

DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

Ana Flávia da SILVA
Evelyn Flávia BRANCALHÃO
Thaysa Bardão Alves da SILVA
Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Furquim CAMPOS-TOSCANO

Resumo: O caipira é visto, comumente, como um homem rústico, sertanejo, iletrado, pobre que não se inclui nas estruturas da cidade moderna, tendo uma cultura específica. Também, muitas vezes, é definido como um sujeito abobalhado, desconfiado, preguiçoso que não sabe se vestir direito e muito menos falar. Nesse contexto, verificamos a necessidade de compreendermos essas construções discursivas a respeito da imagem do caipira. Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar a construção da identidade do caipira nos discursos de Monteiro Lobato a partir da figura do Jeca Tatu, no cinema por meio do filme *Jeca Tatu*, de Mazzaropi e, por fim, o personagem criado por Maurício de Sousa na HQs da *Turma do Chico Bento*. Assim, nosso problema de pesquisa é compreender como se constrói a identidade discursiva de cada personagem, quais as aproximações e os distanciamentos entre os moradores da zona rural, assim como, suas ideologias e as vozes sociais veiculadas nos discursos provenientes de gêneros diversos. Utilizamos como referencial teórico-metodológico O Círculo de Mikhail Bakhtin sobre gêneros do discurso, ideologia, enunciação e enunciado concreto, assim como os estudos de seus comentadores, entre eles, Brait (2008) sobre a concepção de estilo e Miotello (2008) sobre ideologia. A respeito da cultura caipira, utilizamos os estudos de Yatsuda (2003), de Lajolo (2000) sobre a vida e a obra de Monteiro Lobato e, por fim, de Bueno (1999) acerca de Mazzaropi caracterizado como Jeca Tatu no cinema. Como *corpus* de nossa pesquisa, escolhemos o conto *Urupês* de Monteiro Lobato, o filme *Jeca Tatu* de Amácio Mazzaropi e a HQ, *Chico Bento em Privilégios da Cidade*, criada por Maurício de Sousa. Verificamos que nos gêneros do discurso escolhidos para a análise, a imagem do caipira se constrói de maneira diferente. No conto *Urupês*, a figura do Jeca Tatu foi construída de forma crítica, chegando a ser comparado a um animal. Já no cinema, Mazzaropi explora o lado cômico e humorístico do personagem, caracterizando-o como símbolo do atraso econômico do país. Na HQ, vemos que a configuração do Chico Bento é constituída de maneira diferente, apresentando um caipira que vai à escola e preserva o meio ambiente.

Palavras-chave: Cultura caipira. Identidade. Ideologia. Jeca Tatu. Chico Bento.

Resumen: El campesino es visto, comúnmente, como un hombre rudo, pueblerino, analfabeto, pobre que no se incluye en las estructuras de la ciudad moderna, teniendo una cultura específica. Es, también, muchas veces, definido como un sujeto atontolinado, sospechoso, perezoso que no sabe vestirse bien y, tampoco, hablar. En ese contexto, vemos la necesidad de comprender esas construcciones discursivas respecto a la imagen del campesino. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es analizar la construcción de la identidad del campesino en los discursos de Monteiro Lobato y, también, a partir de la figura del Jeca Tatu, en el cine a través de la película *Jeca Tatu*, de Mazzaropi y, por último, el personaje creado por Maurício de Souza en los comics de la *Turma de Chico Bento*. En este sentido, nuestro problema de investigación es comprender cómo se construye la identidad discursiva de cada personaje, cuáles son los acercamientos y los alejamientos entre los

residentes del campo, bien como, sus ideologías y las voces sociales vehiculadas en los discursos provenientes de varios géneros. Utilizamos, como referencial teórico-metodológico El Círculo de Mikhail Bakhtin sobre géneros del discurso, ideología, enunciación y enunciado concreto, así como las pesquisas de sus estudiosos, entre ellos, Brait (2008) sobre la concepción de estilo y Miotello (2008) sobre ideología. Respeto a la cultura paleta, utilizamos los estudios de Yatsuda (2003), para tratar la vida y obra de Monteiro Lobato nos basamos en Lajolo (2000) y, finalmente, acerca de Mazzaropi caracterizado como Jeca Tatu en el cine, nos apoyamos en Bueno (1999). Como *corpus* de esta investigación, elegimos el cuento *Urupês* de Monteiro Lobato, la película *Jeca Tatu* de Amácio Mazzaropi y el comic, *Chico Bento en los Privilegios de la Ciudad*, creado por Maurício de Souza. Comprobamos que en los géneros del discurso elegidos para el análisis, la imagen del campesino se construye de manera diferente. En el cuento *Urupês*, la figura de Jeca Tatu fue construida de forma crítica, llegando a ser comparado a un animal. Ya en el cine, Mazzaropi explora el lado cómico y humorístico del personaje, caracterizándolo como símbolo del atraso económico del país. En el comic, vemos que la configuración de Chico Bento es constituida de manera diferente, presentando un campesino que va a la escuela y cuida el medio ambiente.

Palabras-clave: Cultura paleta. Identidad. Ideología. Jeca Tatu. Chico Bento.

Introdução

Ao falarmos sobre o caipira, muitas vezes, verificamos uma visão preconceituosa direcionada a essa cultura. No Brasil, a figura do caipira está ligada à ignorância e ao atraso, pois, desde os tempos coloniais, o termo caipira, carregado de sentido pejorativo, serve para designar as pessoas que vivem no meio rural. Absorvendo a ideologia passada pelo colonizador, os citadinos, muitas vezes, menosprezam o caipira. Também é comum, quando pensamos no caipira, vir a ideia de um sujeito de calças curtas, camisa xadrez, chapéu de palha, que fala o português distante da norma culta e vive afastado tanto da cidade quanto da modernidade.

A princípio, nossa intenção era analisar a variante linguística do caipira, bem como seus costumes e tradições. Porém, ao pesquisarmos sobre o caipira, observamos que ele foi estigmatizado como homem atrasado, preguiçoso, que não sabe nem falar o “português direito”.

Diante dessa visão, fomos investigar por que o caipira era associado a termos tão pejorativos. Desse modo, chegamos à sua primeira aparição na literatura, nos contos *Velha Praga* e *Urupês*, de Monteiro Lobato, em que não só o caipira, mas também seus costumes e crenças são fortemente criticados, contribuindo, dessa forma, para a continuidade de nossas investigações.



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

Ao depararmos com o Jeca Tatu, de Lobato, lembramos que Mazzaropi deu vida ao caipira no cinema, entretanto em uma releitura mais humorada. Por fim, chegamos às histórias em quadrinhos, as HQs, por meio do personagem Chico Bento, um “caipirinha” moderno que, diferente dos outros Jecas, é muito esperto e frequenta a escola.

Esta pesquisa tem, portanto, como objetivo analisar como é a construção da identidade do caipira nos discursos de Monteiro Lobato sobre a figura do Jeca Tatu, no cinema por meio do filme *Jeca Tatu*, de Mazzaropi e, por fim, o caipira criado por Maurício de Souza na HQs da *Turma do Chico Bento*.

Assim, nosso problema de pesquisa é estudar como é constituída discursivamente a identidade do caipira em cada um desses personagens, compreender quais as aproximações e distanciamentos entre eles, as ideologias e vozes sociais veiculadas e se há presença de preconceito nesses discursos.

Escolhemos como *corpus* de nossa pesquisa, o artigo *Urupês* de Monteiro Lobato, por se tratar da primeira aparição da figura do Jeca Tatu na literatura. Para a segunda análise de nosso trabalho, selecionamos o filme *Jeca Tatu*, de Amácio Mazzaropi, que representa o caipira de forma cômica. Por fim, analisamos a HQ *Chico Bento em Privilégios da Cidade*, criada por Maurício de Souza.

Como referencial teórico-metodológico utilizamos as reflexões do Círculo de Mikhail Bakhtin (2003) sobre enunciação, enunciado concreto, ideologia e gêneros do discurso, assim como os estudos de Brait (2008) sobre a concepção bakhtiniana de estilo e a concepção de Miotello (2008) sobre ideologia. Os estudos de Yatsuda foram usados para a compreensão do caipira (2003), de Lajolo (2000) sobre a vida e a obra de Monteiro Lobato e, por fim, de Bueno (1999) acerca de Mazzaropi caracterizado como Jeca Tatu no cinema.

Este trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, discorreremos sobre os conceitos bakhtinianos de enunciado, ideologia, gêneros do discurso e estilo.

No capítulo dois, analisamos a construção da identidade do caipira e a forma como ele é visto pela sociedade desde seu surgimento até a atualidade.

No terceiro e último capítulo, apresentamos a análise do *corpus* selecionado, verificando, assim, como foi construída a identidade do caipira nesses diferentes gêneros discursivos, a saber: o conto, o filme e a história em quadrinhos.

1 Relações discursivas na perspectiva bakhtiniana

1.1 Concepções de enunciado, enunciação e ideologia

Compreendemos enunciado/enunciação como o ato de enunciar, exprimir pensamentos, sentimentos e ideias por meio de palavras (escrita ou oral). De acordo com Brait (2008), na esteira dos estudos bakhtinianos, o sujeito caracteriza-se como centro de reflexão da linguagem, por meio do ponto de vista histórico, cultural e social para que, assim, haja uma comunicação efetiva entre os sujeitos e discursos envolvidos. Em uma determinada obra, o conceito de enunciado/enunciação não se encontra pronto e acabado, seu sentido vai sendo construído de acordo com o entendimento do seu leitor, ou seja, sua visão de mundo.

A concepção de enunciado concreto pela perspectiva de Mikhail Bakhtin é compreendida como aquela que ocorre por meio da interação verbal e social dos interlocutores. Dessa forma, a enunciação aparece como fenômeno social, em vez de individual, na relação entre sujeito e sociedade, levando em conta o processo interativo verbal e não verbal.

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação. Conseqüentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida. [...] A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto perdem quase toda a sua significação - uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados (BRAIT, 2008, p. 67).



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

A enunciação, nesse contexto, é de natureza social e está ligada a outras enunciações, tanto anteriores como posteriores, fazendo, assim, a circulação do discurso, ou seja, é vista numa dimensão discursiva de caráter interativo, social, histórico e cultural.

Partindo do pressuposto de que enunciado/enunciação se vincula por meio da palavra que é ideológica por excelência, segundo Bakhtin (2003, p.169),

Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas signícas.

Tratamos ideologia como expressão de uma tomada posição determinada, pois não dá para afirmar que a desigualdade seja natural, como defenderia uma concepção de ideologia em uma sociedade capitalista, afirmando que uns nasceram mais inteligentes que outros, ou mais espertos. Essa concepção de ideologia também defenderia que o capital é o fruto do trabalho.

De acordo com Miotello (2008), o conjunto de signos de certo grupo social forma um universo de signos e todo signo, além de uma dupla materialidade, vista no sentido físico-material e sócio-histórico representa a realidade, revelando se é verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, de modo a coincidir o signo com o domínio do ideológico. Portanto, nessa perspectiva, todo signo é ideológico.

O ponto de vista, o lugar valorativo e a situação serão sempre determinados sócio-historicamente, já seu lugar de materialização se dá na comunicação decorrente de grupos organizados ao redor de todas as esferas de atividades humanas.

[...] Seu lugar de constituição e de materialização é na comunicação incessante que se dá nos grupos organizados ao redor de todas as esferas das atividades humanas. E o campo privilegiado de comunicação contínua se dá na interação verbal, o que constitui a linguagem como o lugar mais claro e completo da materialização do fenômeno ideológico (MIOTELLO, 2008, p. 170).

Podemos, nessa concepção, caracterizar ideologia, pela perspectiva bakhtiniana, como a expressão, a organização e a regulação de relações histórico-materiais entre os homens e, em cada uma dessas relações, os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a partir dos interesses daquele grupo.

O ideológico é o material social particular de signos que foram criados pelo homem e se situa entre eles. Sendo o meio de sua comunicação, é preciso que os indivíduos estejam socialmente organizados para um sistema de signos constituir-se. É necessário entender que o signo não reflete apenas a realidade em que está inserido, como também a refrata, ou seja, apresenta interpretações dessa mesma realidade.

Bakhtin se opõe a correntes que afirmam que ideologia é um fenômeno da consciência, pois a ideologia, nessa perspectiva, só se dá no processo de interação social, em que uma determinada sociedade organizada possui um sistema de signos compatível entre eles. Nesse contexto, a consciência individual é um fato socioideológico.

1.2 Gêneros do discurso

De acordo com Bakhtin (2003), todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Cada enunciado particular é individual, mas cada campo da língua elabora seus tipos de enunciados relativamente estáveis, os quais denominamos como gêneros do discurso. Essas características estáveis configuram os diferentes gêneros discursivos, que são constituídos por três elementos básicos: o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo (procedimentos que ocorrem por meio de escolhas linguísticas), pois só nos comunicamos, falamos e escrevemos por meio dos gêneros discursivos. A presença dos gêneros discursivos é tão presente em nosso cotidiano que, às vezes, nem notamos sua existência. Até mesmo em uma conversa informal, utilizamos determinado gênero para moldar nosso discurso, podendo, assim, de acordo com sua esfera de circulação ou do intuito discursivo do enunciador, fazer o uso de um gênero mais padronizado ou de um gênero com a forma mais criativa.

Os gêneros do discurso possuem uma grande diversidade de tipos relativamente estáveis de enunciados, infinitos e inesgotáveis dentro da atividade humana. Esses gêneros do discurso crescem e complexificam conforme um determinado campo da práxis humana. Desse modo, há grande heterogeneidade (tanto os escritos como os orais). A heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão grande, que não pode haver um plano único para seu estudo, pois há enunciados



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

diversos entre si, como por exemplo: as réplicas monovocais do dia-a-dia, o romance, uma obra lírica individual, etc.

Para Bakhtin, a diferença entre gêneros discursivos primários e secundários é de extrema importância e, é por isso que a natureza do enunciado tem que ser definida. Os gêneros discursivos secundários são mais desenvolvidos, surgem em um convívio cultural mais amplo, complexo e organizado e são encontrados em romances, dramas, todos os tipos de pesquisas científicas etc. Nessa categoria, podemos destacar os gêneros artísticos, científicos e sociopolíticos.

Porém, para que os gêneros secundários se desenvolvam, devem incorporar e reelaborar gêneros primários (mais simples), encontrados como na comunicação mais imediata e menos elaborada. Em uma conversa do cotidiano, podemos falar de uma maneira mais imediata e menos formal.

O estudo da origem do enunciado em diversas áreas da atividade humana é extremamente importante para quase todos os campos da linguística e da filologia.

[...] Porque todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto - seja de história da língua, de gramática normativa, de confecção de toda espécie de dicionários ou de estilística da língua, etc. - opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação-analis, tratados, textos de leis, documentos de escritório e outros, diversos gêneros literários, científicos, publicísticos, cartas oficiais e comuns, réplicas do diálogo cotidiano (em todas as suas diversas modalidades), etc. De onde os pesquisadores haurem os fatos linguísticos de que necessitam [...]. (BAKHTIN, 2003, p. 264).

Portanto, podemos afirmar que os enunciados podem ser mais individuais ou não, depende muito de sua “estabilidade”, como por exemplo, uma procuração, por ser mais padronizada, não apresenta possivelmente a individualidade de seu enunciador.

Para Bakhtin, o estilo está vinculado ao conteúdo temático e à estrutura composicional, determinando, assim, o tipo de relação dos sujeitos da comunicação, ou seja, entre o locutor e o outro parceiro da comunicação verbal.

Entendemos que a estrutura composicional refere-se ao aspecto formal do gênero, enquanto o conteúdo temático diz respeito às escolhas comunicativas do sujeito ao tema abordado. Já o estilo se refere ao modo de apresentação do conteúdo, que pode ser tanto formal quanto informal, de acordo com a seleção dos recursos linguísticos.

Todos os enunciados no processo da comunicação são dialógicos e o enunciador se utiliza do discurso do outro para constituir seu próprio discurso, visto que um enunciado nunca é totalmente puro, mas sim a retomada do discurso do outro, caracterizando o dialogismo na perspectiva bakhtiniana. Enquanto as unidades da língua são neutras e não possuem destinatários, os enunciados, ao contrário, são carregados de emoções, juízos de valor e são sempre dirigidos a alguém, pois é, por meio da realidade em que o sujeito está imerso e das veias sociais que permeiam os diversos discursos, com os quais toma contato que vai se constituindo diversamente.

A significação da palavra refere-se à sua realidade efetiva nas condições da comunicação verbal. Sendo assim, compreendemos como “palavra da língua” e adotamos para ela uma atitude responsiva ativa (concordância, discordância). Essa entoação expressiva não se dá pela palavra, mas pelo enunciado. Ao escolher as palavras de um enunciado, deixamos seguir pelo tom emocional em que estão inseridas as palavras isoladamente, escolhendo-as por seu tom corresponde à expressividade do nosso enunciado. A emoção, o juízo de valores, a expressão são livres em relação à palavra no interior da língua e só se concretizam no processo de utilização do enunciado concreto. Essa significação emocional da palavra é extra emocional, como podemos verificar especificamente em palavras como “alegria”, “aflição”, “belo”, “triste” etc. Entretanto, essas significações são neutras como qualquer outra significação.

A referência a enunciados está, conseqüentemente, ligada à relação com o outro, pelo fato de vivermos em sociedade e de dependermos do outro na interação verbal. Portanto, a comunicação discursiva se baseia entre o falante, que exterioriza um enunciado e um ouvinte, que compreende o falante, mas faz suas interferências.

Essa alternância dos sujeitos do discurso, [...] cria limites preciosos do



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

enunciado nos diversos campos da atividade humana e da vida [...]. Observamos essa alternância dos sujeitos do discurso de modo mais evidente no diálogo real, em que se alternam as enunciações dos interlocutores [...]. Por sua precisão e simplicidade, o diálogo é a forma clássica de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p.275).

A atitude responsiva ativa torna-se uma resposta e o ouvinte passa a ser falante, pois, diante da resposta do ouvinte, surge a compreensão responsiva ativa, que nada mais é do que a fase de preparação para a resposta, materializada no ato real do enunciado. O falante, nesse contexto, espera não uma compreensão passiva, mas uma concordância ou uma objeção do ouvinte. Enfim, só existe a forma de enunciações concretas dos sujeitos e sua unidade da comunicação discursiva é definida pela alternância entre os falantes.

A compreensão ativamente responsiva do ouvido (por exemplo, de uma ordem militar) pode realizar-se imediatamente na ação (o cumprimento da ordem ou comandos entendidos e aceitos para execução), pode permanecer, de quando em quando, como compreensão responsiva silenciosa (alguns gêneros discursivos foram concebidos apenas para tal compreensão, por exemplo, os gêneros líricos), mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte (BAKHTIN, 2003, p.272).

Quanto aos enunciados concretos, Bakhtin nos lembra de que eles estão sempre interligados uns aos outros, não bastando por si só, porque cada enunciado é repleto de ecos de outros enunciados, refletidos reciprocamente uns nos outros, o que lhes garantem o caráter e os quais se encontram ligados no interior de uma esfera de comunicação discursiva.

Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes, de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2003, p.297).

O enunciado também ocupa uma posição definida em uma dada esfera da comunicação verbal no que se refere a um dado problema ou a uma dada questão. Não determinamos nossa posição sem relacioná-la com outras posições, por isso que o enunciado é repleto de reações-respostas a outros enunciados.

Assim, essas reações assumem formas variáveis: introduzem o enunciado de outrem em nosso próprio enunciado, podem ainda apresentar palavras

isoladas ou orações que se configuram em enunciados completos. Nossa reação-resposta pode refletir-se também na exteriorização de nossa própria fala quanto à seleção de recursos linguísticos e entonações, que são determinados pelo enunciado do outro a respeito do objeto de nosso discurso.

Todo enunciado está voltado para alguém e não esperamos que esse “alguém” seja um ouvinte passivo, mas sim, participante ativo da comunicação verbal. O falante sempre espera do ouvinte uma resposta, uma compreensão responsiva ativa, como se o enunciado fosse construído para ir ao encontro dessa resposta, diferente das unidades significativas da língua, as palavras e orações, que são impessoais, e não pertencem e nem se encaminham a alguém.

Quanto ao destinatário, Bakhtin (2003) afirma que pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, o subordinado, o chefe, um estranho, etc.

Essas concepções do destinatário vão se determinando de acordo com o campo da atividade humana e da vida cotidiana em que o enunciado está inserido.

Observamos, assim, que o enunciado vai se moldando de acordo a quem ele é dirigido, em como o locutor imagina seu destinatário, e qual é a influência deste sobre o enunciado, pois é a partir da imagem do destinatário que depende a composição e, acima de tudo, o estilo do enunciado. Assim, em cada uma das áreas da comunicação verbal, cada gênero do discurso tem sua concepção padrão de destinatário, que o determina como gênero.

Existe sempre uma preocupação do sujeito falante, de como o destinatário receberá sua fala, ou seja, seu grau de informação da situação, seus conhecimentos de determinada comunicação cultural, suas opiniões e convicções, suas simpatias e antipatias etc.

Para a corrente bakhtiniana, são esses fatores que determinarão a escolha do gênero do enunciado, dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos linguísticos, isto é, o estilo do enunciado. Se observarmos as esferas da vida cotidiana ou da vida social, verificamos que a situação social, a posição e a importância do destinatário ecoam na interação verbal de um modo bem especial.

Matizes mais sutis do estilo são determinados pela índole e pelo grau de



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

proximidade *pessoal* do destinatário em relação ao falante nos diversos gêneros familiares de discurso, por um lado, e íntimos, por outro. A despeito de toda a imensa diferença entre os gêneros familiares e íntimos (e, respectivamente, os estilos), eles percebem igualmente o seu destinatário em maior ou menor grau fora do âmbito da hierarquia social e das convenções sociais, por assim dizer, “sem classes” (BAKHTIN, 2003, p. 303).

É possível verificar nos estilos íntimos, como que um esforço que tende à junção plena entre locutor e destinatário. Dessa forma, com a abolição das proibições discursivas, o discurso familiar se torna uma atitude pessoal e informal diante da realidade.

1.3 O estilo

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, as reflexões de Voloshinov e Bakhtin aparecem como um estudo aprofundado sobre as formas de transmissão do discurso de outrem. A partir de duas grandes categorias estilísticas para transmissão do discurso de outrem, estilo linear e estilo pictórico, o que é visto é um estudo minucioso sobre o discurso direto, o indireto e suas variantes, propondo, assim, uma visão enunciativa e discursiva das formas de “citação”, uma vez que essas formas possuem suas histórias localizadas no tempo e no espaço.

Segundo Brait (2008), em *Discurso da vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica)*, há uma reflexão importante sobre estilo:

“O estilo é o homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa” (BAKHTIN; VOLOSHINOV apud BRAIT, 2008, p.83).

Brait (2008), a respeito de estilo, faz alguns questionamentos: como entendermos estilo? Que é uma dimensão tão particular, individual, que resulta pelo menos duas pessoas, ou da relação que há entre uma pessoa e seu grupo social? Para podermos entender e desenvolver esse raciocínio, temos três participantes: o autor, o herói e o ouvinte, que não devem ser vistos como entidades que estão fora

da própria percepção de uma obra artística, mas que são compreendidos como peças fundamentais para a força viva que determinará a forma e o estilo.

Na sequência desse raciocínio, há um papel muito importante pelo qual vai ser atribuído ao “ouvinte”, ao destinatário que será considerado como ocupante de uma posição especial “bilateral”, isto é, que se refere tanto ao autor como ao herói (sendo este o objeto do enunciado) e essa posição tem efeito determinativo no estilo de um enunciado.

Ainda de acordo com Brait (2008), o estilo, pode ser pensado na perspectiva artística e definido como conjunto operante de procedimentos de acabamento. Nessa perspectiva, a escrita se destaca numa relação do autor com a língua e, conseqüentemente, com sua forma de utilização. Assim, a relação do autor com a vida significa que o estilo artístico não trabalha com palavras, mas com os componentes e os valores do mundo e da vida, fazendo com que o estilo seja definido como um conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo. Ainda segundo Bakhtin (apud BRAIT, 2008, p.87).

Chamamos estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo e pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material.

Ao afirmarmos que o estilo está indissociavelmente vinculado a unidades temáticas, compreendemos que é dependente também da relação existente entre o locutor e outros parceiros da comunicação verbal, como ouvinte, leitor, interlocutor, o próximo e o imaginado que são o real e o presumido, o discurso do outro etc.

Há diferentes estilos, por exemplo, os gêneros elevados, oficiais, são muito estáveis e normativos, já o estilo familiar não, pois comporta vários graus de familiaridade e de intimidade. Assim, quando passamos o estilo de um gênero para outro, modificamos esse estilo devido sua inserção num gênero que não lhe é próprio.

Para finalizar este capítulo, apresentamos, a seguir, a correlação estudada por Bakhtin entre a expressividade do enunciado e sua relação com seu objeto e com enunciados de outro sobre o mesmo tema:



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

[...] As tonalidades dialógicas preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. Pois nosso próprio pensamento- nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes- nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento (BAKHTIN, 2003, p. 94).

2 A construção da identidade do caipira: do seu surgimento na literatura até a atualidade

Em nosso trabalho, pesquisamos como é construída a identidade do caipira, presente nos discursos da literatura com o conto *Urupês* de Monteiro Lobato, no cinema com Amácio Mazzaropi, no filme *Jeca Tatu* e na contemporaneidade com as HQs da Turma do Chico Bento, criada por Maurício de Sousa. Portanto, iniciamos pela caracterização da cultura caipira, que está relacionada ao homem rústico, sertanejo ou interiorano, iletrado, pobre suburbano, não incluso pelas estruturas simbólicas da cidade moderna. Não se trata de uma subcultura, mas de uma cultura específica, diferente e, é nessa linha de reflexão que se dá a discussão sobre a ideologia nesses discursos. A ideologia é marcada por sentidos próprios, coisas que fazem parte da vida, do convívio dos indivíduos ou de grupos tornando-se parte singular do cotidiano de todos que são unidos por valores comuns.

A definição comum, habitual de caipira apresenta um viés preconceituoso, em que é considerado como um sujeito abobalhado, desconfiado, violento, preguiçoso, que não sabe se vestir conforme o local ou se comportar em grupo.

Desse modo, observamos que quase sempre o caipira passa por certa discriminação, pois o vemos com um entrave para que o país subdesenvolvido se torne desenvolvido, sendo então o cidadão um defensor da industrialização enquanto o caboclo se concentra na zona rural. De acordo com Yatsuda (2003), entendemos que essa ideologia tem suas raízes em outra, sendo a retomada da ideologia do colonialismo. Essa ideologia se explica com a superioridade do colonizador: pois ele é um homem trabalhador, verdadeiramente cristão, sensato, dinâmico, participa de uma civilização superior e sua linguagem é instrumento de elaboração do desenvolvimento. Por oposição, há o colonizado, marcado

negativamente por um mecanismo simples e preconceituoso. O colonizador caracteriza, assim, o caboclo por natureza como um ser preguiçoso, incapaz, banalizado, sujo e provido de um falar rude sem conhecimento de expressões mais refinadas.

Na literatura, há Monteiro Lobato que se envolve em grandes causas no combate das mazelas de seu tempo. Segundo Lajolo (2000), o criador do Jeca Tatu engajou-se em campanhas de saúde, na defesa do meio-ambiente, reforma agrária, e outros temas ainda atuais. A morte do seu avô causou grandes transformações na vida do escritor, pois herdou a fazenda localizada na Serra da Mantiqueira onde se mudou com a família. Passou a observar e a ter interesse pelo mundo rural e os caipiras de sua região. Em novembro de 1914, Lobato escreveu um artigo para o jornal *O Estado de São Paulo* com o título “Velha Praga” onde denuncia a prática da queimada no Vale do Paraíba, cujo autor dessas queimadas é o homem do campo, “o caipira”. No mês seguinte, Monteiro Lobato publicou no mesmo jornal o artigo “Urupês”, criando o Jeca Tatu. Sendo assim, Monteiro Lobato passou a ser a voz do sertão usando o personagem Jeca Tatu para abordar grandes questões sociais do povo brasileiro no século XX.

Como escritor, Lobato utilizou o Jeca Tatu para discutir questões sociais do país, criticando a elite brasileira da época, que ainda permanecia cega com a situação dos trabalhadores rurais do Brasil. O caipira criado por Lobato é visto como o caboclo ignorante, preguiçoso, de personalidade rude criando uma grande polêmica para a época. Em 1924, Monteiro Lobato escreveu o conto de folhetim “Jeca Tatuzinho”, um Jeca que sofre de “amarelão”, mas, após uma consulta médica, passa a usar botinas e a se cuidar, curando-se de suas doenças e passando a trabalhar e cultivar suas terras. Torna-se coronel, tendo uma trajetória diferente do Jeca que Lobato criou em 1914 quando o escritor atribuiu a marca do caipira à preguiça e à baixa produtividade. Mais tarde, o texto do “Jeca Tatuzinho” tornou-se uma peça publicitária do Biotônico Fontoura.

O Almanaque do Biotônico ilustra a história do caipira que é redimido pela indústria farmacêutica, como mostra a imagem que era utilizada na propaganda. Segundo Park (1999, p. 145).

DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

A incorporação do personagem no imaginário nacional ocorre, indiscutivelmente, por ocasião do enlace entre Cândido Fontoura e Monteiro Lobato. Ambos, expressivamente pioneiros na indústria de São Paulo. Um, no ramo farmacêutico, o outro, na atividade editorialística. O personagem nascido da pena de Lobato para expressar a pobreza endêmica do país e as soluções propostas em termos de medicina social, sanitário, saneamento básico e reurbanização espelha no autor as ideias de Progresso e Civilização que marcavam as primeiras décadas do século XX no Brasil.

A seguir, apresentamos uma propaganda do Biotônico Fontoura que comprova essa relação entre o escritor e o farmacêutico:

Figura1 - Diálogo entre Monteiro Lobato e Jeca Tatú



Fonte: PROPAGANDA Biotônico Fontoura, online, acesso em 16 set. 2014.

Monteiro Lobato, outrora culpava o caipira por sua pobreza e o caracterizava como preguiçoso. Mais tarde, passou a atribuir a culpa das más condições da saúde do caipira ao Governo que não proporcionava nenhum tipo de saneamento básico aos moradores do campo, no interior do estado de São Paulo.

Como podemos observar na figura acima, temos um diálogo entre Jeca Tatu e o seu criador Monteiro Lobato que questiona o Jeca sobre sua falta de interesse pelo trabalho. Jeca não se coloca como preguiçoso, mas sim, com sintomas de algum tipo de doença que não tem fim, neste caso o “amarelão”. A propaganda foi criada com o intuito de conscientizar o povo brasileiro que vivia no campo sobre alguns hábitos de higiene que, eles desconheciam.

Anos depois, Amácio Mazzaropi criou, em 1959, seu personagem Jeca Tatu inspirado em Monteiro Lobato especificadamente no conto do Jeca Tatuzinho. Foi a partir do filme *Jeca Tatu*, de Mazzaropi, que nasceu a imagem típica de um caipira tolo e simples, mas malicioso e esperto. Esse caipira tem como característica as calças curtas, paletó apertado e um “pito” na boca. Até então, o caipira criado pela literatura era visto como um indivíduo grosseiro, preguiçoso, ignorante, um parasita da terra. Mazzaropi criou seu caipira na trama como um personagem mais inteligente e esperto, mas, ao mesmo tempo, não deixa de retratá-lo como uma figura símbolo de um país agrário e ainda atrasado.

Temos, nos dias atuais, o caipira criado por Mauricio de Sousa, o Chico Bento que nasceu das observações do seu criador sobre o morador do campo que vivia no alto do Tietê, próximo a Mogi das Cruzes e ao Vale do Paraíba. O nome Chico Bento foi emprestado pelo tio avô de Maurício que, apesar de não o ter conhecido, ouviu muitas histórias engraçadas sobre ele contadas por sua avó, que também é personagem da Turma do Chico Bento, a “Vó Dita”. Na época de seu lançamento, em 1982, Chico era visto como uma versão mirim do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato.

Chico Bento, hoje, é bastante conhecido por “falar mal” o português no sentido mais usual da palavra. Observamos que, no Brasil, há preconceito linguístico em relação à fala caipira por apresentar uma língua que foge dos padrões da norma culta. Não podemos considerar a língua que os caipiras utilizam como errada e sim como diferente, com características derivadas da vida humilde que levam e do



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

ambiente onde habitam, no caso, a zona rural. Esse preconceito não está apenas relacionado ao modo de falar e ao sotaque, mas também se vincula ao preconceito social e regional em relação à cultura caipira. Vemos que, ao pensarmos em caipira, logo vem em nossa mente chapéu de palha, roupas remendadas, festa junina, vida mansa baseada na preguiça de trabalhar. Isso se deve ao fato de termos uma imagem preconceituosa a respeito dos caipiras.

3 Análise discursiva da identidade do caipira

Nossa intenção é analisar como a imagem do caipira é construída em diferentes gêneros discursivos, para, desse modo, compreender sua cultura e refletir sobre o preconceito existente. Por isso, selecionamos três discursos para a composição de nosso *corpus*.

Assim, partimos do livro *Urupês* de Monteiro Lobato, que foi publicado em 1918, contendo 14 contos baseados nos costumes, crenças e tradições do caboclo/ caipira. Em seu último conto, que dá nome ao livro e analisado por nós, surge a figura do Jeca Tatu, descrito como preguiçoso. Nesse momento em que o caipira surge na literatura, sua imagem vem carregada de preconceitos, observada exclusivamente pelo olhar do fazendeiro.

Sendo nossa primeira análise, a figura do caipira Jeca Tatu inserido na literatura, eis que nossa segunda análise é o surgimento do caipira no cinema, por meio de Amácio Mazzaropi (1912/1981), no filme *Jeca Tatu*, de 1959. Mazzaropi deu vida ao caipira fazendo uma releitura mais lúdica e cômica ao personagem de Monteiro Lobato, apropriando-se do lado irreverente do caipira para fazer humor, acentuando, assim, a figura do homem da roça estereotipada como caipira.

Partindo da literatura e passando pelo cinema, terminamos nossa pesquisa nas HQs, especificamente na Turma do Chico Bento, com a tirinha *Chico Bento em Privilégios da cidade*.

3.1 Jeca Tatu, de Monteiro Lobato: uma crítica ao caipira

José Bento Monteiro Lobato foi contista, ensaísta e tradutor, nascido em Taubaté, interior de São Paulo. Formou-se em Direito por vontade de seu avô, Visconde de Tremembé que, ao morrer, o transformou num grande proprietário rural, por herdar a fazenda de Buquira, localizada na Serra da Mantiqueira. Assim, abandonou o ofício de promotor público e passou a se empenhar como fazendeiro, a fim de tornar as terras decadentes e já cansadas em algo rentável.

Porém seus esforços foram em vão, pois na visão dos fazendeiros paulistas, a política econômica da época não favorecia a lavoura, a fazenda não rendia e suas finanças foram se arruinando. Monteiro Lobato tentou de tudo para salvar suas terras e a única saída que encontrou foi escrever uma carta dirigida ao jornal *O Estado de São Paulo* na seção de reclamação, onde denunciou no artigo *Velha Praga* a prática impiedosa dos caipiras, personificados como Jeca Tatu, Chico Marimbondo e Manuel Peroba, de colocar fogo em tudo.

Sua raiva não parou por aí, após esse artigo seguiu-se outro, igualmente cruel, de nome *Urupês*, onde apareceu o personagem Jeca Tatu, como símbolo do homem do interior, preguiçoso, pobre e doente, sendo um empecilho para a produção agrícola.

A repercussão de ambos é imensa: ecoam por toda parte, não só pela violência do tom, mas talvez e principalmente porque na voz de Monteiro Lobato ressoa toda a insatisfação dos velhos fazendeiros paulistas que, artífices da República, consideravam-se lesados pela política em vigor. “Velha Praga” e “Urupês” tornam seu autor muito conhecido e discutido (LAJOLO, 2000, p.25).

Assim, em *Urupês*, Lobato expressou sua imagem sobre o trabalhador rural, suas práticas e crenças, que, segundo ele, eram práticas arcaicas de fertilização do solo. Acusou também o caipira de não se apegar a terra e, de que era sempre um ser doente e, portanto, um atraso ao progresso.

Como homem de seu tempo, Monteiro Lobato lançou esse olhar crítico diante de uma sociedade agrária, que já experimentava a industrialização, mas em que a base da economia brasileira ainda era a agricultura e, como possuidor de terras, não via com bons olhos os costumes do trabalhador rural, que não inovava no uso de novas tecnologias no campo.

Como já dito anteriormente, partimos do conto *Urupês*, em que, logo no começo vemos a concepção de Bakhtin quanto aos enunciados concretos, que



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

estão repletos de ecos de outros enunciados, ou seja, há a retomada de outros discursos, como podemos verificar no trecho a seguir:

[...] O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; o ocará virou rancho de sapé; o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito (LOBATO, 2004, p.166).

Ao citar o indianismo, Lobato traz, em seu discurso, o “eco” do discurso de José de Alencar. Entretanto por meio da comparação entre índios e caboclos, apresenta esse último como ser apequenado, insignificante, fraco, passivo.

Observamos, assim, a desconfiguração do herói indígena dos românticos, que apontam a mistura do índio com o branco como geradora de uma raça forte. Lobato põe em cheque essa imagem, pois afirma que a mistura racial é uma pedra no caminho para o desenvolvimento econômico do país. Diante desse pensamento, verificamos que Lobato era influenciado pela eugenia, cujo princípio é a concepção de que a raça branca é superior, já a mestiçagem faz com que as duas raças entrem em degeneração por causa da mistura.

Essa ideologia não era exclusiva de Lobato, mas sim, da época, que por um tempo, levou em consideração que, com a separação das raças, haveria um melhoramento genético.

Como os estudos bakhtinianos concebem o sujeito como centro da reflexão da linguagem, levando em conta seu ponto de vista histórico, cultural e social, podemos afirmar que o discurso lobatiano reflete o contexto de sua época, ou seja, a figura do Jeca Tatu é permeada por uma ideologia que menospreza a miscigenação em prol da ideia de raça pura, da eugenia.

Já o interlocutor de uma época conseqüente, necessita estar provido de conhecimento histórico, político, social para entender o signo ideológico próprio da época de produção de uma determinada obra (ARAÚJO; VALENTE; NASCIMENTO; CAMPOS-TOSCANO, 2012, p.99).

Durante todo o conto, Monteiro Lobato cria e reforça o estereótipo do caipira por meio do personagem Jeca Tatu, construindo a imagem de como um sujeito atrasado, preguiçoso, que não planta, mas simplesmente colhe o que a natureza derrama pelo mato, desconhece até mesmo o país onde vive.

SILVA, A.F.; BRANCALHÃO, E.F.; SILVA, T.B.A.; CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

O sentimento de pátria lhe é desconhecido. Não tem sequer a noção do país em que vive. Sabe que o mundo é grande, que há sempre terras para adiante, que muito longe está a Corte com os graúdos e mais distante ainda a Bahia, donde vêm baianos pernósticos e cocos.

Perguntem ao Jeca quem é o presidente da República:

— "O homem que manda em nós tudo?"

— "Sim."

— "Pois de certo que há de ser o imperador" (LOBATO, 2004, 172-173).

O enunciador, nesse discurso, retrata o caipira como símbolo de um país atrasado, embora o mundo passasse por grandes transformações e o Brasil também sofria mudanças, inclusive econômicas e políticas. Jeca Tatu desconhecia essas mudanças; para ele o Presidente da República era imperador. Assim, de um lado, há a voz que acredita que nada precisa ser mudado, afinal foi nesse contexto que cresceu e sempre viveu, não vendo outra forma de se viver; do outro, a voz do progresso, da mudança. Evidenciam-se duas vozes sociais: a do defensor do progresso, do fazendeiro e a do homem do campo, que vive distante da política, da cidade, do mundo.

É possível observar que os interesses do caipira não eram os mesmos do fazendeiro, afinal vivia em péssimas condições, em uma terra que não era sua, esquecido pelo poder público. Diferente do fazendeiro, que possuía grandes latifúndios e exercia um grande poder sobre os trabalhadores, que quase sempre eram analfabetos. Caracterizam-se, nesse sentido, ideologias diversas organizadas e reguladas por relações históricas entre os homens a partir de interesses que atendem a grupos diferentes.

Em relação ao estilo, os enunciados contribuem para a construção da identidade do caipira de forma crítica, com ironia em determinados trechos, como fica evidenciado nesta frase: "[...] és bonito no romance e feio na realidade! (LOBATO, 2004, p.168)". A antítese entre bonito e feio provoca a ironia e, o ponto de exclamação evoca o tom emotivo - valorativo o que indica a relação estabelecida pelo enunciador quanto ao enunciado.

Assim, vai se revelando para nós o quanto o personagem é preguiçoso, até mesmo o fato de não saber pensar, chamando-o de "parasita da terra", expressando uma crítica pelo fato de o caipira apenas explorar a terra, não contribuindo para que seja produtiva.

Há mil razões para isso; porque não é a sua terra; porque se "tocarem" não



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

ficará nada que outrem aproveite; porque para frutas há o mato; porque a “criação” come; porque...

- “Mas, criatura, com um vedozinho por ali... A madeira está à mão, o cipó é tanto...”

Jeca, interpelado, olha para o morro coberto de moirões, olha para o terreiro nu, coça a cabeça e cuspiha.

- “Não paga a pena” (LOBATO, 2004, p.170).

Até sua linguagem é criticada, comprovando que o caipira não sabe nem falar direito, e evidencia um Jeca até mesmo incapaz de se posicionar perante o mundo, e sempre que o personagem fala é para confirmar essa ideia. Na descrição do Jeca Tatu são utilizados termos pejorativos e preconceituosos, considerado como “um piraquara do Paraíba, a quem nada põe de pé” (LOBATO, 2004, p. 168).

A simplicidade do homem do campo é descrita pela maneira de o Jeca colocar entre os lábios a palha e o rolete de fumo, vestindo-se com uma camisa aberta ao peito e um chapéu rebatido à testa, e sentar-se sobre os calcanhares frente ao patrão:

Jéca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie.

Hei-lo que vem falar ao patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada d’esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares (LOBATO, 2004, p. 168).

Nesse trecho, Jeca Tatu aparece como a personificação do homem do campo que, por meio de um tom expressivo irônico (cuspe de esguicho, senta sobre os calcanhares) aproxima do animal, distanciando-o do homem que, culturalmente tem o hábito de sentar-se em cadeiras, por exemplo.

Essa simplicidade no modo de vida também é vista em sua casa, e nos seus poucos pertences.

Começa na morada. Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar ao João-de-Barro. Pura biboca de bosquímano. Móvel, nenhuma. A cama é uma espigada esteira de Peri posta sobre o chão batido.

Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas – para hóspedes. Três pernas permitem equilíbrio inútil, portanto, meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão. Para que assentos, se a natureza os dotou de sólidos, rachados calcanhares sobre os quais se sentam?

Nenhum talher. Não é a munheca um talher completo – colher, garfo e faca a um tempo? (LOBATO, 2004, p. 168-169).

Nem sua casa é poupada das fortes críticas, é descrita como feita de sapé e lama e “faz sorrir aos bichos”, pois que até a casa do João- de- barro é mais bem feita que a dele. Jeca também é interpelado com o porquê de se ter banquinho em casa, afinal é dotado de sólidos e rachados calcanhares sobre os quais se senta.

Já na última frase, como podemos observar, o enunciador afirma: “nenhum talher”, em seguida, a voz do Jeca Tatu “responde” contestando-o, e afirmando que não possui talher, pois tem a “munheca” como um talher completo.

Seu modo de viver também mostra muito de sua personalidade e jeito simples que leva a vida, sua medicina é a encontrada nas ervas e passada pelos antigos, para cada tipo de doença a um tipo de crença diferente, “Doenças hajam que remédios não faltam. Para bronquite, é um porrete cuspir o doente na boca de um peixe vivo e soltá-lo: o mal se vai com o peixe água abaixo” (LOBATO, 2004, p.173).

Dessa maneira, Jeca Tatu distancia-se do progresso, das descobertas científicas, das mudanças de hábitos. Jeca é um “homem” que age por instinto, não pensa, não cria, não trabalha.

O discurso, nesse contexto, evidencia a crítica ao caipira que não “evolui”, permanece estagnado, tirando da natureza tudo o que ela pode lhe oferecer. Como um tatu, Jeca funde-se à terra, aproximando-se do animal e afastando-se de sua essência humana, racional.

3.2 O Jeca Tatu, de Mazzaropi: a comicidade na figura do caipira

Amácio Mazzaropi foi um artista versátil, pois, além de ator, cantor, era cineasta e diretor. Nascido em São Paulo, mudou-se ainda criança para Taubaté e, influenciado por seu avô materno, um exímio tocador de viola, Mazzaropi passou desde cedo a admirar a cultura caipira, talvez por isso que ela seja tema sempre frequente em seus filmes.

Emergindo da classe baixa, viveu muitos anos como artista de circo itinerante, depois ganhou espaço na rádio Tupi do Rio de Janeiro e passou a ter seu próprio programa. Anos mais tarde foi convidado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz para estrear no cinema, onde obteve muito êxito e, em 1958, construiu



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

seu próprio estúdio em Taubaté, surgindo assim, a Produções Amácio Mazzaropi – PAM Filmes que, com recursos próprios, assumiu a direção de todo o processo cinematográfico.

[...] os filmes de Mazzaropi, desde o seu início, sempre alcançaram não apenas a periferia das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mas também milhares de pequenos cinemas nas áreas mais remotas do Brasil. O trabalho de Mazzaropi logo criou uma plateia que esperava anualmente a produção de um filme. Para muitas pessoas, era essa a única época em que iam ao cinema (BUENO, 1999, p.7).

Um ano depois de inaugurada a PAM Filmes, surgiu seu filme mais célebre, *Jeca Tatu*, que deu vida ao famoso caipira do cinema brasileiro. Esse personagem criado por Mazzaropi é característico do interior de São Paulo, diferente do almejado pela ideologia e pelas produções artísticas sobre o caipira. Inserido num contexto socioeconômico das práticas capitalistas e das injustiças sociais que eram presentes nas relações do campo, inclusive a luta pela terra, o caipira não abandona nem deixa de defender seus valores tradicionais baseados na honestidade e sinceridade, na solidariedade e nos seus laços familiares, sendo estes valores presentes nas produções de Mazzaropi. Foi com o personagem Jeca Tatu que Mazzaropi uniu definitivamente o caipirismo ao seu estilo cômico, dando vida ao personagem imaginado por Monteiro Lobato.

No filme, Jeca Tatu representa um caipira desajeitado, preguiçoso e debochado. Devido a essa preguiça exacerbada, não planta, nem cuida de animais. Vive com sua família, composta por sua esposa Jerônima e por seus três filhos, em num rancho de sapé, onde falta conforto e alimento. Vítima de uma série de armações de Vaca-Brava (o vilão da história) acaba entrando em conflito seguidamente com seu vizinho Giovanni, um próspero fazendeiro italiano, símbolo da ganância e da modernidade. No centro desse conflito, está o namoro entre Marina (filha de Jeca) e Marcos (filho de Giovanni). Vaca-Brava, por querer casar-se com Marina, resolve instaurar um clima de tensão entre as duas famílias, incendiando o rancho de Jeca. Para impedir a sua migração para Brasília, os seus companheiros camponeses, num ato de solidariedade, procuram o coronel da região oferecendo seus votos por um pedaço de terra e o ajudam a construir uma casa. No

SILVA, A.F.; BRANCALHÃO, E.F.; SILVA, T.B.A.; CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

final, com a ajuda dos amigos, Jeca consegue não somente a terra prometida pelo Deputado Felisberto, mas também uma casa muito diferente do seu rancho de sapé onde morava antigamente, transformando-se em coronel e terminando o filme com a cena do Jeca cantando “*hoje eu sou um “coroné”, não sou mais Jeca Tatu*”.

Tendo como base o filme *Jeca Tatu (1959)*, elegemos e transcrevemos uma cena, que destaca a cultura e os costumes do caipira e, como ele era visto e representado.

Balcão de um armazém. Interior.

A câmera, em plano médio¹, acompanha o Jeca Tatu que se aproxima do balcão e coloca sobre ele dois sacos de mantimentos.

O português, Pedro do armazém, que se encontra atrás do balcão, acompanha o gesto do Jeca e o interpela:

_ O que que há... vai levar tudo isto?

É Jeca responde:

_ Vou... por que num pode?

Pedro na sequência diz:

_ " Puder" pode... mas... e o pagamento? Tu tens dinheiro?

Jeca olha para o lado, e responde:

_ Dinheiro agora num tenho...

A câmera focaliza o italiano fazendeiro Giovanni, que se encontra sentado no armazém, jogando cartas e observando a conversa.

E Jeca continua:

_ "Masim" que tiver eu venho pagar.

Com a câmera ainda em plano médio, Pedro diz:

_ Hum... é, Jeca, tua conta está muito alta, mas num faz mal, vamos conversar!

Jeca então sai de cena, Pedro dá uma piscada para Giovanni, e a câmera focaliza Giovanni respondendo com uma piscada também.

A câmera mostra Jeca em primeiro plano².

Ainda junto ao balcão Jeca se senta e Pedro faz uma proposta:

_ Vamos fazer um trato, tu me vendes um pedaço de tuas terras, liquidamos a dívida anterior e começamos uma nova!

Jeca balbucia:

_ "Maa é..."

Pedro o indaga:

_ Tu vas a plantar?

_ Não, num "vô" porquê num tenho tempo.

Pedro propõe:

_ Então, cinco metros num fazem falta e pagam as dívidas.

Jeca pergunta:

_ Cinco metros dá "pá paga" tudo?

Pedro afirma:

_ Dá!

Jeca novamente:

_ Posso levar o mantimento?

¹ O plano médio enquadra o ator da cintura para cima, e é utilizado para mostrar o diálogo entre duas pessoas. Assim, nessa cena, destacam-se não só os personagens, mas também evidenciam-se suas falas.

² O primeiro plano enquadra o ator do peito para cima, também é conhecido como *close*. Nesse caso, mostra o desalento de Jeca e a esperança proporcionada pela fala de Pedro.



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

E Pedro afirma novamente:

_ Pode!

Jeca se levanta apressadamente, pega os mantimentos e a câmera, ainda em plano médio, acompanha-o até sair.

A cena termina com a câmera focalizando o Giovanni.

Ele dá uma gargalhada e, ao mesmo tempo, a câmera é abaixada para mostrá-lo recolhendo o dinheiro da mesa que ganhou no jogo.

Segundo Bakhtin (2003), as relações sociais são mostradas por meio de signos linguísticos que revelam uma ideologia, em que o sujeito é constituído a partir do discurso que ele produz. No filme *Jeca Tatu*, temos a ideologia do desenvolvimento, da modernidade e do progresso, representada por Giovanni, porém a figura do Jeca é contrária a essa ideologia do desenvolvimento, pois é um caipira preguiçoso, considerado símbolo do atraso econômico do país, contraponto ao modelo ideal de trabalhador eficaz e produtivo.

Assim, Mazzaropi se utiliza do humor e do cômico ao caracterizar seu personagem com roupas pequenas e remendadas, um andar desengonçado, esperteza que julga possuir e pelo jeito espontâneo e pouco elegante de falar e gesticular. Jeca é um caipira desajeitado, ingênuo como vemos na cena, vendendo suas terras para Pedro do armazém com o objetivo de saldar suas dívidas, mas ao mesmo tempo, há a comprovação de sua esperteza, afinal não vai precisar trabalhar para quitar as dívidas.

Havia um acordo entre Pedro e Giovanni para que as terras do Jeca fossem compradas pelo fazendeiro. Uma das características do caipira que Mazzaropi representa é a oposição das propostas da ideologia do capitalismo, tornando-se, assim, caipira típico do meio rural e das práticas conservadoras.

Nesse discurso, Jeca é enganado por personagens que representam o poder como o fazendeiro Giovanni e Pedro do armazém, comprovando a inferioridade de Jeca que é enganado por não possuir estudos e ser produto do meio em que vive, visto que a maioria dos trabalhadores rurais eram analfabetos.

Por meio das imagens de um italiano e de um português, dois imigrantes europeus, reforça-se, nesse discurso, a ideologia de superioridade cultural sob o caipira, mostrando que a miscigenação da qual ele é resultado, gera

uma raça fraca. Assim, no filme, Mazzaropi reitera o discurso de Lobato quanto à eugenia, criando um diálogo entre esses dois discursos.

No filme, notamos que, em nenhum momento, Jeca assume sua preguiça, como podemos ver na cena transcrita, quando Pedro lhe propõe a venda das terras e pergunta ao Jeca se vai trabalhar ou plantar nas terras. A resposta é imediata: “não, num “vô” porque num tenho tempo”, revelando ainda nessa fala o sotaque peculiar do povo do interior de São Paulo, concebido como uma depreciação do português falado.

Essa cena também evidencia o quanto o Jeca é ingênuo e ignorante, pois não se põe a par de nada, deixando-se levar pela lábia do português Pedro que o engana por meio de Giovanni, o fazendeiro italiano e rico que almeja possuir suas terras. Também mostra a esperteza de Giovanni ao se aliar a Pedro, dono do armazém onde Jeca é comprador, a fim de fazê-lo sucumbir às exigências de trocar um pedaço de suas terras por mantimentos.

Desse modo, deparamo-nos com três vozes, a do Jeca, que aceita a situação que, de certa forma, lhe convém, pois não terá que trabalhar para quitar suas dívidas; a do Pedro que, aliado ao fazendeiro Giovanni, receberá a dívida, e a do próprio Giovanni que arma todo o esquema para conseguir pôr as mãos nas terras do Jeca Tatu.

É interessante também ressaltar o final da cena, quando Jeca aceita o acordo de vender as terras e Giovanni, sentindo-se vitorioso, lança uma gargalhada, recolhendo o dinheiro que ganhou no jogo de cartas, mostra-nos seu caráter e o quanto é ganancioso, caracterizando dessa forma, a ideologia capitalista de adquirir bens independentemente da maneira, honesta ou corrupta, de conseguir seu intuito.

Após trocar suas terras, Jeca é acusado injustamente de ladrão por Giovanni pelo desaparecimento de uma galinha, que é encontrada viva dentro de uma panela na casa de Jeca. Essa seria mais uma armação de Vaca-Brava para ver Jeca na miséria, e com a desculpa de salvá-lo, poderia casar com sua filha.

Jeca vai preso, mas após esforços da esposa consegue a liberdade e, novamente é surpreendido por outra armação, o vilão da trama espanca o filho de Giovanni e deixa o chapéu de palha do Jeca na cena, confirmando quem seria o autor do crime.



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

Sem pedir explicações, Giovanni, na calada da noite, incendeia a casa de Jeca, onde todos se encontravam dormindo. Por mais que a cena seja trágica e, a família corra desesperada tentando salvar a si mesma e suas coisinhas, Jeca aparece tranquilo sentado em sua cama acendendo seu cachimbo, como se conformando com o destino cruel que lhe foi resguardado.

Não sobrando quase nada, junta a família e abandona suas terras, que já não eram muitas e sai sem destino. Giovanni mais que depressa coloca máquinas nas terras, tornando-as produtivas e comprovando novamente sua ganância. Os trabalhadores se reúnem para ajudar Jeca e cada um oferece algo para ele, até que o grupo decide procurar o “Coroné” para falar com o deputado Dr. Felisberto, que aceita ajudar Jeca com o voto de todos em troca, configurando, assim, o “voto de cabresto”, em que os trabalhadores eram obrigados a votar em quem os fazendeiros apoiassem.

Jeca então segue rumo a São Paulo com o intuito de apoiar a campanha do Dr. Felisberto. Ao chegar à cidade, ela se mostra enorme e barulhenta, desnorteando o Jeca. Essa cena retrata uma prática comum que acontecia na época, o êxodo rural, em que muitas pessoas migravam para a cidade em busca de uma vida melhor, uma vida que o campo já não mais proporcionava.

Ao chegar à mansão de Dr. Felisberto, Jeca se depara com jovens na piscina curtindo o progresso e a modernidade que a cidade propicia. Quando todos olham para a figura de Jeca, riem e o perseguem até que sobe em uma árvore, acuado como um animal, e só sai quando uns rapazes o arrancam dali e o jogam na piscina. Dr. Felisberto vem ao seu encontro e com a promessa dos votos dos trabalhadores rurais, faz um discurso a favor dos fracos e oprimidos, discurso este que repete diante dos trabalhadores rurais e, dá ao Jeca as terras prometidas.

Assim, o filme termina como dito anteriormente, com Jeca Tatu tornando-se “Coroné”, vestido de terno, porém de forma ridicularizada.

Diferente da versão de Monteiro Lobato, em que o caipira foi apresentado como um ser passivo e insignificante, com uma cultura rústica e grosseira, Mazzaropi nos brinda com um personagem engraçado, que se atrapalha

diante das relações humanas, mas que, no final, sempre sai bem sucedido em suas tramas.

Ainda que Jeca seja feio, desajeitado e se expresse numa versão desprestigiada do português falado no Brasil, o caipira tece sua vida pela história brasileira, pelos problemas brasileiros, pela religião brasileira e, de modo especial, pelas manifestações da cultura popular brasileira (BUENO, 1999, 22-23).

Por fim, tanto na versão de Monteiro Lobato como na de Mazzaropi o personagem principal faz jus ao seu nome e, assim como o tatu que se enrola debaixo de sua casca diante de algum perigo, Jeca Tatu se encolhe em si mesmo, recusando-se a enfrentar ou adaptar-se à nova realidade.

3.3 Chico Bento, de Maurício de Sousa: a valorização da vida no campo

Chico Bento, criado por Maurício de Sousa, é um garoto que mostra a simplicidade e a simpatia que está presente nas pessoas do interior paulista. Demonstra suas características caipiras por, na maioria das tiras, encontrar-se de pé no chão, usar um chapéu de palha e tocar modas de viola. Mora em um sítio localizado próximo do vilarejo fictício Vila Abobrinha, no interior de São Paulo. Chico Bento mora com seus pais, Seu Bento e Dona Cotinha, e sua avó paterna conhecida como Vó Dita, que lhe conta “causos” e lendas folclóricas, como por exemplo, a lenda do Saci Pererê, Iara e da Mula-sem-cabeça. Os estudos não lhe mostram interesses, pois possui outros passatempos favoritos como nadar no ribeirão, dormir na rede, pescar, e brincar com seus amigos. Possui um grande carinho pelos animais de seu sítio, como a galinha Giselda, o porquinho Torresmo e a vaca Malhada.

A primeira aparição de Chico Bento foi em 1961 nas tirinhas de Hiroshi e Zezinho, mas, com o passar do tempo, tornou-se protagonista de suas próprias tirinhas. Em agosto de 1982, passou a ter sua própria revista, compondo um núcleo independente da turma da Mônica.

Entre todas as linguagens que fazem parte do nosso cotidiano, abordamos uma que realiza a interação entre a linguagem escrita e a linguagem visual, ambas são vistas e estão presentes nas histórias em quadrinhos. Nossa análise procura estudar Chico Bento como um representante de indivíduo “caipira”.



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

Um representante do universo rural, mas de um modo inteligente, pois vive as tradições e o folclore com inocência. O personagem possui a bondade e a simplicidade, sendo essas características presentes no homem do campo. Em suas tirinhas, podemos ver como foram resgatados os valores morais, tradicionais, do passado para a contemporaneidade.

Chico Bento é representado por seu amor à família e por seu estilo e costumes singelos. Cuida dos animais e de suas plantas de uma forma muito amorosa, preocupa-se com o bem-estar social de seus familiares, gosta de dormir na rede depois do almoço, tem um jeito de pessoa tranquila e sem preocupações. Seu figurino é simples, sem se importar se está ou não na moda, usa calça curta, e é fácil de fazer amigos. Sua família possui uma estrutura valorizada mantendo como cultura e meio de sobrevivência a horta, as aves e os cereais, todas as oportunidades que a natureza do sítio oferece.

Chico Bento possui características próprias do caipira brasileiro, com seus costumes, suas ações, suas crenças, o modo de falar, mais precisamente a maneira com que o personagem pronuncia (considerada errada de acordo com a norma culta) as palavras da língua portuguesa. O personagem possui características que se identificam com o homem do campo brasileiro, mantendo, assim, os costumes de um Brasil rural.

Como buscamos resgatar os valores e princípios de brasilidade que constituem a identidade do sujeito rural representado pelo personagem Chico Bento, verificamos que o personagem preserva a identidade “caipira” pelo fato de não se inserir dentro dos parâmetros da cultura contemporânea.

Por meio dos estudos bakhtinianos, podemos definir as HQs como gêneros secundários, que absorvem os gêneros primários, constituindo, assim, as circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. As histórias em quadrinhos podem ser identificadas como um discurso de representação, surgindo, assim, um conjunto de signos que desempenham valores, normas, crenças e senso comum de uma sociedade que podem ser manifestados no plano linguístico visual. De acordo com a perspectiva bakhtiniana, os recursos verbos-visuais que as HQs utilizam na

sua construção, é o que caracteriza o estilo. Assim, o personagem Chico Bento é caracterizado com calça xadrez curta e chapéu de palha, que são características que nos remetem ao caipira morador do interior. Ainda sobre a perspectiva de Bakhtin, evidenciamos que os estilos linguísticos utilizados pelo enunciador no caso da tirinha selecionada, são de palavras que não se enquadram ao uso considerado “correto” da norma culta. A norma culta representa maior prestígio social, embora se saiba que a língua deve servir como fator de aglutinação social e não de discriminação. A norma culta é a variedade linguística usada pelas classes sociais privilegiadas dentro de uma comunidade. Porém, a variedade linguística usada por Chico Bento é a regional, que é utilizada no interior de alguns estados brasileiros. Compreendemos, assim, que os dois aspectos perceptíveis usados nessa variação são a pronúncia e o vocabulário, assim como podemos ver no trecho³ escolhido:

Figura 2 - Privilégios da cidade

³ A continuação da HQ “Chico Bento em Privilégios da cidade”, encontra-se no anexo A.



Fonte: PRIVILÉGIOS da cidade, online, acesso em 19 de ago. 2014.

A partir da tira apresentada para análise, compreendemos que a linguagem presente nesta tirinha tem todo um sistema de signos que auxiliam na comunicação. A linguagem da história em quadrinhos é formada por dois componentes ou códigos diferentes: a imagem (elemento figurativo, visual, icônico, pictórico) e o texto (elemento linguístico, verbal).

Como vemos na tirinha, há um diálogo entre Chico Bento e seu primo Zeca, um garoto que vive na cidade e vê a roça com um mundo atrasado. Podemos notar que a fala de Chico Bento está carregada de marcas da oralidade. Em suas

falas também presenciamos o uso de variantes linguísticas regionais. No diálogo entre os personagens no segundo quadrinho, podemos notar pelo discurso de Chico Bento que seu conhecimento vem do que foi aprendido na escola, não conseguindo compreender a pergunta que lhe foi feita por Zeca no quadrinho anterior, como verificamos em sua fala, “Oê num aprendeu na iscola qui a terra é redonda qui nem as goiaba bitelona? Ansim sendo, num ixiste começo, meio i fim!”. Entretanto, a discussão que, seu primo se referia é sobre o modo de vida que ele leva no campo.

Os recursos linguísticos escolhidos pelo enunciador são carregados de ideologia e juízos de valores por ter essa relação com o outro. No caso das tirinhas, Chico Bento compreende o enunciado feito por Zeca, mas faz suas interferências e tira suas próprias conclusões. Chico Bento, apesar de ser mau aluno e não se interessar pelos estudos, tirando recorrentes notas zero, nunca foi mostrado repetindo de ano ou sofrendo quaisquer consequências relacionadas. Não se menciona em que ano da escola está, mas sabe ler, escrever e fazer contas, diferenciando-se dos demais caipiras analisados em nosso trabalho.

A relação campo e cidade e a desigualdade social é um dos conceitos apresentados nas HQs do Chico Bento. A partir da HQ escolhida, Maurício de Sousa trata da relação entre o campo e a cidade, os problemas socioeconômicos que a população do campo possui entram em conflito com os encontrados na cidade. No discurso em questão, temos um exemplo da relação campo e cidade, e algumas questões podem ser destacadas. Primeiramente o aparecimento de seu primo Zeca, que surge com a característica de sempre entrar em contradição com o universo do campo.

Atentamo-nos ao primeiro quadrinho, em especial a fala do personagem “Zeca”: “Afe, Chico! Não sei como você consegue sobreviver aqui, neste fim de mundo!” Essa fala é uma representação do descontentamento do personagem Zeca ao modo de vida que o personagem Chico Bento leva. Logo dá a se entender que o modo de vida do personagem na cidade é o oposto, uma vida agitada como a representação da figura 4 que está representando a inquietude do personagem Zeca ao se lastimar que a vida do campo não tem nada de interessante.



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

Desse modo, há duas vozes sociais que se confrontam: a do caipira que gosta da vida pacata e calma do campo e do citadino, símbolo do progresso, do desenvolvimento. Nesse discurso, os privilégios não são da cidade como o título aparenta dizer, mas da zona rural. De forma irônica, o enunciador redimensiona os valores sociais comumente presentes nos discursos sobre o caipira que, nesse contexto, passam a ser valorizados.

Considerações finais

Em nosso trabalho, verificamos a construção da imagem discursiva do caipira por meio dos gêneros literário, cinematográfico e histórias em quadrinhos, para a análise das ideologias e das vozes sociais que configuram esses discursos.

Verificamos que, em cada gênero do discurso, a imagem do caipira é construída de uma maneira. Assim, na literatura, o caipira surgiu, por meio do Jeca Tatu no conto de Monteiro Lobato, como um sujeito fraco, passivo e preguiçoso. De forma crítica e em tom irônico, sua imagem foi sendo construída e, por vezes, comparada a um bicho. Aliás, o pensamento de Lobato nada mais é que um reflexo sócio-histórico-ideológico da época, visto que, como fazendeiro, objetivava ver no caipira um trabalhador produtivo.

Já na esfera cinematográfica, Amácio Mazzaropi deu vida ao caipira criado por Monteiro Lobato, porém, nessa versão, foi explorado o lado cômico e humorístico do personagem, embora tenham sido preservadas algumas de suas características, como a preguiça e a ignorância. Ao contrário do conto, Mazzaropi trouxe em sua releitura, um Jeca Tatu esperto diante dos olhos das pessoas que, até então, só haviam-no imaginado por meio da leitura. São destacados por meio dos recursos audiovisuais, a maneira estranha de o Jeca se vestir, o jeito desengonçado de andar e a variante do português considerada desprestigiada em relação à norma culta. Ainda, no discurso cinematográfico, são veiculadas ideologias e vozes sociais contrárias, como a do fazendeiro Giovanni que representa o progresso, e a figura do Jeca, considerada símbolo do atraso econômico do país.

SILVA, A.F.; BRANCAHÃO, E.F.; SILVA, T.B.A.; CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

No gênero HQ, a configuração do caipira é diferente, pois Chico Bento, ao contrário dos demais Jecas, vai à escola e preserva o meio ambiente. Em Chico Bento, a cultura do caipira, com suas crenças e tradições é trazida para adultos e crianças em um país cada vez mais urbanizado, em que a existência do caipira é desconhecida por muitos.

No discurso veiculado na história de Chico Bento, verifica-se a distinção da cidade com a zona rural e, ao contrário do que o título ressalta, os privilégios não são da cidade, mas sim da roça, reforçando um discurso irônico de que a vida na zona rural é melhor do que a vida na cidade. Desse modo, há ideologias e vozes sociais presentes que se confrontam: a do caipira que vive tranquilamente no campo e a do cidadão, que é símbolo da modernidade.

Enfim, do Jeca Tatu, iletrado, preguiçoso, doentio, no laivo da crítica lobatiana, Mazzaropi deu vida a outro Jeca, também ignorante e passivo, porém esperto para enfrentar os poderosos. Da crítica ao cômico, da ingenuidade à esperteza, como reminiscência desses Jecas, Chico Bento constitui nova imagem identitária do caipira – um “caipirinha” sagaz, que frequenta a escola e sabe defender seus pontos de vista.

Referências

ARAÚJO, Juliana Soares; VALENTE, Maria Eduarda Rossato; NASCIMENTO, Talita Pereira; CAMPOS-TOSCANO, Ana Lúcia Furquim. Caçadas de Pedrinho: a obra lobatiana “caçada” pela ideologia contemporânea. *Revista do curso de letras*, Franca, v. 1, n. 8, p. 87-103, 2012.

BAKHTIN, MIKHAIL; VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. Gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAIT, Beth. Estilo. In: _____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 79-99.

BRAIT, Beth. MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 61-77.

[Digite texto]



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

BUENO, Eva Paulino. *O artista do povo Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil*. Tradução de Thomas Bonnici. Maringá: EDUEM, 1999.

CHICO Bento. Disponível em: < <http://turmadamonica.uol.com.br/personagem/chico-bento/> >. Acesso em 16 set. 2014.

JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. Intérpretes: Amâncio Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Durval, Nicolau Guzzardi e outros. Roteiro: Milton Amaral. PAM Filmes, 1959. (95 min., son., preto e branco.,).

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

LOBATO, Monteiro. Urupês. In:_____. *Urupês*. 37. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 165-176.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bahktin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 165-176.

PARK, Margareth Brandini. De Jeca Tatu a Zé Brasil: a possível cura da raça brasileira. *Estudos sociedades e agricultura*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 143-150. Disponível em: < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/treze/park13htm> >. Acesso em 16 set. 2014.

PRIVILÉGIOS da cidade. Disponível em: < http://turmadamonica.uol.com.br/quadrinhos/?tg_personagem=chicobento&tg_quadri_nho=personagem >. Acesso em 16 set. 2014.

PROPAGANDA Biotônico Fontoura. Disponível em:< <https://www.ufmg.br/boletim/bol1705> >. Acesso em 16 set. 2014.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 103-113.



SILVA, A.F.; BRANCALHÃO, E.F.; SILVA, T.B.A.; CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

ANEXO A

Chico Bento em PRIVILÉGIOS da CIDADE





DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira





DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

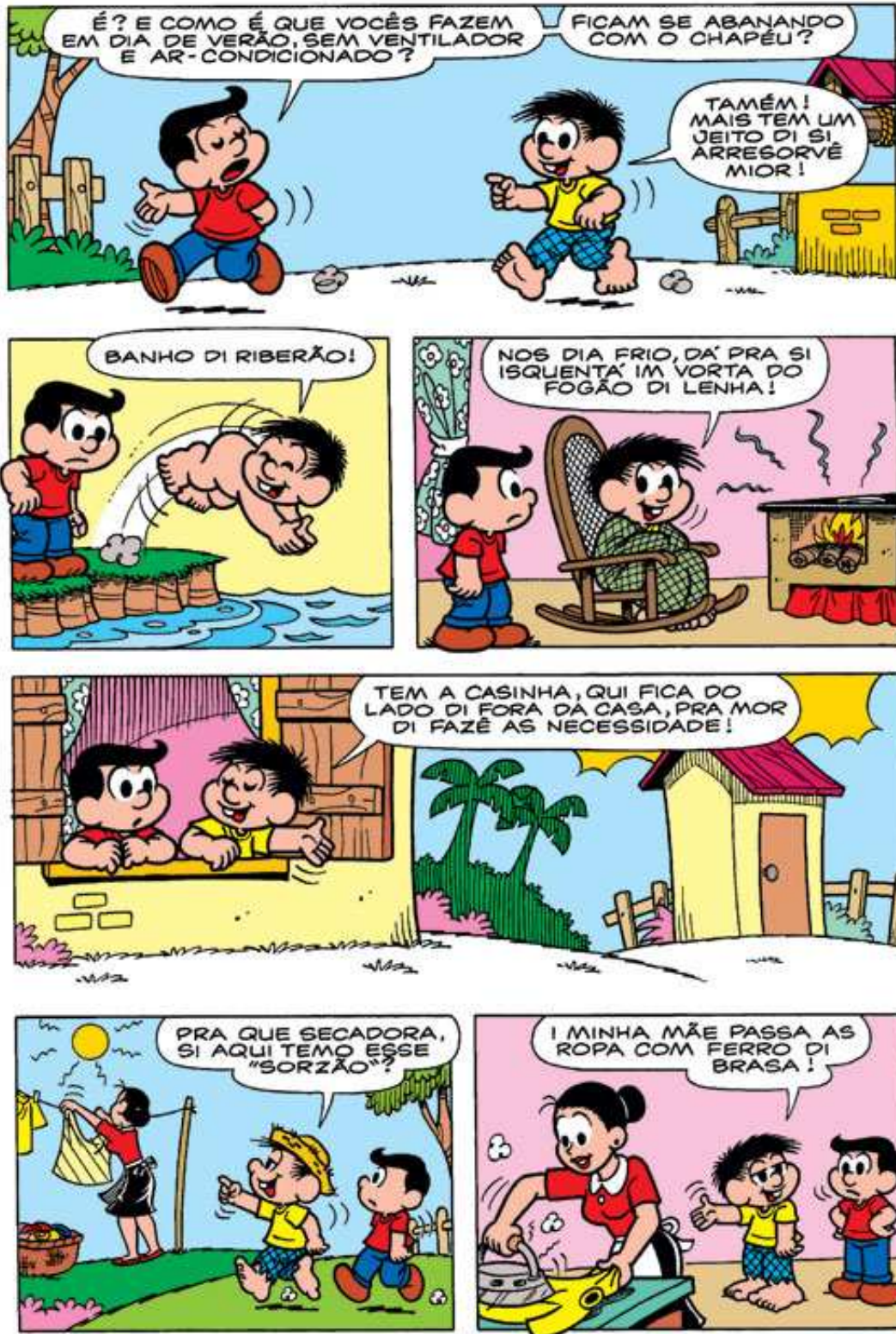




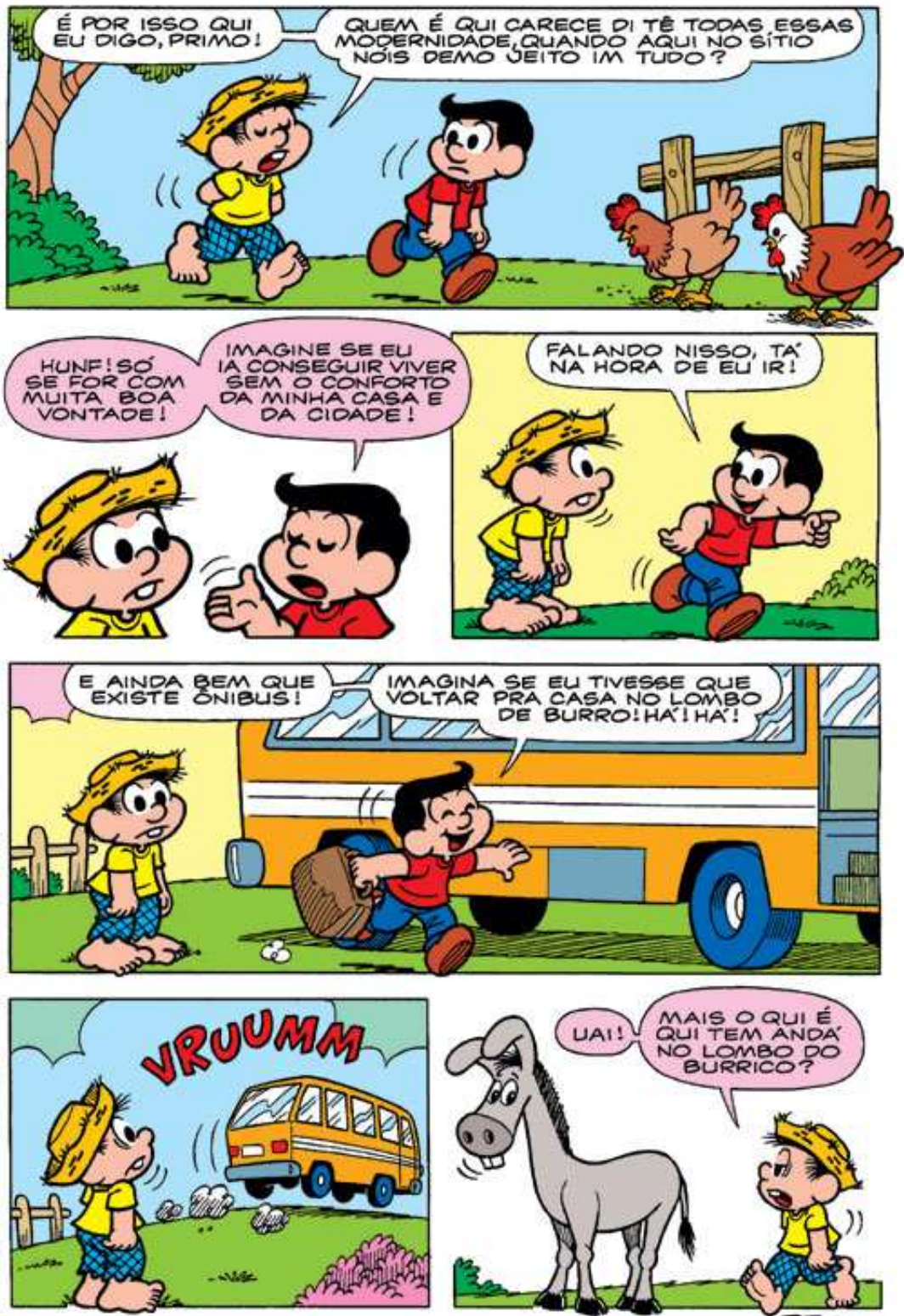
[Digite texto]



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira



DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira





SILVA, A.F.; BRANCALHÃO, E.F.; SILVA, T.B.A.; CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

DA CRÍTICA AO CÔMICO: uma análise discursiva da construção identitária do caipira

