



A construção da identidade cultural campineira através da *Gazeta de Campinas* relatando o filme *João da Matta*¹

Gustavo PADOVANI²

Universidade de Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo

Resumo

Este artigo baseia-se na coleta do material híbrido entre críticas e reportagens encontradas nos periódicos *Gazeta de Campinas* sobre o filme *João da Matta* (1923). Através de um estudo sobre a formação cultural do caipira no interior de São Paulo, a investigação pretende traçar a relação conflituosa entre a identidade cultural do campineiro e suas representações em um de seus periódicos locais, ao relatar o primeiro filme produzido na região.

Palavras-chave:

jornalismo histórico; Campinas; antropologia; cinema;

Introdução

Um jornal se constrói através de relações paradoxais: enquanto confirma-se pela periodicidade, formando assim uma coleção, ele pode ser lido em unidades fragmentadas, em que “cada seqüência tende-se a tornar uma unidade fechada em si própria” (MOUILLAUD, 2002, pg. 173). Essa “unidade fechada” retém informações delimitadoras de certos aspectos temporais, regionais e públicos específicos, que com a chegada conseqüente do próximo exemplar, também paradoxalmente, perde sua atualidade, mas ganha importância enquanto registro histórico. Sob essa perspectiva, a coleta de periódicos do passado apresenta-se como um dos principais recursos para o exercício de compreensão da identidade cultural de uma região.

Sob esse prisma, este artigo objetiva realizar a análise do conteúdo noticioso produzido sobre o filme campineiro *João da Matta* no periódico *Gazeta de Campinas*, para localizar os caracteres que contribuem para a construção da identidade cultural campineira. Para a realização desse percurso, torna-se necessário explicitar alguns preceitos antropológicos, aproximando-se assim da compreensão do que se entende por

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática 1 – História do Jornalismo, dos Grupos de Pesquisa e Núcleo de Pesquisa Intercom, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de graduação do curso de Jornalismo pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo, e-mail: guspado@gmail.com



identidade cultural. Essa premissa abranje também a verificação do processo de modernização da cidade de Campinas, cujas origens são provenientes da denominada área cultural caipira. O aparecimento do primeiro filme campineiro realizado em 1923 e o seu trato noticioso, irão expor os valores atribuídos a essa película, tanto em sua representações para o panorama cultural brasileiro, assim como o caráter simbólico que uma produção cinematográfica pode assumir ao representar o progresso de uma cidade em transformação.

Cultura e Identidade

A investigação da identidade cultural de uma região específica pode ser viabilizada através de uma série de processos etnológicos, históricos e psicológicos. A multidisciplinaridade dessa questão justifica-se primordialmente na própria gênese da palavra “cultura”, que durante o século das Luzes, na França, ganha um valor semântico que corroborou para o seu conceito moderno. A partir desse momento histórico, a palavra passou a ter uma autonomia: abandona a necessidade obrigatória de associar-se às “culturas das artes”, “cultura das letras”, para esboçar um conceito unitário, que estava relacionado ao progresso, ao aprendizado e a “formação” do espírito.

Mesmo com esse pressuposto, a concepção de cultura ainda seria amplamente discutida em terreno franco-alemão, principalmente a partir do momento em que a palavra assume o oposto da noção de civilização³ - fator determinante para ampliar a discussão sobre sua definição durante boa parte do século XIX. Paralelamente a esse paradigma, a reflexão sobre as particularidades do homem e de sua sociedade nesse mesmo século, possibilitaria a criação da etnologia e a sociologia. Utilizando-se dos postulados sobre a unidade do homem no Iluminismo, a etnologia científica preocupou-se em estudar a “cultura” de forma observadora.

Os fundadores da etnologia vão lhe dar um conteúdo puramente descritivo. Não se trata, para eles, assim como para os filósofos, de dizer o que deve ser a cultura, mas de descrever como ela é, tal como aparece nas sociedades humanas (CUCHE, 1996, p. 34).

Mesmo com os propósitos claros lançados pelos etnólogos, a compreensão de cultura ainda abarcaria novas teorias ao decorrer do século XX. O antropólogo americano Clifford Geertz, expõe uma concepção mais ampla do significado de cultura,

³ Sobre essa questão, Cuche cita os preceitos de Norbert Elias (1939): “Esse sucesso é devido à adoção do termo pela burguesia intelectual alemã e ao uso que ela faz dele na sua oposição á aristocracia da corte” (CUCHE, 1996, p. 24).



cuja argumentação fundamenta-se através do caráter de interpretação que os textos antropológicos assumem, já que o processo descritivo impossibilita uma divisão específica entre os dispositivos de representação e aquilo que se assume como conteúdo substancial.

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 24).

Dentre os países em que os estudos etnológicos sobre cultura começam a se desenvolver, os Estados Unidos é o lugar onde esses estudos tornam-se absorvidos com grande aceitação, pois diferentemente da Europa, o país cristaliza-se como uma nação pluriétnica. Em seu estudo publicado no livro “*A Noção de Cultura Nas Ciências Sociais*” (1996) o antropólogo Dennys Cuche, afirma que o êxito dessa ciência na região “é tão verdadeiro que falar de antropologia americana e “antropologia cultural” é praticamente o mesmo” (CUCHE, 1996, p. 65).

Mesmo que os países tenham aspectos de colonização claramente diferenciados⁴, que resultariam em configurações econômicas e sociais díspares, esse caráter pluriétnico dos EUA também é identificável no Brasil, originando uma série de estudos sobre a múltipla gestação étnica que alicerça o povo brasileiro.

A sociedade era, de fato, um mero conglomerado de gentes multiétnicas, oriundas da Europa, da África ou nativos daqui mesmo, ativadas pela mais intensa mestiçagem, pelo genocídio brutal na dizimação dos povos tribais e pelo etnocídio radical na descaracterização cultural dos contingentes indígenas e africanos (RIBEIRO, 1995, p. 448).

O historiador Darcy Ribeiro em “*O Povo Brasileiro*” (1995), ainda afirma que algumas décadas após a invasão portuguesa, “já havia se formado no Brasil uma protocélula étnica neobrasileira diferenciada tanto da portuguesa como das indígenas” (RIBEIRO, 1995, p. 269-270). Essas “protocélulas étnicas” no estudo de Ribeiro, se alastraram tentando a ocupação do interior do país e serão divididas, segundo o autor,

⁴ Ao mencionar a colonização do EUA em relação ao Brasil, Wilson Cano (1989) observa “O início de sua colonização caracterizou-se pela economia de pequena e média propriedade; não foi, portanto, uma colônia e exportação tipo *plantation*, e sim de povoamento, com alto grau de equidade distributiva.” (CANO, 1989, p.65).



em cinco tipos de culturas brasileiras tradicionais, denominados como “Brasis”: *Brasil Crioulo, Brasil Caboclo, Brasil Sertanejo, Brasil Caipira* e os *Brasis Sulinos*.

O processo de localização etnológica das diferentes culturas do país, efetivado por Darcy Ribeiro, imbrica diretamente com a noção de “identidade” estudada pelas ciências sociais. Embora a cultura tenha sustentações que a permitam existir sem a consciência plena de sua identidade, a concepção de ambas, apresentam grandes conexões, que servem, inclusive, para a diferenciação dos grupos sociais.

A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue de outros grupos (cujos membros são diferentes sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural (CUCHE, 1996, p.177).

Esse conceito de identidade autoriza Ribeiro a realizar sua separação dos cinco grupos culturais, pois ele “exprime a resultante das diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo e distante” (CUCHE, 1996, p. 177). Baseado nessas interações é que floresce o grupo cultural que se relaciona com esse artigo: o caipira.

O Caipira e Campinas

O *Brasil Caipira* constituiu-se primordialmente através de uma economia de pobreza. A forte cultura de cana-de-açúcar na costa nordestina, desenvolvida como a principal atividade econômica do Brasil colonial, não encontrava respaldo semelhante no cultivo do interior de São Paulo. Pouco povoada, a região do interior de São Paulo que se caracteriza como parcela do território caipira, era formada por indivíduos remanescentes de investidas bandeirantes e caboclos (miscigenação branca e indígena), que se organizavam em pequenos núcleos formados por “arraiais de casebre de taipa ou adobe, cobertos de palha.” (RIBEIRO, 1995 p. 364). Viviam de seu próprio cultivo, comunicavam-se através de uma variante da língua Tupí, possuíam alguns instrumentos de metal, armas de fogo e fabricavam suas próprias vestimentas de algodão grosseiro, se diferenciando assim das características da matriz indígena.

Esse modo de vida, rude e pobre, era o resultado das regressões sociais do processo deculturativo. Do tronco português, o paulista perdera a vida comunitária da vila, a disciplina patriarcal das



sociedades agrícolas tradicionais, o arado e a dieta baseada no trigo, no azeite e no vinho. Do tronco indígena, perdera a autonomia de aldeia igualitária, toda voltada para o provimento da própria subsistência, a igualdade do trato social de sociedades não estratificadas em classes, a solidariedade da família extensa, o virtuosismo de artesãos, cujo objetivo era viver ao ritmo em que os seus antepassados sempre viveram (RIBEIRO, 1996, p. 366-367).

No começo século XVIII, os bandeirantes paulistas que desbravavam áreas rumo aos sertões, descobriram uma grande parcela das zonas de mineração auríferas. Esse fator ocasionaria a atração de grupos populacionais tanto de outras regiões do Brasil e da Europa para os estados de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Essa busca foi responsável pelo crescimento populacional dos três estados citados, criando uma agricultura diversificada, arraigada ao comércio e uma vida urbana parcialmente desenvolvida. Mas ao final do mesmo século, essa mesma região adentrou em um período de decadência, em que “o ouro minguava e com ele a sociedade fundada na dissipação da riqueza” (RIBEIRO, 1996, p. 380). Com a economia da região Centro-Sul estagnada, a população começa a dispersar-se, reocupando a região atual do estado de São Paulo, distanciando-se do sistema produtivo e ocupando novamente a região em caráter de subsistência.

Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca do ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada. Em essência, exaurido o ouro minerador e rompida a trama mercantil que ele dinamizava a paulistânia se “feudaliza”, abandonada ao desleixo da existência caipira (RIBEIRO, 1995, p. 383).

Ao mencionar que a área paulista se “feudaliza”, Ribeiro refere-se ao caráter deslocador, primitivo e instável aplicado ao caipira - justificado pela predileção ao cultivo de grãos, cuja colheita pode ser realizada em poucos meses, às relações de troca entre si e as moradias primitivas. Devido a essa configuração social, cristalizou-se no imaginário popular, uma identidade secular do caipira associada a um representante do campo, atrasado, preguiçoso e de modos grosseiros. Portanto, a identificação do caipira acaba se desenvolvendo através de termos pejorativos, que afloram uma espécie de retomada ideológica colonialista, mas trazendo-a para uma configuração interna de colonialismo.

Basicamente, o conteúdo expressa a superioridade do colonizador: tudo que se refere a ele e a seu mundo é assinalado positivamente. É



dinâmico, sensato, trabalhador, verdadeiramente cristão, participa de uma civilização superior e seu meio de expressão, sua linguagem, é instrumento de elaboração de alta literatura. Por oposição, o colonizado é marcado negativamente, através de um mecanismo diabolicamente simples: o que é atributo cultural, o colonizador transforma em elemento essencial. Assim, o nativo torna-se, por natureza, um indivíduo preguiçoso, indolente, incapaz, idiotizado, sujo, violento, usando um falar rude que não pode exprimir com precisão conhecimentos mais refinados e sentimentos mais nobres (YATSUDA, 1987, p. 104).

Dentre as estruturas que corroboraram para a retomada dessa ideologia colonialista observada por Enid Yatsuda, algumas delas podem ser examinadas na própria forma de evolução de organização social entre os caipiras.

Mesmo que os proprietários de terras estivessem ligados aos mesmos troncos familiares e cultivassem hábitos semelhantes, a relação de auto-suficiência observada no caipira se dispunha em diversos níveis, gerando uma leviana estratificação social. Essa divisão dependia exclusivamente das formas de sociabilidade que alguns indivíduos da região criavam com outros, expandindo as formas de cultivo da terra, criando pequenas vilas, melhorando sua alimentação e propiciando coesões entre pequenos bairros. Ao passar do tempo, essas condições iriam acentuar gradualmente as diferenças entre uma grande e uma pequena propriedade, em medida diretamente proporcional a produção que proliferava, requerendo para si a possibilidade de empregar mão-de-obra servil escravista.

A presença do escravo, depois do colono estrangeiro, levou a uma recomposição na organização dos bairros, onde os mais ricos abandonaram o sistema de cooperação vicinal, marcando assim a diferença crescente entre sítio e fazenda. Ao mesmo tempo, o latifúndio se formava á custa de proprietários menores, por compra ou espoliação – esta sempre fácil numa sociedade em que a precariedade dos títulos e a generalização da posse de fato desarmaram o lavrador, na fase em que a expansão econômica passou a exigir os requisitos legais para configurar os direitos de propriedade (CANDIDO, 1964, p. 80).

A aparição dos latifúndios e das crescentes produções de café e cana-de-açúcar, motivada pelas férteis terras encontradas no oeste paulista, acabou expondo claramente as divisões encontradas entre os próprios caipiras. A mais latente delas resulta justamente na inadequação proveniente de seus antepassados indígenas, relativo à forma de rotinas intensas e exaustivas de trabalho latifundiário. Essa característica estava condicionada



principalmente a camada caipira inferior⁵, quase sempre demarcada pela instabilidade geográfica e no cultivo de suas próprias terras.

O escravo e o colono europeu foram chamados, sucessivamente, a desempenhar o papel que ele não pôde, não soube ou não quis encarar. E, quando se fez cidadão, foi progressivamente marginalizado, sem renunciar aos fundamentos de sua vida econômica e social. Expulso de sua posse, nunca legalizada; despojado de sua propriedade, cujos títulos não existiam, por grileiros e capangas – persistia como agregado, ou buscava sertão novo, onde tudo recomeçaria (CANDIDO, 1964, p. 82).

O contexto em que inicia-se um processo de inadequação ao caipira mais primitivo, relaciona-se profundamente com a alta da produção cafeeira – fator decisivo na história do estado de São Paulo. Com os latifúndios alimentando a produção de café para o exterior e o interior do país, tornava-se necessário uma nova organização dos métodos de produção, o que influiria totalmente nos processos de organização urbana.

Sob essas configurações agrárias e sociais explicitadas aqui, prosperava a cidade de Campinas. Erguida dentro do espaço geográfico da área cultural caipira paulista, inicialmente servia como abrigo para tropeiros, desertores de bandeiras, recrutamentos e logo atraiu lavradores devido a suas terras férteis. Elevando-se a categoria de vila na segunda metade do século XVIII, a região teria a “cultura de cana-de-açúcar, que ao lado da lavoura de subsistência, havia adquirido importância e, até meados do século XIX, será a responsável pelo gradual e progressivo enriquecimento de seus moradores” (SOUZA, 1979, p.2).

Com a descoberta da produtividade da cultura cafeeira, a região é elevada a categoria de cidade em 1842 com seu nome definitivo. O desenvolvimento da atividade cafeeira em Campinas é notado pelo jornalista Augusto Emilio Zaluar no livro “*Peregrinações pela Província Paulista 1860/1861*” (1945).

Apenas de trinta anos, que foi introduzida, e vinte, que tem tomado seu incremento. Existem aqui cento e oitenta e nove fazendas que se empregam nessa cultura, e avalia-se, termo médio, a exportação para cima de setecentas mil arrobas (ZALUAR *apud* SOUZA, 1979, p. 3).

⁵ Antônio Cândido compreende as estratificações dos caipiras em camadas: “Nas três camadas encontramos a presença da cultura caipira; mas na intermediária se localizam as suas manifestações mais típicas, visto como a superior tende com o tempo a se desligar dela, acompanhando a evolução dos núcleos urbanos; e a inferior nem sempre possui condições de estabilidade, que lhe permitam desenvolver as formas adequadas de ajustamento social.” (CÂNDIDO, 1964, p. 81).



O progresso da cidade torna-se visível com a chegada de elementos típicos da modernidade industrial em meados do século XVIII: a chegada da iluminação a gás, água encanada, instalações de ferrovias e a proliferação de periódicos. Por trás desse crescimento, havia “a formação de uma aristocracia agrária empreendedora, a aquisição de um *know how* agrário e comercial, entre outros fatores, incorporados pelo complexo cafeeiro” (LAPA, 1996, p. 85).

A aristocracia proeminente através de suas terras produtivas alçava ramificações políticas pró-republicanas, mantinha contato direto com o mercado exterior e recebia visitas do imperador Dom Pedro II. Esses fatos sociais fragmentados empenhavam as recém-formadas elites locais a inserirem Campinas em um processo intenso de urbanização, causando paralelamente, uma relação conflituosa com suas próprias origens e identidades caipiras, extremamente ligadas ao campo.

Sobrevivências e resistências coloniais que representavam um componente de caipirice, engravidando o aristocratismo local. Essa aparente contradição explicar-se-ia por se tratar de uma sociedade de recente enriquecimento, graças à acumulação propiciada pelo açúcar, que ainda não superara o seu despojamento, pelo isolamento em que vivia com meios precários de comunicação e falta de informações. A camada superior, i.e., aqueles que se enriquecem e superaram a subsistência e se urbanizam, contentou-se com padrões de vida que ofereciam no atendimento maior quantidade e não maior qualidade (LAPA, 1996, p. 23).

Paralelamente, a cidade acompanhava o crescimento da população livre e escrava, que exigiam cuidados dos serviços públicos sanitários e urbanísticos complexos. Ao observar que “homens livres e pobres, quando não escravos, circulando por toda a cidade, os carroceiros e cocheiros precisam enquadrar-se nas regras da urbanidade” (LAPA, 1996, p. 130), o historiador José Roberto do Amaral Lapa referia-se também à grande preocupação que o poder público tinha em manter a cidade limpa com inspetores sanitários⁶, que vigiavam, multavam e, se necessário, desabrigavam, moradores que não correspondessem a sua parcela de colaboração para a higiene pública. Para os indivíduos mais pobres na região, a Câmara Municipal de Campinas propôs uma resolução a fim de registrar todos os indivíduos impossibilitados de ganhar a subsistência, para que cada um se apresentasse ao presidente da câmara municipal, recebendo uma “guia para o fiscal de sua paróquia, á vista do qual o registro do

⁶ Agentes da Polícia Sanitária ou Polícia Médica, usados para controlar qualquer tipo de atividade ou moradia, ligada à diretoria de higiene. Amaral ainda aponta que “cerca de 40 % de toda a receita do Estado destinavam-se aos serviços de saúde e saneamento das cidades paulistas.” (LAPA, 1996, p.189).



portador, que a trará em lugar bem visível na ocasião de esmolar, só nas quartas-feiras e sabbados” (TELLES *apud* LAPA, 1996, pg. 125).

Embora se faça notável os dispositivos minuciosos de controle local sobre o crescimento moderno de Campinas, ao final do século XIX, a cidade presenciou uma série de surtos endêmicos cujos efeitos representativos dos mesmos, exerceram mais intensidade sobre a identidade local, do que propriamente as doenças, em seus aspectos quantitativos e degenerativos, em despeito aos seus termos biológicos (números de mortalidade) e estruturais (esvaziamento urbano). Essas representações, como serão demonstradas adiante, também vieram à tona nas primeiras décadas do século XX. Como observa o pesquisador Carlos Roberto Rodrigues de Souza, esses fatores impediram “durante muito tempo a cidade de examinar sua própria história com olhos isentos e impeliu-a a tentar criar de si uma imagem que não correspondia à realidade” (SOUZA, 1979, pg. 5).

A Produção Fílmica em Campinas

Na segunda década do século XX, Campinas sustentava ainda uma importante atividade cafeeira, cuja safra de “1920 foi de 585.00 arrobas”⁷. A cidade, assim como o estado de São Paulo, incorporava um processo latente de industrialização, refletindo em uma reestruturação das atividades trabalhistas, visto que o setor terciário “já representava, em 1920, 24,8% do total da população economicamente ativa (PEA); o setor secundário absorvia 18,7 % e o setor primário predominava com 56,5% da PEA.” (CANO, 1977, p.40).

O começo da produção cinematográfica local cresceu no cenário de transição urbana que a cidade perpassava. O ensaísta e dramaturgo campineiro, Amilar Alves, foi responsável pela direção do primeiro filme produzido em Campinas: *João da Matta* (1923). A concepção do filme viabilizou-se através da adaptação de uma peça teatral de mesmo nome e sua forma de realização aproxima-se dos focos esparsos de produções cinematográficas mudas que caracterizam as produções artísticas do Brasil a partir da década de 20. Como observou Paulo Emílio Salles Gomes, “nos vários ciclos regionais que percorremos, a iniciativa de realizar filmes foi tomada em geral por pequenos artesãos ou jovens técnicos. Em Campinas, foi um intelectual em plena maturidade que se fez pioneiro: Amilar Alves.” (GOMES, 1980, p. 64). Somada a experiência

⁷ Gazeta de Campinas. Campinas, 19 dez.1923. p.4



dramatúrgica de Alves - verificada tanto pela proliferação de suas atividades teatrais⁸, como em sua elogiada avaliação de sua peça pela Academia Brasileira de Letras⁹ -, aliou-se a produção de *João da Matta*, um confeccionista de chapas de anúncios para películas, Felipe Ricci e o cinegrafista e fotógrafo, Thomaz de Tullio. Para construir o núcleo de atores, o diretor selecionou membros dos grupos teatrais amadores dos quais tinha contato.

Em seu enredo, Amilar Alves desenvolveu a história de um caboclo (João da Matta) que perde as terras de seus antepassados numa disputa judiciária para um coronel. Após ser acusado de roubo em um ato forjado do coronel, João foge da cidade por algum tempo e retorna com um inventário obtido em Itú, que supostamente lhe devolveria o direito as terras. Ao tentar dialogar com o coronel para que seja retirada a queixa de roubo, João também revela que entre suas andanças, descobriu a existência da identidade verdadeira do coronel: Jorge Selleiro, um perigoso assassino e ladrão. Com a revelação, ambos iniciam uma briga e João da Matta acaba matando-o por sufocamento.

Após a realização e exibição de *João da Matta*, Amilar Alves se desconecta da produção fílmica do ciclo campineiro cinema compreendido entre 1923 e 1927. Mas Tullio e Ricci participariam ativamente, ocupando as mais diversas funções de ordem cinematográfica possíveis, sendo futuramente responsáveis, de alguma maneira, pela produção de *Soffrer para Gozar* (1924), *Alma Gentil* (1925), *A Carne* (1925) e *Mocidade Louca* (1927). A instabilidade econômica das pequenas produtoras fundadas para arrecadar recursos para as produções cinematográficas (*Phenix Film*, *APA Film*, *Condor Film* e *Selecta Film*), a mudança de Tullio para Porto Alegre antes de concluir *Mocidade Louca* e a crise pela invasão de películas importadas que se inaugura no estado de São Paulo¹⁰, corroboraram para o período de inatividade cinematográfica de Campinas – que seria retomada posteriormente na década de 1950.

Cinema – Um emblema da modernidade

⁸Sobre o diretor, Paulo Emilio Salles Gomes comenta que “suas comédias *Qui, Quae, Quod* e *Tagarelices* de Papagaio foram bastantes divulgadas entre os amadores do interior, sendo que a primeira ainda é solicitada à S.B.A.T. por pequenos grupos teatrais.” (GOMES, 1980, p.64).

⁹Carlos Roberto Souza também aponta que a obra “mereceu dos acadêmicos Felix Pacheco, relator, Silva Ramos e Miguel Colto, membros da Comissão sorteada para julgar peças de teatro enviadas ao concurso, uma referência elogiosa.” (SOUZA, 1979, p. 20).

¹⁰“No período de 1933 a 1949, a produção é quase exclusivamente carioca. Deliniam-se em São Paulo um projeto industrial ambicioso, estúdios chegam a ser levantados, mas o resultado do esforço redundava apenas num filme.” (GOMES, 1980, p. 71).



O cinema surge em Campinas na mesma década em que se realiza no Brasil, um profundo movimento de renovação das artes influenciadas pelas vanguardas européias. Diferente da industrialização avançada e a sociedade tradicionalmente racionalista encontrada na Europa, o Brasil apresenta intensa tradição colonialista, uma industrialização incipiente, desenvolvimentos irregulares e diversas culturas. Ao ser transplantada para as estruturas fragmentadas brasileiras, a transformação da vanguarda atingiria não somente áreas em confluência com a cultura européia, “mas também aquelas zonas em que as relações entre a antiga sociedade latifundiária e a burguesia industrial se pronunciasse mais fortemente.”(HELENA, 1989, p.42).

O caráter híbrido encontrado na cultura brasileira esboçou durante o modernismo, uma série de discussões sobre o panorama cultural brasileiro. A Semana de Arte Moderna de 1922 simbolizou o estopim da manifestação modernista, tornando evidente a importância de abordar temas como o “falar brasileiro”, realizar a revisão da história pela perspectiva do colonizado, questionar as temáticas nacionalistas e a fragmentada identidade cultural brasileira.

O cinema, por sua vez, apresentava-se como forma de arte moderna capacitada de abarcar as múltiplas vanguardas expressionistas, cubistas, dadaístas e surrealistas. Em uma observação sobre as teorias cinematográficas de Jean Epstein, Ismail Xavier aponta a representação da modernidade na sétima arte, pois a “montagem ganha destaque pela via cubista da simultaneidade, pela capacidade que tem o novo veículo de reproduzir dados de percepção próprios a vida moderna – velocidade, multiplicação de estímulos, ubiqüidade.” (XAVIER, 1983, p. 180). A característica da movimentação no cinema também se encontra presente nas preposições modernistas do “Manifesto Antropófago” (1928), no qual Oswald de Andrade figura a sétima arte como papel revelador e modificador da realidade no excerto: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará” (ANDRADE, 1928).

Não obstante disso, em Campinas, a compreensão da modernidade, suas formas de representações e o caráter combativo que o modernismo propõe as velhas formas de arte, já começam a transitar em uma parcela da população. Na *Gazeta de Campinas*, no dia 27 de abril de 1923, um dos artigos do jornal constata:

Os rebellados contra o futurismo não concebem a possibilidade de uma arte em Harold Lloyd; a arte para elles se resume em esgares



trágicos e beijos ao luar. Hoje, ainda, Galileu seria apedrejado. Não é pelo facto de admirar Anacreonte que eu vou deixar de gostar muito mais de Guilherme de Almeida. (GAZETA DE CAMPINAS. Campinas, 27 abr.1923. p.1)

Diferentemente do século XIX, em que José do Amaral Lapa aponta que “a palavra modernidade não figura no discurso e na fala dos nossos agente e personagens históricos” (LAPA, 1996, p.19), uma parcela dos campineiros incorpora essas noções modernizadoras, demonstrando-se atualizado com o panorama cultural brasileiro e, inclusive, tornando-se apto para uma produção cultural em convergência com a arte moderna– como a poesia de Guilherme de Almeida e seu próprio ciclo cinematográfico.

João da Matta e a Gazeta de Campinas

Findada a produção de *João da Matta*, o filme estreou no cinema Rink em Campinas no dia 9 de outubro de 1923¹¹. Mesmo com o sistema de distribuição precário, o filme conseguiu ser exibido em São Paulo e Rio de Janeiro¹², tendo repercussões críticas positivas. Dentre os periódicos locais, a *Gazeta de Campinas* é o jornal que apresenta o maior número de matérias sobre o filme *João da Matta*.

A *Gazeta de Campinas* naquele momento datava apenas dois anos de atividades, após ter sua publicação interrompida em 1889. Tanto a cobertura do cinema local, assim como sua relação com a cidade de Campinas, justificam-se através de feições bem definidas, pois “visando leitores mais cultos, a nova Gazeta de Campinas se fazia distinguir por duas particularidades: defesa e propaganda política do P.R.P. e acolhimento carinhoso à literatura e coisas das artes em geral”(MARIANO, 1972, p.40).

A tendência política e progressista do jornal se explicita no dia 18 do primeiro mês de 1923, quando um artigo/editorial da *Gazeta de Campinas* intitulado “*A Renascença de Campinas*” evocava o progresso de todas as áreas. “Commercio, Indústria, Belas Artes, tudo se une para a ascensão grandiosa e divina; *ad infinitum*”. Incorporado ao conjunto das “Belas Artes” no mesmo ano, o cinema local, representado por *João da Matta*, será noticiado de forma avultada, diluída em vagas categorizações.

¹¹ “Hoje, á noite, haverá no Rink e no Colyseu um espetáculo cinematográfico verdadeiramente curioso. Trata-se da primeira exibição pública da pellicula campineira intulada João da Matta” (Gazeta de Campinas. Campinas, 05 ago.1923. p.2).

¹² Sobre as críticas na cidade de São Paulo, o periódico O Combate afirma “No gênero, é o melhor filme nacional que temos assistido. O assumpto é simples e encantador e diz respeito á nossa vida roceira, mas com verdade, sem artifícios.” (O COMBATE apud SOUZA, 1979, p.57). No Rio de Janeiro, o Jornal do Brasil enaltece João da Matta por sua temática e por revelar a qualidade da indústria cinematográfica brasileira “Refere-se a vida dos nossos sertanejos, sobresaahindo tudo o que ha de bello e admirável em a existência do campo, sem exageros inúteis. Tudo fiel, tudo simples, tudo encantador.” (JORNAL DO BRASIL apud SOUZA,1979, p.55).



Quando *João da Matta* é anunciado pela primeira vez na *Gazeta de Campinas*¹³, já se qualifica a obra como um “bello drama”, justificado em seguida pela premiação dedicada ao diretor Amilar Alves, que havia recebido “da Academia Brasileira de Letras, os mais extensivos elogios”. Mesmo sem sua exibição, o periódico revela aos leitores a possibilidade de encontrar em algumas casas comerciais, “algumas photographias pelas quaes se pode avaliar o valor do film”.

No dia de sua estréia, o filme ganha espaço em duas páginas. Na capa da *Gazeta de Campinas*¹⁴, surge um anúncio que revela “uma data cinematographica histórica em Campinas. O primeiro film feito em Campinas.” Sem explicitar muitos detalhes ou argumentos que qualifiquem a obra, o informativo acrescenta que João da Matta é “O melhor film nacional feito até hoje.” Na página interna¹⁵, o filme é descrito como um “emocionante drama” e complementado com um elogio a produção local, em que se pode “observar o quanto pode fazer uma fabrica cinematográfica nessa cidade”.

Um ano depois de sua estréia, a *Gazeta de Campinas*¹⁶ anuncia que o filme será reprisado. Sobre as exibições em São Paulo, Rio de Janeiro e outras cidades do interior, o jornal demarca que o filme “causou verdadeiro sucesso em toda parte, recebendo honrosissimos encômios da imprensa de todo o paiz, chegando mesmo a um jornal carioca classifical-o (sic) como o melhor fim nacional”. Mesmo com o reconhecimento em relação ao conteúdo do filme em outros meios impressos do país, apenas revela-se que “é de um assunto empolgante e genuínamente nacional.”

Ao analisar os quatro conteúdos noticiosos realizadas sobre o filme *João da Matta* na *Gazeta de Campinas*, verifica-se um aspecto em comum: o enredo sobre a temática caipira que caracteriza a obra não é citada em nenhuma delas. Os fundamentos dessa escolha poderiam ser atribuídos á uma maneira característica da *Gazeta de Campinas* tratar os filmes. Mas essa possibilidade torna-se descartável quando verifica-se a sinopse de outro título no mesmo jornal, *Como as mulheres Amam*, contida logo abaixo da matéria sobre a estréia *João da Matta*. O periódico descreve a obra como uma película em que “pullulam traições, bondade, resignação, volubilidade, etc., enfim, tudo o que poder caber nesse microcosmo encantador que é o coração da mulher”¹⁷.

¹³ Um film campineiro. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 05 ago.1923. p.2.

¹⁴ *Gazeta de Campinas*. Campinas, 09 out.1923. p.1.

¹⁵ João da Matta. *Gazeta de Campinas*, 09 out. 1923. p.2.

¹⁶ João da Matta – A sua reprise em Campinas. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 17 out.1924. p.2.

¹⁷ Como as mulheres amam. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 09 out. p.1.

Ao comparar com a forma de descrição utilizada para outras películas campineiras publicadas no jornal *Gazeta de Campinas*¹⁸ em 1924, verifica-se que o filme *Alma Gentil* é apresentada como “a história simples e linda de um bom pastor que, na sua bondade rústica, ama sincera e desinteressadamente uma jovem millionaria” e que o filme *A Carne*¹⁹ representa “a multiplicidade de paisagens nossas, nas quaes se constata a boa orientação do diretor de scena, não desprezando o essencial: a natureza”.

A esQUIVA em relação à temática e o enredo podem ser interpretadas como um processo incidental. Mas ela também não torna excludente, a hipótese de uma associação receosa que um jornal novo ligado a um partido político progressista - que exalta em seus artigos o progresso da região perante “uma época de pasmaceira, de modorra, de orgasmo; foi uma paralyisia causada pela nefanda epidemia de febre amarella” que “estrangulou o progresso”²⁰ no século XIX -, pode ter ao revelar para seu público, que o primeiro filme produzido em Campinas tratará de uma temática caipira, tendo como personagem principal um caboclo (elementos que no secular imaginário comum urbano, consolidaram-se como representações do atraso, do rústico, do desleixo e de tudo aquilo que emperra o progresso).

Considerações finais

A cultura, como explicita Geertz, é um processo interpretativo. Ao analisar a construção de uma identidade cultural, é necessário localizar evidências históricas e dados para verificar como esses elementos se consolidam na construção de um sentido.

A investigação sobre a identidade campineira revela as nuances de uma sociedade que enseja a urbanização e a modernização, desvinculando-se dos símbolos do passado, ligado exclusivamente a atividade rural ligada ao campo. Paradoxalmente, esse campo é o local em que se planta o café, sendo assim a matriz de todo o processo de industrialização e movimentação da economia não só campineira, como do estado de São Paulo. Impossibilitado de negar a área rural que a circunda, o homem urbano campineiro ligado ao progresso, vê como única alternativa, escamotear o principal personagem que habita os seus campos: o caipira. Símbolo de uma relação conflituosa, esse mesmo caipira surge como protagonista de *João da Matta*, expondo as discussões identitárias propostas pela chegada do modernismo no país.

¹⁸ Theatro São Carlos. *Gazeta de Campinas*. Campinas. 31 out.1924. p.2.

¹⁹ Um película campineira. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 21 ago. 1925. p.4.

²⁰ A renascença de Campinas. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 18 jan. 1923.p.1.



A forma como a *Gazeta de Campinas* se ausenta do conteúdo caipira do filme, que ao mesmo tempo simboliza a modernidade da cidade, autoriza a verificar a natureza dessa relação contraditória, na presença de “um ser que se encontrava vizinho na geografia e na cultura, mas em relação ao qual se desejava estabelecer demarcações de eficácia duvidosa” (FERREIRA, 2002, pg.69).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald De. Manifesto Antropofágico *In: Revista de Antropofagia*, São Paulo: Ano 1, nº 1, mai, 1928
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CANO, W. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1977.
- CANO, Wilson. Urbanização: sua crise e revisão de seu planejamento *In: Revista da economia política*. Vol. 9, nº 1, Jan-Mar, 1989.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002.
- FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica**, São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- GAZETA DE CAMPINAS. Campinas. 1923-1925.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Ática, 1989.
- LAPA, José Roberto do Amaral. **A Cidade: Os Cantos e os Antros**. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1996.
- MARIANO, Julio. **História da Imprensa em Campinas** Campinas: ACI, 1972.
- MOULLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell. (org.) **O Jornal: Da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues. **Cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood brasileira 1979**. 387 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão. Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- XAVIER, Ismail. (org.) **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- YATSUDA, Enid. O Caipira e os outros. *In: Bosi, Alfredo (org.) Cultura brasileira: Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 1987.