

SANTO ANTÔNIO E A VACA, UM VERDADEIRO CINEMA CAIPIRA EM ARARAQUARA

Célia Aparecida Ferreira TOLENTINO¹

- **RESUMO:** O texto analisa o filme *Santo Antonio e a vaca*, realizado no ano de 1958, na cidade de Araraquara. Nesse filme pioneiro, procura-se criar um cinema com narrativa e estética caipiras, mas para subverter a moderna e tecnológica linguagem cinematográfica. *Santo Antônio e a Vaca* resgata um tema típico das comunidades rurais, a chamada narrativa moral na forma do “causo”, e o apresenta com acanhadas tomadas de câmera, sem a exploração dos recursos especialmente cinematográficos. O tema e a forma do filme foram adotados por seu idealizador e diretor, Wallace Leal, como uma forma de reação à demolição do teatro da cidade para ceder lugar à construção que abrigaria a prefeitura de Araraquara. À época em que o teatro foi demolido, Wallace Leal dirigia uma trupe teatral, que apresentava com certo sucesso o espetáculo que inspiraria e daria nome à fita.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro; estética “caipira”; linguagem cinematográfica.

Santo Antônio e a Vaca é, acima de tudo, um filme curioso, a começar pelo próprio nome. Realizado no ano de 1958 na cidade de Araraquara, no estado de São Paulo, chamar-se-ia oficialmente “A proteção de Santo Antônio”, como mostram os créditos da fita. Mas o apelido, muito mais pitoresco e, talvez, até mais representativo, ganhou preeminência sobre aquele nome de batismo que lemos na abertura do filme, acanhado, em letras brancas sobrepostas às figuras em cerâmica representando santinhos típicos dos altares e presépios populares.

¹ Departamento de Sociologia e Antropologia – Faculdade de Filosofia e Ciências-UNESP – 17525-000 – Marília-SP (E-mail: tolentim@marilia.unesp.br).

É como *Santo Antônio e a Vaca* que o filme teria sido conhecido, segundo esclarece o apresentador televisivo que traz à público a sua cópia restaurada e como será chamado pelas pessoas entrevistadas – gente que participou da elaboração da obra ou conheceu seu diretor – neste mesmo programa de TV. Se o apelido da fita teve intenção carinhosa ou jocosa na sua origem, ainda não se sabe, mas de qualquer modo, o título original não despertaria tanta curiosidade como essa denominação “laica”. Ainda segundo informações do mesmo apresentador, esta fita foi realizada como um protesto, uma atitude de resistência mais do que pioneirismo do seu idealizador e diretor, Wallace Leal, que reagia à demolição do teatro da cidade, “um dos melhores e mais completos do país”, para ceder lugar à construção que abrigaria a prefeitura de Araraquara. Wallace Leal dirigia uma trupe teatral e a partir de então ver-se-ia sem lugar para ensaios e apresentação de suas peças. Na época em que o teatro foi demolido, o grupo apresentava com certo sucesso o espetáculo que daria nome a fita.

Todo realizado em Araraquara, o filme se fez aproveitando recursos locais e, até mesmo, reinventando alguns deles, como a construção de tambores zincados para a revelação da película, como informa um dos participantes. Pode-se dizer que, ao tentar manter viva a arte de representar do seu grupo de atores, Wallace subvertia a arte industrial do cinema e dava a ela um caráter artesanal, doméstico, justamente quando o Brasil se fazia um país industrial sob a euforia de Kubitschek. Ou seja, voltava a filmar como fizeram os pioneiros do cinema no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, depois da imposição de qualidade técnica gerada pela Companhia Vera Cruz, que se queria a “Hollywood brasileira” e que desprezava as produções baratas da chanchada carioca. Se a comédia musical, desprovida de recursos, era sucesso no Rio de Janeiro, por que não re-inventar um cinema com narrativa e estética caipiras? É assim que *Santo Antônio e a Vaca* subverte a moderna e tecnológica linguagem cinematográfica: toma um tema típico das comunidades rurais, a chamada narrativa moral na forma do “causo”, e o apresenta com acanhadas tomadas de câmera, sem a exploração dos recursos especialmente cinematográficos, terminando por adequar, exemplarmente, tema e forma.

É interessante compararmos este trabalho com um outro filme contemporâneo, o nacionalmente conhecido *Jeca Tatu*, realizado em 1959 pela companhia de Mazzaropi, que faz o papel título. Pois, se na estética, no tema, na forma, o filme *Santo Antônio e a Vaca* mostra-se uma obra da cultura caipira a despeito de ter sido captado por uma

arte da era da técnica, o trabalho de Mazzaropi apresenta grande habilidade e qualidade no manejo técnico, ao passo que a estética e a forma do seu filme revelam um narrador que condena a caipirice do personagem principal, ainda que paire a sugestão de que, por meio dele, se louve a figura do homem pobre rural brasileiro. No filme *Santo Antônio e a Vaca* podemos dizer que a estética é “rural” de princípio ao fim, até em aspectos involuntários, presentes também no filme de Mazzaropi, mas que aqui resultam sinceros e a favor das intenções narrativas. A falta de trato com a câmera faz com que os atores desta película se movimentem para ajustarem-se ao campo, entrando e saindo, sem usos dos recursos de aproximação e recuo. A forma do filme reflete, provavelmente, a perspectiva teatral do diretor e também dos atores, além da carência de material técnico. O recurso tecnológico das panorâmicas são raramente usados e o do *travelling* nem uma só vez. No máximo, temos elementos em primeiro plano associados a cenas que se reproduzem ao fundo, mas quase toda mudança de ângulo se faz em forma de corte e montagem, ambos bruscos, e da câmera fixa. Mas vale a pena detalhar os vários outros elementos que fazem de filme um trabalho composto sob uma perspectiva matuta.

Como se faz um cinema caipira

O roteiro do *Santo Antônio e a Vaca* foi baseado numa peça de teatro que contava um típico “causo”, tais como aqueles que Xidieh (1993), ao estudar as comunidades rústicas, definia como narrativas populares que cumpriam papel moralizante. Trata-se da historietta de uma família de irmãos adultos que depois da morte dos pais estão envoltos em uma paralisante preguiça, deixando ao Deus-dará o sítio que herdaram. Os cinco irmãos são apresentados assim: Zica, a mais velha e solteira, que só pensa em casar; Rita, a mais nova, que tem como grande desejo um vestido novo “bordado e muito enfeitado”; Tonho, que passa o dia “pitando” seu cigarro de palha e matutando sobre suposto pote de ouro que o seu avô teria deixado enterrado no sítio; Mané, que é apaixonado por Joanelinha, a filha do sitiante vizinho que não lhe admite o namoro, e passa o tempo em entreveros com o pai da moça. E, por fim, Izabelinha, ou Zabé, que nunca deseja nada para si, cuida de todos e da casa, além da vaca Mimososa que é considerada parte da família.

Como na estrutura de vários “causos”, o narrador conta a história, acrescentando pitadas de ironia, suspense, e até assumindo a voz de um

ou outro personagem em alguns momentos da trama. Seu juízo moral vai sendo impresso no decorrer da narrativa, às vezes claramente, às vezes assumindo o tom explícito do aforismo de domínio público que serve de lição para reafirmar o consenso moral da comunidade. Mas, como tentaremos observar no decorrer desta análise, não se trata de um narrador externo ao meio, mesmo quando se ri da situação, chama atenção para incongruências miúdas, quase obras do acaso, das circunstâncias e não para afirmá-las como um “defeito” do sujeito que não aderiu ao tempo moderno, onde certas práticas sociais passam a ser condenáveis sob risco de se tornarem gafes. Talvez pudéssemos dizer que o que predomina no seu modo de contar é a auto-ironia e não a crítica ou a piedade, recursos freqüentemente usados por narradores que falam do rural.

Já na apresentação da história e dos personagens, nosso contador usa um recurso curioso: à primeira vista aparece reiterando aos nossos olhos as imagens que vemos na tela. Na abertura do filme, diante de uma tomada que mostra duas cabeças de boi ladeando uma porteira, ele nos esclarece que “este é o sítio Santo Antônio do Ribeirão Triste, à esquerda de quem vai para a Sesmaria do Ouro, nos campos de Araraquara”. Quando a câmera corta para mostrar um pequeno oratório de madeira encravado no mourão da porteira, ele explica: “este é o Santo Antônio”. Corte rápido para mostrar um riacho e, obviamente, “este é o Ribeirão Triste”. E depois, “esta é a casa do sítio”, um pouco deteriorada, “este é o curral do sítio”. Na seqüência conhecemos “os moradores do sítio”: enquanto vemos na tela uma moça debruçada na cerca a acariciar uma vaca, o narrador conta que “esta é Izabelinha e a vaca Mimosa”, um sujeito acocorado entre as galinhas e fazendo o pito é o Tonho, a moça que cata piolhos é Zica e a piolhenta é Rita. Ou seja, não há espaço para inferências duvidosas, o que se vê é o que se vê.

Então, vistos os seus moradores, o narrador, que duplicava a informação da tela, passa a informar de modo suplementar, levando-nos a compreender a sua primeira deixa: agora o que se vê não é o que deveríamos ver. O que ali está colocado para nossos olhos corresponde a coisas que já foram diferentes, bem melhores. Assim, sobre uma imagem que mostra os restos do que teria sido uma plantação, o narrador avisa que “este **era** o arrozal do sítio”, um matagal é traduzido como “este **era** o cafezal do sítio”, e completa a informação com fotogramas do que teria sido o milharal e o pomar. E, pela primeira vez, a câmera passeia fazendo uma panorâmica para sair de uma imagem e focalizar outra: dos resquícios do pomar “caminha” lentamente até o contíguo – separado pela cerca de arame

farpado – roçado bem cuidado do sítio vizinho. Então o narrador brinca com seu próprio recurso narrativo de sobrepor informações às imagens: explica que este é o roçado do Sítio do Sossego e eis que um tiro e um sujeito em esbaforida carreira nos desmente a sua fala. E, junto com ele, nós podemos rir deste senso de ironia tão popular. Uma ironia amorosa, diferentemente da que faz o narrador de *Jeca Tatu*, cujo juízo sobre as incongruências entre o discurso e os fatos tem um quê de crítica e condenação, como veremos adiante. Na seqüência, o contador do “causo” nos informa que entre os irmãos “estava faltando o Mané, aí vem ele...” fugindo dos tiros de “pica-pau” desferidos pelo vizinho, pai de Joaninha, que como saberemos, é o motivo da discórdia entre as duas famílias.

Aqui vale fazer um contraponto com o filme de Mazzaropi, quando a família de Jeca vem apresentada em oposição ao seu vizinho fazendeiro. No caso de *Santo Antônio e a Vaca*, o Sítio do Sossego tem aparência mais organizada que a do Santo Antônio do Ribeirão Triste, mas a câmera não detalha esta diferença valorativamente como o faz em *Jeca Tatu*, ressaltando a desigualdade entre a pequena propriedade de Jeca e a do vizinho italiano. Neste último, para apresentar o estrangeiro e sua fazenda, várias imagens evidenciam o trabalho dos empregados, os tratores, enfim, a racionalidade da produção tecnificada do grande proprietário em oposição à pequena propriedade do caipira, onde a câmera, de forma lenta, ressalta a paisagem bucólica, o rancho mal arrumado e o carro de boi que contrasta com as máquinas do outro lado da cerca. Quer dizer, para dar contorno ao Jeca enquanto caipira, precisamos do seu contraponto, aquele que dele se distancia na condição de moderno, avançado, uma espécie de seu oposto. No filme de Araraquara não temos esta oposição entre moderno e caipira em nenhum momento. O universo do qual a narrativa fala é circunscrito e a diferença entre uma família e outra está, como a lição moral nos mostrará, na disposição para o trabalho de uns contra a preguiça dos outros. Por isso a família de Joaninha é melhor vestida, a propriedade é melhor cuidada e, provavelmente, o pai da moça não quer o namoro porque o pretendente não é dado ao batente, como se espera de um “bom partido”.

Contrariando também *Jeca Tatu*, em *Santo Antônio e a Vaca*, a cidade não será chamada para delinear melhor o perfil pitoresco do campo. Nos dois únicos momentos em que esta aparece como referência, será para mostrar-se elemento integrante deste universo. A primeira vez ocorre na fala dos moradores do sítio vizinho, quando

sugerem que Mané deixe de fazer corte a Joaquina e vá procurar uma moça da cidade: "... Manda seu irmão namorá uma vagabunda quarqué lá da vila...".

Ou seja, a vila que não é cidade ainda, já é o lugar da perdição, mas de uma perdição conhecida representada pela presença de "mulheres de vida fácil", mulheres de costumes inaceitáveis, como observa Zica praguejando: "Vagabunda nunca entrô na nossa raça. Vagabunda há de casá ocê, pá pagá essa língua de jararaca."

Em outro momento, e confirmando esta idéia, a cidade aparece na figura do coletor de leite que passa na porteira do sítio com sua velha caminhonete. Na cabine traz uma moça loura, de vestido colorido e ombros à mostra, que, com certo ar de atrevimento, pergunta para Mané sobre o que iria fazer naquela noite. Mané, rispidamente, observa que irá "drumi" e a moça, sentindo-se rejeitada, responde: "Drumi... cuidado prá num caí da cama."

Isto é, a cidadina se esforça para falar melhor que o caipira e aparentar um ar de superioridade, fazendo alguma referência à má sintaxe deste. Mas é ingênua neste modo de ser, de modo que o caipira, que desvenda suas intenções, não se deixa intimidar. Simplesmente não se deixa seduzir, até porque, para nossos olhos, deve provar que é digno de Joaquina.

Essa rápida passagem também pode ser comparada com um momento de contraponto campo/cidade em *Jeca Tatu*. Estando em São Paulo para falar com um deputado de sua região, Jeca é cercado por um bando de moças em roupas de banho à beira da piscina na casa do político. Reage a elas como um bicho acuado, refugiando-se em uma árvore e acertando-as com pedras de estilingue, até ser salvo pelo dono da casa. Então, a caipirice de Jeca se destaca na sua relação com a cidade, mas com vantagem para esta última, ao contrário da cena que vimos em *Santo Antônio e a Vaca*. Lá é Mané que não é bobo. Aqui, Jeca é o tolo, o bicho do mato, e a cidade o lugar do moderno, da descontração, de moças jovens e alegres, na moda. No máximo, encararemos as garotas que cercam o Jeca como moderninhas, mas nunca como perdidas urbanas tal como na fita araraquarense. O caipira de Mazzaropi está aí colocado para provocar o riso daquele que, entendendo os códigos vigentes, o vêem como ridículo, ultrapassado.

A estrutura narrativa do *Santo Antônio e a Vaca* ainda oferece outros elementos da cultura caipira integrando-os através de efeitos que acreditamos originais. Numa das cenas, ainda iniciais, os cinco irmãos estão fazendo orações, ajoelhados diante do pequeno oratório

de Santo Antônio que ocupa a sala da casa. Cada um deles pede ao Santo aquilo que mais lhe interessa, revelando suas personalidades e constituindo o móbil, e ao mesmo tempo o eixo moral, da narrativa. Fica claro que todos pensam que o Santo deve atendê-los prontamente, sem que para isso necessitem despende qualquer esforço, à exceção de Izabelinha, cujo único pedido é de ajuda para Mané, que sofre pelo amor de Joaninha.

A situação oferece o pretexto para introduzir o céu e uma conversa entre Santo Antônio e São Pedro sobre uma possível intervenção para ajudar essa família à beira da miséria. A partir daí Santo Antônio se integra à narrativa e atua na mudança de rumo que faz deste filme uma fabulação moral. Como relata Xidieh (1993), em seu estudo sobre as narrativas populares, a moral das comunidades rústicas seculariza a vida dos santos mais conhecidos, como Santo Antônio, São Pedro, São João, São Bento, Santa Luzia, Santa Bárbara, São José e São Jerônimo, a fim de trazê-los à terra em fábulas onde devem ensinar aos homens os elementos de boa conduta, boa fé, solidariedade, respeito, sentimentos de justiça e igualdade. Na mesma linha se colocam os ditados populares que revelam uma forma de inteligência do mundo e, ao mesmo tempo, reforçam as crenças e juízos de valor de determinadas comunidades. Neste trabalho cinematográfico, dois destes provérbios ditos pelos próprios personagens condicionam o juízo sobre a história que se conta e justificam a descida de Santo Antônio à terra: “De hora em hora, Deus mióra” e “Deus escreve certo por linhas tortas.” Para fazer valer o primeiro, Santo Antônio ajuda a família a sobreviver aumentando a produção de leite da vaca Mimosa. Mas, ao perceber que isso não muda as condições dos cinco irmãos, o Santo resolve tomar uma atitude mais drástica, fazendo Mimosa morrer ao cair de um barranco, isto é, escrevendo certo por linhas tortas, uma vez que, enquanto Mimosa garantisse o sustento da família ninguém, com exceção de Zabé, pegaria no batente.

A ação moral do Santo sugere também que há uma condenação da vida arremedada em nome de uma vida de trabalho efetivo. Porém, é preciso dizer que aqui não se trata da ética do trabalho racional, como aquela que Jeca demonstra conhecer e recusar. Tratar-se-ia da ética cristã do trabalho, daquela que se traduz em “ganharás o pão com o suor do seu rosto”. É contra o pecado capital da preguiça que acomete quase toda a família que atua Santo Antônio, inclusive quando dela retira a irmã Izabelinha, a única que se esforça em nome de todos.

Simpatias, jogos de versos, causos, sintaxe e vocabulário

É interessante notar que, se o narrador se coloca de forma onisciente e de fora da história que acompanhamos, ele não é um estranho ao meio como aquele que nos conta a história de *Jeca Tatu* e o tempo todo se ri das coisas nas quais o caboclo acredita, desautorizando-o, como quando o caipira sugere que a providência divina o vingará do ataque injusto do seu vizinho italiano que lhe põe fogo no rancho. Jeca, tão crédulo, não só não será vingado como acabará por perdoar seu agressor ao final do filme. Então, a crença na justiça divina é mais uma coisa para se descartar com a entrada na modernidade.

No *Santo Antônio e a Vaca* as crenças são apresentadas integradas à trama contada pelo narrador, pois é dela que depende a relação da família com o céu que os protege e vigia. Por exemplo, um senso de destino se imprime quando as três irmãs fazem a simpatia dos três pires na intenção de saber o que o futuro lhes reserva. Esta simpatia, conhecida no meio rural, implica na preparação de três pires, cada um deles contendo elementos significativos da fortuna, morte ou casamento, representados respectivamente por uma moeda, um punhado de terra ou uma flor. À meia noite do dia 12 de junho, véspera do dia de Santo Antônio, aqueles que examinam sua sorte devem tocar um dos pires após colocar uma venda nos olhos e embaralhá-los. Na estória do filme, quase previsivelmente Zica, Rita e Mané tocam o pires com a flor, prenunciando os seus casamentos e realização dos seus desejos. Para Tonho fica o pires com a moeda que representa a fortuna, o tal tesouro enterrado de seu avô. E Izabelinha alcança o pratinho com terra, o que a destinaria para a morte. Nesta hora, os quatro irmãos tentam convencer-se de que a simpatia é apenas uma brincadeira, não tem valor de fato. Mas, a trama se encaminha para a realização dos prenúncios, pois tal destino estava orquestrado pelo céu através de Santo Antônio para quem a família faz suas orações e pedidos. Por isso, até tentam novas simpatias para desfazer o agouro mas tanto a da clara do ovo num copo com água, como a da faca no caule de bananeira lhes prenunciam o mesmo.

Temos, ainda, no corpo da narrativa a presença do típico “causo” cômico reforçando o tom de oralidade, que permeia o filme, onde uma conversa puxa a outra. Numa situação inesperada um pretendente de Zica visita a família para cortejar a moça. Aparece todo galante, com lenço no pescoço, botas e esporas reluzentes. As

mulheres da casa se apressam em colocar à mesa a melhor toalha de amarrado e estimulam Zica a servir o que tem de melhor na pobre despensa: leite da vaca Mimosa, brôa de fubá e farinha de milho torrada. Todos cercam o visitante que está profundamente acanhado e não consegue abrir a boca, fechando os assuntos levantados com respostas rápidas. Rita comenta: “A Zica diz c’o cê viajô...” E o moço responde laconicamente “viajei”, encerrando o assunto nem começado. Ainda insistindo, Rita conta ao visitante que seu irmão havia castrado o porquinho que ela traz nos braços. Mas como o moço permanece impassível, Rita aproxima-se do rapaz para melhor mostrar-lhe o leitãozinho. O animal se assusta e assusta o pretense namorado de Zica, que acaba virando a mesa ao enroscar as esporas na toalha de amarrado. Assustadíssimo, o moço escapa à galope, levando consigo a toalha e as esperanças de Zica.

Este conto se assemelha muito a outros tantos do folclore rural, contados à propósito de sugerir que visitar a casa da namorada era uma das tarefas mais difíceis para os rapazes da roça. Inúmeros eram os “causos” de desastres com os bons modos, com a impaciência dos futuros sogros, com a falta de coragem ou a simples timidez do pretendente. Entre eles ressaltam-se aqueles em que o pretendente engasga à mesa, queima-se com comida muito quente, aparece para pedir a mão da moça e acaba por comprar uma novilha ou coisa equivalente, e também este do rapaz que calça lustrosas esporas para impressionar a pretendida e sua família e acaba trazendo a mesa abaixo enroscado com a toalha. Certamente, estas narrativas já com algum adorno, representavam elementos da relação de namoro e casamento praticados nas comunidades rurais. Apresentá-las deveria servir, de forma tortuosa, para preparar os interessados a respeito do caminho das pedras que, invariavelmente, representava a tarefa de pedir a mão da futura esposa. Não é de outro modo que a família de Joanhina recebe o apaixonado Mané, ameaçando-o de morte, apesar de o rapaz jurar “boas intenções”. Dificultar o acesso à filha era uma obrigação dos pais e irmãos, para atestar o bom nome e respeito da moça casadoura, elementos importantes do código de honra praticado nas zonas interioranas naqueles anos 50. Em *Jeca Tatu* há também uma situação de namoro e casamento com a devida complicação da corte por parte dos familiares. Jeca também defende sua filha à base da “pica-pau” e argumenta sempre que o problema está no fato de não gostar do vizinho italiano, pai do moço que se interessa por sua filha. Para

chegar ao casamento, os namorados passam por várias intrigas até o consentimento final dos pais, mobilizando boa parte da trama do filme.

Ainda na comparação com Mazaropi, é interessante notar que a introdução do “causo” em *Santo Antônio e a Vaca* atende um apelo cômico mas, de forma alguma, resulta escarninho como certos episódios em que se coloca o personagem do Jeca. No filme de Wallace, rimos nós tanto quanto se riem os envolvidos, com exceção de Zica e seu pretendente. A graça está na situação que poderia envolver qualquer um dos presentes. O riso sobre Jeca se dá em situações em que ele próprio desconhece os códigos que está infringindo. Rimos nós do lado de cá da tela, nós que dominamos certos padrões modernos de comportamento, como no momento em que o caipira deixa de pagar um taxista em São Paulo, sob a alegação de que na sua terra quem convida, paga. Ou, ainda, quando se torna mais ridículo depois de ter seu terno encolhido pela metade por causa de uma forte chuva que lhe molha a fazenda de má qualidade. Nesse caso, o Jeca é aquele que não estaria iniciado no mundo do consumo, o que permitiria estar sendo logrado ao comprar o tecido desqualificado. Nós espectadores, ao contrário, já teríamos alguma esperteza para nos livrarmos dos inconvenientes deste capitalismo mal acabado que permitiria a fraude ao consumidor e atesta nossa modernidade relativa. De modo que, rimos do Jeca em comparação à uma suposta superioridade, metamorfoseada em uma suposta esperteza, facultada pela nossa condição de urbanos. Na obra araraquarense, as situações engraçadas compõem as disposições internas da trama, não precisando do termo urbano ou moderno como comparação.

A preguiça de Jeca pode até ser equivalente à da família do Sítio Santo Antônio do Ribeirão Triste, mas não a concepção que tem dela. Como já observamos, Jeca tem noção da ética do trabalho racional e afirma com desfaçatez, ao ser pego dormindo, que estaria cansado por ter trabalhado doze horas seguidas, quando sabemos que esteve sem fazer nada o dia todo. Os irmãos, na outra película aqui comparada, levam uma vida frugal e acreditam que os céus podem prover-lhes tudo aquilo que necessitam. Daí faltar-lhes a preocupação com o trabalho, pois até então Santo Antônio havia resolvido até a falta de fumo para o pito de Tonho e de alimentos básicos para a despensa: cada vez que a despensa fica vazia, lhe pedem um milagre e ele os atende prontamente. De modo que, cabe ao próprio Santo a tarefa de retirar os mecanismos do sustento elementar e mostrar o caminho do esforço para aquela família de devotos.

Além das simpatias e “causos”, um outro dado interessante desse cinema caipira, é a introdução dos jogos de trovas, ou de versos, para dizer coisas que não se diz explicitamente. Essa brincadeira implica em construir, sobre uma estrofe simples, variações para o tema desejado. Então, na intenção de provocar Zica, a solteirona, Rita lhe diz que “criou” uma poesia em sua homenagem e a declama com ares de crueldade simplória:

S'eu sobesse onde ocê tava
eu ia te buscá
dexava casa e fãmia
e ia na sua cumpanhia

E Zica entendendo o recado, devolve a provocação: “S'eu sobesse onde o Zé tava eu ia mêmo atrais dele...” Coisa que uma jovem “direita” jamais faria. E é ainda com ela que Rita brinca depois da simpatia que indica que ambas vão se casar: “S'eu sobesse onde cê tava Zé, tirava bicho do pé p'á toma café.” Mas então a contente Zica já não se importa e até acha graça.

Feliz porque a vaca Mimosa havia “ponhado um despropósito di leite”, Izabelinha rodopia com os baldes no meio do quintal e comemora:

Valei-me nossa senhora
Santo Antônio de Nazaré
A vaca mansa dá leite
A braba dá se quisé

Assim, mais uma vez, do mesmo jeito que o narrador não rejeita o espaço do sagrado, da credence, também não omite os elementos da cultura secular rural, por mais simples que sejam. Por outro lado, não os vê como um estrangeiro e, por isso, sabe como integrá-los ao propósito do filme. Dessa forma, os oratórios, tanto na casa quanto na porteira de entrada do sítio, os santinhos de calendários nas paredes, o sinal da cruz repetido em caso de perigo ou de júbilo, acabam bem colocados. Sua sensibilidade permitiu também construir um céu caboclo, onde os santos Antônio e Pedro correspondem às imagens que se erguem nos mastros de festas juninas: São Pedro em longas barbas brancas, com uma grande chave (a do céu?) nas mãos, e Santo Antônio com um maço de lírios brancos. Falta-lhe o “menino” nos braços, o mesmo que Zica promete “pinchá fora” da imagem de cerâmica que adorna o oratório da casa, se o santo não lhe providenciar a volta do pretendente. E o céu caboclo ainda conta com um cenário feito em papel de seda, estrelinhas recortadas de papel laminado, muitas bandeirinhas

coloridas e nuvens de algodão. A certa altura, temos a licença poética do narrador que permite que São Pedro, ao confabular com Santo Antônio, diga acaipiradamente: “tá matutano em quê Tônico?”

O discurso e a sintaxe em *Santo Antônio e a Vaca* têm a marca do vocabulário tipicamente regional e apresenta-se sem o contraponto do supostamente mais correto ou atualizado discurso urbano como em *Jeca Tatu*. Neste trabalho, só o Jeca se faz de tolo e desentendido ao utilizar a forma caipira de explicar algumas situações. Os demais personagens rurais do filme falam e compreendem melhor que ele. Na película araraquarense encontramos uma forma de falar adequada à compreensão de quem fala, tanto quanto o que é dito. Assim vemos as expressões “havera di tê”, “fica triste não”, “fala assim não”, “nem siqué um poco di sastifação a gente tem...” Além das trocas entre erres e eles e da ausência dos plurais, há as muitas contrações como “c’o” em lugar de “com o”, “s’eu” em lugar de “se eu”, “c’as” em substituição a “com as”, e assim por diante.

E, finalizando, outro elemento de comparação torna esta fita mais digna de ser vista como genuinamente caipira, ao contrário dos filmes de Mazzaropi, é a afirmação do trabalho com a terra e a natureza como forma de salvação do homem. Em *Jeca Tatu*, o personagem principal converte-se ao final do filme em coronel após ganhar cem alqueires de terra de um deputado candidato à reeleição, uma casa construída em mutirão pelos vizinhos e várias doações dos seus amigos trabalhadores para refazer a vida, após ficar na miséria. Quando se vê grande proprietário, a primeira coisa que Jeca faz é negar a antiga identidade de caipira cantando:

Deixei de ser um quarqué
Já não como mais angú
Hoje sou um coroné
Não sô mais Jeca Tatu

Ou seja, a condição de ser Jeca Tatu não compunha uma identidade, tratava-se de ser apenas um sujeito excluído pois, assim que pode, o caipira converte-se na sua antítese, o coronel. Para enriquecer, Jeca não move uma palha sequer, mesmo quando seus vizinhos trabalhadores lhe prestam ajuda, se recusando até a amarrar uma vaca que recebe de presente, alegando estar muito cansado. Depois de coronel ainda afirma que:

Se alguma coisa não presta
Isso eu não vô discuti
Prá mim o azá é festa
O qu'eu quero é diverti

Isso implica até mesmo em esquecer os maus tratos que recebeu do vizinho fazendeiro que chega a tocar-lhe fogo no rancho, deixando sua família ao relento e provocando a indignação dos demais trabalhadores.

No *Santo Antônio e a Vaca*, depois da morte acidental de Izabelinha, atingida por uma carroça ao tentar separar a briga entre Mané e um irmão de Joaninha, a vida da família se transforma completamente. Sem a irmã que providenciava a mínima sobrevivência da família, todos colocam-se na obrigação de trabalhar. A partir de então, Zica começa a costurar para fora e o faz até de madrugada, Rita aprende a fazer crochê e pão de mandioca para aproveitar o mandiocal de Mané, Tonho planta o sítio todo utilizando-se dos buracos que cavou à procura do tesouro do seu avô. As moças começam a cuidar da limpeza da casa porque as freguesas que provam as roupas deverão aparecer. O resultado é que o sítio torna-se vicejante, a casa limpa e a despensa cheia. De modo que, o infortúnio redime a família do pecado da preguiça e, por linhas tortas, como diz Zica, os ensina a mudar de vida. Após a desgraça, as duas famílias fazem inclusive as pazes, como tanto desejava Izabelinha e por cuja discórdia teria morrido. Então, podemos dizer que o narrador não desautoriza o provérbio cristão de que “Deus escreve certo por linhas tortas”, antes o reafirma, e dá ao filme o tom da fabulação moral caipira, arrematando com uma incrível fala do narrador que nos informa literalmente a moral da história: “às vezes para bem amparar é preciso retirar as escoras”.

TOLENTINO, C. A. F. Santo Antonio e a vaca, a true bumpkin cinema in Araraquara. *Perspectivas*, São Paulo, v.26, p.111-124, 2003.

- **ABSTRACT:** *The article analyzes the movie Santo Antonio e a vaca, made in 1958 in the city of Araraquara, São Paulo. In this pioneer movie, a bumpkin narrative and aesthetic is created in order to subvert the technological and modern cinematographic language. Santo Antonio e a vaca rescues a typical theme of countryside communities, the so called moral narrative that appears in the form of “causo” (a short oral story), which is presented with shy movie camera takes, without exploring most of the exclusively cinematographic resources. The movies’ theme and form were adopted by its creator and director, Wallace Leal as a way of reacting against the demolition of the local*

theatre to give place for the construction of the city hall of Araraquara. About that time, when the theatre was demolished, Wallace Leal directed a theatrical group, which presented with certain success the spectacle that would inspire and give its name to the movie.

- **KEY-WORDS:** *Brazilian cinema; "bumpkin" aesthetic; cinematographic language.*

Referências

A PROTEÇÃO de Santo Antônio: Santo Antônio e a vaca . Direção e Produção: Wallace Leal Valentin Rodrigues. Araraquara, 1958. Filme (83min), son., 35 mm.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. **Cinema:** o nacional e popular na cultura brasileira, São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, 1983.

_____. **Brasil em tempo de cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** 5.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito.** 6.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

GALVÃO, M. R. **Cinema brasileiro:** período silencioso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1987.

JECA TATU. Direção: Milton Amaral. São Paulo: PAM, 1959. Filme (95min), son., 35 mm, em 24 q.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico:** opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XIDIEH, O. E. **Narrativas populares.** São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.