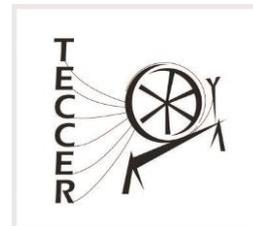




Universidade Estadual de Goiás

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CIÊNCIAS
SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
TERRITÓRIOS E EXPRESSÕES
CULTURAIS DO CERRADO
TECCER



ARNALDO SALUSTIANO DE MOURA

DOS DOIS LADOS DA TELA:

Cultura caipira, paisagem e ruralidade no cinema de Hugo Caiapônia (2005-2011)

Anápolis-GO
2015

ARNALDO SALUSTIANO DE MOURA

DOS DOIS LADOS DA TELA:

Cultura caipira, paisagem e ruralidade no cinema de Hugo Caiapônia (2005-2011)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa De Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Anápolis-GO
2015

ARNALDO SALUSTIANO DE MOURA

DOS DOIS LADOS DA TELA:

Cultura caipira, paisagem e ruralidade no cinema de Hugo Caiapônia (2005-2011)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa De Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Banca examinadora

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
Orientador/Presidente / UEG-TECCER

Prof. Dra. Heloisa Capel
Membro externo / UFG:

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio
Membro interno / UEG-TECCER

Prof. Dr. Eliezer Cardoso de Oliveira
Membro interno suplente / UEG-TECCER

Prof. Dr. Sandro Dutra Silva
Membro externo suplente / UEG - Unievangélica

AGRADECIMENTOS

Relacionar todas as pessoas que colaboraram para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho (financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – Fapeg), não é tarefa fácil, e certamente cometeria a injustiça de não mencionar alguém. Por isso inicio de forma genérica meus agradecimentos aos que foram minha inspiração no início de meus estudos sobre a cultura caipira: toda população de Joanópolis, meus amigos do Centro de Tradições Caipiras de Joanópolis, e do grupo de catira Catireiros de Joanópolis. A todos, meus agradecimentos e minhas desculpas pela ausência, que afinal, se justifica com a conclusão deste texto que os homenageia.

Ainda de modo genérico devo agradecimentos (e também desculpas) aos companheiros de trabalho que pacientemente ouviram minhas empolgadas “descobertas” e exageradas lamentações.

À toda minha família, mas em especial à minha esposa que incansável e generosamente há trinta anos dedica total apoio às minhas empreitadas.

À todo corpo docente do Programa de Pós Graduação TECCER, pelo apoio e indicações de leituras, que se não foram utilizadas neste texto serão nos próximos.

Pessoalmente devo agradecimentos ao meu amigo Einstein Augusto, pelo companheirismo e por tentar orientar minha escrita coloquial para a direção do texto acadêmico, embora muitas vezes, minha cabeça dura o impeça de alcançar êxito na difícil tarefa.

Devo agradecimentos especiais ao meu orientador, Professor Doutor, amigo e caipira Ademir Luiz, a quem devoto cada vez maior admiração e gratidão pela paciência, que frente aos meus limites, teve comigo.

Enfim devo agradecer à vida que me proporcionou mais esta oportunidade de conquistar novos relacionamentos, ganhar novos amigos, obter novos conhecimentos, de viver novas experiências que com certeza me fizeram crescer, e por ser tudo tão novo, rejuvenescer.

E tudo isso aos cinquenta anos, é muito bom!

In memória: À minha “mainha” e ao meu avô. Eles devem estar curtindo este momento.

LISTA DE FIGURAS

1. . Caipira fazendo fogo para acender cachimbo (1911)	página 18
2. . Área de influência da cultura caipira	página 21
3. . Propaganda do Biotônico Fontoura	página 34
4. . Oscar Pereira Rodrigues (Saracura)	página 44
5. . Genésio Arruda, ator, cantor, compositor, radialista e cineasta	página 46
6. . Geraldo Policiano Nogueira, o Geraldinho	página 51
7. Geraldinho na TV X <i>O caipira picando fumo</i>	página 53
8. . Geraldinho na TV X <i>O caipira picando fumo</i> . Detalhe: Pé	página 55
9. . Geraldinho na Folia de Reis	página 56
10. . Nilton Pinto e Tom Carvalho em A história do tamanduá	página 57
11. . Domá da Conceição X “Oscar” tela de Almeida Junior	página 61
12. . Hugo Caiapônia e sua personagem caipira, o Imbilino	página 63
13. Aroldo de Andrade, primo de H.C. e diretor dos filmes do Imbilino	página 64
14. Nhô Quim (ou Impressões de uma viagem à Corte) de Ângelo Agostini	página 70
15. A lua e o dente: Duração da cena 2:23min.	página 76
16. O rancho de Imbilino	página 78
17. . Cena rural de o Galo e a Mega da virada	página 79
18. Congada na cidade	página 84
19. . O idiota e o mentiroso	página 89
20. Cesta de Frutas de Imbilino	página 98
21. Cartaz do quinto filme: <i>O bicho de pé</i>	página 107

RESUMO

Desde o início da ocupação dos sertões, o habitante da região - denominada por Antonio Candido e Darcy Ribeiro como “Paulistânea” (compreendida por São Paulo, Goiás e parte dos estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Paraná, Rio de Janeiro e Espírito Santo) - foi chamado de caipira.

Ao longo do tempo, o termo “caipira” tornou-se polissêmico, uma vez que múltiplas e diferentes representações foram construídas tendo como referente o povo caipira. Tais representações geraram um caloroso e interminável debate, cujos argumentos eram vazados em termos de apologias e preconceitos e registrados partir de vários olhares (literatura, audiovisual, imprensa, produção científica).

Este trabalho, além de fazer um breve levantamento dos discursos acerca do caipira, busca perceber e apresentar a(s) imagem(s) do caipira que ficou (aram) como saldo desta luta de representações. Desse modo este trabalho pretende ainda contribuir para que a discussão em torno do conceito de caipira leve em consideração os aspectos *sui generis* do caipira goiano, contribuindo assim para o estudo do caipira local. Ao mesmo tempo pretendemos analisar a presença e a representação do caipira na produção audiovisual goiana, com ênfase nos quatro filmes produzidos por Hugo Caiapônia entre 2005 e 2011, nos quais observaremos e analisaremos, além das características da personagem principal, o caipira Imbilino, os elementos da cultura caipira, da paisagem e da ruralidade presentes nos filmes e que podem ter colaborado na constituição deste fenômeno popular goiano.

PALAVRAS CHAVE:

Caipira, Goiás, Hugo Caiapônia, Imbilino

SUMÁRIO

Introdução	p. 8
Capítulo I	
O caipira na cultura brasileira	
1.1 O CAIPIRA - Entre Apologias e Preconceitos	p. 17
1.2 A representação do caipira no audiovisual brasileiro	p. 42
1.3 O caipira no audiovisual goiano	p. 49
Capítulo II	
O caipira Imbilino e o campo	
2.1 A caricatura do caipira	p. 63
2.2 A representação da paisagem campestre	p.76
Capítulo III	
O caipira Imbilino na cidade	
3.1 Entre a modernidade e a tradição	p. 83
3.2 A demonização da experiência urbana	p. 100
Considerações Finais	p. 108
Referências bibliográficas	p. 113
Anexos: Dois cineastas e um caipira – Entrevista com Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade Filho	p.119

INTRODUÇÃO

Em meados do século XX, já nos primeiros estudos antropológicos, sociológicos, culturais ou econômicos sobre o caipira, a expectativa que a maioria dos pesquisadores tinha sobre o futuro da cultura caipira era pessimista. A velocidade com que as inovações tecnológicas surgiram e transformaram as cidades e a sociedade nos últimos cinquenta anos, deveriam servir para corroborar as suposições destes estudiosos, afinal a cultura caipira como diziam era incompatível com o “progresso” e sua mudança marcaria seu fim “porque [a cultura caipira] 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” (CÂNDIDO, 1979, p. 82).

No entanto, assistimos em programas televisivos de temática rural, em documentários de cinema, lemos em cadernos de jornais e páginas de revistas e sabemos que em regiões mais afastadas dos grandes centros, geralmente em zonas rurais, muito dessas expressões culturais da cultura caipira sobrevive. O que não impede que nas grandes cidades como São Paulo onde nasci e fui criado assista-se a filmes e reportagens a respeito do caipira com a mesma estranheza com que assistem a um documentário sobre a cultura do povo nômade das estepes da Mongólia, ou seja, como uma curiosidade, ou uma coisa distante no tempo e no espaço, situada no passado, nos tempos de juventude de nossos avós.

Falei de minhas origens e pretendo, a seguir, compartilhar algumas experiências pessoais porque elas ajudam a explicar meu interesse pelo caipira minhas inquietações diante do tema, e o caminho que percorri na tentativa de compreendê-lo.

Em 1984 transferei-me da cidade de São Paulo para Anápolis em Goiás, onde, apesar de minhas atividades empresariais, e da intensa modernização urbana ocorrida na região nas últimas décadas, aos poucos passei a ter meus primeiros contatos com a natureza, com o Cerrado, com fazendas e eventualmente, mesmo sem me aperceber disso, com a cultura caipira, que ainda se mostrava para mim como algo exótico, uma curiosidade.

Em 2007, vários motivos e eventos me levaram a constituir residência em Joanópolis, um distrito rural com quinhentos habitantes na época e distante apenas quinze quilômetros da cidade de Anápolis.

Talvez devido ao relativo isolamento do distrito, provocado pelas condições precárias da estrada de terra que fazia a ligação deste com o centro urbano, além de outros fatores, é evidente, criou-se condições favoráveis à manutenção de modos de vida, de trabalho, de

alimentação, de crenças e festejos característicos da cultura caipira, numa palavra, de uma sociabilidade tipicamente caipira.

Desde que me estabeleci no referido distrito passei a não apenas observar, mas a conviver cotidianamente com o modo de ser, de pensar e de viver do caipira. Não era mais a curiosidade de um dia de passeio, nem de uma página de revista que, depois de virada, ficaria na memória por algum tempo, encantado com tudo ao meu redor, me senti dentro da página.

Nas festas de Folia intrigado com a ausência de jovens na dança da catira, ajudei os moradores locais na criação de um grupo que os atraísse e os estimulasse a prática da dança. Deste modo em 2010 surgiu o Grupo de catira Catireiros de Joanópolis, que ainda hoje está em atividade e faz muitas apresentações públicas. Em 2011 ganhou um prêmio no Festival Nacional de Catira em Uberaba.

A pavimentação da estrada trouxe muitos benefícios, mas também muitas influências de novos modos de vida, que inevitavelmente vem alterando padrões tradicionais de sociabilidade. Então em 2012, percebendo uma demanda da comunidade, colaborei para a criação do Centro de Tradições Caipiras de Joanópolis – CTC, que realiza vários eventos e ações com o objetivo de preservar e difundir algumas manifestações e expressões da cultura caipira em risco de cair no esquecimento na comunidade, e de proporcionar a prática de algumas outras atividade ligadas ao universo material e imaterial do caipira.

Foi acompanhando e registrando as manifestações da cultura caipira que reuni material audiovisual para a realização de um documentário sobre a Folia de Reis, intitulado *O Giro da Capelinha*, que foi premiado no II Anápolis Festival de Cinema em 2012, prêmio este que levou a filmagem de outro documentário, baseado na obra *Mestre Carreiro*, de Wilson Cavalcante Nogueira, abordando a saga dos carreiros e carros de bois em Goiás,

Os trabalhos no CTC me levaram a um grande aprendizado, tanto empírico como científico, uma vez que me vi forçado a buscar conhecimento também nos livros de modo que lia de tudo que se reportasse ao caipira, de literatura a textos acadêmicos, passando por revistas, jornais e produção audiovisual, o que afinal foi de grande valia quando me candidatei a uma vaga neste Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado – TECCER.

Pelas minhas leituras compreendi que mesmo na periferia da grande São Paulo nunca estive muito distante do caipira e que muitas práticas originalmente caipiras, caso das relativas aos festejos juninos como a dança da quadrilha, os ritos de fogueira, os balões e as cantigas eram reproduzidas por nós. E nada mais natural, uma vez que o estado de São Paulo está historicamente relacionado à trajetória do povo caipira.

Percebi também pelas leituras e pela vivência que o caipira não se faz presente no imaginário social de uma única forma, muitos o vêem de modo preconceituoso como um homem atrasado, vestido em molambos, de pé no chão e enxada na mão. Para estes o caipira assistiu a transformação da sociedade e ele próprio não mudou e continua a ser o Jeca Tatu. É fácil perceber isso nas festas juninas, quando tentam interpretar o caipira nas danças da quadrilha. No entanto, existe também outra parcela da população que tem uma visão exacerbadamente romântica do caipira, para estes o caipira é aquele sujeito alegre, simples, honesto e religioso que conhece e convive harmoniosamente com a natureza, com os elementos do clima e do tempo, com a fauna e com a flora que ele manipula a seu favor.

O fato é que “de retrato bucólico, de paciente de ações de médicos-sanitaristas, de objeto de admiração, identidade ou repulsa pelos intelectuais, de personagem de filmes humorísticos, ele [o caipira] se transformaria em objeto de pesquisa das novas perspectivas do trabalho sociológico” (LIMA, 1999). Não somente a sociologia se ocupou do caipira, a academia se debruçou sobre o objeto caipira e pode analisá-lo a partir de diferentes perspectivas: a histórica, a antropológica, a geográfica, a das artes visuais e a cinematográfica, produzindo, a partir de então um farto material sobre o tema.

De acordo com a estudiosa Kellen Maria Junqueira (FEAGRI/UNICAMP) a maioria dos estudiosos que se ocupa do estudo da cultura caipira, tem vínculos com ela e busca “uma forma mais humana e prazerosa de estar no mundo” (2007, p.02). Ela se inclui neste grupo, e isso talvez explique a bonita definição que faz dos primeiros caipiras¹ mas que se feita de modo generalizante, pode incorrer no erro de se imaginar que todos os caipiras eram assim, o que nem mesmo a autora acredita, pois abre possibilidades para interpretações outras quando afirma que: “A cultura caipira mais do que tudo reflete para mim uma forma de vínculo com a terra, o que pode ser identificado dentro de um processo histórico e geográfico” (JUNQUEIRA, 2007, p.02). O processo histórico e geográfico a que Junqueira se refere, irá construir identidades caipiras múltiplas como as descritas por Frei Jose M. Audrim (1963) nos

¹ homens de espírito aventureiro e nômade que se mantinham com pequenas provisões. Cultura religiosa e festeira, que fazia até mesmo do trabalho um momento de diversão, assim como eram os mutirões de plantio e colheita; que em seu tempo de ócio conta causos, canta músicas, inventa brinquedos e brincadeiras, "passatempos" que dão leveza para a vida. Cultura que se constrói a partir da vivência com a fauna e a flora, em um ritmo que o homem caipira aprendeu com a natureza e seus ancestrais, tendo elaborado um conjunto de práticas que permitiram garantir a sua sobrevivência através do domínio da natureza pela agricultura, caça e pesca. Este homem conhece “os temperamentos dos bois e das madeiras”, tendo sido possível a partir disto desenvolver a tecnologia dos carros de bois. Conhece as plantas: as aromáticas, as medicinais, as de benzer, as usadas nas armadilhas para peixes, as de lenha e as de tábuas; aprendeu a tecer balaços, a construir casas de adobe, a rezar o terço e a tocar viola, pois nunca dispensa uma oportunidade de cantar suas desventuras. (JUNQUEIRA, 2007, p.01)

sertões goianos do início do século XX: o caipira agricultor, o caipira vaqueiro, o caipira jagunço, o caipira caçador, entre outros.

O que podemos afirmar é que a cultura caipira, mesmo que transformada e resignificada, encontrou meios de permanecer e chegar aos dias atuais. Em Goiás, que até bem pouco tempo era um estado de economia essencialmente agrícola, isso é evidente. Apesar da urbanização, da industrialização e da modernização ocorrida nas cidades e também no campo, muitos elementos da cultura caipira fazem parte do cotidiano da população goiana, rural e urbana. Mesmo que muitas vezes não nos demos conta disto, nos deparamos com eles a todo momento, nos bares e restaurantes, nas igrejas, nas festas populares, nos mercados, nas feiras, clubes, hotéis, paisagens, em programas de rádio, TV e no cinema.

Uma das atividades do Centro de Tradições Caipiras era o Cine CTC que realizei quinzenalmente onde exibia os vídeos dos registros de nossas atividades culturais e onde o povo se divertia muito em se ver na tela; em seguida fazíamos a exibição de um filme, de preferência nacional e sempre que possível, um filme que mostrasse algum elemento ou personagem da cultura caipira. Foi assim que muitos mataram a saudade ou viram pela primeira vez os filmes de Mazzaropi, que assistiram “*O tapete vermelho*”, “*A marvada carne*”, “*O matuto*”, os curtas de Nilton Pinto e Tom Carvalho e os filmes do Imbilino.

Confesso que adquiri os filmes do Imbilino em uma banca de camelô, eram versões pirateadas, e os comprei sem conhecê-lo, por apresentar um caipira na capa. Confesso também que ao assisti-los em casa (parcialmente) fiquei em dúvida se deveria exibi-los para a comunidade, pois a primeira impressão que tive foi a de precariedade técnica, que prejudicava a qualidade geral do filme, até que certo dia, sem muitas alternativas, arrisquei exibir *Meu rádio minha vida*, o primeiro filme da personagem, e qual não foi meu espanto ao saber que a maioria já o conhecia, já tinha assistido seus filmes, e ainda assim ficaram lá assistindo novamente, rindo novamente, todos riram. Eles gostavam do Imbilino.

Meus estudos acabaram me direcionando para a representação do caipira no audiovisual goiano, então selecionamos alguns filmes ou personagens que seriam analisados, incluído entre estes, os filmes do caipira Imbilino que uma colega do programa disse não só conhecer como quase todos os dias no ônibus que a transportava de Itapuranga para Goiânia os filmes do Imbilino eram exibidos nos televisores repetidas vezes e que ninguém reclamava, que pelo contrário, os passageiros divertiam-se repetidas vezes. Também em Itapuranga gostavam do Imbilino. Já eram motivos mais que suficientes para fazer de Hugo Caiapônia e sua personagem caipira, o Imbilino os protagonistas de nosso trabalho.

A partir desse ponto tratei de mergulhar no universo do produtor, argumentista e interprete da personagem Imbilino, Hugo Caiapônia, e de Aroldo de Andrade Filho, diretor e roteirista de seus filmes, assistindo metodicamente e analisando suas produções, buscando sua história em todos os meios disponíveis, imprensa, programas de TV, sites de internet, redes sociais e participando de eventos; em um desses, na IV Semana do audiovisual da UEG em Goiânia, onde foram convidados para palestrar sobre sua experiência com cinema, tivemos a oportunidade de entrevistar os dois cineastas², ou conforme Martins (2013), os dois “fazedores de cinema”.

A pesquisadora Alice Fátima Martins em sua obra *Catadores de Sucata da Indústria Cultural*, afirma que da mesma forma como são criados os lixões nas cidades resultado do descarte de restos materiais, surgiram os lixões culturais intangíveis formados com o descarte do excedente cultural produzido, a autora cria também a metáfora do cineasta artesão, aquele que recicla estes rejeitos culturais e cria a sua própria obra.

Martins (2013, p.13) “escovou” a história do cinema no Brasil “a contrapelo” e encontrou a atuação de três agentes culturais, cujas narrativas descreve e analisa; tais narrativas trazem como traço fundante as “marcas digitais de modos próprios e singulares de contar histórias e com elas interagir” (MARTINS, 2013, p. 63). Esses “modos próprios e singulares” surgem no mais das vezes da precariedade de condições em que estes filmes são produzidos e acaba por traduzir-se numa qualidade final adversa de estéticas clássicas do cinema. Muitos são filmes que de tão experimentais e precários do ponto de vista técnico-orçamentário chegam a ser classificados como *trash*³, o mesmo que lixo, entulho (MARTINS, 2013, p. 60), mas a autora nos previne para o fato de que é preciso questionar desde onde tais avaliações são formuladas, se desde o ponto de vista dos poderosos e vencedores ou da corvéia anônima (MARTINS, 2013, p. 64).

Estes recicladores dos restos descartados pelo grande mercado podem ser observados em tempos e contextos socioeconômicos e culturais diferentes como por exemplo o caso dos cineastas da Boca do Lixo de São Paulo⁴ nos anos setenta do século passado e os três casos

² Entrevista publicada no Jornal Opção de 28/12/2014 página A2 e A3.

³ O termo *Trash* é geralmente aplicado a filmes caricaturas dos gêneros terror ou ação, mas pode referir-se a qualquer produção marcada pelo improvisado ocasionado pela falta de conhecimento ou talento, técnico ou de interpretação ou pela precariedade de recursos orçamentários. Não há consenso na qualificação de produções como *trash*, há situações até em que ser *trash*, pode ser considerado bom, pode ser considerado arte, existindo até festivais de cinema *Trash*.

⁴ Referência à uma região central da cidade de São Paulo próxima da Estação da Luz que concentrava pequenas produtoras de cinema que produziam filmes de baixo custo e considerados pela crítica especializada como de baixa qualidade mas que tinham grande aceitação popular. A boca do Lixo teve seu auge nos anos 70 e início dos 80 do século passado.

identificados por Martins em seu texto: 1) Afonso Brazza, o Rambo do Cerrado, no Distrito Federal; 2) Manoel Loreno de Mantenópolis no Espírito Santo e 3) Seu Simão Martiniano do Recife. E hoje, em minha interpretação, podemos incluir nesse conjunto os filmes dos cineastas Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade.

A trajetória cinematográfica de Hugo Caiapônia assemelha-se as experiências vividas por outros “fazedores de cinema” descritos por Martins, pois assim como eles, não dispunha de capital, técnica ou equipamentos suficientes para realizar suas produções e ainda assim elas aconteceram.

Deste modo, percebo uma relação mais próxima com a trajetória de Afonso Brazza, o Rambo do Cerrado (MARTINS, 2013, p. 92), pois, da mesma forma que ele, Hugo recorreu a pequenas doações de particulares e do comércio local para financiar seus filmes; não contava com atores e também recorreu a utilização de não atores sem remuneração; não dispunha de distribuidores ou salas de exibição e assim como Brazza usou de criatividade para criar circuitos alternativos para a exibição dos seus filmes e como ele que cuidava para não perder o vínculo direto com seu público (MARTINS, 2013, p. 151), Hugo também está presente em muitas exibições dos filmes do Imbilino.

A princípio Hugo se apresentava de cara limpa para os espectadores, descaracterizado da personagem, dizia que era uma forma de criar uma conexão entre o público, o autor e a obra, que o Imbilino era um e ele era outro, que era uma oportunidade das pessoas o conhecerem melhor⁵, mas com o passar do tempo descobriu que o povo queria mesmo ver o Imbilino pessoalmente, e que isso era lucrativo.

Assim como Afonso Brazza que conseguiu financiamento público somente para seu último filme, Hugo Caiapônia também teve que conquistar primeiramente o reconhecimento do público espectador para depois conquistar acesso a financiamento público e somente o seu sexto filme que será rodado em 2015 obteve incentivo para produção.

Por todas estas dificuldades vividas por estes “fazedores de cinema”, suas produções tinham como característica comum uma estética muito pessoal, mas que certamente divergiam da estética da indústria cinematográfica o que gerava um movimento contrário por parte da crítica especializada, apesar da boa aceitação do público.

Afonso Brazza enfrentou críticas muito duras por parte da imprensa brasiliense, assinadas por profissionais ligados à área do cinema e da cultura em geral (MARTINS, 2013, p. 92), mas em relação a Hugo Caiapônia outro fenômeno vem ocorrendo: seus filmes

⁵ Programa Araguaia Rural, em que JP o apresentador entrevista Hugo Caiapônia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pnX4wIkaP5A> acesso em 23/05/2014

também tem uma estética muito pessoal e tecnicamente são precários, mas tem sido poupados (ou ignorados) pela crítica e as referências que a mídia faz é em relação a popularidade da personagem Imbilino.

Alicerçado na leitura de Martins (2013), acredito que Hugo Caiapônia pode ser definido como um tipo “catador de sucata da indústria cultural”, e foi neste contexto que observei a produção cinematográfica de Hugo Caiapônia e analisei suas representações do caipira e do universo relacionado à cultura caipira. Para a realização deste trabalho, que se pretende interdisciplinar utilizei os instrumentos disponíveis nas ciências humanas e a narrativa teve sua base teórica em recentes obras acadêmicas sobre o tema, sem, no entanto, abrir mão da literatura clássica que pauta a discussão do caipira.

Metodologicamente, realizei intensa busca em fontes bibliográficas, sites de internet, jornais e revistas; busquei na produção audiovisual brasileira e mais especificamente goiana, produções que de forma direta ou indireta tenham se valido da representação do caipira, e uma entrevista com nossos cineastas protagonistas, Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade foi realizada e segue anexa a este trabalho. Ao longo do texto onde se fez possível ou necessário para maior clareza ou compreensão do mesmo, utilizei fotogramas dos filmes e imagens de arquivo.

No primeiro capítulo observei o caipira em sua historicidade, investigando as origens dos discursos apologéticos e preconceituosos que influenciaram e que talvez ainda influenciem as representações audiovisuais do caipira no Brasil e em Goiás.

No segundo capítulo apresentei um pouco mais da trajetória de Hugo Caiapônia e de seus filmes, investiguei o modo como o imaginário referente ao caipira e a paisagem campestre se manifesta nos filmes de Hugo, além disso, busquei compreender o conceito de caricatura para então poder analisar a caricatura que Hugo faz do caipira com sua personagem, o Imbilino.

Importante salientar que no que diz respeito à análise dos filmes não serão tratados aspectos técnicos específicos da linguagem cinematográfica, pois que direcionarei meu olhar para os aspectos discursivos do cineasta, observáveis na composição dos personagens, textos, paisagens e roteiro.

No terceiro e último capítulo, busquei entender a relação do caipira em geral e especificamente do Imbilino com a cidade, entender de que forma se dá o encontro da tradição com a modernidade e o porquê da quase necessidade de representar este momento nos “filmes de caipira”, os do Imbilino inseridos nessa categoria, como a representação da demonização da experiência urbana.

Capítulo I

O CAIPIRA NA CULTURA BRASILEIRA

Um rapaz com sua viola, vem chegando do interior
 Com chapéu de boiadeiro e trajes de lavrador
 Em um prédio de São Paulo, entrou no elevador
 Também entrou uma moça igual um botão de flor
 Achando a moça tão bela o rapaz falou pra ela:
 Quero ser o seu amor, ai, ai
 A mocinha respondeu com um gesto indelicado
 Para mim você não passa de um mendigo conformado
 Você com essa viola é um caipira atrasado.
 [...]
 Para mim você não passa de uma falsa granfina
 Onde mora não é seu, esse prédio aqui é meu
 Você é minha inquilina ai, ai!
(Inquilina de violeiro, Cacique e Pajé)

Não poderíamos compreender a produção cinematográfica de Hugo Caiapônia, nem tampouco a personagem Imbilino, sem antes conhecer o processo em que ocorreu a constituição da cultura caipira, e a conseqüente representação que o olhar urbano construiu do caipira. Neste capítulo buscaremos, além de realizar esta tarefa, arrolar as representações do caipira no audiovisual brasileiro e goiano seguidas de breves análises.

1.1 - O CAIPIRA ENTRE APOLOGIAS E PRECONCEITOS

Muitos registros literários imagéticos e filmicos diretos ou indiretos acerca do caipira, colaboraram, objetiva ou subjetivamente, para a construção da imagem do caipira que temos neste início do século XXI.

Chamamos de registros indiretos, as representações contidas nas obras literárias, nos estudos sociológicos ou de caráter científico produzidos desde a metade do século XIX até a metade do século XX, que mesmo não tendo o caipira como objeto, contribuíram para a constituição de um imaginário em torno de tipos como os trabalhadores rurais, os mestiços ou o nacional, tipos cujas características se confundem e se assemelham às do caipira. Seriam estas também, formas de contribuições subjetivas às quais nos referimos.

No que diz respeito, a contribuição para o surgimento e constituição de um imaginário em torno do brasileiro e do Brasil, Naxara (1998, p.37) assevera que o século XIX, em especial na sua segunda metade, foi um momento significativo. A autora refere-se aos

trabalhos elaborados por uma elite ilustrada, que considerava o Brasil um país “sem povo” que carecia de uma identidade.

Houve, na segunda metade do século XIX, um movimento não linear. Que percorreu caminhos tortuosos na busca de uma identidade para o brasileiro e, mais que isso, uma identidade que pudesse ser pensada em função do progresso e da possibilidade da formação de uma sociedade de trabalho no Brasil. (NAXARA, 1988, p.45)

Tal movimento, profundamente influenciado por teorias eurocêntricas como a evolucionista de Darwin ou o positivismo Comteano promoveu uma diversificação das representações em torno do elemento genuinamente nacional, formando um imaginário fluido e inconstante; a imagem do brasileiro oscilava da idealização romântica e condescendente (NAXARA, 1988, p.24) com resquícios do indianismo de Jose de Alencar, Castro Alves e Gonçalves Dias, a mais absoluta desqualificação como a propalada pela chamada “geração de 1870” ou “Escola de Recife” que buscava a valorização do homem como símbolo de uma nacionalidade, em detrimento dos aspectos naturais (ou a eles relacionados inclusive o índio e o caipira). Destacam-se neste movimento nomes como os de Tobias Barreto, Sílvio Romero, Clóvis Beviláqua, Capistrano de Abreu, Graça Aranha, Urbano Santos da Costa Araújo, Araripe Júnior, entre outros.

Um exemplo de como estas idéias promovidas pela geração de 1870, podem ter se integralizado no imaginário das pessoas são os registros deixados em diário pelo engenheiro Cornélio Borges Schmidt, que em 1904 por ordem do Governo do Estado de São Paulo percorreu a margem esquerda do Rio Tietê na atual região de Baurú.

No diário de viagem o autor afirma a existência de dois sertões: um é o território desconhecido, não mapeado dos índios “selvagens”; o outro, que nos interessa, Schmidt afirma estar “ligado à idéia de interior, de cultura caipira, de fraco desenvolvimento, contrário à modernidade, [...] *precisa que a cultura caipira seja erradicada para que se desenvolva*”.

A opinião de Schmidt, baseia-se nos contatos que teve com os caipiras da região, e alguns são relatados no diário:

Às margens do Rio Grande tendo que contratar um guia “ví-me obrigado a tratar um vadio por 6\$000 por dia para nos guiar” e mais adiante completou seu comentário, “o tal João que ajustei no Porto Velho para guia, sabe tanto do caminho como eu; é sujeito sem pressa e tipo do caipira vadio”. Para Schmidt, eles eram feios, sujeitos, desconfiados e tratantes. (SCHMIDT *Apud* ARRUDA, 2000, p.182)

O velho [Hypólito Martins] que tem aparência de bicho, cabeludo e feio e além de tudo feio e abrutalhado. [...] a casa fede a carniça, é uma porcaria nunca vista. Tem criação de animais e não tira leite nem para beber [...] enfim paguei e dei graças de

sair deste pouso que foi o pior nestas viagens (...) é a promiscuidade em que vivem homens. A caneca para água é só uma, pratos, talheres, etc. [...] Neste lugar conhecem-se de longe as moradas, pelos corvos nas árvores tal a imundice que tem perto das casas! E Depois queixam-se de maleitas. (SCHMIDT *Apud* ARRUDA, 2000, p.183)

No tempo da piracema em setembro ou outubro, depois das primeiras chuvas, finda a subida dos peixes, eles nada fazem. Passam sentados todo tempo durante o dia, ou deitados. Plantam os mais trabalhadores, meio ou $\frac{3}{4}$ de alqueire de milho, feijão ou arroz; engordam 2 ou 3 porcos; com algum peixe que pescam compram rapaduras (o doce) e algum sal e passam o resto do ano mais felizes e ricos que o Czar ou o Sultão.[...] o resto do ano passam é trabalhando só um dia ou dois por semana no tempo da roça. Aos sábados caçam veados, domingo cozinham a bebedeira da véspera, e na 2ª feira recomeçam. (SCHMIDT *Apud* ARRUDA, 2000, p.183)

Figura 01 – Foto de um caipira fazendo fogo para acender cachimbo (1911) do livro Lembranças de São Paulo



Disponível em <https://tramasdocafecomleite.wordpress.com/roupa-regional/>

O reconhecimento da região era necessário para preparar o avanço das lavouras e dos trilhos das ferrovias. Muitas regiões ainda eram ocupadas por índios o que causava muita preocupação e indignação.

Seriam eles que impediam a marcha para o oeste, deixando enormes áreas fértilíssimas como o vale do Rio do Peixe e do Rio Feio sem nenhuma presença de

brancos ou de civilizados até, pelo menos, a década de 10 deste século, quando ocorreu formalmente a chamada pacificação. Por outro lado, a divulgação de possíveis atrocidades cometidas criava uma mentalidade favorável à reação violenta, preparava-se o terreno para a execução em massa praticada contra os caingangues no início do século, o que permitiu a construção da Ferrovia Noroeste do Brasil. (ARRUDA, 2000, p.177)

Eliminados os índios, Schmit acreditava que havia mais empecilhos, pois os sertões próximos e já pacificados eram ocupados pelos caipiras e em sua opinião “Indiscutivelmente o caipira tem que desaparecer, devido a preguiça e inutilidade” (SCHMIDT *Apud* ARRUDA, 2000, p.184). Conforme descrito por Leite (1969, p.13), desenhava-se no caso de Schmidt um quadro de preconceito extremo, de xenofobia.

No entanto, contemporaneamente à atuação de Schmidt, na passagem do século XIX para o XX um tema era privilegiado na literatura brasileira; apesar de todo retrospecto de desqualificação do homem branco (mestiço) e livre no Brasil o tema que marca o surgimento do movimento regionalista, é o caboclo, o sertanejo, o caipira.

Bernardo Elis (*Apud* SILVEIRA, 1974. p. xiv) diz que “entre a última década do século passado e a Semana de Arte Moderna [...], vários contistas sobressaíam no Brasil, no campo do que se chama regionalismo” e cita alguns nomes e suas respectivas obras: Afonso Arinos, *Pelo Sertão, Os Jagunços; O Mestre de Campo*; Valdomiro Silveira, *Os Caboclos, Mixuangos e Lereias, Nas Serras e nas Furnas*; Coelho Neto, *Sertão*; Hugo de Carvalho Ramos, *Tropas e Boiadas* e Monteiro Lobato que em *Urupês* seu primeiro livro publicado em 1914, escreve o conto *Velha Praga* onde entre outras acusações, de modo semelhante à Schmidt, atribui ao caipira a responsabilidade pelo atraso do país.

O que podemos observar nas posições que Lobato assumiu em relação ao caipira em *Urupês* é o sentido de continuidade do discurso que faz. Suas idéias, assim como as de Schmidt, tinham berço nas idéias dos integrantes da “geração de 1870” e, assim como eles, Lobato preocupa-se primeiramente em desmistificar a idealização do índio e proclamar o fim do indianismo:

Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons [...] Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau [...] Por felicidade nossa... não os viu Alencar; Sonhou-o qual Rousseau. Do contrário, lá teríamos o filho de Araré a moquear a linda menina num bom braseiro de pau-brasil, em vez de acompanhá-la em adoração pelas selvas, como o Ariel benfazejo do Paquequer [...] Vindo o público a bocejar de farto, já cético ante o crescente dismantelo do ideal, cessou no mercado literário a procura de bugres homéricos [...] e virgens bronzeadas. (LOBATO: 1994, p.165-166)

Para em seguida voltar seu arsenal na direção do caipira:

Não morreu, todavia.

Evoluiu.

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. [...] Mas completado o ciclo, virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista [...] Irão os malvados esgaravatar o ícone com as curetas da ciência. [...] Isso, para o futuro. Hoje ainda há perigo em bulir no vespeiro: O caboclo é o “Ai Jesus!” nacional. (LOBATO: 1994, p.166-167)

É importante observar neste momento que mesmo de modo indireto, mesmo quando a questão central é nacional, e a bibliografia trata, por exemplo, da construção da identidade nacional, ou a posse da terra, ou cultura popular, fronteiras, ou campesinato, o caipira pode estar lá, implícito.

Além dos relatos de viajantes do século XIX, as obras que norteiam, até hoje, a discussão sobre o tema tratam, geralmente, do caipira paulista e foram produzidas nas cinco primeiras décadas do século XX, entre elas *O Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral; *Urupês e Jeca Tatu a ressurreição*, de Monteiro Lobato; quase toda obra de Cornélio Pires e Valdomiro Silveira, e já na segunda metade do século, em 1954, *Os parceiros do rio bonito*, de Antônio Candido.

A partir daí a bibliografia produzida sobre o tema é extensa, muitos autores e textos se debruçaram em estudos sobre a cultura caipira, e agora não somente em São Paulo, mas também em Minas Gerais e Goiás, principalmente no campo acadêmico, por isso, os que citaremos neste texto, são apenas alguns a que tivemos acesso, e servem unicamente como exemplos.

Apesar dos escritos dos viajantes e da produção literária do final do século XIX que traçava um perfil pouco abonador do caipira, descrevendo-o como ignorante e preguiçoso, no início do século XX a imagem do caipira começa a receber uma carga mais positiva em que se destacavam algumas qualidades como sua força e sua resistência diante de um ambiente inóspito e de isolamento, sua autenticidade e convívio harmonioso com a natureza. Não obstante, aspectos como a ignorância e a preguiça ainda persistiam

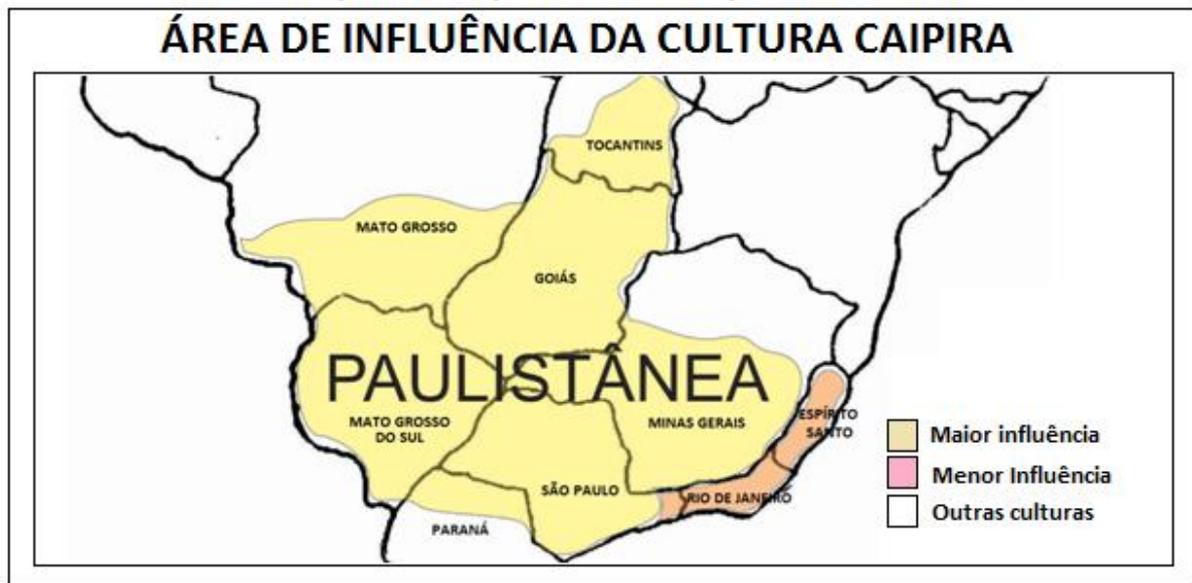
A constituição do povo caipira e de sua representação, deve ser entendida historicamente. Antonio Candido nos previne que:

há uma tendência a se chamar qualquer pessoa de cultura rústica, qualquer pessoa do interior de caipira, mas aí, no sentido meio pejorativo, meio jocoso, dizer que a pessoa não tem hábitos civilizados. Não é nesse sentido que se deve usar, num

contexto como o nosso. (ANTONIO CANDIDO *in Os caipiras*, 2001, Tempo 1:42 min.)⁶

O caipira é um dos tipos do homem rural brasileiro que proveio de uma mistura entre o português e o índio, e que habita a região da Paulistânea (Figura 02). Antonio Candido nos informa que a “Paulistânea é São Paulo, é grande parte de Minas, é Goiás, grande parte de Mato Grosso, o atual Paraná em parte também, e de certa maneira Espírito Santo e Rio de Janeiro são afins” (ANTONIO CANDIDO *in Os caipiras*, Tempo 2: 38,15 min. disco 1).

Figura 02 – A região da Paulistânea segundo Antônio Candido



Produção própria

Em 1918, em *Populações meridionais do Brasil*, Oliveira Viana defendia a tese da existência de três principais tipos nacionais: o sertanejo, o matuto e o gaúcho, Oliveira Viana descreveu seu matuto/caipira como morador da região do Rio, Minas e São Paulo, região que coincide com parte da Paulistânea de Ribeiro.

Em busca de fortuna (índios, ouro e pedras preciosas) o bandeirante paulista penetrou os sertões e quando encontrou o ouro, “rapidamente, onde não havia nada, surgiram cidades... ocupadas por gente do Brasil inteiro, de várias partes do mundo” (ANTONIO CANDIDO *in Os caipiras*, tempo 2:41:55 min. disco 1). Darcy Ribeiro diz que com o passar do tempo

o ouro acaba e se dá a grande diáspora, alguns mineiros saem das regiões mineiras e ocupam todo território de Minas, o mesmo ocorrendo com Goiás e Mato Grosso e dessa diáspora, desse povo andando, se realizando, criando porco, fazendo toucinho,

⁶ Esta e as próximas citações foram retiradas do documentário “O Povo Brasileiro” da obra de Darcy Ribeiro. Direção de Isa Grinspum Ferraz.

plantando roça de milho, criando vaca, fazendo queijo, isso cria uma cultura caipira. (DARCY RIBEIRO in *O povo brasileiro*, 2000, Tempo 6:21 min.)

Em termos semelhantes aos de Darci Ribeiro, Cândido afirma que foi “o bandeirante sedentarizado, atrofiado economicamente, afastado do mercado, que se tornou o caipira. Isolado nos sertões e produzindo para si mesmo” (ANTONIO CANDIDO in *Os Caipiras*, 2:42:56 min. disco 1), mudando de roça em roça, ocupando os interiores, construindo toda uma cultura.

No estado de São Paulo, na segunda metade do século XX, pressionado pelo avanço das lavouras de café, o caipira penetra sertões mais distantes, os que ficam nas grandes propriedades como agregados, meeiros ou parceiros, entram em contato com os negros que vieram compor a força de trabalho nos cafezais.

Então, a cultura caipira que já possuía heranças da cultura portuguesa e indígena assimilou elementos da cultura de matriz africana, que podem ser observados ainda hoje em manifestações culturais como na dança do Moçambique, na Congada e no Batuque⁷. Em contrapartida, Antônio Candido afirma que na Paulistânea o negro se “acaipirou”.

Os indivíduos que penetram os sertões formam uma população móvel e pouco numerosa. Esse tipo de agrupamento

Gera um tipo de assentamento no solo muito disperso, que é a unidade básica da cultura caipira: o bairro, uma porção de território onde as pessoas não têm contato imediato, mas os moradores se sentem como pertencendo a uma mesma unidade. Um caboclo muito velho um dia me disse: um bairro é uma naçãozinha. (ANTÔNIO CANDIDO in *O Povo Brasileiro*, 2000, Tempo, 9:45 min.)

Um bairro rural é um lugar isolado dos centros urbanos onde as pessoas, que vivem em sítios distantes uns dos outros, se encontram de acordo com as necessidades da comunidade, em eventos como mutirões e festas, que se tornam elementos de coesão do grupo. Como veremos mais adiante, este modo de vida sempre causou estranhamento aos visitantes urbanos que ao vê-los em horas de trabalho caçando ou pescando tinham os caipiras, por mandriões, mas “o lazer fazia parte da cultura caipira, daí a fama injusta do caipira ser vagabundo. Tendo lazer ele podia pescar e podia caçar, não porque era se divertir, aquilo era a dieta dele” (ANTÔNIO CANDIDO in *O Povo Brasileiro*, 2000, tempo 2:48,40 disco 1).

⁷ Manifestações como a Congada e o Moçambique ainda ocorrem em algumas regiões da Paulistânea, mas é na cidade de Catalão, em Goiás que a festa toma grandes proporções, ao ponto de mobilizar toda a cidade e região, compondo o calendário turístico do estado. O Batuque caipira somente é observado em algumas cidades do interior do estado de São Paulo.

Até meados do século. XX esse tipo de cultura resistiu em grande parte do território da Paulistânea. Com o processo da industrialização, a incorporação de novos hábitos e tecnologias, a cultura caipira foi abalada profundamente. De acordo com Darcy Ribeiro, o caipira “foi transformado no seu modo de ser, pensar e agir” (DARCY RIBEIRO *in O Povo Brasileiro*, 2000, tempo 2:53:55 min. disco 1).

O caipira passa a compor as estatísticas das populações rurais que migram para as metrópoles. Poucos conseguem manter-se no campo vivendo como antes. Candido ressalta que “a cultura caipira como a conheci, é uma cultura extinta, mas as sobrevivências dela estão aí. O que chega até as cidades é uma cultura folclórica.” (ANTÔNIO CANDIDO *in O Povo Brasileiro*, 2000, tempo 2:57:10 min. disco 1).

Cândido se refere ao modo rústico de vida do caipira que foi objeto de seus estudos na região de Bofete em São Paulo, que ainda morava em bairros rurais, com residências distantes umas das outras e todas muito distantes das cidades, das quais sofria poucas influências e dependia muito pouco. Um estágio realmente superado da cultura caipira, que, como ele mesmo diz, sobreviveu e se manifesta hoje em outro estágio.

Apesar do pessimismo demonstrado por Cândido e Ribeiro no que diz respeito ao destino da cultura caipira, o mesmo Cândido em outro momento afirma que:

não há uma separação drástica entre o mundo urbano e o mundo caipira. O que há é um contínuo: Você tem extremos como as classes dominantes de São Paulo vivendo com muito requinte (...) e o caipira que anda descalço e dorme no chão. No meio, uma vasta gama: o homem da cidade meio acaipirado, o caipira meio urbanizado, uma gama infinita. (OS CAIPIRAS, 2001, Tempo: 16:32min.)

Candido afirma que resquícios da cultura caipira que chegam à cidade, como na música, servem por vezes de inspiração para a criação de uma nova manifestação que faz referência ao mundo caipira. Acreditamos que, mais do que isso, essa nova criação urbana chega, através de veículos massificantes como o rádio e a televisão, ao meio rural que a assimila, ocorrendo muitas vezes uma transformação na raiz da cultura caipira. Deste modo se tornou comum assistir nos recônditos da antiga Paulistânea violeiros caipiras cantando a “nova música sertaneja”, ou uma quadrilha de São João com figuras tão caricatas como a dos dançarinos das quadrilhas realizadas nas cidades, o que caracteriza a configuração de uma circularidade de representações que neste processo de ida e volta, são reconstruídas.

Em alguns lugares como no estado de Goiás, a influência da tradição ainda é muito forte. Mesmo na capital Goiânia:

A capital é nova, e a música sertaneja e os usos e costumes rurais fazem parte do cotidiano de muita gente, (...) Outra característica forte em Goiás é a religiosidade. O goiano é muito temente a Deus. É uma característica que também vem da roça, fala Nilton Pinto. (PETILLO, 2005)

Neste ponto, resumidamente apresentada a historicidade do caipira, convém fazermos a mesma pergunta que Brandão (1983) faz no início de “Os caipiras de São Paulo”:

“Camponês”, “caboclo”, “caipira”, “roceiro”, “sertanejo”, “capiáu”... com que nomes e símbolos reais ou ilusórios essa gente rural dos sertões de ontem e de agora habita o seu imaginário e o meu, leitor? Que homem caipira real existiu e existe ainda hoje (...) e que personagem dele há dentro de cada um de nós?

E ainda, que caipira a produção audiovisual goiana reproduz? Será a personagem Imbilino o tipo caipira que ocupa o imaginário do cineasta goiano Hugo Caiapônia? O universo caipira e todos os personagens que compõem os filmes de Hugo representam os caipiras goianos dos dias atuais? Ou do passado?

Antes de tentar responder a estas questões, veremos que é entre encontros e desencontros, entre pacificações e conflitos, entre apologias e preconceitos, que o caipira vem se construindo e concomitantemente vem negociando sua representação.

Numa sociedade multimidiática como a que vivemos com a quantidade de informações a que somos submetidos, em especial no estado de Goiás, quando ouvimos a palavra “caipira” muita coisa emerge da memória: a música “sertaneja”, interior, fogão de lenha, roça, simplicidade, terra arada, comidas gostosas, fé, estrada de terra, porteira, fazenda, festa junina, cachaça, o jeito “diferente” de falar, carro de boi, botina, viola, festas, catira, enxada, milho verde, pequi, cavalo, pescaria; além de associar a palavra caipira a alguns artistas e personagens: Mazzaropi, Chico Bento, Nerso da Capitinga, Nilton Pinto e Tom Carvalho, Geraldinho, entre outros. No entanto se engana quem pensa que o universo cultural do caipira está unicamente associado a coisas gostosas e agradáveis, a pessoas boas, alegres, engraçadas, e a paisagens rurais.

Não é difícil constatar que a arte e a literatura atribuem outras características menos lisonjeiras ao caipira, ainda que em representações camufladas em uma comicidade muitas vezes ridículas, tais características reforçam os aspectos negativos que compõem o imaginário negativo acerca do caipira: Jeca Tatu, pobreza, isolamento, ignorância, exclusão, doença, cachaça/alcoolismo, sujeira, feiúra, idiotice, impolidez, miséria, submissão, atraso, nomadismo, fome, falta de higiene, ridículo, inútil, vadiagem, e indolência.

Parte da elite intelectual dos séculos XIX e XX contribuiu muito para a construção (ou

desconstrução) da imagem do caipira, assim como a outra parte destes autores, em oposição, primaram em descrições românticas, mais fantasiosas; apesar disso, a grande maioria dos brasileiros construiu, em seu imaginário, o caipira de modo semelhante como descrevem os dicionários, pintam os quadros, relatam os livros e exibem os filmes.

Pesavento afirma que “imaginário é um sistema de idéias e imagens de representações coletivas que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo [...] [e afirma que] as representações objetuais, expressas em coisas ou atos, são produtos de estratégias de interesse e manipulação” (2003, p. 5).

Neste sentido acreditamos que os vários significados que a palavra caipira adquiriu ao longo do tempo, são frutos de forças opostas que agiram conforme seus interesses. É o que tentaremos demonstrar neste texto.

Cornélio Pires (1987) acredita que foi das origens indígenas que veio o termo caipira, o autor afirma que pode ser uma variante da palavra “caapiara” que em tupi-guarani significa “lavrador”, que, diga-se de passagem, é um dos significados atribuídos a palavra caipira.

Os dicionários confirmam os múltiplos significados que a palavra adquiriu, O dicionário Aurélio define assim o “Caipira”: “Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros; Diz-se do indivíduo sem traquejo social, cafona, casca grossa.” (FERREIRA, 1986 p.314).

Ferreira parece insinuar que não são todos os do campo que são caipiras, a palavra “particularmente” distingue os que têm instrução. Seriam caipiras somente os que não têm instrução, os que não têm traquejo social, são desajeitados ou desengonçados (canhestros) e que por isso podem ser chamados também de cafona e casca grossa.

No Dicionário Ilustrado Lello, caipira é: “Avarento. Nome depreciativo, ... homem do mato, rústico, labrego” (LELLO, 1966. p.190), O que é significativo, uma vez que se trata de um dicionário editado em Portugal em 1966. Em tempo: labrego, segundo o dicionário Aurélio, quer dizer malcriado, grosseiro; O dicionário Priberan, na internet⁸, diz que existem definições no Brasil e em Portugal e que também existem definições depreciativas, como abaixo:

caipira

(origem controversa, talvez do tupi) adj. 2 g. s. 2 g.

adj. 2 g. s. 2 g.

1. [Brasil] Que ou quem mora no campo, na roça. = MATUTO, ROCEIRO

2. [Brasil, Depreciativo] Que ou quem tem modos considerados rústicos, simples, grosseiros ou incultos. = CAPIAU, JECA, MATUTO, ROCEIRO, TABARÉU

3. [Brasil, Depreciativo] Que ou quem revela falta de requinte ou de bom gosto. = BREGA, CAFONA, MATUTO, PROVINCIANO

⁸ Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo> acesso em 08 de julho de 2013

4. [Brasil] Que ou quem é tímido, pouco sociável. = ACANHADO, MATUTO, TABARÉU
5. [Brasil] Que é próprio ou típico do campo, da roça. = MATUTO, ROCEIRO
6. [Brasil] Que é relativo a festa junina.
7. [Portugal: Minho] Avarento, sovina.
s. 2 g.
8. [Antigo, Depreciativo] [História] Apoiente ou membro do partido constitucionalista português, durante as lutas de 1828-1834.

A palavra caipira através dos tempos ganhou também muitos sinônimos:

Caipira: “(sin.) sendo alguns regionais: araruama, baba quara, babeco, baiano, baiquara, beira-corgo, beiradeiro, biriba ou biriva, botocudo, bruaqueiro, caapora, **caboclo**, caburá, cafumango, caiçara, cambembe, camisão, canguai, canguçu. capabode, **capiáu**, capicongo, capuava, capurreiro. casaca, casacudo, casca-grossa, catatuá, catimbá, catrumano, chapadeiro, curau, curumba, groteiro, guasca, **jeça**, mambira, mandi ou mandim, mandioqueiro, manojuca, maratimba, mateiro, **matuto**, mixanga, mixuango ou muxuango, mococongo, moqueta, mucufo, pé-duro, pé-nochão, pioca, piraguara, piraquara, quejeiro, restingueiro, **roceiro**, saquarema. **sertanejo**, sitiano, tabaréu, tapiocano, urumbeba ou urumbeva.” (FERREIRA, 1986)

Um detalhe que muito nos inquietou durante as leituras que fizemos, foi que tanto na literatura quanto no texto acadêmico, pouco aparece a palavra caipira que por ter ganho significados pejorativos, passou a ser utilizada mais como um adjetivo injurioso que como substantivo.

Em 2004 a Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República publicou a *Cartilha Politicamente Correto & Direitos Humanos* propondo a não utilização na língua portuguesa de alguns termos considerados preconceituosos; o termo “caipira” como “preto” (em relação ao afro descendente), “aleijado”, “deficiente” (em relação ao portador de necessidades especiais), entre muitos outros, não deveria constar de documentos e publicações oficiais, livros escolares, e sugeria a não utilização em qualquer outra publicação.

Com tantos sinônimos não seria difícil abolir a palavra caipira, os sinônimos acima em destaque são os que mais aparecem em sua substituição, mas outros como camponês, campesino, homem do campo, agricultor, rural, gente do campo, rústico, habitante do interior e interiorano, também são muito usados.

Acreditamos que cada um destes sinônimos e significados são produtos de uma construção, “de estratégias de interesse e manipulação” como afirma Pesavento. A palavra “camponês”, por exemplo, que é muito utilizada para contar a história do caipira, é uma palavra política, geralmente utilizada em oposição à palavra “latifundiário”, e juntas procuram expressar “a unidade das respectivas situações de classe (...). Estão enraizadas numa concepção da História, das lutas políticas e dos confrontos entre as classes sociais.”

(MARTINS. 1983, p. 22).

O ato de substituição da palavra também pode indicar uma ocultação do sujeito, da representação mental que o autor tem do caipira. O que pode ocorrer propositalmente ou inconscientemente, por pudor, zelo cientificista ou também por preconceito.

Chamamos zelo cientificista o caso do autor que ao lidar com um determinado conceito de sertão, denomine o objeto de sua narrativa “obrigatoriamente” de sertanejo, mesmo que seja óbvia sua intenção, ou a necessidade de falar do caipira. Pode acontecer também pela não identificação teórica com autores que afirmam a existência de um “povo caipira” ou uma “cultura caipira”.

O uso da palavra “sertanejo” em substituição da palavra “caipira” talvez seja a que ocorre mais frequentemente. O que diante do exposto por Amado (1995. p. 145, 151), é absolutamente compreensível, pois, além da abundante produção literária, também “a pintura, o teatro, a música, revistas, jornais, rádios, e a televisão” se ocuparam do tema Sertão, “Talvez nenhuma outra categoria, no Brasil, tenha sido construída por meios tão diversos” (AMADO, 1995, p. 145).

Até meados do século XIX, sertão designava as áreas indomadas, afastadas do litoral, “terras sem fé, lei ou rei, habitadas por índios e animais” (AMADO, 1995, p. 145), para depois passar a ter uma nova significação, onde o enunciante a partir de qualquer lugar do território poderia apontar sertões como sendo “espaços desconhecidos, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitados por bárbaros, hereges infiéis, onde não haviam chegado as benesses da religião, da civilização e da cultura” (AMADO, 1995, p. 145).

Desta forma, poderíamos falar do sertão do Ceará, Amazonas, Santa Catarina, Paraná, São Paulo ou do sertão de Goiás. Se o habitante do sertão é o sertanejo, teoricamente, estaria justificado na maioria dos casos, o uso da palavra “sertanejo”, também com sua carga de sentidos negativos, em substituição da palavra “caipira”.

Depois de relacionar a interpretação e o uso que diversos autores fizeram da palavra sertão, Almeida concluiu que são vários os sertões, mas que o uso estabeleceu que o sertão são as terras ásperas do interior, com matas que não são florestas, o que culminou por historicamente e socialmente, aproximar os biomas da Caatinga e do Cerrado (ALMEIDA, 2003, p.75).

Tal prática repetida incontáveis vezes na literatura bem como em textos científicos, fez com que usualmente denominassem o morador destes sertões de “sertanejo”. Mas basta um primeiro olhar para constatarmos que o tipo rural dos sertões dos cerrados, o caipira, é um

homem culturalmente diferente do morador dos sertões das caatingas (o sertanejo), bem como dos sertões pampeanos (o gaúcho).

Antônio Candido (1975) e Darcy Ribeiro (1986) descrevem detalhadamente o processo em que se deu a ocupação do território da Paulistânea, no qual se originou e se reproduziu a Cultura Caipira.⁹ Em “O Povo Brasileiro”, Darcy Ribeiro distingue, culturalmente, o sertanejo do caipira. Seu texto apresenta o “Brasil Caipira” (RIBEIRO, 1986, p.329) e o “Brasil Sertanejo”¹⁰ (RIBEIRO, 1986, p.306). Suas origens, historicidade, modos de vida e região de abrangência seriam diferentes (RIBEIRO, 1986, p. 307, 346). O primeiro surge da ocupação do centro sul do país e sua historicidade relaciona-se ao avanço leste oeste dos paulistas e à atividade mineradora, o segundo relaciona-se à ocupação do agreste nordestino por meio de uma “economia pastoril associada originalmente a uma produção açucareira” (RIBEIRO, 1986, p.307). Desta forma, referir-se ao vaqueiro do sertão de Pernambuco como “caipira” ou ao lavrador dos cerrados de Goiás como “sertanejo”, segundo Darcy Ribeiro, seria incorrer em erro.

No entanto, de tão recorrentes, o uso inadequado dos termos designadores dos povos de regiões específicas naturaliza-se, sem causar estranhamento, ao ponto de a música nascida no seio da cultura caipira e exportada para a cidade ter recebido o nome de “música sertaneja”¹¹. Sobre este gênero musical Bariani Ortêncio afirma que: “a música típica do goiano é a moda de viola. O sertanejo moderno é uma deturpação. Dor-de-cotovelo é uma coisa que caipira não sente, e essas músicas só têm isso. Esse sertanejo da cidade não representa a nossa música.” (PETILLO, 2005).

Na literatura, esta prática também é muito comum, acreditamos que a existência de muitas obras produzidas a partir da segunda metade do século XIX tendo o nordeste como cenário, e sertanejos como personagens¹², influenciaram decisivamente a primeira geração de autores da literatura regional de temática caipira¹³, em que os protagonistas dos enredos - apesar de utilizar o dialeto caipira nos diálogos, de contracenar com cenários paisagens do

⁹ Amadeu Amaral, Cornélio Pires, Carlos R; Brandão, entre outros, também afirmam o caipira e sua cultura

¹⁰ Descreve também o “Brasil Crioulo”, o “Brasil Caboclo” e o “Brasil Sulista”

¹¹ Conforme Inesita Barroso usa-se a denominação de “música sertaneja” para o estilo modernizado, carregado de outras influências, e de “música caipira” ou “de raiz” para as de estilo e temas mais tradicionais. Disponível em <http://gafieiras.com.br/entrevistas/inezita-barroso/> acesso em 04/04/2014

¹² Alguns autores da Primeira fase do regionalismo no fim do Sec. XIX: José de Alencar, *O Sertanejo*; Franklin Távora, *O Matuto*; Afonso Arinos, *Pelo Sertão*; Bernardo Guimarães, *O Ermitão de Muquem*; Euclides da Cunha *Os Sertões* (sobre Canudos) já no começo do século XX.

¹³ Alguns Regionalistas com temática caipira no início do sec. XX: Monteiro Lobato, *Urupês* (1918); Guimarães Rosa *Grande Sertão Vereda* (1956); e em Goiás: Hugo de Carvalho Ramos, *Tropas e boiadas* (1917); além das obras de Bernardo Elis, Carmo Bernardes e Bariani Ortêncio.

cerrado ou do interior paulista e se manifestarem por meio da cultura caipira - eram denominados de caboclo, sertanejo ou roceiro.¹⁴

Mesmo os autores que estudam a cultura caipira mais aprofundadamente¹⁵ podem optar por denominações outras em detrimento do verbete caipira. este é o caso de Oliveira Viana (1982) em seu “estudo da formação nacional” (1982, p.40) em *Populações Meridionais do Brasil*. em resumo, na referida obra o autor divide teoricamente o povo brasileiro em: povos setentrionais (o sertanejo habitante dos sertões nordestinos até as “hiléias amazônicas) e povos meridionais (os gaúchos, dos pampas do sul e o matuto). Viana afirma que o matuto é o habitante das regiões compreendidas pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, ou seja, coincide em grande parte com a região da Paulistânea ocupada pelos caipiras descritos por Darcy Ribeiro e Antonio Candido.

Independente do termo utilizado analisaremos a seguir algumas das representações que contribuíram – fazendo apologias ou fomentando preconceitos - para a construção da imagem e do imaginário que temos do caipira.

De acordo com Dante Moreira Leite em todas as pessoas “parece possível distinguir duas tendências fundamentais na reação ao grupo estranho: uma de admiração e aceitação e outra de desprezo e recusa” (1969, pg.11); desse modo, pensando no aspecto negativo, seriam, seriam normais diante do estranho, as reações de medo, repugnância e asco, como a que sentimos diante de alimentos exóticos, e os motivos desta resistência podem ser, segundo Leite, de caráter estético ou intelectual (LEITE, 1969, pg.12). O autor assevera que esses dois tipos de reação – de admiração e de desprezo – se acentuados, podem desencadear um processo de xenofilia - desprezo por seus padrões e afirmação dos padrões do grupo estranho - ou de xenofobia - rejeição total aos padrões do grupo estranho- (LEITE, 1969, p.13)¹⁶.

O caipira, cujas origens remetem a um contexto de quase isolamento, inserido muitas vezes a sua revelia no estranho mundo moderno, vive em contínuo, lento e intenso processo de adaptação e transformação. Poderia ser diferente? Acreditamos que não, pois um caipira que rejeitasse os padrões opostos aos seus estaria condenado a um estado de desajustamento

¹⁴ Exceção a Cornélio Pires, *Musa Caipira* (1910), *Quem conta um conto* (1916), *Conversas ao pé do fogo* (1921) entre outros livros em que enaltece o caipira e sua cultura e Waldomiro Silveira, que apesar do título *Os caboclos* (1920,) nos textos narra causas do caipira paulista e denomina-os pelo nome de caipiras.

¹⁵ O fato de se proporem a “estudos mais aprofundados” não quer dizer absolutamente que tenham chegado a boas conclusões. No caso de Oliveira Viana, não concordamos com muitas de suas afirmações, como por exemplo, a origem aristocrática do povo matuto, assim como a descrição e distribuição dos povos no território nacional.

¹⁶ De modo semelhante, Candido (1975, p.200), ao analisar as formas de persistência, fala em *enquistamento* como forma de rejeição ao novo, *desorganização* como forma de aceitação do novo em detrimento do velho e *aculturação*, quando novo e velho se mesclam em proporções diferentes.

social; por outro lado, um caipira que aceitasse incondicionalmente os padrões alheios se tornaria infeliz, e o pior, talvez fosse rejeitado pelos dois grupos..

Leite defende a idéia, alicerçado por George P. Murdock, que em processo de adaptação, um grupo comete desvios em relação aos padrões estabelecidos; afirma que um desvio pode ser considerado errado ou criminoso. E com a reincidência do desvio, finalmente, num processo de etnocentrismo ou autoritarismo, o grupo desviante é considerado perverso, imoral (LEITE, 1969 p.17).

O processo descrito se assemelha ao processo de adaptação do caipira ao mundo moderno e cheio de regras das cidades, ou ao processo de exotização e marginalização (no sentido de ser colocado à margem da sociedade), sofrido pelo caipira. Por sua vez, o indivíduo urbano diante do caipira (o estranho), também reage. Alguns aceitam, outros poucos admiram, mas a reação mais comum é a de estranhamento em que o caipira é considerado como algo exótico, fora dos padrões.

É opinião corrente na sociedade brasileira que diante do quadro atual de democratização geral da sociedade, é incorreto falar de preconceito contra o caipira, e que este seria um estágio ultrapassado no relacionamento entre as culturas urbana e rural. Assim sendo não abordaremos a questão da “democratização”, trataremos apenas do preconceito sofrido pelo caipira. Observaremos que tal preconceito contribuiu enormemente para a construção negativa da imagem que atualmente a sociedade brasileira tem do caipira.

Um dos primeiros registros do choque entre culturas é o de Auguste de Saint-Hilaire, um botânico francês que veio ao Brasil a convite da Família Real na primeira metade do século XIX. O caipira não era, absolutamente, seu objeto de estudo, mas durante suas viagens pelos sertões, Saint Hilaire registrou sua presença em termos nada lisonjeiros: “Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu quiçá cem exemplos dessa estúpida indolência...” (SAINT HILAIRE, 1938, p. 35). A presença do caipira era notada por Saint Hilaire não apenas nos longínquos sertões, mas também na capital da Província de São Paulo, lá estavam eles: “seu andar é pesado, e tem o ar simplório e acanhado. Pelos mesmos tem os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras,” (SAINT HILAIRE, 1938, p.34).

Saint-Hilaire afirma que o termo caipira seria uma “alcunha”, um apelido depreciativo, porque deriva de curupira, um “demônio malfazejo que habita as florestas” (SAINT HILAIRE, 1938, p. 35).

No dicionário Aurélio o termo curupira é descrito como “ente fantástico que habita as matas, um índio que tem os pés virados para trás” (FERREIRA, 1986, p.513). Em outras vertentes da lenda sobre o curupira, ele é apresentado como protetor das florestas.

Jamais saberemos qual das versões o naturalista francês ouviu, portanto, dificilmente saberemos o motivo que o levou a caracterizá-lo como “demônio malfazejo”, entretanto, é importante salientar que os informantes e interlocutores de Saint Hilaire podiam estar associando o caipira ao curupira simplesmente porque os dois habitavam as matas. A carga negativa atribuída ao termo pode ter nascido das próprias referências mentais de Saint Hilaire.

Carregado de suas convicções de europeu cidadão, ao se deparar com o caipira, faz comparações e registra suas impressões: “homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo.” (SAINT HILAIRE, 1938, p.35). Quando se vê obrigado a procurar abrigo na casa de um caipira, repudia o que vê: “admirei-me da desordem e da imundície reinantes na mesma [...]a indumentária dos pobres habitantes de Rio das Pedras era tão imunda quanto suas cabanas [...] à indolência juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez“ (SAINT HILAIRE, 1938, p.35). Em termos semelhantes:

:

muitos dentre eles eram desfigurados por enorme papo. As mulheres tinham os cabelos desgrenhados e o rosto e o peito cobertos de sujeira; as crianças pareciam enfermas e eram tristes e apáticas; os homens eram abobados e estúpidos. Parece que esses infelizes tinham muita preguiça para o trabalho, só cultivando o estritamente necessário à satisfação das próprias necessidades, [...]; desde que me encontrava no Brasil, não presenciara em pane (sic) alguma tamanha pobreza. (SAINT HILAIRE, 1938, p.35)

No começo do Séc. XX, o médico Nina Rodrigues - cujos estudos estão vazados numa espécie de preconceito racial sustentado então pelo “determinismo biológico” e pelo “darwinismo social” - praticava o que posteriormente se convencionou denominar de “racismo científico” que como se sabe, tratava-se de uma corrente de idéias que tinha seu alicerce na “hierarquização das “raças” (a branca acima das não brancas, a anglo-saxã à frente da latina), pode-se afirmar que essa corrente de idéias impulsionou e legitimou o expansionismo europeu e norte americano (NAXARA, 1998. p.11).

Nina Rodrigues afirmava que os defeitos “de nossos mestiços, são um legado de seus maiores [...] os mestiços de selvagens são capazes de inteligência desenvolvida, mas são fracos, indolentes e imprevidentes” (LEITE, 1965 p.217). O que se deduz a partir do

pensamento de Nina Rodrigues é que para alguns mestiços os “defeitos” poderiam ser genéticos e irreversíveis.

Em 1914, Monteiro Lobato, provavelmente motivado por uma desilusão causada pelo insucesso com a atividade agrícola em uma fazenda que havia herdado do avô em Taubaté, publica no Jornal “O Estado de São Paulo” o artigo intitulado *Velha Praga* (LOBATO, 1994. P. 159), em que exterioriza toda sua frustração sobre o caipira, que ele chama de caboclo. Posteriormente o referido artigo faria parte do livro *Urupês*, publicado em 1918.

Carlos Rodrigues Brandão (1983, p. 12) resume o pensamento de Lobato:

O caipira paulista típico é um sujeito ainda mais desgraçado do que o de Saint-Hilaire. Ele coexiste com o atraso, de quem não é vítima, mas produtor, com a coivara, a doença e a absoluta ignorância. Coexiste com o rancho de sapé aos pedaços e com a reprodução da miséria. É um destruidor da natureza e este parece a Monteiro Lobato ser o único trabalho que ele realiza com proveito e eficácia.

Em *Velha praga*, Lobato estigmatiza o caipira, atribuindo-lhe os epítetos de “piolho da terra”, de “uma quantidade negativa” (a parte ruim da população), para em seguida apontar como aspectos do seu caráter a preguiça, o nomadismo, o além de responsabilizá-lo pela destruição da natureza. Por fim Lobato cria um neologismo que, com o passar do tempo se tornará um sinônimo de caipira: “Jeca Tatu”. Pejado com toda essa carga negativa que Lobato lhe atribuiu, “Jeca Tatu” se tornou desde então, parafraseando Saint-Hilaire, a “alcunha injuriosa”.

Márcia Regina Capelari Naxara (1998 p.27/28) destaca que Rui Barbosa, na campanha presidencial de 1919, em longo discurso, tece críticas às idéias de Monteiro Lobato, indagando se o mesmo quando fala do Jeca Tatu, conscientemente ou não, não se referiria à “síntese da concepção que tem da nossa nacionalidade, os homens que a exploram”. Lobato ironicamente comenta em correspondência com seu amigo Godofredo Rangel que o discurso de Rui Barbosa fez disparar a venda do livro *Urupês*: “Não ficou um para remédio dos 7.000” (NAXARA, 1998,, pg. 28).

No mesmo ano em que *Urupês* foi publicado Hugo de Carvalho Ramos publica em *A Informação Goyana*¹⁷ o texto *O Interior Goyano*, Hugo que por estes tempos morava no Rio de Janeiro, onde a revista era editada, provavelmente teve acesso ao texto de Lobato pois inicia com o que poderia ser considerado uma resposta ao escritor paulista: “Ignoram

¹⁷ Revista mensal editada no Rio de Janeiro no início do Sec. XX sob a direção de Henrique Silva e com a colaboração “dos mais competentes e conhecidos sabedores das coisas do *hinter-land* brasileiro”, que deveria servir de fonte “informativa das possibilidades econômicas do Brasil Central” conforme consta no cabeçalho da primeira página de cada edição.

comumente habitantes de cidades do litoral e chamados eruditos de gabinete, o que seja, na realidade, o nosso tipo do “sertanejo” (RAMOS, 1918, p. 35)¹⁸. Passa então a argumentar a favor de uma distinção do que seriam exatamente sertanejos e caipiras (que também chama de roceiros, caboclos e queijeiros), diz finalmente que

“faz-se necessária uma grande dosagem de sentimento local, identidade mesmo quase absoluta com o meio, para que se possa apreender e sentir em toda a sua nativa e barbara poesia, seja a opulência, seja a miséria desses nossos tão caluniados latifúndios”. (RAMOS, 1918, p. 37)

Ramos acredita que sem esse filtro - uma grande dosagem de sentimento local e identidade com o meio - não seria possível interpretar o universo caipira. Além disso, argumenta que diferente do que pensam “os eruditos de gabinete” com relação à índole do “tipo sertanejo”, “a maioria dos males que afligem o nosso roceiro, é devida quase que exclusivamente a absoluta ignorância dos meios de prevenção” (RAMOS, 1918, p. 37).

A propósito, Lobato admite esse argumento e retrata-se quase seis anos depois, em 1924 influenciado por teorias higienistas, quando publica *Jeca Tatu a ressurreição*, neste momento “descobre” que a apatia do caipira tem sua origem em problemas de saúde, que são indissociáveis do subdesenvolvimento, da fome e da exclusão social, que há muito compõe a realidade brasileira.

Ainda no ano de 1924, a história de Jeca Tatuzinho passa a ser distribuída sob a forma de folheto para a campanha publicitária do Biotônico Fontoura. Eis alguns trechos do deste documento:

Jeca Tatu era um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha de sapé. Vivia na maior pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia, e de vários filhinhos pálidos e tristes. Jeca Tatu passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, [...] - Que grandessíssimo preguiçoso! [...] Além de vadio, bêbado. [...] - Que criatura imprestável!

Jeca só queria beber pinga e espichar-se ao sol, no terreiro. Ali ficava horas, com o cachorrinho rente, cochilando. A vida que rodasse, o mato que crescesse na roça, a casa que caísse. Jeca não queria saber de nada. Trabalhar não era com ele. [...] - Além de preguiçoso, bêbado; e além de bêbado, idiota, era o que todos diziam.¹⁹

Jeca então é diagnosticado, remediado e curado: “Pois é isso, São Jeca, e daqui por diante não duvide mais do que disser a Ciência. - Nunca mais!”. Jeca era um novo homem, a preguiça foi embora e o sítio progrediu:

¹⁸ Esta citação, assim como outras contidas neste trabalho que tenham sido redigidas originalmente com ortografia de época, foram reescritas conforme normas atuais da escrita ortográfica.

¹⁹ Disponível em http://lobato.globo.com/misc_jeca.asp, acesso em 15.06.2013

Jeca parecia um doido. Só pensava em melhoramentos, progressos, coisas americanas. [...] quero dar um exemplo a esta caipirada bronca. [...] Jeca aprendeu a ler e escrever e até a falar inglês: O Jeca só fala inglês agora. Não diz porco; é pig. Não diz galinha; é hen...., [...] - Quem o viu e quem o vê! Nem parece o mesmo. Está um "estranja" legítimo, até na fala.

Tudo ali era por meio do rádio e da eletricidade. Jeca, de dentro do seu escritório, tocava num botão e o cocho do chiqueiro se enchia automaticamente de rações muito bem dosadas. Tocava outro botão e um repuxo de milho atraía todo o galinham!... Suas roças eram ligadas por telefones. Da cadeira de balanço na varanda, ele dava ordens aos feitores, lá longe. Chegou a mandar buscar nos Estados Unidos um aparelho de televisão.²⁰

Mesmo que Lobato posteriormente tenha reconhecido que o estado desolador em que o caipira se encontrava era transitório e não permanente, a princípio ele reafirma os preconceitos contidos em *Velha Praga*: o caipira representado na pessoa do Jeca Tatuzinho, mesmo que por doença, continua sendo preguiçoso, vadio, imprestável, bêbado e idiota. Completando o quadro Lobato associa a cura do povo caipira, ao poder da ciência para em seguida apoteoticamente transformá-lo num legítimo “estranja”.

Figura 03 - Propaganda do Biotônico Fontour



Disponível em <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1035&sid=7> Acesso 21/02/2015

O folheto era distribuído gratuitamente em farmácias e armazéns onde o Biotônico Fontoura era vendido. Nas comemorações do centenário do nascimento de Lobato, atingiu-se a marca de 100 milhões de exemplares publicados do Jeca Tatuzinho. Foi considerada "a obra-prima da comunicação persuasiva de caráter educativo, plenamente enquadrado na

²⁰ / disponível em http://lobato.globo.com/misc_jeca.asp, acesso em 15.06.2013

missão social agregada ao marketing e à propaganda²¹”. Diante da grandiosidade dos números, da abrangência e da intensidade da campanha publicitária, que além de vender o Biotônico Fontoura, “vendeu” uma imagem negativa do caipira, o período de quarenta anos de atividade literária e artística de Cornélio Pires, defendendo e enaltecendo o caipira, e seu universo, parece insignificante.

Segundo Naxara, a personagem criada por Lobato conseguiu mais do que criar um estereótipo do caipira, pois segundo a autora, a década de vinte do século passado carregava em si o auge do imperialismo, do darwinismo social e do racismo científico (NAXARA, 1998, p.11) sendo que também nesta época constituíram-se diversas representações a respeito do brasileiro, muitas delas construídas sob o ideário do “progresso”, do trabalho, sob a égide do conhecimento científico e que enfatizavam a oposição entre tradição e modernização, rural e urbano, atraso e progresso.

Algumas dessas representações, muito pessimistas, serviram de justificativa para políticas públicas, tais como o estímulo à vinda de imigrantes europeus para compor a força de trabalho na lavoura, em especial, a cafeeira, em detrimento dos nacionais que, conforme se afirmava, não serviam para tal. Muitas dessas representações pessimistas “acabaram por cristalizar-se na figura do Jeca Tatu, ou melhor, nos seus atributos e qualidades” (NAXARA, 1998, p.37),

“a figura do Jeca Tatu realizou a façanha de materializar numa imagem forte, todo o pensamento brasileiro. Havia diversas representações sobre os nacionais, elaboradas ao longo do tempo, formando um imaginário fluido e inconstante. Tal variedade foi responsável pelas reações, tanto positivas quanto negativas, à figura do Jeca Tatu no momento do seu surgimento. A imagem do nacional/brasileiro oscilava da mais absoluta desqualificação a uma idealização romântica e condescendente.” (NAXARA, 1998, p.24)

Então, mais do que criar um imaginário acerca do caipira, Lobato, segundo Naxara, contribuiu para a constituição de todo um imaginário da nacionalidade, começado na figura do Jeca Tatu. Assim, uma vez criado, o mito Jeca Tatu ganhou vida própria, sendo assimilado e interferindo na cultura de forma a tornar-se abrangente e a parecer, ancestralmente, como algo que, desde sempre, tenha pertencido a esta cultura (NAXARA, 1998, pg.143).

Contudo, a literatura não é a única responsável pela criação e propagação de um imaginário em torno do caipira, o cinema e a televisão também contribuíram com a criação de estereótipos do caipira: o preguiçoso, o esperto, o malandro, o violento, o maltrapilho, o

²¹ disponível em http://lobato.globo.com/misc_jeca.asp, acesso em 15.06.2013

desajeitado, o feio, o desdentado, entre outros. Mesmo que houvesse caipiras criaram muitas vezes caricaturas de muito mau gosto, que persistem até hoje.

No humor, este processo de deformação da imagem pelo exagero dos detalhes não se restringe à figura do caipira. Daí tantas imagens estereotipadas que também produziram do português, do gay, do nordestino, do gaúcho, do carioca, do baiano, e de personalidades em geral. Muitas se transformaram em personagens muito queridas do público. No entanto, grande parte do público não consegue distinguir a personagem da ficção da personagem real, utilizando, muitas vezes as representações negativas como instrumento para agressões.

Como exemplo da vigência e atualidade do preconceito dirigido ao caipira construído por estes discursos (literários, televisivos, cinematográficos), que vez ou outra emergem tornando-se perceptíveis, podemos apresentar dois episódios significativos:

Em 2004 o então Presidente Lula realizou uma festa junina no Palácio do Planalto, sobre a qual A escritora Danuza Leão²² publicou um artigo no jornal “Folha de São Paulo” em que se manifestava da seguinte forma:

[...] Foi um desastre desde o começo: o tema da festa, o carro de boi chegando cheio de paçoca e cachaça, o autoritarismo de obrigar os convidados e suas respectivas esposas a vestir o traje típico [...].

Alguns mais sensatos não pagaram o mico de usar aquele chapeuzinho de Jeca Tatu, [...] terá algum ministro pintado um dentinho e um bigodinho com carvão, como é de praxe? [...]

Um país que quer tanto ser moderno poderia ter se inspirado em qualquer outro folclore que não o do atraso, o da jequice explícita.

Quem não se lembra da personagem Jeca Tatu, cheio de lombrigas, personificando um Brasil de que lembramos com carinho, mas que não é exatamente a imagem a ser exportada para os grandes estadistas do mundo com quem Lula gosta tanto de conviver de igual para igual?

Não há uma mulher que se realce num vestidinho caipira; não existe imagem masculina que resista a uma camisinha xadrez remendada e uma costeleta postiça.

[...] Olhem bem a foto para não perder nenhum detalhe: a margarida no bolso de Lula, o chapéu de palha desfiado, as trancinhas e as pintinhas feitas a lápis no rosto de dona Marisa. Pior, impossível.²³

O segundo caso, mais recente, aconteceu em Goiás, quando ao criticar um pré-candidato ao governo do Estado de Goiás que na festa de filiação partidária tocou um berrante, o Jornal “A Rede” publicou:

²² Jornalista, escritora e socialite brasileira. Conhecida nos meios sociais do Rio de Janeiro. [...] dona de boutique, cronista social, [...] Publicou os livros “Na Sala Com Danuza”, (1992), “Quase Tudo” (2005), “Danuza Leão Fazendo as Malas” (2008) e “É Tudo Tão Simples” (2011). Disponível em http://www.e-biografias.net/danuza_leao/, acesso em 25.07.2013.

²³ Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/danuza-leao--26130#comments>, acesso em 01.07.2013

o eleitor vai se **envergonhar** de votar nele, [...] **Ninguém é evitável por ser caipira**. O problema (do candidato) não é a **Jequice**, é a jeguice. **As pessoas se apiedam do Jeca**, mas evitam o jegue. Até **os caipiras correm para longe de algum caipira que precisa do seu voto** [...] Até os **jecas não votam em jeca** [...] a **burrice não é problema**, o erro é potencializá-la. (JORNAL A REDE., 09.06.2013. p.3)

Os grifos são nossos e servem para evidenciar o extremo preconceito do autor em relação ao caipira.

Não sabemos se o artigo goiano teve repercussão, mas o artigo de Danuza provocou muitas reações, tanto sob a forma de artigos para o mesmo jornal, como em comentários de leitores no site do jornal, como o de Márcia Camargos²⁴, estudiosa do assunto, em que afirma que a carga de preconceito patente no artigo de Danusa, estarrece quem se preocupa com a preservação da cultura e da identidade nacional²⁵. Já o jornalista Luiz Nassif declara que Danuza viu no bigodinho de Lula a elegia ao atraso, do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato e diz que nossos caipiras não são assim, que o caipira é um sujeito ladino, que sabe compreender o mundo a partir do que aprende em seu canto²⁶.

Um leitor do referido jornal comenta que “Há muito tempo não se via um texto jornalístico tão cheio de preconceitos como a crônica de Danuza Leão sobre a festa caipira na Granja do Torto”, outro afirma ser “lamentável e preconceituoso o artigo [...] Se a colunista continuasse morando no interior, talvez conseguisse perceber o que existe de tradição nas festas juninas que acontecem em todos os cantos do Brasil”²⁷. Estes são alguns exemplos entre tantos.

Contudo, houve leitores que concordaram com a *socialite*, um destes leitores se manifestou no painel de comentários do site dizendo que achou “excelente sob todos os aspectos o que escreveu ontem Danuza Leão”²⁸. O sobrenome deste leitor: Matarazzo, um nome que remete à tradicional e rica família paulista, é significativo e vem corroborar a fala de Brandão quando diz que o caipira “é ponto por ponto a face negada do homem burguês e se define pelas caricaturas que de longe a cidade faz dele, para estabelecer, através da própria diferença entre um tipo de pessoa e a outra, a sua grandeza” (BRANDÃO, 1983 p.04).

²⁴Doutora em História Social pela USP e co-autora de *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*, Senac, 1997

²⁵ Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/danuza-leao--26130#comments>, acesso em 01.07.2013

²⁶ Disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/luis_nassif__26131 Luiz Nassif acesso em 22.07.2013.

²⁷ / Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/danuza-leao--26130#comments>, acesso em 01.07.2013

²⁸ *Idem*

O compositor/cantor Renato Teixeira, na música “Rapaz Caipira” reconhece a existência do preconceito, mas canta:

Qui m'importa, qui m'importa,
o seu preconceito qui m'importa,
você diz que eu sou muito esquisito,
e eu às vezes sinto a sua ira,
mas na verdade assim é que eu fui feito,
é só o jeito de um rapaz caipira.
Qui m'importa, qui m'importa,
o seu preconceito qui m'importa²⁹

Um caso que envolve Renato Teixeira e que demonstra o preconceito implícito na palavra caipira é o da música *Romaria*, que compôs quando ainda não era reconhecido como cantor, e por anos procurou em vão, alguém que se dispusesse gravá-la, até que Elis Regina em uma belíssima interpretação consagrou a música que foi regravada por diversos cantores que passaram a entoar o estribilho “sou caipira, pira, pora...”. Renato Teixeira credita a resistência inicial ao preconceito, e agradece a cantora Elis Regina que acabou ajudando a popularizar o termo “caipira”, e indiretamente e de modo natural, sem sentidos pejorativos, ajudou a popularizar também o caipira e sua cultura,...

Entre tantas manifestações de preconceito, no entanto, movimentos contrários, mesmo não tendo a mesma força discursiva, faziam-se presentes. Já no início do século XX, três vozes se erguem em defesa do caipira: Waldomiro Silveira com *O mundo Caboclo* (1920), Amadeu Amaral com *Dialecto Caipira* (1920) e Cornélio Pires com sua extensa obra.

Waldomiro Silveira foi um advogado e político paulista que se apaixonou ainda menino pelos caipiras da pequena cidade paulista de Casa Branca no final do século XIX e sua cultura. Estudou tanto o dialeto caipira que sua obra diferencia-se da de outros escritores regionalistas por utilizá-lo inclusive na fala do narrador, como no caso do livro *Lereias, a história dos caipiras contada por eles mesmos*. Segundo Bernardo Elis na introdução do volume *Os Caboclos*, para Waldomiro Silveira “o caipira era o mais belo, o mais digno, e o mais merecedor de respeito dos seres da criação” (SILVEIRA, 1974, p. xvii).

Por sua vez, o folclorista Amadeu Amaral referindo-se ao interior de São Paulo da passagem do sec. XIX para o XX, afirmou que “é de todos sabido que o nosso falar caipira – bastante característico para ser notado pelos mais desprevenidos como um sistema distinto e inconfundível – dominava em absoluto a grande maioria da população [...] [continuando o raciocínio, Amaral assevera que] o caipirismo não existia apenas na linguagem, mas em todas

²⁹ Rapaz caipira- faixa 19 do álbum Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho de 1999

as manifestações da nossa vida provinciana.” (AMARAL, 1920 p.11). Em 1920, Amadeu Amaral publicou um valioso estudo léxico-fonético-morfológico-gramatical da linguagem caipira, intitulado *Dialecto Caipira*.

Outro importante apologista da causa caipira foi Cornélio Pires que desde 1910, realizava turnê pelo interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás com o grupo musical Turma dos Caipiras que entoava cantigas e contava anedotas sobre o cotidiano caipira. Pires também publicou muitos livros, entre eles, *Musa Caipira* (1910), *Quem conta um conto* (1916), *Conversas ao pé do fogo* (1921). Nestas e em todas as suas outras obras, procurou divulgar a cultura caipira identificada na região de Tietê (São Paulo), o modo de vida do caipira, e a riqueza de seu linguajar. Pires enfrentou os ataques de Monteiro Lobato, e em um de seus artigos defendeu o caipira nos seguintes termos:

O nosso caipira tem sido vítima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens sem conhecimento direto do assunto, baseado em rápidas observações sobre mumbavas e agregados [...] 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, idiota e nhampan. (PIRES, 1987, p.3)

É importante destacar que Cornélio Pires foi o responsável pela primeira gravação independente de música caipira em 1929, lançou muitas duplas, e foi ele quem sugeriu o nome para a dupla Tônico e Tinoco. Cornélio Pires apresentava-se também nos programas de rádio e televisão, chegou a ter o próprio programa de rádio. Interessou-se pelo cinema ao ponto de produzir filmes. Em todas as suas atividades o tema central era o mundo e o homem caipira, que admirava e defendia contundentemente. Lobato ironizava o trabalho de Pires, dizendo que ele tinha outro interesse:

[...] uma bonita estilização - sentimental, poética, ultra-romântica, fulgurante de piadas - e rendosa. O Cornélio vive, passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exibições que faz do seu caboclo [...] e o público mija de tanto rir. O meu Urupês veio estragar o caboclo do Cornélio. (LOBATO, 1959, p.52 in SILVA, 2008, p. 62)

Além de Silveira, Amaral e Pires, outros autores produziram obras em que o caipira era valorizado. Na literatura, o movimento regionalista teve grande importância na divulgação e permanência da cultura caipira, com grandes representantes na região da antiga “Paulistânea”: Guimarães Rosa, Mário Palmério, os goianos Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Elis, Carmo Bernardes, Eli Brasiliense, Bariani Ortêncio, entre outros.

Segundo Jube mesmo depois do sucesso da “obra mestra” de Guimarães Rosa, ainda havia certo preconceito em relação à literatura regionalista e “em nosso estado [Goiás] o preconceito assume uma feição provinciana e esnobe, caracterizada por um pudor das origens, como uma ânsia de nivelar-se ao padrão cultural de centros mais desenvolvidos” (1978, p. 9).

Apesar disso o leitor consagrou o estilo, talvez porque “nenhuma literatura reflita melhor a alma, a consciência, a filosofia do povo que a regionalista” (ALMEIDA, 1985, p. 27).

A música, o rádio e a TV formam o que poderíamos denominar de tripé de sustentação da permanência da cultura caipira. O sucesso daqueles primeiros discos gravados por Cornélio Pires foi tal que inaugurou um estilo musical: a música sertaneja. Inaugurou no sentido de expor pela primeira vez a música do universo rural ao público urbano, ela já existia antes, as primeiras gravações são da mesma música caipira tocada nos festejos, nas catiras e forrós. A diferença era que na forma de LPs ganhou as cidades, passou a ser tocada nas rádios em programas dedicados ao estilo musical.

Conforme Inezita Barroso - cantora e apresentadora do programa de TV *Viola minha Viola*, um dos mais assistidos na TV Cultura, e que está no ar há décadas - a música sertaneja recebeu tantas influências que se tornou outro estilo, por esse motivo ela prefere usar o termo “música caipira” ou “música de raiz” para designar as modas de viola, mais assemelhadas com o estilo antigo. Todavia, o programa *Viola minha viola* não é tão ortodoxo assim, e frequentemente exhibe artistas da nova geração, intérpretes de um estilo “regional” inspirado na música e no mundo caipira sem sê-lo. Mas que também não chegam a ser o novo sertanejo.

Outra atração da TV Cultura que mantém relação com o estilo caipira, herdeira do programa *Som Brasil* transmitido nos anos oitenta, é o *Sr. Brasil* apresentado por Rolando Boldrin. Este programa, mais do que o *Viola minha viola* de Inezita, dialoga bastante com o novo e com estilos de outras regiões do país.

Em Goiás, no mesmo estilo, destaca-se o programa *Frutos da Terra* apresentado por Hamilton Carneiro. Outro que merece destaque é o programa da TV Aparecida: *Terra da Padroeira*, comandado por Kleber Oliveira com atrações mais tradicionais. Neste programa o humor fica por conta dos personagens caipiras que compõem a “Família Terra da Padroeira”: Tonho Prado, Menino da Porteira e Dona Tatá.

Os programas citados usam uma fórmula antiga, utilizada desde as apresentações de Cornélio Pires em suas turnês: causos, humor, música e cenário característico da cultura caipira. Fórmula simples, mas eficaz, pois incita o saudosismo e mexe com as emoções

esquecidas do povo caipira. Praticamente em toda a região da Paulistânea tem alguma emissora, com um programa assim. Neles o caipira se encontra e se identifica.

As TVs também exploraram o tema em novelas e programas humorísticos. Junto com o cinema criaram personagens inesquecíveis, mesmo que por vezes, excessivamente caricatos. De certa forma pode-se dizer que cinema e TV serviram a dois propósitos: apreciar e depreciar o caipira.

Da mesma forma acontece na *internet*: assim como são inúmeros os sites que demonstram, divulgam e colaboram com o estudo da cultura caipira, muito bem elaborados, capazes de agregar áudios, vídeos, fotos e textos num único lugar, existem os sites de humor caipira, com animações e personagens que lembram mais o Jeca de Lobato que os “caipiras modernos”.

Embora pareça estranho falar em caipira moderno, foi este o caminho encontrado pelo caipira, principalmente para os que se deslocaram para as cidades.

Atualmente observa-se no turismo, nos eventos culturais, como na música, cinema, programas de TV e rádio, festas, encontros de foliões e catireiros, nos rodeios, e até na academia, que vem se voltando cada vez mais para os saberes tradicionais, um crescente movimento apologético do Cerrado, seus povos e suas culturas:

Poder-se-ia dizer que há uma admiração do homem contemporâneo pelo que lhe parece ter origem na tradição ou ter fonte primitiva. Como numa cópia plástica de orquídeas, a fantasia do simples e a espetacularização da tradição ecoam-se gravitando em torno das vozes de uma sociedade urbana. A novidade é o antigo. O antigo é um adorno. A memória é uma relíquia. (CHAVEIRO, 2005 p.60)

Nota-se um desejo saudosista de recordar as coisas que reportem ao universo rural onde nasceu, existiu e se transformou a cultura caipira, antes de vir para as cidades e continuar seu processo de adaptação e transformação.

Os discursos apologéticos e os preconceituosos acabaram por criar dois tipos de representações bem definidas do caipira um tipo pejorativo e outro apreciativo. Acreditamos que as representações relacionadas à definição do caráter caipira, de forma negativa e preconceituosa, não condizem com a imagem do caipira contemporâneo, mas são obstáculos que aos poucos, vem sendo superados.

Entendemos que o embate ocorrido entre Pires e Lobato, de certa forma, não acabou. Mesmo que abrandado - por uma postura pós-moderna da sociedade, que pode possibilitar

uma convivência menos conflituosa entre tradição e modernidade - vez ou outra a face oculta do preconceito se mostra.

Entendemos igualmente que o confronto entre os discursos apologéticos e preconceituosos foi útil, pois se Ribeiro e Candido estavam certos ao afirmar que o caipira se extinguiria em contato com o progresso e a modernização, o embate entre apologias e preconceitos acabou criando instrumentos para a permanência e adaptação da cultura caipira, confirmando Leite quando diz que os caipiras “aparentemente presos às tradições, são capazes de rápidas mudanças, embora continuem formalmente fiéis à tradição” (LEITE, 1965 p. 125) e que “a existência, (ainda hoje), da cultura caipira, já é uma prova da integração de traços da cultura primitiva com a cultura civilizada” (LEITE, 1965, p.121).

1.2 A REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Não seria correto dizer que Cornélio Pires foi o primeiro a trabalhar com personagens caipiras, pois o teatro já representava o caipira desde a primeira metade do século XIX, e na segunda metade, a literatura impulsionada pelo movimento regionalista e as artes plásticas, sobretudo as obras de Almeida Junior produziram representações marcantes do caipira, de sua cultura e da paisagem que o cerca.

No entanto, talvez possamos afirmar que Cornélio Pires foi o promotor da transformação da cultura caipira nativa em produto cultural. Ele formou uma trupe de nome “Turma Caipira” em 1910 desde então e por muitos anos, Cornélio e a Trupe fizeram apresentações repletas de músicas e histórias caipiras que percorreram os teatros e circos de São Paulo, Minas e Goiás; escreveu vários livros que tratavam de temática caipira, e podemos afirmar também que ele inaugurou o comércio de discos de música sertaneja.

Nos anos vinte quando a indústria fonográfica já era uma realidade em São Paulo, Cornélio Pires quis gravar um disco com músicas caipiras, anedotas, desafios, declamações e cateretês, mas foi rejeitado pela gravadora. Então, em 1929 ele mesmo financiou a gravação e a prensagem do disco *Turma Caipira de Cornélio Pires* que era vendida somente após as apresentações itinerantes, com grande sucesso.

A aceitação do produto por parte do público consumidor fez com que a produtora de discos Columbia reconhecesse a existência de um mercado promissor para aquele gênero

musical. Com isso, a produtora resolveu investir no segmento, prensando outros 43 títulos até o início de 1931 (OLIVEIRA, 2003, p. 253). O novo filão fez com que a gravadora RCA Victor “inventasse” a “Turma caipira do Victor” que gravou muitos discos entre 1929 e 1937 (REVISTA HISTÓRIA VIVA edição 63, 2009).

Dessa forma, estava consolidado o mercado consumidor para produtos culturais com temática caipira. Este era o tema central nos trabalhos de Pires que chegou a receber críticas de que não criava nada, simplesmente absorvia e reproduzia a cultura caipira sob a forma de discos, livros e espetáculos. De qualquer forma a receptividade do público foi tão boa que estimulou outros artistas a ingressarem no seguimento, assim surgiram muitos “caipiras” em todos os campos da arte e em todas as mídias da época.

Diferente do que frequentemente ocorria com a maior parte dos artistas, começar no rádio para seguir em shows itinerantes, Cornélio Pires começou junto ao público em suas apresentações, gravou discos e só depois disso foi para o rádio. A *Turma caipira de Cornélio Pires* agradou tanto que ele acabou tendo seu próprio programa de rádio.

Desse modo, a cultura e a música rural e local saíram de seu espaço cultural de origem e rapidamente ingressaram no universo dos meios de comunicação de massa. Emissoras passaram a inserir em sua grade, programas com os artistas caipiras. Programas como Nhô Totico, Arraial da Curva Torta e Serra da Mantiqueira faziam sucesso nas rádios paulistanas. (REVISTA HISTÓRIA VIVA edição 63, 2009)

Nas primeiras décadas do século XX o rádio era o mais poderoso veículo de comunicação, com transmissão em ondas curtas, que atingiam os lugares mais longínquos, muitos artistas surgiram e se tornaram ídolos em sua área de atuação seja na dramaturgia (as rádios novelas faziam tanto sucesso quanto as atuais), como apresentadores, jornalistas ou como cantores.

Naquela época, os programas de rádio eram feitos ao vivo, diante de numeroso público, de modo que os artistas se apresentavam em um palco, e por esse motivo acabavam desenvolvendo outras aptidões artísticas, cantores se tornavam também atores e vice versa. Os artistas mais famosos, com intenso assédio de fãs, realizavam turnês com apresentações em teatros, casas de espetáculos e circos.

Alguns exemplos de artistas multifacetados são Genésio Arruda que foi ator, cantor, compositor, cineasta, produtor e nos anos trinta mantinha um programa de rádio, e Oscar Pereira Rodrigues, humorista, animador e apresentador que a partir do final dos quarenta interpretou a personagem Saracura nas rádios e TVs.

Figura 04 - Oscar Pereira Rodrigues (Saracura)



Disponível em <http://www.garagemmp3.com.br/saracura>

O rádio foi o maior responsável pela difusão no vasto território brasileiro da música caipira batizada de sertaneja, promovendo o surgimento de centenas de nomes relacionados à esse gênero musical, sendo que alguns desses nomes se tornaram ícones da cultura caipira e da cultura brasileira como um todo. É o caso, por exemplo, da dupla Tonico e Tinoco.

Os anos 40 e 50 foram os anos de glória da música “sertaneja” e muitos sucessos cantados até hoje, tiveram origem naquela época. Nos anos 60 os movimentos da Bossa Nova, Rock, Jovem Guarda, a influencia da cultura estrangeira norte americana e acreditamos também, o discurso da modernização da sociedade, fizeram com que o estilo caipira fosse encarado com outros olhos:

Seu público era aquele mais ligado a festas tradicionais que aconteciam no interior e na periferia das cidades. Ficou sendo a música do pobre, do interiorano e do suburbano, e teve seu lugar definido – era de segunda classe, do quintal, da cozinha. Os nomes do período áureo, como Tonico e Tinoco e Inezita Barroso, ficaram relegados a programas do tipo “hora da saudade”. (NEPOMUCENO, 1999, *Apud* OLIVEIRA, 2003, p.255)

Existia um clima de preconceito sócio-musical, os territórios estavam bem marcados, e os meios de comunicação de massa definitivamente não eram lugar para a cultura caipira. As rádios AM, que se dedicavam justamente ao publico “pobre, interiorano, suburbano, de segunda classe, do quintal, da cozinha”, mantinham programas caipiras, mas assim mesmo em horários menos nobres, como nas madrugadas. Sem muita concorrência, esses programas

faziam grande sucesso e consagraram muitos artistas e até apresentadores como Zé Bétio. Nem mesmo o boicote das *massmedia* impediu a continuidade das duplas que se mantinham gravando discos e fazendo shows pelo interior, nas periferias das cidades, nos picadeiros dos pequenos circos.

Nos anos 70, com o surgimento de novas duplas e de inovações nos arranjos, modo de cantar e utilização de novos instrumentos, as músicas ganham nova roupagem e ganham mais espaço nas rádios e televisões, inaugurando um novo tempo na música sertaneja:

Chitãozinho e Xororó surgem em 1970; Milionário e Zé Rico estouraram em 1975; Sérgio Reis, Rolando Boldrin, Almir Sater são figuras da nova safra. Mas, a essa altura, o mundo sertanejo estava dividido. De um lado, os quase marginais, apegados às tradições. De outro, os que procuravam a integração com as novidades do mercado e que vendiam mais. Chitãozinho e Xororó, apresentando as “baladas rancheiras com roupagem pop cantadas em terças”, “criaram um abismo intransponível entre os dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna”. (NEPOMUCENO, 1999, *Apud* OLIVEIRA, 2003, p.255)

Atualmente, ao fim de algumas modas musicais passageiras como o “forrónejo”, o “sambanejo” e o “sertanejo universitário” a chamada música sertaneja moderna guarda pouco ou quase nada do antigo estilo tradicional, mas muitos intérpretes fazem questão de se afirmar caipiras, e de “provar” que foram criados na antiga tradição da música caipira; em seus shows guardam tempo para tocar na viola antigas modas de viola, e em seus CDs reservam uma ou duas faixas para gravações de versões de antigos sucessos caipiras.

O velho formato criado por Cornélio Pires em suas apresentações itinerantes: música caipira, dança, humor e causos, foi levada para a TV e se repete com algumas inovações como belos cenários e culinária caipira, até os dias atuais em programas transmitidos por emissoras locais da região da Paulistânea (*Programa Frutos da Terra*, TV Anhanguera em Goiás; *Programa Prosa Caipira*, TV Serra Azul Paulista; *Programa Alma Caipira*, TV ARA em São Paulo; *O Canto Caipira*, Canal 20, Ribeirão Preto, entre outros.) e até mesmo em TVs de abrangência nacional como a católica TV Aparecida (*Programa 100% Caipira*), TV Câmara (*Programa Brasil Caipira*), e na TV Cultura de São Paulo dois programas tem grande destaque: *Viola Minha Viola* apresentado há décadas por Inesita Barroso e o Programa *Sr. Brasil* apresentado por Rolando Boldrin.

Na primeira transmissão da TV brasileira em 1950 a programação preparada incluía uma entrevista com dois visitantes que iriam explicar a utilidade da TV, apresentações de cantores, entre eles a famosa apresentação de Lolita Rodrigues cantando o Hino da Televisão, Lima Duarte falando sobre Teatro, Aurélio Campos sobre futebol e uma apresentação cômica

de Mazzaropi (REVISTA NOSSO SÉCULO 1980, p.51), confirmando que o Caipira aparece na TV brasileira desde a sua primeira transmissão.

De acordo com a mesma revista, no segundo dia não havia programação preparada e nos primeiros meses, tudo foi feito de improviso. Os programadores tiveram de recorrer ao que já era sucesso, e assim muitos caipiras das rádios, teatros e revistas ganharam espaço nas TVs, geralmente em quadros cômicos; e é assim que ele vem aparecendo com mais frequência na TV desde então. Muitos personagens estão preservados no imaginário popular por atuações em programas de humor: o Nerso da Capitinga, a Filomena, e o Joselino Barbacena da *Escolinha do Professor Raimundo*, o Jeca Gay de *A Praça é Nossa*, entre outros.

Nas novelas também é com humor que o caipira é representado, quem não se lembra do Sassá Mutema, interpretado por Lima Duarte em *O Salvador da Pátria*, do Petruccio de Eduardo Moscovis em *O Cravo e a Rosa*, do Crispim de Emilio Orciolo e da Mirna de Fernanda Souza em *Alma Gêmea* e mais recentemente o Zelão de *Meu Pedacinho de Chão*, uma curiosa representação de um caipira de fala convincentemente tradicional, mas com um visual e trejeitos de *cowboy* norte americano, com direito a coldre, armas e perneiras, interpretado por Irandhir Santos.

No que diz respeito ao sotaque que tanto preconceito causou em outros tempos, pelo menos na boca de ocasionais celebridades televisivas como o da ex-jogadora de basquete Hortência; do comentarista de futebol, Neto; da assistente de palco do Programa do Ratinho, Milene Uehara; da atriz Grazi Massafera ou da apresentadora Sabrina Sato, parece não causar tanto estranhamento atualmente

Na televisão brasileira os personagens caipiras foram representados como o rústico, tradicional, analfabeto, preguiçoso, gay, idiota, mas também foram profissionais especializados, empresário, esperto, engraçado e trabalhador, como poderia ser tudo isso um homem urbano ou representante de outra cultura. Mas ainda prevalece uma representação estereotipada construída pelo olhar de seus “opositores” históricos: representantes das cidades ou das elites econômica e intelectual. Hartog afiança que

dizer o *outro* é enunciá-lo como diferente – é enunciar que há dois termos, *a* e *b*, e que *a* não é *b*”. Entretanto, isso não é tudo, a fim de traduzir a diferença e para ser persuasivo, o narrador tem ao seu dispor a figura da inversão, utilizando-se dela, ele “passa da posição de diferença à produção da oposição. (HARTOG, 1999, p.68)

Com isso, “não há mais *a* e *b*, mas simplesmente *a* e o inverso de *a*” (HARTOG, 1999, p. 230); a proposição de Hartog se torna facilmente compreensível quando nomeamos

“a” como sendo o homem das cidades ou membro das elites econômica e intelectual, aquele que narra ou produz representações do caipira, e quando nomeamos “b” como sendo o caipira.

Figura 05- Genésio Arruda, ator, cantor, compositor, radialista, cineasta e produtor



Disponível em <http://bonavides75.blogspot.com.br/2014/10/genésio-arruda-47-anos-de-saudade.html>

Esta representação estereotipada do caipira, no entanto, não foi inventada pela TV, ela já podia ser observada antes nos circos, teatros e no cinema. Em 1929 Genésio Arruda já aparece como um caipira em seu primeiro filme "Acabaram-se os Otários" (figura 05), o primeiro filme sonoro brasileiro, onde já aparecia com o rosto pintado, os dentes imitando podres, e usando roupas e chapéu toscos.

Mazzaropi era um fã de Genésio, e em 1961 o convidou para atuar no filme "Tristeza do Jeca" onde interpretou o Coronel Policarpo, personagem que lhe rendeu Troféu Saci como melhor ator coadjuvante. Mas quem fazia um caipira era o “Jeca” Amacio Mazzaropi:

Em Botucatu apareceu, em 1943, um humorista mambembando em galpões alugados: era o paulista Mazzaropi. Apresentando-se em circos, fazia sucesso cantando “Tristezas do Jeca”, de outro músico, Roque Ricciardi, que adotou o nome artístico de Paraguassu. Filho de pai italiano e mãe portuguesa, nascido em São Paulo, Mazzaropi passou sua infância à porta dos circos. Aos 20 anos, em 1932, já era conhecido nos picadeiros e nos auditórios de rádio onde se apresentava. Criou um tipo, vestido com calça pesca-siri, chapéu de palha desfiado e botina

desengonçada, e conseguiu ser considerado o melhor intérprete do Jeca Tatu. Até o final da década de 1940 já tinha produzido, dirigido e estrelado dez filmes, ficando tão popular quanto rico e lotando salas de todo o país. (NEPOMUCENO, 1999, *Apud* OLIVEIRA 2003, p. 255)

Mazzaropi inspirou-se no Jeca Tatu dos folhetos do Biotônico. Suavizou um pouco a representação negativa, eliminando as doenças e a dependência da intervenção externa para a “salvação”, e carregou na esperteza. Manteve a preguiça do Jeca de Lobato e criou um jeito desengonçado para a personagem que caiu no gosto popular e apesar de toda a onda contrária da crítica cinematográfica, Mazzaropi conseguiu um público fiel que aguardava com ansiedade o lançamento do próximo filme que era realizado em um grande cinema do centro de São Paulo, sempre no dia vinte e cinco de janeiro, dia do aniversário da cidade, com direito a tapete vermelho, artistas famosos e autoridades convidadas, muitos *flashes* e milhares de fãs.

Um megaevento que causava inquietação entre produtores e críticos de cinema que desdenhavam e menosprezavam suas obras. Mazzaropi possuía seu próprio estúdio de cinema em uma fazenda da cidade de Taubaté que contava com hotel e restaurante para acomodação de técnicos e atores, produzia e distribuía seus filmes com recursos e equipamentos próprios. Sem dúvida, um fenômeno da indústria cinematográfica brasileira. Seu Jeca tem até hoje passados tantos anos de sua morte, forte presença no imaginário do caipira

Após Mazzaropi diminuíram as aparições do caipira no cinema. As mais significativas são *A marvada carne* (1985) e *O tapete vermelho* (2006).

A marvada carne teve seu roteiro inspirado em um conto de Cornélio Pires e tenta representar o universo e o modo de vida do caipira do interior paulista no início do século XX, o que o diretor André Klotzel faz com rigor e acreditamos com sucesso. Destaca-se as interpretações de Fernanda Torres e Adilson Bastos que fazem o casal de caipiras protagonistas da história. O filme *O tapete vermelho* é uma homenagem a Mazzaropi, dirigido por Luiz Alberto Pereira e representa as desventuras de um caipira, interpretado por Matheus Nachtergaele, que sai da roça e segue para a cidade para que seu filho possa assistir a um filme de Mazzaropi.

Com certeza outros filmes devem ter sido e continuam a ser rodados, a própria escrita deste trabalho comprova o fato de que o cinema continua representando o caipira. A internet está repleta de produções, a maioria de curta metragem de origem paulista e mineira.

Muitos nomes aqui citados, autores ou intérpretes da cultura caipira sofreram com o preconceito de alguma forma, Cornélio Pires foi rejeitado pela crítica da época, Mazzaropi era

discriminado entre os cineastas e cinéfilos, a música sertaneja como estilo musical foi hostilizada pelo mercado por muito tempo, os programas de rádio ou TV eram chamados de “bregas”. Mas, apesar disso tudo, assim como a música “sertaneja”, com todas as suas variantes (caipira, raiz, universitária, regional) que em pesquisas recentes é apontada como a mais executada em todo Brasil, todos os outros representantes citados, sempre tiveram o seu público em suas devidas áreas de atuação e em sua época, alguns com muito sucesso.

1.3 O CAIPIRA NO AUDIOVISUAL GOIANO

No que se refere à representação do caipira, Goiás não se diferencia do resto da Paulistânea, pois os artistas e escritores do estado frequentemente fizeram uso da figura e do universo do caipira em suas obras. Fosse este um trabalho sobre a representação do caipira na literatura goiana, teríamos muitas páginas escritas sobre os textos de Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Elis, Bariani Ortêncio, Carmo Bernardes, Cora Coralina ou Jose J. Veiga, todos repletos de personagens representativos do universo sertanejo do caipira.

Todavia, mesmo tratando-se da produção audiovisual teremos de citá-los, pois algumas de suas obras são tão fortes e impactantes que foram levados para as telas do cinema. Bernardo Elis, além de ter sido ele próprio tema de um documentário³⁰, foi quem mais teve títulos adaptados para o cinema³¹ (LEÃO, 2014, p.71-83), a vida de Carmo Bernardes e Cora Coralina também serviram de inspiração para documentários³² (LEÃO, 2014, p. 87) e o conto de Cora *As Tranças de Maria* também foi adaptada sob direção de Pedro Carlos Rovai (LEÃO, 2014, p. 73).

Quase todas as produções cinematográficas referidas acima, são de cineastas não goianos que se debruçaram sobre temática goiana, por isso não nos ateremos a estes, pois interessa-nos no momento observar o modo como a produção audiovisual goiana representa o caipira.

³⁰ “Caminhos dos Gerais”, 1979, média - metragem em 35mm direção de Carlos Del Pino

³¹ “Camélia”, 1978, direção de Carlos Del Pino baseado no conto “A Mulher que Comeu o Amante; “Índia, a Filha do Sol”, 1982. Direção de Fábio Barreto baseado nos contos “Índia, a Filha do Sol” e “Sua Alma, sua Palma; “Terra de Deus”, 1996, direção de Iberê Cavalcanti baseado no conto “A Enxada”; “Pai Norato”, 2000, baseado em conto homônimo dirigido por José Lino Curado; André Louco”, 1990, dirigido por Rosa Berardo.

³² “Rememórias”, 2006, direção de Nelson Santos; “Cora Doce Coralina”, 1984, documentário - direção de Armando Lacerda; “Corra, Coralina, Corra!”, 2006, curta metragem - direção de João Novaes; “Cora entre Pedras e Flores”, 2006 direção de Lázaro Ribeiro

Um exemplo curioso de como o caipira é representado no audiovisual goiano é o do longa metragem *O Matuto - ou Dois Dias e Meio* (2000), de Martins Muniz, Neste filme o tema comumente explorado do encontro conflituoso do caipira com os elementos modernizantes das cidades é levado às últimas consequências, porem, sem o humor que amiúde acompanha tal encontro.

Um breve resumo pode nos ajudar a compreender e interpretar as representações contidas no filme, atribuindo-lhes sentido³³. Então, vejamos: quando sai do sítio em companhia de sua mulher para uma visita à cidade, encontram um grupo de motoqueiros baderneiros que explicitam exacerbado preconceito ao casal, o matuto então é agredido brutalmente e sua esposa é violentada e morta, momento em que os motoqueiros demonstram ser mais que baderneiros, eram bandidos violentos. Como nos clássicos filmes norte americanos de *Far-west* tem início a “vingança justa”, armado de facão, arco e flecha e lança o matuto elimina um a um todos membros da gangue. Embora a qualidade técnica deixe a desejar, as cenas de violência em que o caipira usa suas armas de forma semelhante a que um cavaleiro medieval usaria sua espada, sua lança e seu arco são dignas de nota. Para o último oponente ele aparece como uma espécie de entidade imaterial ou alucinação que some e aparece aos olhos do vilão, como um curupira (o demônio malfazejo de Saint Hilaire). Após a eliminação deste que era o líder do grupo, na última cena, o caipira vingador se desarma e retorna para seu lugar de origem, seu refúgio: o mato. Como o curupira, lendário habitante das matas.

Muitos filmes mostram o caipira sendo enganado, diminuído, humilhado ou agredido por personagens urbanos, no entanto, em nenhum outro filme o caipira reagiu tão humanamente como em *O Matuto*, contrariando a propalada impassibilidade do caipira e confirmando a proposição de Frei José M. Audrim, quando se refere ao caipira goiano do início do século XX, e assevera que “o mesmo homem afetuoso, manso e caridoso pode transformar-se, de um dia para o outro, em jagunço violento e sem piedade” (AUDRIM, 1963, p.193).

Portanto, acreditamos que em *O Matuto* apesar do fraco argumento, defeitos de interpretação e da baixa qualidade técnica, a representação do caipira foge aos estereótipos, à imagem clássica do caipira pacato, impassível, submisso e mostra um caipira verossímil, humano, com qualidades e defeitos.

³³ Consoante Roger Chartier, podemos considerar as representações como “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1999, P. 17).

Outra representação do caipira muito conhecida, surgida da produção audiovisual goiana foi a do caipira Geraldinho. Geraldo Policiano Nogueira é o nome completo do contador de casos que na década de oitenta do século XX tornou-se um fenômeno midiático.

Filho de agricultores, nascido no ano de 1918 na Fazenda Aborrecido, no município de Bela Vista de Goiás. Ali nasceu, cresceu, casou, constituiu família, cultivou lavoura, trabalhou com gado, viu as tropas de mulas, conduziu carro de boi, esteve nos mutirões, nas folias, rezou nas novenas, dançou nas catiras, viu chegar o trem, os automóveis e caminhões, o rádio, a energia elétrica, a televisão, viu ou ouviu notícias do nascimento de Goiânia e Brasília e de uma infinidade de rodovias.

Até 1993, ano em que faleceu, viu “seu mundo” transformar-se. O próprio Geraldinho mudou, embora sua figura, seus modos, e sua maneira de falar, remetam ao caipira antigo do início do século XX, ou até do século anterior, e dificulte este entendimento para muitos que insistem em dizê-lo “o típico caipira”. Ele também se transformou várias vezes, acumulando um oceano, ou melhor, “um cerrado de memória”, que é a matéria prima dos seus causos.

Figura 06 - Geraldo Policiano Nogueira, o Geraldinho



Fotograma da propaganda da Caixego número nono – tempo: 00:00 min.

Geraldinho é um exemplo excepcional de aproximação entre tradição e modernização. Ele simboliza o surgimento de um importante instrumento para a difusão da memória caipira: o “narrador multimídia”. Geraldinho já era um famoso contador de “causos” em sua cidade antes mesmo de ser descoberto por Hamilton Carneiro, publicitário e apresentador do

programa *Frutos da Terra*, e passar a figurar nos programas de TV, nos teatros e nas mídias audiovisuais.

Seja entre os seus companheiros das festas, no bar da praça, na enfermaria de hospital (LEMES: 2008, p. 52), seja para o público dos teatros ou espectadores das TVs, Geraldinho foi sempre um sucesso. E ainda é, entre os que têm a oportunidade de assisti-lo em vídeo.

O conjunto composto pela figura de Geraldinho, seu modo característico de falar associado aos elementos de cena produzem no imaginário social, grande efeito e ativam um processo mnemônico por meio do qual ressurgem fragmentos do passado que são revividos e ressignificados, por aqueles que de alguma forma compartilham de um mesmo arsenal conceitual e imagético. Os casos também remetem a coisas e a lugares que também tem este pode característico.

A personagem central, em quase todos os casos, é o próprio Geraldinho, geralmente em situações engraçadas e de estranheza frente a elementos da modernidade (como no “causo da bicicleta” ou o “causo do rádio”), onde geralmente ele acaba se dando mal, alias,acreditamos que o humor seja fator preponderante para o sucesso de Geraldinho. Se ele realmente viveu as situações narradas ou as inventou, não é uma questão relevante, pois

é preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas idéias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma *história* dentro da gente [...] Elas foram formuladas por outrem, e nós, simplesmente, as incorporamos ao nosso cabedal. Na maioria dos casos creio que este não seja um processo consciente (BOSI, 1994, p. 407).

Muito provavelmente, Geraldinho não foi de fato protagonista em todas as histórias que narrava, pode simplesmente ter se apropriado de histórias alheias, incorporando-as à sua memória. Outra possibilidade é a de Geraldinho, inteligente que era, ter observado que tipo de história fazia mais sucesso nas “rodas de prosa” (muito comuns no cotidiano do caipira) e ter criado os causos.

Porem, não foi contando casos que Geraldinho apareceu para a TV, foi protagonizando uma propaganda institucional da Caixa (Caixa Econômica do Estado de Goiás). Tratava-se de uma mensagem de fim de ano, com texto criado por Hamilton Carneiro, que além de apresentador como dissemos acima, é proprietário de uma agência de publicidade, a Stylus Multimídia.

Carneiro precisava de um autentico caipira para a peça publicitária e conforme Ademir Luiz da Silva Geraldinho foi “criteriosamente escolhido entre diversos candidatos” (SILVA, 2011, p.24). Silva concorda com o professor Álvaro Catelan que no encarte do primeiro

volume do CD *Trova, Prosa & Viola*, diz que Geraldinho é: “um capiau autêntico e puro, sem toques ou retoques, natural, espontâneo” (SILVA, 2011, p.28), no entanto, não concorda que Geraldinho seja um caipira puro como Carolina C. Castro afirma quando diz que “diante à modernização do estado, à necessidade de emancipação cultural, volta-se para o seio caipira em que foi criado [...] Geraldinho opta por seu antigo mundo, cada vez mais extinto” (CASTRO, 2010, p. 61):

Acreditamos ser um equívoco apontar Geraldinho como uma espécie de bom-selvagem ao estilo de Rousseau. O homem rústico e puro, não corrompido pela sociedade de consumo, avesso aos avanços técnicos da modernidade. Observações mais apuradas de seu modo de vida, exposto nos causos, mostram justamente o contrário. Se Geraldinho ficou surpreendido quando escutou rádio pela primeira vez ou precisou, literalmente, domar uma bicicleta para aprender a andar, logo passou a escutar rádio e andar de bicicleta regularmente. Adotou os avanços tecnológicos em seu cotidiano. Como todos nós fazemos (SILVA, 2011, p.28).

Ademir Luiz da Silva afirma ainda que Geraldinho “provou ser um ótimo ator intuitivo [...] ensaiava, como qualquer ator que se preza” (SILVA, 2011, p.25). Dessa forma, se Hamilton Carneiro precisava de um caipira para seu vídeo, é fato incontestável que o encontrou na figura carismática de Geraldinho Nogueira.

Geraldinho era um autentico caipira. Autentico sim, mas não um caipira “típico”, pois que este não existe, e quando se afirma o contrário negamos a diversidade na cultura caipira e corremos o risco de afirmar o estereotipo. Silva afirma que Geraldinho “mais do que parte de uma regra, era uma exceção [...] uma personalidade singular [...] Geraldinho era um caipira, mas nem todos os caipiras eram como Geraldinho” (SILVA, 2011, p.28).

Figura 07 - Geraldinho na TV X *O caipira picando fumo*



Fotograma de propaganda da Caixa X.

Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335> acesso em 21/02/2015

No entanto parece-nos que Carneiro não achava que Geraldinho fosse caipira suficiente, uma vez que na propaganda veiculada na tela da TV demonstrou, em nossa opinião, sua intenção de reproduzir outro caipira de outra tela:

Considerando as semelhanças das gravuras acima (figura 06), acreditamos que a composição fotográfica da produção de Carneiro foi inspirada pela imagem da tela pintada pelo artista ituano Almeida Junior em 1893: “Caipira picando fumo”.

De acordo com Frias (2013, p. 31) Almeida Junior foi um pintor de formação acadêmica adquirida na academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e de Paris onde teve acesso às mais tradicionais e às mais inovadoras técnicas da pintura, Almeida Junior, teve oportunidade de carreira nas grandes cidades, mas, consagrou-se quando retornou à sua cidade natal e custeado por encomendas e retratos dos barões do café conseguiu produzir seus quadros mais famosos que retratam os caipiras da região³⁴.

Desde meados do século XX, as discussões sobre os rumos da arte brasileira, relacionavam várias questões, dentre elas a busca por uma identidade nacional e por uma pintura genuinamente brasileira, que representasse elementos da cultura nacional. A produção regionalista de Almeida Junior veio ao encontro desses anseios. [...] e uma das características marcantes dessas obras é a representação do caipira em todo seu contexto. A produção regionalista de Almeida Junior documenta a vida do caipira, mostrando suas casas, vestes, utensílios e registrando seus costumes. (FRIAS, 2013, p. 32)

Almeida Junior conhecia bem os objetos representados em suas telas, ele era segundo seus biógrafos “o mais autêntico e genuíno representante do tradicional tipo paulista”, alguns biógrafos chegaram a dizer que ele era um caipira que

Sem nenhum traquejo do homem da cidade, falava como os primitivos provincianos e talqualmente estes vestia-se, andava, retraia-se. Em que pareça estranho, nunca Almeida Junior procurou se afastar dessas atitudes. Queria ser mesmo assim. Temia até que um dia viesse a perder as características rústicas da personalidade. (PERUTTI, 2007, p.74)

O que para outros pode ser questionado pela facilidade com que circulava e criava grande círculo de amizades na alta sociedade de grandes cidades como São Paulo, Rio e Paris, o que na verdade não seria um critério de impedimento para ser um caipira.

O mais famoso quadro de Almeida Junior, *O caipira picando fumo*, foi citado e analisado em diversos estudos³⁵ e as questões que pautaram as análises em torno da referida

³⁴ Houve outros como “*O Derrubador Brasileiro*” (1879) “*O Violeiro*” (1899), “*Cozinha Caipira*” (1895) e “*Pescando*” (1893)

³⁵ Três deles contidos na bibliografia deste trabalho: FRIAS, 2013; PERUTTI, 2007 e OLIVEIRA, 2003.

tela assemelham-se às questões que são levantadas quando se tem em perspectiva o próprio caipira.

Ainda no que tange a obra de Almeida Júnior, de acordo com Oliveira, o próprio Lobato teria elogiado o artista, destacando a simplicidade de sua pintura, principalmente por seu naturalismo (OLIVEIRA, 2003 p. 233) e afirmava que Almeida Junior “em contato permanente com o homem rude do campo, [...] hauriu sempre no estudo deles o tema de suas telas. Compreendia-os e amava-os. Ligava-o a eles uma profunda afinidade racial” (MONTEIRO LOBATO *Apud* PERUTTI, 2007, p.74). Almeida Junior foi reconhecido pelos modernistas como precursor, pioneiro em representar o nacional (FRIAS, 2013, p.34). Muitos dos seus quadros atualmente fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Passados mais de cem anos, *O caipira picando fumo* tornou-se uma referência nas artes plásticas e no universo das representações pictográficas do caipira.

Retomando a interpretação acerca das semelhanças entre a tela de Almeida Junior e o comercial da Caixego produzido por Hamilton Carneiro, a imagem de *O caipira picando fumo* parece estar tão viva em Carneiro, que poderíamos intitular sua produção de “o caipira Geraldinho picando fumo”.

Destaquemos ainda mais algumas dessas semelhanças: Na imagem acima (figura 06) primeiramente, os dois estão sentados e picando fumo, usam camisa branca abertas em “V” no peito, o bigode e o cavanhaque os fazem até parecidos fisionomicamente, os elementos de fundo se assemelham, pois à direita na tela de Almeida Junior aparece a madeira de uma porta e no vídeo a de uma porteira, e à esquerda na tela é mostrada uma parede confeccionada com uma técnica construtiva típica da cultura caipira, o pau-a-pique, enquanto que no vídeo outra técnica rústica aparece na parede, a construção com adobes.

Outra semelhança fica por conta dos pés: Na tela de Almeida Junior aparecem com destaque os pés descalços do caipira, porque era assim que viviam os caipiras em sua simplicidade no interior de São Paulo no final do século XIX; por outro lado, no vídeo todo feito em quadro americano, o único corte é realizado para dar um *close* nos pés de Geraldinho calçados com velhas e surradas botinas, furadas (como diria Geraldinho, “desbeijadas”) (figura 08) que enfatizam a pobreza da mesma forma que a representação dos pés descalços na tela de Almeida Júnior o fazem.

Figura 08 - Geraldinho na TV X *O caipira picando fumo*. Detalhe: Pé



Fotograma de propaganda da Caixa X.

Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335> acesso em 21/02/2015

Muito provavelmente o caipira de Almeida Junior não tinha realmente calçados para usar; as botinas que Geraldinho usa no filme também provavelmente deviam ser de seu uso nas lidas da roça, no entanto, certamente não seria as que ele usaria para ir à cidade e menos ainda as que usaria para gravar um vídeo. Afinal, como quase todo caipira Geraldinho possuía a sua “roupa de missa”, a que se usa em ocasiões especiais como nas festas, nas idas a passeio na cidade e nos giros de folia.

Como podemos observar na fotografia abaixo em que ele aparece bem vestido e calçando sapatos (figura 09).

Figura 09 - Geraldinho na Folia de Reis



(CASTRO, 2010, p.63)

Por esses motivos, acreditamos que as botinas surradas que mereceram um *close*, certamente foram usadas a pedido de Carneiro e fazem parte da construção da imagem desejada por ele. Assim, entendemos que o destaque dado às botinas de Geraldinho na cena tinha o mesmo propósito que os pés descalços do caipira de Almeida Junior, estavam ali para exprimir e enfatizar a simplicidade e porque não dizer, a pobreza em que se imagina que o caipira viva, mesmo nos dias de hoje. Não queremos dizer, no entanto, que não existam caipiras pobres, pelo contrário. Mas no caso do caipira, a pobreza pressuposta ao primeiro olhar deve ser relativizada, pois mesmo entre caipiras mais abastados, poderemos observar que a frugalidade no uso e consumo de bens é cultural, o caipira precisava de pouco para sobreviver. Antonio Candido chamou esta frugalidade do caipira de “desnecessidade”.

Nos três anos seguintes outras mensagens de fim de ano foram gravadas e levadas ao ar. A receita se manteve e outros signos do universo caipira como carros de boi, fogão a lenha e paisagens rurais são inseridos para enfatizar a idéia de caipira, mas então Geraldinho - o contador de causos do *Programa Frutos da Terra* de Hamilton Carneiro - já tinha ganhado muitos palcos e já era um grande sucesso, ao ponto de hoje poder-se dizer que “o maior ícone da cultura popular goiana é o Geraldinho” (SILVA, 2011 p.23) e que pelo menos em Goiás exerça no imaginário do povo, no que diz respeito à representação do caipira, força tão grande ou maior que a tela de Almeida Junior.

A tradição da representação do caipira pelo humor é secular e em Goiás, além do próprio Geraldinho - que também deve ser reconhecido como talentoso humorista que foi - uma dupla que hoje, como Geraldinho, é muito conhecida por sua participação no *Programa Frutos da Terra* representando caipiras, é a dupla de humoristas formada por Nilton Pinto e Tom Carvalho. Mas não só por isso, a dupla produz shows de humor e se apresenta em teatros, grava CDs e DVDs de piadas e atualmente tem participação diária no programa radiofônico oficial do Governo do Estado de Goiás, e em meio a tantas atividades que realizam sempre com muito humor e sucesso, produzem eventualmente vídeos de curta metragem.

Nos filmes, mesmo que ocasionalmente a história se passe em zonas urbanas, quase sempre o cenário é o interior do Estado de Goiás e os humoristas quase sempre representam caipiras e por vezes em representações pouco lisonjeiras como no filme *A história do tamanduá*³⁶ em que a dupla interpreta os caipiras Tião e Socó.

³⁶ *A história do tamanduá*, direção Lauro Araujo e Jose Pereira

Figura 10 - Nilton Pinto e Tom Carvalho em *A história do tamanduá*



Fotograma do filme *A história do tamanduá*

No filme, os caipiras moram em uma boa casa na roça e se vestem bem (estranhamente com roupas iguais, como um uniforme, como se todos os caipiras fossem iguais (figura 10), são convidados para uma festa de natal na casa da Rosinha, com reza e muitos doces e resolvem comprar um presente de natal para a moça, um sapato vermelho; não tendo de onde conseguir o dinheiro para o presente resolvem vender na cidade o tamanduá de estimação de nome Roni Von. e são advertidos: “Ó seus dois caipiras, cuidado com o Ibama”, que eles desconhecem e acham ser nome de cachorro. Vendem o animal para um tipo malandro pelo exato preço do sapato, mas antes de comprá-lo entram em uma fila para a exibição de animais exóticos e tem que pagar, como ingresso, o exato valor arrecadado com a venda do tamanduá. Quando entram são apresentados ao animal exótico: o tamanduá do Cerrado, o Roni Von. Ficam sem tamanduá, sem dinheiro e sem presente para a Rosinha. Sentindo-se enganados encerram o filme formulando frases de moral da história: “lugar de Tamanduá é no mato”, “lugar de bobo é na roça” e “dinheiro de trouxa é matula de malandro”. E retornam para o lugar onde se sentem seguros: a roça, ou seja, além de representarem caipiras analfabetos (não conseguem ler a placa na fila), pouco espertos (mal informados, fazem maus negócios e tem pouca familiaridade com dinheiro), sem dentes (Socó), pobres (não tem nem dinheiro ou algo para vender, além do tamanduá, que possibilite a compra do sapato), e mal alimentados (só

comem feijão com farinha). Acabam se reconhecendo em suas frases finais como bobos e trouxas e que assim como para o tamanduá, lugar de caipira é no mato.

Dois de seus filmes, *A caveira*³⁷ e *A Julieta é uma galinha*³⁸ tem roteiros urbanos. No primeiro filme os personagens – que em uma mesa de jogo de cartas apostam que um deles não tem coragem de buscar uma caveira no cemitério - são claramente urbanos. No segundo, o enredo apesar de se passar na zona urbana de Hidrolândia, tem temática bastante rural: Tonho, interpretado por Tom Carvalho, é um convincente caipira solteirão que ganha de presente da madrinha uma galinha de nome Julieta. Tonho hospeda um sujeito esperto e pouco afeito ao trabalho que vive de enganar as pessoas, muito parecido com a personagem Pedro Malazartes do folclore caipira, mas que no filme é um nordestino interpretado por Nilton Pinto, o Nonato, que rouba a galinha de Tonho, engana várias pessoas e acaba bem no fim. Neste filme, o “bobo” é o caipira e a estranha figura do “esperto” (interpretado por Nilton Pinto, um caipira) é desnecessariamente, uma personagem nordestina.

O filme *A galinha de João Flor*³⁹ foi baseado no conto *A moribunda e a galinha do João Flor*⁴⁰ de Adolfo Graciano da Silva Neto, um goiano de Piracanjuba. Neste filme a história se passa no interior de Goiás e uma legenda no início diz que em “mil novecentos e antigamente”. O enredo do conto é reproduzido integralmente no filme, mas outras personagens e situações são acrescentados. O filme conta a história de um caipira esperto de nome Jacó, que consegue com mentiras e sentimentalismos convencer outro caipira, o João Flor, a lhe dar uma de suas galinhas, as quais “não vendia, não dava nem emprestava” pois a anos trabalhava metodicamente no melhoramento da raça, o que lhe rendeu a fama de “ridico, sovina e avarento”. Jacó engana João Flor e também o comerciante Seu Tenório que juntos vão ao sítio do malandro para se vingar e acabam enganados mais uma vez. Nilton Pinto se desdobra em quatro papéis, dois deles de personagens femininos, alguns esquetes de humor são inseridos no roteiro, como para prolongar o filme para além do conto original. No final o Jacó que conseguiu seu “galinhame” a custa de enganações se dá mal, pois a “peste se instala no terreiro” matando os animais. Por fim, talvez pretendendo uma função pedagógica para o filme, como no anterior, *A história do Tamanduá*, e igualmente a muitos contos e fábulas da tradição caipira, o filme acaba com lições de moral ditas pela esposa do Jacó: “ganhou na esperteza e na mentira, Deus tira” e pelo João Flor: “Quanto mais a gente segura mais escapa entre os dedos”.

³⁷ *A caveira*. Roteiro de Nilton Pinto, direção Lauro Araujo e Jose Pereira

³⁸ *A Julieta é uma galinha*. Direção Lauro Araujo e Jose Pereira

³⁹ *A galinha do João Flor*. Produção e direção de Nilton Pinto e Tom Carvalho.

⁴⁰ Publicado na Antologia do Conto Goiano, 1994 p.251

No filme *O idiota e o mentiroso*⁴¹, Zé Mané (Nilton Pinto) é o idiota e Mazuis (Tom Carvalho) é o mentiroso, não por acaso “Zé Mané” (uma alcunha hoje utilizada para designar pessoas bobas ou idiotas) é o caipira mais simplório, humilde e dependente enquanto Mazuis é o caipira mais esperto, ambicioso, o negociador.

Zé Mané e Mazuis moram em Troca Tapa, pequeno vilarejo do interior de Goiás, mas resolvem ir para Goiânia para, conforme fala Mazuis: “se dar bem na vida”. Chegando na capital reproduzem o clássico espanto do caipira frente a prédios e carros, quase são atropelados e quando o motorista grita “ô seu Zé Mané”, o Zé diz: “ele me conheceu Mazuis!”.

Segue uma sequência de esquetes em que os caipiras pouco afeitos às regras e costumes da cidade cometem gafes durante o trabalho no restaurante e no *shopping*, onde Zé Mané não consegue fazer uso da escada rolante, fala com manequins e confunde travesti com mulher. Um candidato a deputado estadual que pretendia apresentá-los em uma festa como líderes rurais lhes adianta algum dinheiro para comprarem roupas mais apresentáveis, porém quando chegam na festa são repudiados pelo político devido ao “mal gosto” das roupas que escolheram e são expulsos.

Mazuis nervoso com o companheiro, o abandona no centro da cidade. Zé Mané pede: “Mazuis eu vou morrer aqui. Eu não sei viver nesta cidade. Não me larga aqui.” (tempo 31:35min.). Arrependido, Mazuis vasculha a cidade a procura do amigo que perambula pelas ruas e sofre humilhações. Depois de muitos desencontros, se encontram e voltam para Troca Tapa. Mazuis se candidata a prefeito, diz que está amadurecido e promete construir um metrô ligando Troca Tapa à capital. E Zé Mané termina o filme tranquilo no seu recanto rural.

Em seus filmes Nilton Pinto e Tom Carvalho seguem a tradição dos humoristas e fazem mais uma caricatura do caipira, reproduzem com muito humor, o discurso preconceituoso construído através do tempo, mas divulgam na contrapartida, muito da cultura caipira com especificidades locais e atuais, interpretam caipiras com sotaque goiano, que agrada a todos.

A próxima personagem da produção audiovisual goiana que citaremos é uma personagem da vida real: Domá da Conceição. Natural de Abadia de Goiás, Domá vivenciou em sua juventude os rituais, as cantigas e os festejos da cultura caipira. Cantou em terços, girou em folias, tocou modas de viola e participou de mutirões. Com dezessete 17 anos foi para a cidade de Goiânia na esperança de seguir carreira musical, mas a música que se ouvia

⁴¹ O idiota e o mentiroso. Argumento e roteiro de Nilton Pinto, Direção Rogério Carneiro

na cidade era diferente, ele conheceu novos estilos, novos ritmos importados de outras culturas, assimilou tudo e transformou a sua música.

Domá participou dos festivais de música dos anos oitenta, onde tinha vergonha de dizer que tocava viola caipira, e se apresentava com o violão de doze cordas. Os anos se passaram, chegou a ganhar alguns festivais, mas o sucesso não vinha,

“Comecei a beber muito, fiquei deprimido e voltei para a roça, em Abadia”, relata, lembrando que o irmão (João Anacleto, o Nenzinho da Viola, que aprendeu com ele a tocar e hoje segue carreira solo com dois discos gravados) o ajudou a construir um “ranchinho” no local.⁴²

Já perto dos quarenta anos volta para Abadia de Goiás, e retoma a velha viola interpretando as velhas músicas do passado. Entretanto, por mais que desejasse estar entre os antigos companheiros, atuando conforme as regras da tradição, as músicas não eram mais as mesmas e ele próprio depois de “liquidificado” - entre músicos e cantores *pop* da MPB (Música popular brasileira), do *rock'n'roll* e filósofos da escola alemã de quem se tornou leitor - não era mais o mesmo. Depois de um sonho que teve, acredita que tem como missão divulgar e preservar a cultura popular e passa a visitar escolas e grupos de jovens da região onde se dedica a apresentar as manifestações culturais antigas. Essa é a vida de Domá da Conceição e também é o enredo do filme *Anjo Alecrim*⁴³

A trajetória de Domá que parte da tradição, passa por uma modernização, sua revolução pessoal e culmina em um retorno às tradições, reproduz as condições de uma sociedade pós-moderna que busca resgatar, refletir, entender e ser a guardiã da tradição, ou do que sobrou dela. Por isso não seria incorreto dizer que Domá da Conceição é um tipo de caipira pós-moderno.

Domá se veste da tradição ao portar fitas coloridas como as das folhas em sua viola, ao usar um velho chapéu, às vezes de palha, e roupas tecidas em teares rústicos, ao assumir para si a identidade do “Anjo Alecrim”, uma entidade que em seus sonhos usa a máscara do palhaço da folia, e roupas repletas de fitas coloridas, ao adotar para sua música muitos elementos tradicionais e até mesmo na sua figura de fartas barbas que muitos poderão dizer que não tem nada de caipira, mas que Almeida Junior já conhecia no século XIX no caipira “Oscar”, nome de uma de suas telas da série “caipiras (figura 11).

⁴² Folião Culto. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/folião-culto>, acesso em 08/11/2014

⁴³ Anjo Alecrim. Produção e direção de Viviane Louise

Figura 11 - Domá da Conceição X “Oscar” tela de Almeida Junior



Disponível em <http://aartedomeupovo.blogspot.com.br/2010/07/doma-da-conceicao-um-cantador-goiano.html> Disponível em <https://rceliamendonca.wordpress.com/tag/jose-ferraz-de-almeida-junior/>

O tipo caipira de fartas barbas não devia ser raro entre os caipiras primitivos, pois como relatam Candido, Ribeiro, Brandão ou Setubal, viviam em estado de quase isolamento, tinham dificuldades de consumo e uma desnecessidade de se fazer apresentável para quem quer que seja; se não o reconhecemos hoje é devido à força do estereótipo, das representações registradas pelas mídias..

Nos próximos capítulos nos debruçaremos mais atentamente sobre o universo do goiano “fazedor de cinema” Hugo Caiapônia, e tentaremos entender um pouco mais da representação do caipira por ele criado, o Imbilino.

Capítulo II

O CAIPIRA IMBILINO E O CAMPO

Eu não troco meu ranchinho marradinho de cipó
 Pruma casa na cidade nem que seja bangalô
 Eu moro lá no deserto sem vizinho eu vivo só
 Só me alegra quando pia lá pra aqueles cafundó
 É o nhambu-chitão e o xororó
 (Chitãozinho e xororó, Athos Campos /Serrinha)

Conhecidas as origens da cultura caipira e cientes de sua permanência, visitamos algumas representações resultantes do embate entre apologias e preconceitos e veiculadas através da produção audiovisual brasileira e goiana. Neste capítulo investigaremos quanto destas representações ficou na produção audiovisual de Hugo Caiapônia e em sua criação: a personagem caipira Imbilino além de analisar as paisagens campestres contidas em seus filmes.

2.1- A CARICATURA DO CAIPIRA

O caipira Imbilino é o maior fenômeno popular da atual produção audiovisual goiana.

Figura 12 – O ator Hugo Caiapônia e sua personagem caipira, o Imbilino



Disponível em http://www.goiasnet.com/cinema/com_report.php?IDP=3889 e <http://portalinta.blogspot.com.br/2013/10/cineasta-da-regiao-faz-em-goiania-cenas.html> acesso em 05/03/2015

A personagem é criação de Hugo Caiapônia, nome artístico de Hugo Batista da Luz, que ao receber a visita do primo Aroldo de Andrade Filho, dono de certa experiência como auxiliar de câmera, manifestou seu desejo de fazer um filme, e lhe perguntou se poderia filmá-lo. O primo aceitou e, dessa forma improvisada, nasceram dois cineastas, Imbilino e sua galeria de coadjuvantes e a Produtora Gigante Filmes.

Figura 13 – Aroldo de Andrade, primo de Caiapônia e diretor dos filmes do Imbilino



Fotografado por Arnaldo S. Moura

Apesar da alcunha de Mazzaropi do Cerrado, Hugo defende que não teve a intenção de copiar Mazzaropi, nem a ninguém, quis fazer um caipira, levantou as calças, e “incorporou” a personagem.

Como inspiração sim, mas eu não copieei nada dele [de Mazzaropi]. Não me preocupei com aquele “andadão” dele pra frente quando criei meu caipira. Eu vi que estava faltando alguma coisa. De trinta e tantos anos da morte de Mazzaropi, ninguém tinha feito isso aí, porque no nordeste o pessoal não tem nada a ver com o nosso caipira aqui de Minas e Goiás. Você vê que não tem nada a ver. Aí tem o Nilton Pinto e o Tom Carvalho que contam piadas e isso não é ser caipira. Então eu pensei: estamos precisando de um caipira. Então eu criei essa personagem para tentar atingir pelo menos cinco por cento dessa vaga que estava aí, porque no fim era um nome de grande importância na história do cinema e do Brasil (CAIAPÔNIA, in Jornal Opção 28/12/2014 p A2).

O primeiro filme de Caiapônia, de 2005, *Meu rádio, minha vida*, um curta metragem⁴⁴ de trinta e nove minutos, realizado com poucos recursos, equipamento simples, pouca técnica de captação e edição de imagens e um elenco grande e sem nenhum ator profissional,

⁴⁴ Os critérios para definição de um filme de curta metragem variam. Alguns festivais consideram curta metragem os filmes com até 20min, outros admitem até 30, 35min. Para além destes limites são considerados filmes de média ou longa metragem

composto por amigos da comunidade, parece mesmo ter sido feito sem muitas pretensões, poder-se-ia mesmo classificá-lo como um filme *trash*, no sentido de ser um filme de baixo orçamento, sem grandes pretensões artísticas, focando mais na narrativa do que na estética.

O roteiro pode ser resumido em poucas palavras: o caipira Imbilino acorda no seu rancho e vai para a cidade buscar seu rádio que deixou para consertar, enfrenta algumas dificuldades, mas volta para casa. Durante o percurso são inseridas, algumas esquetes de humor que mostram o encontro deste caipira, estranho às regras da cidade, com elementos da modernização urbana.

Qualquer espectador mais familiarizado com modelos clássicos de produções de cinema vai concordar que é um filme simplório, devido provavelmente, a pouca experiência e/ou falta de conhecimento técnico de todos os envolvidos na produção, principalmente dos que atuam.

Mas um fenômeno complexo e surpreendente aconteceu: O filme caiu no gosto popular, primeiro entre os amigos da cidade de Caiapônia e Palestina de Goiás e depois por toda a região sudoeste do estado. E então, a personagem caipira de Hugo Caiapônia, o Imbilino, foi chamada por aclamação a uma segunda produção.

O segundo filme, *A lua e o dente*, feito em 2006, com direção de Aroldo de Andrade, foi um longa metragem com 1:45min. Uma introdução com animação e música monumental anuncia mais uma produção da “Gigante Filmes” desta vez com uma grande quantidade de patrocínios. Neste filme após uma noite de lua cheia, Imbilino acorda com muita dor de dente, tenta por meios primitivos arrancá-lo, não conseguindo vai ao dentista e barganha um tratamento que lhe proporciona uma dentadura que lhe dá confiança para tentar o amor de Rosinha, amor proibido por seu pai, um fazendeiro que não aceita o namoro da filha com um roceiro. Nota-se que diferente do primeiro este segundo filme tinha um objetivo, um público alvo, era um negócio, e que por isso teve também um maior cuidado na produção, que contou com uma equipe técnica sob a direção do primo Aroldo de Andrade Filho. O roteiro manteve as esquetes de humor, mas desta vez tinha uma história. Duas na verdade, a do dente que doía nas noites de lua cheia e a do amor por Rosinha. O filme manteve também o elenco de atores amadores.

O terceiro filme, *Arrependida*, também dirigido por Aroldo Duarte, é um longa metragem lançado em 2009, que tem um roteiro bem definido com começo, meio e fim onde uma freira diz para Imbilino que ele precisa se casar e promete ajudá-lo. Uma aproveitadora interessada nos bens do caipira se apresenta como indicada da freira e então se casam. Ela convence Imbilino a vender o sítio e mudar para a cidade. Na cidade ele é enganado e tomam

seu dinheiro. Em vão, ele tenta se adaptar e até trabalha na construção civil. Seu padrinho o salva da vigarista e o traz de volta para o interior.

No que diz respeito às interpretações, Imbilino se mostra uma exceção. No primeiro filme temos a impressão de que se trata de um caipira demasiadamente caricaturado, mas acaba por se revelar uma personagem intencionalmente elaborada e que mantém suas características nas produções seguintes, conforme E. M. Forster, uma personagem plana.⁴⁵

a gente vai fazendo um trabalho aqui, e já vai pensando lá na frente, como um carro, você pode observar no carro, a indústria faz o carro já com lugares pra colocar opcionais, por exemplo, já coloca o buraco lá pra o dia que sair o modelo com o vidro elétrico já ter o lugarzinho onde colocar. Então tudo já foi organizado, tudo já foi planejado (CAIAPÔNIA, in *Jornal Opção* 28/12/2014 p.A3).

No quarto filme de 2011, - *O galo e a mega da virada: Uma comédia caipira* com Direção de Aroldo de Andrade Filho, Imbilino troca um galo velho por um bilhete da Mega Sena da virada e ganha sozinho o maior prêmio da história das loterias, mas perde o bilhete, o que dá início a uma verdadeira caça ao tesouro - o formato estava consolidado, a produção conta com uma equipe técnica maior, e o apoio e/ou patrocínio de aproximadamente cento e quarenta pessoas físicas e jurídicas. Passa a ter também o apoio cultural da Prefeitura de Palestina de Goiás.

A esta altura, Imbilino já é um grande sucesso em quase todo o estado de Goiás. Em 2008 o cineasta Hugo Caiapônia inscreve uma produção na Mostra do Filme Livre do Rio de Janeiro e entre mais de seiscentos inscritos obtém a décima terceira colocação; Em 2011 é homenageado no Festival de Humor de Fortaleza, quando no Teatro Chico Anysio é aclamado como o Mazaropi de Goiás.

Após este reconhecimento em Fortaleza, recebe das mãos do Governador de Goiás, o prêmio de Destaque Cultural do ano de 2012. Em Goiânia foi realizado no Cine Ouro, uma mostra de sua produção cinematográfica. Seus filmes ganharam o incentivo da Lei Goyazes para exibição itinerante pelas cidades do interior; Caiapônia comercializa seus filmes originais em pontos de venda cadastrados, nas exibições públicas, pelos sites www.imbilino.com.br e www.hugocaiaponia.com.br, mas podem ser facilmente encontrados nas bancas de camelôs que praticam o comércio ilegal de filmes piratas, tem também milhares de seguidores nas

⁴⁵ Em *Aspects of the novel* (1927), E. M. Forster desenvolve a teoria que classifica os personagens simples e complexos como planos e redondos. Planos são os personagens que permanecem os mesmos, não se transformam, não mudam de comportamento (não existe densidade psicológica), sendo facilmente identificados. Muito comuns na comédia.

redes sociais, onde fãs se declaram e pedem visitas em suas cidades e se oferecem para participar das filmagens dos seus próximos filmes.

Seus filmes surgem em um momento em que novos equipamentos para captação e edição de imagens, agora de tecnologia digital e de preços acessíveis, proporcionam o surgimento de outros tantos “cineastas” de ocasião. Ao mesmo tempo ocorre o fenômeno da internet que proporciona e facilita a exibição, que resulta em uma fantástica quantidade de vídeos de curta, média e até longa duração, disponíveis na rede. Alguns até de boa qualidade, porem poucos conseguem o êxito dos filmes do Imbilino.

Poderíamos creditar o bom resultado à capacidade comercial e de *marketing* de Hugo Caiapônia, que pode ser observada em seu trabalho de captação de patrocínios, apoios e divulgação, no entanto, isso não explica tudo, como por exemplo, o reconhecimento do público, que compra os DVDs, originais ou piratas, e vai as sessões de exibição, o que, alias, é o principal fator de sucesso de uma produção cinematográfica. A capacidade comercial pode resultar em sucesso popular, no entanto, o sucesso popular pode ocorrer mesmo que os responsáveis pela burocracia comercial de uma produção não sejam muito eficientes, por outro lado, um executivo pode ser muito eficiente, conseguir todos os recursos, conseguir realizar uma superprodução e ainda assim não cair no gosto popular.

As elucubrações a seguir sugerem prováveis motivos que levam o público espectador a gostar dos filmes de Hugo Caiapônia e de sua representação do caipira goiano, o caipira Imbilino!

O campo é o habitat original do caipira, e os sertões de Cerrado, nas suas mais variadas formas, é o território natural do caipira goiano. O imaginário referente ao caipira no campo, ou na roça, como dizem os próprios caipiras, é composto por elementos da natureza: a flora, a fauna, os rios, os morros; por elementos de sua moradia: a casa simples, com poucos móveis e utensílios confeccionados artesanalmente; por elementos religiosos marcados por sua fé nos santos; por sua credence em seres mitológicos; por elementos do seu trabalho, lazer, vestir, falar, relacionar-se. Um e outro elemento deste universo é frequentemente requisitado quando se pretende dirigir alguma mensagem, algum produto cultural ao público caipira ou de simpatizantes do tema.

Os filmes de Hugo Caiapônia estão repletos de símbolos relacionados a uma tradição cultural do caipira (e em geral do povo goiano). Conforme Chaveiro, isso pode ocorrer porque “a modernização apesar de ser avassaladora e hegemônica não erradicou a tradição e que esta, embora resistindo não se impõe, ora convergindo, ora conflitando, ora se adaptando aos novos signos modernizantes” (2005 p.53).

Se fizéssemos a pergunta: qual o motivo do sucesso comercial dos filmes de Hugo Caiapônia? A partir da fala já citada de Chaveiro (2005 p.53) de que há hoje “uma admiração do homem contemporâneo pelo que lhe parece ter origem na tradição ou ter fonte primitiva [...] A novidade é o antigo. O antigo é um adorno. A memória é uma relíquia”, poderíamos dizer que Caiapônia acertou no seu “negócio”, porque justamente em um momento em que ocorre uma “mercantilização” e consumo da tradição, ele inaugura um “produto” que atende aos anseios desta clientela. No entanto o que por hora nos intriga é a aceitação da personagem junto ao público espectador, apesar de todos os fatores contrários (precariedade técnica, preconceito e representações negativas do caipira)

Onde passa só o filme dá um público, vamos por de duzentas pessoas, mas se eu vou lá, vestido como a personagem, dá quatrocentos espectadores. Em Barra do Garças consegui no primeiro dia trezentas pessoas. Geralmente no segundo dia o público é maior porque as pessoas voltam para assistir novamente e ainda trazem mais alguém. [...] Chegou um caszinho de namorados, todo cheio de brincos, e a menina fala: “Ai o Imbilino! Minha mãe adora ele, meu pai adora, ai, eu venho nesse filme. Mas eu vou vim mesmo, se você não vier eu venho com minha mãe, meu irmãozinho gosta demais” [...]. E as crianças criaram um carinho muito grande pelo Imbilino. Fazemos apresentações onde eu me visto de Imbilino, e você precisa ver a quantidade de balinhas e de doce que eu ganho. Aquelas pulseirinhas. Os meninos vão dando de tudo. Quer dizer, tem um amor muito grande (CAIAPÔNIA, in Jornal Opção 28/12/2014, p. A2).

Na entrevista que fizemos com Hugo Caiapônia, quando perguntamos se sua personagem era mais uma caricatura do caipira, se seria somente mais um Jeca, o cineasta nos respondeu que acreditava que o Imbilino era “diferente dos outros caipiras [...] O Imbilino é aquele caipira simplesinho. Mas sempre limpinho, a roupinha arrumadinha. [...] Ele é aquela pessoa humilde que nada abala” (CAIAPÔNIA in Jornal Opção, 28/12/2014 A2).

No entanto, o que observamos nos filmes vai de encontro à opinião de Caiapônia, que utiliza das características que diz fazer de Imbilino um caipira diferente (simplicidade e humildade) para produzir mais uma caricatura humorística do caipira: o Imbilino é mesmo simples e humilde, contudo estas características, como em toda caricatura, são exageradas. Então o Imbilino que aparece na tela é excessivamente simples e excessivamente humilde, além de ser muito inocente, analfabeto, desajeitado, dependente e incapaz de reação diante de agressões sofridas. Parece ser mais uma representação como muitas que foram construídas desde as primeiras aparições do caipira no século XIX quando suas características eram justificadas pelo ‘isolamento’ em que viviam.

Contudo, como o Imbilino, o caipira antigo sempre visitou as cidades, o isolamento total é um mito:

o isolamento não era tão acentuado o quanto se supunha, e o próprio conceito de bairro rural, [...], não negligencia este fato. O aspecto fundamental da questão passa a ser, portanto, não apenas a existência ou ausência de contatos, mas a intensidade que assumem e, mais importante ainda, a natureza ou “qualidade” dos mesmos (RENATO S. QUEIROZ *Apud* PERUTTI, 2007, p.183).

O caipira de outrora ouvia falar das cidades pelos relatos dos que para lá se dirigiam para vender algum excedente da pequena produção familiar e comprar ou trocar alguma mercadoria necessária para sua sobrevivência como o sal ou alguma ferramenta de trabalho, e provavelmente, quem ainda não havia visitado uma cidade, desejava conhecer.

Pressionado pelo latifundiário que o expropriou de sua terra, ou porque culturalmente não se adaptava ao trabalho regular nas grandes propriedades rurais, que eram acostumadas com o trabalho escravo ou do imigrante recém chegado, o caipira da segunda metade do século XIX e início do XX tinha poucas alternativas: ou se embrenhava cada vez mais no sertão em busca de novas terras, ou se dirigia para a cidade em busca de nova vida.

Do ponto de vista da população das cidades que assistia esse fluxo crescente que passou a ocupar os espaços urbanos, essas pessoas eram feias, se vestiam mal, eram ignorantes, falavam mal, e não sabiam se portar conforme as regras mínimas de sociabilidade.

O que nos faz lembrar o fato relatado por Saint Hillaire, de que eles eram vistos na capital da Província, na cidade de São Paulo, que “seu andar é pesado, e tem o ar simplório e acanhado”, que “os habitantes da cidade tem por eles pouquíssima consideração designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras,” (SAINT HILAIRE, 1938, p.34); o viajante francês dizia que caipira seria uma “alcunha”, um apelido depreciativo, porque deriva de curupira, um “demônio malfazejo que habita as florestas” (SAINT HILAIRE, 1938, p.34).

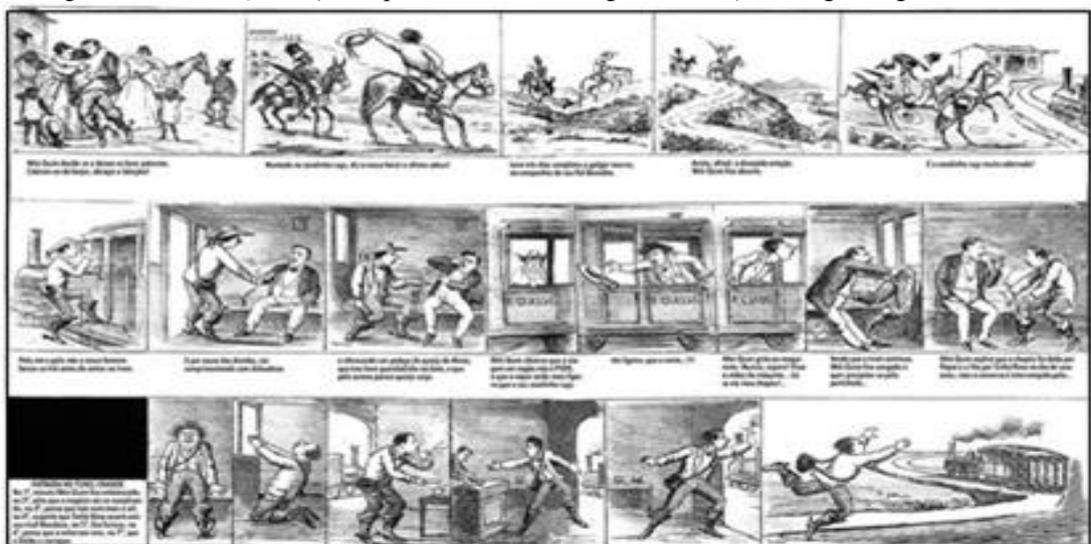
Entendemos pelo que mostram seus filmes que a personagem Imbilino vive mais tempo na zona rural; tem muitas atividades no sítio, com as plantações e criações, é solitário e o trabalho é muito. Como lazer, gosta de pescar, vai aos bailes da região e visita os amigos dos sítios vizinhos. Mas quando se faz necessário, quando precisa arrumar seu rádio, ou vender um galo velho, vai à cidade. No entanto demonstra pouca intimidade com os locais, pois, desconhece endereços e pontos de referencia; parece ter pouca intimidade com as pessoas também, pois ninguém o cumprimenta ou conhece, ao contrário, a maior parte das pessoas se aproximam na tentativa de enganá-lo ou para fazer grosserias e piadas.

Como veremos a seguir é comum que diante do estranhamento entre grupos e pessoas, surjam piadas que ridicularizam uma das partes, geralmente a mais frágil, como é o caso do caipira; diante disto, é possível que a relação entre o caipira e o curupira relatada por Saint Hilaire tenha sido feita devido ao fato de que os dois habitavam as matas, poderia se tratar de um chiste local que o viajante francês não entendeu, ou entendeu e reproduziu por ironia. Foi perto desta época de Saint Hilaire que o caipira começou a ser representado nos teatros das cidades:

Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848), o mais importante autor teatral da primeira metade do oitocentos, usa o tema e seus desdobramentos na sociedade carioca em várias de suas comédias como *Um sertanejo na corte* e *O juiz de paz da roça* (ambas de 1833), *a Família e a festa da roça* (1837) e *O diletante* (1844); em todas elas criam-se situações humorísticas valendo-se da ingenuidade e da falta de adequação aos hábitos da cidade pelos personagens do campo (AUGUSTO. 2008, p.84).

Melo (2009) nos informa de outros autores como França Júnior e Arthur Azevedo que também exploravam o tema. Diz também que uma famosa comédia musicada, *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, immortalizou o choque do provinciano com a metrópole. Nas peças realizadas na corte carioca geralmente a personagem caipira fazia referencia a um paulista; Seriam caipiras mesmo os da capital paulista que na época era uma pequena vila comparada à capital do império, que de sua parte, era a porta de entrada de toda novidade europeia.

Figura 14 - “Nhô Quim” (ou Impressões de uma Viagem à Corte) de Ângelo Agostini



Disponível em nacao.net/2006/01/30/Ângelo-agostini-1843-1910/ acesso 05/12/2014

Também a imprensa carioca representou o caipira, em 1869 publicou-se aquela que é citada como a primeira história em quadrinhos do Brasil: “Nhô Quim” (ou Impressões de uma Viagem à Corte) de Ângelo Agostini; a figura abaixo (figura 14) é uma pequena amostra destas aventuras que tem muitos capítulos.

Neste capítulo Nhô Quim tem dificuldades de lidar com aquele que talvez fosse o símbolo maior da modernização da sociedade da época: o trem de ferro. Com medo, benze-se três vezes antes de entrar no vagão, desajeitado cumprimenta desconhecidos e querendo se mostrar simpático oferece a todos um pedaço de queijo que traz no bolso, se apavora com a escuridão do túnel e quando o vento leva o seu chapéu ou quando perde o trem porque em uma parada foi tomar café, pede para que “puxem as rédeas” do trem, como as de um cavalo, para que a máquina pare.

Os exemplos anteriores representam um tema recorrente nos enredos em que o caipira aparece: o encontro e o conflito entre o rural e o urbano, o tradicional e o moderno e a dificuldade que o caipira tem para adaptar-se às novidades e padrões urbanos, o que nos leva a crer que apesar de transformado, o caipira ainda é visto, sob alguns ângulos, da mesma forma que no século XIX, uma vez que o argumento é utilizado ainda hoje, como podemos observar em muitas produções e até nos filmes do Imbilino.

O motivo pelo qual desde as primeiras representações deste encontro do caipira com os elementos modernizantes das cidades, ser mostrado comicadamente, talvez tenha sido explicado por Kuyumjian (2012, p. 163) quando fala da frase latina *Ridendo castigat mores*, traduzida por José Ramos Tinhorão como “Corrige os costumes rindo”:

Ela mostra o intento de se reformar hábitos considerados desviantes ou subversivos da ordem social, ou simplesmente ridículos ou irracionais, para os “bons cidadãos” travestidos de críticos e de guardiões de costumes. Tais cidadãos procuravam castigar o que consideravam errado. Era um modo necessário de se emendar pela advertência que o riso acautelava (KUYUMJIAN, 2012, p. 163).

Durante o império, o modelo de modernidade que a Corte tentava reproduzir na sociedade do Rio de Janeiro era o europeu; qualquer comportamento adverso era rechaçado, então expor o caipira ao ridículo, rir de sua condição seria uma forma de adequá-lo aos padrões ali estabelecidos

Vergonha é o sentimento que resta aos inadequados; a sociedade seria o grande agente da modernidade e, como tal, precisa ser resguardada da irreverência popular e dos tipos de estranhos hábitos sociais, ou de irreverências populares, que os novos tempos oferecem (KUYUMJIAN, 2012, p. 163).

O caipira na cidade deveria urbanizar-se ou continuar sendo vítima das piadas de caipiras que, afinal, como as de gaúcho, de negros, de português ou de loiras, são o resultado de uma identificação representada através de estereótipos:

“O estereótipo deve ser concebido como social, imaginário e construído, e se caracteriza por ser uma redução (com frequência negativa), eventualmente um simulacro. Assim o simulacro é uma espécie de identidade pelo avesso – digamos uma identidade que um grupo em princípio não assume, mas que lhe é atribuída de um outro lugar, eventualmente, pelo seu Outro” (POSSENTI, 2013, p. 40)

A descrição de Possenti remete ao conceito de caricatura que por mais de uma vez no decorrer deste texto utilizamos para designar ou qualificar determinada representação; utilizamo-la em um sentido de que, quem a cria, o faz contra o caipira; intencionalmente, ou não.

Acreditamos que o faz intencionalmente quando, por preconceito e/ou como tentativa de corrigir-lhes “os erros”, salientam seus “defeitos”, exageram nos detalhes que julgam grotescos, acentuam aspectos e modos que julgam inadequados, mostrando-os comicamente ridículos, com clara intenção de reduzir, humilhar e satirizar. Como no caso do Jeca Tatu de Lobato. Neste sentido a caricatura é

um instrumento sócio histórico apto a interpelar e interpretar ideologicamente seu modelo, ridicularizando-o pelo riso. Seu processo discursivo primário repousa na possibilidade de substituições de sentido, que decorrem de um contexto imediato no qual a vítima está inserida, mas que reiteram um pré-construído, um contexto ideológico amplo (SIQUERI, 2006, p.32).

Por outro lado a caricatura em questão pode, mesmo que atuando discursivamente contra o caipira, ter sido criada sem esta intenção, ou até pelo contrário, ter sido criada desejando valorizar o caipira. Isto pode ocorrer porque na caricatura

De modo geral, as estratégias discursivas básicas se manifestam num jogo de amplificações e simplificações das formas e de uma simbologia ideográfica, produzindo algumas vezes uma equivalência entre discursos instaurados numa relação de identidade e simulacro, do mesmo no diferente, do estranho no familiar (SIQUERI, 2006, p.32).

Como acreditamos seja o caso do Imbilino, pois em que pese o fato da personagem reproduzir caricatamente algumas representações negativas do caipira, a intenção do cineasta é a de divertir seu público com a imagem romantizada do caipira que carrega consigo como podemos observar nas palavras de seu criador:

Pensei: vamos fazer um caipira. Porque eu vivi na fazenda, eu sempre convivi com os caipiras, com as pessoas mais simples da fazenda, com aquela humildade. Procurei fazer um caipira digno, sem roupa rasgada. Quando se fala de caipira a pessoa acha que tem que rasgar a roupa, pintar os dentes de preto, fazer como estivesse sem dente, e não é assim. Caipira é a pessoa simples da fazenda (CAIAPÔNIA, in *Jornal Opção*, 28/12/2014, p. A-2).

O cineasta vem obtendo bons resultados como já dissemos e sua personagem é bem recebida tanto nas cidades como no interior do estado de Goiás. Em sua entrevista em diversos momentos Caiapônia fala do amor que seu público tem pelo Imbilino, jovens, adultos, idosos e principalmente crianças que ele diz terem além de amor, dó do caipira, e tentam compensar o sofrimento que por vezes a personagem passa, com presentes que ele recebe nas apresentações. Segundo Bergson (*Apud* NUNES, 2012, p. 51) é possível rir de uma pessoa que inspire piedade ou afeição, mas para isso seria preciso esquecer essa emoção, exigindo um despojamento sentimental, uma indiferença em relação ao objeto de riso.

Aristóteles afirmou que “o homem é o único ser vivente que ri” e Luiz Fernando Veríssimo, em seus versos completa essa máxima aristotélica ao afirmar ironicamente que o homem é o único animal que ri dos outros (KUYUMJIAN, 2012, p. 161), afinal não rimos das coisas, mas das pessoas e isto sempre foi muito comum, “pois rir das desgraças, dos sofrimentos, da aparência ou dos modos alheios, ainda que relativo não somente as diversas culturas, mas igualmente ao tempo, continuamente encontrou espaço nos mais diversos contextos” (NUNES, 2012, p. 52).

È comum nas representações do caipira, assim como em qualquer tipo de caricatura, que a própria personagem seja de tal forma impactante e envolvente por suas qualidades (ou defeitos) pessoais, que ganhem a simpatia do público espectador. O antigo programa de TV *Escolinha do Professor Raimundo*, exibido nos anos noventa, sob a batuta de Chico Anísio, é um bom exemplo disso. Neste programa desfilavam personagens que permanecem no imaginário de quem teve a oportunidade de assisti-lo: o bêbado malandro, a gorda sensual, a loira burra, o *nerd* sabe tudo, o turco muquirana, a feia “ingênua”, o puxa saco enrolão, e entre outros tantos, o caipira esperto. Parece ser forçoso anexar um adjetivo ao estereótipo, uma qualidade, um defeito, uma característica qualquer que o identifique, que o torne único, entre tantos.

Como é sabido, todo estereótipo – que por ser também uma caricatura – é eivado de preconceito, independente do uso que dele se faça. Assim não se questiona o estereótipo em si, ou não somente isso, mas a maneira como é retrabalhado” (DIAS, 2010.p.104)

Quando Mazzaropi criou a sua versão do Jeca Tatu, manteve a preguiça como uma das características da personagem: “No filme *Jeca Tatu* de 1959, o caboclo é desprovido de força de vontade e energia; é um adepto da lei do menor esforço, [...] exemplos para firmar este argumento são fartos no filme” (DIAS, 2010.p.103), no entanto, soube utilizar o que Lobato dizia ser o grande defeito do caipira, a preguiça, como uma grande “qualidade” na composição cômica do seu Jeca para o cinema; Mazzaropi acrescentou ainda ao seu Jeca a esperteza e a malandragem que cumpriram o papel do Biotônico Fontoura, pois no filme foram elas as responsáveis pela melhora de vida do Jeca, e não o remédio.

Já no primeiro filme, Hugo Caiapônia nos apresenta o Imbilino, como um caipira tradicional, morador de um rancho de construção simples e poucos itens de mobiliário, que iríamos saber em *Arrepêndida* tratar-se de seu sítio. Fácil observar que se trata de um homem trabalhador, haja vista as criações de porco, gado, galinhas, cabras, e plantações de milho e pelo rolo de fumo no rancho, o que sugere que seja produtor de fumo, já que Imbilino não fuma.

Aos poucos, e filme após filme, completamos seu perfil: solteiro, humilde, simples e asseado, botina em bom estado, usa chapéu e roupas sem remendos (contrariando as caricaturas mais comuns do caipira), honesto, não fuma nem bebe, um homem bom querido por todos. Parece não ter defeitos nem pecados, um ser puro e quase santo, mas que por sua ingenuidade e tolice nos lembra a personagem de Dostoiévski, o príncipe Michkin do romance *O Idiota* : um ser perfeito demais para uma sociedade tão cheia de defeitos.

Imbilino relaciona-se bem com os vizinhos, sendo muito próximo, e até dependente de alguns, como o padrinho e o vizinho Juca, o que só vem reforçar uma característica própria da cultura caipira, as práticas solidárias:

São elas que ajudam o caipira a sobreviver [...] são elas que motivam suas festas e seus rituais lúdicos multiplicando os laços afetivos. Todos se unem num mesmo e único nós, superando as desavenças e brigas que poderiam romper com os laços comunitários e socializantes. Todos pertencem ao mesmo bairro de favores e obrigações, numa teia social de dependência entre iguais. [...] o caipira não abandona, nem deixa corromper seus valores tradicionais baseados na solidariedade e nos laços familiares (FRESSATO, 2009, p. 219)

No entanto, a dependência não é física nem financeira, Imbilino além de precisar contar com o apoio do vizinho para cuidar da criação na sua ausência, precisa aconselhar-se para acertar um casamento, vender sua terra ou para coisas corriqueiras, como tratar de um dente que dói ou conferir um bilhete de loteria. O caipira parece tutelado por estas pessoas.

De fato, quando longe destas pessoas, se vê em situações de difícil convivência com estranhos, ou conflito com elementos da modernidade e se mostra incapaz de safar-se, de resolver seus problemas. Portanto, se buscássemos um adjetivo para definir o caipira criado por Caiapônia teríamos alguma dificuldade, pois ingenuidade, humildade ou simplicidade apesar de acompanhá-lo, não o define.

Embora saibamos que não seja nem um, nem outro, Imbilino muitas vezes é representado quase como um deficiente mental ou um bobo sem iniciativa, que quando não é protegido se mete em grandes embrulhadas das quais não consegue sair sozinho. Para situações assim os cineastas utilizam o recurso do *deus ex machina*⁴⁶ para salvá-lo.

Em *Meu rádio minha vida*, por exemplo, Imbilino é roubado e se vê perdido e sem recursos em uma cidade estranha, recorre então à fé de que na igreja resolverá seu drama, e em uma aparente crítica à exploração da fé, é enganado pelo também pelo pastor, então meninos oferecem alimento e abrigo para seu sono e no dia seguinte, ainda perdido na cidade, sem dinheiro e sem saber como voltar para casa, inesperadamente, como um *deus ex machina*, surge uma carona que o devolve à segurança do seu sítio, entre seus amigos.

Em *Arrependida* o Padrinho sabendo da incapacidade do afilhado de defender-se da maldade de uma noiva interessada somente em seus poucos bens, o acompanha passo a passo até que possa, após muitas dificuldades do caipira que havia vendido seu sítio, mudado para a cidade e trabalhado na construção civil, salva-lo da vilã e resgatá-lo para a segurança de seu antigo sítio.

Em *A lua e o dente* é o próprio Jesus Cristo acompanhado de um anjo que aparece como um legítimo *deus ex machina* das tragédias gregas, para livrá-lo de uma encrenca.

Muitas qualidades/defeitos são identificáveis na personagem Imbilino, mas nenhuma delas é evidenciada ao ponto de se tornar seu adjetivo definidor; acreditamos que falta personalidade ao caipira de Caiapônia, que a não ser pelo humor inerente à caricatura, a personagem por si só não oferece subsídios suficientes para justificar o impacto e a consequente receptividade do público espectador de seus filmes.

⁴⁶ Deus Ex machina. (Deus eks máquina). [Lat.] 1. *Tet.* No antigo teatro Greco-romano, ator que personificava um deus e que era trazido à cena por meio de mecanismos [...] 2. *Teat. Deprec.* Solução artificiosa dum problema dramático ou cênico. 3. *Fig.* Personagem ou circunstância que propicia desfecho inesperado e feliz numa situação grave (FERREIRA, 1986, p. 581).

2.2 A REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM CAMPESTRE

Em todos os filmes de Caiapônia ocorrem sequências do que em linguagem cinematográfica são chamadas, no seu caso períodos em que nada acontece, desnecessariamente longos, em que são apresentados cenas de paisagens campestres. No primeiro filme, o curta metragem *Meu rádio minha vida*, mais da metade do filme se passa em ambiente urbano. O segundo filme, *A lua e o dente*, o mais longo dos quatro, ao contrário do primeiro, se passa totalmente na zona rural, e tem muitas cenas mortas. Este segundo filme alavancou sua carreira e nos filmes subsequentes a fórmula foi repetida.

A hipótese que levantamos é a de que aquilo que cinematograficamente poderia ser um defeito (as cenas mortas repletas de cenas campestres) tornou-se um elemento atrativo para seu público e talvez um dos o principais responsáveis pelo sucesso de seus filmes.

Fig. 15 - A lua e o dente: tempo: 00:1:28 min. Duração da cena 2:23min.



Fotograma do filme *A lua e o dente* – tempo: 00:01:05 min.

Não conseguiríamos prosseguir no caminho da comprovação (ou não) da hipótese de que a paisagem pudesse interferir na reação do espectador de seus filmes, sem transdisciplinar a discussão. Por isso, autores vinculados à História, Geografia, Sociologia e Cinema nos servirão de referência nesta tarefa.

O estudo do cinema pela História é recente, porem, já possui larga produção, a relação inicial se dá pela possibilidade de a História abordar o cinema não apenas como exemplificação ou ilustração, mas preocupar-se com ele como um objeto que pode ser problematizado dentro do fazer e pensar histórico (CASSINS, 2013, p.96), como fonte deve

ser cuidadosamente utilizada e é de grande valor documental (CASSINS, 2013, p.97), o autor nos lembra ainda que

A História [...] viveu muito tempo afastada do cinema. Por rebeldia ou simples falta de conhecimento de como abordar um meio que surgiu nela mesma e que sempre utilizou-se dela, demorou um bom tempo para que os historiadores se ocupassem do estudo do cinema e de como ele pode ser introduzido nos estudos da História. Contudo, uma parcela do passado constituiu-se nas imagens cinematográficas e, assim, a História se viu obrigada a voltar seus olhos para o cinema (CASSINS, 2013, p.100).

Como afirmamos anteriormente, a paisagem está muito presente nos filmes do Imbilino. A “paisagem” é um conceito que pode ser estudado por múltiplas disciplinas, e pela Geografia principalmente. Mas a paisagem cinematográfica pode ser objeto de estudo da Geografia?

O cinema, especialmente, não fazia parte do conjunto de assuntos correntes da geografia cultural, sendo considerado por alguns como sem interesse geográfico, a despeito da geograficidade contida em inúmeros documentários e filmes de ficção (MARTINS, 2012 p.04).

Supunha-se que a artificialidade com que são construídas as paisagens no cinema, através da intervenção direta de cenógrafos, diretores de arte e montadores fosse um impedimento teórico essencial para o estudo geográfico, no entanto os representantes da Nova Geografia Cultural concluíram que:

As representações fílmicas, estruturadas de uma maneira particular pelo cineasta (construção da narrativa, escolha das locações, escolha dos diferentes posicionamentos e movimentos de câmera, uso do som, construção da intertextualidade e chegada na audiência) moldam a percepção, imaginação e memória sobre os espaços, lugares e paisagens, fazendo parte de um constante processo de rearrumação de “velhas” e construção de “novas” geografias (COSTA 2005:74 *Apud* MARTINS, 2012 p.05-06)

E mesmo que a paisagem fílmica não esteja relacionada necessariamente a um lugar, a um espaço específico, o estudo da paisagem no cinema pela Geografia não prescinde, absolutamente, de seus conceitos básicos, como o de “espaço”. Segundo Santos (1997), o espaço geográfico é formado por um conjunto interligado de sistemas de ações e sistemas de objetivos. O homem se apropria do espaço, através das reuniões de técnicas transformando incessantemente o lugar e a paisagem, o território, a cultura. (FARIAS, 2005, p.57)

Se pela ação do homem sobre o espaço surgem e transformam-se as paisagens, o cinema então se apropria do espaço propondo como novas as relações de poder e consumo,

tecnificando suas produções colocando esses recursos à serviço da finalização do produto que será apreciado pelo espectador (FARIAS, 2005, p.57),

Importante salientarmos que para efeito deste estudo direcionado ao entendimento da paisagem nos filmes de Imbilino, interessa-nos menos o conceito geográfico do termo “paisagem”, do que o conceito de “lugar paisagem” criado por Jacob (2006) para melhor poder trabalhar a noção particular de paisagem no cinema:

A paisagem tal como a considero aqui, é resultado de uma decisão ativa e intencional da equipe de Direção de Arte na construção de uma determinada visualidade. Ela não é mera captação de um espaço urbano ou rural dado, ela é fruto de um recorte específico [...] Um espaço específico, diferenciado da locação ou do estúdio em si [...] O lugar paisagem não é um lugar dado, um ponto de partida (como as externas ou locações podem ser), ele é a construção de um *espaço paisagístico* específico na medida que é criado com motivos técnicos e estéticos pré determinados. Ele pode ter uma paisagem natural como ponto de origem, mas o que o caracteriza é o processo de transformações por ele sofrido a fim de torná-lo expressivo, ou seja, de torná-lo capaz de atender as intenções plásticas e dramáticas desejadas. (JACOB, 2006 p.14)

Figura 16 - O rancho de Imbilino



Fotograma do filme *Meu rádio minha vida*– tempo: 00:40 min.

Exemplo de lugar paisagem nos filmes de Caiapônia é o inusitado rancho (figura 16), diferente dos modelos de moradia caipira e curiosamente elevado, como uma palafita, no entanto, fora de área de alagamento, como se fosse um modo do Imbilino estar “no mundo da lua”. O rancho aparece interna e externamente em todos os filmes.

Como o rancho, a escola das crianças no segundo filme e o bar do Coró do terceiro filme, todos claramente montados, nos detalhes dos objetos e em sua rusticidade para as filmagens, utilizando materiais de baixo custo como bambus e reutilização de forros de madeira nos fechamentos laterais das construções. Se houvesse dúvidas, no terceiro filme, uma pia instalada na varanda do rancho sem torneira ou saída de esgoto (tempo 00:26:28 min.) faz-nos ter a certeza de que o cenário foi montado.

Contudo, lembramos que é natural que a paisagem cinematográfica seja construída artificialmente. Pode também ser construída “através da apropriação das paisagens naturais ou urbanas, para caracterizar o cenário, pelo qual a película fundamenta sua história” (FARIAS, 2005 p.57-58).

Os filmes de Caiapônia não tiveram grandes recursos que proporcionassem a utilização de técnicas sofisticadas de produção, isso pode ser facilmente observado nos créditos dos filmes, mas se não houve recursos para uma ornamentação técnica do espaço, o que nem sempre equivale à satisfação do público, houve criatividade para uma apropriação do espaço natural que compõe a paisagem do cerrado goiano e da cultura caipira.

Figura 17 – Cena rural de *o Galo e a Mega da virada*



Fotograma do filme *O Galo e a Mega da virada*

Martins afirma que novos estudos da Geografia como de outras disciplinas evoluíram nos estudos da paisagem

Principalmente na geografia, que partiram de abordagens objetivas de análise para enfoques subjetivos. A primeira abordagem, desenvolvida pelo geógrafo americano

Carl O. Sauer na década de 1920 e que ainda hoje influencia inúmeros trabalhos, utiliza a análise morfológica da paisagem com enfoque na investigação de sua transformação a partir dos artefatos materiais da cultura humana. Já a segunda abordagem estuda a paisagem a partir de seus aspectos simbólicos. Essa corrente valoriza a subjetividade na pesquisa geográfica e é considerada a abordagem principal dos adeptos da “Nova Geografia Cultural (MARTINS,2012, p.04).

Esta paisagem simbólica “é uma imagem da realidade, uma imagem retrabalhada pela percepção humana, através de um filtro de um esquema sociocultural” (QUERIAT, 2006:131 *Apud* MARTINS, 2012 p.05).

O que se observa em uma paisagem é obra de análise, vivência, modificações e mitos que essa permeia ao longo de sua história. A paisagem é classificada pela necessidade do homem tentar compreender sua dinâmica física e transformações culturais, enfim, suas cores, declives, formas, que tem um pouco da imaginação do homem, que as valorizam, segundo suas crenças, sonhos e conhecimentos (FARIAS, 2005 p.62).

O que vem ao encontro de outro modo de conceituar o espaço que nos permitirá iniciar uma nova discussão sobre representações: Almeida nos diz que espaço pode ser “considerado como o lugar onde os homens e mulheres, ideologicamente diferentes, procuram impor suas representações, suas práticas e seus interesses. Cada espaço, tornando-se social, está possuído de símbolos e afetividades atribuídos pelas pessoas” (ALMEIDA, 2003 p.71).

Interessa-nos agora buscar estas representações e símbolos existentes nos espaços geográficos, nas paisagens e também entender se e de que forma estariam estes contidos nas paisagens dos filmes.

Chaveiro (2005 p. 47) diz que “não há nada no mundo ligado ao olho humano destituído de símbolos” e ao se referir às paisagens, diz que são sítios de signos, e que tanto a urbana como a rural, são recobertas de linguagem simbólica e oferecem atualizações de pleitos emotivos, narrando vitórias, perdas, mortes, júbilos, guerras, paixões, poder, crenças, informações, diferenças (CHAVEIRO, 2005, p.50).

Um espaço não é necessariamente uma paisagem, conforme Martins (2012, p.06) através da mediação da arte encontra-se a paisagem de um lugar, e a partir dessa mediação elas se tornam familiares.

A partir do momento em que se emprega um dispositivo de criação de imagens (inclua-se aí a pintura, a fotografia, o cinema, entre outros)... são produzidas imagens, cria-se efeitos de real, efeitos de realidade como dirá Aumont e revela-se a subjetividade e, portanto, a realidade de seu tempo e de seu criador. A representação da paisagem não escapa desta marca e diversos mecanismos são empregados para sua construção no cinema (JACOB, 2006 p.31).

Por isso, afirma que para um entendimento da paisagem, é necessário que primeiro se proceda a sua leitura, a sua interpretação (MARTINS, 2012 p.06). O estudo da paisagem fílmica através de abordagens humanistas deve ter por problema a análise de suas representações e o significado dos lugares na produção, considerando além da visão do diretor, a resposta do espectador.

É claro que nenhuma paisagem é destituída de dramaticidade. Ao escolhermos uma locação estamos em busca dos elementos evocados por aquela paisagem e suas especificidades. Deste modo toda escolha está comprometida com intenções dramáticas e com as emoções que se pretende provocar no espectador (JACOB, 2006 p.34).

Por menos técnico que este seja, por mais intuitivas que sejam duas decisões, a versão do diretor, suas visões de mundo, estarão estampadas no filme. E por outro lado

Todo tipo de emoção pode se abrir diante da visão de um determinado recorte da paisagem seja ela urbana ou rural. As cores, os volumes, a significação de determinado espaço mexem diretamente com a subjetividade do espectador, evocando, provocando, evidenciando sentimentos. Este extravasamento sentimental ou mesmo sua contenção ou repulsa, não é, no entanto “espontâneo”, ele é construído pelo desejo de sua evocação, pela disposição dos elementos plásticos na sua construção imagética, pelo som, enfim, por toda estrutura de construção cinematográfica. É importante considerar então, ao analisar estas paisagens, de que forma estas paisagens estão produzindo efeitos, deixando seus rastros e qual o movimento de sua sucessão (JACOB, 2006 p.38).

Pelas palavras de Aroldo de Andrade Filho que seguem abaixo, a construção das paisagens nos filmes do Imbilino foi previamente estudada, mas com motivações muito pessoais, diferente da intenção prévia de se preparar o cenário para obter determinada resposta do público:

Uma coisa Hugo e eu temos em comum: nós gostamos muito do universo caipira. Eu gosto muito do universo caipira, mas do caipira mesmo, aquela coisa da viola, da sanfona, da lamparina. Eu gosto dessa coisa, isso é uma cultura, uma tradição que está sendo esquecida. [...] Então, as paisagens, os cenários, estão lá de propósito, para mostrar que ainda existe um pouco do sertão, que o caipira existe e vive ainda nesses lugares. (Jornal Opção de 28.12.2014, p. A2)

As considerações de Chaveiro abaixo, nos levam a crer que as paisagens rurais exibidas nos filmes do Imbilino podem sim, ter causado uma forte reação no espectador:

se vive hoje, num mundo esculpido por um excesso de símbolos. Além da quantidade, se soma uma qualidade diferenciada num processo de circulação incessante. Isso faz o mundo ser profundamente ruidoso. E esse barulho penetra a mente humana e se transforma em impulsos compulsões, desejos, ansiedades. [...]

As paisagens urbanas das metrópoles são lugares em que esses símbolos se misturam e reproduzem-se com mais força (CHAVEIRO: 2005 p.52).

Difícil discordar de Chaveiro quando nos diz em outras palavras, que nestes ambientes urbanos, as alternativas de modos de vida e seus respectivos códigos sociais e opções de consumo, tornam complexo o exercício de ser criança, adolescente, jovem ou adulto. Arroyo (*Apud* CHAVEIRO, 2005 p. 52) defende que nestas condições passa a existir “tensas trajetórias de vida ou migração de condutas, instabilidade nas estruturas emocionais”.

Apesar dos filmes da personagem caipira Imbilino de Hugo Caiapônia serem gravados no interior de Goiás, de ter temática rural e muitas paisagens que remetem às paisagens naturais do Cerrado, apesar de ter espectadores (e fãs) por todo estado de Goiás, além de Minas Gerais e Mato Grosso, paradoxalmente, os prêmios e homenagens, os maiores reconhecimentos públicos que o cineasta recebeu, ocorreram em grandes cidades como Rio de Janeiro, Fortaleza e Goiânia, justamente onde conforme Arroyo (*Apud* CHAVEIRO, 2005, p.52) as pessoas podem estar sob forte *stress* provocado pela pressão dos símbolos contidos nas paisagens urbanas.

Mesmo sendo em muitos aspectos de qualidade questionável, até *trash* em alguns momentos, acreditamos que houve algum critério e cuidado na construção das paisagens exibidas nos filmes do Imbilino.

O território goiano, os seus lugares, as suas paisagens e os seus símbolos passam por uma mutação profunda e a força motriz dessa transformação é a modernização do território (CHAVEIRO, 2005 p.53) e ainda assim Caiapônia e Aroldo souberam usar recortes da paisagem natural do cerrado goiano bem como construir paisagens artificiais do universo característico do antigo caipira e quiçá tenham despertado sentimentos nos espectadores: saudades de quem viveu ou reconhece de ouvir falar a paisagem exibida, ou até mesmo espanto ou curiosidade por talvez não compreender nichos de existência tão desconexos dos modos de vida urbana das cidades tão repletas de modernidades tecnológicas.

Ou simplesmente seus filmes ajam como momentos de refrigério para espectadores envoltos num turbilhão de símbolos e representações.

Capítulo III

O CAIPIRA IMBILINO NA CIDADE

Bem no fim do cabo começa o reio
 E no fim da rédea começo do freio
 No fim da confiança começa o receio
 O fim da metade é o começo do meio.
 (Começo do fim – Tião carreiro)

Neste capítulo veremos que o caipira tradicional, frente à modernização da sociedade inevitavelmente transformou-se. Observaremos as permanências e adaptações da cultura caipira na atualidade e de que forma isso se refletiu na representação do caipira de Caiapônia. Analisaremos também a forma como a cidade aparece nos filmes do Imbilino e as possíveis motivações para que o cineasta a represente de forma negativa.

3.1 ENTRE A MODERNIDADE E A TRADIÇÃO

Daniela Carolina Perutti faz uso da imagem de Janus, um deus do panteão romano, para compor uma alegoria e posicionar a obra de Almeida Junior entre passado e futuro:

Janus, guardião do portal do Olimpo, é narrado como o senhor das portas, das passagens, e possuía em uma mesma cabeça, dois rostos: um voltado para frente, olhando o futuro, e o outro para trás, voltado ao passado. Janos é, ao mesmo tempo, o senhor das fronteiras espaciais – entre o que está dentro e o que está fora do Olimpo – e temporais, entre o passado e o futuro. De maneira análoga à figura de Janus, as obras aqui analisadas ocupam esse espaço de passagem, limite entre o aqui e o alhures, entre passado e futuro ou ainda, entre nós e os outros. (PERITTI, 2007, p. 188)

A mesma alegoria que Perutti utilizou referindo-se à obra de Almeida Junior pode ser utilizada em relação à produção de representações audiovisuais do caipira, incluindo-se aí os filmes de Hugo Caiapônia, que podem ser pensados por meio da imagem do deus Janus que observa com um de seus rostos o rural, a tradição, o passado, enquanto o outro rosto observa o urbano, o moderno, o futuro. Os filmes de Caiapônia mesmo que tratem de temática caipira,

não ignoram o urbano, representam um marco, o espaço fronteiro entre as partes, o que não impede, no entanto, utilizando outra analogia, que a sombra de uma ou de outra, ultrapasse a “fronteira de Janus”, fazendo com que exista uma presença mesmo que intangível da cidade no campo e do campo na cidade.

Nos filmes de Imbilino vemos vários exemplos dessas sombras; como quando a personagem em *A lua e o dente* (tempo: 43:00min.) vai ao dentista da cidade e negocia o pagamento do tratamento odontológico em troca de animais de sua criação como porco, galinha e cabra, reproduzindo em ambiente urbano uma prática comum no campo: o escambo, a chamada “gambira”.

Figura 18. – Congada na cidade



Fotograma do filme *Meu rádio minha vida*. Tempo: 18:02 min

Ou quando em *Meu rádio minha vida*, na cidade, Imbilino se depara com a apresentação de um grupo de congada (figura 18), uma manifestação típica da tradição rural. Em um outro momento, em *Arrependida* (tempo: 1:08:36 min.), morando na cidade, Imbilino assiste na televisão o filme *Tristeza do Jeca*, de Mazzaropi, que trata de temas referentes ao caipira, como a posse da terra, e foi e ainda é muito assistido por pessoas das cidades. O fato dos filmes de Mazzaropi serem transmitidos em um meio de comunicação de massa⁴⁷ é mais de que uma sombra da tradição nas cidades trata-se mais do desejo de permanência da cultura caipira expressado no filme de Caiapônia.

⁴⁷ O que de fato ocorre, os filmes de Mazzaropi são exibidos atualmente todos os sábados na TV Cultura.

Ainda nos filmes do Imbilino, do outro lado da fronteira temos uma quantidade maior de exemplos de “sombras da cidade” sobre o campo, como no caso do improvisado posto fiscal instalado em uma estrada de terra ainda em zona rural, que cobra impostos exagerados sobre os produtos que os caipiras levam para vender na cidade, fazendo com que estes utilizem artifícios que possam enganar os fiscais, prática bastante comum em centros urbanos. Em *O galo e a mega da virada* (tempo: 17:50min.), um carroceiro leva um porco gordo para vender na cidade, cobre o porco com um lençol, fantasia-o com chapéu, peruca e óculos escuros e mente dizendo que está levando um homem doente ao médico da cidade, o fiscal vendo somente a cabeça do animal acredita se tratar de uma pessoa doente e permite sua passagem.

Outros exemplos são a presença de uma barraca de sorvete montada debaixo de uma árvore que causa estranhamento aos meninos: “O que é aquilo?”, “É sorvete! É gostoso, mas dói a garganta.” (*A lua e o dente* – tempo: 7:10 min.), ou o espanto do sorveteiro diante da caminhonete que chega: “caminhoneta bonita hein!” (*A lua e o dente* – tempo: 6:20min.), e também o susto que Imbilino leva com uma MotoCross que surge repentinamente na trilha de terra faz manobras em sua volta e vai embora (*Meu rádio minha vida* – tempo 8:18min.), cena que pelo espanto diante da moto lembra a cena da aparição do curupira para Nhô Quim em *A marvada Carne*.

Quando não se faz materialmente “as sombras” aparecem sob a forma de discursos nascidos nas cidades e que fazem eco no campo como as campanhas contra o mosquito da dengue (*O galo e a mega da virada* - tempo: 28:00 min.), ou contra o bullying (*A lua e o dente* - tempo: 15:14 min.). Alguns discursos podem ter sido incorporados por Imbilino e podem ser observados em atos da personagem como quando recolhe o lixo na beira do rio e leva para casa, o que insinua que ele pode ter preocupações com o meio ambiente (*A lua e o dente* - tempo: 5:25min.); ou nas palavras da personagem em conversa com seu vizinho Juca, quando se posiciona contra o tabagismo (*Arrependida* – tempo: 17:40 min.).

O rádio que aparece no título do primeiro filme e é praticamente uma personagem nos outros filmes, é em si uma marca da modernidade na vida do caipira. Imbilino demonstra ter superado as dificuldades vividas pelo caipira Geraldinho quando teve seu primeiro contato com o rádio (O caso do rádio⁴⁸ – *Trova Prosa e Viola* Volume II faixa 6), de tal modo que

⁴⁸ No caso, Geraldinho relata seu primeiro contato com o rádio quando foi convidado para ouvir uns “caipiras” cantando no rádio de um sitiante vizinho. Para sua infelicidade o momento era de transmissão de uma longa missa, que feriu seus joelhos de tanto rezar ajoelhado. Finda a missa ia se retirando quando ouve “Vamos esperar para ver se os caipira canta”, ao que Geraldinho responde que só voltaria a ouvir rádio quando curasse os joelhos.

declara: “eu não aguento ficar sem meu rádio não! (*Meu rádio minha vida* – tempo 19:05 min.), é com ele que Imbilino se distrai, canta e dança e se informa, como quando soube que foi ele o ganhador da loteria. Ficou mais feliz por ouvir seu nome no rádio do que por ter sido premiado.

A cultura caipira foi construída à margem dos relatos históricos narrados pela historiografia; foi construída por meio das tradições locais, orais, de memórias seculares, não alheia ou isolada das cidades, mas indiferente à cultura das cidades, pois a cultura caipira conforme Cândido satisfazia ao mínimo vital e mínimo social das comunidades rurais.

Gradativamente o caipira que, em boa parte da “Paulistânea” e particularmente em todo Goiás, aprendeu a ter o Cerrado a seu favor e dele subsistir, viu a modernidade saltar do discurso dos governantes ou das notícias de um ou outro visitante para o quintal do seu sítio; na prática, este “homem do cerrado”, descrito por Oliveira (2008) (que acreditamos ser o caipira goiano), não ouvia falar de paradigmas da modernidade - como “ocupação dos vazios geográficos”, “inserção do estado no projeto nacional ou no mercado globalizado”, “modernização das práticas rurais”, “expansão da fronteira agrícola”, “ligação dos espaços pelas rodovias” ou “preservação ambiental” - até que transformados em práticas governamentais que desconsideravam sua presença nos sertões do estado, o agrediam material e pessoalmente ao ponto de ter que abandonar o sítio.

O êxodo rural em Goiás foi espantoso na década de 1980 e a sua urbanização, embora em ritmo mais acelerado, refletiu a tendência constatada no país. A redistribuição urbano/rural foi mais intensa no Estado [de Goiás] em função da adoção de formas capitalistas de produção na agricultura, da valorização das terras, da apropriação fundiária especulativa e ainda tendo em vista a legislação que instituiu direitos trabalhistas para os antigos colonos, levando fazendeiros a preferir “expulsá-los” - por falta de condições econômicas - do que obedecer às normas legais. (ESTEVAM, 2005⁴⁹)

Nas grandes cidades, a grande população de migrantes oriundos das zonas rurais, trouxe para a urbe, seus hábitos, gostos, costumes e tradições e criou uma demanda saudosista das coisas “da roça”. Mesmo que as forças modernizantes e relativas à sobrevivência os forcem a uma adaptação e uma provável transformação, em Goiás observamos muitas permanências da cultura caipira, o que pode ser explicado pelo fato de que

Esse fluxo de pessoas teve como destino principal as cidades do aglomerado urbano de Goiânia, Anápolis e do entorno de Brasília, que registraram acréscimo significativo do quantitativo populacional. Isso implica dizer que grande parcela da

⁴⁹ disponível em <http://www2.ucg.br/flash/artigos/050928oeste.html> acesso em 01.03.2015

atual população urbana de Goiás tem vínculos estreitos com a zona rural, da qual é oriunda. (OLIVEIRA, 2008, p. 125)

Nos últimos seis anos no transcorrer de nosso trabalho no Centro de Tradições Caipiras de Joanópolis – CTC, quando questionamos algumas pessoas sobre sua identidade caipira, era muito comum ouvirmos declarações enfáticas de pertencimento a cultura caipira; transcrevemos algumas abaixo a título de exemplo :



Edson A. de Moraes

Eu sou caipira. Porque moro na roça e todos que moram na roça são caipiras. E eu me sinto bem, feliz da vida por morar no interior, porque é um lugar sossegado, só se escuta barulho de pássaro, de bicho e a gente não tem muita preocupação com a vida. A vida na cidade é uma vida muito agitada, tem menos conforto que na roça, na vida caipira.

Edson Antonio de Moraes



Antonio P. Farinha

Com muito orgulho, sou caipira mesmo. Sou sertanejo, caipira, homem da roça. Estou aqui na cidade, mas sou de lá. O homem do campo, o caipira, nunca muda. Sempre caipira, mesmo na cidade. Eu tenho 37 anos que moro em Anápolis, mas é como diz a música: Não esqueço meu jeitão de caipira. Às vezes a gente encontra alguém querendo tirar uma casquinha da gente, mas eu já sei que aquele é um coitado que não entende de nada. Não sabe que se não fosse a roça e o caipira, a cidade não tinha sentido. Eu deixo isso pra lá. Eles acham que podem tirar uma casquinha? E até pode, que nós estamos no Brasil, mas não muda nada em mim. Eu sinto é orgulho. Ser caipira é trazer as tradições da roça, do homem do campo, ser trabalhador, ter a nossa vocação, ter a nossa religião. Pra mim caipira é tudo. Tudo.

Antonio Pereira Farinha



Gero

Com muita satisfação, me sinto orgulhoso de ser chamado de caipira, porque eu toda vida fui aquela pessoa do interior, pessoa que nasceu, criou e trabalhou sempre na fazenda, o trabalho que eu entendo, que sei fazer é o trabalho da lida do caipira. Ser caipira é ser o caboclo nato do sertão, que tem preferência pelas coisas naturais do nosso sertão, como eu tenho. Sou um defensor da cultura do sertão.

José Braga Santos- Gero



Zé Neri

Me sinto honrado de ser chamado de caipira, não é por ser chamado de caipira que eu vou me sentir assim constrangido na sociedade. Se dizer caipira não é se rebaixar não. Caipiras são pessoas simples. Geralmente caipiras são pessoas sábias. Ser caipira é trazer a cultura rural, mesmo na cidade. A cultura continua.

José Ribeiro Néri – Zé Neri

Os depoimentos acima foram coletados em vídeo durante um evento com apresentações de grupos de Folia de Reis e são de pessoas com idade entre 40 e 55 anos, mesmo que o ambiente favoreça quase todos os depoimentos nesta faixa de idade, se assemelham: os entrevistados assumem a identidade caipira com entusiasmo e dizem em geral

que ser caipira é ser da roça, do interior, gostar das coisas do interior, do cheiro de curral, é ter vida simples, gostar de moda de viola, de catira, de cavalo, é ser trabalhador, religioso, autêntico, amigo, mesmo morando na cidade cuja agitação em todos depoimentos é colocada como um problema. Mas, alguns ainda têm dificuldade em assumir uma identidade relacionada à cultura caipira, mesmo morando na roça:



Antonio Canário

Antigamente era tudo muito difícil, não tinha energia, não tinha um carro, ir para a cidade era difícil. Não tinha muitas condições de conforto. A gente plantava pra comer. Hoje meus filhos abrem a geladeira e tem de tudo, antes nem geladeira tinha. Não tinha opção de melhoramento. Aquela vida sofrida mesmo. Mas era bom. Hoje melhorou muito. Dizer que deixei de ser caipira, ainda não, porque nossa tradição ainda é a mesma, mas agora a gente tem de acompanhar a evolução. Não tem jeito mais aquela vida caipira. Mas muita coisa a gente preserva por aqui. Vamos dizer... um caipira melhorado.

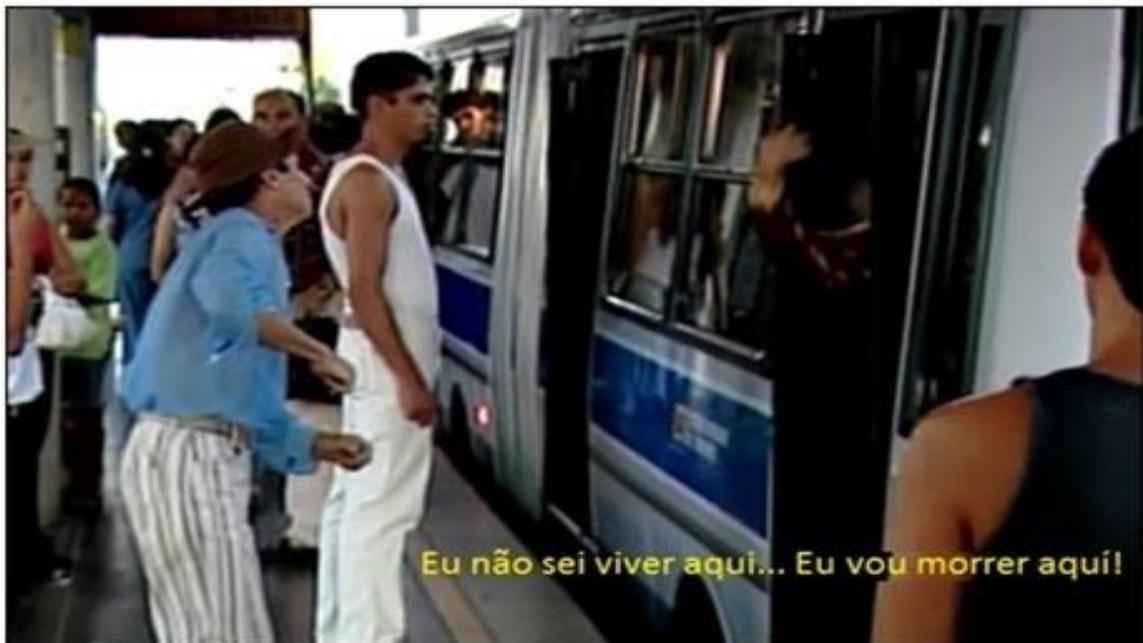
Antonio Gregório Gomes dos Santos –

Antonio Canário, aqui representando outras pessoas que pensam como ele, e que não são poucas, lembra das dificuldades dos tempos passados, mas diz que era bom; diz que tem de acompanhar a evolução, mas também diz que preserva muita coisa da tradição. Parece relacionar a vida caipira ao atraso, incompatível com a referida evolução, e acaba se assumindo no máximo como um “caipira melhorado”. De qualquer modo, podemos observar em todos os depoimentos uma constante dicotomia entre cidade e interior, entre tradição e modernização, entre o ontem e o hoje.

O caipira estático entre estes extremos é o caipira estereotipado, que vem sendo representado desde as primeiras aparições, à quase duzentos anos: ele sempre aparece deslocado de seu habitat natural e estranhando o novo.

Imbilino, a personagem caipira dos filmes de Hugo Caiapônia, é representado constantemente em situações assim: quando sai do sítio para ir à cidade para consertar um rádio quebrado se espanta com o barulho e a velocidade de uma motocicleta, na cidade é facilmente enganado e roubam seu dinheiro, fica confuso diante de um travesti, é enganado por um pastor de uma suspeita igreja; quando vende a fazenda e muda para a cidade, ele até se esforça para aprender a viver ali, mas não se adapta.

Figura 19 - O idiota e o mentiroso – tempo: 0:46,05

Fotograma do filme *O idiota e o mentiroso*

Outra personagem caipira, esta de Nilton Pinto, o Zé Mané, quando é abandonado por um amigo (Tom Carvalho) no Eixão Anhanguera no centro de Goiânia, grita: Eu vou morrer aqui!⁵⁰ (figura 19).

Morrer literalmente, vitimados pelos efeitos da modernidade, é um risco que todos corremos, caipiras ou não. A morte anunciada desde o início do século XX, a que o caipira está mais exposto e vulnerável em ambientes modernizados, é a morte cultural. Entretanto nem a personagem de Hugo Caiapônia, o Imbilino, nem a de Nilton Pinto, o Zé Mané, morreram, e tampouco a cultura caipira de um modo geral sucumbiu, como pudemos perceber nos depoimentos coletados no CTC.

Pelo que foi exposto e apresentado até agora, podemos concluir que este sentimento de pertencimento à cultura caipira advém de uma herança cultural dos povos pioneiros - que construíram esta identidade na lida com a natureza, no conhecimento e uso das plantas, na caça, na pesca, na roça, na coleta, na manipulação dos alimentos que constituíram uma culinária simples de ingredientes nativos e/ou de fácil cultura, e que ainda são consumidos; na prática de rituais de fé ou em festas populares - que vez ou outra, o homem urbano vivencia ou relembra.

Imaginar-se-ia, então, que é mais fácil exercer uma identidade caipira, vivendo na zona rural ou em pequenas cidades do interior, pois, mesmo quando atingidas pelas novidades

⁵⁰ O idiota e o mentiroso/NT Produções / direção: Rogério Carneiro

da modernização da sociedade - como o surgimento de equipamentos rurais computadorizados, tecnologias de genética, internet, modernos veículos de transporte e comunicação, eletroeletrônicos domésticos e novas formas de morar e vestir, entre outros mecanismos e conhecimentos facilitadores da produção agropecuária - alguns padrões da cultura caipira tradicional conseguem se manter mesmo que transformados, sendo comuns para a maioria da população desses lugares.

As raízes da cultura caipira embasadas no mutirão, nos laços de vizinhança e na reciprocidade acabaram por deixar vestígios até os dias de hoje, embora assumindo diferentes formas ajustadas à vida contemporânea. As trocas de produtos para subsistência, mesmo nas cidades do interior, muitas vezes vira uma troca de presentes (hortifrutis, ervas, doces, pães, ou serviços como rezas e benzimentos), que não chegam a ser necessários para a subsistência, mas são imprescindíveis para a construção de laços de solidariedade, para a consolidação de laços comunitários (SETUBAL, 2005, p.101).

Também podemos observar permanências nas manifestações religiosas populares. Embora se fale em uma crise do catolicismo - que sincretizado com as divindades da cultura indígena e africana foram a origem da fé e do folclore caipira - ainda pode-se encontrar sem muita dificuldade pelo interior do estado de Goiás eventos e manifestações religiosos como as folias, as festas de santos, as de padroeiros, as novenas e as romarias, e nestes lugares assistir a catiras, congadas e quadrilhas que são realizadas espontaneamente.

Mesmo em zonas urbanas de cidades do interior goiano, outros vestígios da cultura caipira podem ser facilmente observados, o fogão à lenha, o altar na sala, a horta no quintal, o canteiro de ervas, os encontros na praça, o cumprimento natural e as conversas nas calçadas ainda são frequentes. O sistema de compadrio ainda é respeitado, o sotaque não chama a atenção, e a viola e a música “sertaneja” tem aceitação quase geral. A botina e o chapéu, assim como o canivete no cinto não são acessórios difíceis de encontrar, mesmo nas filas dos bancos, ou nos modernos supermercados, nas ruas de intenso comércio, nos bares e nas rodoviárias.

Nas festas de peão e nos rodeios, entre os jovens, mais urbanizados e mais abertos às novas culturas, são vistos montados em cavalos enfeitados, ou em suas caminhonetes, calçando botas, usando cintos largos e chapéus, paramentados num estilo mescla de *country* e caipira ouvindo e cantando uma música do Tião Carreiro⁵¹ ou dançando um *funk carioca*⁵².

⁵¹ Considerado pela crítica especializada um grande violeiro e compositor dos maiores clássicos da música caipira.

⁵² Estilo de música popular, moderna surgida nas periferias do Rio de Janeiro

Entre todas estas cenas, brevemente descritas e tão comuns em qualquer cidade do interior goiano, podemos notar que de alguma forma se fez presente alguma característica, mesmo que resignificada, da cultura caipira.

Ser caipira deixou de ser uma questão de classe, quando, eram caipiras somente os pobres, incultos e desajeitados, trabalhadores rurais despossuídos de terra e educação. É comum nesses lugares encontrarmos proprietários de terra, modernos produtores agrícolas, comerciantes, políticos e intelectuais dispostos a uma identidade caipira.

O mesmo fenômeno podemos observar na capital de Goiás, e não poderia ser diferente, dado a recente história de Goiânia, uma cidade com apenas setenta e sete anos, que apesar do discurso da modernidade que a gerou, recebeu e recebe ainda grande população vinda do interior.

Esses novos habitantes da “cidade grande” buscam adaptar-se à nova vida, mas paralelamente, talvez num processo silencioso de luta por sua identidade, querem manter alguns padrões que remetem à sua origem caipira. Então, não será difícil encontrar atualmente, mesmo no centro da cidade, o chapéu, a botina e o canivete, a barraca de ervas medicinais, o restaurante que serve a comida caseira, o arroz com pequi, a galinhada, alguns até com o fogão à lenha, atijando a memória de alguns clientes ou inculcando em outros, aspectos do imaginário caipira. Nas periferias o pequeno canteiro de horta resiste, assim como alguns costumes que lembram a solidariedade dos bairros rurais caipiras.

E mesmo em ocasiões e lugares improváveis como em um shopping center, um palco da modernidade, um cartaz de um filme do Imbilino pode despertar o sentimento de permanência da cultura caipira em alguém que estava pronto para o consumo de uma produção hollywoodiana:

No cinema de Rio Verde, passaram “Arrependida” ao lado de “Lua Nova”, da Saga Crepúsculo. Chegou um casalzinho de namorados, todo cheio de brincos, e a menina fala: “Aí o Imbilino! Minha mãe adora ele, meu pai adora, ai eu venho nesse filme. Mas eu vou vim mesmo, se você não vier eu venho com minha mãe, meu irmãozinho gosta demais”. O namorado perguntou “mas como é isso?”

É em Goiânia que acontece a maior festa de peão do estado, a Pecuária de Goiânia. A cidade vizinha, Aparecida de Goiânia, mantém a única associação de foliões e catireiros do estado. Outra cidade também vizinha de Goiânia, Trindade, tem a maior romaria de devoção católica de toda a região centro-oeste, a festa do Divino Pai Eterno. Festa esta que recebe muitas manifestações da cultura caipira, tais como: as romarias, entregas de folias e carreatas de carros de boi.

Uma característica indelével da relação da Festa do Divino Pai Eterno com a cultura caipira fica por conta da Sala dos Milagres do Santuário, lugar onde os ex-votos são depositados. Sala que facilmente poderia ser confundida com um museu caipira considerando-se a quantidade de objetos característicos da cultura caipira ali expostos.

Goiânia também é conhecida como a capital da música sertaneja. Esta proposição, amplamente acolhida pelo imaginário social goiano, manifesta-se na forma de humor, ao afirmar em, em piadas, que se chacoalhar uma árvore em Goiânia, cai uma dupla sertaneja. Piadas e questões sobre a proximidade ou a distância entre a música sertaneja e a música caipira à parte, o certo é que grandes ídolos deste gênero musical acolhido pelo caipira como parte integrante de sua cultura, ou são de Goiás ou vieram a Goiânia buscar seu espaço na mídia.

Goiânia foi fundada em 1937, mas somente em junho de 1942 foi realizado o que chamaram de batismo cultural da cidade. Sabendo que no evento seriam realizadas apresentações musicais típicas, deslocou-se do Rio de Janeiro para os festejos goianienses o Sr. Luiz Heitor Correia de Azevedo com intenção de registrá-las em áudio, que foram recuperados e lançados em disco pela Secretaria Estadual de Educação e Cultura trinta e sete anos depois, no Governo de Ari Valadão.

Reportamo-nos a este documento por dois motivos, primeiro para constatar que o batismo cultural da capital símbolo da modernidade no estado foi embalado ao som de manifestações da cultura caipira como modas de viola, rancheiras, tapuios, congos e quebra bundas (*sic*), e segundo para verificar que o próprio pesquisador observou a presença de “estrangeirismos” que “desqualificavam” algumas apresentações como documentos folclóricos:

Nem todos os documentos que colhemos tem igual valor folclórico. A propagação de sambas e marchinhas de carnaval, pelas grandes rádios difusoras nacionais, bem como a influencia dos artistas que cultivam os programas de gênero caipira, nessas mesmas rádios difusoras, atingiram a imaginação poético-musical de certos bardos da região, que pensam elevar a sua arte, moldando-a pelos padrões mais cultos que vem do Rio ou de São Paulo.⁵³

Atualmente, os tapuios e quebra bundas são praticamente extintos em todo o estado. Os congos sobrevivem em muitas cidades, mesmo em Goiânia há dois grupos bem organizados, e na cidade de Catalão as Congadas marcam o grande evento “turístico-

⁵³ Trecho do depoimento de Luiz Heitor Correa de Azevedo, inscrito na contra capa do disco Batismo Cultural de Goiânia, Goiânia, Discos Marcos Pereira em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, 1979.

religioso-cultural” do lugar, lotando ruas bares e hotéis. As modas de viola resistem em todo estado, e diríamos até que vive um momento de crescimento, com a adesão de muitos jovens interessados em tocar o instrumento.

Mas o que chama a atenção na audição do disco e na observação de Luiz Heitor Correia de Azevedo é o registro que podemos fazer, um quase instantâneo, de um momento de aculturação⁵⁴ em Goiás, em que uma cultura “preservada”⁵⁵, entra em contato com as novidades trazidas pelo rádio e se transforma.

De um modo geral ficam enfraquecidos por estas circunstancias todos os cantos de Chico Onça e Micuim; os duos de viola de Alagoano e Brasil Primeiro; e os trechos executados pelo conjunto instrumental de Augusto Catarino Santos, Silvio de Souza e Felipe Andrade⁵⁶

Luiz Heitor Azevedo desqualifica as apresentações que, segundo sua concepção, sofreram influência externa, com isso Luiz Heitor parece buscar uma espécie de “Eldorado” da pureza cultural. Vistos (ou ouvidos) nos dias atuais, as apresentações parecem “puríssimas”⁵⁷, do ponto de vista da musicalidade caipira. Isto se dá devido ao processo contínuo de aculturação proporcionado pelos encontros culturais que faz com que a expressão da música caipira seja diferente em momentos diferentes, de acordo com as influências que possa ter recebido.

Do depoimento de Azevedo destacamos também seu comentário a respeito da “influência dos artistas que cultivam os programas de gênero caipira, nessas mesmas rádios difusoras”. Desde o advento da Trupe de Cornélio Pires e das apresentações de Genésio Arruda que já nos anos trinta gravava discos e mantinha programa de rádio, sabia-se que havia um público para o gênero caipira, e assim aconteceu na música, no circo, no teatro, no rádio, no cinema e na TV. Mas havia o preconceito das elites, principalmente das elites culturais, então

a indústria cultural encampou a ruralidade em outros termos ao reelaborar suas modalidades culturais conhecidas sob as marcas da rusticidade, do folclore, da tradição, do atraso, da nostalgia, ressignificando a experiência histórica e cultural campestre. (SETUBAL, 2005, p. 67)

⁵⁴ Conforme Roque de Barros Laraia (Cultura um conceito antropológico, Rio, Zahar Editora, 2001) Aculturação: mudança cultural que se dá com o contato de duas ou mais culturas, onde uma ou todas saem mudadas.

⁵⁵ Entre aspas porque a sabemos resultado de outras aculturações, mas de certa forma “guardada” em um estado antigo, causado pela distância e pouco contato com outras culturas.

⁵⁶ Trecho do depoimento de Luiz Heitor Correia de Azevedo, inscrito na contra capa do disco Batismo Cultural de Goiânia, Goiânia, Discos Marcos Pereira em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, 1979.

⁵⁷ Exceção ao referido grupo instrumental, que interpreta uma marcha.

A citação acima serve para explicar o ocorrido desde as primeiras apresentações públicas de caipiras, autênticos ou interpretados, até os dias atuais; mas o episódio a que a autora se refere é o ocorrido nos anos oitenta quando o estilo *country* foi inserido primeiramente na música sertaneja, no *layout* das duplas e depois é incorporado com a força da mídia a tudo que envolve o universo sertanejo: festas de rodeio, leilões de animais, roupas, danças, etc.

É o caipira *country* que, inspirado na imagem do *cowboy* americano, pode construir um tipo vencedor, um herói que ultrapassa a imagem do caboclo pobre, sem educação, ingênuo, preguiçoso e sempre perdedor, porque explorado e espoliado. (SETUBAL, 2005, p. 67)

O caipira nunca mais foi o mesmo. Consoante Setubal, o momento em que a cultura *country* ganha força coincide com a modernização rural com base no modelo norte americano de maximização da produtividade agrícola e com a consolidação da indústria cultural (2005, p.72); ademais, a autora aponta alguns elementos que podem ter facilitado a incorporação do *country* americano à imagem do caipira: “vida simples, pura, ingênua, independência, liberdade do cowboy que se assemelha ao nosso lado do caipira – acrescentando-se a visão da natureza como algo sagrado” (SETUBAL, 2005, p.71).

Não foi a primeira vez que se tentou a reelaboração da imagem do caipira. Na música, alguns compositores ao longo das décadas de cinquenta e sessenta do século passado, inseriram elementos musicais mexicanos e paraguaios, iniciativa que teve muita repercussão na época, mas por pouco tempo, embora algumas criações tenham se tornado clássicos do gênero musical caipira.

Mesmo o estilo *country* já fora experimentado nos anos 40/50 com o cantor Bob Nelson que se apresentava vestido como os *cowboys* dos filmes de cinema, e cantando versões de clássicos *country* norte americanos como *Oh Suzana e O boi barnabé*, que fizeram muito sucesso. Bob Nelson influenciou outros cantores que mantiveram o estilo (mais *cowboy* do que *country* na verdade), como os cantores Paulo Bob e Bob Joe.

Entretanto, nada se compara ao impacto provocado pela dupla Chitãozinho e Xororó nos anos 80 que acabaram por influenciar toda uma geração de cantores, iniciando o processo que culminou no surgimento de um estilo de vida para muitos: o caipira *country*, estilo que pode ser observado nos dias atuais entre os frequentadores da Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos ou na Pecuária de Goiânia ou de qualquer cidade do interior de Goiás, em toda a Paulistânea e, correndo o risco de cometer exageros, em muitas festas Brasil afora.

Embora se apresente com a força da mídia, o estilo *country* não é hegemônico. Simpatizantes do estilo “caipira-*country*” e apaixonados pela música “de raiz”, convivem harmoniosamente, e não será difícil encontrar um declarado defensor da música tradicional, da música caipira, mesmo que pareça incoerência, usando calças apertadas, cinto largo de fivelão e chapéu tipo *cowboy*. Atualmente os grupos de catira, uma dança caipira tradicional, se apresentam vestidos assim, e apesar disso,

as músicas, as danças e os folguedos tradicionais não podem ser vistos apenas como apresentações artísticas, como espetáculos, pois, para seus praticantes, elas são bem mais do que isso. Elas constituem a fonte da guarda da memória afetiva e ancestral e da reafirmação dos valores e dos laços socialmente importantes. (SETUBAL, 2005, p. 86)

No entanto, sempre haverá os puristas, os que desejam manter os modelos tradicionais da cultura caipira, se é que isto é possível. Encontraremos estes, cada vez mais raros, geralmente entre os mais velhos moradores de zonas rurais do interior.

Country, cowboy, caipira ou sertanejo? O que podemos afirmar é que hoje em dia, são vários os tipos caipiras, assim como, acreditamos, o eram em tempos anteriores. O que Setubal afirma (2005, p.86), enquanto paulista, podem afirmar os goianos sobre o antigo caipira: “ainda carregamos suas marcas dentro de nós, por meio de vivências próprias ou das histórias de nossos antepassados, apesar de todo movimento das elites, da globalização e dos meios de comunicação em sentido contrário” (SETUBAL, 2005, p. 134). A autora finaliza seu brilhante estudo sobre a cultura caipira em São Paulo falando do desafio que é construir um diálogo entre as diferentes instâncias (local, regional/nacional/global), assim como nos aspectos rural/urbano, moderno/tradicional (SETUBAL, 2005, p. 134).

Bertran (1994.p.5) ao falar da auto-imagem histórica do goiano, parece propor um desafio semelhante quando afirma que o historiador da História de Goiás deveria “despoluir-se” de três paradigmas para fugir dos estereótipos: o paradigma da “decadência”, (acredita que somente um grande desconhecimento de mais de um século de história de Goiás, pode levar à crença em um período de decadência tão longo); o paradigma da “penetração do capitalismo” (que acredita estar pessimamente descrita, tanto na sua configuração geral quanto nos seus particularismos), e o paradigma “Goiânia”, quando diz que a construção da nova capital realizada sob a ideologia da revolução de 30 e sob o jugo da ditadura de 37, “arrasou, aniquilou por inteiro a noção de continuidade na história goiana” (BERTRAN, 1994, p. 6,7 e 8).

E não só de continuidade: provocou a ruptura do tecido cultural antigo, urdido com a velhice de dois séculos progressos de história. E a ruptura daquilo que hoje se chama goianidade, um desejo de identidade que Goiânia, banalizada como qualquer outra capital brasileira, deseja assumir tardiamente, para transformar em mito, para fins diversos, econômicos e culturais. (BERTRAN, 1994, p.7)

Bertran parece fazer referência ao *Movimento da Goianidade* implementado pela Agência Goiana de Imprensa – AGI, que envolvia além de conferências e debates, uma elaborada estratégia de difusão nos meios de comunicação, e a publicação de uma edição especial de uma revista documentário com o título “Goianidade”, na qual enaltece os grandes vultos construtores do desenvolvimento de Goiás, e convocava a todos para atuarem pelo desenvolvimento do estado. A estratégia propunha ainda a formação de uma nova geração de líderes políticos compromissados com este desenvolvimento futuro. Fazia também um levantamento do patrimônio material e imaterial de Goiás e do potencial turístico do estado.

Esta obsessão pelo “desenvolvimentismo” não é exclusividade da direção da AGI, segundo Francisco Chagas E. Rabelo ela está presente em muitos setores da sociedade goiana, inclusive na produção acadêmica nas ciências sociais e humanas:

Na minha tese, portanto, o desenvolvimentismo, nas suas variantes, constitui o modelo explicativo que os pesquisadores formulam sobre Goiás [...] pretende-se passar algo mais ou construir mais do que um discurso científico; formular uma imagem ou, de outra forma, sem nenhum rigor no uso do conceito; e construir uma identidade. Isto parece evidente em alguns trabalhos e menos em outros. (RABELO, 1998, p. 63-69)

Desse modo, e não necessariamente nessa ordem dos fatos, das páginas dos livros o “desenvolvimentismo” salta para os discursos daqueles que pleiteiam ou desfrutam mandatos políticos, e dos discursos políticos passam para a esfera midiática, para em seguida repousar no imaginário da população.

Certamente Paulo Bertran não condenava os ideais de modernização e desenvolvimento do estado. A crítica que faz é contra a tentativa de construção de uma identidade batizada de goianidade, em detrimento do “tecido cultural antigo, urdido com a velhice de dois séculos progressos de história”.

Outra referência que fazem em relação a uma identidade goiana ocorre com a utilização do termo “povos do Cerrado”:

Há tempos surgem nas mídias as referências aos “povos do cerrado”, como uma indicação de populações que, supostamente, têm sua definição sociocultural atrelada aos ambientes do cerrado brasileiro, com os quais travam imbricadas relações de consumo, convivência, exploração, de base econômica

ou cultural, como as manifestações da culinária, da religião e da medicina popular, entre outras. (OLIVEIRA, 2008, p. 124)

Se a AGI ao promover o movimento pela “goianidade” pensava em reforçar uma identidade goiana baseada no desenvolvimentismo, as instituições que utilizam o termo “povos do Cerrado” reforçam a relação da população com o bioma Cerrado e com a cultura que surge dessa relação, que não podemos chamar de outro nome senão de Cultura Caipira⁵⁸. Os conceitos das duas propostas de identidade (goianidade e povos do Cerrado) se opõem, haja visto que em nome do desenvolvimento o Cerrado “foi quase totalmente extirpado no território goiano” (OLIVEIRA, 2008, p. 128). A quase destruição do Cerrado fez com que a relação do povo com o Cerrado, que alimentava a produção de sua cultura, deixasse de ser empírica e passasse a ocorrer no nível do imaginário coletivo.

Entre as duas propostas não existem somente diferenças, pois, da mesma forma que Bertran acreditava que a AGI atuava com “fins diversos, econômicos e culturais”, Oliveira acredita que

Essa imagem de uma relação simbiótica entre população e cerrado tem sido apropriada pelos agentes do turismo, do comércio, da indústria, das atividades econômicas de uma maneira geral, como forma de criar uma identidade a ser agregada aos produtos ou serviços, criando um elemento de diferenciação – algo que o ramo do marketing de vendas aprendeu a explorar de forma exímia no momento da oferta de tais produtos aos potenciais consumidores (OLIVEIRA, 2008, p. 125).

E dessa forma alimentos do Cerrado são transformados em produtos urbanos como sorvetes, picolés e balas e passam a ser tidos como exóticos, .um CD contendo as músicas das manifestações da tradição caipira se torna “O som do Cerrado” e um restaurante especializado em culinária caipira, em comida goiana, passa a vender “O sabor do Cerrado”.

Acreditamos haver uma estreita relação entre os termos “caipira” e “povos do cerrado”, neste sentido, uma cena do filme *Arrepentida* de Hugo Caiapônia é significativa: recém casado, o caipira Imbilino acorda de modo desajeitado sua companheira, que irritada diz que preferia ser acordada com mais suavidade e receber um café da manhã com frutas na cama. Imbilino, querendo agradar, volta com uma cesta de frutas típicas do cerrado (figura 20): Ingá, jatobá, conde, cicuta (sic), cajuzinho, e a mulher ainda irritada, diz que as frutas que queria eram maçãs, uvas e peras. As frutas do Cerrado parecem assustar pelo aspecto rústico, diferente das maçãs, uvas e peras, que são frutas coloridas e valem mais pela estética.

⁵⁸ Outras possibilidades, como indígena ou quilombola são muito específicas e não poderiam ser aplicadas para todo o Estado de Goiás.

Figura 20 -. Imbilino oferece cesta de frutas do cerrado



Fotograma do filme *Arrependida* – tempo: 42:15 min.

Imbilino além de desconhecer costumes urbanos como café da manhã (pois almoça na roça às oito horas), ou manifestações românticas, não conhece as frutas que a mulher deseja pois, conforme Oliveira (2008, p.135) sendo um “homem do Cerrado” seu imaginário “é permeado pela dinâmica de suas interações com este ecossistema”, de modo que ele não entende a irritação da esposa se ele atendeu ao seu pedido: café da manhã com frutas.

Ivanilton José de Oliveira (2008) descreve em seu texto a forma como se criaram os vínculos entre a população e o Cerrado, e também como a destruição do Cerrado e os movimentos migratórios contribuem para a redução desses vínculos, e provocam, senão uma transformação de costumes, uma forçada adaptação destes às novas condições urbanas.

A terra do “pequi”, hoje, remete a um povo em transformação, substancialmente urbano, mas ainda com raízes rurais; globalizado, mas ainda “sertanejo”; que vive o mundo dito “moderno”, mas que comporta uma sociedade “conservadora”. Talvez uma forma de “cultura híbrida”, para usar o termo de Canclini (1998). (OLIVEIRA, 2008, p. 136)

Observamos no texto de Oliveira, que sem utilizar a palavra “caipira”, o autor escreve a história da cultura caipira. Podemos perceber subentendido, em vários momentos de sua fala, as três palavras: caipira, tradição e modernidade que norteiam nosso texto:

[apesar da modernidade] as sociedades humanas [os caipiras] não perderam totalmente seus vínculos com suas origens naturais. Há uma necessidade, muitas vezes inconsciente, de manter-se a proximidade com a “natureza” [tradição]. (OLIVEIRA, 2008, p. 128)

Não nos cabe identificar os motivos pelos quais a palavra caipira não é utilizada pelo autor, se por pudor, preconceito, zelo cientificista (vide página 24) ou outro motivo, basta-nos a constatação. Quanto ao uso do termo “povos do Cerrado”, Oliveira pergunta:

até que ponto realmente existe consciência do povo goiano quanto a ser um “povo do cerrado”? Será que a população e seu atual estágio de convivência com o território, outrora dominado pelas paisagens do cerrado, ainda guarda vestígios de uma interação expressiva [...]?. (OLIVEIRA, 2008, p. 125)

O autor parece fazer a pergunta que fizemos aos nossos entrevistados no CTC: “O Senhor se reconhece como um caipira?” cujas respostas aparecem no início deste capítulo. Oliveira que em todo artigo analisa as relações existentes entre a população do Estado de Goiás e o ambiente do Cerrado encerra seu texto com uma questão:

Numa visão pessimista do futuro, em que desapareça por completo a cobertura vegetal do cerrado - algo não tão distante assim da realidade, já que restam pouquíssimos remanescentes e raras e (quase) inacessíveis unidades de conservação -, ficam então as dúvidas: ainda será possível falar em um povo do cerrado? Qual será, então, a identidade do povo goiano? (OLIVEIRA, 2008, p. 136)

Pesquisando a cultura caipira, constatamos que, como em quase toda história do Brasil, os eventos ocorreram cronológica e espacialmente em um movimento leste oeste. Desta forma, o surgimento das cidades ocorreu inicialmente no litoral e com a penetração dos sertões surgiram outras povoações cada vez mais a oeste. A modernização da sociedade, como através de uma estrada de ferro, e até representada por ela, partiu da sede do império em direção à São Paulo e além. Posteriormente, a modernização da sociedade passou a ser transportada por rodovias, aerovias, ondas de rádio, cabos e antenas de telecomunicações, mas sempre como uma onda que rompe as barreiras do litoral e avança para o oeste, em outros tempos lentamente, e atualmente em velocidades inimagináveis, mas ainda fazendo o movimento leste oeste.

Fizemos estas observações para afirmar que a questão de Oliveira talvez já tenha sido respondida mais a leste.

Originalmente, grande parte do território do Estado de São Paulo era coberta por vegetação de Cerrado, o paulista do interior também deve muito da constituição de seu imaginário cultural à relação com este bioma. O avanço da lavoura comercial, do latifúndio, da monocultura, da mecanização de culturas, que está acabando com as áreas de Cerrado em Goiás, há muito tempo destruiu os Cerrados paulistas, que hoje são terras tomadas por extensos laranjais, canaviais, cafezais, seringais, plantações de eucalipto, entre outros

cultivares, e atualmente a população destas áreas, em grande maioria é urbana e dificilmente se reconheceria como “povos do Cerrado”.

Preferimos ter uma visão otimista do futuro e pensar que é possível aprender com os erros cometidos e compatibilizar a modernidade e a preservação das áreas remanescentes de Cerrado em Goiás, mas se o contrário ocorrer, acreditamos que assim como no interior de São Paulo, restarão muitos caipiras: caipiras urbanos e caipiras rurais, caipiras mais e menos tradicionais, caipiras modernizados, uma gama de tipos caipiras goianos.

3.2 A DEMONIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA URBANA

A noção da oposição que possa existir entre o campo e cidade, não é uma idéia nova, antecede a idéia já superada de incompatibilidade entre tradição e modernidade, provavelmente surgida com a própria modernidade na passagem do século XVIII para o XIX.

A tradição cristã ocidental aponta a natureza (o campo) como o lugar da ordem, imposta por Deus, e a cidade como o lugar do pecado, criado pelos homens. Por outro lado a tradição pagã faz referencia a natureza como o lugar do caos tendo como opositor a cidade como o lugar que o homem organiza e controla.

No que diz respeito à tradição cristã ocidental, no século IV o religioso e teólogo cristão Agostinho de Hipona, sistematizou a doutrina cristã: “o último dos antigos e o primeiro dos modernos, Santo Agostinho foi [...] o arquiteto do projeto intelectual da igreja católica”⁵⁹. Uma entre as mais conhecidas de sua obra é *Cidade de Deus* escrita entre os anos 413 e 426.

Em *Cidade de Deus*, Santo Agostinho descreve duas cidades: a de Deus e a do homem. A de Deus fundada por Abel preza o amor a Deus e o desprezo de si próprio, e a dos homens, fundada por Caim sobre o amor-próprio levando ao desprezo de Deus. A cidade de Caim é fundada na terra e a de Abel é a cidade celeste. Uma está destinada a penar eternamente com o Diabo e a segunda a reinar eternamente com Deus ⁶⁰

Quando Santo Agostinho fala em cidades, não está se referindo à noção geográfica, para ele cidade é a reunião dos homens cujos corações se possuem do mesmo amor:

⁵⁹ [HTTP://www.bibliacatólica.com.br/santos-da-igreja/biografia-de-santo-agostinho/#.VO3Upjn80g](http://www.bibliacatólica.com.br/santos-da-igreja/biografia-de-santo-agostinho/#.VO3Upjn80g)

⁶⁰ Comentário sobre "As duas cidades" de Santo Agostinho. Disponível em <http://permanencia.org.br/drupal/node/554> acesso em 10/01/2015

“Dois amores fazem duas cidades”, diz Santo Agostinho. “São dois os amores [...] em que um é puro, e o outro impuro; um junta, e o outro espalha; um quer o bem comum em vistas da sociedade celeste, e o outro se vale do bem comum e submete-o a seu domínio por orgulho e prevalência; um submete-se a Deus, e o outro Lhe tem inveja; um é tranquilo, e o outro turbulento; um é pacífico, e o outro sedicioso; um prefere a verdade aos louvores dos palradores, e o outro é ávido de louvores, quaisquer sejam suas fontes; um deseja ao próximo o bem que para si deseja, e o outro deseja submeter o próximo; um governa os homens para o bem do próximo, e o outro para seu proveito; esses dois amores, de que já se imbuíam os anjos, um nos bons, e o outro nos maus, esses dois amores erigiram duas cidades por entre os homens. [...]”⁶¹

A palavra *cidade* designa o conjunto dos homens vivendo sob as mesmas leis e magistrados. [...] todos os anjos e todos os homens que são e desejam ser fiéis a *Deus* formam uma e só cidade, a cidade de Deus, [...] Por outro lado, os anjos e os homens que se não submetem à lei de Deus, mas tomaram por vantajoso submeter-se à lei da vontade própria, formam uma e só cidade, a cidade do mundo, e do diabo, e do inferno. ⁶²

Hugo Caiapônia nos apresenta o Imbilino, já no primeiro filme, *Meu rádio minha vida*, como um cristão: em uma cena muito rápida, quase imperceptível e aparentemente sem função, um anjo o observa enquanto alguns meninos fazem peraltices (tempo: 7:37min.).

Imbilino não manifesta religião institucional alguma, e mostra-se aberto a experiências religiosas ou espirituais: como em *Meu rádio minha vida*, quando em dificuldades na cidade busca ajuda na igreja “Quem tem pão, quem não tem tira” e é enganado pelo pastor que não permite que tirem nada da sacola de ofertas (tempo: 31:40min.), em *Arrependida*, entristecido por ter vendido o sítio e mudado para a cidade, com a qual não se adapta, é convidado e vai a um tipo de rezador, um “pai de santo”, um Senhor Jerônimo que vê o passado e o futuro e resolve tudo (tempo: 1:33:34min); a única manifestação de fé verbalizada de Imbilino acontece quando a casa do rezador explode, e ele como boa parte dos caipiras, recorre ao Divino Pai Eterno. Em *A lua e o dente* (tempo 1:41:50 min.), é o próprio Jesus Cristo que aparece acompanhado do anjo do primeiro filme para colocá-lo no “bom” caminho e livrá-lo de seus apuros. Apesar de não deixar claro

o Imbilino, como qualquer outro no sertão, tem a sua crença, sua fé. O caipira, talvez muito mais que os próprios católicos urbanos, que os cristãos de hoje, possui muita fé. Muitos caipiras acreditavam que viram santos e anjos. Essa crença faz parte da personagem. (AROLDO DE ANDRADE in Jornal Opção de 28/12/2014 p. A3)

⁶¹ Comentário sobre "As duas cidades" de Santo Agostinho. Disponível em <http://permanencia.org.br/drupal/node/554> acesso em 10/01/2015

⁶² *Idem*

De fato é relativamente comum relatos de epifanias religiosas entre caipiras. As salas de milagres de diversos santuários no território da Paulistânea, são prova disso.

Quando em entrevista perguntamos se os cineastas achavam que o caipira é incompatível com a cidade, foi Aroldo de Andrade quem primeiro respondeu:

Eu não vejo assim, não é que não dê certo. Mesmo nos tempos mais antigos o caipira sempre precisou da cidade. Ele vive o mundo dele, o mundo caipira, mas ele vai à cidade, ele visita a modernidade. E hoje em dia, com tanta tecnologia, com tanto avanço que nós temos. Hoje tem telefone nas fazendas. Você pode andar em qualquer fazenda que você for, mesmo ele sendo caipira, tem energia elétrica, tem telefone. Então, não é dizer que não se dá com a modernidade, não é isso. É que ele tem o mundo dele, mas ele também sabe se adaptar ao mundo. De repente ele não vive esse mundo moderno, todo esse conforto, mas não existe esse negócio de que ele não se dá com a cidade, com a modernidade. (AROLDO DE ANDRADE in Jornal Opção de 28/12/2014 p. A2)

Hugo Caiapônia tentando se fazer mais claro, o faz com as seguintes palavras:

Segue só esse raciocínio: pega um jovem aqui da cidade que nunca foi numa fazenda. O mosquito só pega ele, os marimbondos só pegam ele, a vaca vem em cima só dele. É a mesma coisa com o caipira. O Imbilino na cidade, não dá sorte. (AROLDO DE ANDRADE in Jornal Opção de 28/12/2014 p. A2)

Como já afirmamos, muitas cenas dos filmes do Imbilino são gravadas tendo como cenário as paisagens naturais do cerrado ou recantos localizados em fazendas, onde tem destaque as estradas de terra, porteiras, e as áreas destinadas para o plantio ou criação de animais, além das casas e varandas destas propriedades rurais. Há declarado desejo dos diretores em filmar em locações que representem a cultura caipira, estas cenas compõem a construção da personagem e da narrativa de todos os filmes de Caiapônia.

Apesar de afirmarem que o caipira é compatível com as cidades, os cineastas que se declaram admiradores da cultura caipira, e filmam propositadamente as paisagens rurais, já posicionaram a personagem Imbilino em uma das cidades descritas por Santo Agostinho, a cidade de Deus. No campo de Imbilino reina a ordem e a harmonia.

Da mesma forma, os cineastas representaram em seus filmes o universo urbano das cidades como a cidade fundada por Caim, a cidade do mal. Portanto, não se trata somente de falta de sorte do caipira, Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade, embora neguem, promoveram nos filmes do Imbilino a demonização da experiência urbana.

No entanto, em filmes de temática caipira, a opção por mostrar a cidade como algo ruim, como a representação do mal, não é exclusividade dos filmes do Imbilino, trata-se de

um tema recorrente em quase toda cinematografia do caipira, ocorre em alguns filmes de Mazaropi, na parte final de *A marvada carne*, em *O tapete vermelho*, e de forma dramática em *O Matuto*. Nestes filmes e também nos filmes do Imbilino o caipira é logrado, humilhado ou agredido.

Mesmo estando no campo, Imbilino não está imune a truques e gozações como as que lhe destinam os meninos, filhos do Juca, como na ocasião que lhe servem água em uma cabaça usada como penico, ou quando colocam uma bombinha no torrador de café, ou quando colocam pedras em meio às palhas de milho que enchem o colchão. Estas artes das crianças não têm o Imbilino como única vítima: a exemplo de quando soltaram pó de mico no salão de baile, ou amarraram uma corda na caminhonete e na barraca do sorveteiro. Estas pequenas maldades que para eles são somente diversão remete aos “meninos diabos” descritos por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, quando afirma que

o “menino-diabo” desponta na casa-grande, como germe da crueldade adulta, após anos de sofrimento infantil pelas doenças e pelo adestramento do controle esfinteriano. [...] Desde a infância aprendia-se, a partir de uma pedagogia do suplicio físico e mental (ficar de joelhos no milho, aperfeiçoar a caligrafia, vestir-se de palhaço), a exercitar a crueldade da autoridade patriarcal. Mais adiante, a criança ainda iria exercê-la. Um adulto feito às pressas e lapidado sadicamente dia após dia. (GILBERTO FREYRE, 2002 p. 782)

Muito embora o caipira tradicionalmente não utilize de tanta crueldade na educação dos filhos, muitas vezes a rudeza no modo de vida de alguns e a necessidade de iniciar prematuramente as crianças no trabalho duro da roça ou da casa para as meninas, forçavam a utilização de certo rigor no relacionamento com os filhos. E conforme Gilberto Freyre, alguns exageros no uso deste rigor podem levar a que os meninos passem a “exercitar a autoridade patriarcal”.

Além destes “meninos diabos”, Imbilino também não está livre, da ganância de uma mulher que deseja casar-se com ele interessada nos seus bens. Mulher esta, também caipira, trabalhadora do corte de cana, também analfabeta, que tendo conhecido a cidade e desejosa de voltar a habitá-la, engana o caipira. Imbilino não está livre da inveja e ciúme de um jovem que mente o conteúdo amoroso do bilhete que o caipira recebeu de uma jovem por quem se enamorou. Por fim, Imbilino também não está imune da fúria violenta do pai da jovem que não deseja que a filha o namore.

No mais, os caipiras representados nos filmes de Imbilino, são amigos, e honestos, como no caso do vizinho Juca que tendo levado o bilhete de loteria do Imbilino para conferir na cidade, mesmo sabendo-o premiado, não insinua intenção de se apossar do prêmio, pelo

contrário, guarda e defende o bilhete de bandidos que tentam roubá-lo, até entregá-lo ao amigo. Ou do padrinho, fazendeiro rico, que mesmo tendo outras tarefas, protege o afilhado até com prejuízo.

Ainda assim, podemos constatar nos filmes que Imbilino corre riscos também na roça. Contudo, como veremos a seguir, Caiapônia parece querer nos lembrar que é na cidade que mora o mal.

Já no primeiro filme na cidade Imbilino é assaltado, enganado por um religioso e o eletricitista que o encaminha para outra cidade previne-o de que lá a violência é ainda pior: “Cuidado com os ladrão!” (*Meu radio minha vida*, tempo: 20:35min.); na cidade as pessoas parecem mais impacientes e grosseiras: embaixo da placa que sinaliza a Eletrônica China, Imbilino pergunta a um transeunte onde fica a eletrônica e ouve uma resposta gritada e grosseira: “sabe lê não? Seu burro?” (*Meu rádio minha vida* tempo:27:27 min.).

Em *Arrependida* o caipira vende a propriedade e muda-se com a companheira para a cidade. Os cineastas mostram que antes mesmo do desembarque de Imbilino, um grupo de seis homens que se mostram habituados a pratica de crimes, combina a próxima ação:

“Galera, nós temos que bolar um plano aí pra pegar um pato”, “e tem que ser rápido que o negócio ta feio”, “Tô pensando diferente, vamos fazer um [sequestro] relâmpago, que o trem é ligeiro”, “rapaz, esse trem de sequestro relâmpago não dá dinheiro e tá dando cadeia”, “Tô pensando é naquele negócio da Mega Sena, a gente faz um bilhete falso e tenta pegar um pato de no mínimo cinquenta mil, tem que pegar um pato dos bão!”. (tempo: 54:34min.)

Estas falas confirmam um comportamento típico dos moradores da “Cidade dos Homens” descrita por Santo Agostinho: “a criatura olha para volta de si ou para baixo; diligencia por aqui e por lá, em busca de glória, ou de haveres terrenos, ou de prazeres: é o amor próprio compelido a sair de si”⁶³.

Imbilino e a companheira são as vítimas que os larápios esperavam; mesmo a mulher que enganou o caipira e o obrigou a vender a fazenda, não tem discernimento para reconhecer o risco que correm, e como sempre existe alguém mais esperto, eles tem todo dinheiro roubado, a inocência de Imbilino é tamanha que é quem entrega o dinheiro, sem qualquer tipo de ameaça ou violência do bandido (*Arrependida*, tempo: 58:45 min.).

Em ambiente estranho, sem amigos que o aconselhe ou proteja, sofrendo pressões da mulher que exige dinheiro, Imbilino descobre que na cidade tudo tem preço: a água que no

⁶³ Santo Agostinho *Apud* Comentário sobre "As duas cidades" de Santo Agostinho. Disponível em <http://permanencia.org.br/drupal/node/554> acesso em 10/01/2015

sítio banha a terra sob a forma de nascentes, rios e lagos, na cidade vêm da torneira e tem preço; a fruta que no sítio o espera nas árvores, na cidade está nos supermercados, e como todo o resto, tem preço. E por isso ele tem que trabalhar, o que não seria grande sacrifício, pois Imbilino é um homem trabalhador, mas ele não se adapta ao ritmo e às regras do trabalho na cidade. Para Imbilino, a vida na cidade é triste.

Em *O galo e a mega da virada* quando é divulgada a notícia de que o ganhador do prêmio da Mega Sena da virada é da cidade, e que o ganhador é o Imbilino, seus amigos e vizinhos lamentam e temem o mal que a fortuna pode fazer para o caipira; de modo contrário, a concupiscência toma conta da população urbana, subvertendo o comportamento de todos, que passam a demonstrar, interessadamente, afeto ao caipira.

Dois bandidos armados se organizam e tramam de modo insistente, situações para roubar o bilhete, primeiro do Imbilino, até que descubrem que o caipira perdeu o bilhete, então, ao invés de procurá-lo, esperam alguém encontrar para então roubar.

Já uma grande multidão na cidade prefere procurar, é quando tem início uma tresloucada caça ao tesouro. Diante de tamanha ganância demonstrada pela população da cidade que sobe morros e se atira na água do rio em busca do bilhete de loteria premiado, quantos não seriam capazes de atos violentos ou imorais para consegui-lo?

Quando Caiapônia contrapõe o comportamento desinteressado dos amigos caipiras e do próprio Imbilino com o comportamento ganancioso das pessoas das cidades, parece propor uma dualidade em que o povo do campo é honesto enquanto que os cidadãos possuem uma mente criminosa potencial.

A cena do caipira Imbilino entristecido, solitário, agachado em uma calçada de uma rua da cidade (Arrependida, tempo: 1:31:45 min.) compõe um quadro de sofrimento, e as palavras de Santo Agostinho abaixo, conforme a intenção dos cineastas de demonizar o momento poderiam servir de legenda

A cidade do mundo é obra da criatura que se apartou de Deus por desobediência, que vive sem Deus sob o pretexto duma falsa liberdade, e que enfim se dirige à uma infelicidade sem termo no inferno, lá onde os desgraçados terão fome e sede de Deus, e não as poderão saciar Nele. [...] a cidade do mundo, e do diabo, e do inferno.⁶⁴

⁶⁴ Santo Agostinho *Apud* Comentário sobre "As duas cidades" de Santo Agostinho. Disponível em <http://permanencia.org.br/drupal/node/554> acesso em 10/01/2015

O caipira prejudicado, incapaz de reação que Imbilino demonstra ser neste momento remete ao caipira “lobatiano”: pobre agricultor, sem conhecimento, informação ou formação. De qualquer forma:

A cidade é o desconhecido, um novo lugar ao qual ele deve se adaptar. Porém, sua memória ainda continua (in)formada pelo passado recente do que fora – trabalhador rural - , como herança familiar de longa data. O que faz esta cultura aldeã ser identificada por Simmel está inscrito na alma desse aldeão, capturada na simplicidade de seu agir, agregando singeleza, afabilidade e pureza. Tais qualidades deveriam ser eliminadas na urbe? (C. FELIX MULLER, 1928, *Apud* KUYUMJIAN 2012, p.154)

C. Felix Muller parece falar da personagem caipira Imbilino, mas não, os movimentos populacionais de urbanização ocorreram em muitos locais e em vários tempos de modo que a figura do homem rural inadaptado em território urbanizado é recorrente. No caso da citação acima Muller refere-se à Alemanha feudal, e o autor fala da necessidade do homem rural reagir aos efeitos devastadores da modernidade:

Estupor, inventividade e adaptação se alinharam nas ações humanas para evitar a total paralisia em face da onipresença oculta da tecnologia, que tende a esmorecer os músculos e a coragem – reação de impotência frente ao mundo urbano. (KUYUMJIAN, 2012, p. 155)

A personagem Imbilino, ao menos até este quarto filme, ainda não se adaptou totalmente à “onipresença oculta da tecnologia” percebida nos dias atuais, diferente de seus criadores que mesmo vivendo em uma cidade pequena tiveram acesso e fizeram uso do avanço tecnológico dos equipamentos de filmagem, som e edição que reduziu os custos e tornou possível a realização de seus filmes.

Imbilino ainda se assemelha mais ao caipira tradicional, preso às suas raízes. E acreditamos que, não deve se adaptar facilmente. Afinal, o projeto cinematográfico de Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade vem obtendo êxito e o público parece gostar do Imbilino assim como é: um caipira.

Importante destacar que a produção de Hugo Caiapônia continua. Atualmente ele circula pelas cidades goianas exibindo seu quinto filme *O bicho de pé*, ainda não disponível em DVD, que conforme nova prática comercial do cineasta só será comercializado ao fim da turnê, quando um outro filme começa a ser filmado.

Figura 21 – Cartaz do quinto filme: *O Bicho de pé*

Em SÃO LUÍS DE MONTES BELOS

GIGANTE FILMES APRESENTA **Hugo caiapônia**
EM UMA COMÉDIA CAIPIRA

IMBILINO 5
NO FILME **O BICHO DE PÉ**

Participação Especial
Cantor: **Nilton Lamas**

Imbilino é fã do cantor Nilton Lamas que irá fazer um show na região, e essa é a oportunidade que ele tem de conhecer o cantor. Por azar, ele é atormentado por bichos de pé que se infecciona. Depois de várias tentativas de cura por remédios caseiros, o seu amigo Juca, o leva para a capital em busca de tratamento adequado. Nessa aventura, de tudo um pouco acontece.

CENSURA LIVRE

DIREÇÃO:
AROLD DE ANDRADE FILHO

PRODUÇÃO EXECUTIVA:
HUGO CAIAPÔNIA

LOCAL: CLUBE CDL
Sessões as 19:00HS E 21:00HS,
com a presença do ator Hugo Caiapônia.
Entrada R\$ 5,00 criança e R\$10,00 adulto. / trailer no site www.imbilino.com.br

Data: 14, 15 E 16
DE Março 2014,



Disponível em <http://www.imbilino.com.br/novo/fotos.php>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização do trabalho, conhecemos a produção cinematográfica de Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade assim como nos familiarizamos com o protagonista de seus filmes, a personagem caipira Imbilino que passou a ser o objeto deste trabalho. Para analisar a criação fez-se necessário contextualizar o criador; para esta tarefa utilizamos os conceitos criados por Martins (2013) e identificamos os cineastas como catadores de sucata da indústria cultural. Buscamos conhecer a historicidade e a produção cultural acerca do caipira, no Brasil e especificamente em Goiás, reconhecendo assim, a matéria prima que Hugo Caiapônia teve a disposição nos lixões culturais intangíveis, que por sua vez serviu para a elaboração da sua personagem caipira, o Imbilino.

No primeiro capítulo localizamos geográfica e historicamente o caipira na cultura brasileira como um dos tipos rurais brasileiros, que habitou progressivamente a região da Paulistânea desde os primeiros tempos de sua ocupação no século XVIII até os dias atuais.

Vimos que o caipira desenvolveu uma cultura específica que na fronteira cultural do campo com o que é ou quem é cidadão, gerou conflitos, estranhamentos, ataques e defesas que ficaram registrados de diversas formas, e então através de um levantamento bibliográfico buscamos as raízes destes discursos que classificamos como preconceituosos ou apologéticos.

Constatamos no século XIX e início do XX farta produção, científica e literária, que alimentaram o preconceito contra o caipira, e acreditamos que foi Monteiro Lobato quem aglutinou todos estes discursos, com a criação da personagem Jeca Tatu que viria permear a representação negativa do caipira por muito tempo.

Na contrapartida, observamos muitas produções apologéticas manifestadas nas artes plásticas, na literatura e de resto em toda mídia, que mesmo minimizando os efeitos, não foram suficientes para encobrir o imaginário preconceituoso representado pelo Jeca Tatu. Constatamos também que eventualmente discursos e representações preconceituosas ressurgem.

Ainda no primeiro capítulo fizemos um apanhado das representações do caipira no audiovisual brasileiro e goiano onde pudemos constatar a afirmativa anterior, observada na permanência de algumas características negativas salientadas em alguns personagens caipiras.

Entendemos que embora tais características - como a preguiça, a pouca cultura, o analfabetismo, as roupas rasgadas ou remendadas, a falta de dentes ou a feiúra - nem sempre sejam utilizados com intenções pejorativas e muitas vezes sejam utilizadas como simples

elementos de uma caricatura realizada para divertir, as características negativas moldam uma representação que reforça o preconceito.

No segundo capítulo visitando o conceito de caricatura concordamos com Siqueri (2006) quando diz que a caricatura é “um instrumento sócio histórico apto a interpelar e interpretar ideologicamente seu modelo, ridicularizando-o pelo riso”. Acreditamos que a caricatura do caipira pode ter sido utilizada por muito tempo com a intenção de ridicularizar para corrigir comportamentos tidos como inaceitáveis para uma sociabilidade urbana. No entanto, contemporaneamente apesar de terem ainda o poder de atuar discursivamente contra o caricaturado, as caricaturas têm sido muito utilizadas no humor para distração, como acreditamos seja o caso do Imbilino, pois em que pese o fato da personagem reproduzir caricatamente algumas representações negativas do caipira, a intenção declarada em entrevista do cineasta é a de produzir uma imagem positiva do caipira e divertir seu público.

Fressato afirma que “não é possível elaborar uma estética ou uma representação socialmente neutra” (2009, p. 222), contudo, se Caiapônia reproduz em alguns momentos o discurso preconceituoso em relação ao caipira, o faz sem aparente intenção e sim pela força do estereótipo criado pelos discursos de seu “outro” histórico, que acabaram assimiladas pela cultura caipira.

Em seguida, consideramos a hipótese de que a paisagem rural, muito representada nos filmes do Imbilino, tivesse alguma influencia positiva na aceitação dos mesmos, consultamos alguns autores como Jacob (2006 p.14) que com seu conceito de “lugar paisagem” nos dá a real dimensão da paisagem construída no cinema, onde a equipe de direção é quem tem o domínio sobre a visualidade, o que pode ser confirmado através do depoimento de Aroldo de Andrade, que confirma sua opção pela exibição das paisagens rurais e sua intenção de informar seu público, através dos filmes do Imbilino, que “ainda existe um pouco do sertão, que o caipira existe e vive ainda nesses lugares” (Jornal Opção 28/12/2014 p.A3).

No entanto, esta opção de Aroldo ainda não era a resposta à nossa hipótese. Foi em Chaveiro (2005, p. 52) que encontramos uma pista para esta resposta, o autor afirma a existência de um excesso de símbolos no mundo, principalmente nas áreas urbanas, e que o ruído provocado na mente por esses símbolos causa algo como um *stress*; Acreditamos que o espectador em contato visual com as paisagens rurais projetadas nos filmes do Imbilino, sintasse aliviado, e que este alívio lhe cause prazer.

Acreditamos que a proposição de chaveiro seja uma boa pista e que realmente a reação do publico que afirmamos ocorra, no entanto acreditamos também que esta resposta seja

insuficiente para explicar a aceitação pelo público dos filmes de Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade. Em nossa opinião esta questão continua aberta a novas hipóteses e pesquisas.

Nos filmes do Imbilino, mesmo que alguns cenários e cenas da natureza apresentados remetam ao tipo de vida que os antigos caipiras viviam no passado, sabemos através das cenas urbanas que se trata do tempo presente. Imbilino habita o campo, o espaço da tradição, mas transita pelas cidades, o espaço da modernidade. Vivencia novas experiências, muitas vezes traumáticas e violentas, mas ainda tem seu sítio para onde retornar. Embora Caiapônia nos apresente um caipira tradicional, observamos que o Imbilino é um caipira inserido em um processo de adaptação à nova condição de vida, da qual as cidades fazem parte.

Entre a modernidade e a tradição, o caipira parado na fronteira, aquele que não pode mais viver no campo nem se abre para a experiência urbana, é o caipira que reforça o estereótipo “lobatiano”. Acreditamos que, minimamente, o Imbilino já transpôs a fronteira e superou este estágio de adaptação.

A modernização da sociedade resultou em um êxodo rural, e o caipira rumo às cidades levou consigo suas tradições. Nas cidades goianas, inclusive na capital, observamos muitas permanências da cultura caipira e isso se explica pelos vínculos estreitos que o caipira mesmo na cidade mantêm com a zona rural (OLIVEIRA, 2008). Por sua vez o caipira na zona rural também tem cada vez mais vínculos com as cidades.

Os filmes de Caiapônia mostram tanto cenas que representam “sombrias” (PERUTTI, 2007) da cidade no campo como “sombrias do campo na cidade e refletem o processo contínuo de aculturação ocorrido em Goiás e que fez surgir variações do caipira como o caipira country (SETUBAL, 2005), surgido nas cidades e que vem influenciando a cultura caipira na sua raiz, alterando costumes e tradições como na dança da catira.

Em nosso trabalho no CTC realizamos anualmente um encontro regional de grupos de catira e nos últimos anos observamos que muitos grupos passaram a vestir uniformes que seguem a moda country, e até passos do country foram inseridos na dança.

Estas mudanças tornaram a catira mais atraente à espetacularização, no entanto, a transformou em outra dança que não é mais a catira tradicional. É uma nova catira, talvez uma “catira country”. Mas ainda é uma catira.

Esta afirmativa não é uma unanimidade entre os caipiras, principalmente entre os mais tradicionalistas. Mas a mudança é um fato, e a nova estética é aplaudida pelo público e premiada nos festivais e encontros de catireiros.

O grito de Zé Mané, a personagem caipira de Nilton Pinto no centro de Goiânia: “Eu vou morrer aqui” parece ecoar o pessimismo dos pensadores Antonio Candido e Darcy Ribeiro que previam o fim do caipira em contato com a modernidade. No entanto, o fenômeno ocorrido com a dança da catira, uma manifestação da cultura caipira, reflete o ocorrido com o caipira de modo geral, que na atualidade não é o mesmo caipira de outrora. É um novo caipira. Talvez um caipira modernizado.

Entendemos que embora presentes, os caipiras não são lembrados cotidianamente, pois o discurso da modernidade - registrado historiograficamente, produzido por órgãos oficiais ou entidades representativas de setores privilegiados da sociedade – tratou de encobri-los ou, conforme Bertran (1994), de romper “com o tecido cultural antigo”. Além disso, a indústria cultural “encampou a ruralidade em outros termos” (SETUBAL, 2005), às vezes em termos difíceis de serem relacionados à cultura caipira.

Por último buscamos compreender as motivações de Caiapônia e Aroldo de Andrade que representaram as experiências urbanas de Imbilino, com cenas de violência e com personagens urbanos algumas vezes imorais e grosseiros. Entendemos que os cineastas promoveram a demonização da experiência urbana de Imbilino, e a tradição cristã ocidental expressa nos textos de Santo Agostinho contribuíram para comprovar essa hipótese.

No trabalho aqui realizado conseguimos identificar um caipira que se tornou um “catador de sucata da indústria cultural”, que reciclou esta sucata e colocou nas telas dos cinemas goianos uma nova personagem caipira de sua autoria, para que do outro lado da tela outros caipiras ou simpatizantes pudessem apreciar e se divertir. Contextualizamos a atuação de Hugo Caiapônia dentro do cenário audiovisual de Goiás entre as produções de temática caipira; revisamos as representações do caipira nas mídias audiovisuais, buscamos em outras fontes as origens e o devir da cultura caipira até a atualidade, nestas fontes pudemos observar também as raízes do preconceito contra o caipira e analisamos alguns ângulos da narrativa do cineasta.

A análise da produção cinematográfica de Hugo Caiapônia mostra-se como um objeto novo que apesar dos primeiros olhares que a ela dedicamos neste trabalho, tem ainda muitos ângulos a ser observados e discutidos de modo mais abrangente e aprofundados.

Apesar da personagem interpretada por Caiapônia reforçar a permanência de algumas características da caricatura clássica do caipira, o Imbilino consegue um nível razoável de verossimilhança na composição da figura de um indivíduo da cultura caipira goiana, e por isso

se presta também ao estudo da cultura caipira em Goiás que carece e merece outras análises dos pesquisadores de disciplinas diversas.

De nossa parte, depois de nos debruçar sobre as produções cinematográficas de Caiapônia e sobre a parte que nos esteve disponível da bibliografia e da filmografia sobre a cultura caipira, sentimos a necessidade de ao final, nos posicionar acerca do caipira:

Assumimos o caipira na atualidade. Acreditamos na possibilidade de um cotidiano tecnicamente modernizado no território rural do caipira, sem que para isso seja necessário o abandono total das tradições e conhecimentos centenários, que ainda se manifestam aqui e ali entre os interessados, de modo que ainda podemos encontrar pelo interior de Goiás, muitos sítios e mesmo que escassos, o seleiro, o ferreiro, o carreiro, o rezador, o contador de causos, o conhecedor das plantas e unguentos, o domador de cavalos, o carapina (carpinteiro), o construtor, entre tantos outros personagens reais do universo caipira, cada um deles possuidores de antigos conhecimentos específicos de sua área de atuação.

Acreditamos também no caipira urbano - resultado de um processo desigual da posse da terra no estado e de uma migração muitas vezes forçada que resultou no quadro atual de urbanização da população – este também herdeiro da tradição caipira, que recebeu em sua formação antes da mudança para a cidade e que a cultura mesmo adaptada, com filhos e netos.

O que nos leva a crer que se depender de um público que se sinta identificado com o universo do Imbilino, Caiapônia continuará produzindo seus filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Nelly Alves de. **Estudos sobre quatro regionalistas**. Goiânia: UFG, 1985.
- ALMEIDA, Maria Geralda. *Em Busca do Poético do Sertão: Um estudo de representações*, in: Almeida, M. G. e Ratts, A. J. P. .Geografia: Leituras Culturais. Goiânia: Alternativa, 2003.
- AMARAL, Amadeu. **O Dialecto Caipira**. São Paulo: Casa Editora “O Livro”. 1920
- ARRUDA, Gilmar. **Cidades e Sertões**. Baurú,SP: EDUSC, 2000
- AUDRIM, Frei José M. **Os Sertanejos que eu conheci**. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.
- BERTRAN, Paulo. **A memória consútil e a goianidade** in Ciências Humanas em Revista, V.5 n.1. Goiânia, Editora UFG, 1994.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: **Lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CASSINS, Fahya Kury. **O lixão no cinema brasileiro: o lugar da invisibilidade**. Revista PLURAIIS-V.03, nº2 – Anápolis: 2013, Univ. Estadual de Goiás, 2013
- CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Símbolos das paisagens do cerrado goiano**. In Tantos Cerrados: Múltiplas abordagens sobre biogeodiversidades e singularidade cultural. Organizado por Maria Geralda de Almeida. Goiânia: Editora Vieira, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel: 1990
- DOLES, Dalisia E.M. e NUNES, Helaine Prudente. **Memória da Ocupação de Goiás na primeira metade do século XIX: a visão dos viajantes europeus**. In Ciências Humanas em Revista. V.3 nº 1 / 2 jan - dez 1992
- FARIAS, Valesca Souza. **Cinema e Geografia: A idealização do rural**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Univ. Fed. Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências.2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: J. E. M. M, 1986.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e Senzala**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. v. 2.
- HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

JACOB, Elisabeth Motta. **Um lugar para ser visto: a direção de arte e a construção da paisagem no cinema**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

JUBE, Antonio G. Ramos. **Síntese da História Literária de Goiás**. Goiânia: Oriente, 1978

KUYUMJIAN Márcia DE Melo Martins. **Humor e ironia no espírito moderno brasileiro**. In *Cultura cômica e ambiência cotidiana: história cultural, risibilidade e humor*. Organizadoras: Márcia M. M. Kuyumjian e Maria T. Negrão de Mello, Goiânia, Ed. Da PUC Goiás, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: JZE, 1988.

LEÃO, Beto e BENFICA, Eduardo. **Goiás no Século do Cinema**. 2ª Edição Disponível em www.mnemocine.com.br/index.php/.../31-historia-do-cinema-em-goias acesso em 15/08/2014

LEITE, Dante Moreira. **O Caráter Nacional Brasileiro – História de uma ideologia**. São Paulo: Pioneira Editora, 1969.

LELLO, José e Lello, Edgar, **Dicionário Prático Ilustrado Luso-Brasileiro**. Lello e Irmãos Editores. Porto, 1966.

LEMES, Walter Carlos. **Janelas do Tempo: Geraldinho Nogueira e outros escritos**. Goiânia: Kelps, 2008.

LEONARD, Victor. **Entre árvores e esquecimento: História social nos sertões do Brasil**. Brasília: Paralelo 15 Editores, 1996.

LIMA, Nibia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAN, 1999

LOBATO, Monteiro; **Urupês**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LOBATO, Monteiro; **A barca de Gleyre - Correspondência com Godofredo Rangel**, 20/10/1914. São Paulo; Brasiliense; 1959

MAKOWIECKY, Sandra. **Representação - a palavra, a idéia, a coisa**. in *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas Nº 57 PPGICH*, Florianópolis: UFSC, 2003

MAGALHÃES, Carlos Fernando Filgueiras de. **O Cometa**. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2007.

MARTINS, Alice Fátima. **Catadores de sucata da indústria cultural**. Goiânia: Editora UFG, 2013.

MARTINS, Marina Cañas. **O cinema como representação da paisagem: reflexões sobre novas possibilidades de pesquisa**. In: XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR/UFRGS), 2012

MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. **Metodologia qualitativa de pesquisa** In Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, nº2, p. 289-300, mai - ago 2004

MARTINS, Jose de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

MURARI, Luciana. **Natureza e cultura no Brasil**. São Paulo, Alameda, 2009.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro 1870/1920**. São Paulo: Anablume, 1998

NUNES, Daniela. **O riso sob diferentes perspectivas: uma breve análise**. In Cultura cômica e ambiência cotidiana: história cultural, risibilidade e humor, organizadoras: Márcia M. M. Kuyumjian e Maria T. Negrão de Mello, Goiânia, Ed. Da PUC Goiás, 2012.

ORTÊNCIO, Bariani. **Dicionário do Brasil Central**. São Paulo: Editora Ática, 1983

OLIVEIRA VIANA, Francisco José. **Populações Meridionais do Brasil e Instituições Políticas Brasileiras**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1982

POSSENTI, Sírio. **Humor, Língua e discurso**. São Paulo, Contexto, 2013

PESAVENTO, Sandra J. **Representações**. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Contexto, vol.15, nº 29, 1995

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o Limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PIRES, Cornélio; **Conversas ao pé do fogo**; São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa**. In Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional. V.II. Ramos, Fernão Pessoa (organizador).São Paulo: Editora Senac. 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e São Paulo**. 2ª edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

SETUBAL, Maria Alice. **Vivências Caipiras: Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Waldomiro. **O mundo Caboclo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS

AMADO, Janaina. **Nação, sertão e região**. RJ: Estudos Históricos. vol. 8, n.15, 1995. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1990/1129>
Acesso em 02.06.2013.

CASTRO, Carolina do Carmo. **Práticas e Representações da Cultura Popular Sertaneja: Um Contador de "Causos"**, *Geraldinho Nogueira*. Goiânia: UFG, 2010.

CHAUL, Nasr Fayad. **A identidade Cultural do Goiano** In: *Ciência e Cultura* . vol.63 no.3 São Paulo July 2011

FERREIRA, Leonardo da Costa. **Lobato versus Pires: Uma discussão sobre o lugar do caipira no futuro da República**. Revista Opsi - UFG Campus Catalão – Depto. de História e Ciências Sociais, in <http://revistas.ufg.br/index.php/Opsi/article/view/9309/6402> acessado em 14.07.2013.

FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. **A representação do universo caipira: Fator de renovação na obra de Almeida Junior** in *Revista Educare CEUNSP – Volume 1, Número 1, 2013*

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais**. Salvador: UFB, 2009

JUNQUEIRA, Kellen Maria. **Imagens de luta e resistência inspiradas na cultura caipira** In: *Anais do 2º Encontro da rede de Estudos Rurais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Ensaio de Antropologia Simetrica. Rio: Editora 34, 1994 (disponível em http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/latour_jamais.pdf, acessado em 23.07.2013)

OLIVEIRA, Ivanilton José de. **O povo do cerrado: relações entre população e ambiente no Estado de Goiás**. São Paulo: GEOUSP Espaço e Tempo, Nº 24, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Do Caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio** In: *Revista USP*, São Paulo, n.59, setembro/novembro 2003

OLIVEIRA, Cristiane. **O discurso do excesso sexual como marca da brasilidade – décadas de 1920 e 1930**. In *História, ciência e saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.21, n.4 out- dez 2014

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: As representações corporais na pintura de Almeida Junior**. São Paulo, USP, Programa de pós graduação em antropologia social, 2007.

RABELO, Francisco Chagas Evangelista. **Desenvolvimentismo e identidade: Parâmetros da reconstrução das Ciências Sociais e Humanas em Goiás** in *Revista Sociedade e Cultura – jan/jun.1998*. Goiânia: UFG, 1998

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da. *Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires*. Dissertação Univ. Metodista de Piracicaba. 2008 disponível em <https://www.unimep.br/phpg/bibdig/pdfs/2006/TTNJYGNLULQP.pdf>

SILVA, Ademir Luiz. *O domador de bicicletas: cultura, identidade e originalidade em Geraldinho Nogueira*. In Revista Educação & Mudança, N. 24. Anápolis-Go: Unievangélica, 2011

SIQUERI, Marcelo Silvestrin, *Caricatura Política e a Produção de Discursos Derrisórios*. Cuiabá, UFMT, 2006

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

NOSSO Século Vol. 4 - 1945/1960. São Paulo: Abril Cultural, 1980,

GOMES; Nilsom, **O Chico Bento que falando é um berrante e pensando é um boi**. Jornal A Rede, p. 3. Goiânia, 09.06.2013.

PETILLO, Alexandre. **O que é ser goiano?** Diário da Manhã – Goiânia/GO, 05.03.2005

RAMOS, Hugo de Carvalho. **O interior Goyano** in A Informação Goyana Ano II, Vol II – nº 8. Rio de Janeiro, 1918.

CARTILHA **Politicamente Correto & Direitos Humanos**. Disponível em http://www.dhnet.org.br/dados/cartilhas/a_pdf_dht/cartilha_politicamente_correto.pdf acesso em 12/07/2014

FILMOGRAFIA CONSULTADA

A história do TAMANDUÁ - Direção: direção Lauro Araujo e Jose Pereira, com Nilton Pinto, e Tom Carvalho.

A CAVEIRA - Roteiro de Nilton Pinto, direção Lauro Araujo e Jose Pereira, com Nilton Pinto, e Tom Carvalho.

A JULIETA é uma galinha - Direção Lauro Araujo e Jose Pereira, com Nilton Pinto, e Tom Carvalho.

A GALINHA de João Flor - Produção e Direção:de Nilton Pinto, e Tom Carvalho.

A LUA e o dente. Direção: Aroldo de Andrade Filho. Produção Gigante Filmes, 2005,

A MARVADA carne. Direção: André Klotzel, ano: 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IIm0TTToUW4k> acesso: 30.06.2014

ANJO Alecrim. **Diretor:** Viviane Louise, ano: 2005. Disponível em <http://curtadoc.tv/curta/cultura-popular/anjo-alecrim/> acesso: 28/10/2014

ARREPENDIDA. Direção: Aroldo de Andrade Filho. Produção Gigante Filmes, 2008,

AS TRAPAÇAS de Jacó. Direção: Nilton Pinto, e Tom Carvalho (2011).

CAIXEGO - Vídeos institucionais com o Geraldinho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vjssl-ClzWD4> acesso: 25/04/2014

MEU RÁDIO minha vida. Direção: Aroldo de Andrade Filho. Produção Gigante Filmes, 2002

O GALO e a mega da virada. Direção: Aroldo de Andrade Filho. Produção Gigante Filmes, 2010

O IDIOTA e o mentiroso. : Direção: Rogério Carneiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6RPIKqLnSrM> acesso: 25/04/2014

O MATUTO – ou dois dias e meio. Direção: Martins Muniz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqdCUPhyQ-A> acesso: 25/04/2014

O POVO Brasileiro, o Brasil caipira da obra de Darcy Ribeiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: Versatil Home Vídeo e Superfilmes, 2000.

O TAPETE vermelho. **Direção e roteiro:** Luiz Alberto Pereira. Ano: 2006 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihrheFAaoUw&list=PL8s8A8PUSR5ZNFSSZXIMmPhTgsgJ-Wxz> acesso: 30.06.2014

OS CAIPIRAS. Interpretes do Brasil com Antônio Cândido. Direção: Isa Crispum Ferraz. 2001 Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=I8UDVGTuivI>, acesso em 20.05.2013

ANEXO:

Integra da entrevista registrada em vídeo, realizada no dia 3 de novembro de 2014 na abertura do IV SAL – SEMANA DO AUDIOVISUAL DA UEG - Campus Laranjeiras – Goiânia-GO
Disponível no CEDOC – Centro de Documentação de História da UEG

Dois cineastas e um caipira

Entrevista com Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade Filho

Por

Arnaldo Salustiano

Ademir Luiz

O caipira Imbilino é o maior fenômeno popular da atual produção audiovisual goiana. A personagem é criação de Hugo Caiapônia, nome artístico de Hugo Batista da Luz, que ao receber a visita do primo Aroldo de Andrade Filho, dono de certa experiência como auxiliar de câmera, manifestou seu desejo de fazer um filme, e lhe perguntou se poderia filmá-lo. O primo aceitou e, dessa forma improvisada, nasceram dois cineastas, Imbilino e sua galeria de coadjuvantes e a Produtora Gigante Filmes.

O primeiro filme, de 2005, “Meu rádio, minha vida”, feito com poucos recursos, equipamento simples, pouca técnica de captação e edição de imagens e som, um elenco de atores amadores, composto por amigos da comunidade, caiu no gosto popular. Primeiro entre os amigos da cidade de Caiapônia e Palestina de Goiás e depois por todo estado de Goiás. Por aclamação veio uma segunda produção, “A lua e o dente”, de 2006, seguido de “Arrependida”, em 2009 e “O galo e a mega da virada: uma comédia caipira”, de 2011.

Em 2008, se inscreveram na Mostra do Filme Livre do Rio de Janeiro. Entre os mais de seiscentos inscritos obtiveram a décima terceira colocação. Em 2011, Hugo Caiapônia foi homenageado no Festival de Humor de Fortaleza, sendo aclamado como “o Mazzaropi de Goiás” no Teatro Chico Anysio. Recebeu por isso uma homenagem de Marconi Perillo, o Governador de Goiás, que lhe entregou o prêmio de Destaque Cultural do ano de 2012. Em Goiânia foi realizado no Cine Ouro uma mostra de sua produção cinematográfica. Fenômeno

de vendas em bancas de camelô, Hugo Caiapônia e Aroldo de Andrade Filho comercializam seus filmes originais em pontos de venda oficiais, nas exposições públicas e pelos sites WWW.imbilino.com.br e WWW.hugocaiaponia.com.br. Com milhares de seguidores em redes sociais, atualmente, a dupla está lançando o quinto trabalho, “Bicho de Pé”, e se preparam para produzir o sexto.

Os encontramos na abertura do IV Semana do audiovisual da UEG em Goiânia, onde foram convidados para palestrarem sobre sua experiência com cinema. O resultado da conversa é essa entrevista.

Arnaldo Salustiano: Em seu primeiro filme, “Meu rádio, minha vida”, Imbilino já era o protagonista. O que inspirou o senhor na criação desta personagem? Porque um caipira?

Hugo Caiapônia: Vendo a vaga deixada pela famosa personagem caipira do Mazzaropi, o pessoal falando que nunca vai ter outro Mazzaropi. Eu ouvi o Ratinho dizer isso. Daí eu pensei: vamos fazer um caipira, porque eu vivi na fazenda, eu sempre convivi com os caipiras, com as pessoas mais simples da fazenda, com aquela humildade. Procurei fazer um caipira digno, sem roupa rasgado. Não é aquilo ali. Quando se fala em caipira a pessoa acha que tem que rasgar a roupa, pintar os dentes de preto, fazer como se estivesse sem dente, e não era assim. Caipira é aquela pessoa simples da fazenda, que se considera caipira.

Arnaldo Salustiano: Então você teve o Mazzaropi como inspiração?

Hugo Caiapônia: Como inspiração sim, mas eu não copieei nada dele. Não me preocupei com aquele “andadão” dele pra frente quando criei meu caipira. Eu vi que estava faltando alguma coisa. De trinta e tantos anos da morte de Mazzaropi, ninguém tinha feito isso aí, porque no nordeste o pessoal não tem nada a ver com o nosso caipira aqui de Minas e Goiás. Você vê que não tem nada a ver. Aí tem o Nilton Pinto e o Tom Carvalho que contam piadas e isso não é ser caipira. Então eu pensei: estamos precisando de um caipira. Então eu criei essa personagem para tentar atingir pelo menos cinco por cento dessa vaga que estava aí, porque no fim era um nome de grande importância na história do cinema e do Brasil.

Arnaldo Salustiano: A cultura caipira está historicamente relacionada a formação do povo goiano. Hoje, apesar de toda modernização da sociedade, você acha que o goiano ainda é caipira?

Hugo Caiapônia: Todos os brasileiros, de um modo geral, são caipiras. Se ele não é, tem ao menos um vínculo com alguma pessoa que é. O Brasil é um país caipira. A pessoa quando vê um filme do Imbilino diz “lembrei do meu avô, meu pai era assim” e tal. Identifica-se. Eu nasci na cidade e fui criado na fazenda. Eu procurava andar do mesmo jeito que os peões e os agregados. Eu tentava andar igual a eles. Eu achava bonito aquele “andadão”. Então, eu chegava até a rua e o pessoal perguntava: “mas que andar de caipira é esse?”. E eu me endireitava. Aí vem aquele linguajar deles, começo a falar igual, com o sotaque. Levei isso para o Imbilino. É o jeito natural de nosso povo falar. O Imbilino tem aquela voz dele, mas ele tenta não falar muita coisa errada. O pessoal tenta interpretar o caipira usando palavras que não correspondem ao goiano. Devem estar pegando o sotaque de Minas. Já esse negócio de por a língua pra fora, muita gente faz isso, ou tem esse sistema de morder a língua, igual o Imbilino morde, mexe o dedinho, anda tropicando, arrasta o pé. Quando criei o Imbilino, peguei um chapéu que eu ganhei de um amigo meu de Bom Jesus, feio demais, aquele que eu usei no primeiro filme “Meu rádio, minha vida”. Coloquei uma camisa que estava pequena para mim, passei uma tinta no bigode, criei uns trejeitos, mordi a língua. Foi questão de minutos. Daí eu andei, fui para fora. Ainda não tinha criado a voz. Vinha vindo um senhor, um tal de Beijo, que morava do lado de baixo da minha casa, na outra rua, e eu perguntei (imitando o Imbilino): “escuta, onde mora o Hugo aqui?”, e ele: “é aqui neste prédio”, “pra cá?” “aí moço!”, ele não me conheceu. Eu insisti: “pra cá? Como é que sobe aí?”, o Beijo: “é lá naquela escada, vamos lá”. Ele agarrou no meu braço me levou lá na escada. Então eu falei, legal, vai funcionar. Já cheguei com a voz do Imbilino lá em cima.

Arnaldo Salustiano: A impressão que se tem assistindo aos filmes, é que o Imbilino é uma personagem bastante elaborada, pois ele não se transformou no decorrer dos filmes.

Hugo Caiapônia: Não. E outra coisa também, a gente vai fazendo um trabalho aqui, e já vai pensando lá na frente, como um carro, você pode observar no carro, a indústria faz o carro já com lugares pra colocar opcionais, por exemplo, já coloca o buraco lá pra o dia que sair o modelo com o vidro elétrico já ter o lugarzinho onde colocar. Então tudo já foi organizado, tudo já foi planejado.

Arnaldo Salustiano: Aquele anjinho que aparece rapidamente no começo do primeiro filme, o senhor já sabia que iria utilizá-lo no “A lua e o dente”?

Hugo Caiapônia: Não, porque ainda não tinha criado o roteiro. Quando deu aquele clima de anjo de guarda, eu peguei.

Arnaldo Salustiano: O Jeca Tatu de Monteiro Lobato trazia consigo muitas representações negativas do caipira, algumas delas foram reproduzidas por Mazzaropi, que, por sua vez, deu origem a toda uma geração de personagens caipiras. O senhor costuma ser chamado de Mazzaropi do cerrado. O Imbilino seria só mais um Jeca? Senão, o que o diferencia?

Hugo Caiapônia: Eu acho que ele é diferente dos outros caipiras. No caso do Jeca, o Mazzaropi às vezes interpretava um fazendeiro, outras um roceiro. O Mazzaropi tinha seu nome, Amacio Mazzaropi, e nos filmes ele usava diferentes nomes para diferentes personagens. O Imbilino não, sempre é o Imbilino, aquele caipira simplesinho. Mas sempre limpinho, a roupinha arrumadinha. E as crianças criaram um carinho muito grande pelo Imbilino. Fazemos apresentações onde eu me visto de Imbilino, e você precisa ver a quantidade de balinhas e de doce que eu ganho. Aquelas pulseirinhas. Os meninos vão dando de tudo. Quer dizer, tem um amor muito grande, tem dó do Imbilino. Eles têm muita dó do Imbilino, e abraçam, porque vêem aqueles meninos judiando do Imbilino. Mas para o Imbilino está tudo bem, veja o final do “Meu rádio minha vida”. No começo do filme ele ganha uns pirulitos de um menino que diz para ele: “dá para quem você mais gosta”. No final ele dá os pirulitos para os filhos do Juca, que estavam judiando dele. Se ele está sentado e chega alguém, ele senta no chão e entrega a cadeira. Ele é aquela pessoa humilde que nada abala.

Ademir Luiz: O Senhor considera a personagem Imbilino um representante da resistência do caipira ao avanço da modernidade?

Hugo Caiapônia: Sim, porque o seguinte: muitos jovens gostam, mas tem uma resistência. Tiveram que colocar o sertanejo universitário para os jovens gostarem. Com o Imbilino é a mesma coisa. Os jovens estão levando ele para o lado do caipira moderno. No cinema de Rio Verde, passaram “Arrependida” ao lado de “Lua Nova”, da Saga Crepúsculo. Chegou um casalzinho de namorados, todo cheio de brincos, e a menina fala: “Aí o Imbilino! Minha mãe adora ele, meu pai adora, ai eu venho nesse filme. Mas eu vou vim mesmo, se você não vier eu venho com minha mãe, meu irmãozinho gosta demais”. O namorado perguntou “mas como é isso?”. Eu estava no balcão do lado, conversando com um diretor de cinema da região. Em Rio Verde tem aquela história de que quem gosta do Imbilino são pessoas mais simples, mas é porque elas compram os filmes nos camelôs, onde a elite não vai. Daí eu perguntei qual a escola mais cara aqui da cidade? Me falaram e eu fui lá. Em toda escola que eu entrava mais na periferia: “quem já viu o Imbilino?”. Eles gritavam. Só cinco ou seis que não tinham visto.

Na escola dos ricos era o contrário, cinco já tinham visto. Aí eu entrava e dizia: “olha gente, eu sou o Hugo Caiapônia que faz o Imbilino” e os cinco ficavam espantados. “nossa! É você mesmo?”, e o professor: “rapaz, eu sou seu fã”. Do mesmo jeito nas outras salas. No outro ano eu voltei e foi diferente. A maioria viu. Aqueles cinco primeiros foram quebrando a resistência.

Arnaldo Salustiano: O senhor acha que o caipira é incompatível com a cidade?

Aroldo de Andrade Filho: Eu não vejo assim, não é que não dê certo. Mesmo nos tempos mais antigos o caipira sempre precisou da cidade. Ele vive o mundo dele, o mundo caipira, mas ele vai à cidade, ele visita a modernidade. E hoje em dia, com tanta tecnologia, com tanto avanço que nós temos. Hoje tem telefone nas fazendas. Você pode andar em qualquer fazenda que você for, mesmo ele sendo caipira, tem energia elétrica, tem telefone. Então, não é dizer que não se dá com a modernidade, não é isso. É que ele tem o mundo dele, mas ele também sabe se adaptar ao mundo. De repente ele não vive esse mundo moderno, todo esse conforto, mas não existe esse negócio de que ele não se dá com a cidade, com a modernidade.

Hugo Caiapônia: Segue só esse raciocínio: pega um jovem aqui da cidade que nunca foi numa fazenda. O mosquito só pega ele, os marimbondos só pegam ele, a vaca vem em cima só dele. É a mesma coisa com o caipira. O Imbilino na cidade, não dá sorte.

Arnaldo Salustiano: Nos filmes do Imbilino a paisagem rural aparece de uma forma muito intensa, de forma prolongada. Isso é feito casualmente ou é proposital? Existe alguma intenção?

Aroldo de Andrade Filho: Uma coisa Hugo e eu temos em comum: nós gostamos muito do universo caipira. Eu gosto muito do universo caipira, mas do caipira mesmo, aquela coisa da viola, da sanfona, da lamparina. Eu gosto dessa coisa, isso é uma cultura, uma tradição que está sendo esquecida. Quando o Hugo me chamou para fazer os filmes, a primeira coisa que veio foi que vivemos em um lugar que é um reduto, é o lugar mesmo do caipira. Então, as paisagens, os cenários, estão lá de propósito, para mostrar que ainda existe um pouco do sertão, que o caipira existe e vive ainda nesses lugares.

Ademir Luiz: Em alguns momentos nos filmes do Imbilino, a personagem é salvo por intervenção divina. Essas soluções místicas indicam o desejo de impor alguma moral à história?

Aroldo de Andrade Filho: Eu não sei o que seria essa moral da história, mas no filme isso representa que o Imbilino, como qualquer outro no sertão, tem a sua crença, sua fé. O caipira, talvez muito mais que os próprios católicos urbanos, que os cristãos de hoje, possuem muita fé. Muitos caipiras acreditavam que viram santos e anjos. Essa crença faz parte da personagem.

Ademir Luiz: Como é o processo de produção do roteiro dos filmes. Quando começam as filmagem o texto está todo acabado ou há espaço para improvisações?

Hugo Caiapônia: O argumento sou eu que escrevo. Eu crio a historia e depois passo para o Aroldo criar o roteiro.

Aroldo de Andrade Filho: Às vezes eu não chego nem a terminar o roteiro. Só explico para os atores a situação. Uma cena entre o Imbilino e seu amigo Juca, por exemplo. Eles já sabem mais ou menos o que precisam falar e interpretam meio no improvisado.

Hugo Caiapônia: No improvisado assim: tem que falar tal palavra, mas dando liberdade para os atores.

Aroldo de Andrade Filho: Em nosso próximo filme, por exemplo, por problemas técnicos, eu já venho falando com o Hugo que nós vamos ter que dar um jeito nestas falas. Porque tem horas que a gente se perde. Então, agora nós vamos ter as falas mais direcionadas. Quer dizer, não é seguindo o que está escrito, mas...

Hugo Caiapônia: É, mas assim, dando liberdade para os atores, assim: precisa disso aqui, a fala vai ser esta, porque senão a gente fica parecendo um robô.

Ademir Luiz: Tecnicamente os filmes do Imbilino são muito simples. Como o senhor interpreta o sucesso popular? Considerando que a maioria do público atualmente valoriza os filmes de grande orçamento e efeitos especiais?

Aroldo de Andrade Filho: O espectador se identifica com o Imbilino. Ele não é um super-herói, ele não é um fantasma, ele é ele mesmo, na sua ingenuidade, na sua expressão.

Hugo Caiapônia: Não tem nada exagerado. A maioria das mocinhas que vão ao cinema, querem ver efeitos especiais, ouvir o som, porque no cinema o som é super agradável. Mas vão também porque os pais não as deixam sair para namorar, mas no cinema ele deixa ir. Lá é um ponto de encontro. A maior parte vai pra agarrar e beijar. Mas para quem gosta dos filmes

do Mazzaropi, por exemplo, não tem opções. O cinema não dá espaço, porque no shopping só vai garotada. Mas nós passamos no shopping de Rio Verde e vimos que vieram gente lá de Ponte Branca, quase trezentos quilômetros, só para assistir o filme do Imbilino. É um público diferente. A dona do cinema, que monitora tudo, disse que era um povo que não vai normalmente ao cinema lá. É onde o cinema precisa ir buscar opções. Os filmes do Imbilino são exemplos. Filmes simples que tem um público para ele e que não está sendo explorado. O exibidor financia por seiscentos mil uma máquina de passar 3D. Acha que tem como enfiar um filme do Imbilino na programação? Ele tem que pagar aquela máquina.

Aroldo de Andrade Filho: É o que venho comentando com o Hugo, o público não vai hoje ao cinema porque ficou uma coisa elitizada. O cinema hoje é em shopping. O cara que ganha um salário mínimo, não quero dizer que ele não vá, mas ele tem a mulher, tem os filhos, ele tem até vontade de ir, mas como é que ele vai? Pela própria condição dele, ele não vai ao cinema. E esse público excluído, geralmente, é o nosso.

Hugo Caiapônia: E é a massa maior.

Aroldo de Andrade Filho: Que adora cinema. É a meninada, os jovens que gostam dele, as pessoas mais velhas, pessoas adultas, de meia idade que relembram dos tempos dele de infância, lembram do pai e do avô.

Ademir Luiz: Boa parte do elenco dos filmes é formada por não-atores, pessoas da comunidade, como é feita a seleção dessas pessoas? A aparência interfere? O jeito de falar? Vocês buscam pessoas com talento nato para atuar?

Hugo Caiapônia: Esta parte quem escolhe sou eu. Se o roteiro pede um caminhoneiro, já pego um com aquele perfil. Você conhece a cidade inteira, então já pega aquela pessoa que não tem que se aprontar para ser assim, ele já é. Então tem o caminhoneiro que é realmente um caminhoneiro, tem a dona de casa que é mesmo dona de casa. A gente tem essa facilidade, pois conhecemos todo mundo. Tem horas que a gente erra, é claro, mas na hora que ligamos as câmeras...

Arnaldo Salustiano: Eles atuam voluntariamente ou são remunerados?

Hugo Caiapônia: Alguns a gente pagava por dia. No próximo, que vamos ter recursos da Lei Goyazes, vai ter pagamento.

Aroldo de Andrade Filho: Temos a intenção de, futuramente, profissionalizar eles.

Ademir Luiz: Entre filmagem e edição, qual o tempo médio de produção dos filmes?

Aroldo de Andrade Filho: Varia entre quatro a seis meses. Mas já teve filmes que levou um ano. O “Arrependida” é um exemplo.

Hugo Caiapônia: Quase um ano, por falta de recursos. Às vezes temos que dar uma paradinha. Mas, assim pegado mesmo, seis meses é a média.

Aroldo de Andrade Filho: Esse agora, cerca de oitenta por cento, vai ser rodado em Caiapônia. Pode ser que a gente faça com menos de seis meses. É mas aí vem àquela história, todo filme que a gente faz ocorre problemas técnicos. Às vezes é o microfone, outras vezes só na hora de editar encontramos os problemas. Então temos que correr pra arrumar. Mas a cada filme a gente vai melhorando, vai atualizando. A cada produção temos equipamentos melhores.

Ademir Luiz: Muitos cinemas que funcionavam no interior do Brasil fecharam, em grande parte pelo avanço da televisão, no entanto o senhor tem realizado exibições nestas mesmas cidades em ginásios, teatros e salões com muito sucesso, é um fenômeno isolado, o interesse se deve à popularidade do Imbilino ou estas cidades estão carentes de salas de cinema?

Hugo Caiapônia: Quando estou saindo das salas de exibição o pessoal pede: “volta de novo”. Agora a importância de o Imbilino estar acompanhando os filmes que estão sendo exibidos, ligando o ator à obra, aumentou o público quase cinquenta por cento. Onde passa só o filme dá um público, vamos por de duzentas pessoas, mas se eu vou lá, vestido como a personagem, dá quatrocentos espectadores. Em Barra do Garças consegui no primeiro dia trezentas pessoas. Geralmente no segundo dia o público é maior porque as pessoas voltam para assistir novamente e ainda trazem mais alguém. Então é uma carência imensa. Você acha que uma senhora vai sair lá da casa dela pra assistir o Homem-Aranha ou “Avatar”? Como é que vai? Não tem jeito. Ela vai ficar em casa. Uma comédia lá que o cara dá um tapa na pessoa que voa dois quilômetros de distancia. Quem acredita numa coisa dessas?

Ademir Luiz: O Senhor se considera um cinéfilo, ou somente um profissional de cinema, alguém que transformou a sétima arte em um modo de vida?

Aroldo de Andrade Filho: Eu me considero um cinéfilo. Raramente eu passo um dia sem ver um filme. Assisto por gostar de filmes e por admirar a arte em si e estar vendo o que acontece de novidade no mercado. Até para me atualizar, para melhorar os filmes que faço, dar mais

qualidade. Eu sou um cinéfilo. Desde criança, eu sempre gostei. Dizer que tenho uma preferência é difícil, mas a comédia é um, o estilo drama também e ficção. Mas gosto de filmes que tenham conteúdo, não é qualquer filme. Gosto de ver o filme na sua essência, a arte do cinema. Vejo estes filmes vídeo game, tipo Homem-Aranha só por uma questão de ver o contexto tecnológico que está sendo usado. Se bem que eu não uso, eu não gosto de usar efeitos especiais. Só uma coisa ou outra, mas é muito difícil. Tenho preferência por filmes do Stanley Kubrick, Spielberg, George Lucas. O Fernando Meireles é um ótimo cineasta. O que fez “Tropa de Elite”, José Padilha. Diretores de filmes que marcam, que tem conteúdo.

Hugo Caiapônia: Ele raramente passa um dia sem ver e eu raramente vejo um filme. Eu só vejo filme sobre fatos reais, documentários. Não gosto de coisas exageradas, com muitos efeitos especiais. Comecei a ver aqueles filmes de bang-bang antigo, comecei pegar algum gosto. Eu sinto prazer em fazer e ver o resultado, eu fico louco por causa daquilo.

Ademir Luiz: Os senhor utiliza algum tipo de recurso público para viabilizar seus projetos?

Aroldo de Andrade Filho: Este é o primeiro filme em que estamos tendo apoio de verba pública, este que nós vamos começar a fazer agora, o sexto filme.

Arnaldo Salustiano: Já tiveram uma vez, o apoio registrado no vídeo, da Prefeitura de Palestina, e também da Lei Goyazes.

Aroldo de Andrade Filho: Sim, da prefeitura. Foi pouco. E da Lei Goyazes conseguimos um pequeno apoio para custear um circuito de exposições pelo interior do Estado.

Hugo Caiapônia: Em vinte cidades. Para produção esta é a primeira vez.

03 de Novembro de 2014