

“Eu não tenho tempo!”: a preguiça não assumida.

Representações no filme *Jeca Tatu* de Mazzaropi

Soleni Fressato*

Resumo:

Desde o final do século XIX, destacou-se no Brasil o discurso de valorização e “positivação” do trabalho, que passou a ser visto como o fator decisivo e constitutivo da existência social. Nesse contexto, a indisciplina e, principalmente, a preguiça, contrárias à sociedade ordeira e trabalhadora, idealizada e que se buscava formar, passaram a ser condenadas e extirpadas do seio social. Nos anos de 1950 e 1960, período significativo da urbanização e industrialização do país, esse discurso ainda era, se ainda não o é, necessário e promissor. Contrariamente a essa perspectiva, Amácio Mazzaropi personifica o preguiçoso Jeca Tatu (*Jeca Tatu*, 1959), no entanto, a preguiça não é assumida, como em *Macunaíma* (Mario de Andrade, 1928). Diante do exposto, a proposta é analisar de que maneira e em que medida a preguiça do caipira Jeca Tatu se contrapõe e é contestador ao discurso dominante da sociedade disciplinada e laboriosa.

Palavras-chave: Preguiça. Representações cinemáticas. Sociedade do trabalho.

Résumé:

Au Brésil, depuis la fin du siècle XIX, le discours de "positivation" du travail est devenu survalorisé et passe à être vu comme le facteur décisif et constitutif de l'existence sociale. Dans ce contexte, cette société idéalisée qui cherchait à se former d'une façon bien encadrée par l'ordre et par le travail, passe à condamner tous les éléments nocifs contraires à son existence comme l'indiscipline et, principalement, la paresse et, finalement, les extirpe du son tissu social. Dans les années de 1950 et 1960, période significative de l'urbanisation et de l'industrialisation du pays, ce discours était plus que jamais dominant, si nécessaire et si prometteur. Contrairement à cette perspective, Amácio Mazzaropi personnifie le paresseux Jeca Tatu (*Jeca Tatu*, 1959). Néanmoins, la paresse n'est pas assumé dans ce film, comme dans le roman *Macunaíma* (Mario de Andrade, 1928). Par ce que vient d'être exposé, cet essai cherche à analyser comment et dans quelle mesure la paresse du "caipira" *Jeca Tatu* s'oppose au discours dominant de la société disciplinée et laborieuse et lui est contestataire.

Mots clés: Paresse. Représentations cinématographiques. Société du travail.

Em *Jeca Tatu*, Mazzaropi representa um caipira debochado e preguiçoso. Devido a essa preguiça exacerbada não planta, nem cuida de animais. Vive com sua família num rancho de sapé, onde falta não apenas conforto, mas também alimento. Vítima de uma série de armações de Vaca Brava (o vilão da história) acaba entrando em conflito seguidamente com

* Soleni T. B. Fressato é graduada (1999) e mestre (2003) em História pela Universidade Federal do Paraná e doutoranda em Sociologia, com bolsa de estudos do CNPq, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, com Projeto sobre o tema da representação da cultura popular rural no cinema de Mazzaropi, sob orientação do Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. É Coordenadora Executiva do grupo de pesquisa, credenciado pelo CNPq, *Oficina Cinema-História*, Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História e Editora da Revista *O Olho da História* (www.oolhodahistoria.ufba.br). E-mail: sol_fressato@yahoo.com.br.

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. Até que o rancho de Jeca é incendiado. 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.

O aspecto latente no filme é o choque dessa sociedade do trabalho racional, representada por Giovanni, e a preguiça de Jeca. A ordem das cenas enfatiza esse conflito e reforçam a sua preguiça: a câmera revela uma fazenda onde cedo os trabalhadores já estão no campo desenvolvendo diversas atividades, sendo inspecionados pelo proprietário italiano. Na bucólica cena seguinte, a esposa de Jeca, Jerônima, já está trabalhando (prepara o café, corta a lenha, soca o pilão) e a filha do casal, Marina, sai para buscar água. Enquanto Jeca, depois da insistência de Jerônima, se espreguiça, abre a janela com o pé (sem se levantar da cama), lentamente senta, acende o cachimbo, cospe no chão e faz o sinal da cruz olhando para a santa colocada na cabeceira, ao lado da cama. Jeca é preguiçoso não apenas frente ao vizinho italiano, mas aos próprios familiares que, antes dele já levantaram e estão “cansados de trabalhar”, como enfatiza Jerônima. Na grande maioria das cenas, Jeca sempre aparece sentado, descansando ou dormindo, mesmo naquelas em que, após o incêndio de sua casa, os companheiros se unem num mutirão para ajudá-lo a construir um novo lar, todos trabalham, menos Jeca, apesar de ser o grande beneficiado.

Nesse contexto, a questão é: por que em fins dos anos de 1950, auge da ideologia desenvolvimentista, Mazaropi representa um caipira preguiçoso e não sintonizado com a sociedade do trabalho? Algumas hipóteses podem ser aventadas. Primeiramente, que a preguiça de Jeca Tatu é um elemento estético associado ao Jeca de Monteiro Lobato, garantindo um sucesso de público, importante para o empreendedor-produtor Mazaropi. Segundo, que a preguiça de Jeca se contrapõe e pode ser contestadora ao discurso dominante da sociedade disciplinada e laboriosa.

Ao se comparar o Jeca Tatu de Mazaropi com o dos contos de Monteiro Lobato, *Velha praga* (1914) e *Urupês* (1918), percebem-se apenas algumas semelhanças. Comenta-se, inclusive, que Mazaropi jamais leu Monteiro Lobato, em entrevistas ele nunca foi questionado. Sabe-se, apenas, que se inspirava em roteiros de peças teatrais filodramáticas.¹

1

A filodramaturgia foi um movimento artístico-cultural que teve origem ainda no século XIX com os imigrantes italianos. Recém-chegados em São Paulo, eles não conseguiam um espaço de convívio e sociabilidade entre os

Em seu primeiro conto, Lobato considerou o caboclo como o “funesto parasita da terra”, preguiçoso e bêbado. Já em *Urupês*, após a leitura do livro de Belisário Pena, *O saneamento do Brasil*, Lobato reviu seu posicionamento sobre Jeca e afirmou: “você não é assim, está assim”, devido às doenças, principalmente a ancilostomíase, mais conhecida como amarelão. Curado, após o tratamento com *Ankilostomina Fontoura*, Jeca ganha ânimo para trabalhar e enriquece. A história de Jeca popularizou-se por meio da peça publicitária do Laboratório Fontoura Serpe e Cia.

No filme de Mazzaropi, assim como em *Urupês*, Jeca também é no início preguiçoso e depois enriquece, no conto torna-se um fazendeiro bem sucedido e na película, um coronel. Outras similaridades podem, ainda, ser identificadas: andar descalço, a casa de sapé, fumar cachimbo, o hábito de cuspir no chão. No entanto, na película nenhuma referência é feita à doença de Jeca, como também não existe a relação com os coronéis nos contos de Lobato. Assim, apesar das similaridades, principalmente o nome do caipira e a preguiça, as histórias transcorrem de formas diferentes. É certo que, ao se apropriar do nome e de algumas características desse personagem, tão conhecido do grande público, Mazzaropi buscava atraí-lo para as salas de cinema, tornando seu filme um sucesso de bilheteria. Ao analisar as práticas do empreendedor, observa-se que, comumente ele repetia elementos de outros de seus filmes. Elementos que haviam provocado o riso e agradado o expectador. Assim, é provável que, ao colocar Jeca Tatu num papel título, Mazzaropi almejava atrair um grande número de pessoas para as salas de cinema, que já o conheciam das propagandas publicitárias, principalmente se considerarmos que *Jeca Tatu* é o segundo filme produzido pela PAM Filmes, produtora de Mazzaropi, que, nesse momento, ainda buscava firmar-se no mercado nacional.

Porém, seria reducionista analisar a representação da preguiça em *Jeca Tatu*, unicamente pelo prisma estético, visando o sucesso de bilheteria. A segunda hipótese deve ser considerada e problematizada. Apesar da existência de diversos discursos enaltecendo o trabalho², foi na transição do século XIX para o XX, afirma Karvat (1998), que o trabalho foi

brasileiros (fosse pela dificuldade do idioma ou pelo preconceito da tradicional sociedade) e organizavam associações, normalmente anarquistas, onde, além de discussões políticas, aconteciam atividades culturais, notadamente, apresentações teatrais do gênero filodramático.

² Pierre Jaccard (1974) identificou em diversas sociedades de diferentes períodos discursos que, reservadas as relativas diferenças, enalteciam o trabalho, considerando-o fonte de virtude, e condenavam o seu reverso, ou seja, a ociosidade, associando-a à imoralidade, à mentira e à injustiça. Assim, na Grécia Antiga eram comuns os poemas e os textos mitológicos apontando para personagens que trabalhavam, como Ulisses e Prometeu, assim como, todos os deuses de Olimpo trabalhavam. Atividade que não estava restrita aos homens ou apenas à uma classe, uma vez que Helena e Penélope fiavam. As leis de Drácon e de Sólon (séc. VII a.C.) puniam a ociosidade e Sócrates (séc. V a.C.) valorizava o trabalho em detrimento da preguiça. Na Idade Média (séculos XI ao XV) com a hegemonia da Igreja Católica, a Bíblia transformou-se na expressão inquestionável da verdade. Nela estava escrito que até mesmo Deus trabalhou e fez o homem para o trabalho. Tanto o Velho como o Novo

concebido como estruturador das sociedades modernas e como princípio constitutivo da existência social, ou seja, somente se participaria dessas sociedades trabalhando, a todos caberia o dever do trabalho. O trabalho foi recoberto de positividade, foi considerado o ordenador da sociedade e sua lei suprema, somente ele seria capaz de alargar os atributos morais, somente nele o homem diluiria suas imperfeições. Considerado a luta mais gloriosa e edificante da vida, fonte de mérito e dignidade humana, somente o trabalho levaria à redenção da humanidade. Se por um lado foi necessária a existência de um discurso valorativo do trabalho, esse mesmo discurso precisava rechaçar a preguiça e a ociosidade, consideradas o inverso e o avesso da ordem que se buscava implantar. Os ociosos, representantes do não-trabalho, foram considerados verdadeiros parasitas mórbidos, que usurpavam dos outros homens a sua parte no labor. Indisciplinados, imorais, pecadores mortais, inimigos sociais, os ociosos foram considerados uma ameaça constante à ordem do trabalho. Porém, alerta Karvat

antes de ser um dado real, isto é, um dado inquestionável da realidade, parece ser uma construção ideológica utilizada para justificar a ação de mecanismos de controle e disciplinarização e, portanto, de dominação sobre as camadas inferiores da sociedade. (KARVAT, 1998: 33)

Essa valorização do trabalho em detrimento de hábitos ociosos não ficou restrita às sociedades do início do século XX. No Brasil, nos anos de 1950, a ideologia do desenvolvimento³ foi a bandeira e a palavra de ordem do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), seriam “50 anos de progresso em 5 anos de governo”. Para atingir seu objetivo facilitou a instalação de indústrias estrangeiras no país (a produção industrial cresceu cerca de 80%) e expandiu a rede rodoviária. Essas alterações atraíram para as cidades um grande

Testamento citam com frequência o trabalho como privilégio, benção e benefício, mas também, como dor, miséria e sofrimento, não aceitando a ociosidade. Entre os séculos XV e XVI o trabalho continuou em sua ascensão: em *Utopia* (Thomas Moore, 1516) não há ociosos, Giordano Bruno e Tomás Campanella enalteceram o trabalho, John Milton, já no século XVII, afirmava que seria no trabalho que residiria a dignidade. Mas, foi no século XVIII que se desenvolveu uma apologia burguesa ao trabalho. Nobres e ricos passaram a louvar com entusiasmo e romantismo os benefícios do trabalho manual, até então desprezado. (JACCARD, Pierre. **História social do trabalho**. V. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.)

³ As ideologias desenvolvimentistas, que floresceram não apenas no Brasil, mas em diversos países latino-americanos, foram fundamentais para o processo de urbanização do país. Uma parcela significativa de burocratas, políticos e cientistas sociais acreditava que para o processo de desenvolvimento se consolidar era necessária a existência de uma ideologia desenvolvimentista. Nesse contexto, as análises e propostas da Comissão Econômica para a América Latina – CEPAL repercutiram nos meios oficiais e intelectuais, enfatizando a necessidade dos governos latino-americanos incorporarem em suas políticas as técnicas de planejamento para a implementação do desenvolvimento econômico. Se por um lado os anos de 1950 foram de otimismo porque se julgava que os instrumentos e mecanismos adequados fariam com que a América Latina deixasse de ser subdesenvolvida, por outro, esses mesmos instrumentos e mecanismos encobriram as dificuldades de ruptura com as condições sócio-históricas, impedindo a implementação de medidas que conduzissem a mudanças econômicas mais profundas. De 1955 a 1964, no Brasil, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, instituição criada e mantida pelo Estado, foi a fábrica da ideologia desenvolvimentista. Os intelectuais que dele fizeram parte pretendiam intervir no processo social por meio de uma ideologia do desenvolvimento em termos capitalistas, tomando por referência os aparelhos ideológicos do Estado.

número de pessoas do campo, em busca de trabalho e melhores condições de vida. Um intenso crescimento industrial ocorreu acelerando a urbanização e o crescimento do setor de comércio e serviços, além de uma grande remodelação urbanística. Industrialização, urbanização e migração foram fenômenos indissociáveis no Brasil dos anos de 1950. O projeto econômico de modernização do governo JK foi a base da estrutura capitalista no país.

Lafargue (2003) já havia afirmado que o progresso é o filho mais velho do trabalho. Para que o plano de desenvolvimento preconizado por JK desse certo, era necessário enfatizar nas virtudes do trabalho. Acreditando que, apenas o trabalho saciaria suas necessidades e, principalmente, aumentaria seus atributos morais, é que as grandes massas investiriam grande parte de seu tempo e disposição em fábricas e escritórios. Assim, nos anos de 1950, período em que o filme *Jeca Tatu* foi produzido, o discurso de valorização do trabalho ainda era praticamente hegemônico no país.

Candido (2001), autor de uma obra referencial nos estudos sobre sociedades caipiras, após constatar que alguns autores, ao visitarem essas sociedades ao longo dos séculos XVII e XVIII (como Conde de Azambuja e Löfgren), destacaram a preguiça (indolência) como uma característica do caráter caipira, busca explicações. Segundo ele, devido a forte presença da escravidão, o trabalho, na sociedade brasileira, foi associado ao negro. Assim, os seus descendentes, que simbolizavam uma parcela significativa da população paulista, preferiram o status da preguiça, a ser confundido com a raça dos pais ou dos avós. No caipira teria sobrevivido essa inadaptação ao trabalho, que, para Candido, não pode ser confundida com vadiagem. O caipira plantava para comer e, normalmente, a colheita era maior que o consumo, daí seu desamor pelo trabalho estar diretamente ligado a desnecessidade de trabalhar.

Essa não é a situação de Jeca. Como afirmado anteriormente, ele não produz nem mesmo o suficiente para sobreviver, não se trata assim, de uma desnecessidade de trabalhar. Jeca é preguiçoso, preferindo trocar parte de suas terras para saldar a dívida na mercearia, do que trabalhar para garantir seu sustento e de sua família. *Jeca Tatu*, assim, é um filme que está na contramão do discurso da sociedade do trabalho.

Entretanto, se *Jeca Tatu* não é uma apologia à sociedade do trabalho, afinal, mesmo sendo preguiçoso Jeca deixa de ser Tatu e vira coronel, muito menos traz em seu bojo uma crítica à essa sociedade. Crítica que acompanhou alguns autores que, ao longo dos séculos, em lugar de privilegiar o trabalho, destacaram a ociosidade. Na Grécia Antiga, com o avanço da escravidão, o trabalho aceito e glorificado era apenas o militar em Esparta e o filosófico em Atenas. Platão, em *A República*, despreza o trabalho e afirma que a ociosidade é

a condição primeira do pensamento. Aristóteles, em *Política*, segue esse mesmo pressuposto, afirmando que o privilégio do homem livre é a ociosidade, tendo por corolário o trabalho forçado de outros, ou seja, dos escravos. No século XIX, Balzac apontou para o trabalho como uma forma de dominação da classe burguesa, transformando o homem em infeliz e não em virtuoso. Também se colocaram contra a apologia do trabalho, irritados com sua hipocrisia, Franz Kafka e Jean-Paul Sartre. Porém o grande manifesto à preguiça surgiria em 1883, quando Paul Lafargue, da prisão de Sainte-Pélagie, afirmou “na sociedade capitalista, o trabalho é a causa de toda degeneração intelectual, de toda deformação orgânica” (LAFARGUE, 2003: 19) Suas idéias, condensadas em *O direito à preguiça*, tornar-se-iam numa teoria crítica de referência sobre a sociedade capitalista, sobre os abusos da burguesia e sobre o moderno.

De forma empolgada, crítica, contundente e, de certa forma, irônica, Lafargue afirmou que a tão propalada reivindicação de “direito ao trabalho”, base da grande maioria dos movimentos operários, notadamente os de 1848, não passava de ideologia capitalista. A verdadeira luta seria pelo “direito ao ócio”. Antecipando a angústia que acompanharia grande número de intelectuais nas primeiras décadas do século XX, Lafargue explicou que o proletariado não cumpriu com sua missão histórica pelo fato de ter se pervertido ao “dogma do trabalho”, decorrentemente “todas as misérias individuais e sociais nasceram da sua paixão pelo trabalho”. (LAFARGUE, 2003: 23) Com essa atitude, a máquina, que deveria libertá-lo, proporcionando um maior tempo de repouso e lazer, foi transformada em instrumento de sujeição. Num contexto em que muitos bens tecnológicos ainda eram inexistentes, explica De Masi (2001), Lafargue identificou na tecnologia um instrumento de liberação definitiva.

Meio século mais tarde, em 1935, analisando os problemas sociais da época, Bertrand Russel (2002) publicaria uma coletânea de quinze artigos intitulada, exatamente como o primeiro deles, *O elogio ao ócio*. Seguindo o caminho já percorrido por Lafargue, Russel também acreditou na possibilidade de uma sociedade mais dedicada ao descanso e ao lazer, usufruindo dos avanços tecnológicos.

Lafargue e Russel direcionam suas críticas à essência, como concluiu Marx, da sociedade capitalista, ou seja, ao trabalho. A máxima “somente o trabalho dignifica o homem” é desconstruída e apontada como ideologia. O trabalho não é visto como fonte de virtude, ao contrário, é o responsável pelos maiores malefícios.

Na virada do século XX para o XXI, acreditando na emergência de uma sociedade pós-industrial, que privilegia a produção de bens imateriais e os produtores de idéias, Domenico de Masi (2000, 2001), recorrendo às propostas de Lafargue e Russel, preconiza

uma sociedade em que a economia terá como base a criatividade e o ócio, recuperando o conceito original da ciência econômica, a “via ocidental para a arte de ocioso” (DE MASI, 2001, p. 13). Não mais o trabalho, como na sociedade industrial, mas o tempo livre e a capacidade de valorizá-lo é que determinariam o destino cultural e econômico da humanidade. De Masi afirma que o trabalho se confundirá cada vez mais com o estudo e a diversão, numa síntese inovadora e fecunda, enfim, “o ócio criativo”.

Apesar da pertinência das afirmações de De Masi, é impossível não pensar que o seu “ócio criativo”, não é nada mais do que o reverso da medalha do discurso enaltecido ao trabalho. Confundir estudo e diversão com ócio, ou ainda, com preguiça, é colocar na ordem do trabalho e da sociedade capitalista, os momentos de lazer ou o tempo livre. Mesmo afirmando que sua tese tem por base o pensamento de Lafargue, De Masi não conserva a crítica à sociedade capitalista, tão importante e praticamente a coluna vertebral de *O direito à preguiça*. Nesse sentido, em seu estudo sobre o desenvolvimento de um lazer controlado na cidade de São Paulo nos anos de 1970, Denise Sant’anna (1992) explica que, durante o governo militar ocorreu uma ênfase no trabalho e um controle sobre o tempo livre, distinguindo o lazer do ócio. Enquanto o primeiro era estimulado, no entanto, controlado, o segundo era combatido. O ócio foi produzido como algo negativo e indesejável, sujeito à punições e correções jurídicas, a sanções normalizadoras e inspeções institucionais. Foi considerado um vício e uma imoralidade, sendo utilizado como suporte que justificava e qualificava o discurso em prol da produtividade. O tempo livre foi considerado pernicioso à sociedade e sua consequência seria a renúncia às estruturas sociais mais elementares. Era preciso evitar e combater o ócio, para tanto, foi produzido como uma anomalia social a ser corrigida, um problema a ser resolvido pela economia, pela política e pela medicina, era tratado como um caso de polícia. Para que esse processo fosse frutífero, foi preciso criar o seu contraponto, servindo como seu antídoto, evitando que o ócio corroesse os valores estabelecidos. Esse “remédio” era o lazer, porém, controlado pelo Estado, por meio dos programas de lazer. Assim, durante seu tempo livre, em seu período de lazer, os trabalhadores eram munidos dos valores necessários para o aumento da produtividade e o cultivo de uma sociedade integrada, onde os conflitos eram sublimados.

Mesmo na contramão das propostas desenvolvimentistas e da sociedade do trabalho, *Jeca Tatu* apenas sutilmente é contestador à ordem dominante. Em momento algum Jeca, assim como o fez Macunaíma (depois de seis anos pronuncia suas primeiras palavras: “ai, que preguiça!”), assume sua preguiça. Em várias cenas ele afirma que está muito cansado de trabalhar ou, então, muito ocupado, ou ainda, não tem tempo, porque ele é totalmente

consumido pelo trabalho. Quando Giovanni o acusa de ter roubado suas galinhas, a resposta de Jeca ao delegado é conclusiva: “Ele tá querendo vê minha desgraça, mas, num vai vê. Eu tenho trabaiado das seis da manhã as seis da tarde. Tá bom!” Jeca se diz um homem trabalhador e tudo o que possui foi conseguido com “muito suor e está pago”. Isso porquê, muito diferente do Cinema Novo, a resistência e crítica social em Mazzaropi não é uma proposta elaborada e politizada, ele o faz de uma forma ingênua e sutil, muitas vezes espontânea e contraditória. Nesse sentido, é importante considerar que, mesmo o discurso conservador e repressor, muitas vezes utilizado por Mazzaropi, também pode revelar as contradições sociais.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 9 ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2001.
- DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. 10 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- _____. **A economia do ócio**. 3 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.
- JACCARD, Pierre. **História social do trabalho**. V. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- _____. **História social do trabalho**. V. 2. Lisboa: Livros Horizonte, 1974a.
- KARVAT, Erivan Cassiano. **A sociedade do trabalho**. Curitiba: Aos quatro ventos, 1998.
- LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. São Paulo: Claridade, 2003.
- RUSSEL, Bertrand. **O elogio ao ócio**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **O prazer justificado**. História e lazer. São Paulo, 1969-1979. São Paulo: Marco Zero, 1992.

Filmografia

- JECA TATU. Direção de Milton Amaral. São Paulo: Produções Amácio Mazzaropi – PAM Filmes, 1959.