

Sujismundo e Jeca Tatu: um “tipo” brasileiro

RIBEIRO, Marcelo Gonçalves

Pesquisa em Mestrado – Design. Orientadora: Profa. Dra. Denise B. Portinari.
Departamento de Artes & Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Desenho animado; Regime Militar; AERP; Monteiro Lobato.

A pesquisa tem por base as animações de Sujismundo, personagem que fez parte das campanhas de higiene e de vacinação na mídia e nas escolas do país durante o Regime Militar. Embora a personagem Sujismundo vincule-se a um momento específico da vida brasileira, suas características se assemelham as de uma outra personagem, o Jeca Tatu. Estas figuras eram identificadas como um anti-herói, um “tipo” que impedia o ideal da identidade nacional. Jeca Tatu e Sujismundo representaram uma marca, uma impressão na memória da sociedade brasileira que permaneceu ao longo de décadas.

1. Nanquim, tinta colorida e um acetato

Na década de setenta, a produção de filmes em desenho animado tradicional estava muitas vezes restrita à filmagem em película. Isso significa dizer que, a cada segundo, vinte e quatro imagens fixas eram fotografadas uma após a outra. Esta característica do processo tradicional da animação produzia um caminhar lento de um ponto a outro, em um paciente acompanhamento do início ao fim do processo, até a conclusão da filmagem. Posteriormente, as cenas eram concluídas na montagem e finalizadas na transcrição dos filmes em película para a TV.

Durante décadas, alguns aperfeiçoamentos foram sendo desenvolvidos e facilitaram a confecção de um filme de animação. Entre os fatores que representaram agilidade na elaboração de um desenho animado tradicional está o desmembramento da personagem do traço do cenário. Este artifício provocou a subdivisão de algumas fases, resultando em um atento trabalho de produção. A separação de dois elementos – cenário e personagem – durante a realização da animação proporcionou uma maior precisão e melhores condições para a criação do filme: o trabalho de confecção do cenário tornou-se independente da complexidade do movimento da personagem.

Neste processo, a personagem é desenhada sobre um acetato transparente e, desta forma, o animador passa a deter-se apenas na ação da personagem eliminando a necessidade de desenhar o cenário uma dezena de vezes a cada segundo. Assim, cada desenho da personagem deverá ter no verso uma camada de tinta para impedir que o traço da figura embaralhe-se com o fundo. Posteriormente, estes dois elementos, cenário e animação da personagem, ou se preferir, figura e fundo, serão novamente combinados para serem fotografados juntos no momento da filmagem.

Quando assistimos a um desenho animado confeccionado tradicionalmente, isto é, produzido a partir de diversos desenhos sobre acetato, percebemos que é possível olhar somente um plano da personagem. Isto significa dizer que o espectador tem acesso às figuras determinadas, pois somente tem visão de um dos lados da superfície do acetato. O verso não é permitido ao olhar do público.

Mas o que configura o verso do acetato de um desenho animado? Este outro lado do desenho não possui o traço em nanquim. Desta forma, quando olhamos para o contrário da personagem, visualizamos as massas de cores sem uniformidade: podemos então afirmar que a estrutura está despojada do limite imposto pela linha.

Ao colocarmos um acetato na mesa de filmagem para ser fotografado, é possível ocorrer uma distração e acidentalmente inverter o lado do acetato. Este descuido pode acontecer nos desenhos animados tradicionais devido ao exaustivo processo de troca de acetatos durante a filmagem. Assim, por descuido, pode ocorrer que em determinado fotograma o verso da personagem apareça. Ao assistir a cena, é possível que se perceba um *ruído* na imagem proporcionado pelo acetato invertido. Se

assistirmos ao filme repetidamente, ou ao menos retardarmos a sua velocidade, poderemos observar este curioso efeito: a personagem em seu verso.

Podemos apenas imaginar o verso da personagem com as massas de cores dispostas sobre um acetato. Olhar para este emaranhado de cores sem o limite do nanquim, proporciona um efeito semelhante ao que acontece quando olhamos uma tapeçaria invertida.

Este artigo se propõe a analisar o desenho animado buscando delinear o imaginário da sociedade capturado para o interior do filme de animação. O *verso* da personagem serve aqui como metáfora: há momentos em que devemos nos deter nas nuances da estrutura da personagem que são percebidas pela sociedade. Estas características são como um código cultural inteligível e não necessariamente estão presentes pela imposição do animador, mas manifestam-se por uma identificação e comunhão com o público. Cada gesto da personagem possui íntima relação com o espectador, pois comunica e representa o que está socialmente construído: os discursos são como as cores entrelaçadas que estão no verso do acetato e sustentam a personagem; cabe à linha que está na frente do acetato definir os limites e construir uma figura, um signo, que identificaremos como personagem.

Ao observar a personagem como um signo, acreditamos ser possível reconhecer alguns fragmentos disponibilizados pela sociedade e “reproduzidos” nas personagens, nos cenários e nas cenas de um filme de animação. Este imaginário social, presente em um desenho animado, é um aspecto que poderia ser ignorado na análise estética de um filme. Entretanto, a imersão da personagem no contexto histórico proporciona uma análise de algumas “massas de cores” disponibilizadas pela sociedade. Compreender apenas o lado *finalizado* de uma animação, ou seja, observar a composição do traço da personagem disposto sobre o papel ou na película é fixar-se apenas em uma direção: a face *correta* do acetato que disfarça os embaraços do seu verso.

Neste trabalho visamos analisar um dos *versos* das campanhas de saúde pública do Regime Militar, veiculadas na televisão durante os Governos dos Presidentes Médici e Ernesto Geisel. Mais especificamente a personagem Sujismundo.

Sugerimos então esta metáfora: ao olharmos para o *verso* da personagem, podemos identificar algumas nuances de cores e matizes que a identifica com outras personagens que estiveram ou ainda estão presentes no imaginário brasileiro. Essas *figuras* representaram uma marca, ou seja, uma impressão na memória da sociedade brasileira. Da mesma forma que em um desenho sobre o acetato, essas personagens mantêm-se sobre uma estrutura de cor, uma matriz, que muda apenas o seu contorno. Como ocorre em uma animação tradicional, o espectador reconhece a personagem, porque ela está riscada sobre a superfície do acetato. Entretanto, a massa de tinta, a cor que sustenta e destaca a personagem, está no *verso*.

2. De um lado do acetato, um traço: Sujismundo

No início da década de setenta, campanhas de saúde e de higiene foram promovidas pelo Governo Federal e exibidas em rede nacional pelas emissoras de televisão. O Brasil vivia uma fase de desenvolvimento e expansão das telecomunicações, como resultado de investimentos do governo, e estava entusiasmado com as possibilidades tecnológicas.

O país permanecia sob a intervenção das Forças Armadas que assumiram o poder executivo com a finalidade de manter afastada a presença da ideologia comunista no Brasil. Em conseqüência, militares se revezaram no governo do país desde 1964 até 1984 considerando o regime como uma “Revolução”.

A preocupação com a imagem da “Revolução” resultou na criação de um órgão oficial que procurou levar à opinião pública algumas ações governamentais, buscando minorar a ação dos Presidentes Militares do país: em 1971 foi criada a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas). O embrião deste órgão havia surgido anos antes como um simples grupo de trabalho e, durante o governo Costa e

Silva, tornou-se um órgão ligado ao gabinete militar. As Assessorias de Relações Públicas, como ficaram conhecidas, buscaram produzir uma única visão do Regime, ou seja, a imagem idealizada e oficial do governo. As propagandas do Estado da época apoiaram e estruturaram a imagem do Presidente e da “Revolução” em diversas mídias, e tinham como objetivo cativar a sociedade brasileira.

Embora o motivo imediato da criação do grupo de trabalho tenha sido a preocupação com a imagem pessoal de Costa e Silva, a origem do trabalho da AERP era carregada de preocupações políticas, pois estavam conscientes da impopularidade do governo militar, como observou, em 1977, o Coronel José Maria de Toledo Camargo, chefe de todas as atividades do Governo Federal do Presidente Geisel ligadas à divulgação e relações públicas. (Rampazzo, 1977)

O modelo de Estado Autoritário assumido pelo poder Militar repercutiu no cotidiano da sociedade, e podia ser percebido em algumas campanhas promovidas pelo governo, exibidas em filmetes nos intervalos dos programas de televisão.

Algumas dessas vinhetas foram realizadas em animações de até 60 segundos, desenvolvidas com muito esmero e que exploravam as possibilidades tecnológicas da época. Uma campanha realizada pela AERP foi o desenho animado – Sujismundo, Dr. Prevenildo e Sujismundinho – criado pelo artista Ruy Perotti, durante o governo Médici.

A personagem Sujismundo fazia parte de uma campanha de saúde e higiene que abrangia outras mídias como rádio e peças impressas. Os filmes foram exibidos nos intervalos comerciais das emissoras de televisão e não ficaram restritos ao mandato do Presidente Médici, pois continuaram a ser exibidos, também, nas propagandas do governo do Presidente Ernesto Geisel. Estes filmetes são lembrados por alguns políticos que sugerem reeditar as campanhas de higiene e limpeza urbana dos anos setenta, como demonstra uma matéria publicada no Jornal do Brasil, em 2001: “Depois de sobrevoar, terça-feira, as áreas do estado do Rio mais afetadas pelas enchentes, o ministro da Integração Nacional, Ney Suassuna, decidiu ressuscitar o Sujismundo, personagem de campanha institucional lançada em 1972 pela antiga Assessoria de Relações Públicas da Presidência da República (Aerp).” (Radiobras, 2003)

Durante o Regime Militar, a personagem fez parte de uma campanha que abrangeu dois momentos distintos do país: o Brasil do “milagre econômico”, do governo do Presidente Militar Médici e o país encontrado pelo Governo Geisel, quando o “milagre” já havia se transformado em crise econômica. Outros fatores demonstram que a atuação dos governos militares não eram semelhantes: Médici pertenceu ao grupo que defendia uma postura mais rígida na condução do país e era considerado pelo próprio poder militar como participante da “linha dura”. O combate à ação “subversiva” e o controle da imprensa brasileira foram abrandados posteriormente no governo de Geisel, que se manteve com uma postura mais aberta dentro das rígidas características do Regime. Apesar dos conflitos internos dos líderes da “Revolução”, as campanhas da personagem Sujismundo veiculadas pela AERP mantiveram-se integradas ao pensamento do Regime e obtiveram uma favorável ressonância entre governo e sociedade brasileira.

Nas campanhas de saúde e higiene, Sujismundo era representado como uma figura “sempre doente”. Em uma dessas mensagens, classificadas como uma campanha de “higiene”, a “doença” da personagem causava um constante desânimo em razão do descuido com a higiene pessoal. Os conselhos e as repreensões à personagem eram do Doutor Prevenildo, um médico que alertava para as doenças que surgiam devido à falta de higiene.

Mesmo quando não estava presente em cena, os conselhos eram insistentemente lembrados pela criança da família, o filho do Sujismundo, como aparece em um dos filmetes: Sujismundinho, vestido com um uniforme escolar, tenta impedir que o pai entre na água de um rio que está próxima a sua casa. O filho teme que seu pai possa “ficar doente (...) por causa da água do rio”. Sujismundinho afirma que o “Doutor Prevenildo diz na escola que...”; neste momento surge a imagem do médico que está sempre

vestido de branco e usa um estetoscópio. Para o Doutor Prevenildo: “É preciso cuidado com os banhos de rios e lagos. As sujeiras colocadas nas margens são levadas pelas cheias ou pelas próprias pessoas que sujaram os rios. A água fica contaminada pelos transmissores de sérias doenças como a esquistossomose, a cólera, a febre tifóide, etc. que atacam as pessoas quando são engolidos ou quando penetram pelo próprio corpo”. (Agência Nacional, 1977c)

Após as imagens ilustradas pelo médico/professor, o Sujismundinho reaparece em cena seguindo os conselhos do doutor e alertando o pai sobre o que aprendeu na escola: “Muitas dessas doenças não seriam contraídas se pessoas como o senhor evitassem banhos do rio”. (Agência Nacional, 1977c)

Esta personagem, Sujismundinho, é diferente do pai: segue os conselhos aprendidos na escola contrários ao comportamento paterno. Sua voz prolonga os conselhos do médico levando consigo, para além da escola, as lições de higiene e de saúde. Entretanto, o nome da personagem a mantém associada à *imundice* da figura paterna. O mesmo acontece com o outro filho do Sujismundo, ainda recém-nascido, mas com o nome semelhante: Sujismundinho II.

Na escola, a criança aprende os conselhos do Doutor Prevenildo e busca orientar o pai Sujismundo procurando *corrigir* as crendices e os receios da personagem. Sujismundinho mantém-se distante dos problemas de saúde com as aulas ministradas pelo médico ou com um “manual de higiene”. Mesmo sendo orientado pelas mensagens do doutor, o filho não consegue modificar completamente o comportamento do pai. Nada parece mudar a concepção da personagem, fadada à sujeira e “por isso”, sugere o Doutor Prevenildo em uma campanha, essas pessoas “estão sempre doentes”. (Agência Nacional, 1977a)

3. No verso, algumas cores: A construção de uma personagem

Alguns atributos da personagem eram formados não apenas no diálogo entre Sujismundinho, Doutor Prevenildo e Sujismundo, mas apareciam de forma clara na imagem da personagem: roupas amassadas, mosquinhas voando freneticamente sobre a cabeça, rosto sujo, cor amarelada, postura curvada e andar cansado formavam a composição da personagem. Para reafirmar os valores da imagem, algumas características eram destacadas nos diálogos ou estavam claras nas orientações do Doutor Prevenildo. O Sujismundo pode ser descrito como uma figura cansada, doente, que usa roupas amassadas, supersticiosa, ignorante e, conseqüentemente, distante do progresso, como sugere o refrão de uma das músicas das campanhas que eram veiculadas no rádio: “Mande o Sujismundo embora, com a sua sujismundice; (...) Povo desenvolvido é povo limpo; Povo limpo é sadio”.

Essas características nos remetem a uma outra personagem. Entretanto, neste parágrafo, cabe aqui uma pergunta e, para construí-la, preferimos utilizar um trecho de um famoso discurso de Rui Barbosa realizado no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, na primeira década do século XX: “Conheceis, porventura, o Jeca Tatu, dos ‘Urupês’, de Monteiro Lobato, o admirável escritor paulista?” (Neves In: Lobato, 1943)

Jeca Tatu e Sujismundo foram compostas em épocas distintas, o que supõe algumas sensíveis diferenças. Entretanto, as características de ambas parecem formar um círculo que envolve as personagens, como se as tintas usadas fossem as mesmas: alguma essência permanece, contudo foram “maquiadas” por um traço desigual que mantém a aparência irregular das personagens. Propomos aqui que a personagem Sujismundo foi fundamentada sob a matriz do Jeca Tatu.

A extensa obra literária de Monteiro Lobato teve início em meio à polêmica que envolveu Jeca Tatu e o desdobramento do sucesso de *Urupês*. Antes mesmo do discurso de Rui Barbosa, o livro já estava na quarta edição, comprovando que independentemente da publicidade do famoso jurista um marco divisório estava sendo formado na literatura brasileira no início do século XX. No texto que abre a publicação de *Urupês*, em obra completa no final da década de cinquenta, Edgard Cavalheiro analisou o surgimento do livro não apenas como “um acontecimento sem precedentes na literatura brasileira”,

mas como “uma linha divisória” assinalando que a obra foi “sobretudo ponto de partida caminho aberto aos que vieram depois”. (Cavalheiro, 1959).

Esta “linha divisória” não surgiu apenas na obra literária brasileira, apesar de demarcada pela construção da personagem Jeca Tatu. A “invenção” do *tipo* Jeca foi um ápice na literatura, mas representa, sobretudo, uma complexa transformação na vida brasileira. A criação da personagem está alinhada a diversos acontecimentos que marcaram profundas modificações e que “invadiram” a vida cotidiana dos brasileiros: a superioridade humana sobre a natureza, a modernização da ciência, a cidade, as indústrias.

Muitos destes símbolos foram fatores identificados com o progresso infinito que transformaria todas as nações do mundo. Esses eventos combinados criaram uma figura idealizada do brasileiro moderno, conseqüentemente urbano, sonhado pelos intelectuais nacionais que tinham como inspiração a cultura européia. Em oposição, esta figura contrastou-se com o símbolo do homem agrário, também idealizado, mas identificado como um *tipo*, uma raça existente no país. A sociedade brasileira, entretanto, não percebeu que de um lado ou de outro lidavam com caricaturas grosseiras: a batalha no campo das idéias materializou esses elementos simbólicos e transformou o caboclo, herói da literatura nacional, em um vilão.

Como sugere Cavalheiro, Lobato acreditava na existência deste “tipo” do interior do país e observava o desconhecimento desta figura pelos brasileiros cultos que, afastados do contato com a terra e com o homem caboclo, “falseavam, romantizando-o”. Monteiro Lobato fez suas considerações sobre o homem do campo que ele acreditava na época: “não é um homem sadio e valente, espirituoso e decidido” e sim um “pobre ser humano, doente, molenga, incapaz de ação e de pensamento”. Desta forma, Lobato criticou a literatura brasileira de características ufanistas. (Cavalheiro, 1959)

No momento que surgiu o Jeca Tatu, a sociedade mundial vivia um processo em direção a mudanças. Estes sentimentos foram suscitados pelas transformações geradas a partir da rápida industrialização, mas também foram impulsionados pelo desenvolvimento científico e por teorias surgidas no século anterior.

A política mundial contribuía para o acirramento das disputas entre as nações ávidas por mercados consumidores e por fornecedores de matéria-prima para as indústrias, fato que já era percebido na passagem do século XIX para o século XX. Este cenário provocaria a Primeira Grande Guerra Mundial. Durante o conflito, os campos europeus foram palco do espetáculo proporcionado pelas poderosas nações de armas de fogo: construídas pelo homem, as armas consumiram os campos e as cidades européias em incêndios.

Os brasileiros, distantes dos horrores de uma guerra, também lastimavam a devastação do solo europeu. Enquanto pairava o olhar transatlântico de uma parcela da sociedade brasileira, surgiu um grito decepcionado em uma carta para o jornal *O Estado de São Paulo*. Em 1914, um fazendeiro de nome Monteiro Lobato, sacudiu a sociedade de olhar perdido no horizonte, lançando um polêmico texto sob o título *Velha Praga*. Nas linhas do jornal paulista, o autor concretizou um outro olhar sobre o Brasil, já difundido no meio intelectual, mas ainda não absorvido pela literatura nacional. Ao associar os incêndios daqueles campos europeus em guerra com os que haviam em solo nacional, Lobato deslocou as atenções da sociedade para um outro prisma: “Andam todos em nossa terra por tal forma estonteados com as proezas infernais dos belacíssimos ‘vons’ alemães, que não sobram olhos para enxergar males caseiros”. Para Lobato, a causa dos “males caseiros” era o caboclo. (Lobato, 1943).

A carta seguiu um novo destino e foi publicada em um livro, *Urupês*, cujo o título foi batizado pelo amigo e sanitarista Arthur Neiva. A ruptura provocada por *Urupês* pode ser percebida pelas declarações de Osvald de Andrade que assumiu “esse livro” como um autêntico “marco zero” do movimento modernista “que quatro anos depois deflagraria tão ruidosamente” em São Paulo e culminou em uma influência literária para a criação de *Macunaíma* de Mario de Andrade. (Cavalheiro, 1959)

O desdobramento de *Urupês* concretizou a intenção de seu autor Monteiro Lobato: “Ou dou um coisa que preste, que esborrache o indígena, ou não dou coisa nenhuma”, dissera alguns anos antes da criação da personagem Jeca. Um reflexo desse campo de batalha, formado no início do século XX em torno do Jeca Tatu, pode ser demonstrado na formação de dois blocos distintos de opinião sobre a personagem e a existência deste “tipo” brasileiro: enquanto alguns intelectuais entendiam que Jeca Tatu representava “a expressão mais pura do nosso caipira”, em oposição, outros desmereciam a criação e acusavam-na de “falsa” e “exagerada”. Desta forma, “enquanto o público ia absorvendo os exemplares”, comenta Cavalheiro, na imprensa uma “celeuma rumorosa” era criada em torno do Jeca Tatu, isto porque “Monteiro Lobato criara um tipo destinado a provocar incontáveis discussões, a fazer carreira, a permanecer como um dos únicos ‘tipos’ da literatura brasileira”. (Cavalheiro, 1959)

No clamor da época, o texto foi absorvido pelo discurso político: Rui Barbosa, no Teatro lírico do Rio de Janeiro, perguntou se o país “conhecia aquele tipo de raça que, entre as formadoras da nossa nacionalidade, se perpetua vegetando de cócoras, incapaz de evolução e impenetrável ao progresso”. Opositorista do então Presidente da República, Rui Barbosa aproveitou a polêmica sobre o Jeca Tatu e transformou a caricatura do caboclo em uma *arma* na batalha por mudanças. Deste modo, o livro *Urupês* foi conduzido do “terreno sociológico e literário para o político, onde as paixões são mais suscetíveis de explosões e as repercussões bem mais profundas.” (Cavalheiro, 1959)

A figura do Jeca Tatu foi assimilada e admitida pela sociedade brasileira como uma figura que impedia o desenvolvimento do país, e passou a ser utilizado como um termo da língua portuguesa. No Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, publicado em 1963, o termo “Jeca-Tatu”, por exemplo, é sinônimo de “nome e símbolo do caboclo do interior do Brasil”. (Ferreira, 1963)

Monteiro Lobato não foi apenas o porta-voz de fazendeiros incomodados pela política nacional nos primeiros anos da República, mas também o clamor dos pensadores que pretendiam mudar os rumos do país. Entretanto, buscando transformar a nação, cristalizaram um olhar determinista sobre o Brasil: entre o final do século XIX e início do século XX, as teorias que abordavam o problema brasileiro eram formuladas a partir da aceitação do pensamento de superioridade dos povos de origem europeia – brancos – em relação a outras civilizações consideradas como raça inferior. Havia um outro fator que agravava a condição brasileira, do ponto de vista dessas teorias, pois o clima do país não favoreceria o desenvolvimento de uma raça considerada “superior”, como observa Skidmore: “os europeus não poupavam palavras pejorativas à América Latina pela sua posição geográfica e, principalmente, ao Brasil por causa da influência africana e indígena na formação mestiça do povo brasileiro”. (Skidmore, 1976)

É necessário ressaltar que a personagem de Monteiro Lobato foi gerada no início do século XX com o objetivo de desmistificar o comportamento do sertanejo, que naquela época era romantizado pelo olhar intelectual da literatura brasileira. Este “tipo de raça”, como foi destacado por Rui Barbosa em seu discurso, era a evidência e a personificação do problema nacional cristalizado na matriz “Jeca Tatu”. Esta figura, fundamentada inevitavelmente a partir de reflexões sobre teorias raciais europeias, era um espectro do pensamento dos intelectuais brasileiros devido à visão pessimista sobre o Brasil e países latinos.

Lobato estava imerso no pensamento de sua época e encontrou em diversas teorias a solução para a abordagem do tema, cujo desenvolvimento culminou na criação do Jeca. No livro *Preto no Branco*, Thomas Skidmore destaca que, em 1914, “a maior parte da elite teria dado, explícita ou implicitamente, uma explicação racista” aos problemas nacionais e “Monteiro Lobato, escritor e editor, é um bom exemplo disso”. A personagem Jeca Tatu estava presa na origem por uma “armadilha determinista descrita em linguagem muito semelhante à do determinismo racista anterior a 1914”. (Skidmore, 1976)

Esta personagem foi consequência de uma série de sentimentos impulsionados por outros autores nacionais que no século XIX refletiam mudanças no pensamento da elite brasileira. Como exemplo, Skidmore destacou que o “feitiço do romantismo” não foi ameaçado nos primeiros anos do século XIX, “mas já no começo da década de 70, Silvio Romero e Tobias Barreto tinham lançado uma campanha feroz contra o indianismo e o ecletismo”. (Skidmore, 1976)

Lobato pretendeu enfrentar esta personagem idealizada na obra literária, utilizando-se da mesma linguagem, a escrita. Para confrontar um imaginário materializou um outro, o que possibilitou dispor lado a lado duas personagens antagônicas: o sertanejo determinista em oposição ao sertanejo idílico. O debate provocado na época acendeu um discurso já corrente na sociedade brasileira, mas que não havia sido “concretizado”.

Assim, o Jeca Tatu tornou-se uma espécie de matriz do brasileiro “doente, molenga, incapaz de ação e de pensamento”. Concretizado este fundamento, restou à sociedade absorvê-lo ao longo das décadas e reproduzi-lo. Lobato concebeu o Jeca antes de 1914, quando refletia a idéia em escrever sobre o “caboclo profundamente nacional” constituindo-o “sem laivos nem sequer rastro de qualquer influência européia”. Em fevereiro de 1912, em carta para um amigo, Lobato abordou pela primeira vez o assunto, designando o caboclo como o “piolho da terra”. Somente em 1914 surgiu o Jeca Tatu. (Cavalheiro, 1959)

4. Novas cores sobre uma tinta seca

A idéia de Lobato acabou transformando o caboclo em um vilão consumido pela sociedade intelectual brasileira, naquele momento, como a fonte das mazelas nacionais. Anos mais tarde, coube a Lobato buscar amenizar suas acusações, usando como artifício retirar o foco determinista de sua personagem, apontando o problema na condição de saúde da população do interior do país.

O pesquisador da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz), Ricardo Augusto dos Santos, destaca em um artigo que Monteiro Lobato e o Jeca “regenerado” pela ciência formam “sinais emblemáticos” da mudança de concepção na sociedade brasileira: “Influenciado pelo contato com os membros do movimento sanitaria e pela leitura do relatório da expedição” realizada no interior do país pelo amigo Arthur Neiva e por Belisário Penna, Monteiro Lobato transformou o Jeca Tatu, ignorante e culpado por sua preguiça, em Jeca Tatuzinho, vitimado pela doença e salvo pelo desenvolvimento científico através de um médico. (Santos, 2003)

Santos observa que, este novo paradigma era fundamentado na “idéia de um conhecimento científico que anunciava medidas concretas para resolver o problema apontado como grave da mestiçagem racial no Brasil”, que se apresentava como um obstáculo na construção da identidade nacional. Para solucionar esta questão, os intelectuais brasileiros, inclusive os médicos, apressaram-se em transformar a realidade nacional apoiando-se à “causa eugênica”. (Santos, 2003)

Lobato esteve no centro destas transformações e foi um importante porta-voz do pensamento dos membros do movimento sanitaria – entre eles Renato Kehl, Belisário Penna e Arthur Neiva – transmitido à sociedade brasileira. Para realizar o processo de transformação da nação, mantendo afastado os riscos de incerteza de seu futuro, eram necessários algumas adoções das regras de eugênia e “conceitos da educação higiênica-eugênica” para que a ciência transformasse o país no desejado “branqueamento” dos corpos e mentes. (Santos, 2003)

O pensamento da época era observado com ressalvas por poucos intelectuais brasileiros que alertavam para esta *armadilha*. Neste sentido, Santos identifica que o escritor Lima Barreto era “um dos poucos a atacar a questão social e econômica”, como destacava em um artigo de jornal, em 1918, Barreto destacava os trabalhos de “jovens médicos” como Arthur Neiva, Carlos Chagas, Belisário Penna, que “vieram demonstrar que a população roceira do nosso país era vítima desde muito de várias moléstias que a alquebravam fisicamente”. Lima Barreto, entretanto, observava com cautela: “(...) julgo que o doutor Penna tem razão, julgo que ele e seus auxiliares não falsificam o estado de saúde de nossas populações campestres. Têm toda a razão. O que não concordo com eles, é com o remédio que oferecem...” (Santos, 2003)

Jeca Tatuzinho foi uma personagem desenvolvida a partir do primeiro Jeca. Ela foi elaborada por Lobato para ensinar às crianças noções básicas de higiene e saneamento. Jeca Tatuzinho foi lançado em 1924 e um ano depois fazia parte da promoção dos produtos, principalmente de um Biotônico, do

laboratório Fontoura Serpe & Cia, do amigo Cândido Fontoura. Ilustrada por Belmonte, nas primeiras edições, e por J. U. Campos, posteriormente, a peça publicitária chegou a marca de 100 milhões de exemplares no ano do centenário do escritor paulista.

Thomas Skidmore afirma que a história do novo Jeca foi publicada pela Sociedade Eugênica de São Paulo e Liga Pró-Saneamento do Brasil em 1918. Lobato também utilizou a própria firma para imprimir e distribuir “em grande quantidade” os livros e folhetos educativos sobre “princípios de higiene, nutrição e agricultura científica”. Para Skidmore, a transformação da personagem em um “pobre diabo” estava entrelaçada a “teoria racista vigente”: “a presunção de que o índio era inferior ao branco”. (Skidmore, 1976)

A importância da personagem Jeca para o imaginário social brasileiro também é observada pelo pesquisador Ricardo Augusto dos Santos: o desenvolvimento da personagem de Lobato está associada “às políticas de saúde pública e de educação no desenvolvimento econômico e social do país”. Para Santos, Jeca Tatu é uma das mais “fortes representações sociais de nossa identidade”, pois “articula o retrato pobre, ignorante e doente da sociedade, especialmente dos trabalhadores rurais, personagens presentes na literatura brasileira, à regeneração e salvação do ‘povo’ por meio da ação do Estado”. (Santos, 2003)

A história desenvolvida por Monteiro Lobato criou uma nova personagem, o médico, símbolo da ciência e do conhecimento, que recupera o Jeca Tatu de suas mazelas. Convém ressaltar que o médico também está presente nos filmes da AERP, sob o nome de Doutor Prevenildo, e Jeca Tatuquinho, o doente “regenerado”, permaneceu no diminutivo: Sujismundinho.

O foco mudou, mas para Lobato a raiz do problema nacional permaneceu centrada em seu ponto de origem, Jeca Tatu. Mesmo após a criação do Jeca Tatuquinho e do Zé Brasil, a personagem inicial manteve-se presente no imaginário brasileiro.

5. Uma única personagem sobre um acetato: uma frente e um verso

As características do Jeca apontadas por Lobato parecem adequadas à imagem da personagem Sujismundo composta para a Assessoria de Relações Públicas do Governo Militar. A voz da ciência parecia determinar o longo destino da personagem fadada a ter os ouvidos e olhos cerrados pela ignorância. Voltar-se para as semelhanças de Jeca e Sujismundo é apontar um sentido às avessas. Lobato lançava-se como uma voz do sertão que vinha para ressoar nos ouvidos “às gentes da cidade” o lamento do abandono desses recantos do país pelo governo e pela intelectualidade da época. O texto de Lobato criticava o desconhecimento por parte dos “intelectuais” da existência de um “Jeca” distante da modernização idealizada pela sociedade nacional. Ao relacionar o caboclo a uma “praga”, um “piolho da terra”, um “parasita”, que infestava sem piedade o solo nacional, Lobato proporcionou argumentos para consolidar as idéias de mudança na condução da sociedade brasileira rumo a uma nova civilização que era pensada por intelectuais e também por alguns médicos sanitários. (Lobato, 1943)

O Doutor Prevenildo, por sua vez, representava a voz da autoridade e das “gentes da cidade” ao alertar quanto à presença do “tipo” Sujismundo. Esta coincidência dos fatos parece configurar um imaginário consolidado por décadas.

O progresso também era a preocupação do governo militar e de representantes da elite brasileira no início dos anos setenta. Através de publicações da AERP ou da Escola Superior de Guerra, o governo se expressava angustiado com a condução e construção da identidade nacional. Assim como no início do Século XX, este texto da Escola Superior de Guerra, do início da década de 70, demonstra a presença perturbadora do estereótipo criado a partir do Jeca Tatu: “...presente, toda a riqueza dos desejos, da vontade e dos interesses da famosa figura do herói sem caráter de ‘Macunaíma’, desataviada, desvinculada da ordem social e do progresso civilizador. Da letra impressa e do raciocínio lógico, seguro e conseqüente.” (ESG, 1971)

Na década de setenta a causa do problema não estava mais centrada na figura do sertanejo, mas permanecia na imagem do brasileiro afastado da vida urbana e, portanto, distanciado dos benefícios animadores do progresso. Longe do desenvolvimento das grandes cidades, o cidadão brasileiro estava imerso nas crenças que o desvirtuariam do progresso, da ordem social e da moral. Como desdobramento, não caberia nenhuma hesitação na mensagem do governo em suas campanhas: “Povo limpo é povo desenvolvido, povo limpo é sadio”.

Neste contexto, o desenho animado das campanhas de higiene e de saúde utilizou algumas cenas já presentes no imaginário da sociedade, mas sob um novo traço: o Sujismundo. Entretanto, a personagem possuía algumas cores já cristalizadas no seu *verso*. A personagem espelhou também o que ocorreu na sociedade brasileira: a ordem simbólica mudou e com ela o traço do Jeca Tatu se transformou.

A figura do brasileiro doente e molenga percorreu outros caminhos e com ela surgiram novos nomes, novas cenas: com Monteiro Lobato foi Jeca Tatuzinho; no texto de Viriato Corrêa foi o menino Pata Choca, personagem do livro Cazuza; e nas campanhas do governo militar foi o Sujismundo. O embate entre a figura do médico redentor e os males do homem brasileiro permaneceu no imaginário social. Assim, na década de setenta, um “dispositivo” escamoteou as mesmas personagens do nosso olhar.

Essa *camuflagem* é observada pelo pesquisador Emanuel Mariano Tadei ao afirmar que a discussão sobre a identidade nacional e a formação de uma “raça” brasileira tem como origem a manutenção de um “dispositivo de poder” e foi mantida desde o século XVIII, quando houve a necessidade de discutir “a mestiçagem” com a finalidade de “solucionar um problema que sempre incomodou os brancos europeus no Brasil Colônia: o medo constante de revoltas por parte dos escravos”. (Tadei, 2003)

Segundo o pesquisador, este “dispositivo pode se manifestar como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda até então”. Tadei identifica como “dispositivo de poder”, no caso brasileiro, o “dispositivo de mestiçagem” que atua em “discursos, ações, leis e programas de instituições”. Assim, “ele pode ser entendido como um conjunto de saberes e estratégias de poder que atua sobre nossa identidade nacional, tendo por objetivo integrar e tornar dóceis as etnias que estão na raiz de nossa nacionalidade (no caso os indígenas do continente e os negros africanos)”. Este dispositivo apontado no Brasil como sendo “o dispositivo de mestiçagem” comanda “ações e saberes” em uma direção: “criar uma consistência entre todos esses elementos díspares” da formação da nacionalidade brasileira, gerando “subjetividades dóceis, mal delimitadas e manipuláveis”. (Tadei, 2003)

Ele observa que “a partir de meados do século XX esse dispositivo sofreu uma metamorfose importante, mas sem desaparecer”. O autor afirma que este dispositivo não foi eliminado mas “reinterpretado” na década de 1970, quando “os brasileiros experimentaram a crise mais aguda de identidade nacional”. (Tadei, 2003)

Tadei interpreta que a mutação deste dispositivo estaria na migração da discussão do plano étnico para o plano subjetivo. A discussão sobre a identidade nacional deixou o plano étnico – ou seja, a questão sobre o mestiço identificado a partir da união entre brancos europeus, negros e índios – para um plano subjetivo. O autor conclui que na década de setenta, o “problema” passou a ligar-se a “alguns traços culturais e subjetivos que precisavam ser combatidos, por serem considerados arcaicos e incompatíveis com a modernização do país”. Portanto, a sociedade brasileira permaneceu ligada a uma mesma estrutura no plano subjetivo: “um preconceito internalizado aliado a uma subjetividade mal delimitada e pouco coesa”. (Tadei, 2003)

Devemos observar a discussão sobre a mestiçagem no país, considerando alguns pontos abordados por Tadei e, principalmente, destacar o “dispositivo de mestiçagem” como criador de um “tipo” brasileiro fadado ao fracasso e que se fundamentou em um “fenômeno natural”. Ao longo dos anos setenta, a sociedade brasileira persistiu procurando por algumas respostas a antigas questões, acerca da sua identidade nacional, e a voz oficial dos intelectuais brasileiros permaneceu repetindo um velho

discurso. Na frente do acetato, o Brasil da década de setenta apresentava-se novo, mas, no verso, em suas cores intensas, havia uma tinta que não mudara desde a segunda metade do século XVIII.

Bibliografia:

AGÊNCIA NACIONAL. Filmetes institucionais: EH/FIL 0724L. 05/F.01. Higiene. 1977a. 1'20" Color.

_____. Filmetes institucionais: EH/FIL 0730L. 05/F.07. Higiene. 1977b. 1'10" Color.

_____. Filmetes institucionais: EH/FIL 0733L. 05/F.10. Contaminação dos rios. 1977c. 1'11" Color.

CAVALHEIRO, Edgard. Vida e Obra de Monteiro Lobato. Inn: LOBATO, M. Urupês. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959. Obras completas de Monteiro Lobato; v. 1.

Escola Superior de Guerra (Brasil). Departamento de Estudos. O homem em nossa época. Rio de Janeiro: ESG, 1971. 23p.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Hollanda. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Assistência de José Baptista da Luz. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. 10ª Ed. 1288p.

GARCIA, Néelson Jahr. Sadismo, sedução e silêncio: propaganda e controle ideológico no Brasil: 1964-1980. São Paulo: Edições Loyola, 1990. 168p.

GEISEL, Ernesto. Discursos. Brasília: Assessoria de Imprensa da Presidência da República, Fevereiro, 1976. Volume III. 125p.

LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959. Obras completas de Monteiro Lobato; v. 1.

_____. Urupês: outros contos e coisas. Organizada e prefaciada por Artur Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943. "Edição Onibus", comemorativa do 25º aniversário da estréia do escritor, Vol. 18. 664p. MÉDICI, Emílio Garrastazu. O sinal do Amanhã. Departamento de Imprensa Nacional, Agosto, 1973, 2ª ed. 125p.

NEVES, Artur. Notas biográficas e críticas. Inn: LOBATO, Monteiro. Urupês: outros contos e coisas. Organizada e prefaciada por Artur Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943. "Edição Onibus", comemorativa do 25º aniversário da estréia do escritor, Vol. 18. 664p. XI – XLJ.

PORTUGAL, Henrique Furtado. Noções de higiene rural. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura – Serviço de Informação Agrícola, 1949 (1ª ed.), 1959 (3ª ed.). 168p.

RADIOBRAS. [on line], Brasil, 2003. Disponível:
http://www.radiobras.gov.br/antiores/2001/sinopses_2712.htm [Capturado em 23 abril 2003].

RAMPAZZO, Gilnei. A imagem oficial, retocada para consumo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 out. 1977.

SANTOS, R. A. Lobato, Os Jecas e a Questão Racial no Pensamento Social Brasileiro. Disponível:
www.achegas.net, v.n.7, 2003. [Capturado em 18 julho 2003].

SKIDMORE, Thomas E. Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 - 1985. Trad.: Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Trad.: Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Estudos Brasileiros Vol. 9. 332p.

TADEI, Emanuel Mariano. A mestiçagem enquanto um dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional. In: Psicologia, Ciência e Profissão. Brasília, Ano 22, n. 4, pp. 2-13, Março, 2003.