

A ISOTOPIA DA CABOCLIDADE EM TEXTOS DE MONTEIRO LOBATO E ALMEIDA JÚNIOR

Fabiane Borsato¹ (UNESP)
Flávia Furlan Granato² (CBM)
Roberta Reis Sensato³ (CBM)

Resumo: Este artigo analisa textos de diferentes substâncias da expressão, um conto de Monteiro Lobato e uma pintura de Almeida Júnior, para averiguar a construção da isotopia da cabocidade nas obras pré-modernistas em questão.

Palavras-Chave: cabocidade; Monteiro Lobato; Almeida Júnior; semiótica; isotopia

Abstract: This article analyses texts formed by different ways of expression, a short story written by Monteiro Lobato and a Almeida Júnior's painting, in order to verify the constitution of the “cabocidade” in these pre-modernists works of art.

Keywords: “cabocidade”; Monteiro Lobato; Almeida Júnior; semiotics; isotopy.

Introdução

Pré-Modernismo é comumente definido como o período literário que antecede o Modernismo, mas há controvérsias quanto à classificação. Segundo Bosi, não houve, a rigor, nenhum escritor pré-modernista se “por Modernismo entende-se exclusivamente uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio.” (BOSI, 1983, p. 375). Por outro lado, o

¹Docente em Teoria da Literatura, no Departamento de Literatura da Unesp - Araraquara.

²Graduada em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto.

³Graduada em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá, de Ribeirão Preto.

crítico apresenta a outra face do momento literário brasileiro em sua relação com o modernismo, justificando-a da seguinte maneira:

Se por Modernismo entende-se algo mais que um conjunto de experiências de linguagem; se a literatura que se escreveu sob o seu signo representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de inconformismo cultural: e escritores pré-modernistas (...). (BOSI, 1983, p. 375).

Reconhecendo que as obras pré-modernistas desenvolvem, muitas vezes de forma contundente, os traços nacionalistas, fator importante para um momento conturbado da história nacional, o Pré-Modernismo inicia-se com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha, obras publicadas em 1902. Há nelas traços e temas redefinidos pela geração modernista de 22. A problemática da realidade social e cultural, a revelação das tensões sociais por que passava o país e a negação do academismo como traço da arte produzida sob o signo *neo* são marcas da produção literária pré-modernista.

A reação ao esteticismo na arte levou os pré-modernistas à incorporação da realidade brasileira à produção artística. A mimese realista é elemento de expressão artística do Brasil desprovido de idealizações ou embelezamento. A visão científica e materialista da realidade é retomada e fundamentada no Determinismo, Evolucionismo, Positivismo e Socialismo. Em lugar da mitologia greco-latina dos parnasianos, os pré-modernistas preferem o folclore brasileiro, as lendas de tradição oral, o recurso à brasilidade. Coube-lhes o “papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional.” (BOSI, 1983, p. 346).

Os contos de Monteiro Lobato apropriam-se da linguagem oral do interior paulista e da fala caipira. Houve, por meio da produção de escritores como Lobato, uma espécie de *invenção da oralidade*, de aproximação de escrita e fala, numa clara antecipação dos ideais estéticos do Modernismo de 22. Em alguns casos, uma singular fusão de elementos eruditos e populares se observa na poesia de Augusto dos Anjos e na prosa de Euclides da Cunha.

O momento de transição para o Modernismo apresenta marcas de construção do que passou a chamar *brasilidade*. As vozes pré-modernas inserem em suas obras o Brasil paradoxal, das mazelas sociais, políticas e

culturais oligárquicas: avanços tecnológicos metropolitanos convivem com sociedades interioranas em condições primitivas, país de letrados e iletrados, cidadãos e caboclos: “(...) Lobato concentrava-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter.” (BOSI, 1983, p. 243).

Urupês, de Monteiro Lobato, é livro editado em 1918, composto de quinze contos, sendo “Urupês” o texto que encerra e dá título à obra. Retrato irônico da vida decadente do interior de São Paulo, o livro, que deveria intitular-se **Dez histórias trágicas**, apresenta a personagem caricatural Jeca Tatu, objeto de análise deste artigo, símbolo da carência a que estava submetido o homem do campo. A figura desvalida contrasta com o acelerado desenvolvimento da capital do Estado. A violenta acusação inicial de Jeca é amenizada em posterior recriação alegórica do caboclo, apresentado como Zé Brasil, pelo mesmo Lobato. O caboclo Zé Brasil deixa de ser o responsável pelo atraso nacional para ser vítima da exploração dos proprietários rurais e do latifúndio. Entretanto, na obra **Urupês**, Lobato desenvolve categoria tímica disfórica para o anti-herói Jeca Tatu.

José Ferraz de Almeida Júnior, na pintura, apresenta marcas da construção da *brasilidade*. Tecnicamente, antes de 1882, Almeida Júnior faz uso de traços pré-impressionistas, uso de cores sóbrias, apelo à luminosidade e à simplicidade de formas. Em fase posterior, o artista cria novos matizes, faz uso de cores mais claras, além da inserção da temática brasileira. São de 1888 a 1898, as composições regionalistas, Caipiras negaceando, Cozinha caipira, Amolação interrompida, Caipira picando fumo, Violeiro.

Este estudo pretende analisar a construção da figura do caboclo no texto “Urupês”, de Monteiro Lobato, publicado em 1918 na obra “**Urupês**” e na pintura **Amolação interrompida**, de Almeida Júnior, datada de 1894. A seleção das obras deve-se à comum presença do sujeito caboclo e do espaço rural, além da proximidade temporal e contextual das produções. Discutiremos a isotopia da *cabocidade* por meio do estudo da permanência de efeitos de sentido na cadeia discursiva empreendida pelos enunciadores dos textos. Verificaremos que por meio da mimese literária e pictórica, Lobato e Almeida Júnior produzem experiências altamente representativas dos valores do caboclo na sociedade brasileira de então. Palavra e imagem pictórica remetem-nos à crença numa realidade perceptível, por meio de recursos como o da descrição naturalista da paisagem e do indivíduo que a habita, além dos jogos discursivos de construção de efeitos de realidade.

A semiótica de linha francesa oferece aporte teórico à análise proposta que deve privilegiar a produção progressiva do sentido, por meio

do estudo das estruturas e figuras semióticas, bem como das isotopias manifestas. Actorialização, espacialização e temporalização, elementos constitutivos da discursivização, devem ser investigados nas obras de Lobato e Almeida Júnior.

O caboclo no pré-modernismo

Caboclo é semantema que, segundo o dicionário **Houaiss**, deriva do tupi *kara'ïwa*, denominação de feiticeiros e sacerdotes que inspiravam respeito e tinham supremacia nas tribos. Por extensão, o termo passou a designar o conquistador homem branco. O passo temporal ofereceu ao termo distinta denominação e, Câmara Cascudo registra o termo caboclo como o selvagem brasileiro que fazia contato com os colonizadores e que tem por essência a mestiçagem. O caboclo é homem desconfiado e retraído, sinônimo de caipira, roceiro, matuto, mestiço de índio e branco, apresenta pele morena ou acobreada e cabelos negros e lisos. Habitante de espaços distantes dos centros urbanos, o caboclo revela pouca instrução e nenhum convívio social. Caracteriza-se pela agricultura de subsistência, cultura itinerante e pela ausência de posse da terra.

O caboclo, nos textos analisados a seguir, é o sujeito que apresenta um conjunto de traços distintivos mínimos a que chamaremos isotopia da *cabocidade*. As acepções figurativizam o sujeito construído por Lobato e Almeida Júnior, habitante da zona da Mata Atlântica do estado de São Paulo, limite com Minas Gerais, Mato Grosso e Paraná. Segundo Cândido (1977), os ciclos de exploração bandeirante, a partir do século XVIII, favorecem a definição da cultura cabocla baseada na precariedade e no nomadismo. Evidencia-se uma cultura rústica, avessa à mudança e ao progresso, baseada na precariedade social, econômica e material.

Com o tempo, no século XIX, a cultura caipira vai sofrendo alterações, provocadas pelo contato com o escravo negro e depois, mais no fim do século XIX e inícios do XX, pelo contato com o imigrante, especialmente o italiano, que vem substituir a mão-de-obra escrava nas lavouras de café. (LEITE, 2005, não paginado).

A urbanização, industrialização e abertura de mercados alteram substancialmente a cultura cabocla por meio da inserção de novos produtos e outras necessidades:

Cria-se, assim, uma economia dependente, que exige

certa margem de lucro para as compras, não podendo o caipira como antes viver apenas da troca informal, o que pressupõe um trabalho mais constante e regular. Assim, novos traços vão definindo o perfil do caipira, impresso agora pela mudança, registrando um universo em extinção. (LEITE, 2005, não paginado).

A “opulência” do novo sujeito aculturado é descrita por Lobato no conto “Urupês”. Lobato argumenta que o novo caboclo aculturado é esperto quando a referência é o caboclo-urupês, parasita provido de preguiça e atraso cultural:

E assim como ao lado do restolho cresce o bom pé de milho, contrasta com a cristianíssima simplicidade do Jéca a opulencia de um seu vizinho e compadre que “está muito bem”. A terra onde móra é sua. Possui ainda uma egua, monjolo e espingarda de dois canos. (...)”⁴ (LOBATO, 1991, p. 150).

Entre 1890 e 1930, o caboclo será tematizado pelos pré-modernos e modernos, na busca de inserção de traços nacionais à arte:

Existiu em São Paulo, especialmente no período compreendido entre 1890 e 1930 uma produção artística (literária, musical, pictural) que tematizava o caipira, retratando-o muitas vezes com relativa fidelidade, conservando os traços básicos de sua cultura e manifestando ora um sentimento de aproximação, de compreensão às vezes autêntica, ora um olhar mais distanciado, filtrado pela veia satírica ou pela idealização, distintas faces da mesma moeda; a visão do outro como inferior, porque diferente. (LEITE, 2005, não paginado).

O caboclo tradicional e de viés determinista será analisado nos textos de Lobato e Almeida Júnior, buscando ressaltar o naturalismo da descrição do sujeito e do espaço. Segundo Greimas e Courtès, há dois procedimentos de figurativização:

(...) o primeiro é o da figuração, ou seja, instalação das

⁴ Preservamos a ortografia presente no texto *Urupês* devido à entrevista concedida pelo autor aos editores sobre sua opção pela *lei do menor esforço* no que diz respeito à língua. Segundo esta lei, Lobato prevê uma reforma ortográfica de simplificação da ortografia e abolição de acentos desnecessários.

figuras semióticas (uma espécie de nível fonológico); o segundo seria o da iconização, que visa a revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo. (GREIMAS et al., s.d., p. 187).

Este estudo pretende explicitar o recurso à figuração e iconização em **Amolação interrompida** e “Urupês”. Os textos descrevem aspectos da cultura cabocla e insinuam a iminente transformação por que passará o sujeito habitante do meio rural com o advento da cidade e dos ares metropolitanos.

O estudo da figuratividade pretende entrever o plano mítico, construído pela imaginação popular e acrescido da vivência estética dos autores, e o plano estético, afeito a valores perceptivos e sensoriais, relacionais e isotópicos. A análise dos textos privilegiará a descrição da passagem da visão natural do caboclo para o crivo da leitura dos autores, marcada por graus de intrusão do universo cultural a que pertencem.

A cabocidade no conto “Urupês”, de Monteiro Lobato.

Monteiro Lobato cria Jeca Tatu em 1914, caricatura do homem caboclo, construído por voz satírica, numa descrição do vituperado feita por meio do jogo comparativo. Figuras depreciativas como a do piolho parasita disforizam a figurativização do ator caboclo:

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro como o “Argas” o é aos galinheiros ou o “Sarcoptes mutans” á perna das aves domesticas. Poderíamos, analogicamente, classifica-lo entre as variedades do “Porriço decalvans”, o parasita do couro cabeludo produtor da “pelada”, pois que onde ele assiste se vai despojando a terra de sua coma vegetal até cair em morna decrepitude, núa e descalvada. (LOBATO, 1990, p.140).

Da *velha praga* ao *urupê*, o caboclo apresenta semas da catástrofe e imprecação morais, naturais, culturais, econômicas. Depredador da natureza, preguiçoso, massa informe, Lobato desmistifica o caboclo: “(...) prosaicos demolidores de ídolos – gente má e sem poesia. (...) E que feias se hão de entrever as caipirinhas côr de jambo de Fagundes Varela! E que chambões e sôrnas os Perís de calça, camisa e faca á cinta!” (LOBATO, 1991, p. 146).

Conforme Greimas, em **De la imperfección**, a interpretação das figuras do mundo ocorre como se:

(...) nuestra lectura socializada se proyectara hacia adelante y las vistiera, transformándolas en imágenes, interpretando las actitudes y los gestos, inscribiendo las pasiones sobre los rostros, confiriéndole gracia a los movimientos. Pero también como si, a veces, frente a – como diría Merleau-Ponty – una “deformación coherente” de lo sensible, una lectura segunda, reveladora de las formas plásticas, fuera al encuentro de las formas iconizables y reconociera ahí correspondencias cromáticas y eidéticas, “normalmente” invisibles y, en general, otros formantes más o menos “desfigurados” a los cuales ella se apresuraría a atribuir nuevas significaciones. (...) (GREIMAS, 1990, p.76).

A figura do caboclo construída por Monteiro Lobato no conto “Urupês” apresenta traços tímicos disfóricos, “desfigurados”, revelados por um enunciador modalizado para a ação performática de composição do quadro caricato. A escrita de um conto-ensaio compreende um jogo argumentativo baseado em comparações, teses e instauração de paradoxos. O enunciador parte do idealismo romântico para criticar o atual caboclisto, modo de sentir, agir e de falar característico dos caboclos. A cultura brasileira, na sua necessária busca de um herói nacional, passa de Peris e Cecis a caboclos, fato de evidente indignação do enunciador do texto:

Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, (...)
 Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos num selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci. (LOBATO, 1991, p. 145).

Um dos objetivos do enunciador é revelar a falsa construção do herói nacional. O *caboclisto* é criticado enquanto ato de adesão ao herói caboclo, por meio da construção de um ser idealizado e ficcional, imaginário como o herói indianista. A este *ser* fictício, o enunciador aponta-lhe o *não-ser* e a falsidade da construção. O caboclo não-é e não-parece ser

um herói. No conto-ensaio, a falsidade é revelada por meio de argumentos, descrições e exemplos perspicazes. O texto “Urupês” nega qualquer tipo de idealização. O enunciador ironiza a figura do caboclo e do herói romântico:

Por felicidade nossa – e de D. Antonio de Mariz – não os viu Alencar; sonhou-os 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 (...). O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. (LOBATO, 1991, p. 145-146).

Denunciando a paródia ao indianismo, o enunciador desconstrói o caboclismo. A subversão dos valores é evidente:

(...) O cocar de penas de arára passou a chapéu de palha rebatido á testa; a ocára virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambú; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.

(...)

Mas, completado o ciclo, virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista os prosaicos demolidores de ídolos - gente má e sem poesia. (...) E que chambões e sôrnas os Perís de calça, camisa e faca á cinta!

Isso, para o futuro. Hoje ainda ha perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o “Ai Jesus!” nacional. (LOBATO, 1991, p. 146).

Segundo o discurso indócil do enunciador, o fluxo temporal revelará a falsidade. No *aqui* e *agora* da enunciação, o enunciado tem por objetivo desmistificar a figura do caboclo por meio da exaustiva iconização disfórica. O império do traço da negatividade revela a intenção: caboclo é uma raça a “vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé.” (LOBATO, 1991, p. 147).

A figura do caboclo-*urupê* que tem como voz o *pio do inambú* oferece ao texto os semas do selvagem, do sombrio, da ausência de luz e presença da escuridão, da decomposição, inação, umidade e inaptidão discursiva. O caboclo é cogumelo nascido da decomposição do material que habita, prefere locais sombrios e silenciosos para emitir seu *pio de*

inambú, voz inexpressiva e esteticamente inviável, ator figurativizado como aquele que suga a terra sem qualquer ação de reciprocidade, alheio às condições materiais de existência e civilidade: “Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jéca, antes de agir, acocora-se.” (LOBATO, 1991, p.147).

A afirmação acima apresenta traço fundamental do sujeito caboclo. Inação e incompetência modal o impedem de se apresentar como sujeito do fazer capaz de desempenhar performance de herói nacional. A ação do caboclo, quando há ação, denuncia querer e dever inconsistentes que tem por performance a ação mínima e estritamente necessária. A actorialização no conto “Urupês” revela uma tipologia do sujeito caboclo marcada pelo /não-saber/: “De pé ou sentado as idéias se lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa” (LOBATO, 1991, p.147) e pelo /querer-não-fazer/:

Seus remotos avós não gozaram maiores comodidades. Seus netos não meterão quarta perna ao banco. Para que? Vive-se bem sem isso. (...)
Há mil razões para isso; porque não é sua a terra; porque se o “tocarem” não ficará nada que a outrem aproveite; porque para frutas há o mato; porque a “criação” come; porque... (LOBATO, 1991, p. 149).

A inação do caboclo assenta-se na sólida tradição e na capacidade de argumentação restrita ao querer-não-fazer, único querer do sujeito. Seguidor da lei do menor esforço, a performance do sujeito caboclo é reduzida: “Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe.” (LOBATO, 1991, p.148). A voz do enunciador é incisiva e revela os valores do sujeito da enunciação, evidentemente opostos aos do caboclo: “Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive.” (LOBATO, 1991, p.150).

A exuberante natureza brasileira é o destinador do sujeito, aquele que impede a modalização do caboclo como sujeito do fazer:

(...) O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente. (...) Se a Inglaterra brotou das ilhas nevoentas da Caledonia, é que lá não medrava a mandioca. Medrasse, e talvez os víssemos hoje, os ingleses, tolhiços, de pé no chão, amarementos, mariscando de peneira no Tamisa. Há bens que vêm para males. (LOBATO, 1991, p.155).

A ironia do enunciador atribui à natureza a razão do comportamento do caboclo. O antepenúltimo parágrafo do conto reforça a antítese:

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisiaca em escachão permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. (LOBATO, 1991, p. 155).

A natureza como sancionadora do objeto de valor subsistência, ocupa também o papel actancial de destinadora da performance de parasitação, pois favorece a lei do menor esforço do caboclo diante da generosidade do actante natureza. Equilibrar-se nos calcanhares rachados é a postura mais freqüente do ator caboclo acomodado à natureza como espaço de extração do alimento, sem qualquer necessidade de reposição.

A espacialização atribuída ao ator caboclo também é mínima. A casa de sapé e lama, sem mobília, cama em chão batido e o famoso banquinho de três pernas deixam bem claro o desnecessário esforço do caboclo, numa espacialidade marcada pela valência do repouso: “Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas — para os hóspedes. Três pernas permitem equilíbrio; inútil, portanto, meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão.” (LOBATO, 1991, p. 148). Há ainda a recorrência a simpatias para curar os males do corpo e da alma.

A ajuda religiosa, representada no enunciado pela figura enquadrada de Nossa Senhora, *neutralizaria o desaprumo* espacial: “- “Por que não remenda esta parede, homem de Deus? / - “Ela não tem coragem de cair. Não vê a escora?” (LOBATO, 1991, p.149). Entretanto, a paixão forte da modorra, desestabiliza a fé do caboclo na figura da santa-escora: “Não obstante, “por via das dúvidas”, quando ronca a trovoada Jéca abandona a toca e vai agachar-se no ôco dum velho embirussú do quintal – para se saborear de longe com a eficácia da escora santa.” (LOBATO, 1991, p.149). Este enunciado anuncia a paixão da dúvida e da suspeita, modalizadoras do sujeito caboclo, paixões da oscilação e da descrença, traços fundamentais da cabocidade.

A descrição da semiose do texto “Urupês” revela a recorrência de semas disfóricos dirigidos à raça cabocla. O inventário de semas abaixo constrói a isotopia da *cabocidade*, condição disfórica do sujeito caboclo, figura impenetrável ao progresso:

- ÿ semas da morfologia do sujeito: indivíduos magros, mestiços, mal vestidos, acorados;
- ÿ semas comportamentais: lei do menor esforço, modorra;
- ÿ semas morais: covardia, fé duvidosa;
- ÿ semas espaciais: condições de moradia e alimentação precárias e mínimas;
- ÿ semas culturais: alienação política, credence, superstições e anestesia, inclusive estética;
- ÿ semas discursivos: incapacidade lingüística.

Há ainda a categoria de expressão /horizontalidade/ atribuída a um sujeito que, segundo o enunciador, nada o põe de pé: “Nada o esperta.” (LOBATO, 1991, p. 147). Depois de “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 calcanhars.” (LOBATO, 1991, p.147). Esta categoria, no plano do conteúdo, correlaciona-se a /irracionalidade/, /brutalidade/ e /continuidade/. Os semas do ser selvagem, desprovido de linguagem verbal e horizontalizado, adquirem traços de animalidade que complementam a isotopia da *cabocidade*. As marcas da humanidade são sucessivamente eliminadas pelo enunciador: “Pobre Jéca Tatú! Como és bonito no romance e feio na realidade!” (LOBATO, 1991, p.148).

Quanto à espacialização, a categoria de expressão /verticalidade/ advém do embate entre os universos interior e exterior ao caboclo. À /horizontalidade/ do sujeito caboclo corresponde a /verticalidade/ social. A primeira faz-se pela equação de igualdade, revelando que /escassez/ e /imutabilidade/ são traços de uma figura esmagada pela /verticalidade/ das relações hierárquicas religiosas e sociais:

O mobiliário cerebral de Jéca, á parte o suculento recheio de superstições, vale o do casebre. O banquinho de três pernas; as cuias, o gancho de toucinho, as gamelas, tudo se reedita dentro de seus miolos sob a forma de idéias: são as noções praticas da vida, que recebeu do pai e sem mudança transmitirá aos filhos. (LOBATO, 1991, p. 152).

A idéia de Deus e dos santos torna-se jéco-centrica. São os santos os graúdos lá de cima, os coronéis celestes, debruçados no azul para espreitar-lhes a vidinha e intervir nela ajudando-os ou castigando-os, como os metediços deuses de Homero. (LOBATO, 1991, p. 154).

Títore de deuses e coronéis, o caboclo permanece esmagado em sua /horizontalidade/, manipulado pelas cordas do fatalismo a que foi submetido.

Após iconizar o caboclo em suas facetas disfóricas, o enunciador interroga: “E na arte?” (LOBATO, 1991, p.154). A resposta é lançada por meio do recurso anafórico. O advérbio de negação recorrente desdobra-se na figura do pronome indefinido *nada*, símbolo da ausência total:

E na arte?

Nada.

(...)

Que nada é isso, sabido como já o homem pré-histórico, companheiro do urso das cavernas, entalhava perfis de mamutes em chifres de rena.

Egresso á regra, não denuncia o nosso caboclo o mais remoto traço de um sentimento nascido com o troglodita.

(...)

O caboclo é soturno.

Não canta senão rezas lugubres.

Não dança senão o cateretê aladainhado.

Não esculpe o cabo da faca, como o cabila.

Não compõe sua canção, como o felá do Egito.

No meio da natureza brasilica, (...) o cabloco é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.

Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.

Só ele, no meio de tanta vida, não vive... (LOBATO, 1991, p. 154-155).

As reticências finalizam o conto deixando margem à abertura que viria depois com a revisão da figura **nadificada** do caboclo de **Urupês**. A criação de Zé Brasil será procedimento de amenização da redução inicial a que foi submetido o caboclo. Por meio da comparação, o caboclo de “Urupês” é levado à antinomia **natureza versus cultura**. Ao conjunto de semas invariantes do termo caboclo (selvagem brasileiro, mestiço de índio e branco, de modos desconfiados e retraídos, caipira, roceiro, matuto, mestiço); o enunciador acrescenta a variação de sentido por meio da construção de um contexto comparativo em que o caboclo, massacrado pela superioridade de Deus e dos coronéis, inativo pela generosidade da natureza, é reduzido ao sema NADA.

O caboclo não é figura que possa freqüentar o eixo da cultura de fim do século XIX e princípio do XX; tampouco faz parte da natureza generosa

porque a ela o ator caboclo só sanciona com destruição e descaso. A nadificação do ator caboclo como traço fundamental da cabocidade lobatiana completa-se na afirmação de que até mesmo do troglodita das cavernas ele se diferencia por não possuir qualquer expressão artística.

A “cabocidade” na obra *Amolação interrompida*, de Almeida Junior

Amolação interrompida é flagrante de um momento comum no dia-a-dia do caboclo: a amolação do instrumento de trabalho, o machado. A composição apresenta o actante provido de objeto valor – os instrumentos machado, amolador e moringa - que lhe dá competência para o fazer performático da amolação. A composição enuncia um pequeno rio em primeiríssimo plano e, numa das margens deste rio, ocupando o centro da tela, encontram-se o caboclo e suas mínimas ferramentas de trabalho. O machado na mão direita, a moringa descansando à esquerda do quadro, o instrumento de amolar à direita são os elementos que completam o primeiro plano junto ao rio. A perspectiva revela um caminho que conduz à casa, situada num plano mediano, rodeada por uma cerca e ladeada pela árvore que se confunde com o fundo da tela, local em que está a mata.

Há na pintura a síntese do *habitat* do homem caboclo e de suas ações exploratórias também abordadas por Lobato em “Urupês”: a construção da casa entre o rio e a mata facilita a exploração dos recursos naturais, essenciais para a obtenção do alimento e para a sobrevivência do caboclo. A moringa delata a ação de buscar água para consumo próprio. O instrumento de amolação semantiza a ação de tornar funcional o machado, instrumento para um possível desmatamento em busca de lenha e de outros elementos naturais.

No discurso enunciado, o caboclo é o ator central. A opção pela debreagem enuncia inscreve, como ponto de referência, o lugar do ator caboclo. A actorialização na pintura de Almeida Junior revela o tipo mestiço, denunciado pela tonalidade morena da pele, trajando camisa branca, calça com listas, lenço atado à cabeça e uma faca à cinta, elementos mencionados no conto de Lobato como sua vestimenta habitual. As cores do caboclo e da natureza estão harmonizadas no texto de Almeida Júnior. Ocre e verdes cromatizam os dois atores, num conjunto de projeções que vai da água ao caboclo e dele ao plano de fundo da natureza e moradia, revelador de que a luz proveniente da esquerda do quadro, lugar do interlocutário, ilumina o espaço do caboclo e sua relação com o ator invasor implícito a ser descrita pelo enunciador.

O caboclo de Almeida Júnior é flagrado em plena ação de amolar o machado. A interrupção da amolação desencadeia o processo de

modalização do sujeito caboclo para um fazer baseado na *imposição de limites*. O efeito de desembreagem de segundo grau revela o diálogo entre interlocutor e interlocutário implícito, pressuposto pela posição da mão do caboclo e pela expressão de surpresa em seu rosto, além do título da obra **Amolação interrompida**. Segundo Fiorin, para “sabermos onde é o aqui, é preciso saber onde se dá a enunciação.” (FIORIN, 2001, p. 263). O lugar da enunciação enunciva é exterior ao enunciado e distinto daquele ocupado pelo destinatário do olhar do caboclo. Enquanto o enunciador do texto situa-se num ponto frontal ao enunciado; o interlocutário encontra-se à margem esquerda e externa ao enunciado, pressuposto na leitura da direção do olhar do caboclo.

No campo das modalidades endotáxicas, o caboclo *quer e sabe* ser caboclo e isso envolve o afastamento do elemento nocivo – o interlocutário implícito – para a preservação do ator caboclo e de sua tradição. Quanto às modalidades exotáxicas, o sujeito *deve e pode* impedir a invasão, inclusive apresenta-se potencializado para o *fazer*, por meio da presença dos objetos de defesa, machado e faca. O ator é sujeito modalizador e modalizado, portanto demonstra ser iminente a reação ao interlocutário implícito:

As modalidades virtualizantes instauram o sujeito e as atualizantes o qualificam para ação posterior. O sujeito definido pelo dever ou pelo querer-fazer é chamado *sujeito virtual*; se na organização modal de sua competência incluem-se também o saber e/ou o poder-fazer, tem-se um sujeito *atualizado* ou competente, qualificado para fazer. Só o fazer o torna *sujeito realizado*. (BARROS, 1988, p.53).

O sujeito atualizado caboclo apresenta-se pragmática e cognitivamente preparado para a *performance* de evitar a aproximação do invasor. O enunciador flagra o momento de conflito entre atores. À esquerda do quadro, na margem oposta e exterior ao espaço enunciado, está o interlocutário implícito, como já foi dito, pressuposto na intenção e direção do olhar do ator caboclo e na posição do corpo levemente recurvado para a esquerda do quadro enunciado, gestos de estabelecimento do diálogo entre atores. A mão em posição vertical e o machado em diagonal formam um plano paradigmático que, lido seqüencialmente, desencadeia sucessão representativa da conjunção com trabalho e espaço de atuação e disjunção com o interlocutário. O reflexo das pernas, mão e machado na água pluraliza as figuras, condensando a temática da potencial reação.

O enunciador privilegia, em **Amolação interrompida**, por meio

da incisão intensa de luz na região que vai do ombro até a mão verticalizada do caboclo, o gesto de imposição de limites ao interlocutário. A mão do caboclo é a figura principal dessa separação, conjugando-se com o espaço do rio que, possuidor de duas margens, limita territórios e campos de atuação.

A mão proibitiva ocupa o centro da tela, apresentando aspectualidade da centralidade. A espacialização revela fechamento e proibição. A casa cercada ao fundo do enunciado apresenta a figura do portão que se correlaciona com a figura da mão proibitiva, ambas reforçando aspectualidade da resistência. A direcionalidade, categoria fundamental do espaço, determina como traço fundamental a perspectividade, o que favorece a correlação das figuras portão-mão. Há uma diagonal que, sob focalização do interlocutário, parte da mão do caboclo e termina no portão fechado da casa ao fundo do enunciado. As figuras, ainda na relação direcional, oferecem o efeito de sentido de aproximação por condensação, concentrando resistência e obstáculo.

A performance habitual do caboclo de amolar o machado é interrompida por algo ou alguém implícito ao espaço enunciado, gerando nova performance - rejeição do outro - para manutenção do afastamento entre sujeitos distanciados espaço-temporalmente.

O caboclo apresenta uma espacialização baseada no sema da /diagonalidade/ formada pelo **tronco** e **braço esquerdo** do ator, além de **machado** e **faca** e da /verticalidade/ proposta pelo **braço direito** e pelas **pernas**. A mão em riste manipula o interlocutário à inação, devido aos semas implícitos da ameaça ao trabalho e ao espaço caboclo. A /diagonalidade/ reforça o estado de coação entre sujeitos, instaurando a tensão de um sujeito em posição de defesa e/ou ataque.

Os instrumentos machado e faca (posição espacial em diagonais paralelas) e as figuras rio e postura da mão forte-categórica instauram isotopia do limite imposto ao interlocutário. A localização do ator caboclo em primeiro plano, próximo ao enunciador e ao interlocutário, constrói o tema do embate e da defesa de território e valores. Machado, faca, rio e mão são obstáculos impeditivos da invasão do espaço e da cultura cabocla pelo desconhecido.

Ao instaurar a presença do interlocutário, Almeida Júnior estabelece três planos para sua obra. O plano enunciado pelas figuras presentes no espaço da tela; o plano não explicitamente enunciado, o *lá-então* do interlocutário e o plano da enunciação. A relação entre os dois primeiros planos é de distanciamento, reforçado pelo sema de associabilidade exposto por Lobato em "Urupês". A relação do plano da enunciação com o plano do enunciado é de privilégio ao ator caboclo,

deixando oculto e implícito o interlocutário, sugerido pelo flagrante do denunciador da reação do caboclo à interrupção da amolação do machado. O sentido figurado de amolação é, segundo o dicionário **Houaiss**, *aquilo que aborrece, que incomoda; importunação, contrariedade*. Os sentimentos despertados pelo interlocutário que amola a performance do sujeito caboclo ficam evidentes na surpresa esboçada no rosto do ator e na imediata reação de impedimento. Almeida Júnior reforça a impossibilidade de interação entre sujeitos e a necessidade de preservação dos espaços. Ao impedir a aproximação do interlocutário, a figura elege como objeto valor o desconhecimento da forma de ser e viver do outro e a conseqüente preservação de sua cultura e tradição.

Por outro lado, a preservação espacial proposta pelo caboclo não significa impedimento da produção e recepção da pintura. O respeito ao limite imposto pelo caboclo possibilita ao enunciador a composição do enunciado. O caboclo é perenizado no espaço da tela para ser contemplado por sujeitos atentos à espacialização pragmática e cognitiva.

Contrário à enunciação de “Urupês”, **Amolação interrompida** revela um caboclo em estado de atuação, no espaço cultural ameaçado. A obra denuncia a presença do outro e, em contrapartida, a modalização para a ação de defesa que se faz presente na verticalidade do rosto que vê um espaço cognitivamente ameaçador e que responde com a mão da interdição verticalizada, além do machado em diagonal, obliquidade reveladora de um sujeito atualizado, pronto para a defesa.

Convergindo com “Urupês”, o caboclo de Almeida Júnior também apresenta reação à intervenção alheia à sua cultura e ao seu *modus vivendi*. O rio como espaço limítrofe situa o ator caboclo na margem que lhe pertence, preservando seu interlocutário na margem oposta. O respeito à margem é essencial. A pintura revela que a interrupção figurativizada em mãos-machado-olhar-faca é de duplo sentido, tanto do trabalho do caboclo quanto da aproximação do interlocutário. Os atores interlocutário e caboclo não devem, por volição deste último, ocupar a mesma margem de um mesmo rio.

Considerações finais

A isotopia da *caboclicidade* apresenta distinta figurativização nos textos analisados. Enquanto no conto “Urupês”, ser caboclo é carregar consigo os semas da ausência de civilidade e da incompletude discursiva; na pintura **Amolação interrompida**, a incompletude discursiva é subvertida pela percepção da gestualidade do caboclo e de sua expressão facial. A comunicação é eficaz e impede, inclusive, a invasão do sujeito da

enunciação que permanece no campo exterior, como observador que respeita, devido à interdição, a integridade espacial do ator caboclo.

No conto “Urupês”, a incapacidade discursiva do sujeito caboclo oferece ao sujeito da enunciação a voz dominante. Neste texto, a isotopia da *cabocidade* é disfórica e construída por um discurso depreciativo, marcado por sátira e ironia implacáveis. No texto de Almeida Júnior, o caboclo apresenta competência discursiva e está modalizado para a performance de impedimento da aproximação do interlocutário.

Enquanto “Urupês” constrói um sujeito caboclo desprovido de querer, dever, poder e saber-ser herói; o caboclo de Almeida Junior apresenta dupla performance, a de sujeito do fazer e de ser, ele quer, deve, sabe amolar o machado, mas não pode fazê-lo porque tem sua ação interrompida pelo interlocutário. A interrupção o modaliza para a nova performance. Nela, é sujeito de ser, modalidade que lhe dá querer e dever ser caboclo para obtenção do objeto-valor preservação da identidade.

A espacialização em “Urupês” baseia-se na oposição /horizontalidade/ do caboclo sempre de cócoras *versus* /verticalidade/ das relações sociais que reforçam sua condição inferior à classe de coronéis e cidadãos, bem como seu embate com os gatos aos quais engana por meio de cipós pendurados ao teto, protetores de toucinhos. Estas categorias semantizam irracionalidade e brutalidade do sujeito caboclo, reduzido à condição animalizada.

Em **Amolação interrompida**, a espacialização constrói-se pelo conjunto de verticais e diagonais, sendo que a chegada do interlocutário altera a posição do caboclo que deixa a postura de amolador de machados para reagir à presença do sujeito estranho ao meio. A reação ao interlocutário, flagrada pelo enunciador no momento exato da surpresa, justifica o fato do caboclo ainda não haver adquirido a verticalidade, sujeito em processo de modalização pra performance de defesa. As categorias /diagonais/ e /verticais/ semantizam reação e combate no texto de Almeida Júnior.

Os dois textos também apresentam conjunções. Eles acordam o sema da impenetrabilidade como um dos traços formadores da isotopia da cabocidade. O ator caboclo apresenta-se eremita avesso ao convívio social e à transformação tanto em “Urupês” quanto em **Amolação interrompida**.

O caboclo assume, no conto de Lobato, lugar intersticial. Entre natureza e cultura, o caboclo construído pelo foco de um enunciador propenso ao progresso e ao desenvolvimento nacional, é a fenda na história da cultura pré-moderna brasileira e da natureza paradisíaca; condição revista no texto de Almeida Júnior, em que o caboclo assume a sua margem do rio e a defende porque nela estão contidas sua natureza e cultura.

Referências

- BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso** - Fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1954.
- FIORIN, L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2001.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- GREIMAS, A. J. **De la imperfección**. Mexico: Universidad Autónoma de Puebla/ Fondo de Cultura Econômica, 1990.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de lexicografia e banco de dados da língua portuguesa s/c Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEITE, S. H. T. de A. Imagens do caipira no pré-modernismo, entre o resgate e a desmistificação. In: **Baleia na rede** – Revista do Grupo de Estudos de Cinema e Literatura da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp de Marília. Marília, ano 3, n. 2, 2º sem. 2005. Disponível em <<http://polo1.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/numero2/outrascorres2.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2008.
- LOBATO, M. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- LOBATO, M. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1991.



ANEXO

Amolação interrompida, 1894.