINARY OF THE 20TH CENTURY (1914-1980)

Fábio Sgroi⁵¹

Ana Paula Koury⁵²

RESUMO: Este artigo apresenta e analisa a representação das populações rurais no imaginário da cultura urbana paulistana na primeira metade e em meados do século XX, por meio do personagem Jeca Tatu. O objetivo é mostrar as reinterpretações pelas quais o personagem passou e sua relação com as ideias de seu criador, Monteiro Lobato, e de seu mais famoso intérprete no cinema, Amácio Mazzaropi. O debate que o personagem provocou no meio intelectual e as questões referentes ao homem do campo frente ao desenvolvimento urbano-industrial que ele refletiu constituem um registro importante sobre idealizações e preconceitos tanto da elite paulistana quanto das camadas populares acerca das pessoas do campo. Para tanto, o trabalho realiza uma revisão bibliográfica que inclui uma crítica datada de 1921 feita a Monteiro Lobato por Cornélio Pires, um fragmento do artigo escrito por Afonso Schmidt sobre o Jeca publicado em 1948 na *Revista Fundamentos* e partes de uma entrevista de Amácio Mazzaropi concedida ao *Jornal Movimento* em 1976. A argumentação sustenta que o Jeca Tatu foi um arquétipo criado inicialmente como instrumento para convencer as elites sobre a necessidade de se abandonar as estruturas arcaicas da economia rural em prol do desenvolvimento industrial, mas que, com o tempo, foi reinterpretado como um símbolo de resistência da cultura do campo frente aos valores e costumes da cidade. Postula, também, que o Jeca constituiu-se enquanto objeto de interpretação da realidade urbana, firmando-se, entre os anos de 1914 e 1980, como alegoria de um país que sofreu uma dramática mudança estrutural.

PALAVRAS-CHAVE: Jeca Tatu, Monteiro Lobato, Mazzaropi, cultura popular.

ABSTRACT: This article presents and analyzes the representation of the rural populations in the imaginary of the urban culture of São Paulo in the first half and in the middle of the twentieth century, through the character Jeca Tatu. The aim is to show the reinterpretations through which the character has passed and its relation with the ideas of its creator, Monteiro Lobato, and his most famous film interpreter, Amácio Mazzaropi. The discussion that the character provoked in the intellectual environment and the questions related to the yokel in front of the urban-industrial development that he reflected constitute an important record about ideals and prejudices of both the elite of São Paulo and of the popular strata about the

⁵¹ Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade São Judas Tadeu (linha de pesquisa em Gestão Urbana), sob a orientação da Profa. Dra. Ana Paula Koury. Fsgroi65@gmail.com

⁵² Arquiteta e Urbanista. Professora do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu.

people of field. To do so, the work carries out a bibliographic review that includes a critique dated 1921 made to Monteiro Lobato by Cornélio Pires, a fragment of the article written by Afonso Schmidt on the Jeca published in 1948 in the *Revista Fundamentos* and parts of an interview of Amácio Mazzaropi granted to the *Jornal Movimento* in 1976. The argument maintains that the Jeca Tatu was an archetype initially created as an instrument to convince the elites about the need to abandon the archaic structures of the rural economy in favor of industrial development, but, over time, was reinterpreted as a symbol of resistance of the culture of the countryside in front of the values and customs of the city. He also postulated that the Jeca was an object of interpretation of the urban reality, establishing itself, between the years of 1914 and 1980, as allegory of a country that underwent a dramatic structural change.

KEYWORDS: Jeca Tatu, Monteiro Lobato, Mazzaropi, popular culture.

INTRODUÇÃO

A figura do Jeca permeou o imaginário da cultura urbana brasileira em boa parte do século XX, e personificou as precariedades da população rural, e também o atraso econômico e político da nação. Criado por Monteiro Lobato (1882-1948) em 1914 como personagem de um artigo publicado em jornal, o caipira pobre e preguiçoso motivou, logo no início, acalorados debates na imprensa entre escritores que enxergavam no homem do campo a herança de heróis idealizados pelo romantismo e os que, a exemplo de seu criador, possuíam um olhar desiludido e o vislumbravam como um dos motivos do atraso político e econômico brasileiro (SELKE, 2015, p. 1-15). Com o passar do tempo, e sempre acompanhando os posicionamentos políticos de seu autor, o Jeca foi passando por uma reinterpretação. No final dos anos 1950, o personagem, assim como as populações rurais que simbolizava, deslocou-se. Só que ao invés de se mudar da roça para a cidade, tal como os camponeses da vida real, o Jeca migrou midiaticamente, ou seja, saiu das páginas impressas e estabeleceu-se no cinema. Na tela grande, o personagem firmou-se de vez no imaginário urbano, encarnado por um intérprete que compreendia muito bem o repertório das camadas populares: Amácio Mazzaropi (1912-1981). O caipira sobreviveu na telona, com muito sucesso de bilheteria, até o início da década de 1980. Desde então, foi desaparecendo, consubstanciado no repertório da cultura urbana contemporânea. Enquanto esteve presente no imaginário popular urbano, o Jeca conservava-se na memória dos camponeses convertidos na cidade em trabalhadores proletariados ou relegados ao subemprego. Na ficção, o Jeca nunca saiu do campo e constituiu-se em uma importante metáfora do processo de transculturação rural urbano no Brasil. Nos textos de Monteiro Lobato o Jeca surgiu como uma personificação de denúncias que associavam racismo e crítica à cultura do homem do campo; depois, tornou-se síntese de ideais progressistas que apostavam na superação do atraso e, por último, o Jeca ilustrou o problema agrário brasileiro tão caro ao Partido Comunista. Nos filmes de Mazzaropi, o Jeca foi um espelho de

valores que não interessavam à nova ordem socioeconômica mas que permaneciam teimosamente no imaginário popular, especialmente dos migrantes camponeses. Assim, de mudança em mudança, o Jeca sintetizou culturalmente a grande transição demográfica pela qual o país atravessou no século XX: a de uma cultura rural e agrária para outra urbano-industrial.

O JECA NO PAÍS DA TRAPEIRA

Trapeira, conforme registra o vocabulário caipira coletado por Cornélio Pires (1921, p. 243) em sua obra *Conversas ao pé do fogo*, significa “grande desordem”. Esta, talvez, seja uma boa palavra para designar o processo de mudança estrutural que virou o Brasil de cabeça para baixo depois da Revolução de 1930.

Até então, as principais atividades econômicas estavam associadas à exportação de produtos agrícolas, dentre eles, o café. Para se ter uma ideia, o IBGE registrou que em 1920 apenas 16% da população brasileira vivia em cidades, e que em 1940 esse número passava de 31%, ou seja, o Brasil iniciava um importante processo de transição demográfica que intensificou-se na década de 1940⁵³. A industrialização promovida por Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek principalmente formou um mercado interno integrado que atraiu milhares de pessoas das regiões pobres do sertão nordestino afetado pela seca, para o Sudeste, região que possuía a maior infraestrutura e concentrava o maior número de indústrias. Além do processo de industrialização, outros fatores colaboraram para que as populações rurais migrassem para as cidades: a alta concentração de renda nas mãos de grandes proprietários rurais e a mecanização dos trabalhos no campo.

O estado de São Paulo e sua capital eram os principais destinos do que se chamou de Êxodo Rural, responsável pela intensificação da urbanização brasileira. A pujança da economia cafeeira atraiu para a cidade ainda na virada do século XX os imigrantes europeus que abasteceram o mercado de trabalho na lavoura cafeeira, mas muitos deles permaneceram na capital ou para ela se mudaram após um tempo trabalhando no interior do Estado. Entretanto a partir da década de 1940 um volume expressivo de população rural de outros estados é atraído pela vida nas grandes cidades. Foi este fluxo migratório que manteve a cidade em elevado ritmo de crescimento demográfico. As características de inserção das populações rurais nas grandes cidades brasileiras e suas diferenças com o tipo de organização social que produziram foi amplamente estudado. Destaca-se o trabalho pioneiro de DURHAN (1973) *A caminho da cidade*.

⁵³ IBGE, Directoria Geral de Estatística, [187?] / 1930, Recenseamento do Brazil 1872/1920; IBGE, Censo demográfico 1940/2010. Até 1991, dados extraídos de: Estatísticas do Século XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2007 no *Anuário Estatístico do Brasil 1994*. Rio de Janeiro: IBGE, vol. 54, 1994.

Sabe-se, por meio do levantamento realizado pelo IBGE – *População nos Anos de Levantamento Censitário: Município e Região Metropolitana de São Paulo, Estado de São Paulo e Brasil - 1872 a 2010* –, que o número de habitantes do município, na primeira década do século XX, era de 239.820. Em 1920, este número havia saltado para 579.033; em 1940, São Paulo abrigava uma população de 1.326.261 habitantes, e em 1950, 2.198.096. Por esses números é possível ter uma ideia do ritmo de crescimento da cidade na primeira metade do século. Os números referentes ao estado também evidenciam um crescimento robusto: no ano de 1900 o estado contava com 17.318.556 habitantes; em 1950, esse número havia triplicado: 51.944.397 habitantes.

A transferência de capitais gerados na atividade agrária para as incipientes indústrias locais criou as bases para o desenvolvimento industrial de São Paulo. O processo de industrialização paulista beneficiou-se de dois eventos históricos de grande importância: a 1ª e a 2ª Guerras Mundiais, respectivamente ocorridas de 1914 a 1918 e de 1939 a 1945. Nestes períodos a retração do comércio mundial gerou a necessidade de substituição de importações, favorecendo em um primeiro momento a produção local de bens de consumo e no segundo período impulsionou as exportações (VELLOSO, 1986, p. 92). Assim, São Paulo protagonizou a construção do parque industrial brasileiro que se concentrou nos estados do Centro-Sul e nas maiores regiões metropolitanas.

Não existem números referentes à taxa de urbanização anteriores a 1940, mas sabe-se que neste ano o indicador registrou 39,42% para a região Sudeste. Em 1950 este número já alcançava 47,55%.

A intensa urbanização brasileira foi uma parte das mudanças estruturais da economia brasileira. BONELI (2006, p. 386) comenta que a queda de participação do campo no PIB, a partir da década de 1900, ocorreu de maneira acentuada, ao contrário dos setores industrial e de serviços, que apresentaram sucessivos aumentos. Desde então as fases de crescimento econômico passaram a operar conforme o comportamento da indústria. O pesquisador observa que a redução da participação do setor Primário no PIB passou de aproximadamente 45%, em 1900, para cerca de 10%, em meados dos anos de 1970. A partir desse último ano, observa-se manutenção na participação da agropecuária no PIB em torno daquele valor.

Foi no meio dessa trapeira, portanto, lá no Vale do Paraíba, SP, que o Jeca apareceu.

O JECA PREGUIÇOSO

Monteiro Lobato, antes de se tornar o famoso autor das obras literárias do *Sítio do pica-pau amarelo*, passou por uma experiência como administrador de terras no Vale do Paraíba, SP. Nelas o escritor conviveu com os caboclos, dos quais dependia para executar todas as tarefas da fazenda, e guardou deles profundas insatisfações ao observar que não dispensavam cuidados adequados para com a terra e afeitos a queimadas que empobreciam o solo até que se tornasse estéril. Para AZEVEDO, CAMARGOS e SACHETTA (1998, p. 56), tamanho foi o desgosto que Lobato elegeu o caboclo como um dos principais impedimentos ao desenvolvimento do Brasil, cuja economia, conforme comentado, ainda repousava sobre alicerces agrícolas. No artigo *Velha praga*⁵⁴, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* ainda em 1914 o escritor constrói um retrato nada lisonjeiro do caboclo:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau⁵⁵ e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 2009)

Ele também denuncia a total falta de capacidade tanto do governo quanto dos grandes proprietários agrícolas de colocar em prática modelos mais modernos de desenvolvimento econômico que não resultassem no esgotamento das terras e em sua conseqüente decadência, tal como ocorrera com o Vale do Paraíba.

Seu artigo seguinte, *Urupês*⁵⁶, vai além das críticas e personifica, na forma de conto, o personagem-símbolo de sua obra: o Jeca Tatu. AZEVEDO, CAMARGOS e SACHETTA (1998, p. 58) informam que Lobato batizou-o assim devido a lembranças de uma velhinha chamada Gertrudes, moradora de um rancho à beira de estrada, cujo neto, Jeca, reunia todas as características inerentes à caricatura que o escritor buscava construir. O sobrenome Tatu foi inspirado nas reclamações que seu capataz fazia sobre os estragos causados pelo animal nas roças de milho.

⁵⁴ Na verdade, o texto é uma carta de protesto que Lobato enviou para a seção *Queixas e Reclamações* do jornal *O Estado de São Paulo*. Os editores, no entanto, ao observarem sua qualidade, publicaram-na como um artigo, que provocou grande polêmica e fez com que Lobato escrevesse outros para o jornal.

⁵⁵ Picapau, no vocabulário caipira, é um tipo de espingarda cuja munição é carregada pelo cano. É também chamado de espingarda de boca.

⁵⁶ Lobato tomou emprestado o nome “Urupês” de um fungo parasita encontrado em troncos podres.

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. (...) Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! (...) Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher. Nada mais. Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. (...) ‘Não paga a pena’. Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive. (...) No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachoo permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive... (LOBATO, 2009, p.?)

As réplicas que surgiram na imprensa após a publicação de *Urupês* foram tão furiosas quanto as palavras de Lobato. O principal foco de indignação provinha dos "literatos da cidade", denominação ácida cunhada por ele direcionada aos escritores que se propunham a pensar o Brasil sem jamais sair de seus confortáveis gabinetes na urbe. Lobato dizia denunciar com isso uma idealização rançosa que estes literatos forjavam a respeito do homem do campo. Na visão do escritor, esta idealização romântica teve início com o índio Peri de José de Alencar, um exemplo do homem natural proposto por Rousseau: alguém cuja natureza é pura e boa mas que acaba corrompida pelo processo civilizador.

O nativo desvendado pelas incursões de Rondon revela etnologia bem mais cruel. Uma vez exaurida a temática do "bom selvagem", os autores passaram à exaltação do caboclo, transferindo-lhe os dons. Conserva-se intacta a visão fantasiosa dos nossos sertões e mantinha-se o mesmo substrato psíquico dos personagens retratados pelo romantismo. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, 1998, p. 60)

Lobato julgava ser necessário "matar o bom caboclo" a fim de revelar sua verdadeira personalidade e afirmava que se ele próprio não tivesse passado pela experiência como fazendeiro e visto de perto a realidade, também estaria perpetuando a mesma imagem errada do homem rural.

Os "literatos da cidade", contudo, não foram os únicos a contestar o polêmico escritor. O etnógrafo da cultura caipira e artista popular Cornélio Pires (1884-1958), que viveu em meio a esta população e dedicou-se a

registrar em livros seu vocabulário, suas músicas e seus costumes⁵⁷, também apontou seu picapau contra Lobato no prefácio da obra *Conversas ao Pé do Fogo*, publicada em 1921:

O nosso caipira tem sido vitima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens para aproveitar figuras interessantes e frases felizes como jogo de palavras. Sem conhecimento direto do assunto, baseado em rápidas observações sobre ‘mumbavas’ e ‘agregados’, verdadeiros parasitas só encontrados em propriedades de ‘brasileiros’, prejudicialmente hospitaleiros, certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o ‘todo’ pela ‘parte’, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e ‘nhampan’! E o nosso progresso? E a grandeza e desenvolvimento desta pátria de mais de trinta milhões de habitantes? E as nossas riquezas agrícolas e pastoris? – Quem as desenvolve e sustenta? Os nossos amigos estrangeiros, em pequeno número⁵⁸, relativamente à população nacional? Eles nos têm ajudado, mas toda a base, toda a garantia, toda a segurança e riqueza da pátria estão no fazendeiro brasileiro, no caipira lavrador ou campeiro, nos seus pastoreios pelas claras e monótonas solidões das verdejantes campinas sertanejas. (PIRES, 1921, p. 3-4)

A “parte podre” a que Pires se refere provém de uma descrição classificava dos diversos tipos de caipiras que ele faz em seu livro. Ainda que tão polêmica quanto aos ataques de Lobato – para não dizer igualmente preconceituosa quando observada nos dias de hoje –, a distinção é construída a partir dos processos de miscigenação. O registro do etnógrafo entra em breve consonância com os brados furiosos de Lobato ao apontar os “caipiras caboclos” como: “Inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como ciganos, desleixados, sujos e esmolambados, dão tudo por um encosto de mumbava ou de capanga; são valentes, brigadores e ladrões de cavalos...” (PIRES, 1921, p. 20)

⁵⁷ Para saber mais, recomendamos a leitura de: CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, EDUSP, 2018.

⁵⁸ Estudos realizados pelo IBGE mostram que durante as quatro primeiras décadas do século XX, 10% do crescimento populacional do período se deve à migração de estrangeiros que, na verdade, iniciou-se no século XIX, após a abolição formal da escravatura e a decorrente carência de mão-de-obra agrícola. A imigração contribuiu de forma direta, ou seja, com os próprios imigrantes, e de forma indireta, com seus descendentes, com 19% do aumento populacional brasileiro entre 1840 e 1940. A análise desses números mostra que a imigração não teve a mesma importância no Brasil como um todo que em países como a Argentina, onde a contribuição dos imigrantes, no mesmo período, foi de 58%, ou os Estados Unidos (44%) e Canadá (22%) até 2000. Disponível em: [https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm]. Acesso em: 31/08/2018.

Os demais tipos de caipiras listados por Pires não se assemelham ética e moralmente ao tipo atribuído ao caboclo, sendo que muitos deles são reportados como trabalhadores e empreendedores. No cômputo geral da listagem, portanto, o tipo referido corresponde somente a uma pequena parcela da população caipira. Daí a contestação veemente de Pires à visão *lobatiana*.

Outros autores foram mais explícitos em recusar a caricatura criada por Lobato do tipo rural (SELKE, 2015, p. 4-5). O problema era que o personagem encontrava aderência nas teses sobre a inferioridade racial do tipo mestiço justamente no momento em que estavam sendo reavaliadas pelo movimento nacionalista que se organizou no final da Primeira Guerra Mundial (SKIDMORE, 1976, p.177-191). O rumo dessa prosa, no entanto, – tal como costuma dizer o caipira –, não tardaria a mudar, pois a ideia que Lobato traz do caboclo passaria em breve por uma importante revisão.

O JECA DOENTE

Em 1918 Lobato fez uma importante revisão de seus conceitos e teorias a respeito do homem da roça, após ler *Saneamento básico do Brasil*, relato de um rigoroso estudo de campo realizado por Belisário Penna e Arthur Neiva para o Instituto Oswaldo Cruz. O documento apresentou provas contundentes do estado de abandono em que se encontrava o interior do país e relatou a proliferação de inúmeras doenças, entre elas a Malária e o Amarelão, cujos principais sintomas são a falta de ânimo e o cansaço. AZEVEDO, CAMARGOS e SACHETTA (1998, p. 112) explicam que Lobato abandonou a ideia da superioridade de certas raças sobre outras (e que alicerçava a teoria do escritor de o caboclo ser preguiçoso e apático por uma condição racial) e abraçou o pensamento de que a condição do homem da roça era, antes, fruto do subdesenvolvimento, que gera a fome, a doença e a miséria, que o tornava "feio, molenga e inerte" e que, portanto, nenhuma autoria lhe cabia, "redimindo-o da culpa que anteriormente lhe imputara". Ao verificar que o homem é produto do seu meio – e não o contrário – Lobato "pede perdão ao Jeca, dizendo tê-lo ignorado doente".

Alinhado com os argumentos de Neiva e Penna – de que os problemas econômicos do Brasil seriam resolvidos somente se o governo tratasse de restaurar a saúde de sua população rural –, Lobato publica uma série de artigos no jornal *O Estado de São Paulo* tratando não só do assunto, mas também denunciando a exploração do povo da roça por meio da alta concentração de renda característica do sistema agrário brasileiro que permanecia inalterada apesar das mudanças estruturais em curso.

FRÓES (2014, p. 51-52), que analisa a dimensão do desenvolvimento econômico no projeto literário de Monteiro Lobato, afirma que a passagem da literatura para o jornalismo significou para o autor o encerramento de uma

representação trágica do projeto nacional em São Paulo e o início de uma ação programática engajada em um sistema econômico modernizador.

O Jeca, então, foi reinterpretado para adequar-se a essa ação. Em 1924 Lobato publicou *Jeca Tatuzinho*, um conto infantil no qual o personagem protagoniza uma narrativa de superação. Ele percorre o caminho da enfermidade que o confina à miséria até a prosperidade proporcionada pelo trabalho árduo, graças à ciência, que assegura medicações e cuidados com a higiene e saneamento.

A “CURA” DO JECA

Em 1925, graças a uma parceria comercial entre Lobato e o amigo Cândido Fontoura, dono de um laboratório farmacêutico, *Jeca Tatuzinho* foi ofertado gratuitamente em farmácias de todo o Brasil como uma edição do *Almanaque do Biotônico Fontoura*. DUARTE (2009, p. 121) informa que a edição especial do almanaque representou um dos maiores fenômenos de penetração pública de sua época e que sua tiragem bateu todos os recordes de qualquer publicação impressa daquele período. A longevidade da revistinha também é digna de nota: MEYER (2001, p. 129) informa que em 1982 foram impressos 100 milhões de exemplares da edição.

O caipira que aparece em *Jeca Tatuzinho* é, no início, o mesmo conhecido desde 1914: preguiçoso, miserável e doente. Ele, no entanto, recebe a visita de um médico que o examina e conclui que suas mazelas são resultantes da ancilostomose, uma enfermidade popularmente conhecida como Amarelão, proliferada especialmente no campo devido à falta de saneamento e condições adequadas de higiene. A partir de então, o Jeca passa por uma surpreendente transformação: após ingerir um “elixir milagroso” – o Biotômico Fontoura e outras medicações do laboratório farmacêutico –, torna-se robusto, corado e saudável; passa a empunhar a enxada com vigor e transforma seu pedaço de terra decaído em um potente empreendimento agrícola, inclusive derrubando árvores para ampliar sua casa e socando a onça que antes tanto o amedrontava.

O JECA E A QUESTÃO AGRÁRIA

Se na ficção a doença nunca mais impediu o Jeca de trabalhar arduamente pela transformação do Brasil numa potência econômica, na vida real seu autor, com o passar dos anos, verificou que a condição de vida dos camponeses, desprezada pelo poder público e condenada à miséria, permanecia a mesma, assim como a estrutura política arcaica e a alta concentração de renda nas mãos dos grandes proprietários de terras. Seu derradeiro livro, lançado em 1947, denuncia justamente a exploração das populações rurais pelos grandes latifundiários e evidencia sua aproximação

com o Partido Comunista – que marcou seus últimos anos de vida – ao defender a reforma agrária como meio para melhorar as condições de vida no campo. Nele, um interlocutor anônimo conversa com um trabalhador rural chamado Zé Brasil, que dá nome à obra. Como sempre, o lavrador está na mais absoluta miséria e esquecido pelos governantes. Na conversa, o interlocutor descreve a causa de todo o desânimo dos trabalhadores rurais: os grandes proprietários de terra. Representados na figura do coronel Tatuíra, um fazendeiro abastado que ficava com todo o lucro produzido pelo trabalho do pobre Zé, a personagem era uma denúncia contra um regime que privilegiava uma casta de ricos que viviam à custa do trabalho alheio e destinava aos pobres somente uma fração paupérrima. Zé Brasil, inclusive, havia acabado de ser expulso das terras do coronel e percebia sua condição de marginal dentro da sociedade brasileira e de excluído do processo produtivo. Seu misterioso interlocutor, então, lhe explica ideias defendidas pelo Partido Comunista tais como divisão da terra, apoio aos pequenos proprietários e união dos lavradores pobres.

O Zé Brasil, tal como se pode deduzir, não era outro senão o Jeca Tatu, que, provavelmente, consciente da luta de classes, aderiu às Ligas Camponesas.

Monteiro Lobato foi o editor do primeiro número da *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna* da editora Brasiliense ligada ao Partido Comunista Brasileiro que circulou entre 1948 e 1955, período da ilegalidade do Partido. Lobato faleceu no mês seguinte à publicação, deixando o segundo número da revista em estágio muito adiantado. Com a morte de Lobato o jornalista Afonso Schmidt assumiu o cargo de redator chefe e em setembro-outubro de 1948 a revista publicou um número especial em homenagem ao escritor. Em um dos artigos, Schmidt faz uma leitura sobre a postura sempre panfletária de Lobato e relaciona o desenvolvimento de suas ideias e teorias com o Jeca e o Zé Brasil, alegando que a passagem do primeiro para o segundo é uma “evolução política”:

(...) Porque muito amou o Brasil e seu povo, nas suas expressões mais delicadas, mais dignas de amparo: as crianças e os trabalhadores da roça. Quem estuda sua obra vê que ele foi unicamente panfletista. Começou pelo ‘Jeca Tatú’, acabou pelo ‘Zé Brasil’. Entre ambos, há um curso de evolução política que durou quarenta anos. Vai da simples constatação das nossas deficiências à proclamação formal da luta entre o latifundiário Tatuíra e o coitado do Zé Brasil, descalço, sub-alimentado, opilado, analfabeto, sem item, sem um palmo de chão, sem direito e sem liberdade. Esse incrível Zé Brasil que é perseguido e humilhado pelos Tatuíras nacionais e estrangeiros, pelos que o exploram, pelos que lhe arrebatam a terra, o ferro, o petróleo, o trabalho e tudo aquilo que é indiscutivelmente seu – mas que ele ainda não tem forças para defender. (SCHMIDT, 1948, p. 300)

Seja como for, a figura do Jeca *lobatiano* que prevaleceu no imaginário popular urbano, graças ao longo sucesso de seu almanaque farmacêutico, foi mesmo o do Biotômico Fontoura. Isso até 1959, quando o Jeca saiu das páginas impressas e foi parar no cinema, onde alcançou um sucesso maior ainda.

O JECA COMO CRÍTICA À SOCIEDADE URBANA

O auge do deslocamento para os centros urbanos ocorreu entre os anos 1960 e 1980. O IBGE aponta que neste período a taxa de urbanização brasileira saltou de 45% em 1960 para 66% em 1980. Na região Sudeste, este salto foi mais notável: de 57% em 1960, a urbanização pulou para 82,81% em 1980.

O estudo *Histórico Demográfico do Município de São Paulo* (BRASIL, PMSP, 2010), realizado pela prefeitura do município, registra que na década de 1950 os fluxos de imigração haviam arrefecido consideravelmente. Por outro lado, a cidade passou a atrair contingentes populacionais de outros Estados, transformando-se no maior polo de migração interna. O estudo estima que entre 1950 e 1980 a cidade recebeu mais de 3 milhões de pessoas em busca de oportunidades de trabalho, em meio ao grande impulso industrial que a cidade experimentava.

Fugindo da fome e da miséria, os migrantes nem sempre encontraram melhores condições de vida em São Paulo, e reproduziram nas periferias urbanas – para onde foram relegados em função de sua condição socioeconômica – as mesmas condições precárias que caracterizavam sua subsistência em seus locais de origem. DURHAN (1973) apresenta em seu livro *A caminho da cidade* as características das relações sociais que os migrantes reproduziram nas cidades no auge do processo de urbanização brasileiro.

RUFINO (2016, p. 220) pondera que as mudanças na economia brasileira influenciaram diretamente o padrão de produção das cidades, mantendo o imenso contingente de população rural que para elas afluíram sob as mesmas condições de desigualdade nas quais encontravam-se no campo, habitando moradias autoconstruídas em áreas completamente inadequadas ao desenvolvimento urbano. A cidade de São Paulo cresceu espraiada em zonas periféricas, viabilizadas pela abertura de loteamentos populares distantes da cidade formal e ocupadas sem a instalação de qualquer infraestrutura prévia.

As dificuldades com insuficiência de transporte público, incapacidade do governo em prover saneamento, infraestruturas e serviços urbanos para todos, no entanto, eram aliviadas de vez em quando pela passagem de companhias circenses que visitavam constantemente os bairros tanto do centro como da periferia. Uma das que alcançava maior sucesso era a de um ator que se tornou muito popular, nas décadas de 1930 e 1940, por interpretar personagens proletários e, em especial, caipiras: Amácio Mazarropi.

Mazzaropi ingressou no sistema de comunicação de massas através do programa humorístico de rádio *Rancho Alegre* que foi ao ar em 1946 e que depois tornou-se o primeiro programa humorístico da TV brasileira transmitido pela Rede Tupi quando a emissora estreou em 1950. Foi nesse mesmo ano que o ator debutou no cinema – meio de entretenimento urbano muito comum e acessível na época –, interpretando, inicialmente, tipos italianos proletários, a exemplo de seu filme de estreia, *Sai da frente*, e em vários outros que se seguiram.

BARSALINI (2002, p. 25) conta que Mazzaropi constituía em si mesmo um personagem que repercutia o próprio desenvolvimento da civilização brasileira, sem, contudo, deixar escapar os elementos culturais que compunham a sua essência. Ele ganhava diversas roupagens, diversos nomes e diversas histórias conforme o tempo e os filmes se sucediam, sem perder nunca aquilo que o tornava tão reconhecível e íntimo das plateias: a síntese das origens do povo que retratava. Isto porque as origens artísticas de Mazzaropi possuem profundas raízes no teatro mambembe, uma forma de arte cuja razão de existir justificava-se pela demanda das camadas mais populares, junto das quais ele viveu a maior parte de sua vida como artista de circo.

Nesses teatros sempre improvisados, as encenações eram herdeiras da tradição teatral nacional-regionalista, cujas raízes estão em Martins Pena e nas comédias de costumes brasileiras. Focadas basicamente na figura do caipira e na oposição entre campo e cidade, as encenações tratavam "o campo como o espaço do verdadeiro, do honesto, do sincero, do puro, e a cidade como o espaço do falso, do desonesto, da mentira e do vício" (BARSALINI, 2002, p. 34). Tal como se pode apreender, apesar da grande repercussão midiática que as críticas de Lobato ao "bom caboclo" alcançaram em sua época, a percepção do homem rural como herdeiro da pureza moral do índio Perí de *O Guarani* permanecia intacta. Barsalini sustenta que o Jeca de Mazzaropi, construído sobre tais estruturas, não foi outra coisa senão uma fiel representação da metamorfose pela qual atravessava a sociedade urbana do Brasil, uma "ponta de lança da batalha travada entre a vocação rural do país e a imperiosa urbanização pela qual a nação atravessou nos anos de 1950" (BARSALINI, 2002, p. 35).

O Jeca *mazzaropiano* apareceu em 1959 no filme *Jeca Tatu*, produzido pela própria produtora do artista, a PAM filmes, e dirigido por Milton Amaral.

A película conta a história de Jeca Tatu, um caipira preguiçoso e simplório do interior de São Paulo, que tem sua propriedade ameaçada pelo vizinho Giovanni, um latifundiário progressista. Os problemas do Jeca aumentam quando Marcos, filho de Giovanni, apaixona-se por Marina, filha do caipira. Nenhum dos pais aprova o namoro, mas o latifundiário não fica apenas no desgosto: enraivecido, incendeia a casa do Jeca e este parte com a família para a cidade grande, onde se assusta com os novos costumes. No final, Marcos

e Marina se reencontram, Giovanni e Jeca fazem as pazes e o latifundiário restitui ao caipira seu rancho e ainda lhe concede uma bela indenização, tornando-o rico.

O filme é apresentado, logo em seus créditos iniciais, como “uma sincera homenagem ao saudoso Monteiro Lobato” e informa que a história “é baseada no conto ‘Jeca tatuzinho’, cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo ‘Instituto Medicamento Fontoura S/A’”, a quem Mazzaropi agradece. Apesar disso, nota-se que o enredo do filme apresenta um Jeca bem diferente do de Lobato no Almanaque Fontoura:

O Jeca de Mazzaropi era a representação do homem do campo em confronto com a cidade grande e a evolução. (...) Gerava uma identificação imediata com as pessoas que vinham do campo ou do nordeste para trabalhar na cidade e viam naquela figura o conservadorismo e o atraso de que fugiam. (DUARTE, 2009, p. 121)

Além disso, em um depoimento ao jornal *Folha de São Paulo* em 1976 Mazzaropi admite que seu Jeca foi construído mais alicerçado em sua observação das pessoas e de suas experiências artísticas no circo mambembe do que em Lobato: “Nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele”. (LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. In: *Folha de São Paulo*, SP, 8/6/1977)

Ao contrário, portanto, do Jeca *lobatiano* do início do século – um instrumento de comunicação para convencer as classes dirigentes sobre a situação de miséria e atraso no campo –, o Jeca *mazzaropiano* da segunda metade do século falava com as multidões proletárias vindas do campo em um país convertido numa economia industrial, fazendo com que se sentissem mais modernas do que o personagem e zombando, ainda que de maneira extremamente velada, de todo tipo de opressão e exploração promovida pela modernidade representada pela cultura urbana. O cineasta restaurou algumas características originais do Jeca – a preguiça e a ingenuidade –, e descartou as demais dimensões que Lobato foi conferindo a ele com o passar do tempo – o personagem como um parasita da nação, como um doente e, depois, curado e consciente como um camponês revolucionário. Em vez disso, Mazzaropi recriou o Jeca como um camponês conservador, avesso aos novos valores sedimentados na cidade e à lógica dos meios de produção industrial, sem condená-lo por isso. O Jeca *mazzaropiano* tornou-se, assim, um arquétipo da resistência da cultura das populações rurais frente à cultura urbana, curiosamente mais próximo à visão crítica do processo de modernização do país perfilada por Lobato em *Zé Brasil* do que à do positivismo higienista que ele propagou no Jeca do Biotônico Fontoura.

Afora as diferenças, os dois Jecas possuíam algo em comum: a desaprovação das elites intelectuais. Os críticos do Jeca de Mazzaropi usavam argumentos semelhantes aos “literatos da cidade” que tanto infernizaram

Lobato, e acusavam-no de ser estilizado, isto é, diferente do que um caipira real seria. As respostas do ator, não por acaso, também eram semelhantes às de Lobato:

Não é estilizado, não. Eles que não têm conhecimento da realidade brasileira. Leem livros de Monteiro Lobato e de outros escritores, mas interpretam da maneira deles... Como não convivem com o caipira, com o pessoal da roça, acham que não é daquele jeito. Acham que caipira tem que ser como o da festa de São João, em baile de Santo Antônio. Isto sim que é estilização. (apud DUARTE, 2009, p. 121)

Duarte afirma também que era justamente por causa desta intransigência do artista ao olhar da crítica intelectualizada que seu Jeca provocava identificação imediata com as pessoas que vinham do campo ou do Nordeste para trabalhar na cidade e viam naquela figura o atraso de que fugiam e que procuravam esconder. Por outro lado, o personagem também se constituía como representação do homem do campo em confronto com a cidade grande e a mudança de costumes, guardando características dos Jecas *lobatianos*, como a preguiça e a ingenuidade, sendo, porém, mais esperto e matreiro do que eles (DUARTE, 2009, p. 121).

O SUMIÇO DO JECA

Amácio Mazzaropi faleceu no dia 13 de junho de 1981. O último filme no qual interpretou o caipira foi *O Jeca e a égua milagrosa*, de 1980, que, assim como suas películas anteriores, foi um grande sucesso⁵⁹. Apesar disso, o depoimento dado a Caco Barcelos para o *Jornal Movimento* em 1976 evidencia que o artista deixa entrever uma pesarosa constatação, a de que seu público passou por uma mudança cultural em função das novas opções de entretenimento e das novas relações sociais na cidade:

Sempre me preocupei com o caboclo, o caipira, que foi mudando seu temperamento na medida em que a sociedade entrava na onda do desenvolvimento. Antigamente eu contava uma história ingênua e todos gostavam. Eu dizia que queria casar com uma namorada, mas o pai dela não deixava. Depois eu falava que ia dar um tiro no meu ouvido e outro no dela, para nós dois juntinhos nos unirmos no céu e era o maior sucesso. Hoje o povo dá gaitada disto, acha ridículo. Eles estão com a TV

⁵⁹ Segundo o portal das artes da Fundação Nacional das Artes (Funarte) Mazzaropi protagonizou “32 filmes entre 1952 e 1980, chegando a atrair mais de oito milhões de espectadores em um único longa-metragem”. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/o-fenomeno-mazzaropi/> Acesso em 27/01/2019.

em casa e não querem mais saber de riscar o dedão no chão⁶⁰ como faziam antes. (BARCELOS, Caco. In: *Jornal Movimento*, SP, 5/4/76)

Mazzaropi, inclusive, até já havia debochado desta ausência de ingenuidade que detectara no modo de vida moderno em *Jeca Tatu*. Basta observar os comentários nada sutis que são mostrados no número musical que encerra o filme: o galo vestido com calça e sapatos ciscando no terreiro, o cachorro metido numa casa com ares de edifício e com uma placa escrita "Brinquinho's home"⁶¹ e o Jeca, trajando roupas finas e fumando charuto, encarnando o estereótipo do ricoço. Além de debochados, estes comentários evidenciam o que para o artista parece óbvio: Jeca é Jeca, não importa a roupa ou a condição socioeconômica. Ao mesmo tempo, ao deixar de lado a obtenção da prosperidade financeira por meios meritocráticos (o que endossaria a ideologia imposta pela industrialização, de alcançar a fortuna através do tempo capitalista cronometrado em função do trabalho árduo), a letra da música que ele canta, *O azar é festa*, frisa a melhora financeira como meio de alcançar dignidade para o personagem (que, conforme ficamos sabendo na história do filme, é obtida por meio de uma reparação, tratada na composição como uma sorte proveniente do azar):

Deixei de ser um quarqué / Já não como mais angu / Hoje sou um coroné
/ Não sou mais Jeca Tatu. / Aqui hoje tem fartura / Tá sobrando até feijão
/ Bebo leite sem mistura / Como carne e requeijão. (...) / Se alguma coisa
não presta / Isso não vou discuti / Pra mim o azar é festa / O que eu
quero é diverti. (IZIDORO; BENATTI, 1959)

O desânimo para com o trabalho e a alienação do Jeca *mazzaropiano*, portanto, surgem a partir de uma diferença cultural e não de uma condição financeira (muito menos de uma doença ou questão racial). Transformam-se em atraso, preguiça e ignorância somente quando observadas a partir dos valores da cidade. Neste entendimento, a bonança recebida é apenas o contrário de sua precariedade financeira, mas não de seus valores, pois o Jeca nunca vai deixar de ser o Jeca, e isto não é necessariamente algo ruim. Trata-se de uma teimosia do personagem em não ceder às imposições do modo de vida urbano industrial. Ao mesmo tempo, conforme o cineasta dá maliciosamente a entender em seu depoimento, quem está no meio urbano não é imperiosamente mais evoluído do que o caipira, posto que, no caso, o entretenimento moderno – transmitido pela TV, meio de comunicação hegemônico na época – torna a pessoa incapacitada de raciocinar, algo que,

⁶⁰ Gilvaldo Quinzeiro, em seu blog *No divã das palavras*, informa que “o caboclo, quando risca o chão, está pensando usando a ‘cabeça dos dedos’”. Mazzaropi, portanto, insinua que as pessoas não riem mais de suas piadas porque a televisão lhes tomou a capacidade de pensar.

⁶¹ Brinquinho é o nome do cachorro do Jeca.

segundo ele, não se verificava no público que o assistia antes deste meio de comunicação, predominantemente urbano, surgir e consolidar-se.

Aliás, pelo que Mazzaropi declara em outro trecho do depoimento dado ao *Jornal Movimento*, as pessoas da cidade – ou, pelo menos, as da cidade de São Paulo –, não são diferentes das do campo; são, na verdade, Jecas urbanos:

Eu convivi muito com o povo. Sou um caipira. E São Paulo é uma cidade de caipiras. Tem dois tipos: o estilo Jeca Tatu e o homem que fala como todo o paulista, que tem aos montões por aí. Tem gente que vai na França e depois passa a vida inteira falando na torre, na ‘torre do enfia’, eles dizem. Esse cara também é um caipira, um caipira do dinheiro. Tem outro caipira. O homem do interior que vai ver o prédio do Banco do Estado e fica dizendo: ‘Ai, meu Deus do céu, essa geringonça vai desabar na minha cabeça’. É o caipirão. Tem também outra faixa de caipira, que é a faixa dos metidos, dos sofisticados, dos metidos a bom, daqueles que querem impor o que pensam. Para esses eu digo que o gênero humano é todo igual, que não adianta querer imposições e que eu estou cansado de ver advogado esnobe andando com o Tio Patinhas no bolso e depois querendo meter bronca. (BARCELOS, Caco. In: *Jornal Movimento*, SP, 5/4/1976)

O sucesso de *Jeca Tatu* foi tanto que, nas décadas de 1960 e de 1970 Mazzaropi protagonizou outros sete filmes que traziam o nome Jeca no título, sempre com grande êxito de bilheteria. A morte do artista representou também a derradeira grande repercussão midiática do Jeca, que iniciou um processo lento de desaparecimento do imaginário popular, especialmente devido ao triunfo da cultura urbana sobre o repertório cultural do mundo rural. Afinal, há de se convir que para as novas gerações de uma realidade predominantemente urbana, sujeitas a constantes novidades tecnológicas e a diversificação de entretenimento (com forte presença norte-americana), o arquétipo do caipira encarnado no Jeca Tatu parece não ser mais tão pertinente ou identificável. Aos olhos da cidade, que o enxergava somente como uma representação da preguiça e do alheamento, o Jeca acabou, com o passar do tempo, substituído por outros arquétipos de maior sintonia com as dimensões sociais, políticas, culturais e econômicas do meio urbano⁶².

Hoje em dia, o embate entre os valores e costumes da cidade e os do campo já não tem significado; os princípios de ambos encontram-se amalgamados em outro tipo de embate ético, cultural, econômico e político, que dizem respeito à convivência urbana, e não mais a uma preferência entre viver na cidade ou no meio rural. As populações rurais foram absorvidas pelas cidades e consubstanciadas em populações urbanas.

⁶² Um bom exemplo desta substituição é o personagem Homer Simpson cuja imagem pode ser frequentemente encontrada nas redes sociais ilustrando situações que, antes, poderiam referir imediatamente ao Jeca: preguiça, alienação e improdutividade.

Na década de 1980, a cidade de São Paulo já não apresentava o mesmo aporte migratório das décadas anteriores. Na verdade, seu poder de atração populacional passou a apresentar saldos migratórios negativos em decorrência tanto do processo de transformação industrial – que redirecionou parte das instalações industriais para outras regiões do estado e do país –, quanto do processo de modernização tecnológica e gerencial, que suprimiu empregos no setor secundário da economia.⁶³

Enquanto o crescimento vegetativo da cidade acompanhou o verificado no restante do país, apresentando um arrefecimento em decorrência da diminuição dos índices de fertilidade e de natalidade, sua taxa de urbanização manteve-se acelerada nas décadas seguintes. Tanto que o *Censo Demográfico* realizado pelo IBGE em 2010 (o mais atualizado até o momento da redação deste artigo), registra este indicador em 99,1 para a cidade, ou seja, de sua população total de 11.253.503 de pessoas, 11.152.344 habitam áreas urbanas e apenas 101.159 habitam áreas rurais. Em âmbito nacional, a situação não é muito diferente: a taxa de urbanização no país apontada pelo IBGE em 2010 é de 84,4%, o que confirma a predominância absoluta da situação urbana sobre a rural. A ocorrência predomina em todas as regiões: Norte (73,5%), Nordeste (73,1%), Sudeste (92,9%), Sul (84,9%) e Centro-Oeste (88,8%). Um crescimento urbano que, usando palavras do Jeca, foi *de encher o bacião!*

O JECA E O TEMPO

O processo rápido e concentrado de urbanização que aconteceu no Brasil trouxe muitas consequências, várias negativas, especialmente pela dificuldade de planejamento urbano e de uma política econômica que resultasse em menor concentração de renda. Algumas, como a favelização, a violência urbana e a poluição, estão diretamente ligadas à lógica econômica industrial, que, na prática, demandou os altos fluxos migratórios para a cidade, a fim de obter mão-de-obra barata para as fábricas. O grande número de indústrias, automóveis e habitantes concentrados nas cidades intensificou as emissões de gases poluentes, assim como a contaminação dos lençóis freáticos e dos rios dos principais centros urbanos. A falta de uma política habitacional consistente, que fosse capaz de produzir um planejamento urbano de qualidade e dar conta do grande fluxo migratório para as cidades, resultou em ocupações irregulares nas principais capitais brasileiras, a exemplo de São Paulo, contribuindo para o aumento acelerado das favelas. Por fim, apesar da grande oferta de emprego nas indústrias, estas não foram capazes de absorver o enorme contingente de trabalhadores, resultando em um amplo número de

⁶³ PMSP. *Histórico Demográfico do Município de São Paulo*. Disponível em: [http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/introducao.php]. Acesso em: 3/9/2018.

desempregados, aumentando os vários tipos de violência característicos das áreas urbanas.

Apesar disso tudo, é impossível negar que a cidade trouxe uma considerável melhora na qualidade de vida de boa parte das pessoas; afinal, descontadas as inúmeras precariedades, a cidade oferece, entre outras vantagens, mais oferta de escolas, hospitais e oportunidades de trabalho do que no campo.

Não é à toa, portanto, que, a julgar pelas estimativas realizadas por agências como a ONU Habitat e a CEPAL, o processo de urbanização no Brasil não vai parar tão cedo. O relatório produzido por estas entidades em 2016, *América Latina y el Caribe: desafíos, dilemas y compromisos de una agenda urbana común*, apontou que a taxa de urbanização no Brasil em 2015 foi de 85,7%, e que em 2040 essa taxa será de 89,9%⁶⁴. A realidade brasileira atual, portanto, é urbana, e, para a tristeza do Jeca, tudo indica que permanecerá assim no futuro.

Usando a imaginação, podemos supor que os Jecas de Lobato e de Mazzaropi estão, lá na ficção, de suas casas no campo, observando o nosso mundo real de hoje, e que cada um deles está reagindo de um jeito diferente ao triunfo da situação urbana sobre a rural.

O Jeca progressista de Lobato – aquele mais famoso, o do Biotômico Fontoura –, provavelmente está encarando tudo isso como algo natural. Assimilado como foi pelos valores progressistas de seu criador, talvez considere essa predominância como uma consequência inerente ao progresso que, graças ao “elixir milagroso”, ele mesmo trouxe ao seu pedaço de chão.

Já o Jeca de Mazzaropi, não. Este deve estar meio amuado, por achar que a cidade quer comprar dele algo que ele não está disposto a vender: seu tempo. Um tempo que, tal como observa BOSI (1987, p. 11), é outro, é o do lavrador, contrário ao do ritmo frenético e intenso da cidade industrializada. Na cidade, o tempo é imposto por metas de produção, de vendas, por objetivos e realizações pessoais que demandam mais trabalho, mais estudos, mais comprometimento, mais investimentos, mais produtos, mais consumo, mais eficiência, mais resultados... Tudo é sempre mais. Só o tempo que é sempre menos. Na roça do Jeca *mazzaropiano*, não. Lá, o tempo é contado pelos espaços da vida, impregnado de pausas, pois ocorre entre o dia e a noite, entre a estação das chuvas e a da estiagem, entre o momento da sementeira e o da colheita, entre o do cio e o do parto... Este *tempo de Jeca* tem outro sentido e significado, é desacelerado, contado conforme as necessidades da lavoura de subsistência e das modestas atividades de caça, pesca, coleta e criação de poucos animais domésticos. Na cidade, o espaço da vida é que é contado – ou melhor, cronometrado – não em ciclos, anos, meses, dias ou horas, mas em segundos, frações minúsculas de tempo que não podem ser desperdiçadas

⁶⁴ CEPAL/ONU, 2016, p. 16. Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40656/1/S1600986_es.pdf. Acesso em 6/9/2018.

com ócio, dúvida ou espera. Perder tempo? Nem pensar! Perder tempo significa perder oportunidades de negócios ou possibilidades de lucros. Na cidade, não se perde ou se ganha tempo; se vende ou se compra tempo. E o Jeca de Mazzaropi, como dissemos, não está nem um pouco interessado em vender seu tempo, pois o preço que se paga por ele, usando, ironicamente, o termo que Lobato tanto criticava na fala de seu primeiro Jeca Tatu, *não paga a pena*. E se a moeda de troca para custear a vida na cidade for mesmo aquela declarada no ditado popular, de que “tempo é dinheiro”, o Jeca, com certeza, prefere ficar no seu canto, e a urbanidade – com todas as suas consequências negativas e positivas –, que *vá plantar batatas!*

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carmem Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na botocúndia*. SP, Editora Senac, 1998.

BARCELOS, Caco. O Jeca contra o tubarão. In: *Jornal Movimento*, SP, 5/4/1976.

BERSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o jeca do Brasil*. SP, Editora Átomo, 2002.

BRASIL, IBGE. *Atlas Nacional do Brasil Milton Santos*. DF, IBGE, 2017.

_____. Censo Demográfico 1940/2010.

_____. Censo Demográfico 2010. Disponível em: [<https://censo2010.ibge.gov.br>]. Acesso em: 5/9/2018.

_____. Directoria Geral de Estatística, [187?]/1930. *Recenseamento do Brasil 1872/1920*;

_____. Estatísticas do Século XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2007. In: *Anuário Estatístico do Brasil 1994*. RJ, IBGE, vol. 54, 1994.

_____. Séries Históricas e Estatísticas: Taxa de Urbanização. Disponível em: [<https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP122>]. Acesso em: 6/9/2018.

BRASIL, PMSP. *Boletim CEInfo – Informativo do Censo Demográfico 2010 – Edição Revisada*. SP, 2012. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/arquivos/publicacoes/Boletim_CEInfo_Censo_01.pdf]. Acesso em: 5/9/2018.

_____. *Histórico Demográfico do Município de São Paulo*. Disponível em: [http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/introducao.php]. Acesso em: 3/9/2018.

BONELI, Regis. Nível de atividade e mudança estrutural. In: *Estatísticas do século XX*. RJ, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; IBGE; Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2006.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. SP, Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. SP, Edusp, 2018.

CEPAL/ONU. *América Latina y el Caribe: desafíos, dilemas y compromisos de una agenda urbana común*. CEPAL & ONU Habitat, 2016. Disponível em: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40656/1/S1600986_es.pdf]. Acesso em 6/9/2018.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. SP, Edusp, 1995.

CPDOC-FGV. *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*. Disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/monteiro_lobato]. Acesso em: 4/9/2018.

DUARTE, Paulo. *Mazzaropi: uma antologia de risos*. SP, Imprensa Oficial, 2009.

DURHAN, Eunice. *A caminho da cidade*. SP, Perspectiva, 1973.

ESTADÃO ONLINE. *Homer Simpson: o brasileiro médio, segundo Bonner*. 6/12/2005. Disponível em: [<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,homer-simpson-o-brasileiro-medio-segundo-bonner,20051206p5280>]. Acesso em: 8/9/2018.

FRÓES, André Gilberto da Silva. *Do Urupê de pau podre à maquinização: Monteiro Lobato e a formação nacional (1914-1941)*. Dissertação de Mestrado. SP, IEB-USP, p. 51-52, 2014.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, Biblioteca Virtual Carlos Chagas. *Relatório da expedição científica de Belisário Penna e Arthur Neiva (1912)*. Disponível em: [<http://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/gilua.exe/sys/start.htm?infoid=157&sid=5>]. Acesso em: 11/6/2018.

GADELHA, Marina. O fenômeno Mazzaropi. In: *Memória das artes*. Funarte. Disponível em: [http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/o-fenomeno-mazzaropi]. Acesso em: 27/01/2019.

GOBBI, Leonardo Delfim. Urbanização brasileira. In: *Portal G1 Educação*. Disponível em: [http://educacao.globo.com/geografia/assunto/urbanizacao/urbanizacao-brasileira.html]. Acesso em: 5/9/2018.

GOUVÊA, Luzimar Goulart. *O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário*. SP, UNICAMP, 2001.

JECA TATU. Direção: Milton Amaral. Cinemagia, 2004. DVD (95 min)

LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. In: *Folha de São Paulo*, SP, 8/6/1977.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo, Editora Globo, 2009.

MATOS, Marcela. *Sai da frente! A vida e a obra de Mazzaropi*. RJ, Desiderata, 2010.

MEYER, Marlyse. *Do Almanak aos Almanagues*. SP, Ateliê Editorial, 2001.

MUSEU DA TV. *Genésio Arruda*. Disponível em: [http://www.museudatv.com.br/biografia/genesio-arruda]. Acesso em: 4/9/2018.

MUSEU MAZZAROPI. *O Azar é Festa*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gA53ARadM-c]. Acesso em: 10/9/2018.

NEVES, Arthur. Monteiro Lobato. in: Revista *Fundamentos*. SP, 1948.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo – edição fac-similar*. SP, Imprensa Oficial, 1987.

QUINZEIRO, Gilvaldo. *A filosofia cabocla, riscar o chão*. Disponível em: [http://nodivadaspalavras.blogspot.com/2010/04/filosofiacabocla-riscar-o-chao.html]. Acesso em: 5/7/2018.

RUFINO, Maria Beatriz Cruz. Transformação da periferia e novas formas de desigualdades nas metrópoles brasileiras: um olhar sobre as mudanças na produção habitacional. in: *Cadernos Metrôpole*, v. 18, n. 35, pp. 217-236. SP,

2016. Disponível em: [<http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3510>]. Acesso em: 4/9/2018.

SCHMIDT, Afonso. Lobato Panfletista. in: *Revista Fundamentos*. SP, 1948.

SELKE, Ricardo de Castilho. Monteiro Lobato e seus críticos. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: 27 a 31 de Julho de 2015*, p. 1-14. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433691454_ARQUIVO_MonteiroLobatoeseuscriticosANPUH2.pdf]. Acesso em 26/01/2018.

SKIDMORE, T.E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976 p.177-91.

VELLOSO, João Paulo dos Reis. *O último trem para Paris – De Getúlio a Sarney: “milagres”, choques e crises do Brasil moderno*. RJ, Nova Fronteira, 1986, p. 92.

Recebido em 17.02.2019

Aceito em 19.08.2019