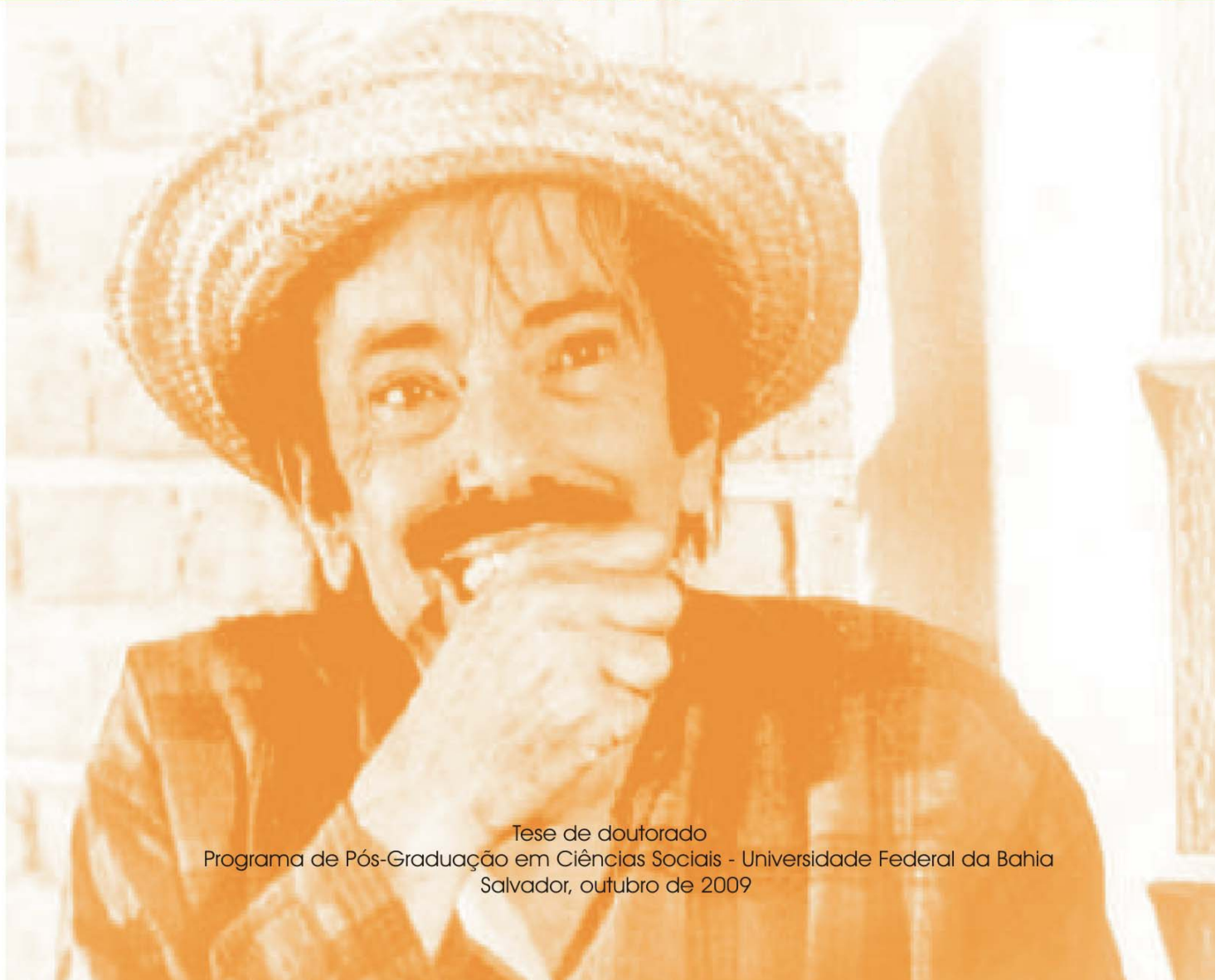
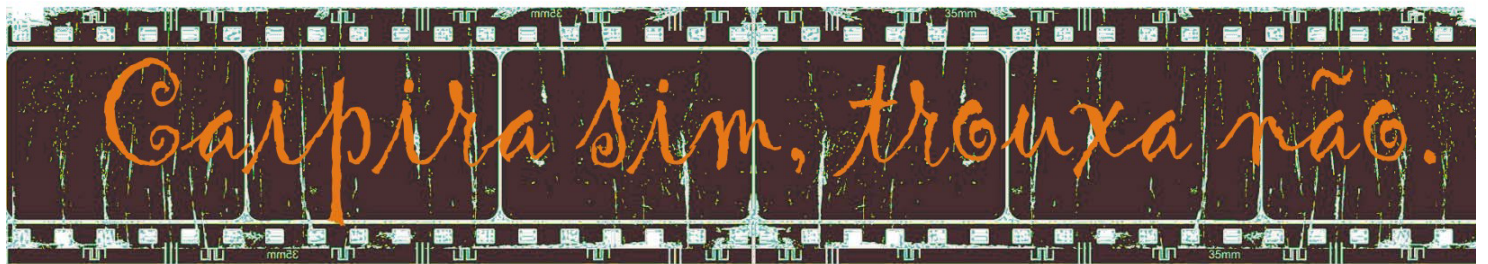


SOLENI BISCOUТО FRESSATO
Orientação Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara



Tese de doutorado
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Universidade Federal da Bahia
Salvador, outubro de 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

SOLENI BISCOUTO FRESSATO

CAIPIRA SIM, TROUXA NÃO.
Representações da cultura popular no cinema de Mazaropi
e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais

Salvador
2009

SOLENI BISCOUTO FRESSATO

**CAIPIRA SIM, TROUXA NÃO.
Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi
e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais**

Trabalho de Conclusão de Curso
para obtenção do título de
Doutor em Ciências Sociais, com
área de concentração em
Sociologia da Universidade
Federal da Bahia.

Professor Orientador:
Dr. Antônio da Silva Câmara.

Salvador
2009

F896 Fressato, Soleni Biscouto
Caipira sim, trouxa não. Representações da cultura popular no cinema de
Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais / Soleni Biscouto
Fressato. -- Salvador, 2009.
282 f. : il.
Orientador: Prof.º Dr.º Antônio da Silva Câmara
Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, 2009.

1. Cinema brasileiro. 2. Cultura popular. 3. Riso. 4. Ideologia.
5. Desenvolvimento. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da
Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

SOLENI TEREZINHA BISCOUTO FRESSATO

CAIPIRA SIM, TROUXA NÃO.

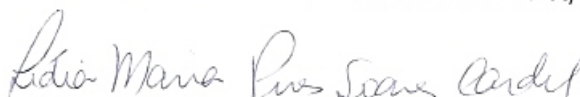
Representações da Cultura Popular no Cinema de Mazaropi e a Leitura Crítica do Conceito pelas Ciências sociais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Ciências Sociais, com área de concentração em Sociologia e aprovada, em 05 de outubro de 2009, pela Comissão formada pelos professores:



Prof. Antonio da Silva Câmara (UFBA)

Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII - Université Denis Diderot, U.P.VII, França



Profa. Lídia Maria Pires Soares Cardel (UFBA)

Doutora em Ciências Sociais (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo, USP



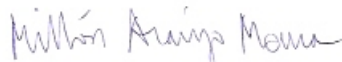
Prof. Marco Antonio da Silva (UES)

Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo, USP



Profa. Maria Cecília de Paula Silva (UFBA)

Doutora em Educação Física pela Universidade Gama Filho, UGF, Brasil



Prof. Milton Araújo Moura (UFBA)

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, UFBA

Ao meu pai (in memória) – um apaixonado por carros antigos, que conseguia imitar, pela posição dos lábios, o som da buzina do Ford 1921 de *Chofer de praça* – e à minha mãe, que se divertiram muito com o cinema de Mazzaropi.

AGRADECIMENTOS

Nomear as diversas pessoas que acreditaram e contribuíram para o desenrolar dessa pesquisa (financiada, por meio de uma bolsa de estudos, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq), não é das tarefas mais simples. Ao longo desses cinco anos, pois iniciei o meu pré-projeto no final de 2004, foram diversas as palavras de estímulo e incentivo. Mas, faz-se necessário e para mim também é gratificante, destacar algumas pessoas.

Primeiramente, e sem quem essa tese não existiria, ao Profe Câmara. Gentil e bem-humorado, ele me orientou com segurança e competência, sem nenhum *stress*, respeitando minhas opiniões, questionamentos e limites. Sua orientação iluminou-me desde o pré-projeto de pesquisa, até as derradeiras linhas. Afinal, “o que seria de mim, meu deus, sem a fé em Antônio...”

À minha família, especialmente nas pessoas de minha mãe, Sirene, e minha irmã, Solange, pela torcida distante.

Ao pessoal da Oficina Cinema-História, grupo de pesquisa que integro, pelas discussões em torno da problemática das representações sociais no cinema e da cultura popular.

Aos professores e colegas de turma que contribuíram significativamente para o meu desenvolvimento intelectual.

À banca de defesa, por ter aceitado o convite para participar desse importante momento de minha vida acadêmica. Especialmente a Marcos Silva, pelas pertinentes considerações feitas nos vários congressos que juntos participamos.

Enfim, como numa torta, que deixamos a melhor parte para o final, a Orfeu, pequeno ser, inteligente e sensível, que acompanhou minha jornada desde o processo de seleção, e único que comigo assistiu, sem reclamar, a todos os filmes de Mazzaropi, tantas vezes quanto foi necessário. E a Jorge, meu bem amado, companheiro de todas as agonias e ansiedades, de todas as labutas, mas também de todos os prazeres.

RESUMO

O objeto da presente pesquisa é a representação das práticas culturais caipiras no cinema de Amácio Mazzaropi, sendo seus conceitos norteadores os vinculados às noções de cultura, cultura popular e cultura de massa. O corpo teórico possui como fundamento principal a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin. Nela o autor explica que a cultura popular, pautada pelo cômico, utiliza-se do deboche e da sátira como uma forma de resistência aos valores e à ideologia dominante. Dos 32 filmes de Mazzaropi foram escolhidos *Chico Fumaça* (1958), *Chofer de praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959) e *Tristeza do Jeca* (1961). Nesses filmes foi representada a realidade social dos caipiras, inclusive a relação conflitiva com os proprietários de terra e com os hábitos e costumes citadinos. A partir da análise desses filmes, podemos afirmar que a cultura popular neles representada caracteriza-se pela ambigüidade, algumas vezes subordinando-se, em outras se rebelando contra os valores dominantes e as regras instituídas. Quanto ao método, os seus filmes foram analisados à luz do período em que foram produzidos, ou seja, no contexto de hegemonia da política e ideologia desenvolvimentista, no entanto, não compactuando com suas propostas.

Palavras-chave:

Cinema de Mazzaropi, Cinema e realidade social, Cultura popular caipira, Ideologia desenvolvimentista, Riso e crítica social.

ABSTRACT

The object of the present research is the representation of the countryside cultural practices (i.e. cultural practices of the *caipiras*) in the cinema of Amácio Mazzaropi, whose fundamental concepts are related to the notions of culture, popular culture and mass culture. The theoretical background is mainly based on the work *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* by Mikhail Bakhtin. In this work, the author explains that popular culture, ruled by comedy, makes use of derision and satire as a form of resistance against the prevalent values and ideology. Among Mazzaropi's 32 films, *Chico Fumaça* (1958), *Chofer de praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959) and *Tristeza do Jeca* (1961) were selected for this research. In these films the social reality of the *caipiras* was represented, especially their conflicting relationship with the landowners and with the habits and customs of the big city. Based on the analysis of these films, it is possible to affirm that popular culture represented by them is characterized by ambiguity: either subordinating to or rebelling against the prevalent values and the established rules. As regards methodology, the films were analysed according to the period they were produced, that is, within the hegemonic context of the national-developmental ideology without, however, agreeing with its principles.

Key-words:

Comedy and social critic, Developmentalist ideology, Mazzaropi's cinema, Movies and social reality, Popular culture *caipira*.

RÉSUMÉ

L'objet de la présente recherche est la représentation des pratiques culturelles *caipiras* dans le cinéma d'Amácio Mazzaropi, étant ses concepts directrices ceux liés aux notions de culture, culture populaire et culture de masse. Le corps théorique possède comme fondement principal l'oeuvre *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhaïl Bakhtin. En elle l'auteur explique que la culture populaire, réglée par le comédien, est utilisée de la raillerie et de la satire comme une forme de résistance aux valeurs et à l'idéologie dominante. Des 32 films de Mazzaropi avaient été choisis *Chico Fumaça* (1958), *Chofer de praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959) et *Tristeza do Jeca* (1961). Dans ces films a été représentée la réalité sociale du *caipiras* y compris la relation conflictuelle avec les propriétaires de terre et avec les habitudes et les coutumes urbains. À partir de l'analyse de ces films, nous pouvons affirmer que la culture populaire en ces derniers représentée se caractérise par l'ambiguïté, quelques fois en subordination, dans d'autres en rébellion contre les valeurs dominantes et les règles instituées. Combien à la méthode, ses films avaient été analysés à la lumière de la période où avaient été produits, c'est-à-dire, dans le contexte d'hégémonie la politique et l'idéologie desarrollista, toutefois, n'intégrant pas avec ses propositions.

Mont ches:

Cinéma de Mazzaropi, Cinéma e réalité sociale, Comique et critique sociale, Culture populaire *caipira*, L'idéologie desarrollista.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CULTURA: UM TEMA EM DEBATE	16
1.1 CULTURA POPULAR:	
REFLEXÕES SOBRE UM CONCEITO COMPLEXO	22
1.2.1. Cultura popular: a proposta de análise de Bakhtin	29
1.2.2. A cultura popular caipira	39
2 A ARTE PARA COMPREENSÃO DAS SOCIEDADES:	
A SOCIOLOGIA DA ARTE	53
2.1 CINEMA E SOCIEDADE: UMA RELAÇÃO INTRÍNSECA	60
2.1.1 Cinema, sociedade e ideologia	75
3 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE MAZZAROPI	96
3.1 INDUSTRIALIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO, SÍMBOLOS DA MODERNIDADE: A IDEOLOGIA NACIONAL-DESENVOLVIMENTISTA	97
3.2 A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA:	
CHANCHADA, VERA CRUZ E CINEMA NOVO	111
4 O CAIPIRA MAZZAROPI: IMITAÇÃO E POPULARIDADE	131
4.1 O RISO (DES) PRETENSIOSO DO CAIPIRA	142
4.2 O CAIPIRA EM 32 FILMES DE SUCESSO	153
4.3 A CRÍTICA ESPECIALIZADA E O PÚBLICO	
FRENTE AOS FILMES DE MAZZAROPI	162

5 A CULTURA POPULAR CAIPIRA NOS FILMES DE MAZZAROPI:	
REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE SOCIAL	169
5.1 HÁBITOS E TRADIÇÕES CAIPIRAS:	
PRESENCAS E AUSÊNCIAS	170
5.2 A RELAÇÃO DO CAIPIRA COM A POLÍTICA	185
5.3 A MODERNIDADE NÃO ENCANTA O CAIPIRA:	
O CONFRONTO COM A CULTURA CIDADINA	201
5.4 SÃO PAULO PARA TRABALHAR, RIO DE JANEIRO PARA PASSEAR	209
CONCLUSÃO	218
JORNAIS PESQUISADOS (CRÍTICA AO CINEMA DE MAZZAROPI)	225
BIBLIOGRAFIA	227
ANEXOS	
BIOGRAFIA: MAZZAROPI, O ATOR-PRODUTOR DE SUCESSO	238
FILMOGRAFIA	243
RELAÇÃO DAS CRÍTICAS	278
TEMAS RECORRENTES NOS FILMES DE MAZZAROPI.....	281

INTRODUÇÃO

Quando afirmamos que os filmes de Costa Gavras ou de Ken Loach ou ainda de Glauber Rocha representam uma determinada realidade sócio-histórica, muitos pesquisadores das ciências sociais concordam prontamente. Os documentários também são bem recebidos pela academia quando transformados em objetos de pesquisa para melhor compreender a realidade social. Muito diferente é o comportamento desses mesmos pesquisadores, quando são utilizados como objetos de investigação, filmes fortemente marcados pelas práticas industriais de produção, pelo cômico e pela despreensão em fazer um cinema tipicamente político. A esses filmes resta apenas a alcunha pejorativa de “indústria cultural”, de cinema para divertir e para alienar. Mas, se todos os filmes são condicionados pelo período sócio-histórico em que foram produzidos, todos eles, mesmo os mais industriais, fantásticos ou surrealistas, não representariam de forma consciente ou não, a realidade social?

Concordando com Marcos Silva,¹ consideramos que as artes possuem um caráter humano e social e uma racionalidade própria, sensível e estética. A estética realista é apenas uma possibilidade de representar a realidade. A inversão da realidade não deslegitima a produção cinematográfica e não a afasta da realidade social. Os exageros narrativos são recursos e não uma infidelidade ou superficialização factual, são uma forma de expressar a realidade e, por isso mesmo, são passíveis de serem considerados pelos pesquisadores das ciências sociais. Assim, toda produção humana pode ser objeto de pesquisa, mas como são objetos diferentes, merecem ser tratados de forma diferenciada, não devemos procurar nos filmes a mesma objetividade que encontramos numa tabela estatística, por exemplo. Embora não sejam produções de pesquisadores e sim de cineastas, os filmes, mesmo os mais ingênuos e espetaculares, possuem informações, muitas vezes, precisas sobre determinada época e sociedade. Para a contemporaneidade sempre o filme é um registro, um documento da realidade. Porém, não devemos tentar encontrar a fidedignidade sócio-histórica absoluta nos

¹ Em palestra no Minissimpósio *Cinema-história com laboratório da razão poética*, durante o IV Simpósio de História Cultural: *Sensibilidades e Sociabilidades*, realizado entre 13 e 17 de outubro de 2008, em Goiânia.

filmes. Eles são muito mais uma problematização da realidade, uma forma de abordar os problemas adormecidos.

Partindo dessa perspectiva, de que todo o filme pode ser objeto de pesquisa, cabendo ao investigador desconstruir o discurso, para nele encontrar as evidências da realidade social é que escolhemos os filmes de Amácio Mazzaropi. A escolha por Mazzaropi não foi fácil. Poucos o consideram como um cinema “digno” de “maiores” estudos. A grande maioria dos estudiosos assume uma postura mais simples e menos perturbadora de menosprezá-lo e tachá-lo de cinema sem nenhum comprometimento social, não sendo merecedor de uma análise mais profunda. Digo uma “postura menos perturbadora” porque os filmes de Mazzaropi, apesar da aparência simples e descompromissada, revelam-se mais incômodos e mais difíceis de serem desconstruídos do que muitos cinemas ditos políticos. Utilizando-se do cômico e da sátira, Mazzaropi problematiza, de forma crítica e questionadora, muitos problemas sociais dos pequenos camponeses, como a vigência e os abusos das práticas coronelistas. É claro que seu caipira não é o camponês consciente e revolucionário de Glauber Rocha, que suas soluções são conservadoras e seus finais são sempre felizes. Mas também é claro que seu caipira não é tolo e, a seu modo, revela uma grande complexidade de seu mundo. Ele ajuda a desvendar muitos aspectos da sociedade que o gerou. Mas, se a arte possui um potencial para apontar problemas, não quer dizer que irá resolvê-los.

Foi com essa idéia em mente que elaboramos o objeto da presente pesquisa: a representação da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Mazzaropi iniciou sua atuação no cinema como ator, no início dos anos de 1950, mais tarde já assumia as funções de diretor, roteirista e argumentista, chegando, inclusive, a tornar-se seu próprio produtor. O início de sua atuação coincide com o contexto de valorização da população e do meio urbano, considerados exemplos de modernidade. Contrariamente a essa proposta, o contexto privilegiado por Mazzaropi é o rural, apresentando um estereótipo de camponês diferente do almejado pela ideologia desenvolvimentista. A pertinência dessa pesquisa se inscreve exatamente nesse ponto, ao considerar que as produções de Mazzaropi, ao não compactuarem também não legitimavam o projeto desenvolvimentista. Na atualidade é importante trazer à cena os movimentos e discursos contrários ao

projeto hegemônico, pelo fato de revelarem os antagonismos e os conflitos sociais latentes ou explícitos. A retomada desses discursos também permite esclarecer que, nem tudo estava (como ainda não está) sob controle das classes dominantes. Para uma pesquisa sociológica essas produções são importantes pelo fato de, nelas, estarem representadas uma multiplicidade de aspectos da cultura popular e a riqueza de manifestações sociais diversas.

Delineado o objeto, conduzimos nossas reflexões em torno de um conjunto de problemáticas que buscassem melhor compreender como a realidade sócio-cultural do mundo caipira foi representada nos filmes de Mazzaropi: de que maneira a cultura popular caipira é representada em seus filmes? Como é representado o confronto entre as práticas culturais mais específicas do meio urbano e as mais específicas do meio rural? Como Mazzaropi se utiliza do humor e do cômico para apontar os espaços de tensão social? Quais imagens das classes populares foram construídas nesses filmes em confronto com as do poder ou aquelas da classe dominante? De que maneira a crítica e o público receberam suas produções?

Para tal intento, os conceitos norteadores da pesquisa são aqueles vinculados às noções de cultura, cultura popular e cultura de massa. Para tanto, recorro a estudos realizados por diversos pesquisadores que refletiram sobre esses temas, tanto os mais clássicos como Walter Benjamin e Theodor Adorno, como outros estudiosos mais recentes que vêm se debruçando sobre o tema da cultura, como Raymond Williams, Michel de Certeau, Denys Cuche e Nestor Garcia Canclini. Especificamente sobre a cultura popular brasileira, conduzo minhas reflexões em torno das teses de Oswaldo Elias Xidieh e Renato Ortiz. Já para analisar as práticas culturais caipiras utilizei a obra referencial de Antonio Candido e para as práticas camponesas em geral, as de Maria Isaura de Queiroz.

O corpo teórico possui como fundamento principal a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin, escrita nos anos de 1940. Num primeiro momento, foram consideradas as análises de Bakhtin sobre a relação (na maioria das vezes tensa e conflitiva) entre, o que ele denominou, a cultura não-oficial e a cultura oficial. A partir da análise dessa relação Bakhtin formulou o referencial teórico de “circularidade cultural”, problematizando a influência recíproca entre as culturas. No entanto,

outros aspectos se revelaram interessantes e pertinentes e foram incorporados ao corpo teórico. Nessa obra, Bakhtin faz um estudo sobre a cultura popular, enfatizando sua dimensão cômica. Para o autor, a comicidade, pautada pela paródia, pela sátira e pelo deboche, é um espaço, por excelência, de crítica e contestação à ordem dominante e ao poder instituído e, por isso mesmo, espaço de resistência social.

As problemáticas que elaboramos unidas ao corpo teórico referencial possibilitaram a formulação do objetivo geral da pesquisa: analisar a representação da cultura popular caipira no cinema de Mazzaropi. Sendo que outros objetivos específicos podem ser considerados: compreender como ocorre o confronto entre as práticas culturais citadina e caipira; analisar o posicionamento / a opinião da imprensa paulista e carioca (crítica) sobre os filmes de Mazzaropi; compreender a aceitação generalizada dos filmes de Mazzaropi pelo grande público; compreender a interação de Mazzaropi com o mundo caipira.

Quanto ao método, as produções de Mazzaropi foram analisadas à luz do período em que foram produzidas, ou seja, no contexto de hegemonia da política e ideologia desenvolvimentista, no entanto, não compactuando com suas propostas. Após a análise dos 32 filmes de Mazzaropi, devido à impossibilidade de um estudo com qualidade de toda a sua obra, optou-se por escolher um conjunto mais apropriado e pertinente para atingir os objetivos da presente pesquisa. Assim, dois dos oitos filmes da “série Jeca”, *Jeca Tatu* de 1959 (o mais emblemático de seus filmes) e *Tristeza do Jeca* de 1961, foram privilegiados na pesquisa, pois são os mais representativos para a análise da cultura popular caipira. O filme *Chico Fumaça* (1958) foi incorporado pelo fato de nele também estar representado o universo do homem do campo. Para a análise do confronto entre as práticas culturais rural e urbana, apesar dessa situação já estar expressa em *Chico Fumaça* e *Jeca Tatu*, também foi selecionado *Chofer de praça* (1958), filme em que toda a narrativa transcorre no meio citadino. Assim, ao todo serão analisados 4 filmes, porém, sempre que necessário, com o objetivo de melhor elaborar a argumentação da tese, os outros filmes também poderão ser considerados.

Com relação à crítica dos filmes de Mazzaropi, uma grande parte dos textos publicados em jornais paulistas e cariocas está disponível em seu site

oficial (www.museumazzaropi.com.br). Assim, além dos filmes, essas publicações também serão consideradas e analisadas para o desenvolvimento da presente investigação científica.

Insistimos em nos referir a esses 32 filmes como “os filmes de Mazaropi”, ou ainda, “o cinema de Mazaropi”, porque independente do diretor ou do produtor, o cineasta, mesmo quando atuando apenas como ator, exercia uma grande influência, apagando da memória nomes como o de Milton Amaral, diretor de *Jeca Tatu* (1959).

Intitulamos nossa pesquisa de *CAIPIRA SIM, TROUXA NÃO. Representações da cultura popular no cinema de Mazaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais*. A expressão “caipira sim, trouxa não” é uma síntese do personagem de Mazaropi, um misto de subordinação e rebeldia, de tolice e esperteza. Essa oposição na fala e nas atitudes do caipira transforma-se na principal característica do cinema de Mazaropi.

No 1º capítulo serão tratadas as questões teóricas relacionadas com o tema da cultura, cultura popular e cultura caipira. Em seguida, no 2º capítulo, analisaremos a pertinência das representações cinematográficas para uma pesquisa sociológica, nos debruçando sobre vários teóricos da sociologia da arte. O contexto de produção de Mazaropi, tanto social, político e econômico, como cinematográfico (com destaque para a ideologia nacional-desenvolvimentista e as produções cariocas da chanchada), será analisado no 3º capítulo.

Nos capítulos 4 e 5, nos deteremos especificamente na produção de Mazaropi. Sendo que no capítulo 4 analisaremos de forma geral seus 32 filmes, destacando a construção de seu personagem caipira, a forma como se utilizou do riso e do cômico e a recepção da crítica especializada e do público aos seus filmes. Em seguida (capítulo 5) analisaremos detidamente os quatro filmes selecionados para a pesquisa, destacando a representação de hábitos e valores caipiras, a relação do caipira com as práticas coronelistas e com a modernidade e, por fim, a representação das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

1 CULTURA: UM TEMA EM DEBATE

Basta ligarmos o rádio ou a TV, ou ainda, “navegarmos” pela internet, para verificarmos que a palavra cultura vem sendo amplamente utilizada. Ela é citada em noticiários, propagandas, programas de lazer, etc. No Estado a preocupação com a produção e o incentivo cultural vem crescendo sobremaneira. No Brasil, as “Leis de Incentivo à Cultura” (no âmbito federal, conhecida popularmente como “Lei Rouanet”) são apenas exemplos de como, cada vez mais, empresas privadas vêm “investindo” em cultura. Na academia a situação não é diferente: é grande o número de grupos, revistas e pesquisas que tratam de questões culturais. Cultura, multiculturalismo, diversidade cultural, são palavras que nunca estiveram tão em moda. Porém, muitos pesquisadores estão mais preocupados com questões voltadas para a gestão cultural, ou ainda, com os profissionais e trabalhadores da cultura, termos recentemente criados. Percebe-se assim que, se por um lado os estudos sobre cultura têm crescido, a grande maioria centraliza a análise em sua industrialização ou mercantilização, sem que o processo de transformação da cultura em indústria e mercadoria seja desconstruído. Muitas vezes é até mesmo corroborado. Diante dessa situação, os estudiosos das ciências sociais vêm se debruçando cada vez mais sobre o tema, na tentativa de compreender não apenas o conceito de cultura, num mundo em franco processo de “globalização”, mas também de apreender seu processo de criação. Dessa forma, o tema revela-se polêmico e tem provocado grandes debates, pois as discussões abrangem o conceito de cultura e o domínio cada vez maior da indústria cultural. Não pretendemos repassar todas as formas de como a cultura vem sendo conceituada no meio acadêmico, nem traçar um histórico do conceito. Contudo, faz-se necessário a análise de algumas idéias significativas sobre o assunto.

Raymond Williams (2000) demarca algumas questões a serem tratadas por uma sociologia da cultura. Detendo-se em seu conceito, ele propõe, a princípio, duas definições em constante interação: numa perspectiva mais sociológica e antropológica, cultura é compreendida como “modo de vida global” e num sentido mais restrito e especializado como “atividades artísticas e culturais”. Buscando uma genealogia do conceito, Williams explica que, inicialmente, o termo cultura foi compreendido como um processo de cultivo de vegetais ou criação de animais e, por extensão, como cultivo ativo da mente humana. No final do século XVIII,

principalmente no alemão e no inglês, a palavra cultura já se referia à “*configuração* ou *generalização* do ‘espírito’” (WILLIAMS, 2000, p.10), informando o “modo de vida global” de um povo ou de determinado grupo social. Apesar desse sentido ser amplamente utilizado, Williams alerta que, ele só é eficiente para a análise de sociedades mais simples, onde a relação entre “natureza” e “cultura” é explicativa. Para sociedades mais complexas, com altos índices de transformação social e material, essa polarização é insuficiente e, por consequência, também o é a definição de cultura como “modo de vida global”.

Constatada essa insuficiência, Williams parte em busca de um conceito mais pertinente para a análise das sociedades modernas e que facilite o trabalho de investigação com o tema da cultura. “Organização social da cultura” seria o mais indicado para o estudo destas sociedades, por ser um conceito mais geral, sem substituir os sentidos mais específicos, indicando suas complexas inter-relações e fortalecendo o conceito de cultura como um sistema de significações realizado, abrindo espaço para o estudo de práticas significativas, ou seja, uma série completa de atividades, relações e instituições.

Williams destaca a questão da reprodução nos estudos sobre cultura. A tradição, conceito cultural básico, é o processo de reprodução em ação, um processo de continuidade deliberada, não necessária, mas desejada. Enquanto herança cultural, a tradição é moldada e remoldada por diversos processos sociais, sendo sua característica básica o conflito, a competitividade entre tradições antagônicas, na maioria das vezes geradas numa mesma sociedade. A cultura é reproduzida, ao mesmo tempo em que é um modo de reprodução. Não é apenas a forma como as pessoas estão vivendo num momento isolado, mas uma seleção e uma organização do passado e do presente, e provendo suas continuidades. Se sinais e convenções não forem reproduzidos, perdem a significação. As reproduções das práticas são inseparáveis da reprodução das relações sociais determinantes, que também são reproduzidas pelas práticas e pelo exercício do poder econômico e político. No entanto, deve-se analisar não apenas a reprodução, mas a produção das práticas. A produção, as inovações significativas podem ser compatíveis com uma ordem social e cultural tradicional e no processo de modificá-la cria as possibilidades de sua reprodução. Assim, completa Williams, a cultura se faz ativa e continuamente ou pode desmoronar. O

que não pode ser desprezado é que toda re/produção cultural também implica em dominação. Elas podem até apresentar-se de forma desligada das formas sociais dominantes, mas estão em integração.

Para Martin-Barbero (2003) a pertinência das reflexões de Williams está em ter primeiramente desconstruído o conceito de cultura, muitas vezes confundido como sinônimo de educação, notadamente a educação superior destinada à classe dominante. E, num segundo momento, reconstruindo-o no sentido de permitir a abordagem da complexa dinâmica dos processos culturais contemporâneos.

Williams ultrapassa outros autores, pelo fato de construir um conceito de cultura que considera as complexas relações das sociedades modernas, valorizando, assim, as diversas expressões culturais, inclusive as populares. A partir dessa conceituação, é possível considerar a cultura como um espaço de conflito, de disputa e de competição.

O sociólogo da cultura latino-americana, Nestor Garcia Canclini, muito próximo do pensamento de Williams, em suas reflexões sobre a cultura, a considera como “o conjunto dos processos sociais de significação ou, de modo mais complexo, a cultura abrange o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social.” (CANCLINI, 2003, p. 35) Até chegar a essa definição, por ele considerada operativa, Canclini percorre um interessante caminho enumerando algumas formas de conceituar cultura. Primeiramente, numa definição mais óbvia, considerando-a como educação, ilustração e refinamento. Este uso coloquial, com suporte na filosofia idealista, tem por base a distinção, característica na língua e filosofia alemã, entre cultura e civilização. Para Canclini, essa definição é insuficiente, uma vez que, num período em que as teorias do conhecimento privilegiam a integração entre o corpo e a mente e muitos teóricos trabalham para a desconstrução do eurocentrismo, recuperar um conceito que reforça a divisão entre o material e o espiritual e, por conseqüência entre as classes e grupos sociais, parece não ser o mais apropriado. A segunda definição citada é a que opõe cultura e natureza, assim, tudo o que é produzido pelo homem é compreendido como cultura, enquanto o dado e o natural referem-se à natureza. Se por um lado, essa definição colaborou para superar o etnocentrismo, revelando que toda sociedade possui cultura,

também teve como séria conseqüência o relativismo cultural. Para Canclini esta definição não está bem especificada porque não existe a certeza de que o termo cultura possa abarcar todas as instâncias de uma formação social.

Considerando insuficiente essas formas de conceituar o termo, Canclini encontra na relação entre cultura e sociedade o caminho que julga mais pertinente. Desde meados do século XX, primeiramente com a obra de Ralph Linton e, mais recentemente e de forma mais consistente, com Pierre Bourdieu os termos sociedade e cultura são considerados de forma dialogada. Recuperando o pensamento de Jean Baudrillard, Canclini explica que numa sociedade capitalista além dos objetos possuírem um valor de uso e um valor de troca, já assinalados por Marx, também são significativos e simbólicos. Por signo entende-se o conjunto de conotações e implicações associadas aos objetos que nada acrescentam ao valor de uso e ao valor de troca, referindo-se a elementos poucos relacionados com os usos práticos do objeto, a sua cor, por exemplo. Já o símbolo está relacionado com certos rituais e com atos particulares que ocorrem nas sociedades (objetos ganhos como presentes de casamento ou de aniversário possuem um valor maior que os comprados). Nessa linha de raciocínio, Canclini destaca o pensamento de Bourdieu. Segundo Canclini, para Bourdieu a sociedade está estruturada em dois tipos de relações: as de força, correspondentes ao valor de uso e ao valor de troca, e as de sentido, que “organizam a vida social, as relações de significação. O mundo das significações, dos sentidos, é o que constitui a cultura.” (CANCLINI, 2003, p.35)

Assim, tanto para Williams, como para Canclini, cultura é o conjunto de idéias, de práticas, de valores e de representações, de modos de pensar e de agir significativos para determinado grupo social. Adotaremos essa proposta de compreensão do termo cultura para a análise dos filmes de Mazzaropi. Considerando que, as práticas, os costumes, as concepções e as transformações só fazem sentido para um determinado grupamento humano, somente relacionando as práticas culturais com os contextos em que são re/produzidas, inclusive as forças sociais que movem a sociedade, poderemos compreender seu significado. No entanto, a cultura não pode ser reduzida às relações sociais das quais é produto, vez que possui sua dinâmica própria e seu caráter criador. É necessário entender os sentidos de uma realidade cultural para aqueles que a

vivem, considerando a relação recíproca entre cultura e sociedade: ao mesmo tempo em que a cultura é produto da sociedade, contribui para a sua re/produção.

Próximo de Williams e de Canclini, Certeau define a cultura como “sistemas de referência e de significados heterogêneos entre si” (1995, p. 142), ou seja, pressupõe que para existir cultura é necessário que as práticas tenham significado para quem as realiza. Certeau também afirma que, uma “cultura monolítica” impediria que as práticas criadoras tivessem significado, destinando apenas a uma cultura, em detrimento de outras, as criações de práticas sociais. Não existe, apesar das inúmeras tentativas da classe dominante, um único setor particular da sociedade que possa fornecer a todos o que os proverá de significação. A cultura no singular para Certeau, é uma “mistificação política” e “mortífera”, pois ameaça a criatividade. Para ele

a cultura no singular traduz o singular de um meio. Ela está na maneira como respiramos, nas idéias, na pressão autoritária de uma determinação social que se repete e se ‘reproduz’ (...). Na análise cultural, o singular traça em caracteres cifrados o privilégio das normas e dos valores próprios a uma categoria. (CERTEAU, 1995, p. 227)

Nesse sentido, Certeau chega a sugerir que a cultura no singular é a ideologia vestida de cultura. Mesmo reconhecendo que admitir a hipótese da pluralidade cultural é um problema novo, Certeau defende que, quanto mais as estruturas econômicas unificam e homogeneízam, mais a cultura deve diferenciar e pluralizar.

O termo pluralidade, utilizado por Certeau, não é o mais apropriado para questões sobre a cultura, pois sugere a existência de uma infinidade de culturas, quando o que existe são práticas culturais diferenciadas, numa relação tensa e conflitiva com a indústria da cultura que insiste na homogeneização dessas práticas. Contudo, suas considerações são interessantes para refletirmos sobre a existência de aspectos culturais mais específicos de uma classe dominada econômica e politicamente em conflito com aspectos culturais de uma elite dominante. Ele associa diretamente os significados que os grupos sociais dão às práticas culturais, daí sua afirmação de que não compete apenas a um grupo social a produção de práticas culturais significativas.

Já para analisar a complexa relação entre a cultura popular e a indústria cultural e, ainda, entre os aspectos mais tradicionais e os mais modernos,

Canclini (1997) forja o conceito de “hibridismo cultural”. Para ele, este termo substituiria o de mestiçagem, mais utilizado para as questões raciais, e o de sincretismo, mais comum em estudos sobre a fusão religiosa; apresentando-se mais coerente, pelo fato de abranger as diversas “mesclas interculturais”. Analisando o avanço da modernidade cultural e da modernização socioeconômica sobre a cultura popular na América Latina nos anos 1990, Canclini conclui que, não existe uma separação estanque entre o popular e o massivo, muitas vezes a cultura massiva se apropria e divulga elementos da cultura popular. Como também, inexistente a dicotomia entre o tradicional e o moderno. De acordo com sua proposta, a relação entre o popular e o massivo é caracterizada pela dinâmica conflitiva, ao mesmo tempo estão em constante interação e preservando suas especificidades e diferenças.

Diferentemente de Canclini, para Canevacci (1996) o conceito de “sincretismo”² pode ser generalizado para a cultura e não está restrito apenas às expressões religiosas. Ele recorre a esse termo para melhor compreender as transformações que ocorrem com a produção, o consumo e a comunicação da cultura no contexto de globalização. Tendo sua gênese na política o termo passou para a religião. Com a chegada dos europeus na América, além de escravizar os africanos, era necessário converter sua alma, impor a religiosidade católica. Porém, para continuar com suas práticas, os africanos disfarçaram seus símbolos e divindades em católicos. O sincretismo, para Canevacci “é um orixá em movimento e do movimento: contra os imobilismos psíquicos, as reproduções permanentes, as teorias cíclicas, as firmezas teóricas, as paradas arquetípicas.” (CANEVACCI, 1996, p. 16) E será exatamente no Brasil que o sincretismo passará de sua forma religiosa para a cultural. Para Canevacci, o ato simbólico de formação dos quilombos era a fuga, a não aceitação de uma ordem cultural impositiva e destrutiva. Nos quilombos, espaço autogovernado, existia o encontro e a liberdade não apenas religiosa, mas de vários elementos culturais, surgindo o sincretismo cultural.

² A origem do termo remonta à Creta. Os diversos povos cretenses, inimigos por natureza, sempre que seu território estava em perigo se aliavam para melhor defendê-lo, surgindo o “sincretismo”, a união dos cretenses. Era, assim, um conceito político que unia grupos inimigos em prol de um objetivo comum. (CANEVACCI, 1996, p. 15).

Para Canevacci, a cultura não é apenas “algo unitário, que compacta e liga entre si indivíduos, sexos, grupos, classes, etnias; mas sim algo bem mais plural, descentrado, fragmentário, conflitual.”(CANEVACCI, 1996, p. 14) No encontro entre os diversos traços culturais não ocorre uma aceitação passiva, existe uma seleção, modificação e recombinação, ou seja, o sincretismo cultural. Assim, para Canevacci, no âmago do conceito de sincretismo existe um misto de desordem, de confusão e de inquietude. Porém, o autor não destaca a ambigüidade do sincretismo, pois é uma forma, e inteligente, de resistência, de preservação dos aspectos culturais africanos numa sociedade europeizada, mas também, e exatamente pelo fato de ser sincrético, uma forma de dominação.

Porém, se o pensamento de Canevacci é importante em alguns pontos, também possui muitos problemas. Ele cita como exemplo de sincretismo musical a gravação de uma faixa do CD *Roots* do grupo brasileiro Sepultura numa aldeia Xavante, com vozes e percussões nativas. Para Canevacci, se encontram de forma sincréticas

a música popular brasileira, com Paulinho da Viola e o seu berimbau de clara origem afro; os ritos musicais nativos dos Xavantes, com suas vozes, as palmas repetidas, os tambores; as experimentações metálicas da música metropolitana, dura, ácida, distorcida, com uma extraordinária voz rouca(...). (CANEVACCI, 1996, p. 54)

Esse exemplo reduz o conceito de sincretismo apenas como um encontro cultural, que nada alterou no modo de compor de Paulinho da Viola, dos Xavantes e do grupo Sepultura. Nesse encontro não houve uma apropriação e resignificação de elementos culturais de uma cultura por outra, como ocorreu no sincretismo religioso baiano, por exemplo, como o próprio autor cita. Considerar esse fato de sincretismo cultural é desprezar ou, ao menos, reduzir toda a riqueza do conceito, apontada pelo próprio Canevacci: uma seleção, modificação e recombinação cultural.

1.2 Cultura popular: reflexões sobre um conceito complexo

O que se compreende por cultura popular? De que maneira ela se relaciona com práticas culturais hegemônicas? Essas são algumas questões abordadas pelos diversos pesquisadores que se debruçam sobre o tema da

cultura popular. Longe do consenso, eles acabam por interpretá-la de formas diferenciadas, atribuindo significados que se não chegam a ser contraditórios, apontam para a complexidade do termo.

Johann Gottfried Herder foi um dos pioneiros a valorizar a cultura popular. Num texto polêmico, já em 1774, inserido no debate franco-alemão sobre cultura e civilização,³ opondo-se às idéias universalistas e uniformizantes dos filósofos iluministas franceses, Herder relacionou e colocou em igualdade a poesia literária e a poesia dos cantos populares, ou seja, valorizou a cultura popular, considerando-a espaço de criatividade, de atividade e de produção.

Alertando para o fato de que cultura popular é difícil de ser definida devido à polissemia dos termos que a compõem, “cultura” e “popular”, Cuche (1999) a analisa como uma cultura dominada, que se constrói e reconstrói numa situação de dominação. No entanto, mesmo sendo dominada, é uma “cultura inteira”, baseada em valores originais que dão sentido à sua existência, construindo-se na história das relações entre os grupos sociais e na relação, na maioria das vezes conflitiva, tensa e violenta, com outros aspectos culturais. Se numa sociedade existe uma hierarquia e uma diferenciação social, essa hierarquia e diferenciação também se refletirão na cultura, ou seja, a cultura popular é a cultura de grupos sociais subalternos, sendo construída numa relação de dominação. Cuche utiliza o argumento de que, não admitir a hierarquia cultural seria considerar as culturas como independentes entre si e sem relação com os grupos sociais, o que não corresponderia à realidade. Ele utiliza os termos “dominada” e “dominante” como

³ Segundo Elias, na Alemanha, existe uma nítida distinção, atualmente ainda difundida, entre cultura e civilização. Cultura, a *kultur*, o cultivo do espírito, se refere mais especificamente ao mundo das idéias e dos sentimentos elevados, aos fatos intelectuais, artísticos e religiosos. Mas, fundamentalmente, *kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação, é um termo indissociável de identidade. Enquanto o conceito de civilização está associado aos fatos políticos, econômicos e sociais. Já no francês e no inglês, o conceito de civilização pode tanto significar fatos políticos, como morais, técnicos, como sociais, ou ainda, econômicos e religiosos. (ELIAS, *O processo civilizador: uma história dos costumes*, 1994, p.24-5) De acordo com Cuche, em francês o termo cultura surge pela primeira vez no século XIII designando uma parcela de terra cultivada. No século XVIII já era empregado de forma metafórica: da cultura da terra à cultura do espírito, assumindo seu sentido figurado, que irá se impor ao longo do século. Cultura era uma palavra recorrente no vocabulário francês do período do Iluminismo, momento em que assumiu sua definição final, designando o estado do espírito cultivado pela instrução, polarizando os termos cultura e natureza. Ao longo do século XVIII, cultura seria sempre empregada no singular refletindo o universalismo dos filósofos e associada às idéias de progresso, de evolução e de razão, aproximando-se de outro termo do vocabulário francês: civilização. Nas reflexões dos filósofos iluministas cultura e civilização eram termos indissociáveis e complementares, possuindo significados muito similares. (CUCHE, *A noção de cultura nas ciências sociais*, 1999, p. 21-23)

metáfora, o que existem são grupos sociais que estão em relação de dominação e subordinação uns com os outros. Afirmar que a cultura popular é uma cultura dominada não significa dizer que ela é alienada, ou que está em posição de subordinação o tempo todo. É, antes, admitir que está em relação com a cultura dominante:

a cultura popular revela-se, na análise, nem inteiramente dependente, nem inteiramente autônoma, nem pura imitação, nem pura criação. Por isso, ela confirma que toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e importados, de invenções próprias e de empréstimos. (CUCHE, 1999, p.149)

Para Cuche, apesar de não suficiente para defini-la, as características fundamentais da cultura popular são a resistência à dominação, a provocação e a contestação, ela manipula de forma irônica as imposições culturais.

Talvez, o termo “dominado” não seja o mais apropriado para definir a cultura popular. Sendo um termo taxativo e decisivo, permite poucas incursões em torno de seu significado. A forma como o próprio Cuche entende a cultura popular, as argumentações por ele utilizadas, revelam que essa noção não é a mais adequada. Além disso, pressupõe que, apesar das ressalvas feitas pelo autor, as relações entre as culturas se pontuam sempre pela dominação, ou seja, “dominado” não permite refletir sobre as relações culturais como heterogêneas, complexas e dialéticas. No entanto, apesar da escolha equivocada do termo “dominado”, Cuche aponta para um aspecto importante da cultura popular, a sua contradição, sendo um espaço de contestação, provocação e ironia, mas também de subordinação.

Para Canclini (1997), à exceção do trabalho precursor de Mikhail Bakhtin, apenas recentemente, nas três últimas décadas, surgiu uma preocupação científica com o tema da cultura popular. Grande parte desta bibliografia tende a considerá-la como uma expressão tradicional e subalterna, contrária ao culto, marcado pelo moderno e o hegemônico. Analisando especificamente a situação da cultura popular na América Latina, Canclini conclui que, mesmo em países que adotam em seu discurso oficial uma visão antropológica de cultura, existe uma hierarquia entre os capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. Mesmo nos países em que as práticas e saberes e culturais populares, como aqueles dos indígenas e dos camponeses,

foram considerados como expressões nacionais, estes capitais simbólicos possuem uma posição secundária, de subordinação.

A preocupação com questões da cultura popular acompanha os pesquisadores brasileiros desde fins do século XIX. Celso de Magalhães (1973), José de Alencar (1962) e Sílvio Romero (1977) (de forma mais aprofundada que os dois anteriores) são considerados os precursores dos estudos sobre cultura popular no Brasil. Um dos aspectos comuns entre eles, e que sobrevive em muitos pesquisadores da atualidade, é terem estudado a cultura popular na busca de identificar os traços genuinamente nacionais formadores de uma identidade, contrapondo-os aos que representassem Portugal, a antiga metrópole do Brasil. Apesar da validade e importância desse enfoque sobre a cultura popular, nessa pesquisa não iremos nos debruçar sobre essa questão, ou seja, a da formação de uma identidade nacional a partir da cultura popular. Escolhemos nos distanciar dessa proposta, por acreditarmos ser problemática a generalização de determinadas manifestações populares específicas de uma região para outras do país, que na grande maioria das vezes não se identificam com elas.

Outra característica marcante desses três pesquisadores é considerarem que a cultura popular é mais presente no meio rural ou em cidades interioranas. Essa concepção está diretamente associada à perspectiva de considerar a cultura popular como rude e ingênua, fadada ao desaparecimento pelo fato de não se achar em harmonia com o que se denomina progresso e civilização. Por isso, esses pesquisadores queriam registrar rapidamente as expressões da cultura popular, antes que se apagassem da memória do povo. Eles acreditavam que, cultura popular e folclore seriam termos sinônimos. Porém, a expressão folclore foi utilizada de forma pejorativa, em estudos que analisaram as manifestações populares como algo pitoresco e destinadas ao desaparecimento e à superação, pouco importando o contexto social e quem as produz.

No início do século XX, essa perspectiva de análise se alterou, principalmente devido à contribuição dos estudos de Amadeu Amaral (1976) e Mário de Andrade (1959). Ambos não concordavam com os resultados até então obtidos, revelando uma visão crítica dos trabalhos existentes. De forma similar, eles propuseram novos métodos de coleta e interpretação, valorizando mais o processo de criação da cultura popular do que os resultados cristalizados.

Também incluíram a produção urbana como manifestação da cultura popular e passaram a considerar o contexto cultural para melhor compreender as manifestações, costumes, crenças e práticas populares mais específicas.

Seguindo essa linha, Roger Bastide e seus alunos da Universidade de São Paulo, dentre eles Florestan Fernandes e Oswaldo Elias Xidieh, consideravam cultura popular como um processo atual e não como simples sobrevivência, por isso o contexto cultural e social mais amplo tornou-se passível de análise. Eles consideravam a cultura popular como fruto, também, da organização social, das instituições e dos grupos sociais que a realizam. Segundo Bastide (1959), a cultura popular não “flutua no ar” e somente estudando a sociedade em que é produzida poderá ser efetivamente analisada. A perspectiva de Bastide é analisar a cultura como re/produção das práticas, pois ela só se mantém, desaparece ou modifica, se os homens, vivendo num determinado contexto socioeconômico, realizarem ou não aquelas práticas. Assim, surgem em seus estudos as condições de vida, os interesses e os conflitos entre os diferentes grupos sociais.

As afirmações de Oswaldo Elias Xidieh são as que mais nos interessam, pois são as que possibilitam uma melhor análise da cultura popular caipira representada nos filmes de Mazzaropi. Xidieh aproxima-se das propostas de Bastide ao afirmar que as manifestações populares mais específicas apenas serão compreendidas se analisadas num contexto mais amplo da cultura, da estrutura socioeconômica e sociocultural mais geral (a sociedade brasileira). Estudando as transformações sociais, econômicas e culturais de São Paulo durante os anos 1940, Xidieh (1967 e 1972) afirma que algumas manifestações culturais mais rústicas e associadas à existência rural tendem a desaparecer com a migração para os grandes centros urbanos. Já outras podem ser reelaboradas, no sentido de responder às novas condições enfrentadas. Nessa reelaboração, tanto pode ocorrer uma transformação, como uma aglutinação. Xidieh não despreza a possibilidade de muitas práticas serem mantidas, configurando-se como uma forma de resistência à imposição dos padrões culturais hegemônicos. Dessa forma, a cultura popular dos grupos rurais não é interpretada como compartimentos fechados, sem contato com outras culturas. Ela está numa relação de conflito e fricção constante. Xidieh também aponta para o fato de que se os grupos sociais dominantes buscam a homogeneização cultural, por outro

lado, existe uma resistência das camadas dominadas em manter sua cultura, enfatizando na importância de analisar as relações de conflito e dominação entre as classes sociais, para melhor compreender a cultura popular.

Renato Ortiz é um dos pesquisadores brasileiros mais referenciados em estudos sobre a cultura popular. Em *Românticos e folcloristas. Cultura popular* (1992) ele propõe-se a fazer uma “arqueologia do conceito”, debruçando-se sobre as reflexões e as “raízes históricas” do termo popular. Para tanto, fixa o início de sua investigação no século XIX, considerado como estratégico pelo fato de, naquele momento, “a idéia de ‘cultura popular’ ter sido inventada, sendo progressivamente lapidada pelos diferentes grupos intelectuais”. (ORTIZ, 1992, p.6) A cultura popular é considerada, assim, como uma criação dos intelectuais, que com diferentes intenções buscam compreender as tradições. Partindo desse princípio, Ortiz passa a analisar as propostas e os métodos de investigação de três grupos: os antiquários, os românticos e os folcloristas, identificando suas propostas em comum e pontos divergentes. Argumenta, ainda que, as reflexões dos dois últimos grupos – românticos e folcloristas – são matrizes e incorporam as discussões atuais sobre o popular, considerando-os responsáveis em cunhar uma compreensão da cultura das classes subalternas. A partir da preocupação, notadamente dos folcloristas, em organizar o material sobre o assunto, a cultura popular passou a ser considerada como uma categoria de análise.

Não pretendemos nos deter nas características e análises de cada um dos grupos mencionados por Ortiz, mesmo porque não é objetivo deste trabalho traçar um histórico do conceito. Mais pertinente é refletir sobre as conclusões do autor sobre a cultura popular. Para Ortiz, popular é um tema que suscita muitos e polêmicos debates entre os pesquisadores. Apesar de inúmeras divergências, os posicionamentos firmam-se em duas vertentes: numa perspectiva mais classista, em que os grupos populares são considerados portadores de uma cultura própria, totalmente distinta da elite esclarecida e, outra vertente, mais abrangente e transcendendo ao conceito de classe, popular é considerado como sinônimo de povo. De acordo com essa segunda concepção, há uma relação intrínseca entre a cultura popular e a questão nacional, pois a cultura popular é considerada como espaço de resistência e defesa ao que é nacional, um “reduto da essência nacional” e de sua “autenticidade” frente à colonização estrangeira. Assim, a

cultura popular, para Ortiz, é elemento de extrema importância para a formação da identidade nacional, é parte da construção do Estado-Nação, tanto na Alemanha, com destaque para o pensamento de Herder e dos irmãos Grimm, como no Brasil, o popular simboliza o caminho para a resistência colonial. A cultura popular, conforme Ortiz, “é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam”. (ORTIZ, 1992, p. 66-7)

Muitos pesquisadores, como Ortiz, têm considerado a cultura popular como base para a formação da identidade nacional. Porém, o erro desses pensadores é idealizarem a cultura popular brasileira como única e homogênea. Práticas e representações significativas para a população do Rio Grande do Sul, podem nada significar para os nortistas ou nordestinos, por exemplo. Assim, a cultura popular em que se baseiam os intelectuais para formulação da identidade nacional é a típica dos centros urbanos do sudeste, notadamente de São Paulo e do Rio de Janeiro, não considerando as especificidades das manifestações regionais. Outra questão problemática no pensamento de Ortiz é considerar a cultura popular apenas como criação dos intelectuais, essa afirmação esvazia as expressões populares de todo o seu significado e sentido.

Em contrapartida, consideramos a cultura popular não como um conjunto coeso e homogêneo de práticas e representações, mas portadora de conflitos, ambigüidades e contradições. Consideramos também, que as práticas populares fazem parte de um contexto sociocultural mais abrangente, que as explica e torna possível sua existência. Quando esse contexto se modifica, as práticas também se tornam passíveis de alteração, sem que isso implique necessariamente em sua extinção.

Na sociedade capitalista, se por um lado, a cultura popular, sendo a cultura da classe social dominada econômica e politicamente, está sujeita às imposições e interesses das classes dominantes, veiculando concepções de mundo que atuam no sentido de manter e reproduzir a dominação, por outro, expressam a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria condição de subordinação, contestando em alguma medida a cultura hegemônica e contribuindo para a transformação da estrutura social vigente.

Devido a esse aspecto importante da cultura popular, optamos por privilegiar as considerações de Mikhail Bakhtin em nossas análises.

1.2.1 Cultura popular: a proposta de análise de Bakhtin

Mikhail Bakhtin (1895-1975), individualmente ou em colaboração, no denominado Círculo de Bakhtin, publicou vários livros e um grande número de ensaios abrangendo a lingüística, a psicanálise e a crítica literária, dedicando-se a analisar, entre outros temas, as obras de Dostoievski, Maiakovski e Rabelais. Muitos de seus conceitos, como de circularidade cultural, de heterologia e de polifonia, conseguiram ampla divulgação e estão sendo utilizados em pesquisas acadêmicas de diversas áreas. Alguns deles apontam para a heterogeneidade das manifestações culturais e para a relação existente entre a cultura popular e a cultura hegemônica. Para Bakhtin essa relação ao mesmo tempo em que é harmoniosa, também é marcada pelo conflito e pelas dissonâncias.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), Bakhtin tem por objeto específico estudar a obra de François Rabelais, nitidamente marcada pela cultura popular. Por isso, para melhor compreender a obra rabelaisiana, ele analisa as diversas manifestações dessa cultura. Porém, a cultura popular também é importante para Bakhtin, pois seu objetivo também é “revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético”. (BAKHTIN, 1999, p. 50). Além de desvendar diversas manifestações da cultura popular, Bakhtin também, a partir de sua proposta de circularidade cultural, analisa a tensa relação entre a cultura cômica popular e a cultura oficial da Igreja e do Estado feudal, marcada pela seriedade. Segundo ele, a cultura popular do riso estava fora da cultura oficial, tendo, assim, um tom contestador e subversivo aos valores oficiais e à ordem vigente. Entretanto, apesar da nítida coexistência entre as culturas, houve momentos de integração e influência recíprocas.

Bakhtin analisa uma multiplicidade de manifestações da cultura popular, dentre elas: as festas, tanto rurais como urbanas, com destaque para o carnaval, festa popular por excelência e verdadeira expressão da festa pública,

independente do Estado e da Igreja; o banquete, o comer e o beber bem e em abundância, ou seja, a *boa mesa*; as imagens exageradas e hipertrofiadas do corpo grotesco, por exemplo, as máscaras e os bonecos com enormes bocas; o vocabulário, marcado pelas obscenidades e grosserias, elementos não oficiais da linguagem, sendo própria do povo, capaz de expressar e transmitir a sua percepção carnavalesca do mundo; os jogos, de cartas, xadrez, esportivos – boliche e pelota, e até mesmo os infantis; as adivinhações e as injúrias, que aparecem de forma indissociável e complementar, elementos que compõem e configuram o carnaval.

Depois de minuciosa análise dessas manifestações populares, Bakhtin finaliza seu livro com uma reflexão sobre a relação entre a obra rabelaisiana e a realidade de seu tempo. As situações criadas por Rabelais, longe de serem pura ficção, são uma alusão, mesmo que imprecisas e sem rigor, a certos acontecimentos da vida política e da corte. Muitos de seus personagens são uma verdadeira paródia de pessoas chaves na política do período em que viveu. Utilizando-se desse sistema, Rabelais, descrente do que sua época falava de si mesma e do que imaginava ser, visava lançar um outro olhar, o cômico, sobre os acontecimentos e o quadro oficial de seu tempo. É provável que a preferência e simpatia de Rabelais pelo riso tenham emergido no período em que estudou, e mais tarde lecionou, na Faculdade de Medicina de Montpellier, onde a filosofia e a virtude curativa do riso eram estimadas e difundidas. *O Romance de Hipócrates* e a célebre fórmula de Aristóteles, “o homem é o único ser vivente que ri”, eram leituras obrigatórias. Para Bakhtin, Rabelais possuía posições avançadas e progressistas para o seu tempo, acreditando que o papado e o império eram ultrapassados. Ele depositava sua confiança no Estado Nacional, “o novo e jovem princípio da vida histórica e estatal do povo.” (BAKHTIN, 1999, p. 398)

Segundo Bakhtin, o fato da obra rabelaisiana possuir essa ligação profunda com o popular, permite vislumbrar o seu autor como afastado dos cânones e regras literárias do século XVI. As imagens criadas por Rabelais acabam por se distinguir devido ao seu “caráter não-oficial” e só são compreendidas considerando-se a cultura popular. Grande número de pesquisadores e estudiosos da obra de Rabelais, não havia conseguido decifrar seus enigmas,

porque desprezaram suas referências populares. Dessa forma, sua obra é a expressão e é uma enciclopédia da cultura popular na literatura.

Para Bakhtin, nas existências primitivas, anteriores às sociedades de classes e do Estado, os aspectos sérios e cômicos eram considerados igualmente sagrados e oficiais. Mas, com o surgimento das classes e do Estado, a convivência pacífica e igualitária entre as duas expressões – o riso e o sério – dissolveu-se e, lentamente, as formas cômicas foram assumindo um caráter não-oficial, até transformarem-se, finalmente, em expressão da “sensação popular do mundo”, da cultura popular.

Durante o período feudal, os festejos de carnaval e os espetáculos cômicos, expressões da cultura popular, eram de grande importância na vida dos homens e muito diferentes das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado feudal. Para Bakhtin essa diferenciação revela que esses homens possuíam uma visão de mundo e um comportamento exterior à Igreja e ao Estado, criando um mundo paralelo, não-oficial, ao qual pertenciam em maior ou menor proporção e no qual viviam em situações determinadas. O homem medieval participava de dois mundos que não se confundiam, mas que coexistiam em sua consciência: um sério e piedoso, a cultura oficial, e outro marcado pelo riso e pelo cômico, a cultura popular.

Essa dualidade do mundo não estava restrita apenas às classes populares. Bakhtin menciona ter localizado grande quantidade de manuscritos, onde a ideologia e os ritos oficiais da Igreja são descritos de forma cômica. Era o riso contagiando as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso. É provável que os autores possuíssem certo grau de instrução, em alguns casos, bem elevado, revelando que o riso dos carnavais públicos repercutia dentro das universidades, colégios e mosteiros.

No feudalismo, a cultura popular do riso desenvolveu-se paralelamente à cultura oficial. O riso foi expurgado dos cultos religiosos e dos cerimoniais estatais. O tom sério imperava, sendo considerado a expressão da verdade e do bem. E foi exatamente esse tom sério que possibilitou a existência do riso. A seriedade defendida pela Igreja trouxe a necessidade de legalizar, fora dela, os excluídos, como a alegria e o riso. As formas cômicas populares e as canônicas

oficiais, durante esse período, mesmo que vivendo lado a lado, não se misturaram.

Foram as festas que sancionaram o riso. Além do carnaval, em muitas festas religiosas da Idade Média o riso era uma constante; o “riso pascal” e o “riso de Natal” são bons exemplos. Mas, sua existência mais constante foi nas festas de alternância das estações e do ciclo lunar. Nestes casos, o riso possuía um sentido mais amplo e profundo, de acordo com análise de Bakhtin, “ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade”. (BAKHTIN, 1999, p.70). As festas eram um período de interrupção da vida cotidiana, do sistema oficial com suas interdições e hierarquias. Um período em que a legalidade e o sagrado eram esquecidos e vigorava uma liberdade utópica.

Outro espaço do riso era a paródia, que converteu tudo o que era importante e sagrado para a ideologia oficial em alegres jogos. Para os parodistas não existe o que não possa ser comicamente imitado, o riso é universal e abarca a totalidade da sociedade e da história. Assim, existiam as paródias das orações, de hinos, dos evangelhos, de testamentos, dos epitáfios e, até mesmo, da gramática e de textos jurídicos. O riso visava o mesmo objeto que a seriedade, construindo seu próprio mundo contra a Igreja e o Estado oficiais.

Contra-pondo-se ao riso da cultura popular existia a seriedade da cultura oficial:

o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (BAKHTIN, 1999, p. 78)

A cultura oficial, a seriedade medieval, estava impregnada de resignação, de mentira, de hipocrisia e de ameaças, impondo-se, em suas formas religiosas, sociais, estatais e ideológicas, sobre o povo. O riso, expressão por excelência da cultura popular, permitia ao homem medieval sentir-se vitorioso sobre o medo, sobre o temor de todas as formas de poder e da aristocracia social, sobre tudo o que oprimia e limitava, porque tudo o que era temível tornava-se cômico.

Se no período medieval o riso estava excluído da cultura oficial e fazia parte de um mundo paralelo, diferente é sua situação no Renascimento (século

XVI). O Renascimento francês foi marcado pelos textos retóricos e satíricos do final da Antigüidade e não por sua tradição clássica. O riso, no período do Renascimento, foi considerado uma das formas fundamentais pelas quais se exprimia a verdade sobre a história e sobre o homem, estando relacionado aos problemas filosóficos mais importantes. A ele foi atribuído o poder da cura, como também, passou a ter um profundo valor nas concepções de mundo. Nele foi reconhecida uma significação positiva, regeneradora e criadora. O riso, finalmente, foi equiparado ao tom sério, não podendo mais ser renegado. O século XVI marcaria o apogeu da história do riso.

Foi no Renascimento que o riso adentrou decisivamente no seio da grande literatura, sendo exemplos dessa presença não apenas a obra de Rabelais, mas também de Boccaccio (*Decameron*), *Dom Quixote* de Cervantes e os dramas e as comédias de Shakespeare. A literatura e a cultura oficial, como um todo, foram impregnadas pelo riso:

Toda uma série de outros fatores, resultantes da decomposição do regime feudal e teocrático da Idade Média, contribuiu igualmente para essa fusão, essa mistura do oficial com o não-oficial. A cultura cômica popular que, durante séculos, formara-se e defendera sua vida nas formas não oficiais da criação popular – espetaculares e verbais – e na vida corrente não-oficial, içou-se aos cimos da literatura e da ideologia a fim de fecunda-las (...).

Mil anos de riso popular extra-oficial foram assim incorporados na literatura do Renascimento. Esse riso milenar não só a fecundou, mas foi por sua vez por ela fecundado. Ele se aliava às idéias mais avançadas da época, ao saber humanista, à alta técnica literária. Na pessoa de Rabelais, a palavra e a máscara do bufão medieval, as formas dos folguedos populares carnavalescos, a ousadia do clero de idéias democráticas, que transformava e parodiava absolutamente todas as palavras e gestos dos saltimbancos de feira, tudo isso se associou ao saber humanista, à ciência e à prática médica, à experiência política e aos conhecimentos de um homem que, como confidente dos irmãos du Bellay⁴, conhecia intimamente todos os problemas e segredos da alta política internacional de seu tempo. (BAKHTIN, 1999, p. 62-3)

Se permanecesse restrito às formas específicas da cultura cômica o riso não teria se desenvolvido. Foi necessário que ele entrasse obrigatória e definitivamente na grande literatura. Para Bakhtin é exatamente no fim da Idade

⁴ Bakhtin está se referindo ao cardeal Jean du Bellay e a Guillaume du Bellay, irmãos influentes na política de Francisco I. Rabelais, no período em que produziu sua obra, por volta de 1530, mantinha relações estreitas com eles, sendo testemunha direta de suas elaborações políticas. (BAKHTIN, 1999, p.395)

Média que se inicia o enfraquecimento das fronteiras entre a cultura oficial e a popular, ocorrendo nitidamente uma circularidade entre elas:

É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. O riso popular penetra na epopéia, aumentam as suas proporções nos mistérios. (...) A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica. (BAKHTIN, 1999, p. 84)

Não seria apenas na literatura que o cômico ganharia espaço. Ele foi incorporado pela ideologia, pela medicina, pela filosofia, pela religião, enfim, pela cultura oficial.

No entanto, já nos séculos seguintes (XVII e XVIII) o riso passou a ser associado a fenômenos de caráter negativo. O cômico teve seu domínio restrito e específico: dos vícios individuais e coletivos. Apenas o tom sério era aceito e considerado adequado, o riso foi considerado como um castigo para os seres inferiores e corrompidos. O século XVII marcou a estabilização de um novo regime, a monarquia absolutista, que encontraria sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletiriam uma nova cultura oficial, diferente da Igreja e do feudalismo, porém, retomando seu tom sério e autoritário. Apesar de banido da esfera oficial, afirma Bakhtin, o riso, curiosamente, continuou a impregnar diversas expressões, não apenas na literatura, mas nas festas da corte, nas mascaradas e nos balés, onde os personagens de Rabelais tornaram-se heróis.

No século XVIII, o riso tornou-se desprezível e vil. Os filósofos iluministas, utilizando a razão pensante como critério único, possuindo uma tendência ao racionalismo e universalismo abstratos e desprezando a dialética, explica Bakhtin, foram incapazes de compreender a ambivalência do riso da cultura popular. Na literatura rococó, apesar das referências ao riso e ao carnavalesco, o tom alegre e positivo tornou-se mesquinho e simplificado.

Nessa obra, além de refletir sobre a cultura popular, Bakhtin, a partir da identificação de algumas manifestações populares na cultura oficial do Renascimento, formula seu instrumental teórico de circularidade cultural. De acordo com as suas reflexões, podemos afirmar que não há cultura popular pura; ela se configura pela relação com a cultura e com as instituições e concepções

dominantes, ou seja, a polarização cultural é enganosa, pois as classes dominadas estão em relação com as classes dominantes, partilhando um processo social em comum. A produção cultural é fruto dessa existência em comum, embora os benefícios e o controle sejam repartidos de forma desigual.

Para defender sua tese de circularidade cultural, Bakhtin exemplifica que na religiosidade, muitos líderes protestantes, a fim de tornarem-se mais acessíveis ao povo e obterem a sua confiança, passaram a utilizar o cômico em seu vocabulário, em seus panfletos e tratados teológicos. Nesse período, somente quem utilizasse o riso era capaz de aproximar-se do povo, que desconfiava do sério e fazia conexões entre a verdade e o cômico. Outro exemplo é a linguagem da praça pública, do mercado, dos pequenos vendedores e notadamente dos “pregões” de Paris, que durante todo o período medieval esteve restrita ao folclore, no Renascimento foi incorporada pela grande literatura, pela ciência e pela ideologia. Ainda com relação à linguagem, Bakhtin cita outro significativo exemplo de circularidade cultural: foi na obra de Rabelais que, pela primeira vez, a oralidade, as palavras da vida popular entraram para o sistema de linguagem escrita e impressa, participando “de um contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca”. (BAKHTIN, 1999, p. 402) Surgiu um interesse científico pelos dialetos que não mais coexistiam e passavam a iluminar-se mutuamente. A literatura e a lingüística não estavam mais centralizadas em sua própria língua, considerada como única e incontestável, mas na fronteira de inúmeras línguas.

Outro aspecto interessante a ser ressaltado na obra de Bakhtin é a forma como, utilizando-se do oficial, lança luz à cultura popular. É a partir das obras de Rabelais que Bakhtin nos revela a cultura popular do Renascimento, mesmo, como ele mesmo afirma, não ser esse seu objetivo principal. Sobre esse aspecto, para Ginzburg (1987) é possível saber mais sobre a cultura camponesa do período, consultando a obra de Rabelais do que qualquer outra fonte, sendo esse o grande mérito do conceito de circularidade. No entanto, esse mérito também se configura como um limite, uma vez que os camponeses não falam por si, somente por meio das palavras de Rabelais, ou seja, a cultura popular ali expressa é uma leitura deste autor. A obra rabelaisiana seria, assim, para Ginzburg, um “filtro

intermediário”, podendo deformar a cultura popular, não sendo mais que uma interpretação sobre ela. Mas, é significativa a análise desses “filtros intermediários”, uma vez que podem revelar aspectos da cultura popular, que, em certa medida, foram desprezados por outras fontes. Ginzburg também destaca que Bakhtin empregou o conceito de circularidade cultural para designar “o influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (GINZBURG, 1987, p. 20); ou seja, o conceito de circularidade cultural define que a cultura popular é dinâmica, tendo inclusive o potencial de influenciar uma cultura dita hegemônica.

O conceito de circularidade, assim, pressupõe que, elementos da cultura popular interajam e passem a compor a cultura hegemônica, sendo que a recíproca também é verdadeira, numa troca contínua. Esse conceito permite problematizar a influência recíproca entre as manifestações populares e as hegemônicas, perceber a imprecisão de suas fronteiras, sugerindo, assim, um fluxo regular de permeabilidade entre elas. Permite abordar a cultura de uma perspectiva social, privilegiando sua dimensão de complexidade e de diversidade de valores e sentidos. Partindo do princípio de circularidade, Bakhtin revelou a partilha de padrões e signos, a existência de uma intensa relação cultural de permuta contínua e permanente. A cultura transita em vários sentidos, estabelecendo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Ela não é “pura” e secularizada, estando em transformação ao mesmo tempo em que permanece em espaços e tempos definidos.

Apesar de Bakhtin analisar um período anterior ao avanço dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, quando ainda existia uma nítida distinção entre a cultura de elite e a cultura popular, suas reflexões permanecem válidas se considerarmos a relação conflitiva entre a cultura popular e a cultura hegemônica. Mesmo com a indústria cultural impondo uma homogeneização cultural, não somente entre as classes, mas também entre as sociedades, ela não é eficiente o tempo todo. Por mais que tente se apropriar de manifestações populares, sempre haverá espaço para a reapropriação e resignificação, devido, exatamente, ao caráter dinâmico da cultura. Dessa forma, o conceito bakhtiniano de circularidade permanece atual e é fundamental para se pensar a cultura contemporânea pelo fato de que, mesmo nas sociedades onde existe uma unidade burguesa, também existem outras expressões culturais que não estão

sob seu controle, sendo que essas expressões se relacionam de diversas maneiras: interagindo, resistindo e até mesmo influenciando umas às outras, revelando-se em permanente construção, reconstrução e desconstrução.

Para Martin-Barbero (2003a), o período analisado por Bakhtin é exatamente aquele em que a cultura popular passou por um processo de “enculturação”. Durante o período medieval, com a ascensão e auge da religiosidade cristã, e mais especificamente no período de formação dos Estados Nacionais na Europa, séculos XVI e XVII, as várias expressões e manifestações culturais seriam incompatíveis com a centralização do poder estatal. Era inadmissível que numa sociedade em busca da homogeneização existissem múltiplos rituais religiosos e festivos, consequência da diversidade de grupos e linhagens sociais. Em prol da coesão social, a cultura popular deveria ser destruída, utilizando-se os mais variados métodos e mecanismos (a caça às bruxas e o surgimento e desenvolvimento das prisões mencionadas por Michel Foucault (1987) são bons exemplos), porque simbolizavam, no contexto absolutista, uma fragmentação do poder.

Interessante observar que, mesmo nesse contexto de repressão e apesar dos inúmeros mecanismos para eliminação das expressões e manifestações populares, enfim, da própria cultura popular, Bakhtin nos revela a sua continuidade, e nos faz refletir que, lentamente assumia um caráter de desafio ao poder e à ideologia dominante, transfigurando-se num espaço de protesto e de resistência.

Contexto de repressão não muito distante ao que Bakhtin vivia, na então União Soviética.⁵ Talvez, por isso Bakhtin tenha se sentido atraído e interessado pela obra de Rabelais, autor pouco conhecido e estudado em seu país. Referenciando outro espaço e tempo, Bakhtin refletiu sobre a situação da cultura popular na União Soviética e nos deixa uma mensagem clara e precisa: por mais eficiente e homogeneizante que seja a cultura dominante, sempre existe espaço para o deboche, para a rebeldia e para o protesto, enfim para a cultura popular.

⁵ A obra *A cultura popular...* foi escrita nos anos de 1940 e defendida como tese em 1951, no entanto, a banca examinadora, apesar das intermináveis discussões, não lhe atribuiu o título de doutor. Nesse período, Stálin governava com pulso de ferro, controlando os meios de comunicação de massa e inviabilizando qualquer manifestação não autorizada pelo aparelho estatal.

Em uma significativa passagem, quando Bakhtin analisa as cenas de carnificina, de espancamentos, de ridicularizações, de destronamentos, de brigas e de batalhas expressas na obra de Rabelais, fica nítido seu posicionamento crítico ao poder dominante. O indivíduo surrado e injuriado é sempre uma alusão a um rei, ou um ex-rei ou, ainda, um pretendente ao trono. Esses personagens representam o poder e a verdade dominantes. Para Bakhtin,

o poder dominante e a verdade dominante não se vêem no espelho do tempo, assim como também não vêem o seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez e suas pretensões à eternidade e à imutabilidade. (BAKHTIN, 1999, p.185)

Bakhtin insiste na dimensão cômica da cultura popular medieval, aspecto pouco explorado pelos pesquisadores, contrapondo-a a seriedade da cultura oficial. Essa escolha não foi feita por acaso. Além de refletir muito mais sobre o contexto em que vivia, do que sobre o período medieval, Bakhtin transforma a comicidade e a seriedade em categorias de análise para afirmar a existência da cultura popular e da cultura hegemônica. Porém, apesar de possuírem fronteiras, elas são imprecisas, ocorrendo uma relação constante e conflituosa entre elas. Nesse sentido, podemos afirmar que Bakhtin reinventa a cultura popular da Idade Média, para melhor refletir sobre a cultura popular de diversos contextos, notadamente o da União Soviética stalinista.

Outros conceitos importantes formulados por Bakhtin, e não distantes do de circularidade cultural, são o de polifonia e de heterologia. Em *Problemas da obra de Dostoievski*, Bakhtin transforma a polifonia em problemática central, definindo-a como as várias vozes, os vários pontos de vista presentes num mesmo discurso. O tema é realizado numa diversidade essencial de vozes, onde pode ocorrer a vitória de uma ou de outra, ou ainda, a sua combinação. Para Bakhtin, foi somente no capitalismo que a polifonia pode se desenvolver. O capitalismo, apesar de reduzir os indivíduos a objetos, provocou uma maior estratificação social e um maior número de conflitos, gerando vozes e consciências divergentes que resistem à redução. (BAKHTIN, 2003, p. 195-204). Já em seus estudos das festas populares, do carnaval e da história do riso, Bakhtin percebeu a diversidade de discursos (por ele denominada de heterologia) no texto. Segundo ele, “a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes,

reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros”. (BAKHTIN, 2003, p. XXX)

Tanto o conceito de polifonia como de heterologia apontam para a existência de várias vozes ou de vários elementos diferentes e autônomos, no entanto, em sincronia, presentes num mesmo discurso, num mesmo texto, ou ainda, numa mesma fala.

1.2.2 A cultura popular caipira

Se por um lado podemos utilizar as afirmações de Bakhtin para analisar de forma mais generalizante a cultura popular representada nos filmes de Mazzaropi, por outro necessitamos nos ancorar, pelo menos a princípio, numa análise mais específica sobre a cultura caipira. Para tanto, utilizaremos dois autores de referência desses estudos no Brasil: Antonio Candido e Maria Isaura de Queiroz.

Os parceiros do Rio Bonito (2001), de Antonio Candido, tornou-se uma obra de referência para os estudos em torno da cultura caipira. Nela, Candido se propõe a analisar os meios de vida tradicionais (destacando os aspectos econômicos) num grupamento de caipiras residentes em Bofete, no interior de São Paulo, que visitou durante os anos de 1948 e 1954. Porém, Candido também visitou localidades caipiras de outros estados (Minas Gerais em 1952, Mato Grosso em 1954 e Santa Catarina em 1951, 1952 e 1953), o que confere à sua obra uma análise da cultura caipira de forma mais geral. Em seguida, analisa o impacto e as mudanças provocadas pelo avanço do latifúndio e pelo desenvolvimento urbano e industrial. Vale destacar que, como Candido mesmo afirma no Prefácio e na Introdução, sua obra foi fortemente marcada pelas afirmações de Karl Marx, sobre a importância da economia na organização social dos grupamentos humanos.

Para Jackson (2002), *Os parceiros do Rio Bonito* não é apenas um estudo específico sobre a formação histórica da cultura caipira de um determinado grupo habitante do interior do estado de São Paulo. De forma mais abrangente, é uma interpretação da formação da sociedade brasileira feita a partir da colonização paulista, iniciada no século XVI, e, portanto, possui uma dimensão fundamental do passado do Brasil. Situando a obra de Candido ao lado de *Casa-grande e*

senzala (1933), de Gilberto Freire, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, Jackson a considera como um estudo do processo de formação da Nação e do Estado brasileiro.

Candido optou pela denominação de cultura caipira, ao invés de cultura cabocla, uma vez que, o termo caboclo foi utilizado para designar o mestiço entre branco e índio, enquanto caipira foi diretamente ligado a um modo-de-ser, a um tipo de vida, sendo por isso mais adequado para o seu estudo. A cultura caipira é resultado da expansão geográfica dos paulistas – os denominados bandeirantes pela historiografia, nos séculos XVI, XVII e XVIII, e, citando a obra *Monções* (1945) de Sérgio Buarque de Holanda, o autor explica que é uma sociedade com tendência ao equilíbrio entre o grupo social e o meio.

A cultura caipira é definida por Candido como uma cultura rústica, marcada pela homogeneidade dos indivíduos e pelas formas de sociabilidade, sendo caracterizada, primeiramente, pela natureza das necessidades de seus grupos. A rusticidade está diretamente associada aos elementos de origem nômade (dos bandeirantes paulistas), presentes em sua gênese e pode ser mais bem visualizada em sua casa (mais parecida com um rancho: as paredes são de pau-a-pique, muitas vezes apenas varas não barreadas, cobertas com palha), ou ainda, na rudeza dos utensílios.

A base da sociedade caipira, explica Candido, estava numa economia fechada, de subsistência, e no trabalho isolado ou na cooperação ocasional. O caipira produzia quase tudo o que precisava para viver, deslocando-se até o comércio raras vezes, apenas para comprar sal. A agricultura praticada era a itinerante extensiva, própria do caboclo brasileiro, com base na queimada que, se por um lado era um recurso utilizado para ajustar suas necessidades de sobrevivência à falta de técnicas capazes de proporcionarem um maior rendimento da terra, também destruía os nutrientes do solo. Tratava-se, assim, de uma economia de subsistência constituída por elementos rústicos, próprios do seminomadismo.

Sendo uma economia com base nas atividades nômades (a caça, a pesca e a coleta) e na agricultura, havia um apego aos alimentos da terra. Assim, o feijão, o milho e a mandioca, uma herança indígena, constituíam a alimentação

caipira, porém a forma de prepará-los estava associada aos portugueses ou desenvolvida pelos próprios caipiras. De forma geral, o caipira se alimentava três vezes ao dia (o almoço, a merenda – sobras do almoço – e o jantar), havendo pouca diferenciação dos alimentos entre uma refeição e outra. A alimentação, além de pouca em quantidade, também o era em variedade. A carne, raramente presente na mesa caipira, era conseguida por meio da caça ou dos animais criados (porcos e galinhas). A fartura alimentar ocorria apenas em festas, notadamente nos casamentos. Resumidamente, explica Candido, a alimentação caipira tinha regular qualidade energética e era mal balanceada, sendo que a fome não estava ausente. O resultado dessa dieta mal equilibrada era uma *fome psíquica*, ou seja, o desejo permanente por *misturas*, principalmente a carne.

No filme *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), uma das melhores representações fílmicas sobre a cultura caipira, conhecemos o fascínio que os caipiras tinham pela carne. Nhô Quim (Adilson Barros) não poupa esforços para conseguir provar o seu gosto: abandona seu ranchinho de sapé, casa-se, vence uma disputa com o diabo e por fim resolve migrar para a cidade, na esperança de encontrar o tão sonhado sabor da carne. Essa aventura de Nhô Quim foi a forma que Klotzel encontrou para explicar como a carne era importante para a cultura caipira.

O dia do caipira iniciava cedo, às 5 horas com uma pequena refeição, logo em seguida seguiam para o local de trabalho, onde homens, mulheres e crianças trabalhavam com certa divisão sexual das atividades. A jornada diária era de 12 horas no verão e 10 no inverno, interrompida apenas duas vezes para alimentação. Ao chegar em casa, alimentavam a criação e dormiam, raramente alguém estava acordado após as 20 horas.

O calendário era definido pela agricultura, o ano começava em agosto, com a preparação da terra e terminava em julho com a colheita. Iniciando e finalizando cada ano estavam as festas de São Roque (em agosto) e de São João (em junho).

A família caipira era patriarcal, apesar de homens e mulheres desempenharem uma função econômica, a distribuição de bens e o papel na vida política tendia a beneficiar os homens. A escolha do cônjuge, tanto para os filhos, como para as filhas, era uma decisão do pai. Mesmo nos casos em que a

iniciativa matrimonial partisse do interessado, prevaleciam as uniões por ajuste entre os pais. E somente após a realização de testes por parte do interessado é que o casamento era consentido. Mesmo assim, as mulheres desejavam o casamento, pois era ele que definia sua posição social. Casada, a vida feminina não era de completa sujeição, como poderia transparecer pelas maneiras que adotavam em relação ao marido. Como lhe competia todo o trabalho de casa (fazer roupas, pilar cereais, fazer farinha, atribuições culinárias e organização doméstica) e ainda labutar ao lado do marido, essa situação dava à mulher certa equivalência, mesmo que de forma não transparente. Na sociedade caipira o casamento era essencial, pois era a única forma de satisfação das necessidades econômicas, sexuais e culturais para ambos os sexos. Essa visão de Candido ameniza o fato de as relações entre homens e mulheres na sociedade caipira, e de forma mais geral nas sociedades rurais, estarem pautadas pela subordinação feminina e pela hierarquização entre os sexos.

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

É importante destacar que, a denominada “preguiça caipira” na verdade é um outro ritmo de trabalho, não condizente com as regras urbanas. Os caipiras não trabalhavam ou trabalhavam menos em determinadas épocas do ano, pois seu calendário era definido pelos períodos de plantio e colheita, como também evitavam os horários de maior calor.

Além da rusticidade e da “preguiça”, Candido ressalta a irritabilidade, a valentia, a esquivança e o laconismo como próprios do caráter caipira. Alguns

viajantes, como Saint-Hilaire, consideraram o caipira como primitivo, brutal, macabúzio e desprovido de civilidade.

A vida rude, nômade e isolada da comunicação social foi o alicerce para a formação desse caráter moral, independente e alheio às mudanças sociais. Para Candido é uma “vida de bandeirante atrofiado, sem miragens, concentrada em torno dos problemas de manutenção dum equilíbrio mínimo entre o grupo social e o meio.” (CANDIDO, 2001, p. 60).

Candido identifica no *bairro* a estrutura fundamental da sociabilidade caipira. Mas, ele não se aplica para todo o território brasileiro, eles são mais comuns no sudeste. O bairro é um agrupamento de famílias unidas pelo parentesco ou não, com moradias próximas ou não, unidas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas. Pode-se afirmar que cada *bairro*, e não cada família, era autárquico devido ao trabalho coletivo, sendo sua manifestação mais importante, o mutirão. Tanto as atividades da lavoura, como as domésticas, eram as ocasiões ideais para a reunião dos caipiras; essa necessidade de cooperação acabou por gerar uma convivência intensa entre eles. Curiosamente, durante o mutirão não havia uma divisão de tarefas, todos desenvolviam a mesma atividade de forma conjunta, ou seja, era o trabalho associado. São as palavras de um velho caipira, entrevistado por Candido, que melhor explicam o sentido do mutirão: “não há obrigação entre as pessoas, e sim para com Deus, por amor de quem serve o próximo; por isso, a ninguém é dado recusar auxílio pedido.” (CANDIDO, 2001, p. 89) Adiante, citando a análise de Plínio Ayrosa, Candido reitera essa idéia sobre o mutirão e menciona seu aspecto festivo: “ele é um gesto de amizade, um motivo pra folgança, uma forma sedutora de cooperação.” (Idem, p. 92).

Além do mutirão, a religiosidade também era importante fator na sociabilidade caipira, principalmente se considerarmos a situação de isolamento em que viviam. Além do caráter sincrético, a religiosidade caipira também era marcada pelo aspecto recreativo e lúdico. As rezas caseiras e as festas promovidas para o cumprimento de promessas eram comuns entre os caipiras, e o espaço ideal para a distribuição de alimentos e para dançar o fandango ou o cururu. Era o momento de interação dos homens entre si e entre a natureza. Momento em que se afirmava a personalidade do bairro.

Essa sociabilidade, como também a subsistência, explica Candido, foram organizações rompidas por muitas famílias, surgindo uma estratificação social. Os proprietários de fazendas (cana, gado e depois café) eram os mais suscetíveis ao comércio e os que menos praticavam as atividades de sociabilidade. Era a categoria dos sitiantes, posseiros e agregados que estavam mais incorporados à economia caipira de subsistência e a vida de sociabilidade.

A escravidão também foi um importante fator de estratificação social na sociedade caipira. Os donos de escravos, que, segundo Candido, seriam um tipo social do fazendeiro, abandonaram o sistema de cooperação, enquanto que o antigo escravo ou descendente esteve apegado à ele, surgindo, assim, uma nítida diferença entre fazenda e sítio. O sitiante é o caipira típico, apesar de serem encontradas diversas práticas caipiras entre os fazendeiros, eram os sitiantes os mais apegados à agricultura de subsistência e às práticas de auxílio mútuo.

Nesse sentido, vale destacar que, apesar de utilizar Marx como referencial teórico, como afirma o próprio Candido, nessa análise ele se aproxima mais do conceito de “tipos ideais” de Max Weber, buscando um tipo social característico dos caipiras.

Segundo Candido, a partir dos anos 1950, a cultura caipira mudou drasticamente, notadamente devido ao avanço do latifúndio e das práticas capitalistas. Os problemas advindos desse impacto seriam a falta de adaptação do caipira ao capitalismo. De uma situação de subsistência, passou para semi-subsistência até a completa dependência do comércio e dos centros urbanos, tanto para vender seus produtos agrícolas, como para comprar o que não mais produzia. Muitos caipiras abandonaram por completo o campo, estabelecendo-se nas cidades, onde foram incorporados pelo proletariado urbano.

Da relação com os centros urbanos, os caipiras que permaneceram no campo passaram a ter novas necessidades, que contribuíram para o desprendimento de suas técnicas e conhecimentos, pela incorporação de novas. Um bom exemplo é o consumo de remédios farmacêuticos em substituição aos da medicina caseira. Os conhecedores da flora medicinal tornaram-se cada vez mais raros, como também, os benzedeiros e curandeiros passaram a ser desacreditados. Houve, assim, uma substituição das práticas mágico-religiosas pela medicina convencional.

As festas e os mutirões também tenderam a diminuir, o ritmo de trabalho e a economia dependente restringiram as práticas lúdicas próprias de uma economia fechada.

Até mesmo a posse da terra passou por modificações. De proprietário de seu sítio, o caipira passou para a posição de parceiro (o mais comum), ou ainda, de assalariado agrícola. Eles passaram pela experiência da degradação econômica motivada pela subdivisão da herança, pela impossibilidade de provar legalmente os direitos territoriais, ou ainda, pela concentração do latifúndio. Muitos entrevistados por Candido não sabem como perderam suas terras, ou seja, elas passaram de uma mão para a outra de uma forma pouco clara.

Para Candido, a parceria,⁶ um ponto médio entre o sitiante e o trabalhador assalariado, seria uma forma de resistência do caipira, pois se apresenta como uma das poucas possibilidades de permanência no campo e de preservação dos hábitos e costumes tradicionais, daí o título do livro *Os parceiros do Rio Bonito*, antigo nome do município de Bofete. A concentração da vizinhança efetuada pela fazenda, permitia aos caipiras continuarem vivenciando as experiências do *bairro*. Nos anos de 1950, na região de Bofete, estudada por Candido, mais de 50% do território pertencia à apenas 34 fazendeiros. Muitas dessas fazendas não passavam de grandes sítios, sendo mal explorados por falta de aperfeiçoamento técnico. O recurso encontrado pelos proprietários foi recorrer ao sistema de parceria, onde o pagamento era efetuado com o produto a ser colocado no mercado. No contrato, normalmente verbal, era estipulada a quota de produto para ambas as partes, as obrigações da conserva de moradia e os dias devidos gratuitamente ao proprietário, geralmente três dias. Entre os caipiras, a parceria era mais bem vista que o arrendamento, pois no caso de uma colheita ruim os prejuízos eram divididos entre as partes. Diferente do arrendamento em que era responsabilidade apenas do pequeno lavrador. A diferença entre os pequenos proprietários e os parceiros era praticamente inexistente, tanto pelo tipo de atividade que desenvolviam, como pelos recursos econômicos e pelo gênero de vida. A distância também era mínima entre pequenos proprietários, parceiros e

⁶ A parceria praticada em Bofete é a prevista pelo Código Civil Brasileiro (art. 1.410): "Dá-se parceria agrícola, quando uma pessoa cede um prédio a outra, para ser por esta cultivado, repartindo-se os frutos entre as duas, na proporção que estipularem." (CANDIDO, 2001, p. 136)

grandes fazendeiros. Nas festas e nas conversas da vila, Candido os encontrou em situação de igualdade.

Nesse processo de grande alteração cultural, onde a “tradição está sendo esquecida”,⁷ os caipiras se comportam com certo saudosismo, idealizando o passado: local de abundância, solidariedade e conhecimento.

Sem dúvida as considerações de Antonio Candido sobre a sociedade caipira são ainda muito importantes e pertinentes, ainda mais para essa pesquisa, pois os filmes de Mazzaropi escolhidos para análise são exatamente os que representam o caipira durante os anos de 1950, período de estudo de Candido. Porém, como todo estudo, o de Candido também possui lacunas. Nenhum comentário é feito sobre a relação de mandonismo e coronelismo que existia entre os parceiros (fazendeiros e caipiras). As suas afirmações de que pouca distância havia entre eles, encontrando-os em situação de igualdade, camufla todo o conflito entre as duas classes e a situação de dependência e subordinação sofrida pelos caipiras.

Analisando a obra de Antonio Candido, Jackson (2002) explica que a existência da pequena propriedade, comum na sociedade caipira, não está necessariamente ligada à decadência do latifúndio, mas convivem, de forma mais ou menos subordinada. A existência de pequenas propriedades permite a sua reprodução, mesmo que de forma limitada pelo processo de modernização. Finalmente, influenciado pela noção de cultura funcionalista, Candido, segundo Jackson (2002), considera que a cultura caipira está condenada ao desaparecimento devido ao contato com a sociedade capitalista.

Além dessa obra referencial de Antonio Candido sobre a cultura caipira, Maria Isaura de Queiroz (1973 e 1973a) também se debruçou sobre as sociedades camponesas. Em seus estudos sobre o meio rural brasileiro, poucas vezes ela utiliza o termo caipira, preferindo sitiante tradicional, ou ainda, camponês, no entanto, independente do termo, representariam o mesmo modo de vida. Maria Isaura define os camponeses como lavradores, cuja produção é orientada para a subsistência, diferente dos agricultores que produzem para o

⁷ O termo “a tradição está sendo esquecida” é uma referência ao livro de Luis Carlos Jackson, *A tradição esquecida* (2002), onde é feita uma análise da produção intelectual de Antonio Candido, inclusive de *Os parceiros do Rio Bonito*.

comércio. Para melhor compreender o que é um camponês, a pesquisadora recorre aos estudos do historiador francês Marc Bloch. Para Bloch, explica Maria Isaura, os camponeses foram os primeiros a habitar a França formando as comunidades campesinas e representando um importante papel, tanto na economia, como na demografia. Com a queda do Império Romano surgiu a camada senhorial, de extrema importância para a definição do campesinato, um substantivo coletivo que significa conjunto de camponeses. Apesar da falta de consciência social desses camponeses ser um fato social, o campesinato se definiu sociologicamente em oposição ao senhorio, a quem era subordinado e com quem mantinha laços de dependência, determinando uma exploração do homem pelo homem. Mesmo com alterações nos contextos políticos e econômicos, as características fundamentais do campesinato permaneceram as mesmas: a família é a unidade social de trabalho e de exploração da propriedade, sendo as tarefas divididas entre os seus membros, organizados pelo pai, ou seja, trata-se de uma comunidade autárquica e autoritária. Porém, entre uma família e outra sempre existiram diferenças, revelando que a camada camponesa nunca foi homogênea e igualitária.

No Brasil, assim como na França, a relação do camponês com a terra revela a ausência de uma homogeneidade: as propriedades poderiam ter um tamanho maior, sendo que os minifúndios são mais comuns, além de proprietários os camponeses ainda poderiam ser posseiros (ocupantes de terras públicas ou já apropriadas, mas sem autorização do proprietário), parceiros (pagantes do aluguel da terra, proporcional à produção, na forma de produtos ou dinheiro), arrendatários (pagantes de um aluguel fixo da terra, independente da quantidade que colhem), ou ainda, agregados (habitantes nas propriedades de monoculturas, cultivando gêneros com a permissão do proprietário e dando em pagamento dias de serviço). Independente de sua relação com a terra, a relação com uma camada superior (fazendeiros, criadores de gado, comerciantes, chefes políticos, cidadãos enriquecidos) sempre foi de dependência, participando de suas disputas e lutas. Integrados à sociedade global brasileira, porém sempre em posição subalterna, os camponeses representam uma camada destituída do ponto de vista de prestígio e poder. De forma pertinente, Maria Isaura explica que:

Como as sociedades se caracterizam sempre pelas suas camadas dominantes, não existiram nunca sociedades camponesas. O que

sempre existiu foi um campesinato, isto é, um conjunto de camponeses ocupando na sociedade global uma posição de inferioridade sócio-econômica e política, muito embora possa constituir a massa majoritária da população.

É como um campesinato que se define a camada intermediária da população rural brasileira, colocada entre os fazendeiros e os escravos, no período colonial; colocada entre os fazendeiros e os trabalhadores sem terra, no período pós-colonial. (QUEIROZ, 1973, p.30-1)

A existência dessa camada camponesa no Brasil, durante muito tempo foi negada entre cientistas sociais. Para Maria Isaura (1973), Roger Bastide foi um dos primeiros a considerar essa camada social intermediária no meio rural, que não corresponderia nem a dos fazendeiros, nem a dos trabalhadores sem terra. Segundo a pesquisadora,

Se a estratificação rural do Brasil rústico tivesse tido e conservasse ainda a rigidez que tem sido geralmente descrita, provavelmente surgiriam reivindicações nas camadas inferiores, ou reações contrárias vigorosas; nada disso se verificou, nem se verifica. Nossa hipótese é de que esta camada intermediária de sitiantes autônomos teria agido sempre como um tampão, amortecendo as arestas demasiado vivas de dois níveis sociais opostos, caracterizados por um desequilíbrio sócio-econômico brutal; a esperança de ascender a ela agiria como uma motivação contrária à formulação de reclamações e de contestações. Assim, esta camada concorreria de maneira fundamental para a manutenção da estrutura e organização sociais existentes – porta que se julgava aberta para os indivíduos se evadirem do trabalho subordinado. Sua existência explicaria por que uma organização social de grandes desníveis se perpetuou e continuou existindo durante séculos, sem dar lugar a rebeliões, e sim sustentada por um consenso social quase unânime. (QUEIROZ, 1973, p. 40)

O fato de não existir registros de rebeliões camponesas contrárias à ordem dominante, não significa um “consenso social quase unânime” e uma aceitação de sua condição de subordinação, como afirma Maria Isaura. É claro que a possibilidade de ascender socialmente possa ter inibido protestos mais vigorosos, porém dificilmente eliminou por completo o descontentamento e reações mais veladas. Além disso, existem registros de rebeliões camponesas, pelo menos desde meados do século XIX, Cangaço, Canudos e Contestado são bons exemplos. É provável que Maria Isaura esteja se referindo à apenas uma parcela dos camponeses, os pequenos proprietários de terras.

Em outra obra, mais específica, partindo do conceito de *bairro rural*, unidade da sociedade caipira, formulado por Antonio Candido, Maria Isaura (1973a) debruça-se sobre os bairros rurais paulistas de Ribeirão das Antas, no município de Taubaté, Taquari, no município do Leme, os bairros do sertão de

Paraibuna e do sertão de Itapecerica, concluindo que eles se definem muito mais pelas relações sociais do que por um regime econômico específico. Contrariamente à proposta de Candido, segunda a qual os bairros rurais, ainda permaneceria um tipo de vida tradicional, as localidades estudadas revelaram a existência de dois tipos de bairros rurais: um formado por camponeses (os verdadeiros caipiras), pequenos proprietários rurais, cultivando roças de subsistência, e outro, formado por agricultores que vivem do plantio e venda de um produto principal. Ou seja, de acordo com os pressupostos de Maria Isaura, nem sempre um bairro rural está vinculado à forma de viver caipira.

Porém, apesar das heterogeneidades econômicas, os bairros apresentaram elementos de sociabilidade que os aproximavam. Para esta pesquisa, esses elementos apontados por Maria Isaura são os que mais nos interessam, pois são eles os mais comumente representados nos filmes de Mazzaropi.

O primeiro elemento apontado por Queiroz é a reunião dos habitantes do bairro em famílias, tendo um “chefe” à frente dos empreendimentos (agrícolas e pecuários) que possuíam a responsabilidade da iniciativa e execução dos trabalhos, onde ainda vigorava a ajuda mútua. Um segundo aspecto é a ausência de níveis sociais. Em nenhum dos bairros estudados apareceram indícios claros de subordinação de um grupo de indivíduos por outros. O casamento com a filha do patrão e o compadrio seriam as formas encontradas para preservar a estrutura igualitária. Porém, afirma Maria Isaura, apesar do nível social igualitário, a posição social é diferente, existindo indivíduos mais influentes e com mais prestígio que os demais. Essa diferenciação da posição social que pode advir do casamento ou de uma herança, no entanto, nem sempre é fruto da aquisição de bens econômicos. O mais comum é resultar da afirmação das qualidades pessoais do indivíduo, do seu bom relacionamento com o grupo. Generosidade, boa vontade, prudência e tato seriam as características principais de um “bem relacionado”, fazendo com que os vizinhos a ele recorressem em momentos de dúvidas, brigas e incertezas. É a partir dessas relações com a família e o grupo, que o caipira forma a idéia da sociedade e do mundo em que vive.

Outro aspecto é o forte vínculo social que une os caipiras, expresso nas relações de ajuda mútua (os mutirões seriam um exemplo), tanto nas atividades

econômicas como em outros campos sociais. As festas religiosas (momento em que os caipiras teriam a verdadeira noção do sentimento de localidade) seriam os momentos ideais para o desenvolvimento desse vínculo, aliás, elas só se realizavam devido à sua existência, revelando a essência do grupo. Cada bairro, ou ainda, cada família, possui um padroeiro de sua devoção, sendo necessário cultuá-lo para receber em troca a proteção indispensável. As festas raramente duram menos de dois dias e durante elas são executadas certas tarefas (construção de ranchos, abate de animais para as refeições, corte de árvores para a lenha), além de ritos religiosos (procissões, novenas, ladainhas) raramente organizados por um padre. A relação dos caipiras com os santos é praticamente pessoal. Eles habitam as dependências das casas na forma de imagens colocadas em oratórios ou capelas. A reciprocidade domina a relação entre os santos e seus fiéis: ofertando-lhes novenas e velas, os caipiras esperam que os santos os auxiliem em situações difíceis e os protejam, enfim, que estejam sempre prontos a auxiliar e intervir em situações cotidianas e até corriqueiras. A separação entre o mundo sagrado e profano é praticamente inexistente para os caipiras. Para Maria Isaura (1973a), essa predominância de devoção aos santos nas sociedades rústicas, deve-se a influência de dois fatores: a do catolicismo popular português com forte tendência ao culto dos santos e a ausência de sacerdotes no território brasileiro desde o período colonial, notadamente no meio rural.

Apesar de utilizar como ponto de partida os estudos de Candido, Maria Isaura (1973a) dele se afasta no sentido de que se contrapõe a uma de suas principais afirmações: que os bairros rurais estariam fadados ao desaparecimento com o avanço das práticas capitalistas. Para Maria Isaura não existe uma regra homogeneizante para a relação entre os bairros e as sociedades industrializadas. Enquanto Ribeirão das Antas, bairro muito próximo de Taubaté, cidade industrializada, pouco se integrou aos hábitos urbanos, existindo ainda uma forte conservação das práticas caipiras, no bairro do Taquari poucas diferenças existem com a modesta urbanidade da cidade de Leme, vigorando uma homogeneidade entre os modos de vida. A proximidade com as cidades poderia, assim, tanto agir como fator de conservação, como fator de desorganização da sociedade tradicional caipira. Outro fator que poderia desorganizar a sociedade

caipira seria a presença de grandes fazendas monoculturas, pois elas determinariam um ritmo e um tempo diferente de trabalho, interferindo não apenas na rotina da vida caipira, como também na organização de festas.

Para Maria Isaura os bairros rurais possuem uma dinâmica interna própria, que apesar de influenciada, é diferente e distinta da dinâmica urbana e da região onde estão localizados. Eles não são grupos estagnados e seu movimento não depende apenas do ritmo exterior. Mesmo sem nenhuma influência externa, os bairros podem modificar-se. Foi o que aconteceu, por exemplo, nos bairros de Paraibuna, que no lugar da roça de subsistência passaram a criar gado, sem abalo na sua maneira de viver.

Sobre a relação da cultura caipira com uma cultura mais global citadina, Maria Isaura afirma que, a cultura global fornece “novos modelos e sugestões diferentes das antigas”, mas não é uma força impositiva que determina as transformações. Os caipiras seriam livres para escolher o caminho que querem trilhar. Para a autora, os bairros desenvolvem diversos mecanismos que anulam a ação da cidade.

Maria Isaura se contrapondo a muitos estudiosos, inclusive Candido, que vislumbravam a sociedade caipira como isolada, defende a tese de que ela está ligada à sociedade global e dela é parte integrante. O fator mais importante de integração seria a economia, que obriga os caipiras a romperem seu isolamento, se desejarem ter um nível satisfatório de vida. O seu contato com a sociedade global varia de acordo com as necessidades do bairro: naqueles em que vigora a agricultura de subsistência, o contato com a sociedade global é secundária, já naqueles em que vigora a agricultura comercial, o contato ganha importância. Assim, regularmente o caipira entraria em contato com uma realidade diferente da sua e com ela se habituaria, mesmo que não incorporasse os seus valores e práticas, ela não mais causaria estranhamento.

Apesar da validade do posicionamento de Maria Isaura sobre a relação entre a cultura caipira e a cultura global, compreendemos que essa relação não é tão pacífica e amistosa como é sugerido pela autora. Existe, sim, certa imposição de valores e práticas da cultura global às culturas mais específicas, ou ainda, à cultura popular. Esta, no entanto, reage impedindo a cristalização dessas práticas, ou ainda, caso não consiga impedir sua admissão, as resignificam.

Muitas das características da cultura caipira apontadas por Candido e Maria Isaura são comumente representadas nos filmes de Mazzaropi. A parceria como forma de apropriação da terra, o auxílio mútuo (mutirão), a “preguiça”, a rusticidade, a valentia e o patriarcalismo são algumas delas. Porém, também se percebe algumas ausências. A mais importante é a questão religiosa, tanto a relação pessoal que os caipiras mantinham com os santos, como as benzedeadas e os curandeiros, tão comuns nas sociedades caipiras. Outro elemento totalmente esquecido por Mazzaropi é a “fome psíquica”, mencionada por Candido. Todos esses elementos serão mais amplamente discutidos no capítulo 4.

2 A ARTE PARA COMPREENSÃO DAS SOCIEDADES:

A SOCIOLOGIA DA ARTE

As reflexões de Hegel sobre a relação entre arte e sociedade, ressaltando a importância da arte como desvendamento da realidade, apesar de já decorrido dois séculos, são ainda atuais e pertinentes. Na *Fenomenologia do espírito* ([1806]2002) ele analisa o percurso da mente humana desde sua simples consciência até o conhecimento absoluto, analisa o processo de auto-conhecimento e conscientização de si mesmo do “espírito” do mundo ou da razão do mundo, ou ainda, da realidade absoluta. O que Hegel denomina de “espírito” é a totalidade das manifestações culturais e pensamento humano, pois, segundo sua concepção, somente o homem possui espírito e, por conseqüência, todo o conhecimento é humano. O espírito é dinâmico e fundamentalmente progressivo, assim, o conhecimento humano progride cada vez mais e caminha inevitavelmente com a humanidade em sua marcha sempre para frente. Para se auto-apreender o espírito desdobra-se em sujeito / objeto, alienando-se do mundo exterior rumo ao auto-conhecimento. A partir de seu método dialético, o espírito mover-se-ia do ser-em-si (existir sem conhecer a si mesmo), para o ser-fora-de-si (externalização) e, enfim, para o ser-para-si, superando as determinações exteriores e atingindo o auto-conhecimento. Nesse movimento o espírito chega à idéia absoluta ou ao espírito absoluto. A síntese do movimento do espírito é a relação entre singularidade / universalidade, os momentos de alienação / desalienação. Rumo à auto-conscientização o espírito passa por alguns estágios: primeiramente o espírito se conscientiza de si mesmo no indivíduo; depois atinge um nível mais elevado de consciência na família, na sociedade e no Estado, para finalmente atingir a forma mais elevada de auto-conhecimento na arte, na religião e na filosofia.

Já em *Curso de estética. O sistema das artes* (1997),⁸ Hegel se confessa um apaixonado pela arte e aprofunda sua análise sobre a relação entre a arte e a sociedade. Seu interesse maior é pela arte do passado, pois revela admiração por Johann Sebastian Bach, George Friedrich Händel, Christoph Willibald Ritter von

⁸ O livro é resultado do curso de Estética que Hegel ministrou entre 1827 e 1830 na Universidade de Berlim. Ele foi publicado postumamente graças às anotações de seu aluno Gustav Otho.

Gluck e Wolfgang Amadeus Mozart. E praticamente desconhece Ludwig van Beethoven e Christian Rauch, seus contemporâneos.

Nessa obra, Hegel estudou com mais profundidade a arte, notadamente sua relação com a realidade. A arte é uma manifestação sensível e perceptível que os homens conceberam devido ao seu “espírito” e exprimiram graças à criação de obras de arte concretas. Dessa forma, o único belo que interessa a Hegel é o belo artístico das produções humanas, ele ignora o belo natural, porque é inferior e não é uma produção do “espírito”. A beleza da natureza não pertence a ela mesma, mas à subjetividade humana, que lhe confere vida. Assim, a arte e o belo são essencialmente humanos.

Ao lado da religião e da filosofia, a arte é uma das responsáveis em elevar a consciência humana ao seu auto-conhecimento. Hegel compreende a arte como uma relação entre a singularidade e a universalidade, como a forma singular de experiência e de apreensão da realidade. A arte torna-se, assim, numa manifestação do universal na singularidade e única esfera da realidade onde a aparência coincide com a essência.

Graças aos vestígios artísticos das culturas antigas (estátuas, esculturas, monumentos, mosaicos, etc.) pode-se reconstituir o que foram as idéias e as crenças que animavam os homens de épocas anteriores. Seguindo essa perspectiva de Hegel, se podemos compreender as sociedades do passado pelo que chega até nós de sua arte, também podemos analisar as sociedades do presente pela arte que produzem, o que inclui o cinema.

Influenciado por Hegel e dele se afastando em alguns aspectos, Karl Marx, mesmo não tendo se ocupado de problemas estéticos em trabalhos específicos, revelou um profundo interesse pela estética em geral, e pela arte e literatura em particular. Suas idéias apresentam uma relação direta com os problemas estéticos e artísticos fundamentais, pois sua concepção de homem levava-o necessariamente a refletir sobre essas questões.

Para Marx (1974), o homem sempre é o objeto específico da arte, mesmo que não seja o objeto da representação artística. Os objetos representados na arte estão sempre em relação com o homem, revelando-nos não o que são em si, mas o que são para o homem, ou seja, humanizados, portadores de uma significação social e de um mundo humano. Ao refletir sobre a realidade objetiva,

o artista nos faz entrar na realidade humana. Assim, a arte pode nos revelar uma parte do real, não em sua essência objetiva – tarefa da ciência – mas, em sua essência humana.

Já em uma obra de sua juventude, os *Manuscritos Econômicos Filosóficos* ([1844]2003), Marx se preocupou em revelar a arte como um trabalho superior do homem, explicitando suas forças essenciais como ser humano, materializado num objeto-sensível. Por meio da arte, o homem revela sua capacidade específica de humanizar tudo o que toca. A arte é uma esfera em que o homem, enquanto ser criador, revela todo seu poder de criação. A verdadeira arte não é um reflexo de uma realidade pré-existente. Quando um artista entra em contato com a realidade, não é para copiá-la, mas para se apropriar dela, convertendo-a em suporte de significação humana.

Engels, o maior colaborador de Marx, também refletiu sobre a relação entre arte e sociedade. Num artigo publicado na *Nova Revista Renana*, em 1850, em parceria com Marx, observou como duas obras literárias do período (*Os conspiradores*, de Chenu, e *O nascimento da República em fevereiro de 1848*, de Lucien de la Hodde) eram capazes de aproximar o leitor da vida privada “dos grandes homens da revolução”, referindo-se aos acontecimentos de 1848. Essas obras foram interpretadas como uma “representação fiel dos homens e dos acontecimentos.” (MARX, ENGELS, 1974, p. 180)

Outro exemplo é a carta a Minna Kautsky, de 26 de novembro de 1885, onde Engels comentou o seu mais recente romance, *Os velhos e os novos*, no qual a autora preocupou-se em descrever, como era de seu perfil, a vida dos operários austríacos nas minas de sal, evocando a opressão dos trabalhadores submetidos aos empresários e à Igreja. O mérito da narrativa está, segundo Engels, no fato de ter se aproximado mais fidedignamente da realidade dos trabalhadores, de seu estado de alienação. Porém, a solução poética dada ao personagem principal (morre ao cair num precipício, subentendendo-se que é bom demais para viver naquele mundo) fez Minna cair na armadilha de explicitar seus posicionamentos diretamente. Para Engels,

uma pintura fiel das relações autênticas, destrói as ilusões convencionais sobre a natureza dessas relações, abala o otimismo do mundo burguês, obriga a duvidar da perenidade da ordem existente, mesmo se o autor não indica diretamente a solução, mesmo se, neste caso, não toma ostensivamente partido. (MARX, ENGELS, 1974, p. 193)

Apesar dessas importantes considerações, seria a teoria de Engels sobre o “triunfo do realismo”, formulada a partir da literatura de Balzac, uma das formulações mais importantes da estética materialista, pois conduz a investigação não ao inventário das idéias pessoais do artista e sim à obra, com seus problemas, suas idéias e sua estrutura própria.

Vários são os autores influenciados pelas idéias de Marx e Engels, reconhecendo na arte um modo válido para desvendar a realidade. Eles admitem a hipótese, de forma quase uníssona, assim como o fez Lênin, de que a arte é um “reflexo” aproximadamente fiel da realidade, um desvendamento em seus níveis mais essenciais, considerando a estética como integrante da teoria materialista do conhecimento.

Mesmo já tendo sido mencionada por Platão e Aristóteles, a “teoria do reflexo” foi conceituada de forma diferente pelos adeptos da estética materialista. Analisando os escritos de Lênin (depois de Marx e Engels, um dos grandes teóricos para a formulação de uma estética materialista), Vázquez (1978) conclui que a obra de um artista é uma reflexão sobre si mesmo. E esse homem (o artista), como qualquer outro, não está desvinculado de sua classe, de sua época. Assim, sua obra também é uma reflexão sobre a sociedade em que vive e sobre suas próprias idéias. Claro que essa reflexão está carregada de subjetividade, está fortemente marcada pela concepção de mundo do artista e o que nos fornece não é uma única verdade sobre a realidade social. Para Vázquez, (1978) a “teoria do reflexo artístico” de Lênin não pode ser considerada a chave para uma estética materialista, porém contribuiu para esclarecer as relações entre a concepção do mundo do artista e a verdade que sua obra pode oferecer.

Assim como Lênin, e por ele influenciado, Lukács considera a “teoria do reflexo”, como teoria do conhecimento. Para Lukács, o reflexo do real na consciência é um reflexo ativo e cheio de mediações. Não é um ato, simples, imediato e direto, é um ato complexo, de múltiplas faces, que implica, também, numa formulação imaginativa. O reflexo, enquanto representação sensível, corresponde à realidade, mas não necessariamente coincide com ela. Transpondo essas conclusões para a arte, Lukács acreditava que a arte deve refletir a essência do real, para que o homem possa se apropriar dessa essência

em sua consciência. Para Lukács, o reflexo da realidade na obra de arte é sempre totalizante, que aprofunda e amplia o conhecimento do mundo humano.

O problema da “teoria do reflexo” não reside na teoria em si, mas no termo que a designa. O “reflexo” como noção pressupõe algo direto e imediato, desprezando a tensa, e às vezes contraditória, relação entre a arte e a realidade social.

Analisando as idéias de Lukács, Konder (1967) conclui que por meio da arte, os homens revivem o passado e o presente da humanidade, mas não como fatos exteriores, e sim como algo essencial para a sua própria vida, para a própria existência individual. A arte não é apenas um mero registro ou documento, que possa informar sobre as condições políticas, econômicas e sociais de determinada época. Mas, fundamentalmente permite “ver por dentro” uma determinada experiência histórica e social.

Goldmann (1973) afirma que, existe uma estreita relação entre o conteúdo das obras literárias e o conteúdo da consciência coletiva, ou seja, com as maneiras de pensar e de se comportar dos homens na vida cotidiana. Procurando nas obras literárias mais o documento do que a literatura, o autor se propõe a analisar a reprodução da realidade empírica nas obras. Para Goldmann, mesmo que escrita por uma única pessoa, é possível utilizar uma obra literária como representativa de determinada sociedade, porque o seu autor não é uma ilha, ou seja, a mentalidade não é um fenômeno individual, mas coletivo. Para exemplificar sua tese, Goldmann cita a peça teatral *Don Juan* (1665) de Molière, onde conhecemos um jovem sedutor que se casava todos os meses. No século XVII, período em que foi escrita o maior número de obras literárias com esse personagem, era impossível casar-se todos os meses. Como então essa informação pode nos fazer refletir sobre a sociedade parisiense da época? Para Goldmann, Molière se utiliza da sátira, do irônico e do figurado para revelar comportamentos fúteis da nobreza da corte.

Também é ponto pacífico entre os autores influenciados pelas idéias estéticas de Marx, considerar a história da arte como uma face da história geral da humanidade, tendo sua autonomia limitada pelo sentido geral dos fatos. Nada pode ser pensado acima ou fora da história. Toda realização humana, inclusive a arte, está em conexão com as condições históricas e sociais de seu tempo.

Porém a arte não pode ser reduzida às condições de sua gênese histórica e social, transcendendo-as historicamente. Marx (1974) exemplifica esse fato com a arte grega. Mesmo fortemente influenciada pela classe dominante, ainda hoje, ultrapassada a sociedade escravista, a arte grega é reconhecida pelo seu forte valor estético. Para Marx, é essa permanência da arte que revelaria a verdadeira obra de arte. A arte é capaz de nos fornecer um conhecimento bem particular da realidade humana, ou seja, da realidade mais imediata. Se esse desvendamento for desprezado, a compreensão do real estará mutilada, e o conhecimento artístico estará sendo renunciado, o que acarretará, de forma mais ampla, numa renúncia da autoconsciência.

Para Vázquez (1978), um dos estudiosos das idéias estéticas materialistas, arte e sociedade não podem se ignorar, uma vez que a arte é um fenômeno social: primeiro porque o artista é um ser social; segundo porque a arte é sempre um traço de união entre o artista e outros membros da sociedade; terceiro porque a arte, de forma negativa ou positiva, sempre comove as pessoas. Nenhuma arte foi impermeável à influência social nem deixou de influenciar na sociedade. A arte é tão velha quanto o homem, isto é, quanto a sociedade. Se considerarmos a forma artística como um caminho para refletir sobre a realidade, a arte não será distinta de outras manifestações de consciência social. E se ignorarmos o conteúdo e objeto da arte, considerando-a apenas em sua forma, desprezaremos a peculiaridade da arte como conhecimento. De outro modo, não existe uma obra que seja apenas forma sem conteúdo e vice-versa.

Já Bakhtin, refletindo especificamente sobre a literatura, afirma que, numa obra artística existem vários aspectos da realidade vivida, no entanto, são organizados de um outro modo. Isso ocorre porque o autor-criador possui um posicionamento axiológico frente à sociedade em que vive, ele não apenas registra passivamente e de forma neutra os eventos sociais. Essa sua posição axiológica é a sua forma de ver o mundo e um guia na construção de seu objeto estético. Assim, para Bakhtin, “toda obra literária é interna, imanentemente sociológica. Nela se cruzam forças sociais vivas, avaliações sociais vivas penetram cada elemento da sua forma.” (BAKHTIN, 2003, p. 195). Porém, apesar da arte e da sociedade se interdefinirem e se interpenetrarem, elas não se fundem, nem se confundem.

Segundo Bastide (2006) a sociologia da arte deve estudar as correlações entre as formas artísticas e as formas sociais, não sobrepondo uma à outra (a estética à sociedade), antes considerando o perpétuo diálogo entre uma e outra, e que esse diálogo possui um duplo sentido, pois o criador ao mesmo tempo em que pode modelar seu público, também é influenciado por ele, impondo-lhe seus gostos e desejos. A arte não plana no espaço, ela vive num certo meio social e está sempre subordinada a um conjunto de forças que tendem a mantê-la ou modificá-la, a propiciar sua difusão ou restringi-la a estreitos limites. A arte, assim, é socialmente produzida, como linguagem e valor.

Superando as interpretações tradicionais que consideram o contexto social como causa ou significado das expressões artísticas, Antônio Candido (2000), sociólogo da literatura, propõe analisar o que ele denomina de externo, ou seja, o social como elemento constitutivo da estrutura, tornando-se, por isso, elemento interno. Para aprofundar essa questão menciona um trabalho escrito por Lukács em 1914 (*Zur Soziologie des modernen dramas*), onde o autor se perguntava se o elemento histórico-social possui significado para a estrutura da obra, tornando-se elemento determinante, ou seria apenas a sua possibilidade de realização. Ou seja, a sociedade fornece apenas a matéria (ambiente, costumes, idéias) para a realização de uma obra de arte ou se, além disso, é um elemento que atua e é determinante na constituição da sua essência? Para exemplificar, Candido analisa a obra *Senhora* de José de Alencar. Como em toda obra de arte, nesta há referências a lugares, a modas e usos, a costumes específicos de uma classe. No entanto, ao transformar a compra de um marido como temática central de sua obra, José de Alencar faz uma análise radical da sociedade, resumindo o enlace sagrado do matrimônio num simples contrato de compra e venda. Esse elemento, que não apenas permite situar a obra num determinado contexto sócio-histórico ou desnuda uma prática comum da época, torna-se o próprio fator da criação artística.

Para Candido apenas situar a obra numa realidade social é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. Seria melhor compreender como os fatores sociais são “invocados para explicar a estrutura da obra e o seu teor de idéias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós.” (CANDIDO, 2000, p. 15) Ele propõe questões que se debrucem não apenas sobre

a influência do meio social sobre a obra, mas também que abarquem a influência da obra de arte sobre o meio, superando o caráter mecanicista e aproximando-se de uma interpretação mais dialética:

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2000, p.19)

Considerando esses dois aspectos (a influência dos aspectos sociais sobre a arte e como a arte influencia a sociedade), Candido propõe não apenas investigar as influências dos fatores sócio-culturais, ligados aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação, mas também analisar a repercussão social da obra, uma vez que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. A perspectiva ideal é a que considera esse duplo aspecto, num “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.” (CANDIDO, 2000, p. 22)

Se as artes plásticas e a literatura podem ser objetos de estudo para compreensão de uma determinada realidade social, o mesmo poderia acontecer com o cinema? As produções fílmicas também poderiam ser transformadas em objetos para uma pesquisa sociológica?

2.1 Cinema e sociedade: uma relação intrínseca

O sonho de capturar a vida em movimento e de recriar o mundo à sua imagem não foi específico do homem de fins do século XIX. As sombras chinesas e a lanterna mágica já revelavam a necessidade de representar a vida como ela realmente é, não estática, mas com todo o seu movimento e dinamismo. Mas, foi somente em fins do século XIX, após as pesquisas e experiências de Isaac Newton (ainda no século XVII) e, com mais precisão, de Louis e Auguste Lumière que o mundo pode experimentar o fascínio das imagens em movimento: estava criado o cinematógrafo, invenção mecânica que permitia a obtenção de fotografias animadas.

No final de 1895, os irmãos Lumière apresentaram o cinematógrafo. Para um público pagante de 33 pessoas, atraído não pela possibilidade de visualizar a

realidade, mas a imagem dela, foram projetados três filmes: *Saída dos operários das Usinas Lumière* (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*), *Chegada do trem à estação de Lyon* (*Un train entrant en gare de la Ciotat*), ambos reproduzindo cenas do cotidiano, e *O regador regado*, um jardineiro que se molha com a mangueira (*L'arroseur arrosé*), primeira película de ficção cômica. Conta a lenda que, a *chegada do trem* assustou a platéia: ingenuamente, acreditou-se que o trem atravessaria a tela, invadiria a sala e atropelaria os espectadores. Curiosamente, assustados não perceberam que as imagens não tinham cor, nem som, nem relevo. O impacto e a imposição das imagens em movimento impressionavam e surpreendiam, colocava a própria realidade diante do olhar.

Os primeiros filmes, registros curiosos de imagens em movimento, eram expressão da técnica, que apenas registravam o que ocorreu, não passavam por ilhas de edição ou por montagens, eram apenas seqüências emendadas umas nas outras para serem, em seguida, projetadas. Por isso, principalmente os filmes produzidos durante a Grande Guerra Mundial (quando o governo britânico enviou diversos cinegrafistas para as regiões de conflitos, capturando imagens que eram reproduzidas sem nenhuma montagem ou tratamento em diversos cinemas do país) receberam o estatuto de cinema que registra a realidade, pelo fato de não receberem nenhum tipo de interferência técnica ou humana, notadamente a montagem.

Nesse sentido, ainda em 1898, o polonês Boleslas Matuszewski, câmera da equipe dos Irmãos Lumière, já defendia o registro cinematográfico como testemunha ocular dos fatos, documentando uma verdade definitiva. Alguns anos mais tarde, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov contestaram essa posição de Matuszewski e afirmaram que as imagens filmicas constroem realidade. Apesar disso, no final dos anos de 1920, nos Congressos Internacionais das Ciências Históricas, os pesquisadores ainda seguiam as concepções de Matuszewski, afirmando que o filme era um registro fiel da realidade. As produções de atualidades eram as que mais atraíam o olhar dos pesquisadores, pois se acreditava que estavam livres das influências de seus realizadores.

Atualmente, os documentaristas atribuem aos documentários essa característica dos primeiros filmes. O cineasta e documentarista Vladimir Carvalho (2003) defende a prerrogativa de que os filmes documentários são os mais

próximos das origens do cinema, enquanto registro da realidade, uma vez que possuem a “pureza do tratamento do real”. (CARVALHO, 2003, p. 16) Segundo ele, no conturbado limiar do século XXI, o cinema documentário poderá vir a ser um “cinema cidadão” com foros de um novo humanismo. No seio das universidades, o cinema-documentário poderá contribuir para a superação do academicismo, assim como, deverá ser aplicado à educação e às campanhas públicas de melhoria social.

Apesar da importância dessas afirmações de Carvalho, resta a dúvida: não seriam os filmes documentários também frutos de uma seleção, como são os ficcionais? Poderiam eles preservar a “pureza do tratamento do real” como os primeiros filmes? E, talvez mais ousadamente, mesmo os curtos “registros da realidade” dos Lumière, não refletiriam uma escolha? Afinal, por que filmar a saída dos operários de uma fábrica e a chegada de um trem numa estação? Não seria essa escolha já fruto das influências sociais, políticas e ideológicas de sua época? Os documentários também passam por uma ilha de edição, momento em que o cineasta escolhe as imagens, sons e vozes que comporão o filme. Essas escolhas, muito longe de serem neutras e objetivas, são influenciadas por interesses, valores, crenças, preconceitos e convenções de uma época. Assim, a expressão “registro da realidade” parece não ser a mais adequada, nem mesmo para os filmes documentários. Os documentários, assim como os ficcionais representam a realidade e precisam ser desconstruídos para efetivamente contribuírem para uma investigação sociológica. A diferença entre os filmes documentários e ficcionais é que os documentários não criam situações, nem personagens, não criam ou inventam um mundo, diferente das produções ficcionais em que os cineastas possuem maior liberdade para criar.

Mas, e os filmes de ficção, representariam a realidade social? Seria possível desenvolver uma pesquisa sociológica que utiliza como objeto produções cinematográficas ficcionais? Foi sobre a questão da relação entre cinema e realidade social que muitos pensadores se debruçaram.

Talvez os estudos mais conhecidos e referenciados sobre arte e cultura, de forma geral, e mais especificamente sobre cinema, seja de Walter Benjamin, um dos representantes do Instituto de Pesquisa Social, mais conhecido como Escola de Frankfurt. Seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*

([1935/1936]1994), é um dos mais citados. Nele, além de pertinentes considerações sobre a perda da aura nas obras de arte, devido à incorporação dos meios técnicos, ou seja, sua reprodutibilidade, Benjamin reflete sobre a relação entre cinema e sociedade, afirmando que somente os filmes podem revelar o meio social, pois trazem à luz elementos até então não percebidos.

É a partir da comparação entre a atuação do pintor e do cinegrafista, que Benjamin problematiza a relação entre realidade e cinema. Para ele o pintor manteria certa distância, dependendo muito mais de sua imaginação, enquanto o cinegrafista, assim como um cirurgião, por ter como matéria-prima a própria realidade, a desvendaria com mais nitidez:

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. (...) A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. (BENJAMIN, 1994, p. 187) (Sem grifo no original)

Apesar de, nessa passagem, Benjamin errar ao considerar que o cinema reproduz a realidade “livre de qualquer manipulação”, sugerindo que não percebe o quanto ideológica e manipuladora pode ser uma película, em outros trechos de seu texto se revela consciente de como a ideologia dominante pode utilizar-se dos meios de comunicação de massa, tema analisado no tópico *Cinema, sociedade e ideologia*.

Siegfried Kracauer, amigo de Walter Benjamin, foi uma figura marcante da esquerda intelectual na Alemanha de Weimar e muito próximo do círculo de intelectuais da Escola de Frankfurt. Estudou Nietzsche, Kant e Thomas Mann, freqüentou os seminários de Georg Simmel em Berlim. No final de 1918, conheceu Adorno, então com quinze anos (Kracauer já tinha 29), tornando-se seu interlocutor e orientador de suas leituras. Eles se reuniam semanalmente na residência de Kracauer, para discutir questões filosóficas e sociológicas. Nos anos 1930, rompeu com a visão religiosa judaica e iniciou seu processo de radicalização política. São desse período as leituras de Max Weber, Karl Marx e, sobretudo, de Georg Lukács, notadamente, *História e consciência de classe*.

Porém seria na leitura de *Teoria do romance* de Lukács, que Kracauer encontraria a inspiração para escrever o seu tratado filosófico *Romance policial*, obra pioneira sobre o gênero, lançando as bases de sua crítica à cultura de massas e à indústria do entretenimento.

Com a ascensão de Hitler na Alemanha, em 1933, e seguindo o exemplo de muitos outros intelectuais, Kracauer buscou asilo primeiramente em Paris e depois, em 1941, nos Estados Unidos, onde permanecerá até sua morte, em 1966. Foi nesse período que escreveu seus trabalhos teóricos mais significativos, como *De Caligari à Hitler, uma história psicológica do cinema alemão*, publicada pela primeira vez em 1947 e *Teoria del cine, la redencion de la realidad física*, de 1961.

Com *De Caligari...* Kracauer se transformou, se não o pioneiro, um dos primeiros a teorizar as afinidades entre os processos sociais e o cinema, entre a sociologia e a estética, tornando-se num dos pilares das teorias do cinema. Já em *Teoria del cine, la redencion de la realidad física* (1996), ele analisa as potencialidades do cinema como meio de reprodução da realidade, aproximando-se de uma concepção realista de cinema. Em sua análise sobre *Teoria del cine*, José Filipe Costa (2006) explica que, para Kracauer, os filmes de Lumière (ao capturar os momentos inconscientes e evanescentes) se aproximavam da linha realista, enquanto os de Méliès (por optar pela câmera fixa, aproximando o cinema do teatro) estavam mais próximos da linha formativa. Na teoria de Kracauer, as linhas realista e formativa são como dois operadores, funcionando próximo da dialética hegeliana, partindo do concreto (a aparência) para compreender o abstrato (a essência) e assim perceber e construir a realidade. Para Kracauer, o cinema registra os aspectos já vistos para revelar o que não é compreensível de imediato.

O concreto, a realidade, e o abstrato são como duas faces da mesma moeda. Para Kracauer, contrariamente ao que se acredita a arte abstrata não é anti-realista, mas essencialmente realista, pois representa as situações do mundo, reflete sobre os estados mentais. O cinema, e também a fotografia, ao representarem o mundo no concreto, estão investidos pela tecnologia da possibilidade de o penetrarem, podemos, assim, experimentar e experienciar a realidade na sua corporalidade e concretude.

Em suas análises, Kracauer defende o pressuposto que o cinema, por ser uma montagem, está próximo do funcionamento de nosso pensamento, ambos operando por fragmentação, por isso, as cenas cinematográficas são mais facilmente compreendidas e assimiladas. O momento fragmentado, diferentemente do todo, é suscetível a uma série de sentidos e de interpretações. Aquilo que a ideologia e a ciência, por operarem com o todo, totalizam e sintetizam, o cinema possui a potencialidade de fragmentar. Com esses pressupostos, Kracauer abre o espaço para aquilo que é o fundamento ontológico da sua teoria: a de que a experiência da materialidade só é possível, depois da falência das ideologias, através do cinema e não da ciência.

A preocupação de Kracauer com o fragmento não se encontra apenas em suas análises sobre o cinema. Carlos Machado (2006) identifica essa mesma tendência em *Jacques Offenbach e a Paris de sua época*, escrita durante seu exílio em Paris, quando Kracauer analisa a cidade e sua modernidade estética na segunda metade do século XIX. Segundo Machado, Kracauer chega a conceber a história como uma *micrologia* – do minúsculo – uma análise dos fragmentos e dos elementos dispersos.

De Caligari à Hitler, uma história psicológica do cinema alemão (1988) é uma obra fundamental que abre uma linha, até então inédita, entre a estética cinematográfica e os estados psicológicos da sociedade alemã e constitui um texto fundamental da sociologia do cinema.

Considerando diversos filmes alemães, produzidos entre 1895 e 1933, Kracauer tem por objetivo analisar as tendências psicológicas e sociais e os dispositivos coletivos predominantes na Alemanha no período de 1918 a 1933. A revelação desses dispositivos contribuiria para compreender a ascensão e ascendência de Hitler. A proposta de Kracauer é analisar os temas que permearam esses filmes, pois, a sua persistência revela “as projeções externas de desejos internos”.

A título de ilustração e para melhor compreendermos a idéia de Kracauer, destacamos sua análise sobre o filme *O anjo azul*, direção de Joseph von Sternberg, de 1930. *O anjo azul* pertence à fase pré-Hitler, momento que Kracauer identificou alguns elementos que já apontavam para o surgimento de um governo autoritário. O filme foi inspirado numa novela anterior à Primeira Guerra

de Heinrich Mann, *Professor Unrath*, que estigmatizava os vícios típicos da sociedade burguesa alemã. Lola Lola, interpretada por Marlene Dietrich, a cantora e dançarina de uma trupe de artistas, é a típica prostituta berlinense pequeno-burguesa, com tendências sádicas, que torna o professor seu escravo, alvo de muitas torturas e humilhações. O professor (Emil Jannings), um solteiro de meia-idade com muitas inibições e mesquinhos modos tirânicos com seus alunos, é representativo da classe média e, no filme, o lado masoquista de Lola Lola. A forma como trata seus alunos é apenas para inibir seus desejos sexuais, que acabam por ser aflorados pela bela prostituta. O mesmo tratamento que o professor dispensava aos seus alunos, passa a receber de Lola Lola e depois do empresário, que resolve explorar seu canto que imita um galo. Já os alunos, também oriundos da classe média, são figuras cinematográficas que antecipam os fatos reais, representando a emergente juventude hitlerista. Na verdade os principais personagens do filme (o professor, a prostituta e os estudantes) contêm aspectos contraditórios, um misto de autoritarismo e subserviência, que marcarão o governo de Hitler.

Kracauer parte da tese de que os filmes, mesmo os mais “americanizados” e aparentemente distantes da cotidianidade da Alemanha, são expressões verdadeiras da vida alemã de seu tempo: “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico” (KRACAUER, 1988, p. 17) devido, basicamente, a duas razões. Primeiramente porque os filmes são obras coletivas e não produto de apenas um indivíduo, de forma que, todas as pessoas envolvidas no projeto cinematográfico (desde os produtores, diretores, roteiristas, até os câmeras e responsáveis pelo cenário e figurino), acabam por interferir no resultado final. Segundo porque os filmes estão direcionados para as multidões anônimas, para “satisfazerem os desejos das massas”. Para Kracauer, se os filmes de Hollywood interferem e determinam os comportamentos do grande público, se o público muitas vezes é levado a aceitar a publicidade avassaladora desses filmes, por outro lado, Hollywood precisa considerar o gosto e as necessidades do grande público, pois nem mesmo ela agüentaria fracassos sucessivos de bilheteria.

Os filmes, para Kracauer, não representam e expressam apenas as situações mais explícitas, mas, fundamentalmente, os dispositivos psicológicos e

inconscientes da mentalidade coletiva. Nenhuma outra obra artística é capaz de fornecer informações valiosas e importantes sobre questões sócio-culturais como é o cinema, pois, devido aos seus recursos especiais (tomadas, cortes, montagem, etc.), ele é capaz de esquadrihar todo o visível, permitindo refletir também sobre o invisível.

Como afirmado anteriormente, Kracauer buscou muito de suas inspirações em Georg Lukács, que detidamente analisou a relação entre o cinema e a realidade. Lukács afirma que somente a técnica cinematográfica supera o “reflexo desantropomorfizador”, ou seja, trata-se de um reflexo que possui como base o próprio homem. A principal tese defendida por Lukács (1983) é de que o mundo fílmico é muito próximo da realidade da vida cotidiana. Para tanto, argumenta que, se a técnica cinematográfica produz um mundo *sui generis*, visível, sensível e significativo, que pode nos surpreender ou causar estranhamento, no entanto, é impossível duvidar de sua autenticidade, uma vez que ela está pautada na própria realidade. O cinema está próximo da realidade da vida, de uma realidade autêntica, porém, e essa é a grande contribuição de Lukács, apesar dessa proximidade, o filme é uma refiguração e não a vida cotidiana em si:

ao reproduzir o mundo objetivo aparente, a natureza, a cidade, etc., não só visualmente, mas também auditivamente, a proximidade da vida, a autenticidade fílmica da realidade refigurada pode expressar-se muito mais clara e ricamente do que antes. (LUKÁCS, 1983, p. 182-3).

No filme, a multiplicidade sem limites da vida cotidiana se converte em objeto artístico. O mundo circundante do homem, a natureza, o ambiente social aparecem como realidade completa, como uma realidade com o mesmo valor e espécie que a produzida pelo homem. O filme pode fazer perceptível, não apenas o mundo objetivo, mas, até mesmo, os aspectos subjetivos que esse mundo suscita nas pessoas. Para Lukács, o filme é significativo porque se refere às atividades econômicas, aos problemas, às relações sociais humanas, em sua forma, mas, sobretudo, em seu conteúdo: “o conteúdo do filme abrange a universalidade extensiva da vida, uma universalidade orientada ao efeito mais amplo e à inteligibilidade mais imediata.” (LUKÁCS, 1983, p. 190) Esse caráter de proximidade do real, eficiente no cinema, proporciona ao receptor viver o filme como uma mediação da realidade que lhe impressiona como realidade imediata da vida.

Seguindo o caminho já apontado por Marx, Lukács considera que a produção capitalista influi decisivamente nas condições vitais de todas as expressões artísticas, inclusive no cinema. O filme é, intelectual e tecnicamente, um produto do capitalismo e sua produção está subordinada às condições e aos interesses capitalistas. Devido a essa dependência do grande capital, o filme cultiva as necessidades mais ordinárias e comuns das massas. Contudo, o filme possui a possibilidade de chegar a ser uma arte popular autêntica, e pode converter-se na “expressão avassaladora, e compreensível para amplas massas, de sentimentos populares profundos e gerais”. (Idem, p. 189)

Já para Metz (1972), outro teórico que analisou a relação entre cinema e realidade, as produções fílmicas possuem muitas vias de acesso, colocando problemas para diversas áreas do conhecimento. E a raiz de todos esses problemas “é o da impressão da realidade vivida pelo espectador diante do filme” (METZ, 1972, p. 16). Muito diferente das pinturas e das fotografias, o filme é um espetáculo praticamente real, mesmo quando trabalha com elementos irreais. Para ilustrar essa afirmação, Metz cita o exemplo das criaturas fantásticas do filme *King Kong*, que após terem sido desenhadas e construídas, foram filmadas, tornando-se exatamente esse ponto, num problema para os teóricos do cinema. E trata-se de um problema, pelo fato de que essas criaturas apresentam-se com a aparência de um acontecimento real e não simplesmente como inventadas. Mas, por que essas invenções assumem o estatuto da realidade frente aos espectadores? Questiona Metz. E ele mesmo responde: “é o movimento que dá uma forte impressão de realidade”. (Idem, p. 19) Para sustentar sua afirmação, Metz recorre a uma afirmação de Edgard Morin, em *O cinema ou o homem imaginário*:

a conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas motiva, o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva. As formas emprestam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento dá consistência às formas. (Citado por METZ, 1972, p. 20).

O movimento seria o responsável, explica Metz, tanto por uma realidade suplementar, como pela corporalidade dos objetos. A importância do movimento no cinema se deve ao fato de ele próprio aparecer como um movimento real, os espectadores não questionam se é ou não real, uma vez que o viram, percebendo-o como atual. Porém, é importante considerar que, a arte

cinematográfica não é em tempo real, é a sensação que transmite ao espectador que lhe faz parecer em tempo real.

Apesar de pertinente, o pensamento de Metz também é limitado, uma vez que, de forma reducionista, é destacado apenas o movimento como ponto fundamental para refletir sobre a relação entre o cinema e a realidade. Nenhuma referência é feita com relação ao conteúdo dos filmes, aqui compreendido não apartado da forma, aos aspectos sociais, políticos e econômicos que podem representar.

Jameson (1986) analisa três filmes, *Fever* (Agnuzka Holland, 1981), *La casa de agua* (Jacob Penzo, 1984) e *Condores no se entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), que apesar das diferenças possuem elementos em comum: são filmes históricos, a coloração é peculiar e a dinâmica narrativa é simples ou reduzida. As considerações que mais nos interessam são as referentes à historicidade desses filmes. Sobre esse aspecto, Jameson divide os filmes em “cinema nostalgia” e “realismo mágico”. No primeiro caso, que tem como base as décadas de 1920 a 1950 nos Estados Unidos, são geradas imagens e simulacros do passado que produzem uma situação social onde as tradições genuínas de classe se enfraqueceram, vigora um pseudo-passado e uma compensação substitutiva. Já os filmes do realismo mágico retrocedem a um passado mais remoto, fazendo constantes analogias com o presente. Nesses filmes existe uma sobreposição ou uma coexistência de características tecnológicas pré-capitalistas ou de um capitalismo nascente com práticas capitalistas mais aperfeiçoadas. Assim, a categoria fundamental desses filmes é o modo de produção capitalista em conflito com um modo mais antigo. Para Jameson, os filmes do realismo mágico permitem “teorizar o ‘momento da verdade’ na visão antropológica do realismo mágico literário”.(JAMESON, 1995, p. 142) Citando a formulação de Carpentier de que não se trata de um realismo a ser transfigurado numa perspectiva mágica, mas que a realidade já é em si mágica ou fantástica, ou ainda, de García Márquez, explicando que na realidade social da América Latina, o realismo é necessariamente um realismo mágico, Jameson conclui que a precondição para o desenvolvimento desse estilo narrativo, diferente do cinema nostalgia que busca “o objeto perdido do desejo”, é

a “superposição de camadas inteiras do passado dentro do presente”. (Idem, p, 142).

Por essas considerações e pelo próprio conceito de “realismo mágico” é possível identificar no pensamento de Jameson a possibilidade de analisar a realidade utilizando filmes, pois, apesar de sua subjetividade e de seus elementos estéticos e “mágicos”, possuem forte carga de elementos sociais e históricos.

Marc Ferro, muito referenciado em estudos históricos, é reconhecido como um dos pioneiros a refletir sobre a problemática da relação entre cinema e sociedade. Num texto dos anos de 1970, no seio do movimento da Nova História, ele, inicialmente perguntava e depois afirmava, que o filme é uma contra-análise da sociedade: “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história.” (FERRO, 1995, p. 203) Analisando não somente o filme (a narrativa, o cenário, o texto), mas também o que não é filme (o autor, a produção, o público e a crítica) pode-se compreender a obra, mas fundamentalmente, a realidade que representa. Porém, adverte Ferro, essa realidade não se apresenta diretamente. Deve-se buscar o não-visível no visível, o conteúdo latente no que é aparente, ou ainda, como diria Marx, e antes dele, Hegel, buscar a essência partindo da aparência. Para Ferro, os enredos dos filmes, notadamente os ficcionais, possuem um conteúdo aparente, uma imagem da realidade, matéria-prima para os investigadores das ciências humanas, por meio de diversos métodos, buscarem o conteúdo latente, a realidade social não visível: “um filme, qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo. (...) [atingindo] uma zona da história que permanecia oculta, inapreensível, não visível.” (Idem, p. 213)

Com essas afirmações, Ferro abriu um promissor flanco de investigação para os pesquisadores interessados em analisar como as sociedades se representam por meio do cinema, ou ainda, como compreender a realidade social utilizando as películas.

Ainda que Ferro tenha se negado a formar uma escola, muitos pesquisadores franceses seguem sua linha de análise, transformando-se em seus interlocutores, dentre eles Michèle Lagny. Para Lagny (2009), o cinema deixa aparecer falhas no discurso dominante e traduz para a ficção muitos aspectos que a memória oficial procura ocultar, questionando as práticas sociais. O cinema

constrói hipóteses sobre a realidade social, agindo como um pesquisador inconsciente do inconsciente social. O cinema tem a capacidade de iluminar aspectos sociais não capturados por outros meios, como o sofrimento e os afetos das pessoas, possuindo uma potencialidade para construir representações sociais, de momentos específicos e datados, mas também de fazer emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir.

No âmbito nacional, Meirelles (2005) em seu estudo sobre a chanchada, afirma que o cinema oferece ao pesquisador importantes pistas que apontam para as relações sociais e tradições culturais, revelando um ponto de vista particular sobre o mundo e a forma de refleti-lo. Para o autor, a sociedade atual somente será compreendida se os pesquisadores considerarem o cinema, pois cada vez mais a humanidade se expressa a partir de imagens em movimento, que revelam a sua própria auto-representação, como recriam o mundo e se vêem nesse mundo. Porém, principalmente nos filmes ficcionais, essas representações são resultantes de uma relação entre o imaginário e o real, revelando um projeto de construção e de enfoque da sociedade. O cinema é um produto da sociedade, e por mais que não reproduza a vida, serve-se dela. O filme não é a reprodução ou o espelho dos processos sócio-históricos. Não se pode buscar a fidedignidade nos filmes, mas problematizar como esses processos estão colocados, ou ainda, porque não estão. Vale destacar ainda, que não são apenas os discursos oficiais e sérios que têm direito à fala dos processos sociais. Ao se apropriar de elementos da realidade, os filmes transformam objetos, pessoas e situações, imaginando uma outra realidade, criando signos e símbolos que incluem o real, obrigando ao espectador a compreender a ficção, efetuar uma leitura dessas representações incorporadas de modo específico. Assim, as imagens ficcionais, fantásticas e surrealistas contêm reflexões, sentimentos, emoções, fatos e experiências reais, compreendidos quando remetemo-nos aos contextos em que foram produzidos.

O cinema vem, assim, ainda que um tanto quanto marginalizado, conquistando importantes espaços para a análise das sociedades em diversas áreas das ciências humanas. Mesmo trilhando o caminho da ficção e de uma elaboração mais poética, o cinema não perde seu vínculo com a sociedade, mesmo que não a refletindo direta e organizadamente, possuindo um alto grau de subjetividade que deve ser considerada.

Essa proximidade entre cinema e sociedade não se dá apenas pela temática e pelo conteúdo dos filmes, mas também pela sua forma, pois a estética não é neutra, estando condicionada histórica e socialmente.

De acordo com Aumont e Marie (1990) foi Sergei Eisenstein o primeiro a analisar os filmes a partir da estética, considerando a sucessão de planos. Partindo de uma análise de “caráter eminentemente formal”, ou seja, da composição dos planos, dos enquadramentos, do aspecto plástico da sucessão dos quadros, Eisenstein lança os pressupostos de uma análise fílmica que até a atualidade não foi superada. Para Aumont e Marie essa “análise formal” demonstra que

o lirismo, o entusiasmo (comunicativo) e, no fim das contas, a eficácia política do filme, se devem a um minucioso trabalho formal que obedece a leis próprias cuja transgressão, longe de conferir mais realismo ao filme, não faria mais que jogá-lo a perder. (AUMONT, MARIE, 1990, p.32)

Eisenstein (2002) considera a montagem um componente indispensável da produção cinematográfica e responsável por esclarecer o tema e revelar o significado, o sentido do filme. É a partir dela que, dois planos colocados próximos assumem um novo conceito, uma nova significação. A forma como ele entende montagem é ampla, não é apenas o “recortar” e “colar” de cenas, de planos, é também, a sincronia entre imagens, sons (até mesmo os timbres das vozes e dos instrumentos), músicas e cores. O cineasta chegou a fazer uma tipologia da montagem, partindo das mais simples, que deveriam ser superadas (a montagem métrica, a rítmica, a tonal e a harmônica) até a mais complexa, a intelectual. A montagem intelectual, que é a proposta de Eisenstein para uma montagem, considera todas as informações de todos os planos: a duração, a cor, o som (ruídos, vozes, músicas), enfim, todas as suas conotações.

Os construtivistas, para quem o cinema era uma atividade artística do fazer, defendiam a idéia da “neutralização”, ou seja, de que todos os elementos do cinema (diálogos, iluminação, figurino, legendas, história, interpretação, etc) deveriam coexistir em perfeita harmonia, sem privilégio de um deles. Foi assistindo uma peça do teatro *kabuki*, onde existiria um “monismo de conjunto”, que Eisenstein (2002) teve as evidências que precisava para pensar a questão da neutralização no cinema, comparando o teatro japonês com um jogo de futebol, o

esporte mais conjunto e mais coletivo, onde vozes, palmas, gritos, além dos jogadores em campo, estão em perfeita harmonia. Para ele, que não acreditava que o cinema era um mero registro da vida, todos os elementos deveriam estar inter-relacionados, para que o filme pudesse escapar do realismo cru de, simplesmente, contar uma história com elementos de apoio. No filme *A linha geral* (1929), Eisenstein utilizou esses princípios: “em lugar de uma ‘aristocracia’ de dominantes específicas, usamos um método de igualdade ‘democrática’ de direitos de todas as provocações, ou estímulos, considerando-os um sumário, um complexo.” (EISENSTEIN, 2002, p. 73). Para Eisenstein, o que caracteriza a montagem intelectual é o conflito (de linhas, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades, etc.) polifônico entre as atonalidades visuais e auditivas, construindo uma forma completamente nova de cinematografia, uma “síntese de ciência, arte e militância de classe”. Não menos importante foi a língua japonesa, inspirado nela, notadamente pela poesia *haikai*, Eisenstein (2002) visualizou a dinâmica do cinema, criando sua teoria da montagem. Cada hieróglifo japonês corresponde a um objeto e a sua combinação origina um conceito. Assim, exemplifica Eisenstein, uma faca combinada a um coração, simboliza a tristeza. Para ele essas combinações possuem o princípio da montagem: a combinação de planos descritivos, neutros em conteúdo, em contextos e séries intelectuais. Essa proposta divergia totalmente da estética convencional e da montagem ortodoxa vigente na Rússia dos anos 1920, que identificava uma ação dominante, normalmente a linha do enredo, e todos os demais elementos deveriam servi-lhe de apoio.

Para melhor analisar a questão da neutralização e criar sua montagem intelectual, Eisenstein fez estudos dos vários componentes de um filme. Dentre eles, o significado das cores, analisando diversas obras, tanto literárias como plásticas. Esse estudo, longe de propor uma teoria absoluta, apenas aponta para as contradições que Eisenstein não se preocupou em resolver. Assim, se Van Gogh e Picasso destacam as características positivas do amarelo, associando-o às estrelas e ao sol, Kandinsky lhe atribui sensações perturbadoras e em Gogol a cor assume um aspecto aterrorizante. Já a cor verde é associada aos símbolos da vida (folhas, folhagens e verduras), como também aos da morte e da decadência (musgo e limo). Esses significados são variáveis porque dependem, também, da

associação de cores utilizada e do contexto social em que se apresentam. Para Eisenstein, não existe a necessidade de seguir uma lei absoluta sobre a utilização da cor, mas escolher aquela que melhor se adaptará à emoção e idéia que o cineasta quer transmitir. O tom-cor, componente da estrutura da imagem, deve estar em estreita harmonia com o tema e a idéia da obra.

O filme *Sergei Eisenstein, uma autobiografia*, dirigido por Oleg Kovalov, nos revela a tamanha preocupação e interesse que Eisenstein tinha pelas cores, chegando a colorir manualmente algumas cenas de seus filmes rodados em preto e branco.

Se as cores são importantes num filme, segundo os pressupostos de Eisenstein, não menos o é a música e os sons. Ele fez uma análise detalhada da seqüência a batalha sobre o gelo no filme *Alexander Nevsky* (1938). Cada plano (no total de 12) é associado à música, imagens e sons se fundem num mesmo ritmo e numa mesma freqüência. Esse cuidado com a montagem sonoro-visual demonstra o compromisso de Eisenstein com a verdade do tema e na forma de tratá-lo.

Assim, para Eisenstein não existe uma separação entre forma e conteúdo, o tema do filme está diretamente associado à sua estética (planos, seqüências, cores, sons, músicas). Não se pode negar a importância política e histórica de seu cinema, que, mesmo sendo ficcional, construiu uma memória e uma história que revelam e representam a realidade vivida no início do século XX na Rússia. Como ele mesmo afirmou, buscava um cinema que fosse, ao mesmo tempo, arte, ciência e militância de classe.

Da mesma forma, os filmes de Mazzaropi (enquanto fusão entre forma e conteúdo) possibilitam o acesso sobre as organizações sociais, políticas e econômicas do mundo rural. Pois, por mais romanceado e espetacular, num filme encontramos elementos representativos de uma sociedade em determinada época. Cabe ao pesquisador aguçar o olhar para não buscar apenas a fidedignidade, mas analisar também o porquê das ausências ou ainda das deturpações.

2.1.1 Cinema, sociedade e ideologia

A relação entre cinema e sociedade, nos remete a outra, bem mais problemática: a relação entre cinema, sociedade e ideologia. O fenômeno do cinematógrafo, aparelho que simboliza, de uma só vez, a captura de imagens do real (sejam elas ficcionais ou não) e a sua projeção, vem ganhando uma abordagem cada vez mais completa. A verdade é que a série de aparelhos que foram inventados no final do século XIX e mais intensamente nas primeiras décadas do século XX, proporcionou um avanço das técnicas de reprodução audiovisual (cinema, rádio, disco) e da indústria da diversão. Tais aparelhos modificaram, por conseguinte, os costumes e a relação dos homens com a arte e a cultura, tornando-as mais próximas e cotidianas das grandes massas da população. A tecnologia de captura de imagens, de suas reproduções nas telas do mundo deu ao cinematógrafo uma dupla função que termina produzindo o extraordinário fenômeno de massas que foi a venda de projeções de imagens e suas recepções por um público cada vez maior, pelo menos até o início dos anos 1960 do século passado. A ambigüidade de um valor de uso multiplicou exponencialmente o valor de troca dessa mercadoria específica, mudando, assim, a face do planeta e as relações entre os indivíduos de suas sociedades e das classes sociais às quais pertenciam. Um dos fenômenos fundamentais ao qual se viu confrontada a população do planeta sem se dar conta disto, foi o fato de que o capital estandardizou o tempo do “descanso”, dele também se apropriando.

Sim, é certo que os filmes manipulam e constroem a realidade social, muitas vezes deturpando-a, levando aos espectadores apenas uma visão de determinada classe social, geralmente integrantes das camadas dominantes das sociedades, para legitimar certos fatos, seus pontos de vistas e interesses. Porém, não haveria outra saída? Aos filmes caberia apenas essa função de veículo e legitimador das ideologias das classes dominantes? Partindo dessa questão, a proposta é refletir como se configura a relação entre cinema e ideologia. Aqui utilizaremos dois textos referenciais para o estudo do tema: o já mencionado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* ([1935/1936]1994) de Walter Benjamin e *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* ([1947]1985) de Theodor Adorno e Max

Horkheimer. Porém, iniciaremos a discussão delineando o conceito de ideologia, a partir das reflexões de Karl Marx.

Marx, em parceria com Friedrich Engels, entre 1845 e 1846, escreveu uma de suas principais obras, que foi jogada, segundo o próprio autor, à “crítica roedora dos ratos”, sendo publicada somente em 1936. *A ideologia alemã* é sem dúvida, obra de fundamental importância para compreender as críticas de Marx aos filósofos alemães, como Bruno Bauer, Max Stirner e Ludwig Feuerbach, devido ao posicionamento idealista desses autores, distante da realidade e do meio material. Em contraposição a esses filósofos, o ponto de partida de Marx são os indivíduos reais, suas ações e suas condições reais de vida.

Além da significativa contribuição às discussões entre materialismo e idealismo, outro ponto fundamental da obra é a explicação do conceito de ideologia,⁹ que será retomado por Marx no *Dezoito Brumário* (1851-1852) e em 1859 no prefácio à *Para a crítica da economia política*. Em *A ideologia alemã*, o termo ideologia aparece como objeto historicamente determinado: dos pensadores alemães posteriores a Hegel. Procedendo dessa forma, Marx não separa a produção das idéias das condições materiais de existência social dos indivíduos, ponto fundamental em sua teoria sobre o capital. Para Marx, e é fundamental em seu pensamento, as idéias não possuem existência autônoma, não estão desvinculadas da realidade material:

A produção de idéias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. (MARX, 2004, p. 51)

⁹ Marx não criou o termo ideologia. Ele foi literalmente inventado por um filósofo francês, Antoine Destutt de Tracy, discípulo dos enciclopedistas, ao publicar, em 1801, um livro denominado *Elementos da ideologia*. Para Destutt ideologia era um subcapítulo da zoologia, sendo definida como o estudo científico das idéias e estas compreendidas como o resultado da interação entre o organismo vivo e a natureza. Politicamente, Destutt, dentre outros pensadores, foi um partidário de Napoleão no golpe de 18 Brumário, por julgá-lo um adepto dos ideais da Revolução Francesa. Porém, logo se decepcionou e entrou em conflito com seu governo restaurador. Foi Napoleão quem utilizou o termo ideologia e ideólogos de forma pejorativa num discurso ao Conselho de Estado, em 1812, referindo-se aos ex-partidários. Em *A ideologia*, Marx conserva a forma como Napoleão utilizou o termo, ou seja, a inversão das relações entre as idéias e o real.

Contudo qual o papel da ideologia nessa realidade? Para Marx, a consciência se desenvolve a partir da própria condição de existência humana, fruto das relações estabelecidas com a natureza e com outros homens, sendo, portanto, um produto social. O seu desenvolvimento proporcionou um aumento das necessidades e da produtividade, originando a divisão social do trabalho. Decorrente da divisão social do trabalho ocorreu uma outra, a divisão dos produtos. No entanto, essa divisão ocorreu de forma desigual, gerando a propriedade privada. As expressões divisão de trabalho e propriedade privada seriam, assim, idênticas uma vez que a primeira expressa a atividade e a segunda o produto da atividade. Dessa forma, a divisão social do trabalho originou uma classe de proprietários e outra de não proprietários, explorados economicamente e dominados politicamente, surgindo as desigualdades sociais. Para Marx, essa é a realidade e os homens a conservariam porque não percebem a existência de uma classe que vive da exploração e dominação das demais. Os proprietários só conseguem manter seus “privilégios” e camuflar os antagonismos sociais por possuírem o controle sobre os instrumentos de dominação e dentre eles o aparelho do estado. Mas, um desses instrumentos é a ideologia, formulada pelos ideólogos da classe dominante e com ela comprometidos:

A divisão do trabalho, de que já tratamos acima como uma das principais forças históricas até aqui, expressa-se também no seio da classe dominante como divisão do trabalho espiritual e material, de tal modo que, no interior dessa classe, uma parte aparece como os pensadores dessa classe (seus ideólogos ativos, que teorizam e fazem da formação de ilusões que essa classe tem a respeito de si mesma sua principal substância), enquanto os demais se relacionam com essas idéias e ilusões de forma mais passiva e receptiva, já que são, na realidade, os membros ativos dessa classe e possuem menos tempo para produzir idéias e ilusões acerca de si. (MARX, 2004, p. 79)

Teóricos e intelectuais são muitas vezes produtores de ideologia. Entretanto eles não estão diretamente vinculados à produção material das condições de existência; desenvolvem um trabalho espiritual. Devido a esse distanciamento, as idéias que produzem podem parecer distantes da realidade, porém sem revelar que, são os seus produtores que estão desvinculados dela. As idéias aparecem como autônomas e descobertas por esses teóricos. Através dessa inversão, a ideologia torna as idéias independentes da realidade social e histórica. Mas, se as idéias pretendem explicar a realidade e muitas vezes fundar

uma outra realidade, na verdade é a realidade que torna compreensível as idéias elaboradas como ideologia. As idéias são tomadas pelos receptores diversos e pelo homem comum, como superiores, exteriores e anteriores à prática, como se possuíssem um poder espiritual autônomo comandando a ação material dos homens. Dessa forma, a ideologia é um sistema ordenado de idéias, de representações e de normas e regras que, mesmo se aparentemente separadas e independentes das condições materiais, explicam a realidade, age de modo a dissimulá-la, invertendo suas relações de causalidade, como se fosse uma câmara escura.

O papel fundamental da ideologia é, por conseguinte, o ocultamento das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. Utilizando-se da ideologia os homens legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas. Fazem, assim, a real exploração do trabalho, aparecer nas consciências humanas e sociais como uma prestação de serviços dos capitalistas e de seus funcionários no aparelho político. Para Marx, a classe dominante (por meio da educação, da religião e dos meios de comunicação) faz com que apenas a sua ideologia seja considerada verdadeira e legítima. Parcelas da outra classe, a proletária, pode se apropriar de um conhecimento para combater a ideologia e a exploração, mas não produzir a sua própria ideologia. Isto porque a função fundamental da ideologia é contribuir para que a lógica da dominação permaneça oculta e invertida. Assim, as idéias apenas da classe dominante é que se tornam as idéias dominantes de uma sociedade, de um sistema de sociedades e de uma época. A classe dominante no plano material também o será no das idéias, transformando as suas idéias em idéias universais:

As idéias (*Gedanken*) da classe dominante são, em todas as épocas, as idéias dominantes; ou seja, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo sua força espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, o que faz com que sejam a ela submetidas, ao mesmo tempo, as idéias daqueles que não possuem os meios de produção espiritual. As idéias dominantes são, pois nada mais que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são essas as relações materiais dominantes compreendidas sob a forma de idéias; são, portanto, a manifestação das relações que transformam uma classe em classe dominante; são dessa forma, as idéias de sua dominação. Os indivíduos que formam a classe dominante possuem, entre outras coisas, também uma consciência e, por conseguinte, pensam; uma vez que dominam como classe e determinam todo o âmbito de um tempo histórico, é evidente que o façam em toda a sua amplitude e, como conseqüência, também dominem como pensadores, como produtores

de idéias, que controlem a produção e a distribuição das idéias de sua época, e que suas idéias seja, por conseguinte, as idéias dominantes de um tempo.(...)

Por isso, cada nova classe que ocupa o lugar da que dominava anteriormente vê-se obrigada, para atingir seus fins, a apresentar seus interesses como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade; ou seja, para expressar isso em termos ideais; é obrigada a dar às suas idéias a forma de universalidade, a apresentá-las como as únicas racionais e universalmente legítimas. (MARX, 2004, p. 78-80)

A ideologia proporciona à classe dominante justificar suas ações fazendo-as parecer como “razões da história”:

Até agora, toda concepção histórica tem omitido completamente a base real da história, pois a tem considerado como algo secundário, sem qualquer vinculação com o curso da história. (...) Desse modo, tal concepção vê na história apenas as ações políticas dos príncipes e do Estado, as lutas religiosas e as lutas teóricas em geral, e vê-se obrigada, em especial, a compartilhar, em cada época histórica, a ilusão dessa época. (MARX, 2004, p. 66-7)

A ideologia torna-se possível devido à existência das classes dominante e dominada. Ela é um instrumento de dominação de classe, usada pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que não seja percebida como tal pelos dominados. É, assim, resultado da luta de classes, no entanto, escondendo essa luta. Ela não é um processo, para a maioria dos homens, subjetivo consciente. É um fenômeno subjetivo e objetivo involuntário, fazendo com que os homens comuns acreditem que são desiguais em relação aos “ricos e poderosos” por natureza, talento ou desejo próprio. Porém, a ideologia não existe apenas na consciência dos indivíduos; é uma prática social. Para exemplificar esse aspecto, Marx menciona o papel da religião nas sociedades: pelas idéias que ela veicula, os “menos favorecidos” aceitam as injustiças sociais, pelo fato de não as reconhecerem como tal e sim como se fossem fruto da “vontade divina”. Comportam-se dessa forma, por acreditarem e terem a esperança de serem recompensados pela salvação eterna.

Já no Prefácio de *Para a crítica da economia política*, Marx explica que, contraditoriamente, a ideologia que mascara a realidade, também pode levar à consciência de classe. Para ele, as relações de produção, contraídas no processo de produção social da própria vida, são necessárias e contraídas pelos homens independente de sua vontade, e correspondem a uma determinada etapa de desenvolvimento das forças produtivas materiais. A totalidade das relações de

produção forma a estrutura econômica da sociedade, base real da qual se levanta uma superestrutura jurídica e política e condiciona o processo geral de vida social, política e espiritual. Numa certa etapa de desenvolvimento, as relações de produção entram em contradição com as forças produtivas materiais, desembocando numa revolução social. Essa revolução acarreta uma transformação na base econômica e, de forma mais lenta ou mais rápida, se altera também a superestrutura. Nesse processo, os homens, a partir das formas ideológicas presentes na superestrutura, tomam consciência deste conflito e o conduzem até o fim.

É dessa forma que concebemos o conceito de a ideologia; não como uma mentira, mas como uma representação racionalizada da realidade que a classe dominante tem e faz do mundo para exercer e manter seu poder. Nessa racionalização, articulam elementos verdadeiros e falsos para se legitimar, pois se não se referencia o real perde o sentido de realidade e a legitimação junto ao senso comum da maioria da população. Também consideramos que é exatamente nas manifestações ideológicas, que os homens podem construir sua consciência, como falsa consciência social.

Na coletânea de textos oferecidos ao público sob o título de *Sobre literatura e arte* (1974), Marx e Engels refletiram mais especificamente sobre a relação entre a arte e a ideologia. Assim como a filosofia e a religião, se considerarmos a relação entre a base econômica e a superestrutura, a arte (ou as diversas expressões dela) encontra-se nas superestruturas da sociedade, compondo também suas formas ideológicas. Partindo do pressuposto de que “as idéias dominantes numa sociedade são as da classe dominante”, a produção intelectual, o que inclui a artística, é em muita medida controlada pelos detentores dos meios de produção material, justificando e legitimando a ordem existente. Porém, o próprio Marx apontou para a possibilidade de, na reprodução ideológica, particularmente na arte e na ciência, os homens tomarem consciência de sua realidade. A arte, assim, teria um duplo caráter: pode estar subordinada à ideologia dominante ou esquivar-se dela desnudando-a. Para Marx, é no mundo das representações e das idéias, onde se realiza a arte, que tem início o processo de autoconsciência, notadamente a de classe. A grande contribuição de Marx foi ter apontado para a contraditória, complexa e dialética relação entre arte e

ideologia. A única forma de conseguirmos analisar essa relação é negando os extremos opostos: a arte não é pura ideologia, como também, não está totalmente isenta dela. A estética materialista, não se propõe a estabelecer um sinal de igualdade entre a obra artística e seu conteúdo ideológico, menos ainda em reduzir a arte a seu condicionamento social. As idéias de um artista se vinculam a uma totalidade ou estrutura que possui legalidade própria. O resultado desse processo, é que a arte revela-se dotada de certa coerência interna e autonomia relativa, impedindo que seja reduzida a um fenômeno exclusivamente ideológico. Mesmo quando uma arte está comprometida com a ideologia de uma classe, ela poderá sobreviver ao tempo em que essa ideologia vigorou, ultrapassando a base histórico-social que a fez nascer.

Aos seus modos herdeiros do pensamento de Marx, Benjamin e Adorno refletiram sobre a relação entre ideologia e arte no contexto de avanço dos bens culturais. No final do século XIX e mais intensamente nas primeiras décadas do século XX houve um avanço das técnicas de reprodução audiovisual (cinema, rádio, disco) e da indústria da diversão, que modificaram os costumes e a relação dos homens com a arte e a cultura, tornado-as mais próximas do cotidiano. Percebendo essa potencialidade dos meios de comunicação, o estado capitalista passou a utilizá-los para veicular suas ideologias. Mediante esse novo contexto, muitos pensadores da cultura convergiram suas preocupações para dois fenômenos de certa forma inter-relacionados: o surgimento de novas mídias e a ascensão de grupos sociais inspirados no fascismo. Em suas análises, muito longe do consenso, esses pensadores assumiram posicionamentos diversos. Enquanto alguns teceram severas críticas aos meios de comunicação, considerando-os como veículos da ideologia dominante e manipuladores da opinião pública, deixando pouco espaço para a reflexão, outros se entusiasmaram com o avanço dos meios técnicos, acreditando que havia chegado uma nova era em que a cultura e a arte estariam acessíveis a um grande número de pessoas. Eles analisaram com otimismo a nova relação que as transformações técnico-industriais estavam produzindo entre a arte e a sociedade. Muito longe de serem otimistas ingênuos e sabendo dos enormes problemas, das guerras e dos inúmeros mortos que o avanço das técnicas havia produzido, eles também

acreditavam na possibilidade de sua utilização de forma positiva. (RÜDIGER, 2002)

Tais pensadores da “Escola de Frankfurt”, não ficaram alheios a essa discussão, mas, também, não chegaram a um consenso: enquanto Walter Benjamin posicionou-se de forma mais progressista e positiva, Theodor Adorno e Max Horkheimer assumiram uma perspectiva mais negativa e crítica. No entanto, Adorno e Horkheimer perceberam e também julgaram interessante a possibilidade de acesso de um grande número de pessoas aos bens culturais. No entanto, o problema não era esse. Para esses pensadores o ponto nevrálgico era o potencial estético e cognitivo das diversas mídias ter sido acorrentado às formas da economia política capitalista e, ainda, a transformação da arte e da cultura em mercadoria.

Walter Benjamin, apesar de não ser exatamente um representante do Instituto, dialogou intensamente com alguns de seus integrantes, notadamente com Adorno. Devido a esse diálogo constante, as idéias de Benjamin acabaram por inspirar e serem precursoras de algumas análises empreendidas pelos frankfurtianos. Esse é o caso de suas reflexões sobre a incorporação dos meios tecnológicos-industriais aos bens culturais.

Benjamin entende o cinema e as manifestações culturais na época do capitalismo pós-liberal, não apenas a partir da perspectiva fatalista de manipulação, mas como um instrumento de revolução, pois tem um potencial para a educação das grandes massas. Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1994), Benjamin tem por objetivo esboçar um histórico da obra de arte e de sua relação com o produtor e o consumidor, enfim com a sociedade. Logo no início de seu texto observa que os conceitos tradicionais estéticos (como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo), haviam sido apropriados pelo fascismo. Para que isso não tornasse a acontecer, ele sugere novos conceitos para além da estética, que não poderiam ser apropriados pelo fato de serem conceitos políticos. Em seguida, citando os exemplos da xilogravura e da litografia, observa que a obra de arte sempre foi reproduzível, mas que, somente com o avanço e a incorporação dos meios técnicos, a reprodução se torna arte, não importando seu original.

Benjamin construiu seu texto de forma fragmentada, se bem que percorrendo um mesmo eixo de reflexão e análise, pontuando e explicando diversos fenômenos associados à reproduzibilidade técnica da arte, destacando o papel da fotografia e do cinema. O ponto fundamental é a “desaturização da obra de arte” ou a “perda da aura”. Benjamin explica que, desde o Paleolítico com as pinturas rupestres a arte possuía um “valor de culto”. As obras artísticas eram produzidas e conservadas secretas, e suas importâncias estavam no fato de existirem e não de serem vistas. Secretas, vistas somente pelos “espíritos”, elas possuíam uma função ritual, ligada à magia e ao religioso, mesmo nos casos de obras secularizadas:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte. (BENJAMIN, 1994, p.173)

O valor de culto e a função ritual conferiam à arte uma autenticidade e uma aura, esta sendo definida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1994, p.170). Unicidade e distância seriam as características fundamentais da aura.

Com o desenvolvimento das tecnologias de produção em série de cópias esta situação modificou-se radicalmente. A obra de arte não é mais reservada aos olhares, exposta apenas para alguns eleitos. Ela pode ser vista e admirada por um grande número de pessoas, adquirindo um “valor de exposição”. Alterando-se o seu valor, altera-se também sua função: a obra de arte separa-se do ritual e da magia e passa a ter uma outra função social, além da artística, a política. Por fim, e mais importante, os meios técnicos permitiram e determinaram a desaturização da obra de arte. Sendo reproduzida tecnicamente ela perdeu as características de unicidade e distância que conferiam sua aura. As cópias tornam-se cada vez mais comuns aproximando a arte dos consumidores. Para Benjamin esse processo (mesmo com a perda da aura) é positivo porque permite uma democratização da obra de arte, que passaria a ser usufruída por um número bem maior de pessoas, quiçá toda a sociedade e, fundamentalmente,

poderia ser utilizada como instrumento de politização das grandes massas da população:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. (BENJAMIN, 1994, p.168-9)

Apesar de analisar a reprodução da arte de forma positiva, Benjamin, também aponta, de forma muito lúcida, que esse mesmo processo pode ser utilizado para manipular a população, consolidando a ordem existente. Numa parte de seu texto, intitulada *Exposição perante a massa*, Benjamin, sem citar os nomes de Hitler¹⁰ ou Mussolini, reflete sobre como as novas técnicas permitem aos políticos serem ouvidos e vistos por um grande número de pessoas, disseminando suas idéias e posições, influenciando comportamentos e decisões:

O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. (...) Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador. (BENJAMIN, 1994, p.183)

Assim, o posicionamento de Benjamin revela-se perspicaz pelo fato de perceber que, o rádio e o cinema podem ser utilizados tanto para a politização, como para a divulgação e legitimação da ideologia dominante.

¹⁰ Vale destacar que, Hitler soube utilizar, e muito bem, tanto o rádio como o cinema, em favor de sua causa xenófoba, consolidando seu poder. O filme de Leni Riefenstahl, *O triunfo da vontade*, encomendado por Hitler, é um documentário impressionante que retrata o 4º Congresso do Partido Nacional Socialista Alemão (NSDAP) ocorrido entre 4 e 10 de setembro de 1934, em Nuremberg, Alemanha. Nessa produção, com um excelente domínio da técnica cinematográfica e inovando em muitos aspectos, Leni transforma o Führer num enviado dos céus, no iluminado, num messias libertador do povo alemão, que tudo faria por ele e pela nação. São imagens que, somadas aos discursos teatrais de Hitler, empolgam e contagiam o espectador, as massas alemãs. Capturando a religiosidade, a necessidade de crer dos homens, tal filme se torna um exemplo de como o cinema pode ser utilizado para disseminar a ideologia de uma fração dominante do capital, que se expressa através de Hitler.

Se para Benjamin a reprodutibilidade técnica permite a democratização da obra de arte, assumindo, inclusive, uma função de politização, Adorno e Horkheimer, como já afirmado, assumiram um posicionamento divergente, analisando esse processo de uma perspectiva negativa, acreditando que a arte, assim como a cultura, foi transformada em mercadoria, sendo assimilada pela produção capitalista. Sendo integrada à lógica de mercado, a cultura torna-se valor de troca. Seu valor de uso não somente está subordinado ao seu valor de troca, como reproduz unicamente tal dominação.¹¹

Para Adorno e Horkheimer, o cinema, assim como o rádio, não poderiam ser considerados arte, uma vez que eram apenas um negócio e o que lhes bastava era a ideologia. Enquanto negócio, seus fins comerciais seriam realizados pela exploração de bens culturais. Essa exploração Adorno denomina de “indústria cultural”. O termo surgiu pela primeira vez em 1947, no texto *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, que integra uma coletânea de ensaios denominada *Dialética do esclarecimento*, escrita em parceria com Horkheimer. Nessa obra, o objetivo dos autores é “descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.11) e para tanto, iniciam seu trabalho de investigação analisando o processo de autodestruição do esclarecimento. Aliás, a “dialética do esclarecimento” ou “da razão” ou ainda “do iluminismo” é constante nas obras de diversos integrantes do Instituto. A razão, concebida como processo emancipatório que levaria à autonomia e à autodeterminação, se transformou exatamente em seu contrário: uma crescente instrumentalização para a dominação e repressão do homem, ou seja, seria o regresso do esclarecimento à ideologia. O saber produzido pelo esclarecimento não conduziria à emancipação e sim à ciência moderna que mantém com seu objeto uma relação ditatorial. A razão tornou-se uma razão alienada, pois se desviou de seu objetivo emancipatório original, transformando-se numa razão instrumental, de controle totalitário da natureza e dos homens: “o mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço

¹¹ Nos anos de 1950, após seu retorno à Frankfurt, já em outro contexto, com a vitória dos aliados sobre os regimes fascistas, Adorno manteve seu posicionamento crítico, dedicando-se cada vez mais aos estudos sobre cultura, notadamente a música, que culminaria com a formulação de sua teoria da estética, revelando uma crescente tendência ao pessimismo cultural.

que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens.” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.24) Habermas (2000) ao analisar o pensamento de Adorno e Horkheimer, explica que, de acordo com a tradição, o esclarecimento deveria ser a antítese do mito, escapando ao seu poder. Contrariamente a essa perspectiva, Adorno e Horkheimer defendem a tese de que o mito é esclarecimento e este se reverte em mitologia.

No texto sobre a indústria cultural, nitidamente inspirado em Benjamin, é afirmado que, o valor da arte não é de culto, de contemplação, mas de exposição, submetendo-se à lógica da mercadoria. Para Habermas (2000), a crítica à cultura já iniciada por Herbert Marcuse (2001), outro representante do Instituto, assume nessa parte do livro, um tom de “cólera impotente”, uma vez que a arte fundida com o entretenimento seria esvaziada de seu caráter crítico e utópico e de sua força inovadora.

Segundo Freitag, mencionando Habermas, *Dialética do esclarecimento* é um divisor de águas nas obras dos dois autores, uma vez que até então, eles haviam mantido certa confiança na razão crítica, que se imporia no decorrer do processo histórico. Acreditavam que, a humanidade cumpriria com a promessa humanística, já contida na concepção de Kant, de razão libertadora. A razão, assim, se realizaria com a liberdade. A *dialética do esclarecimento* representa uma ruptura com esse pensamento. A partir de então, para Adorno e Horkheimer, o sistema capitalista e sua reificação no mito da modernidade estariam “deturpando as consciências individuais, narcotizando a sua racionalidade e assimilando os indivíduos ao sistema estabelecido.” (FREITAG, 2004, p.21).

Em 1962, por meio de conferências radiofônicas, Adorno explicou que o termo “indústria cultural” substituiria o de “cultura de massas”. Segundo ele, o termo “cultura de massas” era utilizado para atender os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa, querendo dar a entender que se tratava da veiculação da cultura das próprias massas. Ao sugerir o termo indústria cultural, Adorno queria esclarecer que esses veículos não apenas adaptariam seus produtos ao consumo das massas, mas determinariam o consumo, seria a exploração de bens considerados culturais. A indústria cultural seria, assim, um

produto da sociedade capitalista e um dos seus motores, mas que sua cúmplice, exercendo o papel específico de fabricante e portadora da ideologia dominante, dando coerência e buscando homogeneizar todo o sistema. A indústria cultural, ao criar necessidades para o consumidor, submete-os e impediria a formação de indivíduos independentes e conscientes. Interessante observar que, ao utilizar o rádio, meio de comunicação de massa contra o qual se insurgiu, Adorno demonstra, na prática, que esse mesmo meio de comunicação pode ser utilizado para conscientização e não apenas para manipulação e ideologização, como previa seu conceito de indústria cultural.

No período em que Adorno e Horkheimer criaram seu conceito de indústria cultural, os meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, tornaram-se um poderoso instrumento que as elites urbanas usaram para manipular as massas de trabalhadores, de desempregados e a chamada classe média, projetando na ordem simbólica de seus imaginários um desejo de padronização de hábitos, de consumo e de comportamentos. Explicam criticamente que a cultura contemporânea “confere a tudo um ar de semelhança”, homogeneizando não apenas as obras arquitetônicas, os modelos dos veículos (independente de suas marcas), mas as práticas, os costumes, as expressões artísticas e culturais, identificando e responsabilizando o cinema e o rádio quase que exclusivamente como veículos dessa padronização. Os “interessados” (entenda-se beneficiados pela homogeneização) justificam essa uniformização, afirmando que, se os consumidores possuem necessidades iguais não precisam de produtos diversificados. É difícil aqui não reconhecer a dose de correção na análise deles, sobretudo se conseguimos observar que a sanha de lucro do capital é facilitada na sua realização se a produção é em série, padronizada, tanto quanto o seu consumo. Para Adorno e Horkheimer, a técnica ao buscar a unidade e a coesão, transforma-se num instrumento que estaria no exercício do poder e da dominação, para além da exploração. Sem dúvida eles se acham impactados pelas práticas dos métodos industriais fordistas que se alastravam nos EUA, Europa e Japão. Estavam pensando numa economia de escala, no padrão e no idêntico, não apenas da materialidade, mas também das consciências dos seres sociais.

No que concerne a homogeneização massificadora, a maior crítica dos dois alemães é feita à indústria cinematográfica. Os filmes são marcados por um conteúdo standard independente de suas companhias produtoras. Têm os mesmos clichês, tanto com relação ao papel dos personagens, como aos ritmos das músicas, como às seqüências das cenas e até mesmo dos enredos: “desde o começo do filme já se sabe como ele termina” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 118). Segundo eles, as consciências dos expectadores acabam se subordinando a essa mesmice, dificultando o surgimento de novas estruturas mentais capazes de agirem sobre o mundo transformando-o. Ou seja, o cinema age alienando as grandes massas da população, embotando suas consciências, disseminando falsas consciências. Pela utilização freqüente de clichês, a indústria cultural acabou por eliminar a Idéia, que era uma das características inerentes às obras artísticas. Em função da exposição massificadora o cinema eliminou os efeitos harmônicos e complexos (dos sons, das cores), as particularidades estéticas e o efeito psicológico da “verdadeira” obra de arte. A técnica que tudo padroniza, continuam Adorno e Horkheimer, transforma o filme num prolongamento estandardizado da vida sob o capitalismo. Pelo fato do cinema reproduzir o cotidiano desse modo de existência de forma quase perfeita, consideram não existir ruptura entre o filme e a vivência. Os espectadores são levados assim, a transformarem suas vidas num apêndice dos filmes que assistem. São “adestrados” por eles, identificando-os imediatamente como a realidade. Existe, pois uma dialética diabólica, entre a realidade da qual parte a representação que dela é feita no cinema e o “efeito de realidade” que os filmes produzem.

Para Adorno e Horkheimer não apenas os filmes, mas todas as manifestações da indústria cultural são marcadas pelo lugar comum, pela banalização, pela vulgarização, muito além da simplicidade. São fáceis de serem consumidas porque reproduzem por assim dizer, o senso comum médio das grandes massas. A facilidade não decorre senão, do lugar comum, de um senso comum disseminado em largas parcelas das populações. Por isso mesmo, com muita eficácia inibem o desenvolvimento da consciência crítica dos indivíduos – que não são capazes de pensar senão o que suas categorias, suas classes sociais são capazes de pensar - em direção a verdadeira complexidade da vida,

as suas contradições. Essa característica da indústria cultural ajuda à reprodução de uma subjetividade humana que promove a coesão da vida social sob o capitalismo, possibilitando-o continuar sua marcha em direção ao lucro, explorando a sede de consumo dos indivíduos que compõem o mercado.

Os filmes veiculam e determinam comportamentos, pensamentos, ações, gestos, por meio dos personagens que criam. Pelo fato de o cinema representar bem a classe média, inclusive suas características psicológicas, influencia suas atitudes, transformando os personagens em modelos a serem imitados. Ao seguir os padrões desses modelos, a individualidade dos espectadores seria substituída pela imitação configurando-se numa “pseudo-individualidade”:

o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do indivíduo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras. As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. Elas se reduzem ao bigode, ao sotaque francês, à voz grave da mulher de vida livre, ao *Lubitsch touch* (a marca de Lubitsch): são como impressões digitais em cédulas de identidade que, não fosse por elas, seriam rigorosamente iguais e nas quais, a vida e a fisionomia de todos os indivíduos – da estrela do cinema ao encarcerado – se transformam, em face do poderio do universal. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.145)

Convém ressaltar que, Adorno e Horkheimer simplesmente desprezaram a possibilidade de os filmes poderem cultivar a arte e representar a diversidade de situações vivenciadas nos diversos lugares. Os filmes de Federico Fellini, Pedro Almodóvar ou István Szábo, apenas para citar alguns, pouco ou nada têm de indústria cultural. São filmes críticos e políticos que nos levam a refletir sobre as mais diversas situações sociais. O conceito de indústria cultural só é pertinente e eficaz quando se trata das produções medianas norte-americanas, notadamente de Hollywood.

Uma das formas que a indústria cultural exerce seu controle sobre os consumidores é por meio da diversão. Ela é, em geral, fútil e ilusória. Seu fetiche não enriquece o patrimônio existencial dos indivíduos de uma sociedade. Enriquece e fortalece, em contrapartida, os proprietários de seus meios de produção. A diversão torna-se, em última instância, o “prolongamento do trabalho no capitalismo tardio” é por ele dragado:

a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação

das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. (...) Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda a diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir o esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda a reação (...).(ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.128)

Todos os sentidos do homem são apropriados pelo capital através de suas mercadorias culturais, favorecendo a resignação e prometendo a felicidade. Através de seus fetiches diabólicos as mercadorias culturais dominam o espaço do lazer das grandes parcelas da população, transformando o cotidiano infernal das massas numa fuga ilusória em direção a um paraíso ainda mais ilusório. Estas vivem, de fato, uma repetição do vazio existencial destituído de verdadeiras emoções, ou numa palavra, a coisificação. No capitalismo tardio a cultura de massas se caracteriza pela inexistência de reais novidades em contraposição à fase capitalista do liberalismo avançado.

A indústria do prazer planeja a diversão coletiva, mas em função dos critérios de seus proprietários. É, pois, um lazer que não é livre. O lazer se transforma na continuidade da vida alienada, dissolvendo os limites entre a realidade, a ilusão de realidade e a pura ficção. Enquanto nova produção cultural, a indústria cultural surge com um objetivo específico de ocupar o espaço de lazer e de diversão do trabalhador assalariado para reproduzir lucrativamente seus capitais. Mas adquire uma contrapartida não menos importante: amplia a hegemonia do capital sobre o trabalho. Nestes espaços, contrariamente, o trabalhador busca recompor suas energias através da evasão, da emoção, da reflexão para enfrentar mais uma semana de trabalho. Mas, de fato, a substância que absorvem não lhes devolvem, senão ilusoriamente, suas energias, vez que não podem revelar as fraturas sociais desde suas origens, desde suas causas. De forma progressiva, a indústria cultural difunde a ideologia de que a felicidade já se acha concretizada no presente, impulsionando as massas a consumirem o “novo” produto – o novo filme, a nova música, sem que possa lhes revelar sua alienação vez que ele é o seu próprio prolongamento material e ideológico. O consumo torna-se um deus ex machina e deixa-se dragar pelo seu fetiche. É o suposto

caminho para a realização pessoal e a própria redenção social. Ao misturar os planos da realidade com os da representação, a cultura dos meios de comunicação de massa anula, segundo tais frankfurtianos, os mecanismos de reflexão e de posicionamento crítico frente à realidade vivida. Dessa forma, a cultura, que deveria ser o fator de diferenciação e de negação totalizante no capitalismo, se torna em mais um mecanismo de reprodução do mesmo e não o menos importante.

Segundo Rüdiger (2002), grande parte das críticas tecidas ao conceito de indústria cultural é simplista e despreza a sua validade. Considerando que o método de Adorno é o dialético, ou seja, a contradição é tão essencial quanto a identidade para se conhecer um objeto, seria imprudente reduzir as críticas à negatividade do conceito. A indústria cultural é a transformação da arte e da cultura em mercadoria, convertendo-as em veículos de publicidade e ideologia. É o avanço dos interesses empresariais e das relações mercantis na cultura. A transformação da cultura em mercadoria é resultado de um processo histórico, no qual as produções artísticas transformaram-se num campo de acúmulo de capital. Por esse processo, tanto o público burguês como as massas urbanas transformaram-se em mercados das empresas de comunicação. A preocupação central de Adorno não é com as técnicas de comunicação, mas com o fetichismo da mercadoria.

Rüdiger (2002) também não concorda com as afirmações de grande número de críticos da indústria cultural ao afirmarem que Adorno valorizava sobremaneira a cultura culta em detrimento da popular. Segundo o autor, Adorno reconheceu em vários textos que as expressões e manifestações da cultura culta também poderiam se transformar em indústria cultural. As obras de arte culta também poderiam ser uma forma de ideologia e apresentarem o caráter fetichista da mercadoria. Tanto as expressões artísticas da cultura culta, como da cultura popular poderiam carregar os estigmas do capitalismo. O foco de interesse dos “frankfurtianos” era a crítica à cultura em todas as suas formas de expressão.

De acordo com a hipótese adorniana, segundo Rüdiger (2002), as pessoas se deixam prender às relações culturais da indústria para escapar da frieza da sociedade liberal, utilizando-se dos meios técnicos que essa mesma sociedade coloca à sua disposição. As pessoas se submetem ao fetichismo da mercadoria

cultural tecnológica porque elas próprias, por meio de sua práxis, se ajustaram às condições de vida do capitalismo. Para Adorno e Horkheimer, o desenvolvimento da indústria cultural está ligado ao processo de racionalização e reificação. Processo que torna os indivíduos cada vez menos capazes de pensamento independente. Os indivíduos, assim apresentam uma ambivalência frente a ela: ao mesmo tempo em que colocam suas práticas sob suspeita, as demandam. Adorno, assim, desprezou a possibilidade da indústria cultural estimular um comportamento emancipatório. O fenômeno só é considerado em sua forma negativa, enquanto regressão.

Para Ortiz (2001), os “frankfurtianos” transferem para a esfera da cultura as teses weberianas sobre a “racionalização” e o “desencantamento do mundo”. A indústria cultural seria um prolongamento das técnicas utilizadas nas indústrias, seria a incorporação do espírito capitalista e racional na cultura, organizando a produção nos moldes empresariais das indústrias. E é devido a essa perspectiva que para Ortiz seria ingênuo descartar pura e simplesmente a análise de Adorno e Horkheimer, pois sua ênfase na questão da racionalidade nos permite captar as mudanças estruturais na organização e distribuição da cultura nas sociedades modernas.

O maior mérito do posicionamento de Adorno e Horkheimer é apontar para a transformação da arte em mercadoria, numa sociedade capitalista pautada pela necessidade de realização da mercadoria:

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. (...) Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.148)

Para eles a indústria cultural é a reprodução em massa, é a produção de uma “pseudo-arte”, orientada para consumidores massificados. Sendo

reproduzida, a arte é desvirtuada e banalizada, perdendo seu caráter crítico e pedagógico e seu aspecto especial. Legitimando e veiculando a ideologia dominante, ela se transforma na própria ideologia. A indústria cultural é a forma como as produções artísticas e culturais são organizadas no contexto capitalista, ou seja, produzidas e postas no mercado para serem consumidas. Apesar da importância dessas considerações, vale lembrar que Adorno e Horkheimer desprezaram completamente o fato de que, somente com esse processo de transformação da arte em mercadoria, é que as massas, antes excluídas da fruição da arte culta, passaram a ter acesso às produções artísticas.

Essas considerações, mesmo com os limites apresentados e mesmo que para Adorno e Horkheimer tudo é passível de tornar-se indústria cultural, ainda podem ser consideradas legítimas e perspicazes, pois eles apontam para uma perspectiva de análise que ainda, principalmente com o avanço cada vez maior dos meios de comunicação de massa e com a transformação cada vez mais significativa da arte e da cultura em mercadoria, está muito longe de ser superada, esclarecendo muitos aspectos sobre a cultura.

Enfim, é de extrema importância superar a análise unilateral do conceito, pois, se os veículos de comunicação de massa (cinema, rádio, televisão, internet) podem ser transformados em indústria cultural, também podem ser utilizados contra ela, apresentando, portanto, um potencial que pode contrapor-se ao capital. Porém, essa alternativa não é gerada no seio da indústria cultural, é a sociedade, devido a sua dinamicidade, que se apropria dos meios de comunicação e lhes atribuem outras funções. É importante considerar ainda que, mesmo os meios de comunicação subordinados à indústria cultural apresentam contradições internas.

Se por um lado a conjuntura em que Benjamin, Adorno e Horkheimer produziram seus textos modificou-se, por outro, alguns de seus aspectos não apenas sobreviveram como se acirraram. Atualmente, mais que nos anos de 1930 e 1940, a arte tem sido reproduzida tecnicamente e o fenômeno da cooptação pela ideologia das classes dominantes também se acirrou. A reproduzibilidade técnica, com o avanço das técnicas de informação e comunicação (rádio, cinema, televisão, cassetes, CDs, DVD, CD-ROM, internet e as mais diversas mídias), assumiu proporções gigantescas. O que eles vislumbraram foi apenas a ponta do

iceberg, por isso o pensamento desses autores permanece pertinente e atual para análises sobre o tema da cultura, notadamente sobre o cinema, orientando muitas reflexões.

O conceito de indústria cultural formulado por Adorno e Horkheimer foi bem recebido e teve excelente aceitação nos meios intelectuais, no período em que foi formulado, devido à sua lucidez e crítica aos meios de comunicação de massa. Já Benjamin foi considerado romântico e ingênuo pelo fato de não perceber o quanto a incorporação da técnica à obra de arte e à cultura, poderia transformá-las em veículos de uma ideologia dominante. Atualmente a situação se inverteu. Habermas (1980) - que teve como mestres Adorno e Horkheimer - ao comentar as suas obras, se aproxima mais de Benjamin, afirmando que ele percebeu o quanto as alterações na base material de produção da arte e da cultura, alteraram seu caráter e funcionalidade. Habermas percebe a importância de Benjamin quando este acentua que o acesso de muitos e das massas à obra de arte ou aos produtos da cultura pode ser muito positivo. Inspirando-se em Benjamin, Habermas (1980), sustenta que o que instaura a manipulação e a dominação, também é condição de emancipação. A verdade é que muitas vezes existe uma contradição flagrante quando observamos num mesmo autor de cinema, por exemplo, como no caso de Oliver Stone, filmes profundamente reveladores e que cumprem um papel fundamental na crítica histórica da sociedade americana contemporânea e outros piegas, lugar comum - quase puramente ideológicos. Esse fenômeno pode ser estendido ao conjunto da produção cinematográfica e não apenas aquela de Hollywood.

Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural é a forma como as produções artísticas e culturais são organizadas no capitalismo e postas no mercado para serem consumidas. Numa sociedade em que todas as relações são mediadas pela mercadoria, os produtos artísticos e culturais se realizam antes pelos seus valores de troca. São avaliados não por seus valores estéticos, filosóficos ou literários. Existe assim, inevitavelmente uma dimensão anti-cultural nessa indústria que a torna ideal para que a sociedade burguesa perpetue seus valores e sua dominação. Já Benjamin vislumbrou que o cinema poderia possuir uma dupla função, representando e consolidando a ordem existente, ao mesmo tempo em que a critica, denunciando suas imperfeições e contradições. A crítica

benjaminiana percebeu que a cultura pode ser utilizada para legitimar e divulgar a ideologia das classes dominantes, seus valores, sua política, mas também para se contrapor a essa ideologia. Pensava que os novos artistas deveriam usar os novos meios de produção artística para desnudar o mundo que os condiciona, para explicá-lo e à própria arte, revolucionando-o, transformando-o em alguma medida. Entregues a si mesmas as diversas mídias perpetuarão a inadequação entre a necessidade da criação livre e as imposições do capital que cria uma falsa integração da produção cultural com as relações sociais gerais. Benjamin não apenas reconhecia o valor das obras artísticas passadas, como as venerava também, mas pensava que se satisfazer com os alcances dos patamares dos séculos precedentes da obra artística e de suas auras como critério absoluto abria o flanco à barbárie social e artística. Entendia que um esforço crítico e político deviam levar aos artistas a organizarem suas criações atendendo às finalidades humanas e anticapitalistas. Ao reconhecer que o nazismo soube estetizar a política dizia que os “novos” artistas deviam politizar a arte. Benjamin aponta para a possibilidade de uma relação dialética entre cinema e ideologia. Deixa-nos ver que produção de um mesmo cineasta, ou ainda, de um mesmo filme, pode ser pautada por tal contradição. Pode divulgar e legitimar a ideologia dominante, sendo um verdadeiro exemplar da indústria cultural, mas também pode revelar e até mesmo denunciar os conflitos e as contradições sociais do mundo que lhe condicionou. Revoltado contra a idéia de progresso permanente, se revolta também contra a idéia de uma história universal baseada numa totalidade vazia e linear.

O pensamento de Adorno, Horkheimer e Benjamin revelam-se complementares, pois enquanto os dois primeiros esclarecem como a cultura, sendo reproduzida tecnicamente, transforma o esclarecimento e a informação em ideologia, Benjamin observa também o fenômeno da sua negação.

3 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE MAZZAROPI

Partindo do pressuposto da existência de uma relação entre cinema e sociedade, o presente capítulo pretende compreender o contexto (social, político, econômico e cultural) do país, no período de produção de Mazzaropi, com o objetivo de analisar como e em que medida esses elementos interferiram e foram representados em seus filmes.

Os anos 1950, especificamente o período do Presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), foram privilegiados, pois os quatro filmes escolhidos para a pesquisa (*Chico Fumaça* de 1958, *Chofer de praça* também de 1958, *Jeca Tatu* de 1959 e *Tristeza do Jeca* de 1961) foram produzidos nesse contexto. Assim, o capítulo contemplará uma discussão sobre a ideologia nacional-desenvolvimentista, fundamental para compreensão do contexto da época.

Após, será feita uma análise da produção cinematográfica brasileira, com destaque para a chanchada (os filmes de Mazzaropi possuem muitas características desse gênero cômico) e para a produção industrial paulista, notadamente da Vera Cruz (empresa em que Mazzaropi iniciou sua atuação e iria transpor esse modelo de produção para a maioria de suas películas). Também será feita uma análise do Cinema Novo, com o intuito de verificar em que medida as propostas de Mazzaropi se distanciaram desse movimento, praticamente hegemônico entre os cineastas da época.

3.1 Industrialização e urbanização, símbolos da modernidade: a ideologia nacional-desenvolvimentista

A ideologia desenvolvimentista, que floresceu não apenas no Brasil, mas em diversos países latino-americanos, foi fundamental para o processo de industrialização e urbanização. Uma parcela significativa de burocratas, políticos e cientistas sociais acreditava que para o processo de desenvolvimento se consolidar era necessário a existência de uma ideologia desenvolvimentista. Nesse contexto, as análises e propostas da Comissão Econômica para a América Latina – CEPAL¹² repercutiram nos meios oficiais e intelectuais, enfatizando a necessidade dos governos latino-americanos incorporarem em suas políticas as técnicas de planejamento para programar o desenvolvimento econômico. Se por um lado os anos 1950 foram de otimismo porque se julgava que os instrumentos e mecanismos adequados fariam com que a América Latina deixasse de ser subdesenvolvida, por outro, esses mesmos instrumentos e mecanismos encobriram as dificuldades de ruptura com as condições sócio-históricas, impedindo a efetiva implementação de medidas que conduzissem a mudanças econômicas mais profundas.

No Brasil, de acordo com Vânia Moreira (1998), o projeto desenvolvimentista foi somado ao nacionalista, existente desde os anos 1930. Para a autora, o processo sócio-histórico dos anos 1930 a 1964 somente pode ser compreendido considerando-se o crescente e cada vez mais influente movimento nacionalista. Ele se configura, inicialmente, como uma ideologia do Estado e esteve associado não só a Getúlio Vargas, mas também ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e ao reformismo social de João Goulart. A campanha "O petróleo é nosso", consagrada em 1953, durante o governo de Getúlio Vargas, com a criação da PETROBRÁS, é um marco do início da organização do nacionalismo enquanto movimento político, preocupado em

¹² A CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), órgão regional da ONU, foi fundada em 1948 com a proposta de incentivar o nacionalismo e o planejamento econômico para o desenvolvimento da América Latina. Segundo a tese dos cepalinos, a economia dos países subdesenvolvidos estava dividida em dois setores: o rural, estagnado e atrasado, e o industrial, moderno e dinâmico. O subdesenvolvimento era decorrente da dependência e subordinação aos países capitalistas desenvolvidos, a superação somente se daria pela industrialização acompanhada de amplas reformas na estrutura econômica, inclusive a reforma agrária.

atingir e mobilizar o mais globalmente possível a sociedade brasileira. A partir de então,

o nacionalismo deixou de ser uma ideologia predominantemente estatal. Tornou-se também um movimento político e ideológico da sociedade que, mesmo mantendo relações com o Estado e dando apoio a certos governos, não pode ser confundido como um fenômeno puramente estatal. (MOREIRA, 1998)

Setores importantes da elite política e intelectual brasileira, a partir da crise econômico-social de 1929, perceberam a fragilidade de economias dependentes de exportação e constataram a necessidade de forjar um desenvolvimento nacional auto-sustentado. Os nacionalistas dos anos 1950 e 1960 são herdeiros dessa convicção, construindo sua proposta em função desse problema central. Para eles, na prática, defender o desenvolvimento auto-sustentado significava, em primeiro lugar, criticar o modelo econômico agrário-exportador e a classe social a ele ligado: a oligarquia latifundiária. Para Moreira (1998), “da mesma forma que os nacionalistas identificaram um ‘vilão’ social interno, representado pela elite agrária, também elegeram um ‘herói’ social: a burguesia nacional.” A oligarquia agrário-exportadora foi associada aos interesses do mercado consumidor externo, enquanto a industrialização amparada no mercado interno foi vislumbrada como a forma mais indicada para forjar a integração econômica, territorial e social do país. Essa interpretação da realidade acabou por incentivar o apoio de importantes parcelas do movimento nacionalista à “revolução democrático-burguesa”, que passou a ser concebida como o meio de superar o subdesenvolvimento, modernizar a sociedade e a economia e de criar, efetivamente, a nação brasileira. A partir da segunda metade dos anos 1950, os nacionalistas insistiram que sem a efetiva emancipação econômica não haveria independência nacional, ou seja, somente uma economia auto-sustentável garantiria a independência em relação aos interesses do capitalismo internacional. De acordo com Moreira, “ser nacionalista significava, portanto, ser favorável à industrialização auto-sustentada e isso pressupunha um confronto com a oligarquia rural, no plano interno, e com imperialismo, no plano externo.”

No Brasil, as propostas da CEPAL foram incorporadas no projeto político e intelectual do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955-1964),¹³ por isso faremos uma análise mais detalhada das propostas de seus integrantes, a partir da obra de Caio Navarro de Toledo (1997), referência no tema. O Instituto se destinava ao estudo, ensino e divulgação das ciências sociais aplicadas à compreensão da realidade brasileira e à elaboração de suportes teóricos para o desenvolvimento do capitalismo no país. Suas idéias de desenvolvimento foram divulgadas por meio de publicações, seminários, cursos e conferências. Para alcançar o desenvolvimento os intelectuais do Instituto propunham a organização de uma “frente única”, composta por diversos setores da sociedade (burguesia nacional, proletariado, grupos técnicos da administração e intelectuais), interessados em romper a barreira do subdesenvolvimento. Ao agrupar numa mesma ação política segmentos sociais com interesses opostos, o ISEB amenizou o fato de que o projeto interessava principalmente à burguesia.

Sobre o ISEB, Vânia Moreira (1998) defende a idéia de que, as categorias "subdesenvolvimento" e "semicolonialismo", utilizadas pelos membros do Instituto, sugeriam que o país era não apenas dependente economicamente, mas também, culturalmente. Essa situação de dependência tornava a cultura brasileira "inautêntica", e desvinculada da realidade nacional, incapaz de expressar e criticar o subdesenvolvimento. Somente construindo uma consciência crítica, a partir de uma “ideologia do desenvolvimento nacional” que também ajudaria a promover a “revolução democrático-burguesa” no Brasil, é que o país escaparia dessa condição de dependência, tarefa que os isebianos se auto-atribuíram. O subdesenvolvimento somente seria transposto em bases capitalistas, por isso, a única forma de realizar essa transição para um país desenvolvido seria por meio da industrialização do país. Nesse contexto, as propostas do governo Juscelino Kubitschek, e seu ambicioso Plano de Metas, foram consideradas as mais adequadas para esse período de transição. Fez-se assim um acordo tácito entre o presidente e os integrantes do ISEB, numa cordialidade e apoio mútuos.

¹³ As raízes do ISEB encontram-se no grupo “Itatiaia”, organizado por intelectuais e técnicos da administração pública em 1952, por influência das propostas da CEPAL e comprometidos com a política econômica de Getúlio Vargas. Em 1953, o grupo organizou-se formalmente no IBESP (Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política). Em 1955, esses intelectuais resolveram trabalhar junto ao poder público e se envolveram com a fundação do ISEB.

Em 1956, quando Juscelino Kubitschek, grande propulsor da ideologia nacional-desenvolvimentista, assumiu a Presidência, criou-se um clima de esperança, afinal era a promessa de finalmente superar os problemas sociais advindos do atraso econômico e cultural, seriam “50 anos de progresso em 5 anos de governo”.¹⁴ Estabelecendo seu Plano de Metas¹⁵, o Presidente se propunha a desenvolver a indústria de base, investir na construção de estradas e de hidrelétricas e fazer crescer a extração de petróleo. Todas essas iniciativas tinham como objetivo primordial superar o subdesenvolvimento do Brasil, transformando-o num país industrializado: os industriais brasileiros continuariam a investir nos setores tradicionais (tecidos, móveis, alimentos, roupas e construção civil), enquanto as multinacionais estariam voltadas para a produção de bens de consumo. Com essas medidas a produção industrial cresceu cerca de 80%. Industrialização, urbanização e modernização eram os elementos chaves para o desenvolvimento do país e sua entrada decisiva no rol dos países capitalistas. Se por um lado, deu-se a modernização da indústria; por outro, o Brasil acumulou seu endividamento no plano internacional (devido aos empréstimos que fizeram possível a realização do Plano) e tornou-se dependente tecnologicamente.

O intenso crescimento industrial, além de acelerar a urbanização, impulsionar o setor de comércio e serviços e estimular a remodelação urbanística, atraiu para as cidades um grande número de pessoas do campo, em busca de trabalho e melhores condições de vida. O grande êxodo rural distanciou ainda mais o meio urbano do rural, pois à medida que os centros urbanos se desenvolviam, as características da vida rural não se alteravam e reformas não eram implementadas. Esse ambiente de modernização das cidades foi representado nos filmes *Chico Fumaça* e *Chofer de praça* de Mazzaropi.

Os impasses do modelo JK se fizeram perceptíveis entre os anos de 1959 e 1964, com o crescimento dos movimentos sociais na cidade e no campo e com

¹⁴ Convém destacar que, superar o subdesenvolvimento por meio de uma política de industrialização já fazia parte da plataforma política de Getúlio Vargas. No segundo período em que governou o país (1951-1954), Vargas investiu na criação de grandes empresas estatais, a Eletrobrás e a Petrobrás são dois bons exemplos, consideradas fundamentais em colocar o Brasil rumo ao desenvolvimento e ao progresso.

¹⁵ O Plano de Metas dividiu-se em 31 metas que privilegiavam 4 setores da economia: energia, transporte, indústrias de base e alimentação.

as propostas da esquerda e do trabalhismo, propondo uma alteração radical das bases do desenvolvimento das forças produtivas no país.

Para Bausbaum (1976), apesar da absoluta liberdade política no governo de JK, afinal não ocorreu nenhuma prisão política e até mesmo os comunistas circulavam com liberdade, o presidente cometeu “graves erros de cálculo”. O primeiro, foi com relação ao preços, que subiram cinco vezes em cinco anos, sendo que a cotação do dólar em 1956 era de Cr\$ 50,00 e em 1961 já estava em Cr\$ 250,00, o povo ficou a cada ano mais pobre. Outro erro foi ter implementado a ideologia desenvolvimentista abandonando o Nordeste à sua própria sorte, criando a Sudene tarde demais. O terceiro erro foi não ter realizado a reforma agrária, submetido ao cálculo de que dessa forma conseguiria o apoio dos “coronéis” latifundiários e uma grande quantidade de mão-de-obra para a construção de Brasília. Por fim, ao permitir a entrada do capital estrangeiro em condições privilegiadas, sacrificou o capital nacional.

Ao assumirem o poder, em 1964, mesmo fechando o ISEB, os militares retomaram a política desenvolvimentista de JK, investindo em grandes projetos industriais e urbanos. Alegando que durante o governo de João Goulart, a crise econômico-financeira do país agravou-se, Castello Branco empreendeu uma série de medidas visando conter a inflação: aumentou os impostos e as tarifas dos serviços públicos, determinou que os reajustes salariais só poderiam acontecer uma vez por ano, segundo um índice divulgado pelo governo, e buscou apoio financeiro junto aos Estados Unidos. Essas medidas, além da esperada estabilidade, provocaram a falência de várias empresas e o empobrecimento da população, no entanto, a economia nacional entrou numa fase de acentuado crescimento, o denominado “milagre brasileiro” (1969-1973). Se por um lado, durante o período de “milagre”, houve uma expansão do setor industrial, principalmente o automobilístico, um crescimento da produção siderúrgica, a construção de grandes obras públicas e aumentou a oferta de emprego; por outro, a instalação de grandes redes de comércio e de supermercados ocasionou a falência dos pequenos e médios comerciantes, e assim muitas empresas nacionais foram absorvidas por estrangeiras e a dívida externa aumentou consideravelmente.

Dos anos 1950 aos 1970, a imprensa foi amplamente utilizada para a divulgação e propagação das idéias desenvolvimentistas. Reportagens e manchetes associavam cidade, modernidade, industrialização e progresso. A necessidade do desenvolvimento atingia a todos: os que comandavam a expansão (o Estado e a classe empresarial), os que cooperavam com ela (a população em geral) e os que seriam por ela incorporados (a população desempregada e marginalizada). Porém, a ideologia desenvolvimentista também encobriu os conflitos e a dominação, mascarando informações, legitimando, com isso, as aspirações apenas de alguns grupos da sociedade.

A obra de Miriam Limoeiro Cardoso (1977) foi privilegiada para analisarmos a ideologia nacional-desenvolvimentista, preconizada por Juscelino Kubitschek. Apesar de não concordarmos com a forma como a autora conceitua o termo ideologia,¹⁶ trata-se de uma obra de referência para os estudos sobre o tema do desenvolvimentismo.

A autora se debruça sobre a sociedade brasileira num período, por ela denominado, de crise, de meados dos anos 1950 até início dos anos 1960. Seu objetivo é compreender a articulação das forças sociais que a constituíam, sabendo que essas articulações eram determinadas pela estrutura econômica, mas de modo particular pela produção ideológica. Delineado esse pressuposto, a autora se propõe a analisar a ideologia do desenvolvimento partindo da perspectiva da totalidade social, e não apenas a partir das estruturas e conjunturas econômicas, sem, no entanto, desprezá-las.

Para Miriam Limoeiro o desenvolvimento capitalista só é possível por meio da produção econômica e ideológica. Na produção ideológica o principal papel cabe ao poder do Estado, que estará voltado para o crescimento e fortalecimento da economia, formulando políticas voltadas a estimular e garantir a expansão

¹⁶ Baseando-se em Althusser e Balibar e afastando-se dos pressupostos de Karl Marx, apesar de citá-lo, Miriam Limoeiro compreende que a ideologia se define a partir de uma relação de classes, existindo, assim, uma ideologia dominante e uma ideologia dominada. A ideologia dominada é influenciada pela dominante e pode romper ou não com ela. As proposições ideológicas que controlam o Estado são um projeto da classe dominante, mas não se trata de um projeto puro ou ideal, trata-se de um projeto possível para determinado momento, considerando as relações de classes. A autora utiliza alguns termos, como ideologia e classe pressupondo sua pluralidade, o que, a nosso ver, trata-se de um equívoco, uma vez que numa determinada sociedade existe a classe dominante e a classe dominada, sendo que a ideologia é produzida pela classe dominante, com a função de legitimar sua posição de dominante frente à dominada.

econômica, ou seja, existe uma dominância do campo ideológico político, a partir dos aparelhos do Estado. Todos os demais campos ideológicos (religioso, filosófico, artístico, científico, etc.) estarão subordinados e estarão marcados pela predominância do político. Assim, a autora constrói o seu objeto centrando-se no nível abstrato da ideologia política no poder do Estado.

As fontes utilizadas pela autora são os documentos oficiais da Presidência da República e os discursos e textos publicados por Juscelino Kubitschek, tanto no período da campanha eleitoral, como depois da posse. A temática principal desses discursos e textos se concentra em torno do desenvolvimento e das formas de deflagrar o crescimento econômico, superando a situação de atraso e atingindo a prosperidade (não apenas para grupos particulares, mas para toda a sociedade).

A prosperidade valorizaria o homem brasileiro, elevando seu nível de vida e seu padrão de consumo, simbolizando sua incorporação na civilização ocidental. Ao lado da prosperidade, a ordem também é um dos aspectos centrais da ideologia do desenvolvimento concebida por JK. E o resultado da prosperidade e da ordem é a soberania. Somente os países prósperos poderiam ser soberanos:

o desenvolvimento (como prosperidade) está sempre associado à paz (como ordem) e à grandeza (como destino). O desenvolvimento constitui a mudança na rota de um País empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento. (LIMOEIRO, 1977, p. 80).

Assim, explica Limoeiro, associando a soberania ao desenvolvimento econômico, JK esvaziou o conceito de soberania de todo o seu conteúdo político, colocando-a apenas como consequência do crescimento econômico.

Segundo levantamento da autora, o tema da soberania surge em 85% dos discursos de JK e essa escolha não foi feita de forma aleatória, ele atingia todos os nacionalistas, desde a esquerda até às Forças Armadas e reforçava os laços do populista presidente JK com as massas, ou seja, a inclusão do tema em seus discursos garantiria um amplo apoio da população. Para deflagrar o processo de desenvolvimento e atingir a soberania, o melhor caminho seria a industrialização de base (indústria siderúrgica, metalúrgica, a produção de cimento, a fabricação de fertilizantes, a mecânica pesada e a química de base). Ao mesmo tempo em que a ideologia desenvolvimentista transformou a industrialização em símbolo da

prosperidade e, por conseqüência do desenvolvimento, também transformou as práticas agropecuárias em símbolos de um estágio de atraso e de dependência.

Outro elemento privilegiado pela ideologia nacional-desenvolvimentista e considerado importante para o processo de desenvolvimento se consolidar, foi o trabalho, compreendido como o ato de trabalhar em si e não como categoria, como algum tipo específico de trabalho. Deteremos-nos na análise da categoria trabalho para a ideologia desenvolvimentista, porque em seu emblemático filme *Jeca Tatu*, Mazzaropi representa um caipira preguiçoso, contrapondo-se às regras do trabalho racional.

Na ideologia de JK, o trabalho passou a ser concebido como o meio para se alcançar a prosperidade, o desenvolvimento e a soberania, somente por meio dele se transporia a barreira do subdesenvolvimento e se superaria o atraso. A pobreza, decorrente da sociedade tradicional rural (baseada na exportação de produtos primários), era a justificativa para se buscar o progresso por meio do desenvolvimento econômico industrial e do trabalho.

O trabalho seria a condição *sine qua non* para alcançar o progresso, não apenas da nação, mas pessoal. Referindo-se à sua história de vida (órfão de pai e a mãe uma simples professora do interior mineiro, ainda muito jovem começou a trabalhar), JK afirmava que para conseguir uma posição social privilegiada bastava ser trabalhador. Depois da posse, descrevia que seu dia de trabalho iniciava antes das 7 horas da manhã, estendendo-se até o anoitecer. De forma recorrente, o então Presidente da República citava exemplos de sua vida particular para encorajar e estimular ao trabalho, o que, além de criar um vínculo e uma identificação com os eleitores, também transmitia a mensagem do progresso pelo trabalho. Num discurso de 1957, afirmava o presidente:

Pertenço à vossa família, porque nela nasci; não tive pai alcaide, nem parentes poderosos. Aprendi, desde cedo, que é trabalhando que nos aproximamos da virtude, conquistamos os direitos mais sagrados, entre os quais sobreleva o de sermos credores do respeito de nossos semelhantes, que trabalhando é que se honra a Deus e se dignifica a vida. (Citado por LIMOEIRO, 1977, p. 94)

Nesse contexto, nos explica Miriam Limoeiro, as reclamações e revoltas seriam minimizadas, pois todo o esforço é recompensado e todo trabalho merece respeito. “Nada mais convincente para a aceitação da ordem estabelecida do que

a visualização das possibilidades das vias de ascensão.” (LIMOEIRO, 1977, p. 94)

Percebe-se, também, que as convicções democráticas e católicas de JK estão juntas, seu pensamento é profundamente marcado pela moral cristã. A fé e a esperança, tanto quanto o trabalho, são elementos positivos. Há uma sugestão em seus discursos, apesar de não afirmado diretamente, que o país se encontrava numa situação de subdesenvolvimento porque a população era descrente e preguiçosa. O trabalho seria uma das principais carências do brasileiro, carência que ele mesmo poderia superar.

Outra analogia comumente utilizada é equivaler a mobilidade vertical do indivíduo (começando nas posições sociais mais baixas, afirmando-se nos estratos médios ou até mesmo altos da sociedade) ao desenvolvimento nacional. Assim, como uma pessoa pode nascer pobre e chegar à Presidência da República (como o próprio JK), um país subdesenvolvido e atrasado, como o Brasil, poderia tornar-se próspero e soberano. Todo esse processo só seria possível, só se consolidaria por meio do trabalho, “grande chave capaz de abrir as portas da ascensão social.” (LIMOEIRO, 1977, p. 94)

O trabalho não é interpretado como castigo ou desalento, é antes de tudo a esperança de dias melhores, assumindo um aspecto positivo. Somente o trabalho, sistemático e de esforço contínuo, levaria à produtividade, não apenas aumentando, mas melhorando a produção. A racionalidade do trabalho,¹⁷ em todas as áreas (tanto na indústria, como na agropecuária), seria a principal responsável para esse aumento de produtividade. O trabalho seria a parcela

¹⁷ Não por acaso esta também é a visão de Max Weber. Para Weber (*A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, 2004), um dos principais elementos do “espírito” capitalista seria essa conduta de vida racional fundada na idéia de profissão como vocação, que não apenas possui sua origem, mas é exigido pela ascese intramundana. O trabalho racional, regular e constante, tendo em vista o lucro, é interpretado como a obediência a um mandamento divino. Ele se torna em meio de salvação e de comprovação perante Deus. A ética protestante justifica esse comportamento de dedicação ao trabalho e em busca do lucro máximo, afirmando que não se trata de gozar a vida, mas pela satisfação de produzir cada vez mais. Esse sistema de idéias tem conseqüências psicológicas de largo alcance. Sem dúvida a racionalidade do trabalho encontra em Weber um arauto e com certeza ela tem um papel importante para a produção da riqueza e do lucro no capitalismo. Mas, Weber não consegue ir além na explicação da origem da acumulação capitalista e de sua reprodução ampliada. Da mesma forma, a ética protestante ocupa sim um lugar importante na subjetividade, facilitando que o capitalismo se desenvolva aceleradamente no norte da Europa. Mas, a rigor, Max Weber fica aquém da visão alcançada pela economia política clássica. (NÓVOA, 2007)

individual para o progresso e a prosperidade do país. Apenas o trabalho sem trégua e com maior intensidade de todos os brasileiros, num esforço coletivo, para que a produtividade de um setor não fosse prejudicada por outro, levaria ao desenvolvimento.

No contexto da guerra fria,¹⁸ a ideologia preconizada por JK teve forte influência das propostas capitalistas. Porém em momento algum, o então presidente utilizou esse termo, preferindo a denominação de sociedades ocidentais, ou ainda, de sociedades democráticas. O desenvolvimentismo, assim, opunha dois modelos: o modelo democrático-ocidental das nações capitalistas avançadas e o modelo socialista.

Lutar pela democracia, própria das sociedades capitalistas, significava lutar contra o subdesenvolvimento, pois somente o desenvolvimento garantiria a segurança das instituições democráticas. A ordem solidificaria a democracia. E assegurar a democracia era um trunfo para conseguir apoio e investimento internacional, notadamente dos países capitalistas, com destaque para os Estados Unidos. Era necessário estabelecer uma “relação positiva” com os países desenvolvidos, pois fechados em si mesmos, os países subdesenvolvidos estariam sujeitos somente à estagnação. Essa cooperação internacional deveria se dar não apenas no plano econômico, mas também, político e cultural.¹⁹ Porém, segundo a concepção de JK, não se tratava de pedir “favores” e sim de apoio e

¹⁸ No plano internacional, com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, que simbolizou a vitória da democracia sob os governos totalitários, o fascismo italiano e o nazismo alemão, uma nova ordem mundial se organizou, que perduraria até 1989 com a queda do Muro de Berlim: a bipolaridade, onde norte-americanos, representantes do capitalismo, e soviéticos, representantes do comunismo, disputaram cada pedaço do mundo em defesa de seus ideais. Convencionou-se chamar de Guerra Fria a esse período de permanente tensão mundial, em que ocorreu uma disputa econômica, diplomática e tecnológica pela hegemonia mundial. As disputas entre os dois blocos, comunista e capitalista, levaram as duas potências à corrida armamentista e, seu desdobramento, a conquista do espaço. Soviéticos e norte-americanos incentivaram a pesquisa de armas mortíferas, testes com energia nuclear, lançamentos de satélites artificiais e naves espaciais, buscando superar-se, em tecnologia e armamentos. Apesar de o confronto militar e da corrida armamentista ser marcante, o caráter mais óbvio da Guerra Fria foi na política, a polarização do mundo em campos marcadamente divididos. Assim, enquanto países da Europa Ocidental assinavam o Plano Marshall e o Tratado do Atlântico Norte colocando-se ao lado do capitalismo, a União Soviética consolidou seu domínio sobre os países do Leste Europeu pelo Pacto de Varsóvia.

¹⁹ Para garantir sua hegemonia cultural nos países denominados democráticos, os Estados Unidos disseminaram o estilo de vida norte americano, iniciando o processo de produção e exportação de um modelo cultural, o *American way of life*. O estilo de vida americano saiu das fronteiras do país, sendo divulgado pelo cinema, rádio e televisão, e contagiou populações em diversas regiões do mundo. Era a padronização do consumo e a expansão da propaganda.

colaboração, pois, se o Brasil precisava de investidores, também tinha muito a oferecer. Como também, existiria um interesse dos países desenvolvidos em multiplicar seu capital, investindo no Brasil. Assim, não há disparidade entre o projeto de prosperidade e as intenções dos países desenvolvidos.

Juscelino Kubitschek defendia o pressuposto, segundo Limoeiro, de que as zonas subdesenvolvidas eram as mais abertas e suscetíveis à penetração da ideologia antidemocrática, entenda-se comunista. E somente o combate à miséria (base do subdesenvolvimento) impediria a implantação do materialismo soviético. A pobreza era interpretada como uma mácula da sociedade tradicional (com base na exportação de produtos primários que não permitia a expansão econômica) e geradora não apenas de intranquilidade, mas de revolta e subversão, ou seja, contrária à ordem da sociedade desenvolvida industrializada.

Trata-se de um problema econômico (pobreza), que origina um perigo político (subversão). Para ele se propõe uma solução econômica: investimento para a industrialização, com a cooperação internacional. (LIMOEIRO, 1977, p. 107).

A subversão, assim, estava para a miséria, como o processo de desenvolvimento estava para a segurança.

Assim, conclui Limoeiro, o discurso desenvolvimentista de JK, diretamente ligado ao populismo e ao nacionalismo, eliminou as diferenças de interesses dos grupos sociais, em prol dos interesses da nação. O nacionalismo na ideologia do desenvolvimento era patriótico, pois encaminhava o desenvolvimento da nação, era internacionalista, porque se vinculava à cooperação internacional, e era anticomunista, porque a desordem, a subversão e o trabalho seriam incompatíveis.

Percebe-se, assim, que a ideologia do desenvolvimento preconizada por JK colocava de um lado o desenvolvimento, a soberania e a democracia, frutos do trabalho, da ordem e da industrialização, próprios das sociedades ocidentais capitalistas e de outro a subversão, a pobreza e o subdesenvolvimento como o campo ideal para o avanço das idéias comunistas.

Caio Navarro Toledo (1997) também se debruçou sobre a ideologia do desenvolvimento, porém estudando especificamente as propostas dos integrantes do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955-1964). Segundo o autor, o ISEB se propunha a constituir a base de um pensamento brasileiro autêntico por

meio de um projeto teórico-ideológico, postulando o desenvolvimento econômico brasileiro sob moldes estritamente capitalistas. Para tanto, forjaram uma precisa e determinada ideologia, a nacional-desenvolvimentista (marcada por uma inspiração intelectualista e de classe média): que a nação tomasse consciência de sua situação de subdesenvolvimento e lutasse pela superação dessa condição. A ideologia é compreendida, assim, como condição fundamental para se atingir o desenvolvimento, de forma ordenada e planejada, de toda a nação. Apesar da expressão “ideologia do desenvolvimento” não aparecer em nenhum estatuto ou regulamento da Instituição, foi seu emblema. O período de maior produção do ISEB foi durante o governo de Juscelino Kubitschek, para quem a tarefa da instituição seria forjar um ambiente intelectual propício para o desenvolvimento. A produção isebiana deveria apoiar e sustentar as suas propostas políticas e econômicas definidas no Plano de Metas.

Para os integrantes do ISEB, somente uma teoria do desenvolvimento asseguraria que as mudanças na estrutura subdesenvolvida assumissem uma feição de processo, conduzindo, promovendo e incentivando o desenvolvimento e beneficiando a nação como uma totalidade. Se não ocorresse essa liderança da ideologia, a qualquer momento o país poderia retroceder a uma estrutura colonial.

Se houve muita proximidade no pensamento dos isebianos, destaca Toledo (1997), também houve muitas discordâncias. Liberais e conservadores disputaram a hegemonia da direção da instituição, demonstrando que não era uma simples extensão do Estado ou das classes dominantes. O autor destaca como exemplo dessa discordância o posicionamento de Hélio Jaguaribe e Vieira Pinto, ambos integrantes do Instituto, sobre a representatividade e legitimidade da ideologia do desenvolvimento. Para Hélio Jaguaribe, os setores dominantes de todas as classes possuem os mesmos interesses que, por sua vez, coincidem com os interesses da nação, ou seja, o desenvolvimento. Assim, a ideologia do desenvolvimento, tendo por base o nacionalismo, só teria legitimidade se representasse os interesses situacionais, inclusive divergentes, das diversas classes componentes da sociedade brasileira. As camadas populares deveriam ser conquistadas por meio de uma política ideológica comandada pela burguesia industrial brasileira. Já para Vieira Pinto, a autenticidade da ideologia do desenvolvimento, não está pautada em abrigar os interesses de todas as classes,

mas exclusivamente das massas. Para ele, a ideologia do desenvolvimento somente seria legítima se fosse um fenômeno das massas, exprimindo sua consciência, devendo os pensadores dos países periféricos apropriarem-se das representações da consciência popular para forjar a ideologia do desenvolvimento.

Toledo (1997) identifica no conceito de alienação, a base de todo o pensamento isebiano e da formulação de sua ideologia. Seriam traços do comportamento alienado: a ociosidade, o devaneio, a preguiça, o verbalismo, a subserviência, a cordialidade e o pacifismo. Para os isebianos o país somente ascenderia à condição de desenvolvido, consolidaria sua consciência crítica e superaria sua condição colonial se ultrapassasse as suas alienações, econômicas, políticas e culturais. A partir dessas afirmações, Toledo (1997), nos explica que, o conceito de alienação é compreendido entre os isebianos, como fator de dependência. E a dependência é explicada em termos de nação, ou seja, os países subdesenvolvidos estão numa situação de periferia em relação aos países desenvolvidos. Em vários textos é invocada a dialética da servidão e da dominação (senhor e escravo) para explicar a relação entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Assim, enquanto o “escravo”, o subdesenvolvido é reduzido à condição de “objeto”, de “coisa”, é “alienado”, o desenvolvido é associado à “sujeito” e à “liberdade”. A colônia ao exportar matéria-prima, estaria exportando o não-ser, e ao importar os produtos industrializados, também importaria o ser. A única forma de conquistar a autonomia e a independência e de recuperar o “ser histórico”, superando o estágio de alienação em todos os níveis, seria por meio do desenvolvimento econômico, realizado em moldes nacionalistas.

Para Toledo (1997), os isebianos, ao tratarem o processo de passagem do subdesenvolvimento para o desenvolvimento, como o processo do estado da alienação para desalienação, esvaziam o conceito (alienação) de todo o seu significado, pois não citam questões concretas dos modos de produção e a alienação do trabalho, permanecendo ao nível das generalidades a-históricas, sendo a alienação frequentemente reduzida à alienação nacional. Outro problema no pensamento dos isebianos é não considerarem o subdesenvolvimento em termos de capitalismo dependente, mas como nação dependente, nem o

desenvolvimento como a realização do capitalismo na periferia. Somente omitindo esse importante aspecto é que se pode pensar no desenvolvimento como superação da alienação e da divisão internacional produtiva e hierarquizada, que associava no interior da nação subordinada aqueles setores da burguesia que já integravam o grande capital internacional.

Toledo (1997) explica ainda que, os intelectuais do ISEB pensavam a sociedade brasileira (pós 1930, em fase de transição para o desenvolvimento) dividida nitidamente em dois grupos, com base na relação que mantinham com o processo de industrialização. Assim, um primeiro grupo, o que obstaculizava a industrialização, era identificado com o meio rural e considerado tradicional, parasitário, atrasado, estático, improdutivo e decadente, portador de ideologias retrógradas e “antinacionais”. O segundo grupo, responsável pela destruição da antiga ordem e propulsor da industrialização e de uma ideologia progressista, era associado à cidade e considerado moderno, dinâmico e produtivo. Essa divisão entre setores tradicionais e modernos, para Toledo, simplifica a relação entre as classes sociais.

Assim, na verdade os integrantes do ISEB, para além das conclusões de Toledo (1997), ideologizaram o próprio pensamento que se pretendia crítico e científico, como também, desprezaram, na perspectiva teórica, o problema das classes sociais, fundamental para compreensão do conceito de ideologia. Entre os isebianos o desenvolvimento é compreendido como a completa independência política, cultural e, principalmente, econômica. Tinham uma visão escatológica e evolucionista e não perceberam que, no capitalismo, o desenvolvimento só poderia se consolidar com o fortalecimento das relações de subordinação dos países ditos subdesenvolvidos ou dependentes, sendo a internacionalização da economia e de setores chave do grande capital “brasileiro” uma de suas expressões necessárias.

Apesar do destaque da soberania e da democracia, como nos aponta Limoeiro, ou ainda, da alienação, conforme Toledo, para esta tese o aspecto mais importante da ideologia desenvolvimentista, tanto na voz de JK como dos integrantes do ISEB, é como se associou industrialização, urbanização e modernização ao processo de desenvolvimento. As cidades foram idealizadas como verdadeiros símbolos do progresso, da modernidade e da prosperidade,

local ideal e privilegiado para o trabalho e o lazer, para o bem-viver. Em contrapartida o campo foi considerado retrógrado e portador de elementos de atraso, uma realidade a ser superada. Nessa perspectiva, criou-se, também, uma imagem ideologizada da população. Enquanto os habitantes citadinos seriam os mais inteligentes e espertos, pois teriam maiores possibilidades de desenvolvimento intelectual, os habitantes do campo, normalmente analfabetos, seriam facilmente ludibriados e manipulados, pois não estavam sintonizados com a modernidade. Buscando superar sua situação de atraso, essa população campesina deveria abandonar sua identidade original e integrar-se ao desenvolvimento, incorporando elementos e comportamentos urbanos. Muitas produções culturais, inclusive fílmicas, entre os anos 1950 a 1970 representaram esses ideais, transformando-se em verdadeiros veículos da ideologia nacional-desenvolvimentista. Porém, esse não foi o caso dos filmes de Mazzaropi, mesmo utilizando-se de um discurso conservador ele representou o camponês mais rústico, o caipira, que jamais se integrou à urbanidade.

3.2 A produção cinematográfica brasileira: chanchada, Vera Cruz e Cinema Novo

Mazzaropi atuou no cinema (como ator, roteirista, diretor e produtor) entre os anos 1952 e 1980, período que coincide com o cinema de chanchada, o cinema industrial da Vera Cruz e o Cinema Novo. Apesar de ter iniciado sua carreira cinematográfica na Vera Cruz, o cinema de Mazzaropi está mais próximo das produções cariocas da chanchada. Por isso, nos deteremos mais na análise das características desse gênero cômico.

Segundo os pressupostos de Bernardet (1979) os filmes de Mazzaropi se encaixam na corrente nacionalista, de valorização do Brasil e dos brasileiros, contrária ao mimetismo, que seria produzir filmes nacionais atendendo as expectativas e gostos do público acostumado com o cinema estrangeiro, ou seja, reproduzir no Brasil o produto importado. Na corrente nacionalista, a fauna, a flora, os habitantes brasileiros são valorizados e os hábitos apresentados como tipicamente do país são os do interior, colocando o nacionalismo não apenas contrário ao mimetismo, mas também ao processo de industrialização e

urbanização capitalistas. O filme de Antônio Campos, *O curandeiro* (1917), ao representar como nacionais os costumes e a vida simples do caipira, com suas credices e ingenuidades, seria o primeiro filme nacionalista. Porém recuperar o Brasil interiorano e sertanejo não agradou uma grande parcela da população, notadamente as elites da burguesia. Para esta se fazia necessário mostrar o Brasil urbano, industrializado, enfim o Brasil do progresso. Bernardet considera que nessa busca do verdadeiro Brasil, seja rural ou urbano, coexistiram ingenuamente na produção cinematográfica paulista (nas aparentemente contrárias, mas certamente complementares) representações do caipira de Mazzaropi e a angústia da vida urbana de Walter Hugo Khouri, por exemplo. Com o Cinema Novo, a busca pelo Brasil continuou, porém de uma perspectiva diferenciada: não se tratava apenas de descrever os costumes locais, mas ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisando suas contradições de uma perspectiva sociológica e cinematográfica.

Porém, se havia uma produção voltada à valorização do Brasil, grande parcela dos filmes brasileiros produzida desde os anos 1920 (boa parte inclusive valorizando o Brasil) seguiram o padrão estético norte-americano, pois só assim acreditava-se que se alcançaria um padrão internacional. A boa aparência e os ideais de beleza vigoravam, sempre associados ao luxo, à higiene e à juventude. O “bom cinema” deveria ter gente bonita, movendo-se em ambientes luxuosos e bem decorados, as belas paisagens não poderiam faltar. Preferia-se filmar somente em estúdios, evitando mostrar a sujeira e desorganização das ruas. Contrariamente a essa proposta foi que se desenvolveu o cinema da chanchada.

Para Catani e Souza (1983) a história do cinema de chanchada no Brasil está dividida em quatro fases: primeiramente já encontramos esse gênero cômico nas origens do cinema brasileiro, como no curta *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de 1908. Uma segunda fase passou a delinear-se com o filme sonoro e a experiência do filme *Acabaram-se os otários*, de 1929, sob a direção de Luiz de Barros, tendo Genésio Arruda no papel principal. A terceira fase iniciou-se em 1944-45 com a consolidação do filme carnavalesco e a fundação da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Por fim, uma quarta fase, com início em 1949, que seria a crítica ao cinema de chanchada, principalmente pelo cinema paulista, tendo como principal porta-voz a Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Já Vieira (1987) aponta para o forte vínculo entre o cinema de chanchada e a música popular brasileira. A indústria cinematográfica carioca concentrou-se basicamente na produção quase exclusiva de comédias carnavalescas. Após a incorporação do som, a possibilidade de não apenas ver, mas também de ouvir os famosos cantores do rádio, atraiu um grande número de fãs para as salas de cinema. A união entre cinema e música brasileira, notadamente os sambas e as marchinhas, foi uma das características principais do cinema carioca. Num momento em que o rádio passou a entrar nos lares brasileiros proporcionando uma maior difusão da música popular, o cinema transformou-se num suporte do lançamento de discos e de promoção radiofônica.

O crítico de cinema Sergio Augusto (1989), numa obra entusiasmada e defensora dos ideais carnavalescos da chanchada, deteve-se detalhadamente em muitos aspectos da produção do cinema de chanchada. Ele nos explica que os produtores e diretores das chanchadas tinham pouco tempo para deixar os filmes prontos que deveriam ser lançados antes do carnaval de cada ano. A maioria das produções começava a ser preparada (roteiro, escolha de atores e de músicas, com base no sucesso do ano corrente) em outubro e já deveria estar filmada em dezembro. Assim, restavam apenas 30 ou 45 dias para a edição e os filmes já eram lançados. Um ritmo alucinado que impedia o bom acabamento e as aspirações mais criativas dos diretores.

As chanchadas possuem um esquema básico de narrativa. Normalmente o personagem principal, o “herói”, por um “lance de sorte” e não por esforço pessoal ou habilidade, recebe uma herança ou um prêmio. Honestos, os heróis jamais se deixam corromper pelo dinheiro. Para ajudá-lo a defender-se do “vilão”, que quer apossar-se de sua fortuna, sempre existe um personagem-amigo. O enredo se desenvolve em meio a confusões e conflitos para no final tudo se resolver com o “herói” feliz e o “vilão” na cadeia. Esse esquema básico se desenvolve a partir de um componente fundamental, os incluídos e os excluídos da sorte.

O principal assunto da chanchada era a sobrevivência ou o cotidiano, normalmente enfatizando as origens rurais, a vizinhança e os laços de amizade. O estranhamento aos valores urbanos era recorrente, sendo comuns os personagens representantes de uma classe subalterna e inexistente uma classe operária com projeto político. Em muitos filmes a narrativa girava em torno da

troca de objetos ou de identidades. O confronto entre irmãos gêmeos, sendo um dos irmãos sempre bom e pobre e o outro, se não era de todo mal, havia dado certo na vida, também eram comuns. Essa situação dos gêmeos foi explorada no filme, produzido numa parceria entre as empresas Cinedistri (SP) e Cinelândia Filmes (RJ), *Fuzileiro do amor* (direção de Eurides Ramos, 1956), com Mazzaropi no papel principal, interpretando os gêmeos José Ambrósio – pobre e honesto – e o ambicioso Ambrósio José. Juscelino Kubitschek, tentando arrebanhar todos em seu projeto nacional-desenvolvimentista, também foi um tema constante nas chanchadas. A comicidade de Mazzaropi também não poupou o então Presidente da República. Em *Chico Fumaça*, quando o prefeito avisa à Chico que ele será condecorado pelo Presidente da República, o caipira displicentemente pergunta: “E ele vai estar lá?”, ironizando as constantes viagens de JK.

Outro aspecto comum nas chanchadas, como em diversos filmes cômicos (até mesmo Charles Chaplin explorou essa fórmula em *O grande ditador*), é a submissão do mais poderoso ou rico, normalmente também o mais triste, ao mais fraco e mais alegre. Essa fórmula também é utilizada por Mazzaropi. Em todos os seus filmes ele representa um pobre, feliz e inculto caipira que ridiculariza os mais ricos e inteligentes.

Já com relação às mulheres, as chanchadas ridicularizaram o caráter machista da sociedade da época. As atrizes representavam personagens belas e vazias ou feias megeras. Essa situação também se repete nos filmes de Mazzaropi, principalmente em *Jeca Tatu*, como será analisado adiante. Somente em *O grande xerife* (Pio Zamuner, 1972), é que as mulheres assumem um papel principal, ajudando o xerife Inácio Pororoça (Mazzaropi) a prender os bandidos.

Os números musicais, que nos filmes de Mazzaropi se entremeavam à narrativa, não tinham necessariamente alguma relação com ela. Carlos Manga, um dos diretores mais conhecidos da chanchada, explica que os números musicais muitas vezes eram para “facilitar a construção do roteiro e quebrar a continuidade.” (citado por AUGUSTO, 1989, p. 15).

De forma geral, os filmes da chanchada, recriavam e deformavam o real. As situações e os personagens eram construídos pela comédia, transfigurando a realidade social, aproximando, assim, o espectador do filme. Utilizando-se do

divertido e do caricatural, a chanchada rompeu com as convenções sociais vigentes.

O principal código cultural da chanchada era a linguagem do carnaval, com seu sistema de inversões e sátiras. Como no carnaval, nos filmes também havia inversões e apropriações de identidades: homens viravam mulheres, pobres passavam por ricos e plebeus por nobres. Por meio dessa linguagem carnavalesca eram feitas críticas e observações sobre a vida política e administrativa da então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro. Eram colocados na tela os problemas que o público vivia: a falta de água, o aumento constante dos gêneros alimentícios, a deficiência do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática. De forma mais ampla abordavam a política populista, as diferenças gritantes entre as classes sociais, o funcionalismo público e a situação do negro. A gargalhada nunca era despretensiosa. Somente com a chanchada, apesar das severas críticas da intelectualidade, é que a realidade social começou a aparecer nos filmes, embora de forma muito tímida, e que a indústria cinematográfica brasileira conseguiu sobreviver.

Os primeiros filmes da chanchada surgiram no Rio de Janeiro e aproveitaram figuras populares de outras áreas artísticas, como os cantores de circo e dos espetáculos ao ar livre do Passeio Público.

Apesar de experiências anteriores foi com a Atlântida Companhia Cinematográfica do Brasil S.A. (fundada em 16 de setembro de 1941) que as chanchadas se consolidaram no cinema nacional. Mesmo não sendo a única companhia a produzir esse gênero de filme cômico, foi a mais produtiva, foram mais de 60 filmes em 20 anos de atividades. Com a Atlântida, os temas carnavalescos que acompanharam os primeiros filmes de chanchada foram substituídos pelo cotidiano do homem urbano, pelos aspectos políticos e pelos problemas da realidade sócio-econômica, mas sem perder o humor e a marotice.

Foi graças à determinação de Moacir Fenelon, que conseguiu convencer os irmãos Paulo e José Carlos Burle e o conde Pereira Carneiro, proprietário do Jornal do Brasil, que a Atlântida foi fundada. Os seus fundadores não tinham a intenção apenas de fazer filmes. Queriam criar também uma experiência cinematográfica brasileira ou, pelo menos, carioca, assim como abordar os

problemas sociais, o que para o cinema nacional era uma inovação e um pioneirismo considerável.

A fundação da Atlântida está relacionada com as condições favoráveis proporcionadas pelo Estado devido à sua intervenção na atividade cinematográfica. Nos anos 1930, Getúlio Vargas, assinando diversos decretos-lei, assumiu um posicionamento de proteção e estímulo às atividades industriais nacionais, incluindo a do cinema. Em 1932, durante o governo provisório, Vargas assinou o primeiro decreto (n. 21.240) para proteger o cinema nacional. Entre outras decisões, em todo país, cada sala de exibição deveria programar, pelo menos, um filme nacional por ano. Em 1946, no contexto de redemocratização, Gaspar Dutra aumentou a reserva de mercado para o cinema nacional para três filmes por ano. Apesar de decretada em 1932, a lei n. 21.240 só passou a vigorar em 1934. Em seu discurso na recém-fundada ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros), Vargas afirmou que uma das principais funções do Estado era promover a educação, considerando o cinema como a “melhor ferramenta para estimular o desenvolvimento intelectual, moral e físico do povo brasileiro”. (Citado por VIEIRA, 1987, p. 144). Em 1937, Vargas teve outra iniciativa de incentivo ao cinema, fundando, por meio da lei 378, artigo 40, o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo.

A educação para Vargas era vista como campo fundamental para divulgar sua imagem de líder carismático. A imagem do “pai”, verdadeiro protetor das massas, tinha nas cartilhas de alfabetização apenas um bom exemplo. Nessa perspectiva, o cinema também poderia ser visto como um espaço ideal e privilegiado, haja vista que Vargas também deixa claro no decreto que o incentivo seria maior aos filmes documentários educativos. É impossível não se associar essa visão de Vargas sobre a potencialidade do cinema, ao que já acontecia na Alemanha nazista e na Itália fascista: Hitler e Mussolini se apoderavam do cinema, transformando-o num dos principais veículos da ideologia nazi-fascista.

Estimuladas por essas leis, num falso clima de euforia (pois se as leis facilitavam a instalação das indústrias não havia um real investimento no campo da arte e da cultura em geral) foram fundadas diversas companhias cinematográficas além da Atlântida, como a Cinédia (1930), a Brasil Vita Filmes (1934), a Sonofilmes (1937) e, inclusive, já no final dos anos 1940, a paulista Vera

Cruz. Além desse incentivo nacional, a produção foi estimulada pelo início do filme sonoro norte-americano. A introdução do som coincide com a quebra da bolsa de valores de Nova York. Desestabilizados, os norte-americanos não conseguiram, rapidamente, criar o sistema de legendas, o que tornava seus filmes incompreensíveis. Mesmo depois do uso de legendas, acreditou-se que poucas pessoas iriam ao cinema para ver e ler ao mesmo tempo. Os produtores brasileiros supuseram, erroneamente, que esse seria o grande momento do cinema nacional.

As condições de produção da Atlântida não eram nada fáceis. Instalada num antigo prédio de boliche, diz a lenda que nas gravações diurnas era necessário pedir silêncio à vizinhança, pois o menor ruído poderia ser captado pelos aparelhos. Além de mal instalada, também era mal equipada, a aparelhagem era rudimentar e o quadro técnico era reduzido e despreparado. A remuneração era ruim, tanto para os diretores, como atores e pessoal técnico. Inexistia um guarda-roupa, muitas vezes os próprios artistas deveriam confeccionar suas vestimentas e preferencialmente já iriam alimentados para as gravações.

Mesmo nessas condições, os filmes da Atlântida proporcionaram o aparecimento e desenvolvimento de talentos por mais de trinta anos. Grande número de atores da chanchada (Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Zé Trindade, Violeta Ferraz são apenas alguns exemplos) guardava uma forte tradição popular, transpondo para as telas muitas de suas experiências pessoais, de suas vidas modestas e cheias de dificuldades. Muitos deles iniciaram sua carreira artística no circo, no teatro de revista e no rádio e percorreram árduos caminhos até se tornarem famosos e receberem o reconhecimento do público. Entretanto, poucos enriqueceram.

A primeira tentativa fílmica da Atlântida foi o cinejornal *Atualidades Atlântida*, seguido de uma reportagem intitulada *IV Congresso Eucarístico Nacional de São Paulo*. Não obstante será *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) o primeiro grande sucesso ficcional da Atlântida. O filme romanceava a vida de Grande Otelo que figurou no papel principal. Curiosamente, ao abordar as dificuldades e desventuras do ator, o filme fugia do viés chanchadesco, assumindo uma perspectiva de filme social. Em 1946, ocorreu nova experiência

de um filme social, *Sob a luz dos meus olhos* (Moacir Fenelon). Nem *Moleque Tião*, nem *Sob a luz dos meus olhos* foram bem aceitos pela crítica e pelo público. Com as dívidas avolumando-se, a empresa recorreu aos filmes musicais carnavalescos, ironicamente intitulados *Tristezas não pagam dívidas* e *Não adianta chorar* (Watson Macedo, 1945).

Tristezas não pagam dívidas (José Carlos Burle, 1944) marcou a estréia da dupla mais badalada das chanchadas: Oscarito e Grande Otelo. Apesar de já terem trabalhado juntos em outros filmes (*Noites cariocas* e *Céu azul*) foi em *Tristezas* que atuaram pela primeira vez como uma dupla. Mas, seria alguns anos mais tarde, em *É com este que eu vou* (1948), que um dos principais diretores da Atlântida, José Carlos Burle, criaria um dos truques infalíveis da chanchada e uma das grandes possibilidades cômicas: a duplicidade. Um ano mais tarde, em 1949, com *Carnaval no fogo*, a Atlântida criaria o seu modelo de chanchada: Eliana (Eli de Souza Macedo) seria a “mocinha”, Adelaide Chiozzo se especializou em ser a amiga da mocinha, Anselmo Duarte, o “mocinho” e, para completar o quadro de atores, Oscarito e Grande Otelo, que marcaram com suas atuações a história da cinematografia brasileira.

Carnaval no fogo, com direção de Watson Macedo, é um filme paradigmático que preenche todos os requisitos do esquema industrial que se afirmaria no país a partir das produções da Atlântida: técnicas pouco sofisticadas, com baixo custo e lucro imediato, os filmes estavam voltados para o mercado interno. Para garantir o sucesso, o filme repetia as mesmas fórmulas, estando articulado com outros ramos da indústria cultural, como o rádio, o teatro, o circo e a imprensa. *Carnaval no fogo* também apresentou a triangulação herói – mocinha – vilão, criando os primeiros atores exclusivamente cinematográficos. O galã foi vivido, não apenas neste mas em muitos outros filmes, por Cyll Farney, sendo substituído por Anselmo Duarte. A “eterna mocinha” foi Eliana. O galã e a mocinha eram revestidos de um ideal de perfeição, irradiando juventude, alegria, ingenuidade, candura, além de serem prestativos e amorosos. Já o vilão “de carteirinha” foi José Lewgoy.

Já *Carnaval Atlântida* (direção de José Carlos Burle, 1952) é o filme que mais brinca com a carnavalização, “provocando a mais expressiva vitória simbólica do popular sobre o culto, da farsa sobre o épico, do esculacho sobre o

solene.” (AUGUSTO, 1989, p. 122) Em *Carnaval Atlântida* é sugerido que o caminho para um cinema verdadeiramente brasileiro são mais as comédias carnavalescas do que o padrão norte-americano de produção, como pretendia a Vera Cruz.

Mesmo no apogeu dos filmes carnavalescos, *Atlântida*, vez ou outra, retornava aos filmes “sérios” ou às adaptações literárias, como *Terra violenta* (1948), uma adaptação do romance de Jorge Amado, *Terras do sem-fim*, e *A sombra da outra* (1950), uma versão de *Elza e Helena* de Gastão Cruls.

A partir do trabalho de três diretores José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga, os anos 1950 simbolizaram o apogeu da chanchada carioca, tendo ou não músicas carnavalescas, produzidos ou não pela *Atlântida*. Entre todos os diretores da *Atlântida* apenas Carlos Burle manifestava-se contra a hegemonia cultural norte-americana. Dizia-se admirador de Eisenstein e René Clair, porém buscava inspiração nas comédias de Frank Capra. Surpreendentemente a maior crítica aos Estados Unidos surgiu do mais americanófilo dos diretores da *Atlântida*. Em 1959, sob a direção de Carlos Manga, nome referencial nas chanchadas, era lançado *O homem do Sputnik*. Nenhum outro diretor ousou tratar da Guerra Fria exatamente no momento em que acontecia. Curioso que essa atitude tenha partido exatamente de um filme considerado “menor” pela crítica e talvez exatamente por isso tivesse mais espaço de atuação, uma vez que nem mesmo a censura os considerava com seriedade. Apenas uma cena foi cortada, aquela em que Manga satirizou o símbolo máximo dos Estados Unidos: era dado um close da águia americana, desenhada com uma garrafa de coca-cola em suas garras, emoldurada por duas palavras, USA e ABUSA. Para Manga o filme representou um ajuste de contas com os Estados Unidos. Sentindo-se usado e manipulado, ele ridicularizou os americanos, movidos a chiclete e coca-cola, e os transformou nos bandidos da narrativa.

Para Sérgio Augusto (1989), nos anos 1970 e 1980 ainda existiram algumas experiências próximas da chanchada, como *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *O segredo da múmia* (1982). Até mesmo *Macunaíma* (direção de Joaquim Pedro, em 1969) é considerado pelo autor um remanescente da chanchada, não apenas pela sua picardia e malandragem, mas pelo fato de ter um dos atores mais chanchadeiros no papel principal, Grande Otelo. Para o autor,

a chanchada sobreviveu e ainda sobrevive nas telas da TV. Com a novela *Feijão maravilha*, de 1979, a Rede Globo de Televisão recuperou algumas características da chanchada, incorporando em seu elenco, inclusive, diversos atores da Atlântida (Anselmo Duarte, Grande Otelo, José Lewgoy, Eliana, entre outros). A partir de então, o horário das 19 horas seria reconhecido como o das novelas cômicas, tendo destaque *Guerra dos sexos*, *Cambalacho* e *Saçaricando*. Vale destacar que o autor dessas novelas, Sílvio de Abreu, ajudou Carlos Manga a selecionar o material para fazer *Assim era a Atlântida*, de 1976, revelando os bastidores da empresa.

A chanchada teve grande aceitação popular, ocorrendo uma identificação direta do público com o humor, pois o cômico revela uma visão de mundo muito próxima dos espectadores e é o espaço ideal para ridicularizar os hábitos e costumes da elite culta. O público mais jovem garantiu o sucesso das chanchadas, pelo fato de nelas encontrar com mais facilidade, que nos filmes norte-americanos, praticamente hegemônicos na época, o seu cotidiano, o modo de falar e comportar tipicamente carioca.

Já aos olhos da elite intelectualizada a chanchada foi definida como um cinema malfeito e mal-acabado. Os críticos foram impiedosos. Para eles esses filmes apenas “entorpeciam os sentidos do público com o ópio barato e fácil da licenciosidade”. Incapazes de formarem uma indústria, eram feitos apenas para o lucro imediato. Essas “filmagens deprimentes” apenas desmoralizavam o cinema nacional e eram incapazes de uma concorrência séria e limpa. (Pedro Lima citado por AUGUSTO, 1989, p. 51).

Para Meirelles (2005), na história do cinema brasileiro encontramos uma divisão clássica entre o cinema considerado como arte e o cinema (que inclui a grande maioria dos filmes) que são considerados sem valor artístico, denominados de forma genérica de cinema comercial. É nessa segunda categoria que a grande maioria dos pesquisadores coloca a chanchada. Tais estudiosos estão baseados em teorias que privilegiam o desenvolvimento econômico, tendo como ponto comparativo a industrialização, dividindo o mundo entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. A partir dessa divisão, eles estendem para a cultura essa dualidade, acreditando que o erudito, o sério (o drama), o artístico e

o acadêmico pertenceriam aos países desenvolvidos, enquanto o popular, a comédia, o comercial pertenceriam ao senso comum subdesenvolvido.

Meirelles defende a tese de que o cômico expresso nas chanchadas é uma linguagem das classes populares para criticar as normas, hábitos e práticas da elite culta, como também,

a chanchada, ao parodiar pessoas ou acontecimentos, tornou-se portadora das evidências da capacidade de persistência e recriação das classes populares no campo da cultura, transformando profundamente as instituições que buscavam enquadrá-las e domesticá-las, conferindo-lhes novos e extraordinários significados. (MEIRELLES, 2005, p. 105)

Em 1974, em entrevista à Revista Cinema, Bernardet já esclarecia que os filmes de chanchada eram críticos, fazendo uma sátira da vida cotidiana. Porém, com base nos estudos de Mario Chamie, ele já começa a defender a hipótese das chanchadas estarem fortemente ligadas ao sistema político autoritário, levando o público a rir de si mesmo, por meio de um personagem com o qual se identifica. Anos mais tarde, essa seria a tese principal de Bernardet ao analisar a chanchada. Contrariamente às propostas de Meirelles e Augusto, para Bernardet (1979) a paródia, tão comum na chanchada, ao mesmo tempo em que desmoraliza, esculacha e degrada o modelo opressor norte americano, também o valoriza, pois para a degradação funcionar o modelo precisa permanecer com o estatuto de paradigma. Nesse processo, contraditoriamente o modelo é confirmado e degradado:

A chanchada em geral teria como função básica levar o espectador a rir de si mesmo. Os espectadores se projetariam sobre os personagens grotescos destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público / povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. (BERNARDET, 1979, p. 82)

Bernardet, de forma equivocada, inferioriza o cinema da chanchada e despreza por completo o fato de que o cômico e o riso não são apenas espaços para alívio das tensões cotidianas e do complexo de inferioridade. O riso, como muitas pesquisas vêm demonstrando, também é espaço de crítica social, não apenas uma fuga, mas uma forma de ridicularizar o instituído, de revelar os limites do seu poder.

Os filmes carnavalescos da Atlântida, para a classe abastada que vivia na cidade de São Paulo, simbolizavam um padrão que as elites “cultas” não queriam ver nas telas. Principalmente com o rápido crescimento depois da II Guerra Mundial, essa classe exigiu uma atualização cultural que satisfizesse suas necessidades, visando estender sua hegemonia econômica para a área da cultura. Envolveram-se assim com projetos culturais que deveriam representar, segundo sua visão, uma “face mais civilizada e educada do povo brasileiro”. (NAPOLITANO, 2001, p. 7).

Os anos do pós Segunda Guerra Mundial foram decisivos para a urbanização do Brasil e para a transformação de São Paulo numa metrópole. Modernidade, urbanização e progresso, termos indissociáveis, eram as palavras de ordem, transformando a capital paulista no espaço ideal e num terreno fértil para o desenvolvimento dessas diretrizes. Em meados dos anos 50, São Paulo já era a capital-referência do país em urbanização e um modelo a ser seguido. Além das grandes levas de migrantes rurais e nordestinos, havia ainda, desde as vésperas da II Guerra, uma grande afluência de europeus, que contribuíram decisivamente para a formação de uma classe operária em São Paulo.

Maria Arminda Arruda (2001) explica que, nos anos 1940 e 1950, a burguesia paulista estava preocupada com o futuro urbano e moderno, renunciando ao passado arcaico e rural, acreditando que, a energia da cidade acabaria com a velha ordem agrária. No entanto, a tradição, na figura dos bandeirantes, era resgatada e valorizada. O Brasil, enquanto país do futuro, teria como sua cidade símbolo a de São Paulo, de reputação mundial e local onde estava sendo forjada a sociedade brasileira da era científica e tecnológica, matrizes culturais de afirmação do progresso.

O mecenato burguês paulista não ficou inerte nesse contexto de urbanização, patrocinando diversos projetos culturais e intelectuais: criação de revistas, organização de eventos culturais, fundação de grupos de teatro e de livrarias, exposições de artistas plásticos. Esses projetos foram materializados na organização e fundação de instituições, responsáveis pela divulgação e desenvolvimento dos princípios modernos. Entre elas podem ser citadas o, já mencionado, Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro

Brasileiro de Comédia (TBC). Essas iniciativas fizeram com que São Paulo conseguisse uma proeminência nacional ao nível da cultura. Preocupada com a difusão da cultura, pois a partir dela poderia difundir o seu modo de vida e sua moral, a burguesia esteve diretamente ligada, investindo maciçamente, em todos esses projetos. O cinema foi colocado em pé de igualdade com outras artes tradicionalmente respeitadas como o teatro e a literatura e também considerado digno de investimento por parte da burguesia. Na realidade, a burguesia, com uma visão ampla, percebeu o potencial do cinema em veicular uma determinada visão do mundo, uma determinada ideologia para um grande número de pessoas.

De 1935 a 1949 foram produzidos apenas cinco longas metragens de ficção pelo cinema paulista. O cinema brasileiro estava restrito às chanchadas cariocas. Em 1949 o panorama se alterou completamente. Apenas em 1949 e 1950 foram fundadas cinco companhias cinematográficas e nos três anos seguintes foram fundadas mais de 20 produtoras. Esse desenvolvimento em tão curto tempo está diretamente associado à industrialização e urbanização de São Paulo, bem como, à ascensão da burguesia, patrocinadora de vários projetos artísticos e culturais.

Desde sua fundação, em 1949, fortemente alicerçada financeiramente pelas fortunas de Zampari, Matarazzo e pelo prestígio de Alberto Cavalcanti, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz se propunha a fazer um cinema não apenas diferenciado, mas contrário ao popular da carioca Atlântida. A Vera Cruz queria implantar um modelo do mundo “desenvolvido”, uma “Hollywood Brasileira”. Alberto Cavalcanti, nomeado o produtor geral, foi pessoalmente à Europa escolher os técnicos especializados e o equipamento para a empresa. O objetivo era produzir filmes de padrão internacional, utilizando como modelo a estética hollywoodiana, dos grandes e caros estúdios. Segundo Fernão Ramos (1987), a companhia produziu filmes de vários gêneros: o filme histórico, a comédia à americana, o policial, a comédia sofisticada, o melodrama (com desdobramentos para o musical, o sofisticado e o expressionista), a comédia urbana e suburbana (os filmes de Mazzaropi são exemplos desse gênero) e, até mesmo, o western brasileiro e o dramalhão. A implantação dos grandes estúdios como da Vera Cruz, surgiu no bojo da ideologia desenvolvimentista, período em que vários setores industriais foram explorados, inclusive o cinema.

Paradoxalmente foi no seio da Vera Cruz que Mazzaropi, em 1952, abusando do espírito cômico, tão criticado pela empresa, iniciou sua atuação no cinema como protagonista de *Sai da frente* (1952). Mais curioso ainda é a terceira produção em que atua, *Candinho* (1953), personificando um caipira ingênuo e frágil, valorizando a temática rural, elementos que a Vera Cruz queria ultrapassar com sua proposta de cinema industrial e desenvolvido. Enquanto estavam sendo rodadas as últimas cenas de *Sai da frente*, em 1951, nos jornais já surgiram notícias divulgando as dificuldades de produção e comercialização da companhia. Mesmo assim, já era anunciada a produção de *Nadando em dinheiro* (1952), segundo filme de Mazzaropi. Nesse filme, Mazzaropi representa o chofer de caminhão Isidoro, já apresentado ao público no filme anterior, *Sai da frente*, que recebe uma grande fortuna como herança, transformando-se num industrial bem sucedido. Uma das atitudes de Isidoro, quando já “está nadando em dinheiro”, é tornar-se um mecenas de inventores e artistas. Qualquer semelhança com a burguesia industrial paulistana não é mera coincidência.

O sucesso dos três filmes de Mazzaropi²⁰ não foi suficiente para livrar a Vera Cruz da falência. Mesmo assim, quando a companhia decretava a paralisação das atividades, Mazzaropi ainda era um dos oito atores contratados.

Em 1953 começaram a surgir as primeiras notícias, num tom de surpresa e decepção, sobre os problemas financeiros da Vera Cruz e de sua provável falência. Em 1954, a crise já se revelou aguda, e a empresa apenas finalizou e lançou os filmes já produzidos. A maioria dos longas-metragens produzida pela Vera Cruz, num total de 18, teve sucesso de público. No entanto, os empréstimos bancários, os altos custos, a desorganização da produção e a dificuldade de colocação dos filmes no mercado exterior fizeram com que, pouco tempo depois, em 1954, fosse decretada a falência da empresa. Porém, apesar da curta existência, a empresa contribuiu significativamente para a melhoria técnica na

²⁰ *Sai da frente* estreou em 12 cinemas, dobrou a semana no Ritz São João e foi lançado também no Rio de Janeiro. *Nadando em dinheiro* foi lançado em outubro de 1952 em 36 salas de cinema, da capital e do interior, simultaneamente. Foi a primeira vez na história do cinema nacional que um filme estreou em tal circuito. No final de novembro o filme já era lançado em 26 salas cariocas. *Candinho*, que não pode ser copiado por falta de dinheiro, foi lançado num circuito de 25 salas, permanecendo três semanas em cartaz

fotografia, na montagem, na cenografia, no som, enfim na produção como um todo do cinema brasileiro.

No processo de falência da Vera Cruz, Abílio Pereira de Almeida assumiu a direção da companhia e mudou o sistema de produção e distribuição. Criando uma empresa paralela, a Brasil Filmes, Abílio tentou aliar a qualidade ao baixo custo. Entre os anos de 1956 e 1959, a empresa produziu sete filmes, entre eles *O gato de madame* (1956), quinto filme de Mazzaropi.

A obra de Maria Rita Galvão (1981) é referencial para se entender a relação entre o cinema e o mecenato burguês paulista. Para a autora a proposta dos idealizadores da Vera Cruz, com o apoio financeiro da burguesia paulistana, era transformar o cinema numa produção cultural tão importante e valorizada como o teatro, as artes plásticas, os museus. Para essa elite, o cinema deveria começar do zero, pois as produções feitas até então, as paulistas e principalmente o cinema ligeiro das chanchadas cariocas, profundamente desprezado, não poderiam ser consideradas. De forma geral, a proposta do cinema paulista era se contrapor ao estilo carioca de fazer cinema, investindo grandes somas em suas produções que raramente se pagavam, levando à falência os estúdios.

Se considerarmos, como bem afirma Maria Rita Galvão, que a Vera Cruz foi patrocinada pela burguesia paulista, que vislumbrou nos filmes mais um espaço, como já havia vislumbrado no teatro, nas artes plásticas, enfim, nas produções artísticas em geral, para a possibilidade de torná-los veículos de sua ideologia, é perfeitamente compreensível que no seio dessa indústria cinematográfica houvesse um enorme desprezo pela chanchada, afinal esse gênero de filme cômico, não apenas não primava pelo bom acabamento técnico (que a Vera Cruz tanto valorizava), como também seus enredos e personagens são uma contraposição às normas defendidas e impostas pela burguesia. Como exemplo, podemos citar a atuação de Oscarito em *É com esse que eu vou* (direção de Carlos Burle, 1948). Na cena inicial, Oscar (Oscarito) está dormindo no parapeito de uma das janelas do Ministério do Trabalho, quando seu fiel amigo, Lamparina (Grande Otelo), traz a boa nova: sua mulher, Amélia, vai aceitá-lo de volta, quer fazer as pazes. Ao que Oscar responde: “Que nunca! Prá ela me obrigá enfrentar o batente?” Ou seja, Oscar, que dorme na sede simbólica

do trabalho, se coloca contra o ele, um dos pilares fundamentais da ideologia burguesa.

Até o final dos anos 1920 a burguesia paulista possuía um forte predomínio político no estado. Com a derrota política, em 1930, e a derrota militar, em 1932, a burguesia perdeu a sua autonomia política e a hegemonia no processo de desenvolvimento econômico do país. Com o Estado Novo em 1937, o Estado se fortaleceu cada vez mais, interferindo na economia e assumindo a liderança do processo de desenvolvimento econômico do país. Mesmo quando existia um beneficiamento da indústria, a burguesia participava apenas como cliente e não como agente do processo. Com o final do Estado Novo e a redemocratização do país em 1945, o empresariado industrial resolveu cortar seus laços de dependência com o Estado e definir quais seriam as atribuições de cada um. O Estado deveria assumir um papel coadjuvante, complementar à iniciativa privada e intervindo apenas quando solicitado, à burguesia caberia a condução de todo o processo. Inconsistente política e economicamente, a burguesia revelou-se despreparada para o desafio e o Estado voltou a intervir na economia de forma crescente.

O liberalismo, a animação dos negócios, a aceleração do processo industrial, o crescimento urbano e a prosperidade econômica estavam acontecendo, mas não com o fruto da iniciativa e atuação burguesa. Diante dos fatos, para Galvão (1981), o movimento cultural nos anos 1950 em São Paulo não é a manifestação do poder de uma burguesia segura e vitoriosa e sim de sua ilusão de poder. Porém, também é correto afirmar que, diante de sua incapacidade de reger a economia e a política, a burguesia encontrou na arte e na cultura o espaço ideal para impor à sociedade sua visão de mundo. Percebe-se, assim, uma inversão de posições, caberia à iniciativa privada investir em setores econômicos, enquanto ao Estado financiar atividades culturais, garantindo uma maior autonomia.

Ao analisar o cinema industrial da Vera Cruz, Tolentino (2001) busca compreender qual imagem a burguesia fazia do setor agrário que, nas primeiras décadas do século XX, possuía a hegemonia econômica do país. A autora concluiu que na busca de falar do outro, dos “barões do café”, o narrador dos filmes acaba falando de si, a própria burguesia. No final dos filmes, afirmando a

sua superioridade como estirpe, ascendência e direitos, a burguesia sempre encontra uma solução para manter-se no poder, para sair vitoriosa, as perdas nunca são definitivas e sempre existe uma saída para superar os contratemplos.

Nessa obra, a proposta de Tolentino é estudar como o rural (que significa a mais profunda brasilidade, a reserva do purismo, mas também uma espécie de outro do ponto de vista de quem fala) é abordado pelo cinema nacional dos anos 1950 e 1960. O período escolhido pela autora é conturbado: é o momento em que o país se transformava de rural em urbano. Nesse contexto, para a autora, nos anos 1950 o narrador dos filmes era urbano e burguês. Ele falava do outro e não de si, o rural era abordado para ser superado. Para a autora, o que o público, em grande parte migrante do meio rural, buscava ver nas telas, era aquilo que já fazia parte do passado. Somente com o Cinema Novo, nos anos 1960, o rural passou a ser abordado como parte do país real, da questão nacional, mesmo que responsável pelo subdesenvolvimento.

Apesar de todos os anseios em torno da Vera Cruz, foi quase unânime entre os críticos que existia certo artificialismo em seus filmes ao tratar da realidade brasileira. O estrangeirismo estava muito presente nas produções, não apenas nos equipamentos e no pessoal técnico, mas também no conteúdo dos filmes. Para Maria Rita Galvão (1981), os problemas do país e do homem brasileiro ficavam à margem.

Sérgio Augusto (1989), o já mencionado admirador da chanchada, explica da seguinte maneira a ascensão do Cinema Novo no cinema nacional:

chega a hora de as câmeras saírem às ruas, em busca de sol e de um enfoque mais neo-realista para o Brasil trigueiro, deslocando o foco do desocupado para o trabalhador, o favelado e o intelectual fossento. O pandeiro é guardado e o Cinema Novo faz baixar nas telas a sisudez da quaresma. (AUGUSTO, 1989, p.65)

Sem dúvida Sérgio Augusto, ao considerar o Cinema Novo como sisudo, ironiza as propostas do movimento. Porém, se considerarmos que nos filmes da chanchada o que vigorava era o riso, a alegria, as inversões ridicularizantes e satíricas, como nos carnavais, o Cinema Novo corresponderia realmente à quaresma, período, por tradição, destinado à seriedade, à abstinência e à reflexão autocrítica, elementos que de uma forma ou de outra surgem nas produções dos cinema-novistas.

A proposta fundamental do Cinema Novo, influenciado fortemente pelo marxismo, era uma produção alternativa ao cinema industrial de São Paulo e ao cinema carioca da chanchada, condenado de forma unânime.

Em seu estudo sobre o Cinema Novo, Fernão Ramos (1987) identifica alguns filmes como precursores do movimento e que delinearão muitas de suas propostas: *Rio, 40 graus*, *O grande momento*, *Arraial do cabo* e *Aruanda*.

Rio, 40 graus (1955), primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, foi o primeiro filme a sintetizar as propostas do que seria o Cinema Novo. O filme foi produzido por um sistema de cotas, longe dos grandes estúdios e das grandes produtoras. No sistema de cotas, amigos, técnicos e artistas investiam no filme e depois dividiam a sua renda. Esse método coletivo, inovador no cinema brasileiro, além de afastar a produção do sistema industrial, também garantia ao autor uma maior liberdade na narrativa. A temática de *Rio, 40 graus* era nitidamente nacional com inspiração popular e próxima da vida cotidiana, havia uma contraposição ao universo burguês que detonava a compaixão dos espectadores, aspectos que marcarão toda a primeira fase do Cinema Novo.

Dirigido por Roberto Santos e produzido por Nelson Pereira dos Santos *O grande momento* (1957), além do esquema de produção precário e da temática nacional-popular, foi influenciado pelas propostas neo-realistas, que também seria um dos pilares do Cinema Novo. *Arraial do cabo* (1959) de Paulo César Saraceni, possui como temática a vida de uma comunidade de pescadores, dissolvida após a instalação de uma indústria em suas redondezas. Foi o primeiro filme do Cinema Novo com sucesso internacional, premiado nos festivais de Bilbao, Florença e Santa Margherita, o que contribuiu para a conscientização do próprio grupo quanto às suas potencialidades. Já *Aruanda* (1960), documentário do diretor paraibano Linduarte Noronha, aborda a vida rural de uma comunidade de negros no interior da Paraíba. Realizado com aparelhagem técnica precária e equipe amadora, o filme revela a imagem autêntica do Brasil, de um Brasil muito caro para a geração cinema-novista: o sertão nordestino.

Na primeira metade dos anos 1960 os cinema-novistas transformaram as terras distantes e ensolaradas do sertão nordestino, com personagens vivendo em condições precárias e não possuidores de uma cultura própria, em seu universo ficcional preferido. *Redenção*, do jovem diretor Roberto Pires, é

considerado o primeiro longa-metragem baiano e a prova decisiva de que era possível fazer cinema na Bahia. As gravações iniciaram-se em 1955 com recursos próprios e somente em 1959 o filme ficou pronto. Esse filme é importante pelo fato de marcar o ciclo baiano de produção cinematográfica, que apesar de efêmero com relação ao tempo que perdurou, foi decisivo para a geração cinema-novista, tanto por ter lançado um de seus expoentes mais conhecidos, Glauber Rocha, como por ter um sistema de produção precário e aproveitar as belas locações baianas (mar e sertão), amplamente utilizadas em filmes futuros.

No final de 1961 e início de 1962, com a explosão do Cinema Novo, jornalistas e críticos consideraram como cinema-novistas um amplo leque de cineastas. Mas, seria Glauber Rocha quem delimitaria os verdadeiros “herdeiros” do movimento: Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Roberto Pires, Miguel Torres, Mário Carneiro, Miguel Borges, Marcos Farias, Ely Azeredo, David Neves e o próprio Glauber. Porém, foi somente no final de 1962 e início de 1963 que o Cinema Novo adquiriu sua feição definitiva, não apenas enquanto os integrantes do grupo, mas, principalmente, em seu discurso. Abandonou o radicalismo sobre o tema da alienação e avançou em direção a uma forte autocrítica, condenando o universo burguês. É o momento também de um nítido amadurecimento autoral por parte de alguns de seus integrantes, como foi o caso de Glauber Rocha, com *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Ruy Guerra, com *Os fuzis*, e, mesmo do veterano, Nelson Pereira dos Santos, com *Vidas Secas*. Ainda em 1963, em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha concretizou mais um dos alicerces do Cinema Novo: a noção do cinema de autor em oposição ao cinema industrial. Para Glauber o “autor” é a síntese que designa as condições necessárias para que o cinema seja a expressão da verdade: “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política.” (ROCHA, 2003, p.36). Nos anos seguintes, Glauber delineou definitivamente as prerrogativas do Cinema Novo com a redação de seu manifesto *Uma estética da fome*, apresentado em 1965.

Na primeira metade dos anos 1960, para Ramos (1987), o Cinema Novo já tinha delineado a sua estrutura central em torno de três conceitos e formulações básicas: a forma de produção, a linguagem e a ética. A ética seria o compromisso

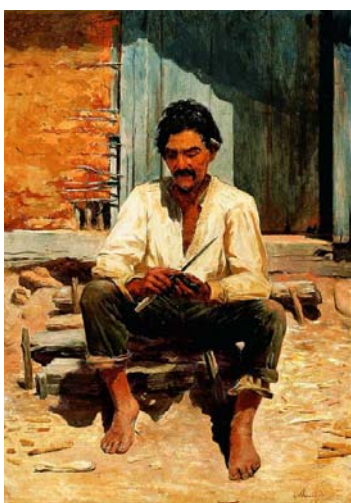
com a “verdade” e a “realidade”, porém essa realidade-verdade não deveria ser colocada de forma a chocar o espectador, e sim de uma maneira que o levasse, por seu próprio esforço, a descobrir essa verdade.

Com os filmes *O desafio* (1965), *Terra em transe* (1967) e *O bravo guerreiro* (1968), os cinema-novistas passaram por uma “crise ética”. Nesses filmes se vê um diálogo sério e franco desses cineastas com a própria realidade que os cerca, suas dúvidas e suas culpas. O protagonista não é mais o favelado, o retirante ou o matador de cangaceiros, mas o próprio jovem da classe média que organiza o discurso narrativo, muitas vezes em off, acentuando o caráter autoral dos filmes. A cultura do outro (o povo) passa a ser vista por um outro prisma, não mais o da alienação como apresentada em filmes anteriores.

As propostas cinema-novistas cooptaram grande parcela de cineastas e se tornaram praticamente hegemônicas no cinema nacional dos anos 1960. Para Mazaropi, que não seguiu nenhuma de suas tendências, o Cinema Novo era “enrolado, complicado e cheio de símbolos” (Veja, 1970), distante do público, mas admirado pela crítica. Curiosamente para o maior representante do movimento, Glauber Rocha, a atuação de Mazaropi e a sua comicidade eram admiradas: “a comédia nas mãos de Abílio Pereira de Almeida, - diretor de *Sai da frente* e *Nadando em dinheiro* - só teve a virtude de aproveitar o inegável talento de Mazaropi (...)” (ROCHA, 2003, p. 80, sem grifo no original).

4 O CAIPIRA MAZZAROPI: IMITAÇÃO E POPULARIDADE

O caipira é um personagem típico da cultura brasileira, mais especificamente do interior dos estados de São Paulo, Paraná e Minas Gerais, e integra o imaginário popular. É um personagem recorrente nas produções artísticas, desde fins do século XIX. As telas de Almeida Júnior, os contos de Monteiro Lobato e a produção jornalística humorística em São Paulo e no Rio de Janeiro são alguns exemplos.



O caipira picando fumo (1893)
de Almeida Júnior.

Além da pintura e da literatura, o caipira também marcou presença na indústria fonográfica, no rádio, no teatro e no cinema. Porém, nesses casos, ele já vinha acompanhado do humor. Exemplo disso é o filme de 1908, um curta de aproximadamente 15 minutos, onde o popular cantor de rádio José Gonçalves Leonardo vivia o papel-título de *Nhô Anastácio chegou de viagem*. Um caipira recém chegado à cidade do Rio de Janeiro se envolve em várias complicações, inclusive a de apaixonar-se por uma cantora, até a chegada da esposa e o final feliz. Narrativa muito próxima do que Mazzaropi faria em *Chico Fumaça*, 50 anos depois. Porém, apesar dessa atuação de José Gonçalves, os mais conhecidos humoristas caipiras foram Sebastião e Genésio Arruda. Sebastião foi fonte de inspiração para que Mazzaropi delineasse o seu caipira Jeca Tatu e Genésio marcou presença em alguns de seus filmes, como *As aventuras de Pedro Malasartes* e *Tristeza do Jeca*.

Sem dúvida, o escritor Monteiro Lobato contribuiu decisivamente para a criação de um estereótipo de caipira, que seria reproduzido no teatro e no cinema. Em 1914, durante um inverno seco, o fazendeiro Monteiro Lobato, indignado com as freqüentes queimadas provocadas pelos caboclos, que causavam a infertilidade do solo, escreveu uma carta, intitulada *Velha praga*, para a seção Queixas e Reclamações do jornal O Estado de São Paulo. Percebendo o valor da carta, o editor resolveu publicá-la fora da seção, dando-lhe um destaque no jornal. A carta causou polêmica, afastando-se da idealização romântica dos índios e caipiras, tão comuns na literatura do início do século XX, Lobato considerou o

caboclo como o “funesto parasita da terra”, preguiçoso e bêbado, enfim, como já apontado pelo título, uma praga antiga da região.



Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Alguns anos mais tarde, em *Urupês* (1918), Lobato iria nominar seu polêmico personagem de Jeca Tatu. Típico representante do Vale do Paraíba, o Jeca de Lobato é um caipira preguiçoso, que vive a picar fumo e sentar-se nos próprios calcanhares. Na feira leva apenas os artigos que a própria natureza oferece. Da terra quer apenas mandioca, milho e cana, por não exigirem maiores cuidados e esforços. Em sua casa de pau-a-pique não possui nenhum talher, nenhum armário e até o banco possui apenas três pernas. É o “sacerdote da Grande Lei do Menor Esforço”.

As doenças, Jeca as evita com amuletos e as cura com benzimentos e simpatias.

A reprodução dessa imagem fertiliza uma visão ideológica e dominante do



Imagens da propaganda do Biotônico Fontoura. Jeca Tatu antes e depois de tomar o fortificante. Curiosamente a cor escolhida para identificar o Jeca doente é o amarelo, enquanto que o saudável foi retratado de vermelho, a cor da vida.

caipira. É nítido o desprezo de Lobato pela cultura caipira, suas crenças, tradições e superstições. Porém, nesse mesmo texto, Lobato enfatiza, evitando mais polêmicas como o anterior de 1914, que Jeca “não é assim, está assim”. Após a leitura do livro de Belisário Pena, *O saneamento do Brasil*, Lobato reviu seu posicionamento sobre a figura de Jeca. A preguiça é decorrente das doenças, principalmente a ancilostomíase, mais conhecida como amarelo. Curado, após o tratamento com *Ankilostomina Fontoura*, Jeca ganha ânimo para trabalhar e enriquece. A história de Jeca popularizou-se por meio da peça publicitária do Laboratório Fontoura Serpe e Cia.

Lobato, ao escrever seus contos, estava fortemente marcado pela ideologia nacional e progressista do início do século XX, considerando o Jeca Tatu como o símbolo do atraso econômico, político e mental, não apenas devido à sua preguiça, mas, fundamentalmente, devido à sua submissão política aos coronéis.

Jeca representava o Brasil que se queria superar, esquecer, era um entrave para a modernidade. Influenciado, também, pelo darwinismo social, Lobato atribuía ao trabalhador brasileiro a responsabilidade pela sua própria miséria e pelo atraso do país. Lobato estava mais preocupado com a modernização das relações de trabalho e com o aproveitamento da terra, que colocaria o país na rota da modernização e do capitalismo.

O Jeca Tatu de Lobato não ficou apenas nas páginas dos jornais, grande número de cantores e atores (entre eles Sebastião Arruda, que criou o matuto paulista em fins dos anos 1910) se inspirou nesse personagem para compor seus tipos caipiras.

Em seus estudos sobre a música caipira, Tinhorão (2001) identifica o grande número de interpretações caipiras, tanto na música, como no teatro e no cinema:

Em 1917 a atriz Alda Garrido e seu marido, o empresário-ator Américo Garrido, formam a dupla Os Garridos; em 1918 surgem Os Danilos (par de atores-cantores com repertório também à base de canções 'sertanejas' de Marcelo Tupinambá); em 1919, enquanto o ventríloquo Batista Júnior cria tipos caipiras, surge o Trio Viterbo, composto pela cantora Abigail Gonçalves, pelo violonista Américo Jacomino, o Canhoto, e pelo ator Viterbo Azevedo (que adota o nome de Jeca Tatu); em 1920 aparece o ator Pinto Filho para rivalizar com Arruda (inclusive no Rio); em 1925 ou 1926 surge o casal Os Carolinos; em 1932 é a vez de Genésio Arruda e finalmente, em 1935 – quando a música caipira já se tornara independente do teatro, graças ao disco e ao rádio – aparece no cinema e nos palcos de cassinos a dupla Alvarenga e Ranchinho. (TINHORÃO, 2001, p. 40)



Genésio Arruda, à esquerda, em *Acabaram-se os otários*, 1929.



Genésio Arruda em *O babão*, 1931.

Sebastião Arruda não atuou apenas no teatro. Em 1918, ele integrou o elenco de *O curandeiro*, inspirado no conto *Quem conta um conto* de Cornélio Pires e em 1919 de *A caipirinha*. Porém, uma das atuações mais marcantes caracterizando o caipira foi a de Genésio Arruda, que por mais de 40 anos, interpretou esse personagem, no circo, em peças teatrais e no cinema. Ele atuou no primeiro filme sonoro brasileiro, *Acabaram-se os otários* (1929) e, em 1931, em *O babão*, ambos sob a direção de Luiz de

Barros. No mesmo ano, dirigiu seu único filme, *Campeões de futebol*, primeira tentativa de levar à tela uma história de ficção sobre o esporte, muito próximo do que Mazaropi faria anos depois, em 1966, com *O corintiano*. Protagonizou ainda, em 1933, *O carnaval cantado*, primeiro documentário musical do carnaval do Rio de Janeiro.

De acordo com os estudos de Saliba (2002) durante o período da *Belle Époque* no Brasil (1889-1922), os humoristas paulistas estilizavam e caricaturavam a cultura caipira, num processo inextricável e infinito de misturas, incorporações e apropriações. Esse processo, o autor denominou de “procedimentos macarrônicos”, no intuito de compreender essas produções como resultante de uma prática sociocultural muito peculiar. Entre os humoristas analisados por Saliba, destacamos o trabalho de Cornélio Pires²¹, e seu mais famoso personagem Joaquim Bentinho, por estar mais próximo da representação caipira feita nos filmes de Mazaropi.

Cornélio Pires não avançou muito em seus estudos e foi praticamente um autodidata que ingressou precocemente no jornalismo humorístico. Embora tenha exercido profissões diversas (oleiro, caixeiro e tipógrafo são algumas delas) foi como conferencista que acabou ficando conhecido. De acordo com alguns de seus biógrafos (Joffre Martins Veiga e Macedo Dantas), Cornélio, desde fins de 1914, já fazia conferências humorísticas que mais pareciam shows. Residiu em várias cidades do interior de São Paulo, onde vivenciou a cultura caipira, praticando, inclusive, alguns de seus hábitos: dançava fandango e fumava cigarro de palha. Cornélio era, assim, mais um caipira cômico, como tantos outros, inclusive Mazaropi. Segundo as pesquisas de Saliba (2002), Pires, como os demais jornalistas humorísticos, tinha uma escrita ligeira, de elaboração rápida e circunstancial. Suas criações eram repetitivas, simples e diretas, tendo certo desleixo com o que escrevia. O próprio Cornélio, em entrevista realizada em 1939, admitiu que não fazia rascunhos, nem necessitava de um ambiente

²¹ Cornélio Pires (1884-1958) publicou mais de 20 livros, todos sobre o tema da vivência caipira. Criou uma companhia de teatro e em 1929, através do selo Columbia, na época representada no Brasil por Byington & Company (depois Continental e recentemente Warner Continental), foi o primeiro a gravar em disco as diversas manifestações culturais caipiras, abrindo espaço para as futuras gravações de músicas caipiras. Dedicou-se à compilação e à divulgação da cultura caipira, por meio de livros, discos, filmes, conferências, artigos de jornais e composições musicais.

adequado para escrever. Raramente relia o que escrevia e nenhum dos seus livros demorou mais de quinze dias para ficar pronto.

Apesar dessas ressalvas, é preciso admitir que Pires, mesmo que filtrado pela ótica do humor e da estilização, foi o folclorista que melhor retratou o mundo caipira. A partir dos seus contos (“causos” para os caipiras), poesias e anedotas é possível traçar a personalidade do caipira e aspectos de sua cultura. É claro que, essas informações, diferentes das de Antonio Candido e Maria Isaura de Queiroz, possuem muito de invenção do autor. Porém, atento a esse aspecto, o pesquisador poderá desvendar muito da vivência caipira a partir delas.

Para Pires (2006) existem quatro tipos distintos de caipiras: o caipira branco, descendente de estrangeiros brancos, dono de seus sítios, asseado, amoroso, bem-humorado, delicado, organizado, hospitaleiro e trabalhador. O caipira caboclo descendente dos indígenas, que inspirou Monteiro Lobato a criar seu personagem Jeca Tatu, era “inteligente e preguiçoso, velhaco e barganhador como os ciganos, desleixado, sujo e esmulambado, dá tudo por um encosto de mumbava²² ou de capanga; valente, brigador e ladrão de cavalos” (PIRES, 2006, p. 20). O caipira preto, descendente dos africanos, era carinhoso e paciente, generoso e humilde, muito doente devido aos maus-tratos da senzala, os mais jovens eram trabalhadores, asseados, patriotas e gentis. E o caipira mulato, era o mais vigoroso e altivo, independente e patriota. Para Candido (2001), essa classificação de Pires é pertinente, pois sugere a incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da cultura caipira rústica de São Paulo.

Apesar dessa importância ressaltada por Candido, vale destacar o aspecto racista e preconceituoso do pensamento de Pires. Ao classificar o “caipira caboclo” de preguiçoso, sujo e desleixado, enquanto o “caipira branco” era de melhor estirpe, Pires reforça a ideologia de uma época que atribuiu ao indígena o estigma da preguiça, resultando em única alternativa colonizadora a escravidão africana. Com a imigração forçada dos negros para o Brasil, esse estigma foi transferido para eles. Na verdade, nem o índio, nem o negro eram preguiçosos, mas formados por outras práticas culturais que os afastava do ritmo capitalista de

²² Segundo o vocabulário caipira *mumbava* significa um indivíduo que vive parasitariamente em casa alheia. (PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo*, 2002, p. 115).

produção. Seu trabalho visava a reprodução de valores de uso e de subsistência e não o lucro.

Ao retratar a cultura caipira, essas diferenças étnicas não são mais mencionadas por Pires. Branco ou caboclo, preto ou mulato, todos possuíam um mesmo modo de vida, significando as mesmas práticas e símbolos. E um dos grandes costumes dos caipiras eram as conversas próximo às fogueiras. A fogueira, segundo Pires (2002), era o local de sociabilidade caipira. Num espaço reservado da casa “o fogacho estala e esfumaceia todas as noites, quer faça frio ou calor; serve para cozinhar a ceia, fazer o café, torrar pipoca e, principalmente iluminar a sala, (...). O ‘fogo’ é o ponto de reunião, o club da gente da roça.” (PIRES, 2002, p. 32). Ao “pé-do-fogo” é que os caipiras se reuniam para comer e, principalmente, rememorar suas histórias de vida, contar seus “causos”, manter sua tradição.

Outro aspecto cultural abordado por Pires é a alimentação. Em vários de seus contos, ele mencionou a abundância da alimentação caipira. Essa abundância não era apenas com relação à quantidade (o caipira “belisca” o dia todo e se alimenta cinco vezes ao dia), mas com relação à qualidade: bolo, pão, café, frutas, feijão, legumes e carne (de porco e de caça), enfim uma dieta saudável, variada e bem equilibrada. Apesar de Candido (2001) ter utilizado muitos contos de Pires como referência e endossado muitas de suas idéias, esse é um dos pontos de divergência entre eles. Candido, como descrito anteriormente, verificou em sua pesquisa a precariedade da alimentação caipira, que chegava a gerar, o que denominou, de “fome psíquica”.

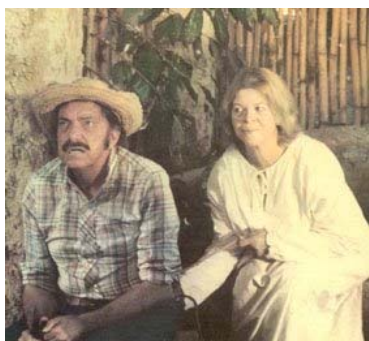
Assim como Candido, Pires (2002) também destacou o mutirão como a característica mais marcante da cultura caipira:

o ‘muxirão’, ‘mutirão’ ou ‘puxirão’ é a mais bela instituição cabocla. É o trabalho aliado à festa; é o socorro ao necessitado, aliado à folgança; é o serviço prestado, sem interesse, aliado à alegria deliciosamente franca da caipirada. (PIRES, 2002, p. 104-5).

Os mutirões não eram apenas momentos de trabalho e auxílio mútuo, mas também de danças e rezas, momentos onde os casamentos eram arranjados.

Para Pires (2002), uma das características fundamentais da mentalidade caipira é a crença em assombrações e superstições. Para o “folclorista”, os principais motivos que levariam o caipira a manter essa tradição, seriam a solidão

e a falta de instrução. Ao mencionar “solidão”, provavelmente está se referindo ao que Candido caracterizou de uma cultura fechada, sem contato com outras, o que



O Jeca e a égua milagrosa, 1980.

favoreceu a permanência das tradições, inclusive a crença em almas de outro mundo, lobisomem, caipora, saci e mula-sem-cabeça. Em *O Jeca e a égua milagrosa* (1980), Mazzaropi representou o costume caipira de acreditar em almas de outro mundo, o personagem Raimundo conversa durante toda a narrativa com sua mulher já falecida.

Porém, essa falta de instrução não impede o caipira de ser astuto e esperto, não se deixando enganar facilmente. Pires (2002) denomina essa inteligência de “simplicidades”, ou ainda, “presença de espírito”, pois é por meio de sua ingenuidade e “respostas simples” que o caipira revela sua sagacidade. Pires (2006) identificou a esperteza do caipira frente às falcatruas do processo eleitoral:

(...)
 Fiquei meio atrapaiado:
 fui vota co Coroné
 que pagô o dotor formado
 que curô minha muié,

 quando chego Nhô Travasso,
 pra quem devo treis favô,
 e me pegano por braço,
 disse: “Este é meu eleitô”.
 (...)
 A gente ganha sapato,
 ganha ropa de argodão,
 come frango, come pato,
 quano é dia de inleição.
 (...)
 é gente que tem dinheiro
 pra garanti o eleitô. (PIRES, 2006, p. 56-7)

Por este poema, Pires explicita a compra de votos, seja por meio de dinheiro, de benefícios (consultas médicas, roupas, calçados, alimentação), ou ainda, favores. Em outro conto (2002), também revela que a utilização da força, com espancamentos e ameaças, não estavam ausentes desse injusto processo eleitoral. Os caipiras viam-se atrelados aos coronéis da região, não usufruindo do seu direito de voto. Porém, eles também sabiam utilizar-se desse sistema, revertendo-o a seu favor:

- Dá pra i ino inté as inleição, pois na votação dos camarista vai havê impenho e eu ispero ganhá um burro de cada partido...
- Ocê é veiacó!
- Os chefe mermo é que aproveitam da novresa dos cabocro, deixano nóis sem-vergonha... (PIRES, 2006, p. 90)

Nesse conto, o caipira revela-se consciente de como funciona o processo eleitoral, prometendo seu voto para quantos candidatos houverem, prevendo ser beneficiado por todos eles. E ao comentário do amigo, que o chama de “veiacó”, ele justifica que apenas está sendo defensivo ao comportamento dos “chefes”, com quem efetivamente aprendeu a agir dessa forma. E é exatamente nos períodos eleitorais, que a astúcia caipira, denominada por Pires de “presença de espírito”, torna-se mais visível.

Para a análise da cinematografia de Mazzaropi, essas contribuições de Pires sobre o sistema eleitoral no meio rural são pertinentes, porque as práticas coronelistas (compra de votos, voto de cabresto, manipulação e ameaças aos caipiras) são comumente representadas em seus filmes.



Inspirado em todos esses precursores (Almeida Júnior, José Gonçalves Leonardo, Genésio e Sebastião Arruda, Cornélio Pires, Monteiro Lobato), Mazzaropi criou o seu próprio caipira, um personagem emblemático, protagonista de todos os seus 32 filmes, mesmo naqueles em que a história transcorre no meio urbano. Nas entrevistas que concedeu, Mazzaropi, afirmando que sua profissão era ser caipira, narrou a trajetória para a construção de seu personagem. Conta-nos que, já na adolescência era fascinado pelas peças teatrais do gênero caipira, onde atuavam Genésio e Sebastião Arruda. Para Mazzaropi, Genésio era muito caricato, preferindo as interpretações mais naturais de Sebastião.

A princípio, Mazzaropi copiava Sebastião, depois viajou para o interior de São Paulo (nas regiões de Socorro e Santo Amaro) em busca de elementos para criar o seu próprio caipira: “caboclão bastante

natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro. Saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi.” (MAZZAROPI, citado por SALEM, 1970).

Logo no início de seu trabalho artístico, Mazzaropi optou por representar o caipira, muito em moda na época e com bom retorno do público. Apesar das inúmeras insistências para que mudasse seu nome, vez que, muitos amigos julgavam Mazzaropi italiano demais para um caipira, ele entrou para a história do cinema como o caipira Mazzaropi.

O caipira de Mazzaropi é um protótipo do homem do interior rural do sudeste do Brasil: camisa xadrez, fala arrastada e cheia de sotaque. Alguns anos mais tarde, Mazzaropi daria a sua própria definição de caipira, destacando os elementos que compunham o personagem que personificou:

Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar... Mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade. (...) Lição, porque se você aceitar a maneira dele falar e procurar o fundo da verdade que está dizendo, você se beneficia. O problema é que as pessoas desprezam a verdade, preferindo correr atrás de ilusões, das palavras bonitas, que é o caso de muitos discursos políticos. Mas, há diferença muito grande entre inteligência e preparo. O sujeito pode ser preparado, mas pode também não ser inteligente. E tá cheio de burro diplomado por aí. E tem caipira, sem diploma, muito inteligente, dizendo a verdade. Ele está falando certo, só que fala de outra maneira. (MAZZAROPI, citado por WOLF, 1978)



Jeca Tatu. 1959.

Foi exatamente esse espírito de uma pessoa maliciosa e inteligente que o caipira representado por Mazzaropi transmitiu a um público cativo, que enchia as salas de cinema todos os anos quando lançava os seus filmes. O resultado do sucesso de seu caipira, para Mazzaropi é bem simples: “falo a linguagem do povo porque sou caipira igual. O público gosta de bastante sinceridade na representação.” (MAZZAROPI, citado por TAVARES, 1976)

Esse espírito, uma mistura de esperteza e inocência, característico do caipira representado por Mazzaropi também foi identificado pelo crítico José Carlos Avellar:

o Jeca, meio bobo, meio esperto, meio trabalhador, meio preguiçoso, quase todo o tempo com uma camisa quadriculada, chapéu meio enfiado na cabeça e um pito no canto da boca. O que importa mesmo é este herói, que fala desajeitado e anda mais desajeitado ainda, com as pernas tortas mal-equilibradas em cima das botas, com os braços se agitando assim como asas de um pássaro pesado e barrigudo, num último e inútil esforço para levantar vôo. (AVELLAR, 1979)

Já para outro crítico, Miroel Silveira (1981), o caipira de Mazzaropi é uma síntese da cultura italiana e da cultura paulista cabocla. Recém-chegados ao Brasil, em fins do século XIX e mais intensamente no início do século XX, muitos italianos estabeleceram-se nas cidades, principalmente em São Paulo, onde formaram um grande contingente de mão-de-obra operária. Em meio a cortiços, encontraram-se com o migrante caboclo, que também buscava uma vida melhor na capital paulista. No campo artístico, notadamente nas peças teatrais, eram comuns as representações do caipira caboclo, tanto pelos já mencionados Sebastião e Genésio Arruda, como por Vicente Felício. Já entre os italianos destacou-se a atuação de Nino Nello e a filodramaturgia.²³

Nino Nello era bem mais velho que Mazzaropi e já possuía uma larga experiência artística e era consagrado no teatro, quando os dois se conheceram. Nino Nello transmitiu muitas de suas experiências para Mazzaropi, que chegou a substituí-lo em algumas peças teatrais.



Cartaz de divulgação da peça teatral *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, 1945.

A síntese de Sebastião Arruda e Nino Nello, criou a possibilidade para Mazzaropi representar um “italiano devorado pelo caipirismo”, sintetizando, segundo Silveira, a cultura caipira e a italiana. Sob a direção de Nino Nello, em 1945, Mazzaropi protagonizou a peça teatral *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, com enredo muito próximo do que faria anos depois em *Chofer de praça* (1958).

Segundo Abreu (1981), Mazzaropi destacou algumas linhas essenciais do caipira: o jeito de falar com o forte sotaque do interior, com palavras e ritmo

²³ A filodramaturgia foi um movimento artístico-cultural que teve origem ainda no século XIX. Recém-chegados em São Paulo, os imigrantes italianos não conseguiam um espaço de convívio e sociabilidade entre os brasileiros (fosse pela dificuldade do idioma ou pelo preconceito da tradicional sociedade) e organizavam associações, normalmente anarquistas, onde, além de discussões políticas, aconteciam atividades culturais, notadamente, apresentações teatrais.

próprios; o andar desengonçado, abrindo espaço com os cotovelos levantados na altura dos ombros. Com relação à narrativa, explorou o contraste entre o moderno e urbano e o conservador e rural. Explica ainda que, o caipira Mazzaropi baseava-se no homem do campo do sudeste, mais precisamente do interior paulista, sendo

indolente, simples e conformado. Mas também astucioso, manhoso e valente quando necessário. Honesto, sempre. (...) Ele (Mazzaropi) materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular. (ABREU, 1981)

O sucesso do caipira representado por Mazzaropi acabou por colidir com os anseios desenvolvimentistas da crítica e de vários outros setores da sociedade, que não aceitavam esta manifestação do rural, num contexto de urbanização e industrialização crescente.

Em sua pesquisa biográfica sobre Mazzaropi, Barsalini (2002) afirma que o seu personagem caipira foi, em certa medida, inspirado em seu avô materno, João José Ferreira. Apesar de ser português, João José assimilou os traços caipiras do interior paulista, andando com um paletó curto, a calça acima da botina, sempre amarela, e um chapéu de palha. Para Barsalini, como já apontado por Silveira (1981), o personagem de Mazzaropi é uma síntese de caipira e de imigrante, caracterizado pelo andar desengonçado, pela esperteza e pelo jeito espontâneo e pouco elegante de falar e de gesticular.

Apesar de não ter se debruçado sobre o gênero caipira, Marcos Silva (1990), em sua análise sobre Zé Povo (personagem da Revista *Fon-Fon!*, no início do século XX), discorre sobre algumas de suas características que são bem similares ao caipira representado por Mazzaropi. O que define Zé Povo é uma simultaneidade e ambigüidade de imagens: é logrado e é astuto. Ele se apresenta como vítima do estado, do poder, enfim da prática política, mas também como denunciante dessa situação. Ele é cego, conivente, vítima e impotente, mas ao mesmo tempo, crítico e sagaz. Ele estava submisso a regras que asseguravam a manutenção do sistema de poder e eram responsáveis pelo seu sofrimento, mas também se constituíam em objeto freqüente de seus questionamentos. Vítima da política, sua definição social era de intensa pobreza, ele vivia num quadro de miséria geral. A penúria se manifestava nos móveis estragados, na magreza, nas roupas remendadas, pés descalços, barba crescida, chapéu e sapatos gastos. As expressões faciais sugeriam desânimo, cansaço, desconsolo, sua postura era

acuada. Zé Povo estava, assim, em contraste com os ricos e poderosos. O personagem revelava a

ineficácia da ação governamental para solucionar problemas – educação e custo de vida, dentre outros – os conchavos políticos, as oligarquias e a pouca credibilidade do processo eleitoral no Brasil republicano. (SILVA, 1990, p. 87)

O autor afirma que o poder crítico de seu humor visual, “fecha o círculo sobre si, apresentando-se como derradeira opção para a impotência. É uma opção derradeira e sem saída. Como tal, exige a convivência do leitor para sobreviver.” (SILVA, 1990, p. 95). O personagem tem o álibi de que tudo não passa de piada, reforçando a ideologia da seriedade do interior do próprio humor, mas conseguindo se safar, caso necessário. Tanto Zé do Povo, como Jeca Tatu se identificam com uma situação e são críticos da mesma, dando certa força de rebelião contra a autoridade, mas mesmo assim convivendo com ela através de sua degradação.

Dessa forma, mesmo tendo criado um personagem marcante e provavelmente o representante mais popular do gênero, o caipira de Mazzaropi não é um personagem inédito. Ele se inspirou e adaptou as diversas representações que teve acesso, da pintura, da literatura, do rádio, dos jornais, do cinema e, principalmente, do teatro, para criar seu caipira debochado, ao mesmo tempo, vítima e questionador do sistema que o oprime.

4.1 O riso (des) pretensioso do caipira



A história de um cara que pensa em fazer cinema apenas para divertir o público, por acreditar que cinema é diversão, e seus filmes nunca pretenderam mais do que isso. (Entrevista de Mazzaropi à *Revista Veja*, 28 de janeiro de 1970, sem grifo no original.)

A comicidade acompanha grande número de produções filmicas desde o surgimento do cinema. Os irmãos Lumière, em sua famosa projeção no *Salon Indien* (Paris), em 1895, já exibiram um pequeno filme, *O regador regado*, um jardineiro que se molha com a mangueira (*L'arroseur arrosé*), apontando para uma possibilidade que acompanharia grande número de produções filmicas: a ficção cômica. No Brasil, a comicidade também se fez presente em muitos filmes, mesmo antes das produções cariocas da chanchada, que possuíam um compromisso maior com o riso. *O carnaval na Avenida Central*, uma produção de Paschoal Segreto, de 1906, *Pega na chaleira*, direção de Antônio Leal, de 1909, e *Vivo ou morto*, direção de Luiz de Barros, de 1916, são apenas alguns exemplos.

Porém, se existe grande número de produções filmicas, nacionais ou não, que podemos considerar cômicas, inversamente proporcional é o número de livros e artigos sobre o tema. A grande maioria dos pesquisadores atribui ao fenômeno da comicidade um estatuto menor que as produções “sérias” e “intelectualizadas”. Como se o riso não fosse capaz, tanto quanto o sério, de problematizar e questionar a realidade social. Afinal, se o riso é um alívio das tensões e pressões diárias, de catarse das injustiças, mesmo sem estar consciente delas, também pode assumir um caráter de crítica social. Apesar da escassez de trabalhos, podemos encontrar alguns estudos referenciais sobre a comicidade, como os de Sigmund Freud e Henri Bergson.

No caso específico de Mazzaropi, que possuía uma graça natural²⁴ e era dono de uma grande habilidade de comunicação, podemos afirmar que o compromisso com o riso sempre acompanhou a sua carreira artística. Desde criança, na escola, ele já declamava poesias cômicas, imitando caipiras. Na adolescência, ao fugir de casa para acompanhar o faquir Ferry, a atuação de Mazzaropi era contar piadas nos intervalos do show. Mais tarde, seguindo sua carreira no circo, no teatro, no rádio, na TV e finalmente no cinema, a comicidade sempre acompanharia Mazzaropi. Para o empresário-artista que buscava sucesso e investir no cinema nacional, “cinema era diversão” e para divertir o seu público fiel, ele abusou de clichês e lugares comuns, como analisaremos adiante.

²⁴ Quem conviveu com Mazzaropi afirma que, bastava ele aparecer no palco de um circo, mesmo sem fazer nenhum movimento, e as pessoas já gargalhavam. O mesmo acontecia no cinema, bastava o caipira surgir na tela que as risadas aconteciam espontaneamente.

Para a crítica impiedosa, sua comicidade estava apegada a fórmulas convencionais e “gags pouco interessantes” (LOYOLA, 1965). Já para o estudioso de cinema Jean-Claude Bernardet (1978), o cômico em Mazaropi é esquemático e permite ao público, apenas identificar seus problemas e liberar-se de certa tensão, esvaziando qualquer atitude mais crítica.

Analisando os filmes de Mazaropi, julgamos insuficiente considerar a comicidade neles presente apenas como válvula para o alívio das tensões e por isso recorreremos a obras que também consideram o riso como ironia e espaço de questionamento social. Afinal, o riso em Mazaropi nem sempre é desprezioso e catártico. Ao contrário, na maioria das vezes, ele tem alguma pretensão, normalmente de ironizar e ridicularizar os hábitos citadinos e da elite culta.

Os estudos mais citados sobre o riso como catarse são os do fundador da psicanálise Sigmund Freud,²⁵ que justifica seu interesse pelo cômico, afirmando que ele faz parte do comportamento humano:

o cômico aparece, em primeira instância, como involuntária descoberta, derivada das relações sociais humanas. É constatado nas pessoas – em seus movimentos, formas, atitudes e traços de caráter, originalmente, com toda probabilidade, apenas em suas características físicas, mas, depois, também nas mentais ou naquilo em que estas possam se manifestar. (FREUD, 1977, p. 215)

A preocupação mais sistematizada de Freud com o humor, surgiu enquanto escrevia *A interpretação dos sonhos* (1900), argumentando que o humor em geral, e as piadas em particular, eram assunto sério. Para ele, tanto o sonho como a piada, desempenham praticamente a mesma tarefa, utilizando os mesmos meios e os mesmos processos mentais. As piadas carregam um humor ingênuo, muito próximo do infantil, mas também, podem ter atos de agressão, mesmo não sendo destrutivas. As piadas tornam possível a satisfação de uma

²⁵ Aqueles que conviveram com Freud, explica Peter Gay (1992), caso da psicanalista inglesa Joan Riviere, sua analisanda e tradutora de suas obras, comentam sobre o seu bom humor e sua jovialidade, capaz de encontrar graça em várias situações. Suas palestras, principalmente as feitas em universidades, não eram solenes, ao contrário, estavam marcadas pelo tom simples e pelos comentários divertidos ou irônicos. Freud empregava diversos recursos humorísticos para ilustrar uma teoria ou fortalecer um argumento. Utilizando-se dessa técnica, ele aproximava os ouvintes, muitas vezes leigos, de suas complexas noções psicanalíticas. Até mesmo sua correspondência pessoal era marcada por anedotas e piadas. Gay explica que, se nos mantivermos no Freud idealizado pelo grande público, que se dedicava aos neuróticos, colocando-os diante de si num divã, escutando-os com a máxima atenção, teremos apenas um retrato parcial e incompleto do psicanalista.

pulsão (libidinosa ou hostil), retirando prazer ao contornar obstáculos antes inacessíveis. Porém, para Freud, a piada não tinha apenas a característica de aliviar as tensões, servindo como fonte de prazer. Ele apontou para a possibilidade, defendida nos estudos atuais, do cômico agir como espaço de crítica social, como uma forma de enganar a censura e as restrições sociais que limitam a liberdade da fala e da ação. Aliás, essa característica de liberdade, mesmo sutil, que acompanha as piadas seria uma das mais valorizadas pelo psicanalista, que via no riso uma forma de subverter a autoridade.

Em 1905, Freud explorou efetivamente o tema do cômico, afirmando que o prazer do humor surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento. O riso compensa a energia despendida para manter as proibições ditadas pela sociedade, que os indivíduos internalizam. O cômico é mais amplo e atraente, abrangendo o chiste. A técnica e o conteúdo do chiste, daquilo que é engraçado, estão muito próximos do trabalho onírico, libertando um desejo reprimido ou, até mesmo, inconsciente. Para o psicanalista, tanto nos chistes como nos sonhos existe o fenômeno da condensação (de palavras, de pessoas, de situações). Nessa obra, Freud atribuiu maior importância aos aspectos marginais ou não legítimos do cômico, observando o aspecto do riso nas conversas cotidianas e nas palavras espirituosas. Também analisou mais detalhadamente a produção dos chistes, buscando o seu sentido original. Os chistes são muito próximos das caricaturas, revelando algo oculto ou escondido.

Em Freud, os chistes e as piadas são como os atos-falhos, pois liberam de modo inconsciente as neuroses que corroem a energia vital dos indivíduos e que se acham alojadas nas camadas inconscientes do psiquismo.

Freud cita diversos exemplos de chistes a partir da linguagem, da condensação, do duplo sentido e do jogo de palavras:

a técnica do chiste consiste no fato de que uma e mesma palavra – o nome – aparece usada de duas maneiras, uma vez como um todo, e outra vez segmentada em sílabas separadas qual uma charada. (...) as quais têm, assim separadas, um outro sentido. (...) As palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo seu sentido original, mas o recuperam em outras conexões. (FREUD, 1977, p. 45, 46 e 49)

Existem chistes também nos trocadilhos, quando dois significados unidos evocam um terceiro, pela similaridade estrutural ou pela assonância rítmica, ou ainda, pelo uso das mesmas letras em palavras com significados diferentes.

Detemos-nos nessas considerações de Freud sobre os chistes por meio da linguagem, porque Mazzaropi também se utiliza da fala como elemento cômico, condensando ou fazendo o significado duplo e o jogo de palavras.

Em *Jeca Tatu*, quando Vaca Brava (Roberto Duval) vai propor casamento para a filha de Jeca, afirmando que passarão a lua-de-mel na Argentina, há esse duplo sentido das palavras, apontada por Freud:

Vaca Brava: Eu já resolvi que o padrinho, será aquele seu tio que esteve aqui, lembra?

Jeca: Se depende dele, ocê não casa, porque o home já morreu.

Vaca Brava: Que pena! Colapso?

Jeca: Home nem sei, se foi co lápis, co a caneta...

(...)

Vaca Brava: Você conhece a Argentina?

Gerônima (esposa de Jeca): Conhece sim, é aquela que mora perto do Tonho.

Jeca: A gorda?

Gerônima: A gorda, sim.

Jeca: Se for a gorda, eu conheço.

Vaca Brava: Que confusão vocês estão fazendo? Estou falando do país Argentina.

Jeca: Você que tá fazendo confusão, os pais dela somo nós memo, da Marina.

A palavra colapso é desmembrada assumindo um outro significado, “com o lápis”. Argentina, o país, é confundido com uma pessoa de mesmo nome e depois a confusão é com as palavras pais e país.

Algumas cenas depois, quando Jeca vai procurar Felisberto em sua casa na capital, São Paulo, o político discursa: “quando eu for eleito, lutarei para que os pequenos não sejam humilhados!” referindo-se às categorias sociais mais necessitadas. Ao que Jeca, de forma abusada responde: “o senhor tá falando isso porque é pequeno também”, referindo-se à altura de Felisberto.

Em *Tristeza do Jeca*, o cineasta se utiliza da mesma estratégia, a porta deixa de ser inanimada e o verbo acorda é desmembrado em a corda:

Filó (esposa de Jeca): Tão batendo na porta!

Jeca: E ela reclamô?

(...)

Filó: Tão batendo na porta! Acorda!

Jeca: Tá amarrada no barde, em cima do poço, muiê!

Mas, aponta Freud, nem sempre os chistes são inocentes e muitas vezes eles assumem um tom irônico, dizendo o contrário do que se pretende afirmar, poupando a pessoa de uma réplica contraditória e fazendo-lhe entender, pelo gesto, pelo tons das palavras, o contrário do que se diz.

O riso (2001), de Henri Bergson, é uma das obras mais referenciadas nos estudos histórico-sociológicos sobre a comicidade. Nela, o autor busca determinar os procedimentos de fabricação da comicidade, defendendo a hipótese de que ela só pode ser compreendida se for colocada em seu contexto e se for determinada sua função social. Somente colocando o riso em sociedade poderemos compreendê-lo, pois ele corresponde a certas exigências da vida comum, possuindo uma significação e algo de contestador à vida social. O cômico nos fornece informações não apenas sobre a imaginação humana, mas, sobretudo, sobre a imaginação social, coletiva e popular. Por estar aparentado com a arte e com a vida real, tem muito a nos revelar sobre elas, por isso, muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, pois estão relacionados aos costumes e às idéias de uma sociedade particular. Apesar dessas considerações e por considerar o riso como algo vivo, Bergson não se preocupou em encerrar a invenção cômica numa definição, antes ele pretendeu analisar as formas como ela “desabrocha”.

A comédia, de todas as artes, explica Bergson, é a que mais se aproxima da realidade social, dos impulsos da vida, pois ela não é desinteressada como a arte pura, organiza o riso e aceita a vida social como um meio natural. A comédia, assim, é inseparável da vida, ainda que insuportável para a sociedade. E é insuportável porque o riso é um trote social, que ridiculariza e humilha o seu objeto. Na causa da comicidade existe algo de atentatório à vida social e a sociedade responde com um gesto que provoca certo medo, para reprimir o riso.

Feitas essas considerações iniciais, Bergson analisa algumas formas de comicidade. A primeira delas é o efeito “caixa de surpresas”. O riso surge da repetição – a tampa que fecha e o boneco que insiste em sair. O mesmo ocorre em *Jeca Tatu*, quando Jeca bate na cabeça de Vaca Brava com um grande pedaço de salame e ele insiste em levantar. Somente após a terceira batida é que o vilão está derrotado. O autor também explica que, o cômico surge quando o mecânico se sobrepõe ao vivo, caso que ocorre na cena em que Jeca (no filme

Jeca Tatu) se espreguiça fazendo sons de dobradiça enferrujada. Por fim, para Bergson, o riso tem significado e alcance sociais, exprimindo acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, como ocorre com Jeca, no filme *Jeca Tatu*, ou ainda, com Zacarias, de *Chofer de praça*, e até mesmo Chico, do filme *Chico Fumaça*, eles são caipiras que não se integram aos códigos urbanos e uma simples travessia de rua torna-se um problema, situações analisadas adiante.

Além de Bergson, a obra já analisada de Mikhail Bakhtin (1993) é uma das pioneiras em valorizar o riso, transformando-o num espaço de ironia e crítica social. Pelas constatações de Bakhtin, durante o período medieval, o riso, o deboche, a sátira e a paródia, enfim o gênero cômico se transformou numa expressão de contraposição ao poder estabelecido e aos costumes vigentes, num espaço onde eram ridicularizados e criticados os atos e as práticas da elite culta, atribuindo à cultura cômica popular a característica de desmascarar o oficial e de “brincar” com o sério.

Não apenas no contexto medieval, como analisa Bakhtin, mas também em outros, o riso, para as classes dominadas econômica e politicamente, é configurado no espaço ideal para criticar e resistir às normas impositivas da elite dominante. Nesse espaço, tudo é possível, tudo pode ser invertido e exposto ao ridículo. Toda a opressão é diminuída e superada. O riso é o espaço da liberdade e da realização pessoal.

Macedo (2000), ao analisar o fenômeno cultural do riso, o considera como “um bom remédio contra a opressão e um veículo de expressão da liberdade.” (p.30). Citando autores como Francis Jeanson, Charles Lalo e Henri Bergson, Macedo esclarece que o riso é a marca indelével da liberdade do indivíduo, é um mecanismo sutil para condenar atos e comportamentos inadequados, como também, pode ser utilizado como crítica social. Especificamente sobre o vínculo entre o riso e a situação de poder, o autor afirma: “o riso é capaz de expressar a crença da superioridade do ridente em relação ao objeto risível, assumindo sentido corrosivo e demarcando as diferenças entre os envolvidos.” (MACEDO, 2000, p. 129). Mencionando o exemplo do bobo da corte, ele explica que o tolo faz rir e pelo riso expõe a verdade. Seu estado de inferioridade oculta astúcia e

esperteza, utilizadas para ultrapassar os obstáculos. O bobo triunfa sobre os mais fortes, pois estes revelam sua tolice, deixando-se enganar e trapacear.

Apesar das similaridades com o pensamento de Bakhtin, Macedo se contrapõe a esse autor, por ter localizado o riso em vários textos, iconografias e esculturas sagradas. Para Macedo, sem desmerecer a tese central de Bakhtin, o limite do seu pensamento está em identificar apenas num momento preciso (fim da Idade Média e Renascimento) o enfraquecimento entre as fronteiras da cultura popular cômica e da cultura oficial séria. Macedo localizou elementos cômicos em várias obras sagradas, notadamente nas esculturas dos tímpanos das igrejas. Os clérigos, valendo-se do riso como elemento pedagógico, o utilizavam para aproximar-se do modo de ser e de pensar do povo, era uma forma de atingir a consciência dos fiéis, ou seja, o riso era um meio para transmitir valores cristãos aos leigos incultos. Para Macedo, a cultura oficial utilizaria o próprio riso, expressão popular, para suprimir comportamentos inadequados para os códigos da conduta dominante. Apontar para essa apropriação do riso pelos dominantes é o aspecto mais importante do pensamento de Macedo, pois esclarece que a comicidade, tanto pode ser um espaço de crítica e contravenção como de aquiescência.

Porém, Macedo despreza o fato de que a essência do riso é diferente para Bakhtin. Para este autor, o riso é uma forma de deboche e de crítica social. É utilizado para ridicularizar e para escapar da opressão. Enquanto em Macedo, apesar de também considerar o riso como espaço para a crítica social, ele pouco desenvolve esse aspecto. Prefere privilegiar o riso das obras sagradas, que é um riso de medo e de resignação, com um caráter demoníaco, associado às fraquezas do corpo e ao pecado.

Analisando a comicidade no Brasil entre os primeiros anos da República até os anos de 1950, Saliba (1998) afirma que, o cômico é uma das formas de representação cultural, tanto da sociedade como de seus modos de vida, permitindo uma ligação entre o formal e o informal e entre o prescrito e o vivido. No universo do cômico, a paródia seria a mais característica, configurando-se como uma técnica de representação da realidade brasileira. Utilizando-se do deslocamento, da inversão e da transposição, a paródia, devido às suas características de descompromisso, de ausência, de sistematização e de

fragmentação, predominou na representação cômica dos espaços públicos e privados, diluindo suas fronteiras. Para Saliba, o fundamental da comicidade humana, e muito presente na cultura brasileira, é a sua dimensão emocional, ou seja, é seu mecanismo de sublimar as emoções. Por meio do humor e de sua irreverência é possível livrar-se das autoridades e gestos incômodos.

Em obra posterior, *Raízes do riso* (2002), uma referência a *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, sugerindo que o riso estaria na gênese do Brasil, enquanto nação, Saliba reitera essas afirmações, considerando que a origem do riso está no contraste, no estranhamento, no imprevisto, na criação de novos significados. Porém, também é uma expressão da vida coletiva, uma criação histórica, participando do processo social e fazendo refletir sobre ele. Do riso mais sutil ao agressivo, desde meados do século XIX até meados do século XX (período pesquisado pelo autor) o riso “brincou” com os costumes e a realidade social. A partir das afirmações de Henri Bergson, Sigmund Freud e Luigi Pirandello, Saliba conclui que as formas de expressão artística precisam ser relativizadas e historicizadas. O humor e a relação que mantém com o público não são constantes, mas culturalmente inventadas e reinventadas processualmente, deixando contudo, as marcas de suas historicidades.

Desde 1621, com o trabalho de Robert Burton, *A anatomia da melancolia*, explica Saliba, a cultura ocidental inventou um paradigma dividindo o riso em duas categorias: o “bom riso”, o riso positivo, da alegria lícita, um riso não degradante, superior, civilizador e politicamente correto e o “mau riso”, no sentido de “rir de...” ou “rir contra...”, que visa a degradação. Foi essa distinção entre o bom e o mau riso que vigorou no Brasil durante todo o período da denominada *Belle Époque*. A transição da Monarquia para a República, com os conflitos e as lutas políticas, notadamente nos dois primeiros governos republicanos, incentivou uma grande produção cômica, associada ao humor ressentido e degradante, diminuindo e até mesmo eliminando as fronteiras entre o bom e o mau riso. O humor ajudou os brasileiros a viverem aqueles conturbados anos de mudança de regime político.

Os registros cômicos são formas, não as únicas, mas privilegiadas de representar a realidade social, suas condições, possibilidades e vivências. São registros que representam uma fuga ou um outro caminho, uma alternativa às

formas convencionais de representação, normalmente comprometidas com os valores vigentes. Para Saliba, o humor é um “esforço inaudito de desmarcar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis.” (SALIBA, 2002, p. 29)

Outro pesquisador brasileiro, Meirelles (2005), em seu estudo sobre a chanchada, reforça a tese de o riso ser um espaço de contravenções, de superação do estabelecido. Ao ser apropriado pelos setores oprimidos da sociedade, o riso transforma-se em linguagem de classe, voltada aos seus pares:

longe de fornecer indicações apenas sobre uma classe e revelar unicamente as suas palavras de ordem, a comédia cinematográfica é um testemunho dos conflitos, das tensões, das crenças e dos interesses das classes populares. Ele dá lugar para a expressão de certos pensamentos de coletividades cujos contornos não se confundem com a totalidade da sociedade. (MEIRELLES, 2005, p.61)

Por meio do cômico, principalmente da paródia, recorrente nos filmes de chanchada, são ridicularizados e criticados, atos, costumes e práticas da elite culta. Para Meirelles,

a paródia é um obra que imita uma outra, que tomando o modelo original altera-o de maneira a produzir um efeito cômico, ao reelaborá-lo como zombaria perverte o seu sentido, imitando os estilos de maneira a ridicularizá-los. (MEIRELLES, 2005, p. 72)

A paródia também é uma forma de apropriação das regras e valores impostos pela classe dominante, reelaborando e transformando essas normas e valores em instrumento de resistência e de crítica. A paródia permite inverter o sentido e criar uma outra forma de leitura dos acontecimentos, registrando um processo consciente de crítica ante as políticas que uniformizam e procuram eliminar a diferença.

Utilizando-se da literatura, mais precisamente de um romance de ficção, Umberto Eco (1986) também tece interessantes afirmações que revelam a importância do cômico como forma de crítica social, como também a resistência da cultura culta em admitir e compreender essa expressão popular. Partindo desse princípio, a forma como Eco nos apresenta a relação entre a cultura popular e a cultura de elite é muito próxima daquela que analisamos em Bakhtin. Vale destacar que, o romance de Eco é ambientado num mosteiro medieval, período histórico que corresponde às análises de Bakhtin. Apesar dessa

delimitação temporal, podemos utilizar as afirmações, tanto de Bakhtin como de Eco, para refletirmos sobre a cultura popular em outros contextos. Para o defensor e representante da cultura oficial, o monge Jorge de Burgos, em *O nome da rosa*, o riso é pagão, incentivando a dúvida, a confusão e a liberdade. As elites acusavam e condenavam a comédia, pois apropriada pela população poderia ser transformada em instrumento de luta e resistência.

Em Mazzaropi são múltiplos os elementos que provocam o riso. As expressões faciais e corporais, o jeito de andar de Jeca Tatu, com as pernas e os braços abertos e arqueados, parecendo um pássaro a alçar vôo. Existe também comicidade em sua fala errada e arrastada, muitas vezes conjugando duas palavras para surgir uma terceira, com um significado diferente das duas primeiras. As situações criadas também são cômicas em Mazzaropi. A cena em que Giovanni (no filme *Jeca Tatu*) tenta alcançar Jeca, mas sua calça começa a cair, devido à falta do cinto, e Jeca grita: “Corre, taliano!!” provoca o riso.

Porém, o riso mais interessante que Mazzaropi provoca é exatamente aquele que apontou Bakhtin: o riso como espaço de crítica social, como uma forma para enfraquecer o mais forte e o mais poderoso, para ironizar dos hábitos burgueses e citadinos. O riso é uma forma de resistir às imposições, de reverter a situação de dominação e subordinação. Vencer seu estado de inferioridade, utilizando de astúcia e deboche para enganar e trapacear com os aparentemente mais fortes, é a atitude do caipira representado por Mazzaropi.

Apesar dessa importância do riso, é preciso destacar que, se o cômico pode debochar dos códigos morais e sociais impostos, se possui um potencial para ridicularizar o poder, tornando-se atrevido e rebelde, também pode fortalecer a autoridade, pois são inúmeras as piadas e as anedotas dirigidas não à classe dominante e sim aos dominados social e economicamente. Uma piada pode banalizar ofensas graves, ou ainda, diminuir a simpatia pelas vítimas. Não são poucos os filmes, os programas televisivos e as piadas que utilizam o riso para aliviar as tensões e pressões sociais, para reforçar estigmas pejorativos e negativos. O riso possui um potencial que permite fugir e mascarar a realidade, colocando-se a serviço da ideologia das classes dominantes e do poder instituído, mas pode ser também sua contestação, da mais radical a mais moderada. Mazzaropi não escapou dessa dialética.

4.2 O caipira em 32 filmes de sucesso



Quem viu um filme de Mazzaropi, viu todos. Essa afirmação tem certa dose de veracidade. Do primeiro ao último trabalho, independente do diretor ou do produtor, Mazzaropi sempre exerceu grande influência sobre os filmes em que atuou, representando o personagem caipira que criou no início de sua carreira.

Porém, ao se comparar o personagem caipira em seus 32 filmes, percebem-se algumas diferenças entre eles, identificadas pelo próprio ator-produtor: “sempre me preocupei com o caboclo, o caipira, que foi mudando seu temperamento, na medida em que a sociedade entrava na onda do desenvolvimento.” Assim, a ingenuidade e a inocência, próprias do caipira em *Candinho*, foram cedendo espaço para o deboche e a malícia (formas para enfrentar e resistir às adversidades impostas pelas práticas coronelistas e desenvolvimentistas) já presentes em *Chofer de praça* e definitivamente consolidados em *Jeca Tatu*.



Candinho, 1953.

No filme *Candinho*, Mazzaropi representa um ingênuo, humilde e desajeitado caipira abandonado pela mãe, ignorado e mal-tratado pelo pai e irmão adotivo e apaixonado por Filoca (Marisa Prado), sua irmã adotiva. A malícia e o deboche, que acompanhariam outros de seus personagens caipiras,

estão menos presentes no sensível, puro e digno Candinho, que sonha em encontrar a mãe e casar com Filoca. Apesar de ter sido produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Mazzaropi atuar apenas como ator, *Candinho* possui uma temática que se repetiria em outras produções: um caipira que migra (em algumas películas apenas a visita) para cidade, onde se sente desconectado, voltando a morar no campo. Esse enredo está presente em *Chico Fumaça*, *Chofer de praça*, *Jeca Tatu* e *Um caipira em Bariloche*.

Com *Jeca Tatu*, Mazzaropi uniu definitivamente o caipirismo ao seu estilo cômico, dando vida ao personagem imaginado por Monteiro Lobato. Esse personagem era considerado o símbolo do atraso econômico, político e mental, contrapondo-se ao modelo ideal de trabalhador eficaz, produtivo e integrado ao mercado. Curiosamente a única película em que é destacada a preguiça é *Jeca Tatu*, nas demais, o caipira é um explorado trabalhador do campo e somente num ou noutro filme a preguiça é referida.



O puritano da Rua Augusta, 1965.

Em todos os filmes, com exceção apenas de *O puritano da Rua Augusta*, o personagem caipira é pobre, muitas vezes miserável, como em *Jeca Tatu*, e passa por inúmeras dificuldades de ordem financeira. Porém, mesmo em *O puritano*, Mazzaropi representa um caipira, enriquecido pelo trabalho, que não entende os valores modernos dos filhos e da jovem esposa.

Os enredos mais comuns nos filmes de Mazzaropi são aqueles em que o caipira está inserido no universo das injustiças sociais campesinas, apesar de nem sempre existir a figura do coronel, substituída por um rico fazendeiro ou um comerciante. Porém, como nos alerta Câmara (2006), Mazzaropi nunca tentou ser um cientista social denunciando os problemas da estrutura agrária. Se os conflitos surgem em suas películas é porque eles compõem o mundo rural. Sem a preocupação de explicar o mundo, o ator-produtor recuperou a dimensão específica da arte, pois seu cinema é um veículo efetivo para a objetivação de sua criatividade.

Encontramos a representação das injustiças campesinas em *Jeca Tatu*, filme em que o caipira é ludibriado e perde suas terras para um fazendeiro capitalista. Em *Tristeza do Jeca* é induzido a apoiar a candidatura de um coronel

da região. Em *O Jeca e a freira* e *Jeca e seu filho preto* não possui propriedade e trabalha, praticamente de graça, para ricos fazendeiros. Ao longo do enredo, acaba sendo expulso da pequena casa onde habitava. Já em *Meu Japão brasileiro*, uma homenagem à cultura japonesa, é representada a dificuldade e a resistência de pequenos produtores frente ao rico comerciante da região. Por sua vez, em *O Jeca macumbeiro*, *Jeca contra o capeta*, *Jecão... um fofoqueiro no céu*



Casinha pequenina, 1963.

e *Jeca e a égua milagrosa*, apesar de possuir propriedade, o caipira está submetido ao poder dos grandes proprietários rurais, normalmente em conluio com delegados e advogados. Algumas vezes, para representar as injustiças sociais do campo, Mazaropi recorreu à contextos do século XIX, marcados pela escravidão, como em *Casinha pequenina* e *O Jeca e a freira*.

É comum nas películas de Mazaropi, a família do caipira estar ameaçada: em *Tristeza do Jeca* seu filho é seqüestrado e sua filha é enganada pelo filho do coronel, *No paraíso das solteironas* sua filha, por ser bonita, é perseguida pelo delegado injusto e pelo bandido, em *Jeca e seu filho preto*, seu filho é ridicularizado devido à sua cor. Nesses momentos, o caipira tem rompantes de coragem e esbraveja contra todos que o ofendem e o perseguem. Para vencer essas adversidades, o caipira não está sozinho e sempre tem o apoio e a solidariedade da família e dos amigos. Para a representação desses sentimentos filiais e de solidariedade, Mazaropi foi influenciado pelo já mencionada gênero filodramático.

Nas produções cariocas, *A carrocinha*, *O gato de madame*, *Fuzileiro do amor*, *O noivo da girafa* e *Chico Fumaça*, as temáticas e os problemas abordados são urbanos, de grandes ou pequenas cidades. Nesses filmes, tanto a estética, como o conteúdo, são bem próximos das chanchadas, estratégia que Mazaropi recuperou, já como produtor, em *O vendedor de lingüiça*. Nesse filme, muito do modo de vida dos cortiços é representado: conversas no final do dia em cadeiras colocadas nas calçadas, as mulheres lavam as roupas em tanques coletivos, os limites entre a vida privada e pública é quase inexistente (questões pessoais e

familiares são resolvidas na rua). O grande destaque do filme é a solidariedade entre os moradores do cortiço.

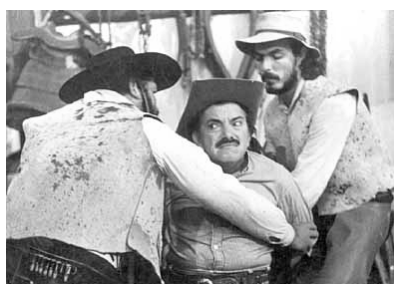


O gato da madame (1956).

Uma das grandes heranças da chanchada para Mazzaropi foi a paródia. Em *O gato de madame*, logo na abertura, o leão da empresa cinematográfica Metro Goldwin Mayer é substituído por um dócil gato e ao longo da película Arlindo Pinto (Mazzaropi) passa fugindo de uma quadrilha de “gangster”, como ele mesmo diz.

Em *Jeca Tatu*, o personagem Vaca Brava é o próprio cowboy, até mesmo no nome, afinal, *cow* em inglês é vaca. Com chapéu colocado para o lado, lenço no pescoço, bem vestido e sempre bem ereto em seu cavalo, lembra o famoso ator norte-americano John Wayne. Naquele mundo camponês, ele é o único que fala corretamente e estaria deslocado da narrativa se Mazzaropi não tivesse transformado o “mocinho norte-americano” no verdadeiro vilão da história, típico das paródias da chanchada.

Em *Jeca contra o capeta*, todos pensam que a esposa de Puído (Mazzaropi) está possuída pelo diabo, uma referência ao filme hollywoodiano *O exorcista*, mas são apenas os cachorros que estão debaixo da cama. *Uma pistola*



O grande xerife 1971

para Djeca refere-se aos filmes do gênero *western spaghetti*²⁶, paródias do *western* hollywoodiano, que tinham como personagem principal Django. Aliás, são recorrentes nos filmes de Mazzaropi as paródias de *western*, *O grande xerife* é exatamente um faroeste à brasileira, principalmente as cenas de *bang-bang*.

Nos filmes de Mazzaropi também é possível encontrar referências à sua experiência pessoal. *Betão Ronca Ferro* é uma homenagem explícita à vida circense, onde Mazzaropi iniciou sua carreira de ator, e em outros filmes, como *Sai da frente* e *Candinho*, o caipira acaba se envolvendo com artistas do circo.

²⁶ *Western spaghetti* são os filmes do gênero *western* realizados por diretores italianos. Entre os anos de 1963 e 1977 foram produzidos mais de 600 filmes, uma maneira do cinema europeu conseguir algum faturamento com o sucesso dos *westerns* americanos. No Brasil, convencionou-se chamar esses filmes de Bang-bang à italiana.



Chofer de praça, 1959.

Em alguns filmes, *Sai da frente*, *Nadando em dinheiro* e, principalmente, *Chofer de praça*, o caipira é motorista, homenagem ao pai que, dentre outras profissões, foi motorista de carro de aluguel. É comum em suas películas o personagem português e italiano, referências à família materna e paterna respectivamente, como também, a existência de mercearias, ambiente onde Mazzaropi muito conviveu em sua infância.

Em *Chico Fumaça*, o caipira adora ver os trens passarem. Mazzaropi fez diversas vezes o percurso entre Taubaté e São Paulo num trem. O trem também era o meio de transporte utilizado para transportar o seu pavilhão.

Os temas polêmicos raramente surgiram nos filmes de Mazzaropi. Em *A banda das velhas virgens* existe uma alusão à prática da tortura para conseguir informações, típico do período da ditadura militar, quando o filme foi produzido. Em *Uma pistola para Djeca* a filha de Gumercindo (Mazzaropi) foi estuprada pelo filho do coronel, de quem teve um filho. Já em *Jeca contra o capeta* é discutida a lei do divórcio, que só entraria em vigor um ano após o lançamento do filme, em 1977.

Porém, o filme que mais trata de questões polêmicas é *Jeca e seu filho preto*. Neste filme, o enredo gravita em torno do racismo, do estupro (de gênero, de cor e de classe, pois é o patrão branco que violenta a empregada negra) e do incesto.

Mazzaropi jamais utilizou cenas de sexo explícito em seus filmes e raramente cenas envolvendo algum grau de erotismo. Em *Jeca e seu filho preto* e em *Jeca e a égua milagrosa* existem referências sutis à sexualidade. Em a *Banda das velhas virgens*, apesar do título apelativo, uma referência à pornochanchada que começava a despontar no cinema nacional, apenas no início do filme a banda aparece. O tema principal são as dificuldades da pobre família de Ananias (Mazzaropi), que resolve tirar seu sustento do lixão da cidade. O produtor Mazzaropi preferia fazer filmes para toda a família, dispensando o nu e o palavrão, como ele mesmo afirmou em entrevista à Revista Veja, em 1970.

Existia, pois, a opção clara por uma cinematografia pudica, onde as cenas de amor revelassem mais carinho e os beijos fossem bem comportados.

Em *As aventuras de Pedro Malasartes*, Mazzaropi fez uma referência, mas não uma paródia, ao filme *O garoto*, de Charles Chaplin. Em suas aventuras, Pedro (Mazzaropi) encontra várias crianças abandonadas que resolvem



As aventuras de Pedro Malasartes, 1960.

acompanhá-lo. Quando ele é preso e vai a julgamento por ter enganado muitas pessoas com suas histórias, um dos meninos chora e se apega a ele, exatamente como fez o garoto com Chaplin. Originalmente, Malasartes é proveniente da cultura ibérica. Porém, sua malandragem, seu jeitinho, sua forma de enganar, se adaptam à várias culturas e à qualquer época.

No Brasil, o personagem se adaptou muito bem ao imaginário popular: esperto e escorregadio sabe fazer muitas artimanhas, sabe enganar, seduzir e convencer. Ele é o herói preferido das pessoas mais simples, que se sentem vingadas frente aos opressores, superando sua posição subalterna, afinal, na pessoa de Malasartes, os mais ricos são enganados, ridicularizados e vencidos. Esse espírito malandro de Malasartes está presente no caipira representado por Mazzaropi.

Especificamente sobre a estética dos filmes de Mazzaropi, Abreu (1987) explica que, apesar de utilizar equipamentos modernos e técnicos eficientes (um modelo de cinema industrial), ele optou por uma linguagem mais simples e primitiva em suas produções: os títulos revelam o enredo dos filmes e os temas eram os que circulavam pelos meios de comunicação de massa. Num grande número de seus filmes, existe uma repetição dos mesmos recursos de composição, visão de mundo e de um cinema ingênuo e prosaico. Gomes (1986) destaca que essa repetição em Mazzaropi não é cansativa, ao contrário, é estimulante, atingindo o arcaísmo da sociedade brasileira e em cada um de seus habitantes. O seu universo é da redundância, manipulando apenas o conhecido.

Um dos elementos de metáfora mais utilizados por Mazzaropi foi a espingarda torta. A primeira vez que ela surgiu foi no filme *O grande xerife* (1972) e Mazzaropi não tardaria a se aproveitar do grande sucesso que provocou. A espingarda apareceria novamente em *O Jeca macumbeiro* (1974) e, mais tarde,

em *Jeca e seu filho preto* (1978). A crítica especializada logo demonstrou seu desapontamento:

A espingarda é uma expectativa de agressividade, de enfrentamento dos problemas, de resposta à altura da situação, de defesa dos interesses do camponês. Mas, por ser torta, ela é também a negação de qualquer forma de ação. Um jogo entre a identificação dos problemas e um convite à passividade. (BERNARDET, 1978.) (Sem grifo no original).

A espingarda, por ser torta, perde seu caráter agressivo e defensivo, tornando-se mais um elemento cômico, para descontrair o expectador, para aliviar



O grande xerife, 1971.

das tensões sociais. Essa é a perspectiva de Bernardet, que jamais economizou críticas aos filmes de Mazzaropi. Mas, seria somente isso? Numa cena de *O grande xerife*, Inácio (Mazzaropi), o xerife da cidade, tenta atirar com sua espingarda no temido bandido João Bigode e, claro, erra, não consegue detê-lo, porque ela é torta. Porém, mirando em João

Bigode, o xerife acerta no verdadeiro vilão da narrativa, o prefeito. O expectador já está informado que o prefeito tem um acordo com João Bigode. Eles dividem o dinheiro conseguido nos assaltos e têm um plano para eliminar Inácio, que sabe de muitas falcatruas do prefeito e do gerente do banco. Mirando errado, o desajustado xerife caipira acerta o alvo. Vale destacar, ainda, que nem sempre a espingarda de Mazzaropi é torta. Em *Jeca Tatu*, por exemplo, o preguiçoso e humilde caipira ameaça Giovani e Vaca Brava.

A espingarda, assim, revela-se paradoxal, como toda a filmografia de Mazzaropi, ela representa a crítica e, ao mesmo tempo, a aquiescência ao mandonismo. Mas, revela também a compreensão de que a conquista de determinados objetivos nem sempre pode seguir uma linha reta. É verdade que tal ambigüidade é característica da produção de Mazzaropi, revelando-se inclusive como uma síntese de seu personagem caipira. Em *Jeca Tatu*, quando Jerônima consegue convencer o delegado a liberar Jeca da acusação de ter roubado as galinhas de Giovani, antes de sair da delegacia, ele afirma, na frente do delegado e sem medo algum, que vai “furar a barriga do italiano”. Porém, esse mesmo personagem quando tem seu rancho queimado, com tudo o que havia dentro, inclusive o dinheiro que recebeu pela venda de suas terras ao corrupto

dono da mercearia, e resolve migrar para Brasília, canta a triste canção de Elpídio dos Santos, *Fogo no rancho* (1959), afirmando que “mesmo sem nada, ainda sou feliz”. Esse tom conformista também se repete em *Chico Fumaça*. Dentro do avião, quando está indo para o Rio de Janeiro, o humilde caipira afirma: “Por quê? Por que que eu fui sarvá o trem? Por que eu não dexei aquele povo caí no buraco? Eu vivia tão bem, tão bem que eu vivia, miserável, sem nada, sem comida, sem nada, mas pelo menos vivia feliz.” Porém, antes de ser uma ambigüidade apenas da representação de Mazzaropi, é aquela do camponês mesmo, que, uma vez assegurado pela posse do seu pequeno pedaço de terra, procura se adaptar às condições de existência que não pôde escolher.

Entre *Jeca Tatu* e *Tristeza do Jeca*, além da proximidade quanto ao tema abordado (as práticas coronelistas) também existem muitas similaridades na forma como é conduzida a narrativa. Os dois filmes iniciam com Jeca dormindo, enquanto todos os demais personagens já estão trabalhando há muito tempo. Em *Jeca Tatu*, quando o rico fazendeiro Giovani coloca a cerca invadindo o terreno do caipira e em *Tristeza do Jeca* quando o menino Toninho é seqüestrado, Jeca tem exatamente o mesmo comportamento: fica furioso, esbraveja, ninguém consegue segurá-lo. Aquilo que Candido (2001) identificou como a irritabilidade e a valentia como próprios do caráter caipira. Na conversa com Giovani, após o incêndio de seu rancho, e com Filinto, após o seqüestro de seu filho (curiosamente representados pelo mesmo ator, Nicolau Guzzardi), Jeca fala de justiça divina e de peso na consciência.

Duas cenas se destacam pela singeleza na condução das narrativas. Em *Jeca Tatu*, quando Jeca conduz o carro de boi, cantando a triste canção *Fogo no rancho* de Elpídio dos Santos (1959):



Jeca Tatu, 1959.

Queimaram meu ranchinho de sapé
Fiquei sem casa pra morá
Eu tive pena da minha muié
Vendo nosso rancho e tudo
Dentro dele se queimá

Nem saudade no peito
Eu daqui vou levá
Botei o meu boi no carro
E não tive nada pra carregá

E numa segunda cena em *Tristeza do Jeca*, quando os camponeses são expulsos das terras de Filinto e buscam proteção junto a Bonifácio. Eles seguem juntos, com seus poucos pertences, como um grande grupo de retirantes.

Por esses exemplos, podemos afirmar que, como defendeu Eisenstein (2002a) pensando no geral, a estética está diretamente relacionada com o conteúdo na cinematografia. Este é o caso de Mazaropi, sendo possível analisar a narrativa também a partir da forma. Em seus filmes, existem várias cenas em que, apenas o encadeamento das imagens e de seus planos e de sua sincronia com a música, transmitem uma idéia e revelam aspectos da realidade social. Isso ocorre, por exemplo, nas cenas iniciais de *Jeca Tatu*, opondo nitidamente a sociedade do trabalho racional à preguiça de Jeca, ou ainda, nas cenas em que o caipira aparece desajustado à cidade, nos filmes *Chico Fumaça* e *Chofer de praça*.

É preciso ainda destacar a característica empreendedora de Mazaropi, pois se seu personagem caipira representava o rural e o conservadorismo, muito diferente eram as práticas do produtor, que buscava aperfeiçoamento e qualidade técnica em todos os seus filmes. Nesse sentido, foram diversas as medidas empreendidas por Mazaropi visando o sucesso artístico e financeiro. Entre elas, pode ser destacado o hábito de ensaiar várias vezes uma cena, com o intuito de economizar filme. Apenas em algumas situações improvisava (e é preciso lembrar que o improviso é uma das características do cômico) especialmente quando contracenava com atores experientes e que conheciam sua forma de atuar, caso de Geny Prado, a sua “esposa oficial” em grande número de filmes. Mazaropi também abriu espaço para cantores famosos, permitindo um maior contato com o público, que apenas os ouvia pelo rádio, atraindo para as salas de cinema seus fãs. Em todas as películas existe, pelo menos, a interpretação de uma canção, seja pelo próprio Mazaropi ou por um cantor de sucesso da época. Esses números quebram a estrutura original da linguagem hollywoodiana, muito utilizada em seus filmes, e se configuram como elementos próprios de fazer cinema, uma herança do circo. Os números musicais estão diretamente ligados à narrativa dos filmes e não são simples “enxertos”, como sugere Tolentino (2001). Em *Tristeza do Jeca* para demonstrar a religiosidade que acompanha o homem do campo, Agnaldo Rayol canta *Ave Maria do sertão*. Para revelar o romance entre Marina e

Marcos, em *Jeca Tatu*, novamente Agnaldo Rayol fez seu número musical com uma canção romântica, *Estrada do sol*. Em *Chofer de praça*, Mazzaropi canta *Isabel não chores* durante uma festa no meio da rua do cortiço, momento de sociabilidade.

Além dessas atitudes mais associadas às narrativas fílmicas, Mazzaropi também desenvolveu um grande esquema de produção, distribuição e exibição, mantendo uma férrea vigilância sobre os seus filmes. A PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi iniciou com o equipamento da antiga Vera Cruz, reconhecido como um dos melhores para a época, e depois o próprio Mazzaropi investiu na compra de aparelhagem técnica. Em Taubaté, ele montou um modelo industrial de cinema, com sets de filmagem e acomodações de luxo para todos os envolvidos nas produções.

Mazzaropi optou por contratar atores iniciantes, tanto para incentivar jovens talentos, como para economizar no pagamento dos cachês. Outra importante medida era o contato com o público. Mazzaropi utilizou os lançamentos de seus filmes (momento em que também acontecia um *show*) e sua atuação em circos como um laboratório para testar suas piadas e linguagem facial e corporal cômica. Ele chegava a assistir os próprios filmes em diversas sessões para avaliar a receptividade do público. O que o público aprovava com o riso, Mazzaropi repetia em outros filmes, formulando vários clichês.

Com todas essas medidas, Mazzaropi se aproximava do público, maciçamente migrante, notadamente do meio rural. Esse público também se sentia próximo de seus filmes, de forma prazerosa, sem a tensão do meio urbano.

4.3 A crítica especializada e o público frente aos filmes de Mazzaropi

Até meados dos anos 1970, as produções de Mazzaropi ou eram esquecidas ou discriminadas pelos críticos de cinema. A intelectualidade, comprometida com os ideais nacional-desenvolvimentistas, acreditava na possibilidade do país galgar ao status de país desenvolvido e moderno, pelo fato de estar em processo de urbanização e industrialização. Nesse contexto, o passado rural com sua população tipicamente camponesa estava em vias de ser esquecido. Substituindo-o a população idealizada era a cidadina, moderna e

democrática. Além dos ideais desenvolvimentistas, outros intelectuais estavam empolgados com as propostas de esquerda, acreditando na existência de um forte e revolucionário movimento camponês. O cinema de Mazzaropi, ao valorizar o mundo rural e ao representar um caipira moderado e não raro, conservador, estava muito longe das propostas idealizadas por esses dois grupos.

Ignácio de Loyola (1965) fez uma das mais severas críticas ao filme *Meu Japão brasileiro* (qualificando-o de vulgar, imbecil, cretino e primário), afirmando que o filme contribuiria para o “retrocesso do cinema nacional” e para a formação de um público com gosto pouco apurado e crítico:



Meu Japão brasileiro, 1964.

Nosso povo vive dentro de um estágio cultural condicionado pelo subdesenvolvimento. Sob tal condição, é natural que a exaltação da mediocridade vingue. Compreende-se que o homem do povo aceite, até por desfastio, o cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de um gosto apurado, a oportunidade de conhecer obras superiores. (...) Bitolado, fora de época, ausente de tudo que se passa ao seu redor, a Mazzaropi interessa apenas explorar e fomentar o gosto equívoco, não possuindo o cinema, para ele, qualquer implicação cultural. (...) Dentro do seu primarismo, do seu analfabetismo cinematográfico, Mazzaropi contribui para o retrocesso do cinema. Para o retrocesso cultural das platéias. (...) Fita ótima para ser mostrada em seminários, universidades, cursos e se afirmar: cinema é o oposto disso tudo. (...) Falta imaginação, tudo é obvio, chavão, lugar comum, chatice. Um amontoado de planos narcisistas do mau cômico. Nada mais. (LOYOLA, 1965)

Nessa mesma linha, Orlando F. Fassoni (1977) também não pouparia esforços em criticar o filme *Jecão... um fofoqueiro no céu*: um monumento em primarismo, mal gosto e falta de sensibilidade, o seu caipira estaria esgotado, não sendo mais que uma caricatura, tendo perdido toda a naturalidade e espontaneidade. Enfim, Mazzaropi havia realizado seu pior trabalho.



Um caipira em Bariloche, 1973.

Paulo Emílio Salles Gomes (1986), renomado professor e historiador de cinema, em sintonia com as práticas desenvolvimentistas de valorização do meio e do homem citadinos, chegou a admitir que sempre teceu severas críticas ao cinema de Mazzaropi, considerando-o um clássico do provincianismo paulista, que trazia para as telas um caipira desajustado com os novos tempos. No entanto, nunca tinha assistido nenhum de seus filmes. Em 1973, assistiu *Um caipira em Bariloche* e mudou de idéia:

confessou que sentiu vontade de conhecer Mazzaropi e de ter acompanhado melhor sua carreira.

Em entrevistas, Mazzaropi não escondia seu ressentimento pela falta de reconhecimento dos críticos, que não gostavam do seu cinema, mas aplaudiam um cinema “enrolado, complicado e cheio de símbolos” (citado por SALEM, 1970), referindo-se ao Cinema Novo. Crítica que se referia mais aos seus lucros, do que exatamente aos seus filmes.

Numa conversa com o jornalista Oswaldo Mendes, meses antes de morrer, Mazzaropi professou: “Só quero ver quando eu morrer. Daí, vão fazer festivais com os meus filmes e tem gente que é capaz até de falar que eu fui um gênio.” Ele não estava de todo errado. Logo após sua morte, o próprio Mendes, crítico de cinema com quem Mazzaropi tinha certa intimidade, publicou uma reportagem saudosista, que, se não chegava a elogiar os filmes, já tendia a apontar falhas no posicionamento dos críticos de cinema. Diversas emissoras de TV promoveram, e ainda promovem, festivais com seus filmes. Não faltaram reportagens biográficas.

A própria crítica de cinema como um todo se redimiou: de imbecil e medíocre, em meados dos anos de 1970 já era considerado, “maravilhoso, grandessíssimo, vivaldino” (WOLF, 1978). Ely Azeredo (1978) apontou para a inexistência de estudos sobre o “arauto da descolonização cultural”. Flávio Tambellini (1978) confessou ter assistido *Jeca e seu filho preto* com empolgação. Em 1991, Jairo Ferreira qualificou os filmes de Mazzaropi como a “fase de ouro da produção comercial”.

Hamilton dos Santos (1991) tentou explicar porque Mazzaropi não foi bem visto entre os críticos de sua época. Recorrendo a Habermas explica que, existe uma incapacidade ou dificuldade em diagnosticar acertadamente os fenômenos no momento em que eles acontecem, sendo necessário o passar do tempo para um julgamento mais livre de preconceitos.

Como interpretar uma mudança tão brusca da crítica especializada de cinema? Algumas hipóteses podem ser levantadas. Bernardet (1978), mesmo sem citar diretamente os filmes de Mazzaropi ou a sua crítica, argumenta sobre o despreparo da crítica cinematográfica brasileira, entre os anos de 1958 e 1966. Segundo ele, os críticos pertenceriam a uma elite que só valorizava as produções estrangeiras, exigindo deles um “juízo acertado”. O crítico, para Bernardet, é

alheio ao contexto sócio-histórico que gerou o filme estrangeiro, por consequência sua crítica reveste-se de um caráter abstrato. Muito diferente, deveria ser seu comportamento frente a uma produção nacional: com esta ele teria

a responsabilidade de um homem que participa ativamente da elaboração de uma cultura. A atitude do crítico diante do cinema de seu país é obrigatoriamente combativa, e sua responsabilidade é direta, não só diante dos filmes, mas também diante da realidade abordada, diante do público e dos cineastas. (BERNARDET, 1978, p. 22)

Além desse despreparo mencionado por Bernardet, podemos afirmar que, nos anos de 1950 e 1960, enquanto defensora dos ideais desenvolvimentistas, rejeitando tudo o que representasse o atraso, a crítica não aceitava a representação do caipira proposta por Mazzaropi, pois revelavam o retrocesso que esses críticos não queriam ver. Existiam também aqueles críticos que idealizavam um cinema politizado e militante. Para esses, era inaceitável a representação de um caipira que recorria a soluções conservadoras e não fazia a revolução.

É necessário destacar também que, de certa forma, o caipira de Mazzaropi era inspirado no cidadão paulistano, uma vez que, foi em suas viagens entre Taubaté e São Paulo que ele construiu seu personagem. Para a crítica era difícil admitir que os moradores da capital eram “jecas” e pudessem ter comportamentos não afinados com o progresso preconizado pelo desenvolvimentismo.

A partir da segunda metade dos anos 1970, coincidindo com o período de crise econômica generalizada do mundo capitalista, os filmes de Mazzaropi passaram a ser valorizados pelos críticos, que já não estavam tão engajados no projeto desenvolvimentista e, nos anos de 1980 e 1990, após sua morte, numa forma de recompensar o não dito, suas produções já eram elogiadas.

Vale ainda destacar que, segundo os estudos de Antônio Adami e Daniela Baroni (2003) existe uma divergência da crítica. Enquanto os jornais da capital paulista veiculavam uma imagem negativa do caipira e dos filmes de Mazzaropi, os jornais do Vale do Paraíba, notadamente da cidade de Taubaté, interior do estado de São Paulo, onde Mazzaropi viveu e instalou sua produtora, assumiam um posicionamento mais positivo e de elogio ao ator-produtor. Segundo os autores, diferentemente da mídia nacional que mais se preocupava com as cifras

envolvidas nas produções de Mazzaropi, a mídia regional o tratava com intimidade, adoração e orgulho, apoiando, incentivando e enaltecendo o seu trabalho. Afinal, ele era um filho da terra, um taubateano que “havia dado certo” por decorrência de seu trabalho, seriedade, dedicação e profissionalismo. Nessa cidade ele desenvolveu suas habilidades artísticas e relações pessoais e é bem provável, apesar de não ser afirmado pelos autores, que ele tenha encontrado os tipos caipiras que serviram de inspiração para a criação de seu personagem de sucesso. Foi também no Vale do Paraíba que ele rodou mais de vinte filmes, nos anos 1960 e 1970, colocando muitos de seus habitantes como figurantes. Assim, concluem Adami e Baroni, a mídia regional estava mais preocupada com “o que representava o homem Mazzaropi para a região”, com o seu lado humano e não com seus lucros e posses, como a mídia nacional.

Porém, se a crítica não aceitou o caipira Mazzaropi, muito diferente foi a atitude do público. Como bem afirmou Abreu (1981), “o sucesso de bilheteria e a crítica sempre foram incompatíveis para o trabalho de Mazzaropi.”



Lançamento do filme *O noivo da girafa*, 1957.

Ano após ano, a cada lançamento e por algumas semanas a mais, Mazzaropi lotava as salas de cinema. Era um público cativo, que aguardava ansiosamente o caipira aparecer nas telas. Em 1975, *Jeca macumbeiro*, durante um ano de exibição, atraiu mais de 2 bilhões de espectadores para as salas de

cinema. Entre 1970 e 1975, em 5 filmes (*Jeca Macumbeiro*, *Um caipira em Bariloche*, *Portugal minha saudade*, *O grande xerife* e *Betão Ronca Ferro*) foi um total de 13.405.537 espectadores.

Decifrar a simpatia do público pelo caipira interpretado por Mazzaropi não é das tarefas mais simples, pois requereria recorrer a entrevistas e localizar a organização de fãs-clubes, o que, em certa medida, escapa aos objetivos desta pesquisa. Porém, é difícil resistir à tentação, afinal somente compreendendo a aceitação do público é que poderemos delinear com mais precisão de que maneira a cultura caipira foi representada em seus filmes. Por isso, optamos em, ao menos, tentar formular algumas hipóteses para tamanha identificação do público com o malicioso caipira.

É bem provável que esse público já fosse fã de Mazzaropi antes de iniciar a carreira no cinema. Conhecendo seu personagem do circo, do teatro, da TV, mas, principalmente do rádio, onde seu tipo caipira se consolidou no programa *Rancho alegre*, da Rádio Tupi de São Paulo. Como também, era um público que já estava habituado com as representações de caipiras, fosse na literatura (como os já mencionados Cornélio Pires e Monteiro Lobato), no rádio e no cinema, com Genésio e Sebastião Arruda. Mazzaropi seria o sucessor desses atores de sucesso, que já haviam cativado o público migrante de São Paulo.

Os fãs de Mazzaropi não eram apenas pedreiros, mecânicos, domésticas e porteiros. Lembremos, por exemplo, o caso do então presidente da Academia Brasileira de Letras, que em 1968, escreveu um bilhete a Mazzaropi: “Astraugesilo de Ataíde considera que, com *Jeca Tatu e a freira* Mazzaropi alcançou no cinema o mais alto nível de sua arte. É hoje, sem nenhum favor, um artista de categoria mundial.” (citado por SALEM, 1970).

José Wolf (1978) relata uma experiência interessante para compreendermos a aceitação do público ao caipira Mazzaropi. Ao mostrar uma fotografia do ator para diversas pessoas (um chofer de táxi, um engraxate, um vendedor de quinquilharias, um vendedor de bilhetes de Loteria, um jornalista, uma doméstica, uma dona-de-casa, um porteiro, um pipoqueiro e, até mesmo, Arduíno Colassanti – ator do filme *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos, todos tiveram a mesma reação: reconheceram imediatamente o caipira e riram.

O riso é o mais apontado como fator do sucesso de Mazzaropi. O próprio ator-produtor chegou a afirmar que seu maior compromisso com o público era fazê-lo rir e chorar:

um cara que pensa em fazer cinema apenas para divertir o público, por acreditar que cinema é diversão, e seus filmes nunca pretenderam mais do que isso. (...) Quero morrer vendo uma porção de gente rindo em volta de mim. (MAZZAROPI, citado por SALEM, 1970).

Para Mazzaropi, o público era simples e buscava emoções diferentes: rir, chorar, viver minutos de suspense. Mostrar “absurdos” (“no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca”), segundo o produtor decepcionado com a crítica, era agradar apenas uma pequena parcela da população, os intelectuais.

Atribuir ao riso o único motivo de atração do público é de certa forma, limitante como perspectiva de análise. Além da procura por diversão, essas pessoas também se identificavam com o caipira, com seu jeito matreiro e debochado. Mazzaropi estava também preocupado em representar personagens próximos da realidade, personagens fáceis de serem encontrados no cotidiano de seus espectadores. Para o produtor, que se dizia não apenas preocupado com a parte comercial de seu cinema, ele mais documentava a realidade do que construía.

Adalberto Vieira, pedreiro e fã de Mazzaropi, em 1976, afirmou:

ouvisse aquilo que o Jeca disse ao delegado do filme (referindo-se ao filme *Jeca contra o capeta*)? 'Seu delegado é a favor do divórcio, é? Então prepara um cafezinho que eu hoje vou lá na sua casa pedir sua mulher em casamento'. Mazzaropi é assim, ele diz tudo o que a gente gostaria de dizer." (citado por TAVARES, 1976).

Mazzaropi simbolizava para essa população, que havia migrado do campo em busca de melhores condições de vida nas cidades, notadamente em São Paulo, a possibilidade de fazer e dizer aquilo que não podiam, seja por falta de oportunidade ou de coragem, em seu conturbado cotidiano. Simbolizava o atrevimento e a rebeldia frente aos poderosos, nos filmes representados pelos delegados, policiais e coronéis, mas no cotidiano dos expectadores seriam os seus próprios empregadores, pessoas, frente às quais, sentiam-se submissos e em desvantagem, social, financeira, ou ainda, intelectual. Identificando-se com a ironia do caipira, essa grande massa de trabalhadores pobres, encontrava o momento de reverter sua condição de submissão, de sentirem-se vingados e em vantagem frente aos opressores.

Essa identificação do público também ocorria devido ao conservadorismo moral expresso nos filmes de Mazzaropi, presente no comportamento de grande parcela da população. Apesar de se irritarem com essa forma de representação, identificando uma exploração de comportamentos e valores conservadores, os intelectuais não perceberam que eram integrantes da realidade social.

5 A CULTURA POPULAR CAIPIRA NOS FILMES DE MAZZAROPI: REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE SOCIAL

Sobre a questão da representação, partimos das considerações de Roger Chartier (1990) para melhor compreendermos o significado do termo.

A partir do conceito de representação, fornecido pelo dicionário de Furetière (a possibilidade de ver uma coisa ausente ou a exibição pública de algo ou alguém, relacionando diretamente uma imagem presente a um objeto ausente), Chartier busca superar a falsa dicotomia entre a objetividade das estruturas e a subjetividade das representações, colocando em xeque a precisão e fidedignidade dos documentos seriados e quantificáveis e destacando seu caráter de representação. Assim, tanto a realidade pode ser analisada através de suas representações, como as representações podem ser consideradas como a realidade de múltiplos sentidos. Afinal os homens só percebem a realidade e pautam suas ações a partir de representações.

Chartier também considera a possibilidade da existência de disputas pelas representações, o que pode transformá-la numa “máquina de fabrico de respeito e de submissão” (CHARTIER, 1990, p. 22), pois elas são frutos dos interesses de determinado grupo social. As representações sociais, mesmo que de forma subjetiva e contrariamente aos desejos dos atores sociais, descrevem as sociedades como estes pensam que é ou como gostariam que fosse, traduzindo posições e interesses. As representações do social, assim, jamais são discursos neutros, sempre trazem em seu bojo a produção de estratégias e práticas que impõem uma autoridade, ou ainda, legitimam um projeto, sempre à custa de outras representações menosprezadas. Por isso, as investigações que transformam em objeto as representações, como a presente, devem considerá-las como um espaço de luta e de competições. Se determinadas representações sobreviveram é porque tantas outras não conseguiram permanecer.

Para essa pesquisa adotaremos o significado de representação proposto por Chartier: a representação é como o social é percebido, pensado, construído e dado a ler, em suas mais diversas expressões.

5.1. Hábitos e tradições caipiras: presenças e ausências

Dos quatro filmes escolhidos para essa pesquisa (*Chico Fumaça*, *Chofer de praça*, *Jeca Tatu* e *Tristeza do Jeca*), *Jeca Tatu* é o mais representativo quanto aos hábitos e tradições da cultura popular caipira e por isso analisaremos com mais detalhe essa produção, recorrendo às outras, mesmo as não selecionadas, sempre que necessário, principalmente *Tristeza do Jeca*.

O caipira, em *Jeca Tatu*, é vítima de uma série de armações de Vaca Brava (o vilão da história), que o fazem a entrar seguidamente em conflito com seu vizinho (Giovani), um próspero fazendeiro italiano, símbolo da ganância e da modernidade. No centro desse conflito está o namoro entre Marina (filha de Jeca) e Marcos (filho de Giovanni). Vaca Brava, por querer casar-se com Marina, resolve instaurar um clima de tensão entre as duas famílias. Até que o rancho de Jeca é incendiado. Para impedir a sua migração para Brasília, os seus companheiros camponeses, num ato de solidariedade, procuram o coronel da região oferecendo seus votos em troca de um pedaço de terra para Jeca e o ajudam a construir uma nova e grande casa, muito diferente do antigo rancho em que vivia. Enriquecido, Jeca, de oprimido camponês, se transforma em opressor coronel.

Em *Jeca Tatu* e em *Tristeza do Jeca*, Mazzaropi representa um preguiçoso, valente, irreverente e debochado caipira. Em ambos os filmes, usa um chapéu de palha e roupa xadrez remendada. Seus cabelos estão sempre desalinhados. Com barba e bigode ralos, ele tem o hábito, como convém a um bom caipira, de fumar cachimbo e cuspir no chão. Em *Jeca Tatu* anda descalço e *Tristeza do Jeca* com uma botina amarela, referência ao seu avô paterno.



Jeca Tatu, 1959.

O desleixo com o corpo é paralelo ao da casa. Jeca vive num rancho de sapé com sua família. É um ambiente pobre, quase miserável, e rude. A casa tem paredes de pau-a-pique, cobertas com barro e no teto grandes maços de palha. Em *Chico Fumaça* a casa do caipira também é um pequeno rancho, vulnerável às intempéries do tempo, tanto que durante uma forte chuva com vento, ele é totalmente destruído. Em *Jeca Tatu*, curiosamente, não se trata de uma casa com um

único cômodo, percebemos que existe o que poderíamos chamar de uma sala e quarto, diferente da tradição caipira, os filhos não dormem com o casal. Os utensílios e móveis também são precários: camas de palha, pequenos bancos para sentar, fogão de pedra, raros utensílios de cozinha. A água vem de um riacho, caso de *Jeca Tatu*, ou de um poço ao lado da casa, em *Tristeza do Jeca*. Não há banheiro. Numa cena de *O Jeca e a freira*, o caipira sai de trás de uma pedra transformada em vaso sanitário. É uma representação fidedigna daquilo que Antonio Candido (2001) denominou de “cultura rústica”, marcada pela rudeza da casa e de seus utensílios.

A família de Jeca, tanto em *Jeca Tatu* como em *Tristeza do Jeca*, é uma típica família caipira patriarcal, tendo o pai no centro das decisões. Jeca é autoritário e em algumas cenas chega a ser grosseiro com sua esposa. Em *Jeca Tatu*, na cena em que estão tirando leite da vaca, ele afirma que “vai socar” a cara da mulher e logo em seguida espirra leite em seu rosto, até que ela cai. Não é apenas sua esposa que é vítima de suas agressões. A personagem Baratinha (Nena Viana), que possui um forte sotaque nordestino, no entanto, afirma ser do Norte, também é ridicularizada e desprezada por Jeca. Mas, não é apenas Jeca que se comporta dessa maneira e é autoritário com sua família. Giovanni (Nicolau Guzzardi), o próspero vizinho italiano, também não trata a mulher muito bem, chegando a dizer, durante uma discussão, que antes de casar-se com ele, ela não passava de uma *sporacciona*.

Ao lado da submissão e opressão, as mulheres do filme, assim como as da sociedade caipira, possuem um importante papel social, influenciando e estimulando as decisões dos maridos. Ao representar cenas de subordinação feminina, o filme revela situações reais da sociedade brasileira e em particular no campo, demonstrando possuir certa autonomia em relação ao seu criador. Gerônima (Geny Prado), a esposa de Jeca, trabalha muito, inclusive para compensar a preguiça do marido e está sempre ao seu lado, o apoiando nos momentos das grandes decisões. Quando Vaca Brava (Roberto Duval) propõe casamento para Marina, Jeca está com medo, mas ela o encoraja a enfrentar o vilão, e o enfrenta junto. Também é ela que convence o delegado a liberá-lo da prisão, devido a suspeita de ter roubado as galinhas do vizinho. Também é ela que o impede de brigar com Giovanni e defende a filha sobre o namoro com

Marcos. Baratinha tem um papel de destaque no filme. É ela, por ser loucamente apaixonada por Jeca, quem descobre as armações de Vaca Brava e o denuncia à polícia.

Já na escolha dos cônjuges, muito diferente dos hábitos caipiras que ficava sob a responsabilidade do pai os acertos de casamento, Jeca não decide a questão para as filhas. Em *Jeca Tatu*, ele respeita o medo que Marina tem de Vaca Brava, preferindo enfrentá-lo, inclusive ameaçá-lo, a admitir o casamento. Também faz “vistas grossas” aos seus encontros com Marcos. Em *Tristeza do Jeca*, também parte da filha a escolha de seu pretendente.

Apesar de sua preguiça, Jeca, tanto em *Jeca Tatu* como em *Tristeza do Jeca*, possui um bom relacionamento com o grupo. Em *Jeca Tatu*, mesmo sabendo das conseqüências que seus atos poderiam ter (a demissão) os camponeses abandonam seus trabalhos na fazenda de Giovani para impedir a migração de Jeca para Brasília. Em *Tristeza do Jeca*, o preguiçoso caipira é reconhecido pelo coronel Bonifácio como o mais influente entre os companheiros e suas decisões e opiniões são respeitadas. Jeca, como identificou Maria Isaura (1973), é um “bem relacionado”; é a ele que os camponeses recorrem em momentos de dúvidas e incertezas.

A relação que o caipira estabelece com a terra é diferente em *Jeca Tatu* e *Tristeza do Jeca*. No primeiro filme Jeca é um pequeno sitiante que, pouco a pouco perde sua pequena propriedade para o ganancioso vizinho latifundiário, com a colaboração do comerciante português, dono do armazém onde Jeca compra os mantimentos e para quem, com o objetivo de saldar suas dívidas, vende suas terras. A partir dessa história de Jeca é possível analisar uma situação freqüentemente vivida pelos camponeses durante os anos de 1950. As primeiras cenas do filme mostram uma fazenda próspera e mecanizada, com vários empregados desenvolvendo atividades diversas, simbolizando a modernidade e o trabalho racional. É a fazenda de Giovanni, o vizinho próspero de Jeca. Nos anos de 1950, o processo de industrialização e urbanização foi acelerado no Brasil, incentivado e legitimado pela ideologia nacional-desenvolvimentista. O campo não ficou alheio a essas alterações. As máquinas foram incorporadas no desenvolvimento de um trabalho mais racional, marcado pela organização e divisão de tarefas. A inserção das máquinas na produção rural

e a atuação de grandes fazendeiros, que utilizaram diversos meios para se apropriar das terras de pequenos camponeses, como Giovani, acabaram por acarretar a migração de muitos camponeses para as cidades. No filme, Jeca simboliza esse camponês que não conseguiu manter suas terras frente ao grande proprietário, nem competir com a mecanização do campo, decidindo migrar e trabalhar na construção de Brasília. Sobre a propriedade da terra, Candido (2001) cita que muitos latifúndios se formaram à custa de proprietários menores, por compra ou espoliação, sendo pouco claras as formas como o território passou de uma mão para outra. Essa é a situação apresentada em *Jeca Tatu*. O caipira, sem perceber e compreender, acaba por perder suas terras para o rico latifundiário em conluio com o aproveitador comerciante português.

Já em *Tristeza do Jeca*, o caipira não é dono do local onde vive. Ele e seus companheiros trabalham e vivem, em ranchos que eles mesmos construíram em mutirão, nas terras do coronel Filinto. É bem provável que sejam agregados, trabalhando na propriedade monocultura, onde cultivam gêneros com a permissão do proprietário e dando em pagamento dias de serviço.

Um dos aspectos da cultura popular caipira mais representado nos filmes de Mazzaropi é a solidariedade grupal. Ao estudar sua cinematografia, podemos identificar esse aspecto em alguns filmes. Este é o caso de *O gato de madame* (o engraxate Arlindo é salvo dos gângsteres pelos seus companheiros de trabalho), assim como o de *O vendedor de lingüiça* (os amigos do cortiço se solidarizam com Carmela, para retirar Gustavo da delegacia), ou ainda o de *O Jeca e a freira* (os amigos de Sigismundo o ajudam a fugir do coronel Pedro). É também o caso de *Jeca, o macumbeiro* (é feito um mutirão para reconstruir a casa de Pirola, destruída pelo coronel), além de *Jeca Tatu* e de *Tristeza do Jeca*, que analisaremos mais detalhadamente. Em todas essas representações o caipira é ajudado por pessoas amigas, conhecedoras de seus problemas e com as quais partilha sua situação de pobreza e opressão. Nesse sentido, como esclareceu Antonio Candido (2001), o *bairro* é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira. Os caipiras vivem num agrupamento familiar, consangüíneo ou não, fortemente marcado pelas práticas de auxílio mútuo. Apesar do termo *bairro* não ser o mais adequado para definir a situação geográfica representada em *Jeca*

Tatu, é a solidariedade do grupo, elemento característico do *bairro*, que ajuda Jeca no momento mais difícil da narrativa.

Em *Jeca Tatu*, Mazzaropi representou esse espírito de amizade e solidariedade entre os caipiras como um valor ao mesmo tempo ético e cultural. Diante das dificuldades de Jeca, da perda da propriedade e da decisão de migrar para Brasília, são seus companheiros que resolvem seus problemas. Um deles se predispõe a “arrumar” tudo: falar com o coronel Florêncio, para propor a troca de votos por terra para Jeca, e estimula os amigos a colaborarem com ele; cada um precisa doar algo. Eles se organizam num mutirão, para ajudá-lo a construir e equipar a nova casa (grande e bonita, com varanda, muito diferente do velho ranchinho de sapé), levando inclusive animais (vacas e galinhas) e alimento. Jerônima serve café e ouve-se uma música ao fundo, parece que são os próprios trabalhadores que cantam. Curiosamente, o único que não trabalha é Jeca, exatamente devido à sua preguiça. Porém, diferente do que analisou Antonio Candido (2001), existe uma divisão de tarefas (alguns serram a madeira, outros carregam tijolos, outros, ainda, constroem a casa ou cortam o mato) e não o trabalho associado.

No meio do mutirão, todos param para rezar e ouvir Lana Bittencourt (representando uma caipira) cantar *Ave Maria*. Como analisamos anteriormente, os números musicais nos filmes de Mazzaropi possuem também uma função estética e financeira. Embeleza e enriquece o conteúdo dos filmes. A escolha da música religiosa, precedida pelo toque de um sino, que também remete ao sagrado, pode ter sido a forma encontrada por Mazzaropi para representar o mutirão, como afirmou Plínio Ayrosa (citado por Antonio Candido), também como um motivo para reforçar a religiosidade.

Em *Tristeza do Jeca*, a solidariedade caipira também é destacada. Quando Toninho (João Batista de Souza) é seqüestrado, todos querem ajudar Jeca a procurar seu filho. Porém, com medo das ameaças do coronel Filinto, eles acabam abandonando o caso. Jeca bate em várias portas e ninguém abre, até que os lembra:

Que é que tá acontecendo gente? Abre a porta Nhá Antônia! Eu quero que vocês me ajudem a procurar meu filho. A gente não vive sozinho, precisa de ajuda. Desde que chegemo aqui, nós trabaiamo junto. Junto, nós construímo as nossa casinha. Nós sempre fumo amigo. Tivemo dia de sacrifício e de luta. Mas, também tivemo tanta festa

bonita! Vocês se lembra? Quando nós chegemo aqui, isso aqui era uma tapera. Nós foi crescendo e nós foi crescendo por que? Quantas festa nós fizemos junto no final das conheita, e eu sempre dava tudo o que tinha prá ajuda ocês. Quem te acompanhou prá pedi a mão da Rosinha pro Mané, Tião? E quando teu filho tava doente, eu fui correndo chama o médico. Quem foi que te ajudo com as despesa do batizado da tua fia, Mateus?

Dessa forma, em *Tristeza do Jeca*, o destaque da solidariedade caipira não é a ajuda para construir ou reconstruir algo material, como em *Jeca Tatu*, antes é um apoio afetivo.

Se considerarmos a perspectiva de análise de Roger Bastide (1959), a partir da qual se considerando o contexto socioeconômico, as práticas culturais poderão ser entendidas, podemos afirmar que o mutirão, ou ainda, a solidariedade de forma mais geral, é fruto das relações sociais de produção, na medida em que as atividades realizadas com base na força de trabalho familiar permite um desenvolvimento do potencial de trabalho, improvável sem a participação de outras famílias.

Outra característica da cultura caipira representada nos filmes de Mazzaropi é a religiosidade. Jeca e sua família são católicos e recorrem aos santos sempre que precisam de auxílio. Em *Jeca Tatu*, o cineasta inicia a narrativa com um “bença mãe”, palavras ditas pela filha de Jeca, revelando que o cotidiano iniciava-se com a benção familiar e, por extensão, sagrada. No mesmo filme, uma das primeiras atitudes do preguiçoso Jeca após se levantar é fazer o sinal da cruz. Nas portas e janelas de sua casa estão pintados o mesmo símbolo cristão, visando a proteção. Quando o seu rancho é incendiado por Giovani, Jeca num longo monólogo afirma:

Jeca: (...), o senhor não teve dó de mim. O senhor sempre procurô me encrencá, falando mal de mim por aí, mas Deus sabe que eu nunca fiz mal prô senhor e ele sabe também que o senhor não presta. Não sô eu que vô fazê justiça. Nem eu, nem o delegado, nenhum homem aqui da terra. É ele mesmo que tá lá em cima oiando tudo.

Giovani: Não vejo ninguém. (com desdém)

Jeca: Não vê porque tá escuro. Home, mesmo que tivesse craro, o senhor não via mesmo, porque pra gente de sua espécie ele não aparece. O senhor não é justo Seu Giovão, por isso ainda vai receber um castigo muito grande. Não é praga que eu tô rogrando não. Quem na terra faz, na terra há de pagar. Eu sinto é pelo senhor mêmo.

Por essa passagem percebemos as crenças religiosas que acompanham Jeca, típicas do mundo rural e especialmente do caipira: deus onipresente

acompanha do céu (contrariamente ao diabo que habita as profundezas da terra), a vida dos homens, julgando-os e fazendo justiça. Justiça que é superior a de todos os homens e a única que Jeca acredita e confia.

Durante o mutirão, em *Jeca Tatu*, soam seis badaladas de sino: é o momento dos caipiras pararem as atividades, ajoelharem e orarem. O olhar de todos é sereno, pleno de fé. Apenas os filhos menores de Jeca, ainda muito crianças, comportam-se diferente: comem bananas e riem, demonstrando inocência e a fartura que dali em diante acompanhará a vida de Jeca.

Em *Tristeza do Jeca*, o mesmo ritual. Ao voltarem do trabalho no campo, as badaladas do sino, tocado pela proprietária da fazenda, reúne os caipiras para rezar. Repetindo o mesmo artifício de *Jeca Tatu*, Agnaldo Rayol canta *Ave Maria do sertão*, descrevendo o dia de trabalho caipira e chamando para a oração:

Quando a tarde declina
 Veste a campina
 Seu manto de prata
 Regressa da roça
 Pró sua palhoça
 De pés no chão,
 E a cabocla bonita
 Roga a paz infinita
 Em sua oração.
 Ave Maria do meu sertão
 Dai paz e amor pro meu coração

Todos tiram o chapéu e abaixam a cabeça, em sinal de respeito e devoção. É dado um close no céu, reforçando o imaginário popular de que deus, os santos e os anjos, nele habitam.

Não faltam santuários domésticos. Em *Jeca Tatu* o pequeno altar está colocado ao lado da cama, com uma imagem de Nossa Senhora e numa moldura outra imagem do Sagrado Coração de Jesus. Em *Tristeza do Jeca* também existe um altar com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, a santa negra. É a ela que Filó (esposa de Jeca) e Maria (sua filha) pedem proteção para o menino Toninho (filho de Jeca) seqüestrado pelo coronel Filinto. Num jogo de cenas, Mazzaropi intercalou a reza das mulheres e o menino correndo risco de vida, podendo ser atacado por uma onça. Mas ele conversa com a onça e a vence, pois afirma que “Deus não gosta de onça que come criancinha”. Para o espectador fica a certeza de que Toninho só se salvou porque a mãe e a irmã estavam orando por ele.

Essa é uma característica marcante da cultura caipira, aos santos era pedido auxílio e proteção nos momentos difíceis.

A religiosidade católica foi representada em grande número de filmes de Mazzaropi, sendo recorrente a presença de personagens padres e freiras. Em algumas produções, como *O corintiano*, *Jeca*, *o macumbeiro*, *Jeca e seu filho preto* e *Jeca e a égua milagrosa*, além do catolicismo, também há a representação de elementos do espiritismo e da umbanda. Nesse sentido, mesmo contextualizados em regiões rurais (com exceção de *O corintiano*), esses filmes representam aspectos religiosos tipicamente urbanos e de áreas com forte presença negra.

Se essas representações destacam corretamente a importância da religiosidade para os caipiras, elas não revelam muitas peculiaridades. A relação que Jeca e sua família estabelecem com os santos está muito longe do que Maria Isaura (1973) identificou como uma relação pessoal entre os caipiras e os santos. Os espaços entre o sagrado e profano também estão perfeitamente delimitados nos filmes de Mazzaropi. A postura e as expressões dos personagens mudam completamente quando se trata de questões sagradas. Também faltou nessas produções as festas, com a distribuição de alimentos e para dançar o fandango ou o cururu, e as promessas, comuns na cultura popular caipira.

Assim, no tocante à representação da religiosidade, os filmes de Mazzaropi nos revelam traços conservadores, comuns no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás. Deus (o bem) enfrentando o mal é constantemente reforçado, diferentemente do messianismo representado no Cinema Novo, que seria um dos caminhos da revolução.



Jeca Tatu, 1959.



O Jeca e a freira, 1967.

Como já foi mencionado Jeca é um caipira “preguiçoso” e por isso, não planta, nem cuida de animais. Não está integrado nem mesmo numa economia de subsistência, própria do mundo caipira. Vive com sua família num rancho de sapé, onde falta não apenas conforto, mas também alimento. A “preguiça”, ou ainda, a ausência de trabalho também se apresentam em outros filmes de Mazzaropi: *As aventuras de Pedro Malasartes*, *O Jeca e a freira*, *No*

paraíso das solteironas, Uma pistola para Djeca, O Jeca macumbeiro, Jeca e o capeta, Jecão... um fofoqueiro no céu, Jeca e seu filho Preto e O Jeca e a égua milagrosa. Nos demais filmes, tanto nos enredos urbanos, como nos enredos rurais, Mazzaropi representa um caipira trabalhador. Mas, a “preguiça” não acompanha outros personagens do enredo: a mulher, filhas, e amigos do caipira, todos trabalham.

Em *Tristeza do Jeca*, exatamente como em *Jeca Tatu*, a primeira vez que Jeca aparece no filme está dormindo. Enquanto todos voltam de um dia exaustivo de trabalho no campo, ele passou dormindo o dia todo à beira do rio, a pretexto



Tristeza do Jeca, 1961.

de pescar, mesmo depois dos avisos de um amigo, de que ali não dava peixe. Para provocar o riso, o peixe pescado pelo caipira é um pedaço de bacalhau. Sua mulher, Filó (Geny Prado) avisa que não é para reclamar se o coronel Filinto (Nicolau Guzzardi) descontar o dia de trabalho.

Em outra cena de um número musical, Mazzaropi interpreta *Sopro do vento* (1961), de Elpídio dos Santos. Enquanto todos os companheiros estão trabalhando, ensacando grãos e carregando os sacos, Jeca está deitado numa carroça e canta:

Jeca: Como é grande a natureza
Que põe tudo em seu lugá...

Coro: Mas você é uma tristeza
Vem na roça pra deitá

Jeca: Ô, ô, ô, deixa eu admirá
Olha só que beleza é o vento
Assoprando o arrozá

Coro: Ô, ô, ô, faz o Jéca sonhá
Ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô

Jeca: Esta terra é muito boa
Tudo tem e tudo dá

Coro: Mas não fique ai atôa
É preciso trabalhá

Jeca: Ô, ô, ô, eu só quero é olhá
Faço muito da cama sair
Neste tempo de frio...

Coro: Ô, ô, ô, este Jeca é vadio
Ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô

Muito próximo da representação popular do caráter indígena hedonista, que retirava tudo o que precisava e na medida em que precisava da natureza, Jeca (o caipira descendente de brancos e indígenas) destaca a fartura da terra,

que é muito boa e “tudo dá”, sendo desnecessário o excesso de trabalho. Os companheiros, já integrados na lógica capitalista do acúmulo, retrucam que para isso “é preciso trabalhar”.

Se a “preguiça” é explorada nas primeiras cenas de *Tristeza do Jeca*, cedendo espaço para as práticas coronelistas, em *Jeca Tatu* o aspecto latente é o choque da sociedade do trabalho racional, representada por Giovani, e a “preguiça” de Jeca. A ordem das cenas enfatiza esse conflito e reforça a sua “preguiça”: a câmera revela uma fazenda onde cedo os trabalhadores já estão no campo desenvolvendo diversas atividades (o corte da cana, o preparo do solo para o plantio com a utilização de máquinas) sendo inspecionados pelo proprietário italiano. Na bucólica cena seguinte, a esposa de Jeca, Jerônima (Geni Prado), já está trabalhando (prepara o café, corta a lenha, soca o arroz) e a filha do casal, Marina, sai para buscar água. Enquanto Jeca, depois da insistência de Jerônima, se espreguiça, abre a janela com o pé (sem se levantar da cama), senta lentamente, acende o cachimbo, cospe no chão e faz o sinal da cruz olhando para a santa colocada na cabeceira, ao lado da cama. Jeca é “preguiçoso” não apenas frente ao vizinho italiano, mas aos próprios familiares que antes dele já levantaram e estão “cansados de trabalhar”, como enfatiza Jerônima. Para a esposa ele é um bicho preguiça, um “home mole”. Já para Giovani, Jeca é um caipira estúpido e sem vergonha, sem nenhum contato com a terra. De forma pejorativa o chama de “amarelo” e quer vê-lo longe dali. Na grande maioria das cenas, Jeca sempre aparece sentado, descansando ou dormindo, mesmo naquelas em que, após o incêndio de sua casa, os companheiros se unem num mutirão para ajudá-lo a construir um novo lar. Todos trabalham, menos Jeca, apesar de ser o grande beneficiado, que resolve dormir. Entre seus companheiros a “preguiça” de Jeca não é mal interpretada, ao contrário é compreendida e aceita, pois todos contribuem e trabalham para o seu bem-estar, mesmo vendo-o dormir.

Em outra seqüência, quando o rancho está queimando, a mulher e a filha apavoradas estão preocupadas em salvar as duas crianças (filhos mais jovens do casal) e alguns utensílios e roupas da casa. Jeca lentamente prepara um cigarro de palha e lembra, numa voz arrastada, à mulher: “lá em cima do fogão tem uma carça minha, não dexe queimá.” Existe um certo exagero caricato neste momento,

mas com a nítida intenção de frisar uma personalidade e um valor que é, de fato, na conjuntura que se vivia no país, um anti-valor. É a licenciabilidade de Mazzaropi sobre a realidade social vivida, para criticá-la.

Nesse contexto, a questão é: por que em fins dos anos de 1950, auge da ideologia nacional-desenvolvimentista, Mazzaropi representa um caipira “preguiçoso” e não sintonizado com a sociedade do trabalho? Por que num contexto crescente de valorização do trabalho, o “preguiçoso” Jeca enriquece, mesmo sem trabalhar? Algumas hipóteses podem ser aventadas. Primeiramente, que a “preguiça” de Jeca Tatu é um elemento estético associado ao Jeca de Monteiro Lobato, garantindo um sucesso de público, importante para o empreendedor-produtor Mazzaropi. Segundo, que a “preguiça” de Jeca se contrapõe ao discurso dominante da sociedade disciplinada e laboriosa, revelando um outro ritmo de trabalho, mais próximo das necessidades dos caipiras.

Ao se comparar o Jeca Tatu de Mazzaropi com o dos contos de Monteiro Lobato, *Velha praga* (1914) e *Urupês* (1918), percebem-se apenas algumas semelhanças. Comenta-se, inclusive, que Mazzaropi jamais leu Monteiro Lobato. Em entrevista ele admitiu que pouco o conhecia. Sabe-se, apenas, que se inspirava em roteiros de peças teatrais filodramáticas.

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

atrair um grande número de pessoas para as salas de cinema, que já o conheciam das propagandas publicitárias, principalmente se considerarmos que *Jeca Tatu* é o segundo filme produzido pela PAM Filmes, produtora de Mazzaropi, que, nesse momento, ainda buscava firmar-se no mercado nacional.

Porém, seria reducionista analisar a representação da “preguiça” em *Jeca Tatu*, unicamente pelo prisma estético, visando o sucesso de bilheteria. A segunda hipótese deve ser considerada e problematizada. Candido (2001) explica que a “preguiça” no caipira deve ser compreendida como uma fuga do status da escravidão e uma desnecessidade de trabalhar, pelo fato de produzirem sempre mais do que consomem e não se preocuparem com reservas ou estoques. *Jeca Tatu*, assim, é um filme que está na contramão e por isso torna-se crítico ao discurso da sociedade do trabalho. No entanto, essa crítica não é direta e pura, aparece entrelaçada com elementos do universo caipira, com um ritmo de trabalho diferenciado do espaço urbano, ou ainda, no caso específico de Jeca, reforça um estereótipo do caipira, a preguiça.

Devemos destacar ainda que, o “preguiçoso” Jeca é um personagem absurdo, em sua completa inatividade e inutilidade. Mazzaropi caricaturiza ao máximo, ridicularizando um dos aspectos mais importantes da ideologia desenvolvimentista, a glorificação do trabalho. Revelando, assim, que o filme tem uma lógica interna própria, independente dos seus efeitos comerciais.

É importante lembrar aqui que, Candido (2001) defende a tese de que com o avanço das práticas capitalistas o modo de vida caipira tradicional se desintegraria. A cinematografia de Mazzaropi nos faz refletir sobre outra possibilidade: quanto mais o país tornava-se urbano e incorporava as práticas capitalistas, mais caipira tornava-se o personagem Jeca Tatu. Novamente a representação contesta a ideologia, ainda que propondo o absurdo.

Mesmo na contramão das propostas desenvolvimentistas e da sociedade do trabalho, e de forma mais ampla das práticas capitalistas, *Jeca Tatu* sutilmente contesta a ordem dominante. Em momento algum Jeca, assim como o fez Macunaíma (somente depois de seis anos de vida pronuncia suas primeiras palavras: “ai, que preguiça!”), assume sua preguiça. Em várias cenas ele afirma que está muito cansado de trabalhar ou, então, muito ocupado, ou ainda, não tem tempo, porque ele é totalmente consumido pelo trabalho. Quando Giovanni o acusa

de ter roubado suas galinhas, a resposta de Jeca ao delegado é conclusiva: “Ele tá querendo vê minha desgraça, mas, num vai vê. Eu tenho trabaiado das seis da manhã as seis da tarde. Tá bom!” Jeca se diz um homem trabalhador e tudo o que possui foi conseguido com “muito suor e está pago”. Ao rejeitar o pedido de casamento de Vaca Brava, Jeca explica que “eu sou um homem trabalhador, não quero dizê que você seja vagabundo, mas é um homem que não gosta de trabaia! E eu não quero vagabundo na minha famia.”

A “preguiça” em *Jeca Tatu* não combina com os discursos construídos pelos segmentos dominantes da sociedade sobre trabalho e trabalhador. É uma representação que desmitifica a imagem da unicidade social e aponta para a existência de outras atitudes, bem diferentes daquelas que são apresentadas como únicas e politicamente corretas. O modelo burguês de organização, disciplina e racionalização são desarticulados, dando lugar à outra visão de mundo.

Essa mesma “preguiça” que questiona e desconstrói a ideologia da unicidade da sociedade moderna em vias de construção nos anos 1950, contrária às propostas capitalistas e à ideologia nacional-desenvolvimentista, assumindo um tom de crítica social, revela um outro aspecto das relações sociais: a do brasileiro que consegue vencer na vida não por mérito ou trabalho próprio, mas por meio do seu “jeitinho”.

A presença da “preguiça” (assim como a comicidade e a própria estrutura fílmica) aproximam os filmes de Mazzaropi do gênero da chanchada. Segundo Afrânio Catani e José Souza (1983):

As situações criadas nos filmes, de modo geral, não se situam no interior de um processo de produção (e, portanto de existência) capitalista. Os personagens movimentam seus valores tradicionais e até rurais, carregando os valores coletivos de família, vizinhança, parentesco e trabalho. São, em suma, agentes que não assimilaram a individualização da sociedade urbano-industrial, mas nem por isso são esmagados ou achatados pelas relações que se estabelecem no interior dessa sociedade. (CATANI, SOUZA, 1983, p. 77)

Nas chanchadas e nos filmes de Mazzaropi não existe uma valorização do trabalho como fator de produção capitalista ou de forma puritana. Os personagens não se enquadram no padrão burguês estabelecido para o desenvolvimento urbano-industrial, vigente nos anos 1950 e 1960 no Brasil. Nesses filmes existe

uma representação das pessoas mais simples que não foram cooptadas pelo desenvolvimentismo.

Em seu último filme, *O Jeca e a égua milagrosa* (1980), Mazzaropi aborda uma outra importante característica do meio rural: as relações sexuais entre homens e animais, notadamente cabras e éguas. Raimundo (Mazzaropi), por gostar muito de animais, é visto seguidamente conversando e acariciando a “égua milagrosa” do Coronel Libório, corrupto político da região que se utiliza da religião da umbanda para angariar votos. Apesar de a população admitir a existência de “namoros” entre animais, notadamente éguas, e humanos, não aceita que Raimundo “se aproveite” da égua milagrosa. Para moralizar e respeitar o animal divino, os habitantes exigem o seu casamento.

Se algumas características da cultura popular caipira são representadas nos filmes de Mazzaropi (a solidariedade, a religiosidade católica, a rusticidade, a família patriarcal, com forte presença do papel feminino, a preguiça), existem também muitas ausências. Nenhuma referência é feita sobre as refeições coletivas, um momento de solidariedade que reforçava os vínculos entre a vizinhança. Como normalmente os caipiras alimentavam-se muito mal, esses momentos eram os apropriados para o consumo da carne, conseguida por algum integrante do grupo por meio da caça. Aliás, o consumo da carne está ligada ao imaginário do homem rural e sua falta gerava o fenômeno já assinalado e que Candido (2001) denominou de *fome psíquica*. Em *Jeca Tatu*, ao contrário, o caipira alimenta-se relativamente bem, comprando tudo o que necessita na mercearia de Bento: café, arroz, feijão, farinha, açúcar. E quando foi acusado de roubar as galinhas de Giovani, até ovo integrou o seu cardápio. Vale destacar que essa questão foi muito bem explorada em *A marvada carne* (1985) de André Klotzel, filme que representa com fidedignidade a cultura popular caipira.

Outros traços totalmente desprezados por Mazzaropi, e que são muito importantes na cultura caipira, foram os benzimentos e as superstições, não dirigidos somente à saúde, mas aos vários problemas da vida. O caipira era “um segmento do meio, ao mesmo tempo natural, social e sobrenatural.” (CANDIDO, 2001, p. 220). Em nenhum filme de Mazzaropi, mesmo que de forma sutil, existem benzedeiros e a cura de doenças (seja humanas ou de animais), por meio de rezas e unguentos, tão comuns no mundo rural. A religiosidade representada é

mais próxima da cultura oficial do que da popular. Luiz Alberto Pereira, ao homenagear Mazzaropi com sua película, parece buscar preencher esse vácuo. Em *Tapete vermelho* (2006), Quinzinho (Matheus Nachtergaele) é fã e imita, no andar desengonçado, nos gestos e nas atitudes, o caipira Jeca Tatu. Sua esposa, Zulmira (Gorete Milagres), é a melhor benzedeira da região e todos esperam que ela chegue para aliviar seus males. Todo o imaginário do mundo caipira reaparece nesse filme.

Por fim, não podemos deixar de mencionar as considerações que Tolentino (2001) faz do filme *Jeca Tatu*, ao analisar de forma geral a representação do rural no cinema brasileiro. Pelo que pudemos apurar, é o único artigo que analisa de forma mais pormenorizada essa produção de Mazzaropi, porém, a autora recupera o filme e, de forma geral, o caipira, apenas para desprezá-los. Para a autora, Mazzaropi construiu uma “imagem grotesca, exagerada, maltrapilha e caricata” do homem pobre rural, não afinado com os códigos da modernidade e sem traquejo social. Mas, de fato ela não consegue perceber que a ênfase caricata no Jeca de Mazzaropi tem a função da sátira e o artista sentiu-se livre para dela lançar mão como forma de dar mais impacto crítico e contestador ao seu personagem.

Para Tolentino, o Jeca Tatu de Mazzaropi é uma cópia do Jeca Tatu de Monteiro Lobato. Para defender tal argumentação, a autora menciona que logo nos letreiros iniciais, o cineasta afirma que o filme é uma homenagem a Lobato. Também utiliza como argumento que no Brasil do início do século XX, período vivenciado por Lobato, e dos anos 1950, vivenciado por Mazzaropi, o atraso e a modernidade conviviam, exatamente como no filme, em que apenas uma cerca (das propriedades de Jeca e Giovani) separa o progresso do atraso. Apesar da validade desse posicionamento, apresentando a modernidade e o atraso como duas faces da mesma moeda, é notório que as histórias dos dois caipiras transcorrem de formas diferenciadas. O Jeca Tatu de Monteiro Lobato não é sagaz como o de Mazzaropi. A autora não problematiza a preguiça de Jeca e deixa-nos acreditar que somente podem ser “heróis” e vencedores os trabalhadores e os ajustados ao sistema. Aos malandros, vagabundos e preguiçosos, restaria apenas a alcunha de “anti-heróis”. E assim fazendo, não é capaz de perceber que exatamente por se contrapor ao discurso dominante, o

“anti-heroísmo” do Jeca “preguiçoso” se reconfigura num “heroísmo”, num valor alternativo à camisa-de-força dominante.

Deixando a problemática central da preguiça de Jeca em segundo plano, nem mesmo as cenas mais simples e banais em *Jeca Tatu* são compreendidas pela autora, que desde o início de sua análise assume um posicionamento bem ao estilo da crítica dos anos 1950 e 1960 que via validade apenas nas produções do Cinema Novo. A autora não compreende que Vaca Brava é uma paródia do *cowboy* mocinho norte americano, tão comuns às chanchadas, de onde Mazzaropi também captou experiências. Ele é o desajustado no meio rural representado por Mazzaropi, não é o bom partido que merecia casar-se com Marina, como insinua Tolentino.

Compactuando com os ideais nacional-desenvolvimentistas, Tolentino analisa o caipira Jeca pela perspectiva urbana, por isso ele não possui “traquejo social”. No entanto, seu “traquejo” é outro, é a sua caipirice, que não é corrompida frente aos hábitos modernos e citadinos. Afinal, não são apenas os discursos dominantes e sérios que têm direito a refletir sobre questões sociais.

5.2 A relação do caipira com a política

As questões políticas são representadas em pelo menos uma dezena de filmes de Mazzaropi. Em alguns deles elas surgem rapidamente, numa ou noutra cena, apenas em algum comentário do caipira. Em outros essas questões acompanham toda a narrativa. É o que acontece em dois filmes que escolhemos para a análise: *Chico Fumaça* e *Tristeza do Jeca*. No primeiro existe uma forte referência ao governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), enquanto no segundo são representadas as práticas coronelistas. Em *Jeca Tatu*, apesar de o tema central ser o embate entre a preguiça de Jeca e o trabalho racional representado por Giovani, quando o caipira, sem casa e sem terra, resolve migrar para Brasília é introduzido na narrativa um “coronel” e um deputado citadino, que usufrui da prática dos currais eleitorais. A representação de “coronéis” e de práticas coronelistas é comum nos filmes de Mazzaropi, mesmo naqueles em que não existe exatamente um grande proprietário agrícola, a relação que é

estabelecida com o caipira, faz referência à relação dos coronéis com seus apadrinhados.

Os fazendeiros, totalmente ignorados nas cidades, possuíam um papel político importante durante a Primeira República, pois decidiam os que seriam deputados, senadores e até presidentes. Não existindo mais escravos e sim homens livres, cidadãos com direito a voto, era necessário convencer ou coagir essa grande massa, que crescia rapidamente, a votar nos candidatos indicados. Para tanto, o “coronel” se comportava como se a lei fosse dele, como se todos os instrumentos legais fossem seus: o delegado, o juiz, o escrivão, os eleitores, os votos, as urnas, enfim, tudo obedeceria ao seu comando. Esses “coronéis” mantinham seu poder devido à posse da terra e de quem nela habitava, seus parentes e apadrinhados (trabalhadores, parceiros ou pequenos proprietários), que viviam à custa de sua graça. Para servir aos “coronéis” e provar sua lealdade, os que dele dependiam deveriam votar nele ou em quem ele indicasse. Até mesmo os analfabetos aprendiam apenas a assinar o próprio nome para tornarem-se eleitores. Apesar dos filmes de Mazzaropi terem sido produzidos nos anos 1950 e 1960, referenciam esse sistema político, pois mesmo com as mudanças políticas de 1930, essas práticas ainda vigoravam no país.

Frente aos problemas de Jeca (em *Jeca Tatu*), um dos companheiros sugere procurar o coronel da região, Florêncio, para oferecer os votos dos camponeses em troca de terra para o amigo caipira. São os próprios camponeses que explicam ao coronel que Felisberto, deputado estadual em São Paulo, necessita de dois mil votos para ser eleito, comprometendo-se a conseguir esse número de votantes, com a condição de Jeca receber terra para reconstruir sua vida. É importante frisar que em nenhum momento essa proposta de troca de votos por terra é iniciativa ou idéia do coronel, do deputado ou do próprio Jeca, são os camponeses, que num ato solidário, vêm como única alternativa utilizar-se dos conchavos e das benesses políticas.

Essas cenas revelam que o coronelismo, não apenas ainda vigorava no campo, como existiam políticos nas cidades, consideradas símbolos da democracia e da modernidade, que usufruíam dessas práticas. Era no estado de São Paulo que vigoravam essas práticas contraditórias: enquanto a capital crescia com as migrações (do interior e do nordeste) e a industrialização, enfim se

modernizava, no interior as práticas mais tradicionais e coronelistas, o transporte gratuito para os eleitores, os currais eleitorais e o empreguismo, ainda eram comuns. Muitos políticos da capital, exatamente como Felisberto, possuíam raízes, contatos e apoio camponeses, mantendo-se no poder graças ao voto de inúmeros caipiras, que na verdade, não usufruíam de sua administração. Como nos explica Carone (1985), a organização das forças de origem urbana chegou a assustar o poder oligárquico, mas não foi suficiente para derrubá-lo, pois ainda lhe faltava capacidade e tradição organizatória suficientemente forte para abalar o poder oligárquico estadual que se mantinha ainda como força dominante.

Porém, em *Jeca Tatu* os camponeses não estão desprotegidos e inocentes frente ao sistema eleitoral: são eles que procuram o coronel e se dispõem a trocar seus votos, único elemento de barganha para adquirirem o que almejam, uma vez que a política de Felisberto não os beneficiaria. Nessas cenas, eles revelam-se conscientes do sistema, utilizando-o a seu favor e em benefício próprio e do grupo.

Mesmo frente à caipirice de Jeca e ao seu desajuste aos códigos urbanos e modernos, Felisberto o recebe bem em sua bela e grande casa, ostentando sua riqueza que o afasta da vida simples daqueles que se comprometeram em elegê-lo. O motivo de tanta gentileza e condescendência é a promessa dos dois mil votos, Felisberto não consegue esconder a empolgação quando Jeca lhe entrega a lista com os nomes dos votantes. Jeca é visto como o representante dos camponeses e exercendo influência sobre eles, situação que irá se repetir em *Tristeza do Jeca*. Na mentalidade oportunista de Felisberto (que usa uma camisa com o brasão de vários times de futebol, ou seja, torce por todos, de acordo com seus interesses) tratá-lo bem, terá como retorno uma boa votação.

Felisberto está sempre discursando, em defesa “dos fracos e oprimidos”, num tom empolgado e com muitos gestos, na tentativa de angariar votos. Quando o taxista que levou Jeca até sua casa, entra enfurecido pela falta de pagamento, Felisberto logo o acalma: “o senhor é um homem honesto, trabalhador, um profissional do volante, merece toda a nossa consideração. Eu sendo eleito, prometo lutar pela classe”. O motorista de táxi, o trabalhador cidadão e esclarecido – como almejava a intelectualidade – arruma o paletó, sentindo-se valorizado. Jeca atrás de Felisberto, concorda com a cabeça, aplaude o discurso,

mas sua fisionomia é de desdém, de quem conhece as falcatruas e falsidades do político, de quem já ouviu esse discurso antes e sabe que não passa de palavras vazias.

De volta ao interior, durante um comício, Felisberto promete publicamente defender os interesses do homem agrícola, representado por Jeca, e resolver seus problemas. Porém, só poderá fazê-lo se os camponeses votarem nele. No meio das várias promessas, Jeca interrompe e avisa: “promete só não resolve, precisa coisá mesmo.” Felisberto dá uma risadinha, arruma a gravata, e diante da esperteza do caipira fica sem jeito. Para defender-se fala para a multidão: “nada de promessas inúteis”. Antes de ser eleito, por exigência de Jeca, mas contando com o total reconhecimento dos camponeses, Felisberto doa as terras e equipamentos para o caipira. Nessa passagem fica claro que o caipira, assim como seus companheiros camponeses, conhece exatamente como agem os políticos interesseiros, como Felisberto, e na dúvida sobre sua honestidade, é melhor receberem logo o que necessitam.

O comportamento de Jeca corresponde ao que Maria Isaura (1973) analisou nas sociedades caipiras. O voto é interpretado como um momento de barganha ou de reciprocidade. O caipira vota naquele de quem recebeu algo, ou ainda, irá receber. Votar num coronel, ou num candidato por ele indicado, não simboliza aceitar passivamente a sua vontade e sim, dar conscientemente seu voto a um chefe poderoso de quem poderá receber algo.

Apesar dessa passagem em *Jeca Tatu*, o melhor filme de Mazzaropi para analisar as práticas coronelistas é *Tristeza do Jeca*. Nele é representado como os coronéis faziam manobras políticas aproveitando-se da situação de submissão em que se achavam os camponeses. É também representado a maneira que os camponeses se organizavam para suportar e reagir a essas coações.

O filme *Tristeza do Jeca* é o 13º na filmografia de Mazzaropi e o segundo em que personifica o personagem preguiçoso criado por Monteiro Lobato, Jeca Tatu. Nessa película, Jeca é um camponês que vive, juntamente com sua família e outros camponeses seus amigos, na fazenda do Coronel Filinto (Nicolau Guzzardi), para quem trabalham. O período é de eleições e os camponeses devem votar em seus “patrões” para continuarem a ter moradia e trabalho, ou seja, o filme possui como eixo principal a troca de votos, já mencionada em *Jeca*

Tatu. Disputam o cargo de prefeito o coronel Filinto e o coronel Policarpo (Genésio Arruda), que aparentemente vive dormindo. No entanto, a campanha de Policarpo é encabeçada pelo coronel Bonifácio, muito aplicado em sua vitória, uma vez que, sua fazenda está hipotecada com ele. Bonifácio também acredita que, se Policarpo assumir a prefeitura, será ele que efetivamente governará. No vale-tudo das eleições não faltam seqüestros, atentados e promessas de casamento, além das ameaças de perda de emprego e moradia.

Logo no início do filme se apresenta a síntese do conflito da narrativa: a disputa política entre coronéis rivais. Numa placa lê-se “Bonifácio exige seu voto para coronel Policarpo”, na qual os camponeses da fazenda vizinha, do coronel Filinto, atiram lama. Em seguida, a charrete do coronel Bonifácio, trazendo seus filhos da capital, atola numa poça de lama, Vinícius (Roberto Duval), o fiel capataz, pede ajuda aos trabalhadores do coronel Filinto, que simplesmente se negam pelo fato de “serem de outra fazenda”. Para os camponeses o certo é “acompanhar o patrão até ele morrer”, desde que ele seja bom. De acordo com a mentalidade camponesa, enquanto Filinto der sua parcela no acordo (moradia e trabalho), eles continuarão dando a sua (votando no coronel ou em quem ele indicar).

O assunto entre os camponeses é a eleição, mas Jeca não quer saber de política, “entra prefeito e sai prefeito e tudo é sempre igual”, revelando sua descrença. Sobre as disputas entre Filinto e Bonifácio, Jeca tem um posicionamento definido: Policarpo é mesmo mais honesto que Filinto e provavelmente faria uma melhor administração. No entanto, Jeca sabe que, Policarpo, devido à sua idade avançada, governaria sob o comando de Bonifácio, e nada faria para beneficiar os camponeses.



Jeca Tatu conversando com o filho de Bonifácio.

Bonifácio resolve convencer os camponeses da fazenda de Filinto a votarem em Policarpo, pois somente os votos de seus trabalhadores são insuficientes para garantir a vitória na eleição. Para tal intento, chama seus filhos do Rio de Janeiro para ajudá-lo a vencer as eleições. O plano de Bonifácio é convencer Jeca, pois ele é influente entre os

camponeses, se Jeca aceitar votar em Policarpo, os demais o acompanharão. Logo, na primeira tentativa de conversa com Jeca, os filhos de Bonifácio (Sérgio e Marcos), percebem que não será tão fácil assim convencê-lo a votar em Policarpo. Mesmo sem compreender grande parte do vocabulário utilizado, deixa claro que compreende as intenções da visita e se recusa a ajudá-los. Irreverentemente, manda-os “pentear o macaco” e não se submete ao jogo político proposto. Por acreditar que “homem honesto não trai o patrão” e explicando que têm tudo na fazenda de Filinto (terra, ferramenta, remédio, ordenado), não aceita a proposta, nem o suborno para apoiar Policarpo, o que significaria ir trabalhar na fazenda de Bonifácio. Marcos, já saindo, afirma que Jeca poderia ficar rico, ao que ele responde: “com essa conversa minha vó morreu na encruzada”.

Diálogos entre o caipira, muitas vezes analfabeto e “ignorante”, e os “doutores da cidade” são recorrentes nos filmes de Mazzaropi. Nessas cenas, apesar de não saber o significado das palavras e nem pronunciá-las, o caipira não aquiesce e não se curva ao mandonismo, sabendo, por intuição e experiência, que aquilo não passa de um jogo de palavras para convencê-lo a fazer algo que efetivamente não concorda.

Fracassado esse primeiro intento, afinal Jeca não é tão influenciável assim, Bonifácio, por sugestão de Vinícius (que percebeu certo interesse entre o filho do coronel e a filha de Jeca), resolve coagir Sérgio a namorar e prometer casamento à Maria, a moça mais bonita e cobiçada da região, tendo muitos pretendentes. Lógico, após as eleições ele voltaria a estudar e morar no Rio de Janeiro, Maria seria utilizada apenas para convencer Jeca da fidelidade de Bonifácio. Os camponeses percebem que esse namoro é “falsificado” e que pessoas como Sérgio e Bonifácio são “danada e se aproveitam da boa fé dos outros.” Porém, também afirmam que Maria é bonita demais para os rapazes da região e que de pobre já basta Jeca. E, afinal, quem deve escolher seu namorado é a moça. Esse comportamento ambíguo na fala e no comportamento dos camponeses e de Jeca, será verificado também com relação à política.

Por outro lado, Filinto não quer perder o voto de seus trabalhadores e, ao ser informado do namoro entre Maria e Sérgio, manda seu capataz ameaçar os camponeses. Mais tarde o próprio Filinto irá até a casa de Jeca ameaçá-lo. Em

ambas as situações, os camponeses ficam com medo de que as promessas sejam cumpridas. A esposa de Filinto, Manuela (só pela fisionomia já sabemos que é maldosa), elabora um plano mais eficiente e violento: seqüestrar o filho de Jeca, o menino Toninho. A família só o verá de novo, após as eleições e se Filinto vencer. Mesmo após o seqüestro, Filinto continua utilizando o expediente de ameaçar os camponeses. Seu capataz avisa: “se ele perder, desapareçam da região”. Se o coronel Bonifácio opta pela persuasão e promessas, já Filinto representa o coronel que se utiliza de ameaças, da violência e do medo dos camponeses para conseguir o que almeja.

Em todas essas cenas é revelado o quanto os coronéis, no personagem de Bonifácio e de Filinto, acreditavam manipular os camponeses, por meio de promessas vazias, chantagens e da violência. No entanto, as cenas mais representativas dessa situação são aquelas em que Bonifácio organiza um rodeio para “emocionar e divertir” os camponeses. Na verdade, trata-se de um misto de diversão e política, uma vez que o rodeio inicia-se com um comício.

Mesmo ameaçados, os trabalhadores da fazenda de Filinto resolvem, liderados por Jeca e em busca de diversão, comparecer ao rodeio. Eles acreditam que, de alguma forma, o namoro entre Maria e Sérgio, também poderá beneficiá-los. Mesmo contra a vontade, Jeca é colocado no palanque, onde por meio de um jogo de palavras, é levado a manifestar seu apoio ao coronel Policarpo, na presença de grande número de camponeses:

Bonifácio: O Jeca está do lado do Coronel Policarpo! (Falando alto, para que todos ouçam)

Jeca: Eu não tô do lado de ninguém.

Vinícius: Não diga isso! Então você não está do lado do Coronel Policarpo? (Falando apenas para Jeca ouvir e apontando que, geograficamente, estava ao lado do Coronel)

Jeca: Tá certo.

Vinícius: Jeca, você não está do lado do Coronel Policarpo? (Falando alto, para que todos ouçam)

Jeca: Tô! (Falando alto, para que todos ouçam)

APLAUSOS

Bonifácio: Desde já, sentimo-nos vitoriosos, porque o Jeca apóia o Coronel Policarpo!

Jeca: Pera aí gente! Cês ficam falando umas bobage, que eu não tô entendendo nada. Eu não apoio ninguém, quem que apóia?

Vinícius: Jeca, não diga isso! Se o Coronel Policarpo levar um tropeção e cair, você não apóia o Coronel Policarpo? (Falando apenas para Jeca ouvir)

Jeca: É claro que apoio.

Vinícius: Jeca, você não apóia o Coronel Policarpo? (Falando alto, para que todos ouçam)

Jeca: Apoio! (Falando alto, para que todos ouçam) Pode cai véio. Se você cai, eu te seguro, viu? (Falando apenas para o Coronel Policarpo)
APLAUSOS

Afinal o plano de Bonifácio dava certo: Jeca, bem quisto entre seus companheiros, com essas palavras os influenciaria na hora da eleição. Jeca, assim como sua filha Maria e o restante dos camponeses, está sendo ludibriado e enganado. Ele acaba agindo não de acordo com o que quer ou pensa e sim por influência do capataz. Essas cenas nos revelam um camponês que é lembrado apenas nos períodos de eleição. Ao gosto dos coronéis, ele é ingênuo, submisso e ignorante, apenas massa de manobra em suas mãos, sem poder de decisão e totalmente influenciável. Não é reconhecido como cidadão e seu voto é barganhado pela estabilidade no trabalho e pela permanência na moradia, pelo menos até as ameaças do próximo período eleitoral. Nenhuma das promessas de campanha é cumprida, e até mesmo a plataforma política de Policarpo, a defesa do homem do campo, não passa de uma estratégia política de Bonifácio para iludir os camponeses.

No entanto, apesar dessa aparente ingenuidade e submissão, percebe-se, por outras cenas, que os camponeses são conscientes dos jogos políticos, e mesmo sob completa vigilância conseguem fazer valer o seu poder de decisão. Quando os camponeses vão para o rodeio, além da música sugestiva que cantam²⁷, revelando que conhecem as manobras políticas no período eleitoral, Jeca, conduzindo o grupo, carrega uma placa onde se lê de um lado “Viva o Coronel Filinto” e do outro “Viva o Coronel Policarpo”. A placa muda de posição de acordo com os interesses dos camponeses. Seriam eles manipulados ou estariam utilizando as regras do jogo para agir em benefício próprio? Naquele momento buscavam diversão, afinal era domingo, e para isso burlavam o controle do Coronel Filinto.

Porém, as cenas mais representativas são aquelas do dia da eleição. Os capatazes de Filinto e Bonifácio saem em busca de eleitores, entre eles encontram uma velha senhora:

²⁷ A vida vai melhorá, por isso vamo votá / Sobe o preço do feijão / Sobe o preço do arroz / Sobe tudo como o rojão / Sobe tudo, pra baxá depois / Mesmo que a vida não baxá / Nós votaremos na eleição / Se o candidato fala em trabaiá / Ai, ai, ai, ai, só assim é que nós não vota não.

Vinícius (capataz de Bonifácio): D. Meire, seu marido já tem candidato?
D. Meire: Não senhor, ninguém falo com nós ainda. (Esfregando os dedos em sinal de dinheiro)
Vinícius: Ah! Sim. O que a senhora precisa?
D. Meire: Preciso de tudo.
Vinícius: Tudo o quê?
D. Meire: Roupa, dinheiro, remédio, carçado.
Vinícius: Quinhentos mil réis dá para isso, não dá?
D. Meire: Dá até pra repeti.
Vinícius: Leva esse dinheiro e estas cédulas do Coronel Policarpo, dá para o seu marido e seus filhos votarem nele (Acariciando o rosto de D. Meire).
D. Meire: Tá bem.
Capataz do Coronel Filinto: Alguém falou com a senhora?
D. Meire: Não.
Capataz do Coronel Filinto: E esse cabra, o que ele queria?
D. Meire: Tava perguntando sobre uma D. Marculina, nem sei onde ela mora.
Capataz do Coronel Filinto: Seu marido tem candidato?
D. Meire: Não, ninguém falo com nós ainda! (Esfregando os dedos em sinal de dinheiro)
Capataz do Coronel Filinto: Toma quinhentos mil reis e diz pro seu marido e seus filhos votarem no Coronel Filinto.
D. Meire: Que pena não ter mais candidato!! (Gargalhando)

Afinal, quem é o ludibriado e o manipulado? O camponês, o caipira “ignorante” e “sem cultura” ou o coronel? Quem pensa ter o controle sobre as eleições e quem efetivamente o tem? D. Meire, uma velha senhora, provavelmente analfabeta, não sabe pronunciar com exatidão as palavras, no entanto, sabe exatamente como funciona o processo eleitoral, aproveitando esse momento para conseguir dinheiro, lamentando a inexistência de outros candidatos. Também já sabe de antemão o que vai lhe propor o capataz de Filinto e por isso mente a respeito de Vinícius. D. Meire, Jeca e os demais camponeses, representados nessa película de Mazzaropi, debocham dos coronéis e de seus capatazes, utilizando-se do riso e da aparente ingenuidade como formas de resistência e contestação ao poder instituído e autoritário.

Mas, o comportamento de D. Meire também é oportunista, pois se os capatazes querem comprar o seu voto, ela quer vendê-lo. É ela que, primeiramente, revela-se disposta a barganhar, ao esfregar os dedos, em sinal de dinheiro. Como afirmou um dos personagens caipiras dos contos de Cornélio Pires (2006), citado anteriormente, são os candidatos que deixam os “caboclos sem-vergonha”, exatamente como eles.

Outro plano significativo é aquele em que os trabalhadores, tanto de Filinto como de Bonifácio, são conduzidos para o centro da pequena cidade em fila, como se fossem animais, o verdadeiro “curral eleitoral”, e são colocados

incomunicáveis até o momento de votarem. Na hora certa saem, também em fila, direto para a urna depositar seu voto. A cédula já foi dada pelo capataz do coronel, constando seu nome. Os camponeses de Filinto, no caminho encontram Maria que, escondida, passa um maço de cédulas para o pai, onde consta o nome de Policarpo. Na mesa da eleição, os camponeses recebem uma cédula com o nome de Policarpo e outra com o de Coronel Filinto. Quando colocam o voto na urna, ninguém sabe ao certo, nem os capatazes que acompanham todo o processo de olhos bem abertos, nem o próprio eleitor, em quem exatamente estão votando. Alguns deles colocam duas cédulas na urna, outros desprezam as que recebem e colocam uma terceira tirada do bolso. Jeca, displicentemente se debruça sobre a urna e coloca vários maços de cédulas, afirmando: “entra coronel Policarpo”. Ele acredita no casamento entre Maria e Sérgio, se Filinto perder as eleições, ele e seus companheiros poderão buscar trabalho na fazenda de Bonifácio, conforme o prometido.

Desse modo, apesar de todo o controle dos coronéis, os camponeses conseguem burlar o seu poder e autoritarismo fazendo predominar, à sua maneira, a vontade própria. O camponês representado por Mazzaropi é um misto de ingenuidade, simplicidade e submissão. É crédulo, mas também é consciente do papel que lhe atribuem os coronéis durante o processo eleitoral, das artimanhas e dos conchavos políticos, sabendo infringir as regras e reverter sua condição de manipulado. Se o oportunismo existe é fruto da condição estrutural em que vivem e da ausência de alternativas reais.

Feita a “contagem”, Policarpo é vencedor com apenas 4 votos de diferença. Jeca e seus companheiros estão sem casa e sem trabalho. Esperançosos, afinal Maria e Sérgio vão se casar, procuram Bonifácio que ridiculariza Maria e despreza os camponeses: “Nem sei do que se trata, você está louco? Casamento, quem foi que falou em casamento? Então você acha que meu filho, morando no Rio, rodeado de moças bonitas, ia se amarrar numa caipira?” Desesperançosos e sem destino os camponeses iniciam a retirada da fazenda. Policarpo, que na verdade fingia dormir, dá um basta nas armações de Bonifácio, mandando calar-se, se não executaria sua fazenda. Reconhecendo o valor dos camponeses, eles trabalhariam e morariam em sua fazenda: “amigo é o povo que

me deu a vitória.” Como os próprios camponeses afirmaram no início da narrativa, Policarpo, dos coronéis da região e apesar disso, era o mais honesto.

A imagem do coronel justo e bom se disseminaria também nas telenovelas transmitidas pela Rede Globo de Televisão. Uma forma encontrada para conduzir a narrativa sobre o eixo entre o bem e o mal. Nos filmes de Mazzaropi, normalmente o bem é representado pelos camponeses, no personagem central do caipira, enquanto o mal é representado pelos coronéis, delegados, fazendeiros e “doutores” ricos. Porém, algumas vezes ele recorreu à representação de fazendeiros justos e bons, como em *Tristeza do Jeca* e *Jeca e a égua milagrosa*.

É preciso considerar a hipótese também que, a solução conservadora no final de *Tristeza de Jeca* não passa de uma falta de alternativa do cineasta Mazzaropi, que avançando em sua narrativa não conseguiu equacionar os problemas apresentados de outra forma.

O comportamento de Jeca e dos demais camponeses é paradoxal: eles acreditam nas promessas dos coronéis e também se mostram conscientes de que estão sendo ludibriados, procurando inverter o sistema a seu favor. No início do filme Jeca afirma que conhece os conchavos políticos e não quer se envolver com política. Porém, mesmo depois da conversa com os filhos de Bonifácio, sabedor de que buscam o seu apoio, e das ameaças de Filinto, ele conduz os camponeses para participarem do comício/rodeio. Primeiramente ele proíbe o namoro de Maria e Sérgio, pois percebe que se trata de uma manobra política, mas, durante a eleição e depois de demitido, Jeca revela que acreditava no casamento. Como também, tem um comportamento oposto do que afirma no início do filme: que ao votarem em Policarpo quem irá governar é o injusto Bonifácio. No entanto, ele mesmo coloca vários votos na urna a favor de Policarpo e orienta seus companheiros a fazerem o mesmo. Esse é o mesmo comportamento dos demais camponeses da película: eles também percebem que Maria está sendo utilizada para convencer Jeca, e eles mesmos, a votar em Policarpo. Porém, eles votam nesse coronel e quando são demitidos da fazenda de Filinto mostram-se surpresos, mesmo sabedores que isso aconteceria. O caipira representado por Mazzaropi, apenas aparentemente, é ingênuo e crédulo. Na verdade, ele é sagaz e se acredita nas promessas e se consome os discursos

e as práticas coronelistas, não é cooptado por eles, manipulando-os aos seus interesses.

Se em *Tristeza do Jeca* foram representados “coronéis típicos”, que usufruem da troca de votos e dos currais eleitorais e se utilizam da violência, em *Chico Fumaça* foi representado um coronelismo adaptado às condições sociais e históricas dos anos 1950, com fortes referências ao governo de Juscelino Kubitschek.



Chico Fumaça, 1958.

O filme *Chico Fumaça* inicia na pequena cidade de Jequitibá, onde mora o caipira Chico Fumaça (Mazzaropi). Chico (seu verdadeiro nome só é pronunciado uma vez no filme, Francisco Mazza) namora a professora Inocência (Celeneh Costa) e a sua melhor diversão é olhar os trens passarem, daí seu apelido. Chico só não pode beber nenhum tipo de bebida alcoólica, fica furioso, destemido e briga com todos. Sua situação é de completa miséria: vive num pequeno e frágil rancho e está endividado. Para

conseguir dinheiro, vê-se obrigado a vender seus animais, inclusive sua adorada vaca Mimososa, para o dono da mercearia, o Sr. Elias (Domingos Terras). Pobre e aparentemente inocente, Chico se transforma num fácil alvo de pessoas oportunistas e de brincadeiras maldosas: Elias e Marcelina (sua sogra e diretora da escola onde freqüenta aulas de alfabetização com um grupo de crianças) o tratam mal e com desprezo, seus “colegas” de classe o ridicularizam.

Já para os políticos da cidade, Chico é capaz de trocar seu voto por poucas promessas. Na mercearia de Elias, onde foi trocar um porco por um pouco de comida, Chico encontra Honório (um dos políticos da cidade, que freqüentemente concorre ao cargo de prefeito) e resolve lhe pedir dinheiro. Honório é agressivo e o manda embora. Sabedor de como funciona o sistema, Chico propõe que poderia votar nele, apenas por uns “trocadinhos”. Honório se mostra logo entusiasmado e pergunta “só por uns trocadinhos?”, ao que Chico prontamente responde, “por 50, voto três veis”. Honório resolve dar o dinheiro, mas antes orienta seu capataz para verificar se Chico, no dia da eleição, votará nele três vezes, como prometeu. Chico, debochando de Honório afirma: “precisamo de um

prefeito honesto como ele! Olha a cara de honestidade dele! (Apontando para Honório, que sorri) Tem tanta honestidade como cabelo na cabeça! (Honório é calvo).” Nesse momento, entra na mercearia o atual prefeito, Generoso (Roberto Duval), que resolve provar para Honório quem é o mais popular entre os dois. Chico, por ser um representante típico do povo, é escolhido para resolver a questão: “Chico Fumaça diga com franqueza, com quem está o povo?” Pergunta Generoso. Chico não sabe exatamente o que dizer, fica calado, se retorce, afinal acabou de se comprometer com Honório. Generoso insiste, Chico afirma que o povo está com Honório. E Generoso lembra do dinheiro que emprestou para Chico. Ou seja, o inocente caipira, não é tão inocente assim, pois negocia seu voto, mais de uma vez, com candidatos rivais. Chico revela-se oportunista tal como D. Meire em *Tristeza do Jeca*.

Numa manhã, após uma grande tempestade que destruiu o rancho onde vivia, Chico resolve ir embora e descobre que um desmoronamento coloca em risco os trilhos do trem. Corajosamente, ele consegue impedir um grande acidente. Para sua sorte, ou azar (como ele mesmo dirá), no trem encontra-se o presidente do Partido Oportunista, Japércio Limoeiro (Carlos Tovar), que ia fazer uma visita a Jequitibá. Japércio, Didu (seu assessor) e Generoso (todos do Partido Oportunista) não perdem a oportunidade de transformar Chico num grande herói, “no cavaleiro do santo sepulcro em suas cruzadas contra o mal”, o que traria muitos votos e dinheiro para o Partido. A idéia é apenas aproveitar Chico “enquanto ele for útil”, o que os interessa é a propaganda favorável.



JK acompanhando as obras de construção de Brasília.



Políticos de Chico Fumaça.

Para transformar o “feito heróico” de Chico conhecido nacionalmente, os oportunistas políticos resolvem levá-lo até a capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, para receber um prêmio de Cr\$ 200.000,00, pago por Japércio, e ser condecorado pelo Presidente da República. De forma inocente e ao mesmo tempo irônica ao mesmo tempo irônica, Chico pergunta: “será que o home não tá viajando?” Referindo-se às inúmeras viagens de Juscelino Kubitschek. Há uma associação dos políticos do Partido Oportunista diretamente à JK, como se o então

Presidente da República também fosse desse partido. Até mesmo fisicamente os políticos lembram JK: cabelos bem penteados e com brilhantina, ternos alinhados, gravata e lenço na lapela. Mazzaropi também satiriza o slogan do Presidente, “50 anos de progresso em 5 anos de governo”, quando o prefeito Generoso afirma veementemente: “em minha gestão Jequitibá conheceu 40 anos de progresso em 4 anos de governo.” Também há deboche e associação à JK na plataforma política do Partido Oportunista, “nosso lema é avançar”. O termo “avançar” pode ser associado a progresso, base da campanha política do então Presidente.

O sugestivo nome Partido Oportunista é uma referência ao Partido Progressista de Minas Gerais (PP-MG), e pelo qual JK foi eleito Deputado Federal, em 1934. A mudança do nome (de Progressista para Oportunista) não é apenas uma rima de palavras para provocar o riso, mas uma associação debochada do cineasta Mazzaropi, entre progresso e oportunismo.

Na festa em que Chico foi receber o prêmio, na casa de Japércio, o oportunista político, para aproveitar o momento, chamou uma rádio nacional para fazer a cobertura do evento. Para “todos os cantos do país”, Chico é descrito como um “homem humilde”, um “heróico lavrador” que colocou em risco a própria vida para salvar o trem, e as pessoas apenas o estão conhecendo devido à “atitude benévola” de Japércio, que “democraticamente, abraça esse homem simples”. Quando o radialista tenta entrevistar Chico, o Prefeito de Jequetibá e Didu, o assessor de Japércio, tentam responder às perguntas por ele, temendo que fale algo de errado, ao que o caipira retruca: “Seu Prefeito, fica quieto. Cês parem com esse negócio de responde por mim”. Chico, assim, não se submete, nem se anula frente aos que, aparentemente, são mais esclarecidos e poderosos do que ele. E quando Japércio inicia um discurso político na tentativa de angariar votos para a próxima eleição, a atuação de Chico é decisiva: tira o microfone de suas mãos, devolvendo ao radialista, e afirma: “Pera aí, política não.”

Os entusiasmados discursos de Japércio, assim como os de Felisberto em *Jeca Tatu*, são retóricos e recobertos de gestos, outra referência à JK, que ficou conhecido pela sua eloquência, pela sua capacidade de comover e persuadir por meio de palavras. Nos filmes, os discursos valorizam o povo, tornando-o a mola propulsora do progresso e da justiça. Nos discursos demagógicos de Japércio, Chico é “um homem humilde, um autêntico representante da bravura do nosso

povo. Um homem que esqueceu a tragédia pessoal para salvar outras pessoas.” Na recepção na casa de Japércio, o político afirma que o ato de Chico é uma

página de heroísmo e bravura, que sempre ficará gravada eternamente em nossos corações. O Partido Oportunista sente-se orgulhoso em ter revelado ao Brasil e ao mundo essa figura do homem do povo que bem demonstra a fibra dos brasileiros.

Porém, se Japércio é um político cidadão, também se utiliza de práticas mais coronelistas para estar no poder. Durante a festa em sua casa, ele explica ao prefeito Generoso que o revólver é o seu companheiro inseparável de muitas campanhas políticas, pois uma arma “vale mais que muitas palavras”.

Essa cena unida àquela que Chico barganhou seu voto com Honório e Generoso, nos revelam que algumas práticas tradicionais ainda vigoravam no Brasil, mesmo com o avanço do processo de democratização nos anos de 1950 e 1960. E como Mazzaropi associou JK aos políticos oportunistas da narrativa, é sugerido que o então presidente também se beneficiava dessas práticas que se dizia superadas.

Até 1930, a oligarquia rural era a única classe a ter uma tradição política, sendo praticamente dona única do poder, ocupando importantes posições no Legislativo, Executivo e Judiciário. Isso se deve ao fato de que, tanto no Império como na Primeira República, inexistia uma outra classe que pudesse ocupar o espaço político decisório. Apesar da existência de outras classes, elas permaneceram marginalizadas e sem expectativa de ascender ao poder, permitindo à oligarquia rural dominar o poder em usufruto. Com as mudanças políticas de 1930, a oligarquia perdeu seu poder absoluto, devido, inclusive, às formações partidárias do operariado e da pequena burguesia. Não sendo mais o único grupo político, as oligarquias tiveram que adaptar as suas táticas e estratégias utilizadas durante todo o período da Primeira República articulando-se com outras forças políticas, que lhe garantiram manter-se no poder do Estado: o Governo Federal, o tenentismo, as Forças Armadas e a pequena burguesia. Apesar disso, mesmo que de forma secundária, ela ainda conseguiu se manter no poder, pois, por mais que existisse a liberdade de voto e a democracia nas cidades, a votação maciça do interior a sobrepujava. Mesmo nos anos 1940 e 1950, com o crescimento urbano e a interferência, cada vez maior, das cidades

no campo, esse sistema ainda predominava e garantiu a eleição de alguns presidentes, dentre eles Juscelino Kubitschek.

Mas, não são apenas os políticos e as pessoas da cidade que vêm em Chico a oportunidade de enriquecer, ou ao menos, usufruir algo. Elias e Marcelina mudam completamente o comportamento com ele. A diretora o chama de Chiquinho e diz que ele pode voltar quando quiser para a escola, de onde ela mesma o havia expulsado, e lhe traz lanche com leite de sua adorada vaquinha Mimosa. E também lança a candidatura de Chico para prefeito, afirmando que ele tem, bem ao gosto da elite e intelectualidade paulista, “a bravura dos bandeirantes e a alma pura dos anjos.” Elias lhe dá um abraço, devolve Mimosa, perdoa a dívida e propõe negócio numa casa para Chico morar. O afeto é tanto, que o esperto Chico chega a afirmar: “se eu sobesse já tinha sarvado mais trem.”

Em *Jeca Tatu e Tristeza do Jeca*, apesar dos pactos conservadores e finais felizes, Mazzaropi revela a situação de opressão a que estavam submetidos os camponeses e em *Chico Fumaça*, ao representar políticos interesseiros e oportunistas, o cineasta produz um discurso crítico da realidade social, revelando inevitavelmente suas contradições. Porém, é verdade que, seguindo seu estilo de apenas revelar essa realidade injusta, não propõe nenhuma alternativa social, política e econômica que a modifique. Nesse sentido, ele transforma o contrabandista Raposo (único punido) e a vedete Verinha nos verdadeiros vilões da narrativa. O oportunismo dos políticos sobrevive incólume. Para finalizar o filme, numa solução ainda conservadora e feliz, Japércio afirma: “com essas idéias o Chico vai virar prefeito de Jequitibá”. Essas palavras possuem um duplo sentido, sugerindo ao mesmo tempo que, o oportunismo cederia lugar à humildade e esperteza do povo, ou que Chico poderia tornar-se um oportunista político.

A falsa ingenuidade dos caipiras e de forma geral dos camponeses, utilizada como uma “arma” de defesa contra os conchavos e desmandos dos poderosos. O oportunismo dos políticos que aproveitam todas as situações em benefício próprio e para reforçar sua posição de dominantes. A efetiva dominação que os coronéis exerciam sobre seus agregados e apadrinhados. Essas representações são vislumbres críticos entremeados com a visão de mundo do próprio cineasta. Porém, não são representações que surgiram apenas da

imaginação de Mazzaropi, revelam aspectos da realidade social. Recuperando um contexto de coronelismo, de oportunismo e de abuso de poder, num período democrático (anos 1950 e 1960), o cineasta contradiz o discurso intelectual dominante da época, que dava como superadas essas práticas. Mesclando estereótipos e absurdos (como a “preguiça” exacerbada de Jeca), Mazzaropi revela uma outra realidade social, desprezada pelo discurso oficial.

5.3 A modernidade não encanta o caipira:

o confronto com a cultura citadina

Apesar da grande maioria dos filmes de Mazzaropi transcorrerem no meio rural, algumas narrativas estão contextualizadas no meio urbano, principalmente as produções cariocas de meados dos anos 1950, quando o caipira visita a cidade, caso de *Jeca Tatu*, *Chofer de praça* e *Chico Fumaça*. Estas películas possibilitam verificar como se dá o confronto entre a cultura caipira e a cultura mais específica do meio urbano.

Como explicado anteriormente, em *Jeca Tatu* o caipira, para negociar votos, visita a cidade de São Paulo para conversar com o Dr. Felisberto. Já a partir da titulação (doutor) atribuída ao político, podemos identificar a distância que o separa das pessoas do campo e uma aquiescência ao seu suposto poder. Ele é chamado de “doutor” não apenas pelo caipira Jeca e por seus companheiros, mas também pelo coronel Florêncio, seu principal captador de votos no meio rural.

Da Estação Júlio Prestes, onde Jeca chega, conhecemos uma capital paulista bem agitada e barulhenta para fins dos anos 1950. São altos edifícios e muitos carros que dificultam a passagem dos pedestres, principalmente para o caipira, que acaba precisando da ajuda de um guarda de trânsito.

Aceitando os serviços de um taxista, no entanto, se recusando a pagá-lo (porque na terra dele, quem convida paga), Jeca chega à bela casa de Felisberto, onde está acontecendo uma reunião de amigos, praticamente uma festa, à beira da piscina. Nessas cenas vigoram a idealização de uma juventude saudável e bela, alegre, bem penteada e vestida. Jeca acha estranho, mas ao mesmo tempo fica estimulado com as moças em trajes de banho. Apesar da grande distância

que o separa dos hábitos citadinos e modernos, Jeca não camufla e não se envergonha de sua identidade caipira, ao contrário a reforça, invertendo a situação de deboche. Não é ele, com seu paletó apertado e calça curta, com seu chapéu de palha, o ridículo, e sim aquelas pessoas, deslocadas dos problemas camponeses, bebendo e fumando à beira da piscina. Vale ressaltar, que esse trecho do filme constitui uma quebra na narrativa, lembrando a estrutura circense bem conhecida de Mazzaropi. Parece ser um outro filme: do meio rural para uma festa à beira da piscina, onde Tony e Cely Campello fazem seu número musical, representando as futilidades da vida juvenil pequeno burguesa, “namorar ou estudar?”

As poucas cenas sobre o contato do caipira com a cidade em *Jeca Tatu* receberam um formato melhor no filme *Chofer de praça*. Nesse filme, Mazzaropi personifica o caipira Zacarias que, juntamente com sua esposa, Augusta (Geny Prado), migra para São Paulo, (saindo da cidade de Ribeirão das Águas, onde deixaram o filho mais novo cuidando do pequeno sítio que possuíam), a fim de encontrar seu filho Raul. O objetivo do casal é trabalhar na “cidade grande”, o que possibilitaria o pagamento dos estudos do filho na Faculdade de Medicina. Logo ao chegarem, Raul, sintonizado com os valores da modernidade, revela seu desapontamento e vergonha ante a caipirice dos pais. Em São Paulo, Zacarias trabalha como chofer de praça, envolvendo-se em inúmeras confusões com seus clientes, onde vigora o espírito cômico, e Augusta de lavadeira. Raul, buscando superar sua situação de pobreza e seu passado arcaico e rural, comporta-se como um *playboy* (símbolo da juventude moderna) e namora uma moça rica. No dia de sua formatura não aceita a presença dos pais na cerimônia, que resolvem voltar para a casa no campo. Mas, pouco antes de entrarem no ônibus, Raul aparece fazendo as pazes.

Mas, afinal, como um interiorano, que mesmo tendo habilitação para ser chofer, conseguiria assimilar a geografia de São Paulo, num espaço tão curto de tempo, para levar seus passageiros onde precisavam? Por que Mazzaropi escolhe essa profissão para criar as situações cômicas de confronto entre o meio citadino e o rural? Podemos aventar algumas hipóteses.

Primeiramente, o que é uma das características do cineasta, é inserir aspectos de sua vida familiar em suas narrativas. Seu pai foi chofer de praça e

Zacarias pode ser uma homenagem a ele. A escolha da profissão de chofer também pode estar associada ao valor que um carro assumiu nos anos de 1950. Desde o início do século, no período da Primeira República, como nos explica Marcos Silva (1990), o automóvel era símbolo de modernidade, urbanidade, velocidade, elegância e padrão social elevado.

Durante o governo de JK, com seus grandes investimentos na indústria automobilística e na construção de rodovias, esses valores ainda imperavam na mentalidade brasileira. Porém, contraditoriamente, pois ao mesmo tempo em que Zacarias é chofer, uma forma de exaltar a modernidade, seu carro é um Ford 1921, mais que ultrapassado para a progressista década de 1950.

A cidade de São Paulo, nos anos 1950, além de se constituir pela aglomeração e pelo espaço de relações mercantis e de produção industrial, também era um conjunto cultural a exprimir diversos modos de significação, de exercício do poder e de emergência de conflitos. A relação que Zacarias estabelece com os habitantes citadinos é extremamente significativa para análise desses aspectos, revelando as estratégias empreendidas pelo caipira para sobreviver no meio urbano.

Uma das cenas elucidativas nesse sentido é aquela em que Zacarias, após uma armação de Yolanda, interessada em namorar Raul, vai à casa do sogro do filho, um rico empresário, sem que, é claro, o filho saiba. Raul mentiu para a namorada e sua família, dizendo que o pai era um próspero industrial. Os pais e a namorada de Raul não conseguem esconder o desapontamento em conhecer Zacarias, em sua roupa apertada e com sua botina, trajes típicos do caipira de Mazaropi. Desde o momento em que chega, Zacarias comete várias gafes, porém, essas atitudes são características do universo rural por ele representado. Primeiramente, beija, de forma estalada, a mão da sogra do filho e afirma que está copiando a atitude “de um grã-fino”. Em seguida, pega a bandeja, no momento em que é servida pelo mordomo, coloca-a no colo e reclama que é pouco, não compreendendo que se trata apenas da entrada para o almoço. Quando resolvem ouvir música, pergunta se pode ser uma “moda de viola”. E, para finalizar, oferece trabalho para o casal: o marido poderia trabalhar com o carro, como chofer de praça, no período noturno e a mulher como lavadeira, ao lado de Augusta, e ainda complementa: “tá na cara que tão na pendura”. Além de

a cena tornar explícito o choque social e entre a modernidade, representada pelos personagens da namorada e dos sogros de Raul, e o arcaísmo, permite, ainda, perceber que Zacarias não está interessado em agradar e conviver com os moradores da cidade, e sim que ao contrário, menospreza e ridiculariza seus hábitos.

Além desta cena, existem outras significativas em que Zacarias ironiza e debocha dos hábitos urbanos. Uma delas, quando um casal de namorados pretende ir a Santos para casar e Zacarias rejeita fazer a corrida.

Rapaz: Vamos fazer uma corrida.

Zacarias: Pera aí moço, onde é que vocês vão? (Saindo do carro) Antes nós precisamos conversá.

Moça: Não temos tempo para conversar, daqui a pouco papai pode aparecer e...

Zacarias: Já sei, vocês vão...

Moça: É isso mesmo, vamos nos casar em Santos! (Rindo).

Zacarias: Mais, moça você inda credita em conto da carochinha, então isso aí tem cara de casamento (Apontando para o rapaz).

Rapaz: Nós não temos que lhe dar satisfação.

Zacarias: Pois no meu carro vocês não entram.

Rapaz: Isso é o que veremos! Entre querida.

Zacarias: Vai prá lá, que te dô uma bolachada. (Empurrando o casal para fora do carro).

Moça: O que o senhor está pensando? O senhor sabe com quem está falando? O senhor conhece meu pai? (Com ar de superioridade)

Zacarias: Eu não conheço nem o meu, quanto mais o seu.

Rapaz: O senhor quer saber de uma coisa?

Zacarias: Se não for segredo.

Rapaz: Eu vou anotar o número de seu carro. O senhor vai ver só o que lhe acontecerá.

Zacarias: Pera aí que eu te dô o lápis. (Pega um revólver de dentro do carro e aponta para o casal). Vai que eu te furo o pé! (O casal sai correndo) Sai, sai! Oh, "*pleiboíada*"!

Nessa cena, é possível verificar a distância entre Zacarias, que em momento algum se deixa contagiar pelo modo de viver urbano, e outros habitantes da cidade já conectados com a modernidade. Sua linguagem e sotaque tornam-se ainda mais caipiras, com a falta de erres e esses, frente à fala culta do casal de namorados. Zacarias também revela seus valores tradicionais, mais próximos do mundo rural que do urbano, preocupado com a reputação e o respeito. Frente à conhecida formulação, símbolo de abuso de poder, "o senhor sabe com quem está falando?", ele não se curva e não aquiesce ao mandonismo urbano.

Já em outra cena, Zacarias, antes de vestir-se para ir à formatura do filho, momento que esperava com ansiedade, está enrolado numa toalha de banho,

cantarolando uma valsa e dançando. De repente pára e afirma: “de hoje em diante nós somos do ‘sosaite’, é só na varsa”. E continua cantarolando e dançando. Nessa cena específica fica evidente o imaginário da época, de que um diploma de graduação significaria o ingresso em outra classe social, não apenas para o graduado, Raul, mas também para seus familiares. Aliás, o filme todo revela o sonho de muitos casais, do meio rural ou urbano, em terem, pelo menos, um de seus filhos bacharel. Não apenas Zacarias e Augusta trabalham para ter um filho médico, mas também seu irmão mais novo. Raul se transforma no sonho e no orgulho da família, no dia da formatura Zacarias afirma: “é a noite mais feliz da minha vida”.

Essas cenas e outras em que Zacarias dialoga com seus clientes, notadamente mais ricos e esclarecidos do que ele, revelam, não apenas o conflito entre valores rurais e urbanos característico da São Paulo dos anos 1950, mas principalmente, a sua resistência ao mandonismo dos “doutores” da cidade. Por meio de seu comportamento matreiro, Zacarias solapa as estruturas de um sistema de dominação, invertendo sua condição de submissão. No final do filme, quando ele e a esposa resolvem voltar para o campo, enfatizam que estão voltando para a “nossa gente”. Vale destacar ainda que, a presença de Zacarias na cidade é esporádica, uma vez que já no início do filme, pede ao filho mais novo para cuidar do sítio até voltarem, ou seja, mesmo sem conhecer a cidade, já antecipa que não irá permanecer nela.

Em *Chico Fumaça* podemos acompanhar a trajetória do caipira na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Logo ao chegar, Chico fica impressionado com os altos prédios e os viadutos, com o luxo e o tamanho do hotel, com as roupas das mulheres cariocas, até mesmo o elevador surpreende o caipira (seria um outro avião?) e a arte abstrata causa espanto e um pouco de medo. Mas, seria a bela vista de Copacabana que mais o agradaria. Chico, que nunca saiu da pequena Jequitibá, jamais pensou que pudesse existir modos de vida e comportamentos diferentes daqueles que conheceu em sua pequena cidade.

Porém, apesar de todo o seu encantamento e desajuste frente à cidade, afinal sua ingenuidade e inocência o coloca em vários problemas, Chico não corrompe sua identidade caipira, não busca integrar-se ao urbano, e, mesmo

sendo um matuto, percebe quando está sendo enganado. Ao ser questionado se está gostando do Rio e das moças cariocas, ele afirma contundentemente que apesar de estar gostando prefere Jequitibá e sua noiva Inocência. O comportamento de Chico é similar ao de Zacarias: eles estão na cidade porque necessitam e não porque querem. Na primeira oportunidade voltarão para o campo.

O migrante, tanto do campo, como da cidade, é marcado pelo imaginário do retorno. Ele possui um projeto de retornar para sua localidade natal, porém mesmo realizando esse desejo, raramente consegue adaptar-se em seu local de origem.

Ao longo da narrativa, Chico revela sua esperteza ao esconder o dinheiro do prêmio num local pouco provável, dentro do guarda-chuva, do qual não se separa e ninguém descobre o seu “esconderijo”. Porém é nas últimas cenas do filme que fica clara a esperteza do caipira frente aos códigos urbanos.

Verinha Vogue (Nancy Montez) e seu namorado, o “Doutor” Raposo (Arnaldo Montel), um contrabandista procurado pela polícia, elaboram um plano para roubar todo o dinheiro de Chico num jogo de cartas. O plano tem tudo para dar certo, pois, além das cartas marcadas, Chico não sabe jogar. Não obstante, o caipira revela ser muito mais esperto. Depois de vencer todas as apostas, para surpresa dos adversários, Chico é pressionado e ameaçado pelo contrabandista e seus comparsas a entregar todo o dinheiro.



Chico e os contrabandistas cariocas.

Conseguindo desvencilhar-se e enganar a todos, Chico, depois de beber propositalmente, consegue desarmar e amarrar todos os contrabandistas. Quando a polícia chega, explica: “Eles queriam passá a perna ne mim, eu sozinho passei a perna neles tudo.” E logo em seguida completa: “Eu mandei amarrá um por um e o último fui eu que amarrei.” Afinal, o atrasado, rústico e inculto caipira, revela-se muito mais esperto do que qualquer malandro urbano.

Apesar de a ideologia desenvolvimentista enfatizar a positividade do processo de urbanização e de que todos seriam por ela incorporados e

beneficiados, muitos migrantes não se integraram à modernidade, ou porque não quiseram, como no caso de Zacarias e Chico, ou porque não conseguiram, como no caso de Macabéa, personagem principal de *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector. Macabéa é uma nordestina que migrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde divide o quarto com outras moças numa pequena pensão e trabalha como datilógrafa. Pequena e franzina, ela busca o tempo todo se integrar e sobreviver na cidade grande, mesmo sem compreender seus códigos. Por fim, Macabéa é atropelada e morre no local do acidente, vítima do trânsito agressivo de uma cidade que ela não conseguiu se incorporar. De acordo com Bárbara Freitag (2002), Macabéa está presa aos padrões sociais de sua região de origem e por continuar vivendo no passado, no estilo de vida nordestino não se incorpora à cidade e se movimenta na megalópole sem usufruir suas vantagens.

É significativa a diferença de representação entre os personagens Macabéa, Chico Fumaça e Zacarias. Enquanto Clarice Lispector, como grande parcela da intelectualidade, vislumbra o migrante, especificamente o nordestino, como inadaptado aos códigos urbanos, Mazzaropi revela outra faceta, a sagacidade desse migrante, que não apenas compreende esses códigos, como os utiliza e os ironiza.

Zacarias e Chico, diferentemente de Macabéa, mesmo sem se integrar à cidade, não foram engolidos por ela. Ao contrário o comportamento debochado permite que ironizem os costumes e práticas citadinas, reforçando seus valores arcaicos e rurais. A metáfora de Simmel (1983) sobre o “estrangeiro” possibilita uma melhor compreensão sobre esse comportamento desajustado dos caipiras. Utilizando a figura do “estrangeiro”, Simmel sintetiza a tensão entre proximidade e distância, afirmando que, o distante em termos culturais e sociais pode estar próximo espacialmente, assim como, o próximo culturalmente pode estar remoto quanto ao espaço. Por conseguinte, o que importa não é o espaço geográfico e sim os fatores espirituais que aproximam e distanciam as pessoas: “o estrangeiro é um elemento do próprio grupo. São elementos que se, de um lado, são imanentes e têm uma posição de membros, por outro lado estão fora dele e o confrontam”. (p.183) Esse parece ser exatamente o caso de Zacarias e Chico: eles estão próximos fisicamente da urbanidade e estão afastados dela culturalmente, pois não sucumbem aos seus encantos, reforçando, a cada

momento, seu comportamento arcaico. Simmel afirma ainda que, o estrangeiro não implica em uma não-participação nas atividades do grupo, mas num tipo específico de participação. Zacarias participa da cidade, mantendo contato com seus clientes e relacionando-se com os moradores urbanos, apesar das significativas diferenças que os distanciam.

Em *Chico Fumaça*, *Jeca Tatu* e *Chofer de praça* percebemos uma representação do campo como um local bucólico, associado a uma vida simples e inocente, enquanto a cidade é o espaço do barulho e da vida fácil, mas ao mesmo tempo e contraditoriamente, do progresso e das possibilidades de uma vida melhor. O caipira possui uma vida simples e um caráter honesto, em oposição aos atores sociais citadinos: contrabandistas e políticos corruptos.

Tanto em *Chico Fumaça*, quanto em *Chofer de praça*, como em outros filmes em que atuou e produziu, Mazzaropi representa um caipira que não se deixa encantar pela modernidade, reforçando os valores de suas raízes rurais, não raro arcaicos, para sobreviver num meio muitas vezes hostil. E se, seu comportamento provoca irritação aos outros personagens, o caipira responde com a ironia e o deboche, revelando que não se ajusta aos códigos urbanos e modernos não porque não consegue, mas porque não quer. Trata-se pois de uma vontade de resistência política.

O cineasta representa um simplório e caricato homem suburbano, propositalmente atrapalhado com os códigos da cidade. Seu estilo ingênuo e caipira não está ajustado aos códigos da modernidade. A principal característica do caipira representado por Mazzaropi é a contraposição através da autenticidade dos valores que carrega consigo, às propostas desenvolvimentistas e à sua ética oportunista. À urbanidade, à modernidade e à industrialização, representando essa tríade com uma moral decadente e desumanizada. O caipira é um típico representante do meio rural e das práticas de uma moral conservadora. Não se sentindo inadaptado e desajustado, como alguém que quisesse de adaptar. Frente aos valores e práticas citadinas e às “luzes da cidade” não se deixou iludir, nem cegar. É claro que o discurso, além da representação, que Mazzaropi elabora, não tem os requintes de um cinema intelectualizado e de escola estética. Esta nunca foi sua proposta. Mas, também ninguém pode acusar o seu cinema de ser panfletário. Sua cinematografia revela um olhar que guarda certa nostalgia

desse passado/presente rural que começava a desaparecer no presente/futuro urbano.

5.4. São Paulo para trabalhar e Rio de Janeiro para passear

Além de permitir a compreensão de como o caipira se contrapõe aos hábitos e valores citadinos, os filmes *Chofer de praça* e *Chico Fumaça* são uma representação das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente. Em fins dos anos 1950, período de produção dos filmes, essas cidades passaram por um processo acelerado de urbanização, transformando-se nos dois maiores pólos urbanos e industriais do país. Nos filmes vemos duas cidades em franco progresso, com altos edifícios, ruas bem pavimentadas, calçamento para pedestres, grande fluxo de veículos.

As cidades representadas nesses dois filmes de Mazzaropi são reais e imaginárias simultaneamente. As pequenas cidades de Jequitibá e Ribeirão das Águas, com suas praças centrais, seus coretos, sua via férrea (no caso de Jequitibá) e o comportamento de seus habitantes, nos remete a inúmeras cidades interioranas do Brasil. Porém, também são cidades criadas livremente pelo produtor-cineasta. No caso de São Paulo e Rio de Janeiro existem muitas cenas externas que nos revelam aspectos arquitetônicos das cidades: a Praça e o Teatro das Bandeiras, o Teatro Municipal e o Viaduto do Chá em São Paulo e o Aeroporto Santos Dumont e o Miramar Palace Hotel no Rio de Janeiro.

A partir do enredo simples de *Chofer de praça*, Mazzaropi revela diversos aspectos da cidade de São Paulo, não apenas a sua transformação na maior cidade do país, mas os problemas urbanos, os excluídos da modernidade e do progresso e a convivência entre os diversos grupos de migrantes e destes com os paulistas. Enfim a análise desse filme possibilita traçar um perfil de São Paulo dos anos 1950, tanto em seu aspecto arquitetônico, como em suas relações humanas.

Os anos do pós-Segunda Guerra Mundial foram decisivos para a urbanização do Brasil e para a transformação de São Paulo numa metrópole. Modernidade, urbanização e “progresso”, termos indissociáveis, eram as palavras de ordem, transformando a capital paulista no espaço ideal e num terreno fértil para o desenvolvimento dessas diretrizes. Em meados dos anos 1950, São Paulo

já era, sem dúvida, a capital referência do país em urbanização, para além da industrialização e do comércio.

Os pressupostos desenvolvimentistas ficaram mais evidentes no ano de 1954, decisivo para a construção e disseminação de uma imagem moderna e progressista da cidade, quando se comemorou o seu IV Centenário. Maria Arminda Arruda (2001) explica que, nesse momento, a população paulistana estava preocupada com o futuro urbano e moderno, renunciando ao passado arcaico e rural, acreditando que, a energia da cidade acabaria com a velha ordem agrária. No entanto, a tradição, na figura dos bandeirantes, era resgatada e valorizada. O Brasil, enquanto país do futuro, teria como sua cidade símbolo a de São Paulo, cidade de reputação mundial, local onde estava sendo forjada a sociedade brasileira da era científica e tecnológica, matrizes culturais de afirmação do progresso.

O mecenato burguês paulista não ficou inerte nesse contexto de urbanização, patrocinando diversos projetos culturais e intelectuais: criação de revistas, organização de eventos culturais, fundação de grupos de teatro e de livrarias, exposições de artistas plásticos. Esses projetos foram materializados na organização e fundação de instituições, responsáveis pela divulgação e desenvolvimento dos princípios modernos. Entre elas podem ser citadas o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Essas iniciativas fizeram com que São Paulo conseguisse uma proeminência nacional ao nível da cultura.

Diversos aspectos desse processo de urbanização são representados no filme *Chofer de praça*. O próprio título do filme é uma referência à profissão que Zacarias escolhe para exercer na cidade e remete à grande intervenção urbanística em desenvolvimento desde os anos 1940. Nessa década, durante a gestão do prefeito Prestes Maia, foi colocado em prática o “Plano de Avenidas”, que consistia em investir maciçamente no sistema viário, revelando uma mal disfarçada preocupação em abrir caminho para os automóveis, como também, uma clara opção de política econômica em atender os interesses da indústria automobilística, que começava a se desenvolver na região. No entanto, o veículo de Zacarias não é novo. Ao contrário, muitas vezes chamado de “guarda-louça”, é

um carro velho e antigo, com muitos problemas mecânicos. É importante assinalar que, esse carro velho é um dos elementos utilizados por Mazzaropi para construir cenas cômicas.

A cena inicial do filme revela a pequena cidade de Ribeirão das Águas. Numa imagem bucólica da praça central vemos cavalos, charretes e o ônibus de partida para São Paulo. Nenhum edifício, nem calçamento nas ruas. Nas cenas seguintes, quando o casal já está chegando em São Paulo, num movimento panorâmico da câmera, é revelada parte da estrutura urbana da cidade: muitos e altos prédios, entremeados por alguns exemplares, ainda existentes no período, da mata que cobria o estado. A trilha sonora enfatiza essa contraposição entre as duas cidades: nas cenas de Ribeirão das Águas a música é mais lenta e calma, para as tomadas da capital, seu ritmo se acelera, acentuando o tom frenético da cidade. Em seguida são mostradas largas avenidas movimentadas, com muitos carros, ônibus e lambretas que dificultam a passagem dos pedestres. Em outra cena, quando Zacarias já está trabalhando como chofer, o trânsito barulhento e já caótico para a época, é uma representação do tráfego que se avolumava nesse momento em São Paulo, onde muitos carros disputavam lugar em vias insuficientes. Essas cenas revelam os problemas de sobrevivência urbana típica dos anos 1950. A Tabela I nos fornece uma imagem do crescimento do número de habitantes, que passou de 239 mil em 1900 para 10 milhões em apenas cem anos. Todavia é interessante constatar que em 1960 ela já havia atingido quase 4 milhões de indivíduos.

Tabela I – Número de habitantes da cidade de São Paulo

	<i>Número de habitantes</i>	<i>Saldo migratório</i>	<i>Taxa de crescimento</i>
1900	239.820	10.765	4,51
1920	579.033	25.008	4,23
1940	1.326.261	62.629	5,18
1950	2.198.096	93.063	5,58
1960	3.781.446	113.357	4,52
1970	5.885.475	117.446	3,71
1980	8.475.380	- 62.232	1,15
1991	9.610.659	-50.413	0,91
2000	10.426.384		

Fonte: Fundação SEADE / Fundação IBGE

É importante nos interrogarmos sobre a origem desse crescimento. Sem dúvida não provém do crescimento natural de seus habitantes. São Paulo era (isso se ainda não o é) um grande farol orientando os migrantes ao seu seio. Uma gigantesca população excedente se forma à disposição da exploração e da super-exploração da força de trabalho pelo capital. Ao longo de 60 anos o saldo migratório passou de quase 11 mil para alcançar, em 1960, quase 114 mil migrantes. Entretanto em 1980, a referida tabela já nos revela uma forte modificação, os números indicam uma saturação e uma inversão real dos fluxos migratórios. Se não existe um retorno às origens dos migrantes, ao menos uma espécie de “nomadismo” em busca de melhores condições de vida.

Recém chegados na cidade, Zacarias e Augusta alugam uma casa num cortiço, onde convivem com outras pessoas também vindas do campo, com paulistas e com imigrantes. Enquanto símbolo do progresso e da modernidade, São Paulo atraiu grande número de migrantes do campo, que somadas aos imigrantes (notadamente italianos) presentes no estado desde meados do século XIX, configuraram um ar cosmopolita à cidade, renovando as formas de sociabilidade, expandindo e diversificando a ocupação do espaço. Foi nos anos 1950 que ocorreu a maior taxa de crescimento da cidade, resultado não apenas do aumento do número de nascimentos, mas principalmente pelo alto índice de migrações.

Se as cenas em que Zacarias está trabalhando nos revelam uma São Paulo progressista e moderna, as cenas que se desenrolam no cortiço são as mais significativas para se pensar na presença de elementos rurais e provincianos, que se buscava superar, coexistindo com o presente e o futuro promissor e moderno e com as novas formas de organização citadinas. Essa coexistência fica explícita na cena em que Augusta compra laranjas de um verdureiro. Ele vende seus produtos de porta em porta com uma charrete puxada por um cavalo. Na São Paulo industrializada e urbanizada dos anos 1950, ainda era possível encontrar hábitos de um país rural, sobrevivendo em várias regiões da cidade. Outras cenas também revelam a presença desses hábitos. No cortiço as crianças brincam na rua, as pessoas conversam sentadas em cadeiras colocadas na calçada, não faltando as famosas fofoqueiras, típicas de cidades

pequenas. O cortiço é barulhento e os limites da vida privada são menores, muitas questões familiares são resolvidas praticamente na rua. E quando os moradores resolvem organizar uma festa, ela também acontece na rua, onde as pessoas acendem uma fogueira (o *club* da gente da roça, como afirmou Cornélio Pires) e dançam ao ritmo de músicas caipiras. *Chofer de praça* nos revela uma São Paulo onde a urbanização coexistiu, e talvez ainda coexista, com elementos de um Brasil rural.

Em seu estudo sobre a música sertaneja, Tinhorão (2001) defende a hipótese de que São Paulo era uma cidade cosmopolita com vocação caipira. Mesmo industrializada, a cidade preservou seu caráter de centro administrativo da economia rural, não desenvolvendo uma cultura popular urbana. Os moradores mais pobres dividiam-se entre a imitação dos hábitos europeus, praticados e difundidos pela classe dominante, e o cultivo das tradições da área rural. Exemplos dessa situação são as festas de São João, com seus foguetes e fogueiras, e as modinhas de violas cantadas pelos caipiras. O rural foi transportado para a cidade e é exatamente essa situação representada em *Chofer de praça*.

Também, não faltou nessa produção de Mazzaropi (nos personagens de Raul e Yolanda, estudantes de Medicina) uma referência à institucionalização da vida universitária, alterando o estilo de reflexão. Como já afirmado anteriormente, na cidade símbolo do progresso o conhecimento deveria ser científico e tecnológico. A câmera, numa posição *plongée*, revela a imponência do prédio da Faculdade de Medicina.

Outro aspecto da urbanidade a ser ressaltado é a valorização da televisão e das peças publicitárias, consideradas exemplos inegáveis da modernidade nascente em São Paulo, perfazendo uma moderna cultura da imagem. Contrariamente, Zacarias, acentuando o ruralismo, gosta de ouvir rádio, notadamente “modas de viola” e músicas caipiras, que, devido ao volume alto, irrita muitos moradores do cortiço. A publicidade também tem seu lugar de destaque em *Chofer de praça*, quando Raul corre no Viaduto do Chá para despedir-se dos pais que estão regressando para o campo, ao fundo são vários os outdoors e propagandas.

Os anos 1950, também foram marcados pela disseminação de um estilo de vida norte-americano. Logo após o término da Segunda Guerra, Os Estados Unidos iniciaram o processo de produção e exportação de um modelo cultural, o *American way of life*. O estilo de vida saiu das fronteiras do país, sendo divulgado pelo cinema, rádio e televisão, e contagiou populações em diversas regiões do mundo. Mazzaropi nos revela essa influência mostrando Raul embebido nos valores americanos e em sintonia com a moda da época: mesmo diante das dificuldades financeiras da família, compra uma lambreta, meio de transporte oficial da juventude, simbolizando, inclusive, status social. Raul busca superar seu passado rural e incorporar-se na modernidade. Seu personagem é a antítese de Zacarias e é esse antagonismo que gera o conflito no enredo do filme.

Se São Paulo é o lugar para trabalhar, Rio de Janeiro é para a diversão. É Marcelina, sogra de Chico, que define a cidade que será representada em *Chico Fumaça*: “a capital federal não é para homens comprometidos, está cheia de tentações, de mulheres sem-vergonha e de bebida.” É a cidade das praias, dos turistas (Chico sempre arruma confusão com uma norte-americana) e das farras noturnas. O grande sonho do prefeito Generoso, hábito de Japércio e seu assessor, é aproveitar a “noite carioca”:

Generoso: Você já ouviu falar nas noites do Rio?

Chico: Não, mas deve ser igual as noite de Jequitibá, noite é noite em qualquer lugá.

Generoso: Não é isso que eu falo! Eu falo na alegria, nos vinhos, nas mulheres! Chico, você nunca ouviu falar nas mulheres do Rio?

Chico: Não. Mas deve ser igual as muié de Jequitibá, porque muié é muié em qualquer lugá.

O diálogo é interrompido por duas mulheres que entram, por engano, no apartamento do hotel onde estão hospedados Chico e Generoso. São belas e bem vestidas. Provavelmente garotas de programa, elas procuram um milionário chamado Bob. Generoso explica a Chico: “É dessas mulheres que eu estava falando!”, ao que Chico responde: “Ah! Dessas não tem em Jequitibá!” Uma delas tenta seduzir Chico, baforando fumaça em seu rosto. Ele ridiculariza o gesto da garota, fazendo o mesmo, o que a faz tossir. Chico apenas dá um riso debochado. A representação das mulheres cariocas é feita de forma estereotipada: são matronas e feias, como a mulher de Japércio, belas e sedutoras, como as mulheres que entram no apartamento de Chico, ou ainda,

artistas da noite carioca, como Verinha Vogue ou as cantoras que participam dos números musicais do filme.



Verinha tenta seduzir Chico na festa de Japércio Limoeiro.

Verinha Vogue reforça o imaginário sobre a mulher carioca: bela, sedutora e experiente. Ela não poupa esforços para conquistar Chico. Gosta de dançar e utiliza seu rebolado audacioso para encantar e conseguir o que deseja dos homens. Ela é provocante e inspira o desejo sexual. Inocência (noiva de Chico) é o seu anverso: uma mulher do interior, bela, mas comportada, vestindo-se de forma discreta, apenas o seu nome e sua condição de noiva já a distanciam da vedete.

Nessas cenas podemos perceber que Chico não é o único caipira, o prefeito Generoso, apesar de ser um político, falar corretamente, também se comporta como um caipira no Rio de Janeiro, pelo fato de estar deslumbrado com a cidade grande.

Rio de Janeiro é representada como a cidade da festa, de agitada vida noturna, de vedetes e de artistas. Quando Verinha convida Generoso e Chico para um programa, a noite parece não ter fim. Eles passam por várias boates, assistem vários shows, momento em que o produtor Mazzaropi aproveita para inserir os tradicionais números musicais de suas películas. Se a noite foi feita para a bebida e a diversão, o dia foi feito para os malandros e contrabandistas agirem.

São apenas duas cenas diurnas que ocorrem na capital federal: quando Chico chega e quando Raposo tenta enganá-lo no jogo de cartas. As demais, apesar de serem cenas internas, possuem por referência a noite, o que sugere que o Rio de Janeiro é o local ideal para quem busca a vida noturna das bebidas e das mulheres.

Uma das poucas cenas externas é a vista de Copacabana: uma bela faixa de praia com muitos banhistas e altos e belos edifícios. Tudo inspira tranquilidade e conforto. Generoso e Chico ficam encantados. Curiosamente em nenhuma cena, surgem os ícones do Rio de Janeiro: Cristo Redentor e Pão de Açúcar.

Segundo Armelle Enders (2008), Copacabana, a Princesinha do Mar, teve um aumento populacional de 1.500% entre os anos 1920 e 1940, enquanto a

cidade cresceu 240%. Nesse momento Copacabana combinava modernidade e prazer de viver, atraindo não apenas cariocas, mas também migrantes mais enriquecidos para viver na região.

Durante os anos 1940 e 1950, se por um lado, as escolas de samba e os times de futebol foram institucionalizados, consagrando-se nos principais elementos de prazer e diversão, por outro ocorreu um crescimento do setor industrial, atraindo para a cidade grande número de migrantes, notadamente nordestinos, que se estabeleceram próximo às fábricas, provocando um aumento populacional da região de São Cristóvão. Se o malandro carioca passava suas noites de sábado no samba e suas tardes de domingo nos estádios de futebol, de segunda a sexta ele estava nas fábricas. No entanto, não é essa representação do trabalho que vigora no filme *Chico Fumaça*.

Nos anos 1930, mesmo com as tentativas do Estado, na pessoa de Getúlio Vargas, e da Igreja, na do Monsenhor Sebastião Leme, em transformar a então capital federal na cidade do operário honesto e laborioso, sustentáculo de sua família, foi a imagem do malandro que prevaleceu nas expressões artísticas mais populares, como na música *Lenço no pescoço* (1940) de Wilson Batista e Ataulfo Alves:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio.

O Rio de Janeiro permaneceu como o local do prazer e da vida fácil, imagem reforçada não apenas pelo rádio, mas também pelo cinema, notadamente nos filmes da Atlântida.

Em *Chico Fumaça* temos uma representação do Rio de Janeiro que, além de retomar as primeiras representações cinematográficas, ainda é vigente: a cidade associada à imagem do prazer e do bem viver. A visão do Rio como a cidade das belas praias, do samba e da luxúria, com belas mulatas semi-nuas, ou ainda, das gafeiras na Estudantina é recorrentemente utilizadas em propagandas de turismo. Muitas vezes, essa visão é generalizada para todo o país e

disseminada por produções fílmicas. A diferença é que na atualidade também são feitas referências à violência da cidade.

Assim, enquanto, a cidade de São Paulo é representada como um centro de trabalho, estudo e progresso, local onde convivem diversos grupos de migrantes e paulistas, sendo também representados os problemas urbanos, como os engarrafamentos, a vida nos cortiços e os excluídos da modernidade, a cidade do Rio de Janeiro é representada como local de lazer e diversão. São as famosas noites de Copacabana, com seus cantores e vedetes, que predominam. Nenhuma referência é feita aos problemas ou aos trabalhadores da cidade. Essa representação reforça o imaginário popular de São Paulo como uma cidade de gente laboriosa e honesta, e do Rio de Janeiro como o local da malandragem e da boemia.

CONCLUSÃO

Fundamentamo-nos no pressuposto de que a arte, até mesmo quando é fantástica e surreal, jamais perde seu vínculo com a realidade social que a gerou. Com seus elementos estéticos e sensíveis, ela é uma forma de consciência social e, inevitavelmente, de se conhecer a realidade. O cinema, enquanto arte, não apenas conserva essa relação com a realidade, como a reforça. Pois, a sua combinação de imagens, sons, movimentos e idéia, o aproxima ainda mais da realidade vivida. O cinema, assim, possui um potencial para a criação de representações do real e produz um complexo sistema que pode aproximar as narrativas da realidade objetiva. Essa perspectiva, num primeiro momento, possibilitou a análise do cinema de Mazzaropi, nos revelando graus variados da realidade do mundo rural, pouco destacada em estudos acadêmicos. Por consequência, a partir dos resultados obtidos, ela reforçou nossa convicção sobre a relação intrínseca entre o cinema e a realidade social, destacando a dimensão do cinema como linguagem produtora de representações sociais, sendo portador de um discurso complexo e particular sobre as realidades.

Considerando essa relação, identificamos que a cultura popular representada no cinema de Mazzaropi é marcada pela tradição e pelo arcaísmo, revelando os hábitos, os valores e o modo de vida dos caipiras. As práticas culturais caipiras são representadas em constante conflito com práticas ético-culturais hegemônicas, sejam as dos fazendeiros e dos coronéis, sejam as da população citadina. Nessa relação, mesmo existindo certa hegemonia ideológica e cultural das classes dominantes, as diferentes práticas culturais interagem, resistem e influenciam umas às outras, ocorrendo uma *circularidade* entre elas, num processo dinâmico de construção, desconstrução e reconstrução, que envolve também, negações e adaptações. Nesse sentido, nas produções de Mazzaropi são comuns as relações conflitivas entre o rico e o pobre, entre a humildade e a arrogância, entre o egoísmo e a solidariedade, entre a bondade e a maldade. Não apenas pelas situações apresentadas, mas os próprios personagens que alimentam a trama dos filmes, personificam um dos dois pólos. Assim, o caipira representa, em todas as produções, a pobreza, a humildade, a solidariedade e a bondade, ora aproximando-se da vida social, ora afastando-se, em função da perspectiva ideológica do seu criador. Sem dúvida, nem o cinema

como linguagem – mesmo sendo puramente documental – nem seus autores conseguem a façanha de serem sempre “exatos”, objetivos. Mazzaropi consegue, entretanto, um grau considerável de verossimilhança na elaboração da vida caipira.

A solidariedade grupal, notadamente o mutirão, é a característica mais emblemática da cultura caipira, possuindo uma dimensão tanto ética como política. A partir dessa prática, pode-se falar de uma verdadeira cultura de solidariedade – diria mesmo, de um socialismo ingênuo e espontâneo, que se contrapõe ao status quo dominante das práticas individualizantes da sociedade capitalista. No cinema de Mazzaropi as práticas solidárias entre os familiares e vizinhos foram destacadas. São elas que auxiliam o caipira a sobreviver no ambiente de opressão e o defendem da exploração dos coronéis. São elas que motivam suas festas e seus rituais lúdicos multiplicando os laços afetivos. Todos se unem num mesmo e único nós, superando as desavenças e brigas que poderiam romper com os laços comunitários e socializantes. Todos pertencem a um mesmo *bairro* de favores e obrigações, numa teia social de dependência entre iguais. Inserido num contexto socioeconômico de avanço das práticas capitalistas e das injustiças sociais que compunham as relações no campo, inclusive a luta pela terra, o caipira não abandona, nem deixa corromper seus valores tradicionais baseados na solidariedade e nos laços familiares.

O conflito e a ambigüidade da cultura popular também foram representados no cinema de Mazzaropi. Pois mesmo tendo como característica a subordinação, o caipira em certos momentos aquiesce e em outros se rebela contra o poder instituído. A sua condição de subordinação não elimina o protesto, a reclamação, a exigência e a reivindicação. Essa síntese subordinação-transgressão, peculiar à cultura popular, no seu movimento dialético, como as duas faces de Jano, apresenta-se recorrentemente nos filmes de Mazzaropi.

De forma paradoxal, o caipira é comumente ludibriado e manipulado pelo personagem que representa a ordem dominante, seja a fazendeira ou o fazendeiro rico, o delegado ou o advogado, o coronel ou os “doutores” da cidade. No entanto, essa manipulação é apenas aparente e a ingenuidade é muitas vezes utilizada como forma de resistência. Jeca, que na maioria das produções é analfabeto, revela que compreende o jogo do poder e os conluios políticos,

sabendo, muitas vezes, utilizá-los à sua maneira e em benefício próprio ou de sua família, ou ainda, de seus companheiros. Assim, o posicionamento do caipira frente ao sistema que o oprime não é permanentemente de confronto aberto. É, não raro, ambíguo, pois é, ao mesmo tempo, de subordinação, de transgressão e de rebeldia, mas também de adaptação.

Considerando as relações entre cinema e ideologia, os filmes de Mazzaropi são contraditórios. Aliás, essa é a característica fundamental de seu cinema. Seus finais sempre felizes e suas soluções conservadoras subordinam-se à perspectiva da ideologia dominante e nisto não corresponde sempre e objetivamente à realidade das reações dos caipiras. Entretanto, nas suas tramas, a representação da hierarquização no mundo rural e a crítica mordaz à ideologia desenvolvimentista, revelam de forma inteligente aspectos da realidade social dos caipiras, notadamente a relação de opressão exercida pelos proprietários de terras.

O caipira característico do interior de São Paulo, diferente do almejado pela ideologia nacional-desenvolvimentista e pelas produções artísticas (outras que não as de Mazzaropi), utiliza-se de práticas também conservadoras para enfrentar as adversidades. Nesse sentido, mesmo sendo exemplares da indústria cultural, seus filmes não compactuaram com a ideologia desenvolvimentista, não fizeram uma apologia às cidades e às práticas citadinas. Efetivamente, eles diferem do Cinema Novo, pois a resistência e crítica social em Mazzaropi não é fruto de um manifesto político elaborado, com vistas à superação da ordem existente. Como declarado pelo diretor, ele pretendia divertir a sua platéia. Isso, no entanto, implicou na crítica sutil e sagaz a padrões dominantes ou que se pretendiam hegemônicos, exatamente porque não é possível elaborar uma estética ou uma representação socialmente neutra. É importante considerar que, mesmo quando o discurso moralista e conservador são apregoados por personagens de Mazzaropi, difundindo o que o cineasta pensa de fato, ele revela situações e comportamentos sociais que as forças urbanas “progressistas” gostariam de abolir do Brasil rural. Motivo que o tornou alvo da ira de tantos críticos, que buscavam no cinema a revolução e queriam que ele servisse a militância política de “esquerda”, ou ainda, aos ideais nacional-desenvolvimentistas então dominantes no Brasil.

A sagacidade, não percebida por Antonio Candido e Maria Isaura de Queiroz, reconhecidos pesquisadores do mundo rural, pode ser compreendida como uma das facetas do caráter caipira, conforme sugere Cornélio Pires em seus contos. Assim, as expressões artísticas (nesse caso a literatura de Pires e o cinema de Mazzaropi) nos revelam uma importante característica da cultura caipira e de seu traço psicológico, não identificada por outras expressões, o que reforça nossa tese sobre a relação particular entre o cinema e a sociedade. Os filmes além de serem uma representação, nos revelam aspectos latentes, mas não facilmente capturáveis, da realidade social. Possuindo autonomia, “escapando” de seu criador, o cinema faz uma *contra-análise* da sociedade, uma análise descritiva e narrativa que, em alguns momentos, supera a produção acadêmica sobre determinados fenômenos.

Para os momentos de transgressão e rebeldia, Mazzaropi se utiliza da comicidade, que para ele era um ponto de honra, como um espaço de crítica e irreverência aos padrões estabelecidos. O riso em seus filmes pode parecer pretensioso, pois revela em graus diversos as contradições e problemas sociais. Pode ser irônico, por desrespeitar regras instituídas, resistindo às imposições. Pode também ser um riso despretensioso, apenas promovendo o bem-estar e o prazer que provém de uma boa gargalhada, com o intuito de simplesmente purgar os males. Dessa forma, o riso em seus filmes alivia as tensões cotidianas, mas também ridiculariza o opressor e debocha das regras e costumes citadinos. Nesse sentido, utilizando-se do cômico e da paródia, Mazzaropi representa uma dimensão da cultura popular como espaço de deboche e sátira às normas e regras dominantes e, por isso mesmo, como espaço de resistência e de contestação à cultura hegemônica, à ideologia dominante e ao poder instituído.

Seus filmes possibilitam, além de uma análise sobre a representação da cultura caipira, revelar o universo simbólico dos camponeses e, ainda, a historicidade do país nos anos de 1950 a 1980, principalmente no tocante às relações sociais numa parcela significativa do campo. Eles não são meros ecos ou reflexos dessa realidade. Também não são produtos autônomos da sociedade que os produziu. Eles revelam um outro Brasil rural, nem sempre marcado pelos conflitos de posse da terra e pela revolução (típicos do Nordeste). Eles mostram as contradições sociais e a exploração. No entanto, as soluções encontradas por

Mazzaropi são conservadoras. Seus filmes são representativos das relações camponesas do sudeste, precisamente de São Paulo, onde as práticas coronelistas ainda eram comuns. Existe, portanto, um grau considerável de idealização da vida rural, de modo que os problemas são facilmente resolvidos com pequenos acordos conservadores. Assim fazendo, seu cinema não abrange a dimensão dos problemas agrários e de disputa pela terra num país marcado pela concentração de propriedades imensas nas mãos de grandes latifundiários. Porém, mesmo filtrando o mundo caipira pela ótica do humor e da estilização, Mazzaropi abordou, inevitavelmente, dificuldades e problemas concretos e reais: o pequeno camponês oprimido e explorado pelo grande latifundiário, as relações (muitas vezes de opressão) entre marido e mulher, entre pais e filhos, entre os moradores de uma mesma vizinhança, o racismo, etc. Mazzaropi não teria adquirido tanta popularidade, reconhecimento e sucesso sem a legitimidade e a verossimilhança de suas representações cinemáticas. A grande parcela de migrantes interioranos que estava se estabelecendo nas cidades se identificava facilmente com a “inteligência” do Jeca, um misto de esperteza, ingenuidade e deboche, desse seu personagem caipira, transformando-o numa referência cultural.

Representando o atraso e o arcaísmo, mas ironizando as práticas culturais urbanas, os filmes de Mazzaropi antecipam a crítica ao desenvolvimentismo e colocam em xeque a modernidade e os hábitos citadinos. Nesse aspecto, ele se antecipou à sociologia crítica que se desenvolveria nos anos 1960. Ao representar práticas e valores arcaicos e atrasados, Mazzaropi valoriza e reforça a existência de um Brasil que se procurava superar e esquecer. Seus filmes nos permitem o reconhecimento de um outro Brasil, do pé descalço, de um Brasil mais simples e conservador. Porém, mesmo nesses momentos seus filmes conseguem capturar as faces opostas do conformismo e da transgressão.

Nesse sentido, reforçando a perspectiva de análise que abraçamos nessa pesquisa – a relação entre o cinema e a realidade social – possibilitou um avanço para a compreensão de outras práticas culturais do mundo rural, tipicamente caipiras, revelando os modos de ser e de agir distintos daqueles das revoluções camponesas. Constituiu-se também num avanço, por construir um olhar não preconceituoso sobre as práticas caipiras, diferentemente dos críticos e de

estudos acadêmicos, que utilizaram como parâmetro único – ou quase – o Cinema Novo. Não se pode negar que os filmes de Mazzaropi contribuíram de forma inevitável para a compreensão da riqueza da cultura popular caipira, mesmo com todas as suas “infecções” ideológicas tributárias da ideologia das classes dominantes.

Nesse estudo procuramos retirar Mazzaropi do limbo, não tratando sua produção de forma tão somente saudosista e apologética, nem tampouco o recuperando, apenas para desprezá-lo novamente, perspectivas adotadas por pesquisas feitas recentemente. Nosso objetivo foi avançar na compreensão do seu cinema, na forma como representa a cultura popular caipira, contribuindo para uma revisão do cinema brasileiro. Mazzaropi se constitui numa figura impar no cinema nacional. Além de ter desenvolvido várias atividades (ator, diretor, roteirista, produtor), de ter, num prazo de 28 anos (apenas se contarmos sua carreira no cinema), atuado em 32 filmes, ainda teve um retorno de público impressionante, com números de bilheteria ainda não superados, mesmo para os padrões atuais.

Porém, o tema não se esgota, o cinema de Mazzaropi ainda tem muitos ângulos a serem pesquisados e revelados. Sua relação com o público, apesar da incursão que fizemos, ainda permanece uma esfinge a ser desvendada. Um estudo comparativo entre Cinema Novo e o cinema de Mazzaropi também seria interessante, não para verificar o que os distancia ou o que possuem de diferente, mas para verificar como suas representações revelam o mundo rural brasileiro. Ambas as representações, do Cinema Novo e do cinema de Mazzaropi, por mais antagônicas que sejam, referem-se a realidades efetivamente existentes, conseguindo, em graus diversos, se apropriar imgeticamente. Pois, se no campo existem muitos movimentos revolucionários, também existem muitas soluções conservadoras.

A importância do cinema de Mazzaropi para um estudo sociológico é efetiva, pois a forma como representou a cultura caipira, nos revela aspectos não desvelados por outras formas de expressão, como os relatos orais ou escritos, muitas vezes passados despercebidos pelos próprios cineastas. Apesar de se referir à determinadas conjunturas sociais e históricas, seus filmes, enquanto obras artísticas permanecem e são testemunhos críticos de uma época, de uma

forma de expressão real e imagética e de um exemplo da cultura popular brasileira: a caipira.

JORNAIS PESQUISADOS (CRÍTICA AO CINEMA DE MAZZAROPI)

Disponível em www.museumazzaropi.com.br.

Acesso em 13 de julho de 2006.

Sem autoria

Meu Japão brasileiro. In: **O Estado de São Paulo**: 28 de janeiro de 1965.

Mazzaropi: cinema fez dele um milionário. In: **A Gazeta de Notícias**: 7 de julho de 1968.

Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior sucesso do cinema nacional. In: **O Estado de São Paulo**: 14 de junho de 1981.

ABREU, N. C. *Anotações sobre Mazzaropi: o Jeca que não era Tatu*. In: **Revista Filme Cultura**. Embrafilme: 1981. p. 37.

ARAÚJO, I. *Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura*. In: **Folha de São Paulo**: Ilustrada: 9 de fevereiro de 1992.

AVELLAR, J. C. *O milagre*. In: **Jornal do Brasil**: Caderno B, 3 de agosto de 1979. p.3.

AZEVEDO, E. *Jeca: o descolonizador*. In: **Jornal do Brasil**: caderno B. p. 2, 3 de agosto de 1978.

BARCELOS, C. *O Jeca contra o tubarão*. In: **Jornal Movimento**: 5 de abril de 1976.

BERNARDET, J. C. *Nem pornô: nem policial: Mazzaropi*. In: **Última hora**: 22 de julho de 1978: p. 11.

DUARTE, B. J. *Dia cheio*. In: **Folha de São Paulo**: 27 de janeiro de 1965.

EWALD FILHO, R. *Mazzaropi, fiel a seu público*. **O Estado de S. Paulo**: 8 de setembro de 1979.

FASSONI, O. F. *Sai de baixo: Mazzaropi*. In: **Folha de São Paulo**: 8 de junho de 1977.

FERREIRA, J. *A alma caipira do cinema que deu certo*. In: **O Estado de S. Paulo**: Caderno 2: 13 de junho de 1991.

LEITE, P. M. *A Hollywood caipira*. In: **Folha de São Paulo**: 8 de junho de 1977.

LOYOLA, I. *A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso*. In: **Última Hora**: 4 de fevereiro de 1965.

- LOPES, M. G. *Sai da frente que lá vem o Jeca Tatu*. In: **O Estado de São Paulo**: Caderno 2: 24 de fevereiro de 1988.
- MENDES, O. *Querem que eu mude. Pra quê?* In: **Última Hora**: junho de 1981.
- PASCHOA JUNIOR, P. D. *A imagem do caipira*. In: **Revista Filme Cultura** (Embrafilme): 1981.
- SALEM, A. "O Brasil é meu público." In: **Veja**: 28 de janeiro de 1970.
- SANTOS, H. *O Jeca ainda ronda a cultura*. In: **O Estado de S. Paulo**: Caderno 2: 13 de junho de 1991.
- SILVEIRA, M. *Jeca-Mazzaropi: uma síntese de culturas*. In: **Folha de São Paulo**: Ilustrada: 19 de junho de 1981. p 30.
- TAMBELLINI, F. R. *Conversando com a platéia*. In: **Jornal do Brasil** nº 127: pg 2: 4 de agosto de 1978.
- TAVARES, Z. R. *De pernas pro ar*. In: **Jornal Movimento**: 5 de abril de 1976.
- TOSTA, W. *Mazzaropi e o cinema caipira*. In: **Revista Rio Festival**: 23 de novembro de 1984.
- VITTA, O. *Um caipira que chegou a todos os cantos do Brasil com produção de 32 filmes*. In: **O Estado de São Paulo**: 15 de junho de 1995.
- WOLF, José. "O povo está preparadíssimo." In: **Folha de S. Paulo**. Matéria de capa do Folhetim de 2 de julho de 1978.

BIBLIOGRAFIA

ADAMI, A. BARONI, D. *Mazzaropi e a mídia regional*. Trabalho apresentado no Núcleo de Folkcomunicação no **XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação**: Belo Horizonte: setembro de 2003.

Disponível em www.reposcom.portcom.intercom.org.br.

Acesso em 15 de julho de 2006.

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1985. pp. 113-157.

ALENCAR, J. **O nosso cancionero**. Rio de Janeiro: São José: 1962.

AMARAL, A. **Tradições populares**. São Paulo: Hucitec: 1976.

ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins: 1959.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2002.

ARON, R. **As etapas do pensamento sociológico**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

ARAÚJO, I. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione: 1995.

ARRUDA, M. A. N. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru: EDUSC: 2001.

AUGUSTO, S. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus: 2004.

AUMONT, J., MARIE, M. **Análisis del film**. Barcelona: Buenos Aires: México: Ediciones Paidós: 1990.

AYALA, M. AYALA, M. I. N. **Cultura popular no Brasil**. Série Princípios. São Paulo: Ática: 2002.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB: 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

BARSALINI, G. **Mazzaropi: o Jeca do Brasil**. Campinas: Átomo: 2002.

BASTIDE, R. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhambi: 1959.

_____. *Problemas da sociologia da arte*. In: **Tempo social: Revista de Sociologia da USP**: v. 18, n. 2, nov. 2006.

BAUSBAUM, L. **História sincera da República. De 1889 a 1930**. 4. ed. São Paulo: Alfa-Ômega: 1976.

_____. **História sincera da República. De 1930 a 1960**. 4. ed. São Paulo: Alfa-Ômega: 1976a.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*. In: **Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense: 1994.

BERGER, P. L. *A dinâmica cultural da globalização*. In: BERGER, P. L. HUNTINGTON, S. P. **Muitas globalizações**. Rio de Janeiro: Record: 2004.

BERGSON, H. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1979.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

BOSI, A. **Cultura brasileira. Temas e situações**. São Paulo: Ática: 1987.

BOTTOMORE, T. B., RUBEL: M. **Sociologia e filosofia social de Karl Marx**. Rio de Janeiro: Zahar: 1964.

CÂMARA, A. S. *A atualidade da reforma agrária – de Canudos aos Sem-terra: a utopia pela terra*. In: **O Olho da História**: 1996: Salvador: V.2, n.3, dez. 1996. p. 29-45.

_____. *Marx e Hegel: considerações sobre a contribuição da dialética para o estudo da arte*. In: NÓVOA, J. (org.). **Incontornável Marx**. Salvador: São Paulo: EDUFBA: Editora da UNESP: 2006.

_____. *O cinema de Mazzaropi: a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*. In: **Revista Politéia: História e Sociedade**: 2006: Vitória da Conquista: V. 6: n. 1. p. 211-226.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP: 1997.

_____. *Como estudiar la cultura si hay tantas definiciones*. In: APARICI, R. (org.) **Cultura popular: industrias culturales y ciberespacio**. Madrid: Universidad Nacional Educación a Distancia: 2003. p. 31-40.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha: 2000.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 9. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34: 2001.

CANEVACCI, M. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro: 1996.

CARDOSO, M. L. **Ideologia do desenvolvimento – Brasil: JK – JQ**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1977.

CARONE, E. **A república liberal I – instituições e classes sociais (1945-1964)**. São Paulo: Difel: 1985.

_____. **A república liberal II. Evolução política (1945-1964)**. São Paulo: Difel: 1985.

CARVALHO, J. M. *Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual*. In: **Dados**: v. 40: n. 2: Rio de Janeiro: 1997.
Disponível em www.scielo.br.
Acesso em 1º de dezembro de 2007.

CARVALHO, J. M. *Metamorfoses do coronel*. In: **Jornal do Brasil**: 6 de maio de 2001.

CARVALHO, V. *Do cinematógrafo ao cinema cidadão*. In: **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional: Rio de Janeiro: v 16: n. 1: janeiro/junho 2003. p. 9 a 22.

CATANI, A. M. SOUZA, J.I.M. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense: 1983.

CATANI, A. M. *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)*. In: RAMOS, F. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro: 1987.

CATENACCI, V. *Cultura popular entre a tradição e a transformação*. In: **São Paulo em Perspectiva**: 2001.
Disponível em www.scielo.br
Acesso em 25 de outubro de 2007.

CERTEAU, M. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus: 1995.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 1990.

_____. *Textos, impressão, leituras*. In: HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes: 1992.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense: 1986.

_____. *Notas sobre cultura popular*. In: **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 9. ed. São Paulo: Cortez: 2001.

CHESNAIS, F. *A mundialização do capital e a acumulação financeira neoliberal: elementos de ruptura*. In: **O Olho da História**. Revista de História Contemporânea. Vol. 1: nº 5: 1998. p. 13-33.

COSTA, J. F. *Uma teoria por um cinema da realidade: uma leitura de Theory of Film: the Redemption of Physical Reality, de Siegfried Kracauer*. In: **Doc on line**: Revista digital de cinema documentário: n. 1: 2006.
Disponível em www.doc.ubi.pt.
Acesso em 20 de maio de 2009.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC: 1999.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto: 1997.

EAGLETON, T. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP: 2005.

ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. V. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1994.

ECO, U. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Record: 1986.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2002.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2002a.

ELIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. São Paulo: Perspectiva: 2005.

ENDERS, A. **A história do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus: 2008.

FERRO, M. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In. LE GOFF, J. NORA, P. **História. Novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1995. p. 199-215.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1981.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes: 1987.

FREITAG, B. **Cidade dos homens**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 2002.

_____. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense: 2004.

FREUD, S. *O humor*. In: **O futuro de uma ilusão: O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago: 1974. p. 189-194. (Edição Standard das obras completas – XXI).

_____. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago: 1977. (Edição Standard das obras completas – VIII).

GALVÃO, M. R. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1981.

GAY, P. **Lendo Freud: investigações e entretenimentos**. Rio de Janeiro: Imago: 1992.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras: 1987.

GOLA, G. LOMBEZZI, A. FROMENT, Y. LEGUEBE, W. **Flashes sur le comique d'images: dans le film et dans la B.D.** Paris: BABAY: Libraire-éditeur: 1983.

GOLDMANN, L. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1973.

GOMES, P. E. S. *Mazzaropi no largo do Paissandu*. In: CALIL, C. A., MACHADO, M. T. (orgs.) **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme: 1986.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética. O sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes: 1997.

_____. **Fenomenologia do espírito**. 7. ed. rev. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: USF: 2002.

JAMESON, F. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal: 1995.

_____. *Globalização e estratégia política*. In: JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**. Ensaio sobre a globalização. Petrópolis: Vozes: 2001.

HABERMAS, J. **Política, arte, religião**. Rio de Janeiro: Ática: 1980.

_____. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

JACKSON, L. C. **A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido**. Belo Horizonte: São Paulo: Ed. UFMG: FAPESP: 2002.

JAPPE, A. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes: 1999.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC: 2001.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte**. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1967.

KRACAUER, S. **De Caligari à Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1988.

_____. **Teoria del cine: la redencion de la realidad física**. Barcelona: Paidós: 1996.

LAGNY, M. *O cinema como fonte de história*. In: NÓVOA, J. FRESSATO, S. B. FEIGELSON, K. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. São Paulo: Salvador: Editora da UNESP: EDUFBA: 2009.

LEAL, V. N. **Coronelismo, enxada e voto**. Rio de Janeiro: Forense: 1949.

_____. *O coronelismo e o coronelismo de cada um*. In: **Dados**: vol. 23: nº 1. pp. 11-14.

LEBEL, J. **Cinema e ideologia**. Edições Mandacaru: São Paulo. 1969.

LEITE, S. F. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus: 2003.

LUKÁCS, G. *El film*. In: **Estética 1: la peculiaridad de lo estético**. Instrumentos 21. Barcelona: Grijalbo: 1983. p. 173-206.

MACEDO, J. R. **Riso: cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre: São Paulo: Ed. Universidade: UFRGS: Editora Unesp: 2000.

MACHADO, C. *Notas sobre Siegfried Kracauer: Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato*. In: **História**: v. 25: n. 2: 2006. Disponível em www.scielo.br. Acesso em 20 de maio de 2009.

MAGALHÃES, C. **A poesia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicação e Divulgação / Biblioteca Nacional: 1973.

MARCUSE, H. *Sobre o caráter afirmativo da cultura*. (1937) In: **Cultura e psicanálise**. São Paulo: Paz e Terra: 2001.

MARX, K. *Para a crítica da economia política*. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril: 1978.

_____. *O dezoito brumário de Luís Bonaparte*. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril: 1978.

_____. **Manuscritos econômicos filosóficos**. São Paulo: Martin Claret: 2003.

MARX, K. ENGELS, F. **Sobre literatura e arte**. 4. ed. Lisboa: Editorial Estampa: 1974.

_____. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret: 2004.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2003.

_____. *Cultura popular y comunicación de masas* In: APARICI, R. (org.) **Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio**. Madrid: Universidad Nacional Educación a Distancia: 2003^a. p. 41-60.

MEIRELLES, W. R. **Paródia e chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: EDUEL: 2005.

METZ, C. *A respeito da impressão de realidade no cinema*. In: **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva: 1972. p. 15-28.

MÉSZÁROS, I. **O poder da ideologia**. São Paulo: Ensaio: 1996.

MOREIRA, V. M. L. *Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50*. In: **Revista Brasileira de História**: v.18: n.35: São Paulo: 1998.
Disponível em www.scielo.br.
Acesso em 1º de dezembro de 2007.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto: 2001.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Cia. das Letras: 1989.

NÓVOA, J. *Para a reconstrução do paradigma da história: uma frente da razão? (Marx, Hobsbawm, Weber et alii)*. In: NÓVOA, J. (org.) **Incontornável Marx**. São Paulo, Salvador: Ed. da UNESP, EDUFBA, 2007.

NÓVOA, J. FRESSATO, S. B. FEIGELSON, K. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. São Paulo: Salvador: Editora da UNESP: EDUFBA: 2009.

ORTIZ, R. **A consciência fragmentada. Ensaio de cultura popular e religião**. São Paulo: Paz e Terra: 1980.

_____. **Cultura e identidade nacional**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1984.

_____. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Brasiliense: 1991.

_____. **Românticos e folcloristas. Cultura Popular**. São Paulo: Olho D'Água: 1992.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense: 2001.

ORTIZ RAMOS, J M. **Cinema: Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1983.

_____. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro: 1987.

PEIXOTO, C. V. A. *Coronelismo: enxada e voto*. In: **Jornal O Globo**: 10 de fevereiro de 2000.

PIRES, C. **Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos, costumes, contos, anedotas, cenas da escravidão**. Itu (SP): Ottoni Editora: 2002.

_____. **Patacoadas: anedotas, simplicidades e astúcias de caipiras**. Itu (SP): Ottoni Editora: 2002a.

_____. **Quem conta um conto...** Itu (SP): Ottoni Editora: 2002b.

_____. **Seleta caipira: anedotas, “causos” e poesia caipira**. Itu (SP): Ottoni Editora: 2006.

QUEIROZ, M. I. P. **O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes: 1973.

_____. **Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural - cidade**. São Paulo: Duas Cidades: 1973a.

RAMOS, F. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro: 1987.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify: 2003.

RODRIGUES, M. **A década de 50. Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. Coleção Princípios. São Paulo: Ática: 1996.

ROMERO, S. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes / Governo do Estado de Sergipe: 1977.

RÜDIGER, F. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS: 2002.

SALIBA, E. T. *A dimensão cômica da vida privada na República*. In: NOVAIS, F. (coordenador- geral da coleção). SEVCENKO, N. (organizador do volume). **História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras: 1998. p. 289-365.

_____. **Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras: 2002.

SALLES, F. L. A. **Cinema e verdade: Marilyn, Buñel, etc. por um escritor de cinema.** São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Cinemateca Brasileira: 1988.

SILVA, M. A. **Caricata República. Zé Povo e o Brasil.** São Paulo: Marco Zero: 1990.

SIMMEL, G. *O estrangeiro.* In: SIMMEL, G. **Georg Simmel: sociologia.** Coleção *Grandes Cientistas Sociais.* São Paulo: Ática: 1983.

SLATER, P. **Origem e significado da Escola de Frankfurt.** Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1978.

SLAUGHTER, C. **Marxismo: ideologia e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar: 1983.

STAM, R. *Cinema e multiculturalismo.* In: XAVIER, I. (Org.) **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. *Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda.* In: KAPLAN, E. A. (org.) **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1993.

TINHORÃO, J. R. **Cultura popular: temas e questões.** São Paulo: Ed. 34: 2001.

TOLEDO, C. N. **ISEB: fábrica de ideologias.** 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP: 1997.

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

VÁZQUEZ, A. S. **As idéias estéticas de Marx.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978.

VIEIRA, J. Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955).* In: RAMOS, F. **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro: 1987.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras: 2004. Edição de Antônio Flávio Pierucci.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

_____. **Cultura.** São Paulo: Paz e Terra: 2000.

WOLLHEIM, R. *Sonhos, erros, sintomas e chistes.* In: **As idéias de Freud.** São Paulo: Cultrix: 1971.

XIDIEH, O. E. **Narrativas pias populares.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros / USP: 1967.

_____. **Semana santa cabocla.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros / USP: 1972.

ANEXOS

Biografia: Mazzaropi o ator-produtor de sucesso



Mazzaropi com os pais, aos quatro anos de idade.

Filho único de Clara Ferreira (filha de portugueses) e Bernardo Mazzaropi (italiano de Nápoles, radicado no Brasil desde o início do século XX), Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo no dia 9 de abril de 1912. Porém, foi em Taubaté que viveu grande parte de sua infância, cidade que os avós portugueses escolheram para radicar-se. João José Ferreira, o avô português, com quem Mazzaropi passou parte de sua infância, era exímio tocador de viola, dançarino e bom animador de festas. É provável que dele, Mazzaropi tenha herdado o espírito artístico, pois já nos primeiros anos de escola destacou-se como declamador de poesias.

Numa dessas atuações, com apenas dez anos, imitou um tipo caipira, fazendo enorme sucesso. Sua paixão pela arte o conduziu a freqüentar os circos que passavam pela cidade de Taubaté e revelar seu desejo de tornar-se artista. Não concordando com a idéia, os pais resolveram mandá-lo para a casa do tio em Curitiba, acreditando que estariam afastando-o do perigo e da perdição da tal profissão.

As tentativas dos pais de afastá-lo da vida de artista foram inúteis, em 1926, então com 14 anos, Mazzaropi resolveu acompanhar a trupe do *Circo La Paz*, especificamente o famoso faquir Ferry. Nos intervalos de seus números, Mazzaropi contava piadas, porém, devido a sua idade não podia contar as picantes que o povo gostava. Para resolver o problema, Ferry arrumou um documento falso, transformando os seus 14 em 19 anos. Entretanto, essa primeira tentativa foi frustrada: três anos depois, em 1929, Mazzaropi estava de volta em casa e começava a trabalhar de tecelão na Companhia Taubaté Industrial – CTI (empresa que os pais já haviam trabalhado).

A efervescência cultural de 1932, provocada pela Revolução Constitucionalista (muitos shows eram feitos arrecadando dinheiro para manter os soldados), animou Mazzaropi a retomar seu sonho. Ainda neste ano, ele estreou

na Troupe Carrara, no Cine Theatro Polytheama, em Taubaté, no papel de Eugênio Carvalho, na comédia *Herança do Padre João*, de Baptista Machado. Mas, foi em 1934 que Mazzaropi uniu definitivamente sua vida à arte, ingressando na Troupe Olga Crutt, uma das mais famosas e aplaudidas. Logo depois, Olga Crutt mudou seu nome artístico para Olga Mazzaropi e, mais tarde, passou a administração da companhia para Mazzaropi, que formou, então, a Troupe Mazzaropi.



Mazzaropi e sua mãe Clara.

Empolgado com o sucesso da Troupe, Mazzaropi convenceu seus pais a ingressarem na Companhia, tornando-se atores. Segundo depoimento de Mazzaropi, a mãe, Clara, era uma das melhores atrizes da Companhia, sempre agradando o público. Após uma turnê bem sucedida, resolveu montar um Pavilhão (um barracão de tábuas corridas, coberto de lona, com cadeiras e bancos de madeira para a platéia). No dia da inauguração, em Jundiaí-SP, um

causou danos ao pavilhão, mas não nos ânimos de Mazzaropi que persistiu com seu sonho. Três dias depois aconteceu a estréia, com um grande sucesso de público.

Até 1942, a Companhia viajava pelo interior do estado, sempre com grande público, no entanto, não o suficiente para aprimorar as instalações do Pavilhão. Isso só aconteceu em 1943, quando Mazzaropi recebeu uma herança da avó materna, Maria Pitta, e colocou uma cobertura de zinco para estrear na capital. O sucesso da Companhia prosseguiu, porém, os gastos com a doença de Bernardo Mazzaropi, impediam a prosperidade.

Em 1943, Mazzaropi viu suas chances ampliadas para tornar-se um grande ator: foi convidado para substituir Oscarito, então um dos atores mais famosos do país, numa peça no Teatro João Caetano. Porém, Oscarito mudou de idéia e Mazzaropi voltou frustrado e sem dinheiro para Pindamonhangaba, desmontando e abandonando o pavilhão. Suas esperanças reacenderam ao conhecer Nino Nello, adepto da filodramaturgia, com quem fundiu sua companhia, e estreou no teatro, como ator e diretor, com a peça *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, grande sucesso de público e de crítica.

Após a estréia no teatro, Mazzaropi, com dinheiro emprestado, resolveu recuperar o pavilhão. Em seguida, em 1946, foi convidado por Demerval Costa Lima, diretor da Rádio Tupi de São Paulo, para fazer o programa *Rancho Alegre*, com um salário mensal de 700 cruzeiros. O programa, ao vivo, no auditório da rádio, no Sumaré, com produção de Cassiano Gabus Mendes, era muito simples: Mazzaropi contava algumas piadas e, acompanhado de um sanfoneiro, cantava uma canção. Foi o suficiente para que, logo, o programa alcançasse grande audiência e na primeira semana, Mazzaropi já havia recebido cerca de 2.000 cartas de fãs. Depois dessa primeira experiência, passou a fazer enorme sucesso no rádio, cantando com Linda Batista e Hebe Camargo. Ao lado de Dercy Gonçalves estreou no Teatro de Revista. Com 36 anos de idade, Mazzaropi já fazia sucesso no rádio e no teatro.



João Restiffe, Geny Prado e Mazzaropi no programa *Rancho Alegre*.



Mazzaropi no set de filmagem.

Em 1950, Mazzaropi foi convidado para a inauguração da primeira emissora de TV no Brasil, a TV Difusora de São Paulo, tornando-se o primeiro humorista na televisão. Inicialmente, à semelhança da rádio, apresentava-se sozinho, mas em poucos dias, a direção resolveu lançar o programa *Rancho Alegre* com Mazzaropi e a atriz Geny Prado, que o acompanharia até o fim da carreira, sob a direção de Cassiano Gabus Mendes. Em 1951, fez um programa inaugural na TV Tupi, transformando-se no maior caipira brasileiro.

Mas, seria no cinema que Mazzaropi acaçaria seu grande sucesso. Os diretores Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne estavam no Nick Bar, em São Paulo, quando viram Mazzaropi na TV. Resolveram chamá-lo para um teste na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Entre muitos candidatos, Mazzaropi foi escolhido e contratado por 15 contos mensais, mais gratificação anual de 60 contos, para filmar *Sai da frente*, seu primeiro filme de grande sucesso.

Na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atuou em três filmes, *Sai da frente*, *Nadando em dinheiro* e *Candinho*. Com *A carrocinha*, em 1955, viveria a experiência da produção independente. Com as dificuldades financeiras da Vera

Cruz, entre 1953 e 1955, atuou num programa na Rádio Nacional de São Paulo, onde visitava os clubes da cidade, contava piadas, fazia imitações e cantava.

Entre 1956 e 1958, com quatro filmes, *O gato de madame*, *Fuzileiro do amor*, *O noivo da girafa* e *Chico Fumaça*, passaria pela experiência carioca de fazer filmes, marcada pelo improvisado. Em 1958, mesmo diante das grandes dificuldades, fundou sua própria produtora a PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi, estreando com *Chofer de praça*. Mazzaropi vendeu a casa, os carros (dois Chevrolet americanos), os terrenos, com exceção do Itaim Bibi, e investiu todas as suas economias bancárias para alugar os estúdios e equipamentos da Companhia Vera Cruz e produzir o filme. Em sua produtora lançou um sistema de controle total de lançamento e distribuição.

Em 1959, com os filmes *Chico Fumaça* e *Chofer de praça* em cartaz simultaneamente, Mazzaropi aceitou o convite de José Bonifácio de Oliveira, o Boni, na época da TV Excelsior de São Paulo, para fazer um programa de variedades, no ar até 1962. No programa, além de contar piadas e cantar, recebia convidados.

Além de espírito artístico, Mazzaropi possuía uma mentalidade empresarial, investindo no cinema nacional. Para tanto, adquiriu, em 1961, 184 alqueires da Fazenda da Santa e iniciou a construção do primeiro estúdio. Com essa mesma proposta de expansão do cinema nacional, em 1962, arrematou, em leilão, a metade dos equipamentos da Vera Cruz. Mazzaropi (em entrevista à Revista Veja de 28 de janeiro de 1970) afirmou que, todo o lucro era aplicado na PAM Filmes, que para ele significava um investimento na indústria do cinema nacional: “eu faço cinema como indústria. E o cinema é uma indústria como qualquer outra. Eu faço o cinema-indústria e vou fazer a indústria brasileira de cinema.”

Apesar de a crítica tecer vários comentários negativos, Mazzaropi, em 1966, foi homenageado no 3º *Festival do Cinema Brasileiro* de Teresópolis e recebeu o *Troféu da Simpatia Popular* no Programa Silvio Santos. Em 1967, novamente foi premiado com o troféu de *Campeão de Bilheteria* no 4º *Festival de Teresópolis*.

Em 1975, iniciou as construções do seu novo estúdio, localizado no Bairro dos Remédios, em Taubaté, numa área de 160 mil m², com 20 apartamentos

luxuosos, restaurantes, estúdio de 1.000 m², piscina, lago, alojamentos para equipe técnica e artistas, reserva técnica, oficina de cenários, carpintaria e outras instalações. O novo local passou a ser chamado de *Hotel Studio PAM Filmes*.



Mesmo com a saúde debilitada Mazzaropi lançou seu último filme, *Jeca e a égua milagrosa*, e fazia planos para a produção de *Maria tomba homem*, obra não concluída. Aos 69 anos de idade, no Hospital Albert Einstein, em São Paulo, no dia 13 de junho de 1981, de septicemia, faleceu Amácio Mazzaropi. No mesmo dia foi sepultado em Pindamonhangaba-SP, no Cemitério Municipal da Cidade.

Bibliografia específica:

BARCELOS, C. *O Jeca contra o tubarão* (Depoimento de Mazzaropi): **Jornal Movimento**: 5 de abril de 1976.

Disponível em www.museumazzaropi.com.br

Acesso em 15 de janeiro de 2005.

BARSALINI, G. **Mazzaropi: o Jeca do Brasil**. Campinas: Átomo: 2002.

SALEM, A. *O Brasil é meu público*. (Entrevista de Mazzaropi). In: **Revista Veja**: 28 de janeiro de 1970.

Disponível em www.museumazzaropi.com.br

Acesso em 15 de janeiro de 2005.

SOUZA, O. R. N. **Mazzaropi quadro a quadro**.

Disponível em www.museumazzaropi.com.br

Acesso em 10 de agosto de 2006.

WOLF, J. *O povo está preparadíssimo*. (Entrevista de Mazzaropi). In: **Jornal Folha de São Paulo**: 2 de julho de 1978.

Disponível em www.museumazzaropi.com.br

Acesso em 15 de janeiro de 2005.

Filmografia

SAI DA FRENTE (PB – 80 min)

Ano de Produção: 1952

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Direção: Abílio Pereira de Almeida

Elenco: Mazzaropi, Lady Veloso, A. C. Carvalho, Nieta Junqueira e o cão Duque.

Canção: *A tromba do elefante*, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Em seu primeiro filme, Mazzaropi é Isidoro Colepícula, um humilde, mas também irreverente motorista, proprietário de um caminhão chamado Anastácio. Contratado para levar uma mudança de São Paulo até Santos, para o “Seu Gato”, Eufrásio da Silva de Março (A. C. Carvalho) e “Dona Gata” (Nieta Junqueira), Isidoro parte com a caçamba exageradamente lotada. Acompanhado por seu cachorro e fiel amigo “Coroné”, o cão Duque, ele apronta inúmeras confusões, em meio a engarrafamentos e curvas perigosas, envolvendo uma noiva fugitiva que não quer se casar, funcionários públicos, policiais, motoristas e uma trupe de circo. Mas, para ajudá-lo, ele conta, além de “Coroné”, com seu anjo da guarda que sempre tem uma mensagem nos momentos de perigo e indecisão.

NADANDO EM DINHEIRO (PB – 90 min)

Ano de produção: 1952

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Direção: Abílio Pereira de Almeida

Elenco: Mazzaropi, Ludy Veloso, A. C. Carvalho, Nieta Junqueira

Enredo:

Novamente Mazzaropi representa o humilde e irreverente, característica que acompanharia outros de seus personagens, motorista Isidoro Colepícula. Após um acidente entre seu caminhão e o carro de um “doutor”, descobre que é neto e único herdeiro de um rico industrial, às portas da morte. Assumindo a posse da fortuna, Isidoro muda-se, juntamente com sua esposa e filha, para a mansão, onde não consegue adaptar-se ao luxo e às regras de etiqueta. Rodeado de oportunistas, resolve investir parte de sua fortuna como mecenas de artistas e cientistas, inventores de complicadas máquinas. No final, um robô programado para impedir que a casa fosse invadida por assaltantes, se aproxima ameaçadoramente sobre Isidoro. Quando ele, assustado, acorda e percebe que tudo, felizmente (para júbilo da burguesia paulista), não passou de um sonho.

CANDINHO (PB – 95 min)

Ano de Produção: 1953

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Direção: Abílio Pereira de Almeida

Elenco: Mazzaropi, Ruth de Souza, Adoniran Barbosa, John Herbert, Marisa Prado, Benedito Corsi, Xandó Batista.

Canção: *O galo garnisé, Não me diga adeus, Ave Maria do morro, Via nova, É bom parar, O orvalho vem caindo, Mamãe eu quero, A saudade mata a agente, TV Centenário, O que ouro não arruma, Meu Policarpo.*

Enredo:

Em *Candinho*, Mazzaropi representa um ingênuo, humilde e desajeitado caipira abandonado pela mãe, ignorado e mal-tratado pelo pai e irmão adotivo e apaixonado por Filoca (Marisa Prado), sua irmã adotiva. Para enfrentar as adversidades que o mundo lhe impõe, apega-se humildemente à justiça divina e com encanto às palavras do Prof. Pancrácio (Adoniran Barbosa): “tudo é para melhorar a vida da gente”. Expulso de casa, no interior de Minas Gerais, vai morar em São Paulo, onde encontra Pirulito, que se revela um amigo honesto, e, mais tarde, o Prof. Pancrácio, que consegue dinheiro enganando as pessoas (hora é cego, hora é aleijado), e Filoca, que havia fugido de casa. Ingênuo e não habituado com os códigos urbanos, não percebe que ela prostitui-se para sobreviver na cidade. A malícia e o deboche, que acompanharia outros de seus personagens caipiras, estão menos presentes no sensível, puro e digno Candinho, que sonha em encontrar a mãe e casar com Filoca. No pingente que carrega no peito desde que nasceu, descobre um mapa que o leva até a fortuna deixada por sua mãe, já falecida.

Observações:

* O otimismo de Candinho é uma referência, como informa os letreiros iniciais, ao clássico *Candide*, de Voltaire.

A CARROCINHA

Ano de Produção: 1955

Companhia: Fama Filmes e Produções Jaime Prades

Direção: Agostinho Martins Pereira

Elenco: Mazzaropi, Doris Monteiro, Modesto de Souza, Adoniran Barbosa

Canção: *Céu sem luar*, de Enrico Simonetti e Randal Juliano; *Cai sereno*, de Elpídio dos Santos e Conde.

Enredo:

Irritado e descontente com os privilégios da cachorrinha de sua esposa, o prefeito de Sapiranga, Juca Miranda (Modesto de Souza), resolve nomear Jacinto Silva (Mazzaropi) como laçador e o estimula a prender todos os cachorros da cidade, inclusive os que têm dono, justificando que é para o bem e a saúde do povo. Jacinto, que gosta muito de animais e tem um bom coração, prende e imediatamente devolve os cães para seus donos. Com essa atitude é bem querido pelos habitantes da cidade. Até que se apaixona por Ermelinda (Doris Monteiro), filha de Salvador Pereira (Adoniran Barbosa), que, também gosta muito de cachorros. Precisando de dinheiro para casar, Jacinto aceita a proposta do prefeito de prender e matar os cachorros, recebendo uma comissão. No entanto, não tem coragem de cumprir as ordens e resolve presentear a namorada com todos os cachorros. A população descontente com a perda de seus animais de estimação resolve pedir ao prefeito que demita Jacinto, mas, este, ainda interessado no extermínio, afirma que “não controla mais Jacinto”. No dia do casamento de Jacinto e Ermelinda, a população revoltada resolve linchá-lo, nesse momento os cachorros que estavam presos no sítio de Salvador conseguem fugir e voltam para os seus donos. Os habitantes de Sapiranga fazem as pazes com Jacinto, que já está casado e feliz com Ermelinda.

O GATO DE MADAME (PB – 90 min)

Ano de Produção: 1956

Companhia: Cinematográfica Brasil Filme

Direção: Agostinho Martins Pereira

Elenco: Mazzaropi, Odete Lara, Carlos Cotrim, Lima Neto, Gilberto Chagas, Roberto Duval, Leo de Avilar.

Canção: *Na piscina de madame*, de Conde e Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Saindo pela cidade em busca de emprego, o engraxate Arlindo Pinto (Mazzaropi) é perseguido por um belo gato, que havia fugido da mansão onde morava. Sem saber que o gato valia uma fortuna (a dona, empresária de sucesso, estava recompensando quem o encontrasse com a quantia de Cr\$ 100.000,00), Arlindo se afeiçoa ao bichano. Uma quadrilha de gângsteres, interessados na recompensa, tenta ludibriá-lo de todas as formas para pegar o gato. Mas, Arlindo não é tão bobo assim, além de ficar com pequena parte da recompensa, depois da cobrança de vários impostos, colabora para a prisão dos gângsteres, há muito procurados pela polícia.

FUZILEIRO DO AMOR (PB – 100 min)

Ano de Produção: 1956

Companhia: Cinedistri (SP) e Cinelândia Filmes (RJ)

Direção: Eurides Ramos

Elenco: Mazzaropi, Luis de Barros, Terezinha Amayo, Roberto Duval.

Canções: *Adeus Querido*, de Eduardo Patané e Floriano Faissal, interpretada por Ângela Maria; *Mambo Havaiano*, de Generoso, interpretada por Margot Morel; *Isto é casamento*, de Zé do Rancho, interpretada por Mazzaropi; *Dona do Salão*, de Conde e Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi; *Trabalha Mané*, de José Luiz e João da Silva, interpretada por Os Cangaceiros.

Enredo:

José Ambrósio (Mazzaropi) é um modesto sapateiro que entra para o Corpo de Fuzileiros Navais para agradar ao pai da namorada, um sargento reformado. Mas, preguiçoso, o caipira José Ambrósio passa a ter problemas com o sargento-instrutor (Roberto Duval). Para complicar ainda mais, seu irmão gêmeo, Ambrósio José, também integra o Corpo de Fuzileiros Navais, como sargento. Ao longo da narrativa, os gêmeos são confundidos, até o encontro feliz entre os irmãos que não se viam há muito tempo.

O NOIVO DA GIRAFA (PB – 92 min)

Ano de Produção: 1957

Companhia: Cinedistri (SP) e Cinelândia Filmes (RJ)

Direção: Victor Lima

Elenco: Mazzaropi, Glauce Rocha, Nieta Junqueira, Roberto Duval.

Canção: *Cabra Chico*, de José Luiz, Vivaldo Medeiros e Juca; *A saudade ficou*, versos de Alipio Ramos, música N.N.; *Chuva bendita*, de Elpídio dos Santos e Conde.

Enredo:

De todos os animais do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, onde trabalha, a girafa é a preferida de Aparício Boamorte (Mazzaropi). É com ela que ele desabafa sobre as brincadeiras maldosas de seus colegas de trabalho e sobre as perseguições dos outros pensionistas na casa onde mora. Somente o Poeta (Roberto Duval) e a Inesita (Glauce Rocha), outros dois moradores da pensão, gostam dele. Até que um dia a menina Aninha, filha de “Seu” Gonçalves, o português dono da pensão, acorda cheia de manchas, depois de ter brincado com Aparício. Os moradores o culpam de ter transmitido alguma doença de animal para a menina, que na verdade havia comido manga verde. Sem dinheiro e sentindo-se culpado, Aparício resolve fazer um exame de sangue com o veterinário do Jardim Zoológico. Após uma troca de exames, entre Aparício e um macaco, o veterinário afirma que o pobre caipira não tem mais do que 15 dias de vida: está com uma leucemia profunda. Os colegas da pensão e do trabalho resolvem não contar nada para ele, apenas querem que se divirta muito nos últimos dias de vida. “Seu” Gonçalves, interessado na fortuna que Aparício herdará quando seu rico tio, um coronel baiano, morrer, obriga sua filha mais velha a casar-se com ele. No dia do casamento e após a morte do macaco, o veterinário descobre a troca dos exames e a cerimônia não acontece. Os moradores da pensão voltam a tratá-lo mal, dizendo que foram enganados por Aparício, porém, ele nada sabia. Aparício volta ao seu trabalho no Zoológico e casa-se com Inesita, no final, seu tio morre e ele herda uma grande herança.

CHICO FUMAÇA (PB – 96 min)

Ano de Produção: 1958

Companhia: Cinedistri (SP) e Cinelândia Filmes (RJ)

Direção: Victor Lima

Elenco: Mazzaropi, Nancy Montez, Carlos Tovar, Wilson Grey, Celeneh Costa.

Canção: *Onde ela mora*, de G. Macedo de L. Faissal, interpretada por Cauby Peixoto; *Saudade da Bahia*, de Dorival Caymi, interpretada por Trio Nagô; *Nova Ilusão*, de Lana Bittencourt e J. Menezes, interpretada por Neusa Maria; *Agora é cinza*, de Bide e Marçal, interpretada por Mara Abrantes; *Linda Flor*, de H. Vogeler, L. Peixoto e M. Porto, interpretada por Zezé Gonzaga, *Toca sanfoneiro*, de Anísio Oliveira, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Na pequena cidade de Jequitibá, onde namora com a professora Inocência (Celeneh Costa), a melhor diversão para Chico Fumaça (seu verdadeiro nome só é pronunciado uma vez no filme, Francisco Mazza) (Mazzaropi) é olhar os trens passarem, daí seu apelido. Numa manhã, após uma grande tempestade que destruiu seu ranchinho, Chico resolve ir embora e descobre que um desmoronamento coloca em risco os trilhos do trem. Corajosamente, Chico consegue impedir um grande acidente. Para sua sorte, ou azar (como ele mesmo dirá), no trem encontra-se o presidente do Partido Oportunista, Dr. Japércio Limoeiro (Carlos Tovar), que ia fazer uma visita a Jequitibá, governada pelo prefeito Generoso (Roberto Duval) do Partido Oportunista. Japércio e Generoso não perdem a oportunidade de transformar Chico, um “cidadão do campo”, num grande herói, o que traria muitos votos para o Partido. No Rio de Janeiro, onde foi receber o prêmio de Cr\$ 200.000,00 e ser condecorado pelo Presidente da República, conhece uma vedete, Verinha Vogue (Nancy Montez), que, juntamente com seu namorado Dr. Raposo (Arnaldo Montel), um contrabandista procurado pela polícia, pretende roubar todo o dinheiro de Chico, num jogo de cartas. No final, além de ganhar o jogo, apesar do baralho marcado, Chico ainda consegue prender o bando e, novamente, é transformado em herói.

CHOFER DE PRAÇA

Ano de Produção: 1958

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Milton Amaral

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Ana Maria Nabuco, Carmem Morales, Roberto Duval.

Canção: *Se alguém telefonar*, de Alcir Pires Vermelho e Jair Amorim, interpretada por Lana Bittencourt; *Onde estará meu amor*, de Rina Posce, interpretada por Agnaldo Rayol; *Izabel não chores*, de Bolinha, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Em *Chofer de praça*, Mazzaropi personifica o caipira Zacarias que, juntamente com sua esposa, Augusta (Geny Prado), migra para São Paulo, (saindo da cidade de Ribeirão das Águas, onde deixaram o filho mais novo cuidando do pequeno sítio que possuíam), a fim de encontrar seu filho Raul. O objetivo do casal é trabalhar na “cidade grande”, o que possibilitaria o pagamento dos estudos do filho na Faculdade de Medicina. Logo ao chegarem, Raul, sintonizado com os valores da modernidade, revela seu desapontamento e vergonha ante a caipirice dos pais. Em São Paulo, Caria trabalha como chofer de praça, envolvendo-se em inúmeras confusões com seus clientes, onde vigora o espírito cômico, e Augusta de lavadeira. Raul, buscando superar sua situação de pobreza e seu passado arcaico e rural, comporta-se como um *playboy* (símbolo da juventude moderna) e namora uma moça rica. No dia de sua formatura não aceita a presença dos pais na cerimônia, que resolvem voltar para a casa no campo. Mas, pouco antes de entrarem no ônibus, Raul aparece fazendo as pazes.

JECA TATU (PB – 95 min)

Ano de Produção: 1959

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Milton Amaral

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi (Totó), Nena Viana, Marlene França, Francisco de Souza, Miriam Rony.

Canções: *Ave Maria*, samba-canção de Vicente Paiva e J. Redondo, interpretada por Lana Bittencourt, gravado em disco Columbia; *Tempo para amar*, rock de Fred Jorge e Mário Genari Filho, interpretada por Tony Campello e Cely Campello; *Estrada do Sol*, samba-canção de Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran, interpretada por Agnaldo Rayol, gravado em disco Copacabana; *Fogo no rancho*, de Elpídio dos Santos e Anacleto Rosa, interpretada por Mazzaropi; *Pra mim o azar é festa*, de João Izidoro Pereira e Ado Benatti, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Jeca (Mazzaropi) é um camponês ingênuo e preguiçoso. Devido a essa preguiça exacerbada não planta, nem cuida de animais. Vive com sua família num rancho de sapé, onde falta não apenas conforto, mas também alimento. Vítima de uma série de armações de Vaca Brava (Roberto Duval), o vilão da história, acaba entrando em conflito seguidamente com seu vizinho Giovanni (Nicolau Guzzardi), um próspero fazendeiro italiano, símbolo da ganância e da modernidade. No centro desse conflito está o namoro entre Marina (filha de Jeca) e Marcos (filho de Giovanni). Vaca Brava por querer casar-se com Marina, resolve instaurar um clima de tensão entre as duas famílias. Até que o rancho de Jeca é incendiado. Para impedir a sua migração para Brasília, os seus companheiros camponeses, num ato de solidariedade, procuram o coronel da região oferecendo seus votos por um pedaço de terra e o ajudam a construir uma casa. Jeca enriquece se tornando um coronel, a pobreza e a fome são coisas do passado.

AS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES

Ano de Produção: 1960

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Genésio Arruda, Dorinha Duval, Benedito Liendo, Nena Viana, Alvim Fernandes, Kleber Afonso, Nicolau Guzzardi, Noemia Marcondes, Augusto Machado de Campos, Oswaldo de Barros, Lourdes Lambert.

Participação especial dos meninos: João Batista de Souza, Péricles de Almeida, Walter Fernandes, Paulo Roberto Felice, José Antonio Pinto Arantes, Durval Cezar Sampaio.

Canção: *Além* de Sidney Morais e Edson Borges, interpretada por Lana Bittencourt; *Meu cabelo* e *Maçanico* de Paixão Cortes e Barbosa Lessa, interpretada por Conjunto Farroupilha; *Sem Destino* de Claudio de Barros e Jucata, interpretada por Claudio de Barros; *Coração Amigo* e *Meu Defeito*, de Elpídio dos Santos e Zé do Rancho, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Desiludido com a morte do pai e após os irmãos terem roubado sua parte na herança, Pedro Malasartes (Mazzaropi) resolve sair pelo mundo. No caminho, encontra várias crianças abandonadas que o acompanham. Para sobreviverem, Pedro inventa uma série de histórias fantásticas (a panela mágica que cozinha sem fogo, o ganso que fala e faz aparecer coisas e pessoas, o passarinho raro furta-cor que vale uma fortuna) enganando várias pessoas. No julgamento, devido à afetividade que tem com as crianças, é absolvido. As pessoas que acompanham o julgamento acreditam que Pedro apenas mostrou aos “doutores” e ricos fazendeiros que eles não são tão espertos quanto pensam.

Observações:

* As histórias inventadas por Pedro Malasartes foram criadas com base, como informa os letreiros do filme, em contos populares da tradição oral.

* Nas cenas do julgamento existe uma referência ao filme *O garoto* de Charles Chaplin.

* Estréia de Mazzaropi na direção.

ZÉ DO PERIQUITO (PB – 100 min)

Ano de Produção: 1960

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi, Ismar Porto (co-diretor)

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Nena Viana, Amélia Bittencourt, Carlos Garcia.

Canções: *Passe a viver*, letra e música de Heitor Carillo, interpretada por Hebe Camargo e Agnaldo Rayol; *Gostoso mesmo é namorar*, letra e música de Heitor Carillo, interpretada por Cely Campello, George Freedman, Paulo Molin, Tony Campello e Carlão; *Saudade me deixa*, letra e música de Bolinha, interpretada por Mazzaropi; *Jóia do Sertão*, letra e música de Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi

Enredo:

Zenó (Mazzaropi), jardineiro de um colégio, é apaixonado por uma das estudantes, Carmem (Nena Viana), que namora Acácio (Carlos Garcia). Devido à maldade de outros estudantes e à ganância de um deles, que vende aos amigos seus planos, Zenó é levado a acreditar que Carmem é apaixonada por ele, mas só casará se for um homem de posses. Como jamais conseguiria enriquecer na cidade em que vive, Zenó resolve mudar-se para construir fortuna com o realejo que herdou do avô. Na nova cidade, encontra Pelanca (Geny Prado) que sabe de todas as falcatruas dos moradores, usando o realejo para revelar a verdade a todos. O sucesso do periquito cresce, até caravanas chegam na cidade, e a fortuna de Zenó também. Mas, muitos moradores ficam descontentes com tanta intriga e ele e Pelanca acabam fugindo da cidade. Enquanto Zenó enriquece, o pai de Carmem, Miguel (Roberto Duval), não consegue mais empréstimos e a família está arruinada. Interessado na fortuna de Zenó, Miguel consente no casamento com Carmem, que se casa para atender os pedidos do pai e não porque está apaixonada. Todas as armações dos falsos amigos não são suficientes para destruir a felicidade de Carmem, que se descobre apaixonada por Zenó. Infeliz por ter construído sua fortuna prejudicando outras pessoas, Zenó resolve doá-la, para a tristeza de Miguel, para a educação de crianças pobres (afinal, dinheiro não traz felicidade) e volta a ser jardineiro no colégio.

TRISTEZA DO JECA (95 min)

Ano de Produção: 1961

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Genésio Arruda, Nicolau Guzzardi,

Canção: *Tristeza do Jeca* de Angelino de Oliveira, interpretada por Mazzaropi; *A vida vai melhorá* de Heitor Carillo, interpretada por Mazzaropi; *Sopro do vento* de Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi; *Ave Maria do Sertão* de Pedro Muniz e Conde, interpretada por Agnaldo Rayol; *Anchieta*, com Mário Zan; *Gostoso*, maxixe, com Messias Garcia

Enredo:

Nessa película, Jeca é um camponês que vive, juntamente com sua família e outros camponeses seus amigos, na fazenda do Coronel Filinto (Nicolau Guzzardi), para quem trabalham. O período é de eleições e os camponeses devem votar em seus “patrões” pela promessa de continuarem a ter onde morar e trabalhar. Disputam a prefeitura o Coronel Filinto e o Coronel Policarpo (Genésio Arruda), que aparentemente vive dormindo. No entanto, a campanha de Policarpo é encabeçada pelo Coronel Bonifácio, muito aplicado em sua vitória, uma vez que, sua fazenda está hipotecada com ele. No vale-tudo das eleições não faltam seqüestros (o menino Toninho, filho de Jeca, é seqüestrado pelo Coronel Filinto), atentados (vitimando o Coronel Filinto e sua esposa, Manuela) e promessas de casamento (o Coronel Bonifácio convence seu filho Sérgio a prometer casamento para a filha de Jeca, Maria), além das ameaças de perda de emprego e moradia. Feita a “contagem”, Policarpo é vencedor com apenas 4 votos de diferença. Jeca e seus companheiros estão sem casa e sem trabalho. Esperançosos, afinal Maria e Sérgio vão se casar, procuram o Coronel Bonifácio que ridiculariza Maria e despreza os camponeses. No entanto, passados 95 minutos de filme, se anuncia o final feliz: Policarpo, que na verdade fingia dormir, dá um basta nas armações de Bonifácio e reconhece o valor dos camponeses, eles trabalhariam e morariam em sua fazenda. Para os camponeses, Policarpo, dos coronéis da região e apesar disso, era o mais honesto.

Observações:

- * Primeiro filme colorido de Mazzaropi, em Eastmancolor, com revelação e trucagem feitas na cidade do México.
- * Primeiro filme de Mazzaropi exibido na TV, no Festival de Cinema Brasileiro da TV Excelsior.
- * O filme foi contemplado duplamente com o prêmio Cidade de São Paulo: melhor ator coadjuvante para Genésio Arruda e melhor música para Hector Lagna Fietta.

O VENDEDOR DE LINGÜIÇA (PB – 95 min)

Ano de Produção: 1962

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Ilena de Castro.

Canção: *O Linguiceiro* e *Mocinho Lindo* de Elpídio dos Santos, interpretadas por Mazzaropi; *Olhar de saudade* de Pery Ribeiro, Geraldo Cunha e Laerte Vieira, interpretada por Pery Ribeiro; *Não ponha a mão* de Mult, Arnô Canegel e Bucy Moreira, interpretada por Elza Soares; *Poema do adeus* de Luiz Antonio, interpretada por Miltoninho

Enredo:

Flora (Ilena de Castro), filha do lingüiceiro Gustavo (Mazzaropi), que, devido ao seu jeito irreverente, sempre acaba na cadeia, e Carmela (Geny Prado), sonha em ter uma vida melhor e deixar de morar no cortiço. Aproveitando a viagem de seus patrões (ela trabalha numa casa de família como doméstica), veste as roupas da patroa e sai para passear, fingindo ser uma moça de posses. Durante o passeio encontra Pierre, um jovem rico, por quem acaba se apaixonando. Envergonhada por sua condição humilde mente ao rapaz dizendo que é rica e, para ser pedida em casamento, “empresta” algumas roupas dos patrões, sem que o saibam, para o pai e o irmão, Dudu (Carlos Garcia). Os patrões resolvem dar queixa na polícia acusando-a de ladra, no entanto, tudo é esclarecido. Pierre fica sabendo pelos jornais do ocorrido e procura Flora no cortiço. Mesmo sem o consentimento dos pais, ele ainda deseja casar-se com ela. Após o casamento, Flora e Pierre levam Gustavo e Carmela para morarem com eles, porém, o casal não consegue habituar-se à vida de luxo e riqueza e voltam ao cortiço. Os pais de Pierre, ao verem a tristeza do filho longe de Flora, resolvem aceitar o casamento.

Observações:

* Em homenagem aos seus avós paternos e ao pai, nessa película existem vários personagens com sotaque italiano, inclusive Gustavo e Carmela.

* Muito do modo de vida dos cortiços é representando: conversas no final do dia em cadeiras colocadas nas calçadas, as mulheres lavam as roupas em tanques coletivos, os limites entre a vida privada e pública é quase inexistente (questões pessoais e familiares são resolvidas na rua).

* O grande destaque do filme é a solidariedade entre os moradores do cortiço, próprio do gênero filodramático.

CASINHA PEQUENINA (Cor – 95 min)

Ano de Produção: 1963

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Tarcísio Meira.

Canção: *A dor da saudade*, de Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi; *Último lamento* de Elpídio dos Santos, interpretada por Edson Lopes; *Casinha Pequenina*, de Elpídio dos Santos, arranjo da letra de José Isaú Pedro, interpretada por Mazzaropi

Enredo:

Num ambiente de final do século XIX, Chico (Mazzaropi) mora, juntamente com sua família, na fazenda de um rico proprietário de escravos. Indignado com tanta crueldade, o caipira não poupa esforços para ajudar os escravos, conseguindo alimento e água e liberando-os dos castigos. Até que o dono da fazenda, o Coronel Pedro (Roberto Duval), envolve o seu filho mais velho, Nestor (Tarcísio Meira), num casamento por interesse. Percebendo as manobras do Coronel, tudo o que Chico quer é voltar para sua “casinha pequenina”, o que consegue no final do filme, juntamente com a abolição da escravatura por Princesa Isabel.

Observações:

- * O filme é considerado pela crítica como um épico.
- * Marca a estréia de Tarcísio Meira e Luis Gustavo no cinema.

O LAMPARINA (PB – 104 min)

Ano de Produção: 1964

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Manoel Vieira, Zilda Cardoso.

Canção: *Alma Solitária* e *O Lamparina do Nordeste* de Elpídio dos Santos, interpretadas por Mazzaropi

Enredo:

A família de Bernardino Jabá (Mazzaropi), pais e três filhos, está em busca de trabalho numa fazenda e resolvem refrescar-se e pescar num rio, mesmo local em que está o bando de Zé Candiero. Os cangaceiros atacam a família e são derrotados. Bernardino se apropria dos seus chapéus, armas e munições e a família passa a perambular vestida como os cangaceiros, assustando várias pessoas. Até que encontram com o bando verdadeiro e se apresentam como um destemido grupo, chefiados por Lamparina (Mazzaropi). Bernardino elabora um plano, e com o apoio da volante, consegue prender todo o bando, com exceção de Zé Candiero e sua esposa. No entanto, ao sair atrás de um cangaceiro, acaba se perdendo e é dado como morto. Na verdade, devido à roupa, foi confundido com um cangaceiro e está preso. A família se estabelece na pequena vila de Sororóca, onde a esposa de Bernardino, Marculina (Geny Prado) é paquerada pelo Sr. Manuel, um português, dono da mercearia local. Passado um ano, Bernardino é solto e retorna exatamente no momento em que está acontecendo uma comemoração em sua homenagem. A população do vilarejo, assustada, inclusive Marculina, acredita que ele é uma alma penada. Sentindo-se rejeitado, resolve ir embora e se encontra com um menino, Chiquinho, que teve a mãe assassinada pelo chefe dos cangaceiros. Os dois selam uma bonita e sólida amizade na fazenda em que encontram trabalho. Mais tarde, Chiquinho descobre o esconderijo de Zé Candiero e o denuncia para a polícia. A pedido do dono da fazenda, Bernardino volta à vila de Sororóca exatamente no dia em que está acontecendo o casamento de Marculina e seus três filhos e, novamente, é confundido com uma alma penada. Somente com a interferência do padre as pessoas acreditam que está vivo.

MEU JAPÃO BRASILEIRO (Cor – 102 min)

Ano de Produção: 1964

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Célia Watanabe, Zilda Cardoso, Carlos Garcia e Adriano Stuart.

Canções: *Assim é a quadrilha*, de Mário Zan e Mesias Garcia, interpretada por Mazzaropi, *Ingratidão*, de Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi, *Canção das flores*, de Heitor Carillo, interpretada por Rosa Pardini.

Enredo:

Em uma comunidade rural nipo-brasileira, Fofuca (Mazzaropi) é o dono de uma pensão e agricultor que enfrenta a exploração de Seu Leão, delegado interino e responsável por intermediar os negócios entre os camponeses, principalmente os japoneses, e o comércio na cidade. Depois de muito perder nas negociações, Fofuca articula com os camponeses japoneses a formação de uma cooperativa agrícola, a Cooperativa Fugiyama. Leão e seu filho Roberto, descontentes com esta iniciativa, seqüestram a esposa de Fofuca, Magnólia (Geny Prado) e mentem que está morta. Também cometem um atentado contra o Vigário e culpam os japoneses. A idéia é provocar o ódio dos habitantes contra a comunidade nipônica. Mas, o Prefeito resolve ir até a cidade e trazer reforços policiais para impedir os mandos e desmandos de Seu Leão, também consegue destituí-lo do cargo de delegado, sendo nomeado Fofuca em seu lugar.

O PURITANO DA RUA AUGUSTA

Ano de Produção: 1965

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Marly Marley, Marina Freire, Elisabeth Hartmann, Julia Novaes Edgard Franco, Henricão.

Canções: *Sou mais eu*, de Nazareno de Brito, interpretada por Mazzaropi; *O neguinho e a senhorinha*, de Noel Rosa e Abelardo da Silva, interpretada por Elza Soares; *Você fugiu da escola*, de Dora Lopes e Gilberto Lima, interpretada por Claudio Guimarães; *Hino dos ciprianistas*, de Elpídio dos Santos.

Enredo:

Pondoroso Tavares (Mazzaropi) é um rico industrial, conservador e puritano, que não concorda com os hábitos da juventude: as roupas coloridas, mascar chicletes, ouvir e dançar *rock'n roll*. Em nome da moral e dos bons costumes, com seus companheiros da Liga dos Ciprianistas, por ele fundada, saem pela cidade fazendo pregações em bares, festas e praças. Preocupado com o comportamento “moderno” de seus três filhos mais velhos, do primeiro casamento, e da atual esposa, Carmem (Marly Marley), acaba tendo um ataque do coração. Recuperado, muda totalmente seu jeito de ser (cabelo, roupas e, até mesmo, o gosto musical), imitando a juventude, e começa a namorar a enfermeira. Na verdade, tudo não passa de uma farsa para provocar ciúmes na esposa e vergonha nos filhos.

O CORINTIANO (PB – 98 min)

Ano de Produção: 1966

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Milton Amaral

Elenco: Mazzaropi,

Canção: *Canção do Burrinho*, de Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

“Seu” Manuel (Mazzaropi) é um barbeiro, torcedor fanático do Corinthians: até seu pijama é bicolor e o boné com a flâmula do time não sai de sua cabeça. Possui até mesmo um santuário com a bandeira do time sendo protegida por uma estátua de São Jorge, a quem pede que o time de seu coração sempre vença. Além das rivalidades com o vizinho Albino (Nicolau Guzzardi), palmeirense “roxo”, Manuel enfrenta sérios problemas financeiros, afinal não cobra seus serviços para aqueles que apresentam a carteirinha do Corinthians, e discute muito com seus filhos, pelo fato de não aceitar a profissão que escolheram: Marisa quer ser bailarina, e já se destaca nas aulas, e Jair estuda Medicina. Sem compreender e incompreendido pela família, Manuel só encontra felicidade na arquibancada e em sua oficina, onde inventa estranhas máquinas, inclusive uma que voa. Será apenas na voz de um oficial da marinha (provavelmente), no dia da estréia de Marisa como bailarina, que Manuel compreenderá a beleza e sensibilidade da profissão escolhida pela filha, orgulhando-se dela. A partir de então, resolve aceitar as escolhas e gostos dos filhos, desde que eles também respeitem os seus.

Observações:

* Na estréia do filme, em 23 de janeiro de 1967, esteve presente a torcida organizada do Corinthians, *Os Gaviões da Fiel*.

* Os letreiros do filme informam: “Esclarecimento ao público: este filme conta uma história que não aconteceu, mas podia ter acontecido... É uma homenagem a todos os clubes de futebol do Brasil, e seus torcedores. Não há, nem houve, intenção de exaltar ou desmerecer um ou outro, e sim dar ao grande público que prestigia o esporte, momentos de diversão e entretenimento.”

O JECA E A FREIRA (Cor – 102 min)

Ano de Produção: 1967

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Elizabeth Hartmann, Paulette Bonelli, Isaura Bruno, Carlos Garcia.

Canções: *Delírio negro*, de Elpídio dos Santos, interpretada por Marita Luisi; *Jeca magoado*, de Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Sigismundo (Mazzaropi), sua esposa, Floriana (Geny Prado), e o filho Fernando (Carlos Garcia) vivem num ranchinho de sapé, na propriedade do Coronel Pedro (Maurício do Vale), rico fazendeiro escravocrata (o filme é ambientado no século XIX). Quando a segunda filha do casal, Celeste (Paulette Bonelli) completou dois anos de idade, foi praticamente roubada pelo Coronel, com a justificativa que se responsabilizaria pela sua educação, mandando-a para um colégio interno na cidade do Rio de Janeiro. À família de Sigismundo coube somente aceitar, segundo suas palavras, eles eram “escravos brancos”, e só lhes restava obedecer. Treze anos depois, com quinze anos, a moça retorna acompanhada da Irmã Isabel (Elizabeth Hartmann), no entanto, acredita que seu pai é Pedro. Ao longo da narrativa, o Coronel revela suas intenções de casar-se com Celeste, chegando a assassinar um escravo, Bento, e outro coronel da região, para concretizar seu desejo. Assustados, Sigismundo, Floriana, Fernando e a Irmã Isabel, com a ajuda dos vizinhos colonos e dos filhos do coronel assassinado, conseguem reconquistar o amor de Celeste e por fim à tirania de Pedro.

NO PARAÍSO DAS SOLTEIRONAS (Cor – 95 min)

Ano de Produção: 1969

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Domingos Terra, Carlos Garcia, Átila Iório, Renato Máster, Cláudio Mechi.

Canções: *Minha vaquinha*, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

O grande problema de uma pequena cidade do interior, durante o Segundo Império, era a falta de homens, a maioria havia “fugido para a corte”. A esperança reacende no coração das solteironas quando chega à cidade Joaquim Cabrito, mais conhecido por Joca (Mazzaropi), e sua vaca Espinafra, que havia salvo do abatedouro. Sendo perseguido por todas as solteironas da cidade, seus problemas aumentam quando a dona da pensão onde mora, que coincidentemente também se chama Espinafra, acredita que Joca é apaixonado por ela e resolve fazer uma festa de noivado. Na verdade o caipira se referia à sua vaca de estimação. Sentindo-se rejeitada, Espinafra ingere veneno, mas não chega a morrer, e culpa Joca de um quase assassinato, que acaba preso. Para complicar a situação, a filha de Joca, Teresa, é cobiçada pelo desonesto delegado, por um bandido e por um cigano. Tentando convencer Joca de que é o melhor partido, o cigano leva até sua casa muitas jóias. Dois bandidos vêm e durante o assalto a esposa de Joca, Honória (Geny Prado), acaba sendo assassinada. Somente com a interferência de Joca os bandidos são presos.

Observações:

* Segundo Mazzaropi (em entrevista a Revista Veja de 28 de janeiro de 1970), o filme rendeu da estréia, 24 de janeiro de 1969, até o dia 19 de janeiro de 1970, Cr\$ 2.650.000,00.

* Nessa película, Mazzaropi homenageia o povo cigano, representando-o como alegre e sensível e destaca alguns traços de sua cultura.

UMA PISTOLA PARA DJECA (Cor – 90 min)

Ano de Produção: 1969

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Ary Fernandes

Elenco: Mazzaropi, Patrícia Mayo, Rogério Câmara, Wanda Marchetti, Paulo Bonelli, Tony Vieira e o menino Milton A. Pereira.

Canções: *Canção do vento*, interpretada por Silvana; *Confins do meu sertão*, interpretada por Mazzaropi; *Catira*, interpretada por Os caçulas e Afonso Barbosa.

Enredo:

Gumercindo (Mazzaropi) trabalha na fazenda do Coronel Arnaldo. Sua filha, Eulália, foi estuprada por Luiz, filho do coronel, de quem teve um filho, Paulinho (Milton A. Pereira). Apesar de todo o carinho da mãe e do avô, Paulinho é muito triste: seus amigos o ridicularizam pelo fato de não ter pai. Para resolver a situação da filha e do neto, Gumercindo pressiona o Coronel Arnaldo, exigindo o casamento entre Luiz e Eulália. Inescrupuloso e ladrão de gado, o fazendeiro expulsa Gumercindo de suas terras, que se une aos vizinhos amigos para o ajuste de contas. No dia de seu casamento, com a filha do Coronel Bezerra, Luiz é assassinado, sendo Eulália considerada a principal suspeita. No dia do julgamento, Juvenal, o capataz do coronel, confessa o crime, alegando ter sido ridicularizado pelo coronel quando pediu a mão de sua filha, Ângela, em casamento.

Observações:

* Segundo Mazzaropi (em entrevista a Revista Veja de 28 de janeiro de 1970), o filme rendeu entre 500 e 600 milhões de cruzeiros velhos e é seu filme “mais caro e mais bem cuidado. Colorido especial, guarda-roupa especialmente feito para o filme, que está, realmente, muito bonito. Procuro sempre melhorar a qualidade técnica dos filmes que produzo.”

BETÃO RONCA FERRO (Cor –100 min)

Ano de Produção: 1970

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Geraldo Afonso Miranda

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Dina Lisboa, Dilma Lóes, Yaratán, Gilmara Sanches, Judith Barbosa, Roberto Pirillo.

Canções: *Em busca da paz*, de Paulo Kiko e Elpídio dos Santos, interpretada por Mazzaropi; *Sanfona da véia*, de Brinquinho Briosso e Raul Torres, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Betão (Mazzaropi) é, juntamente com sua esposa (Geny Prado) e a filha Cláudia (Dina Lisboa), empregado de um circo pobre. Cláudia, pianista, e o palhaço-trapezista Sérgio são as melhores atrações do Circo Quim-Quim. Mas, Cláudia conhece um rico rapaz, Rodolfo (Roberto Pirillo) e resolve casar-se com ele, mesmo sem estar apaixonada, pois “não agüenta mais a vida de circo”. No dia do casamento os pais de Rodolfo, envergonhados pelo comportamento simples da família circense, oferecem dinheiro a Betão para comprar um circo e sair pelo país. Betão, aceitando a oferta e comprometendo-se a pagar toda a dívida, compra o Circo Quim-Quim mudando seu nome para *Circus New York*. A partir de então, o circo passa a percorrer todo o país, fazendo um grande sucesso em todas as cidades que visita. Para Betão, as pessoas vêm as mesmas coisas, mas gostam mais porque pensam “que é estrangeiro”. De volta à pequena cidade onde mora Cláudia, os pais descobrem que ela é infeliz no casamento: Rodolfo mostrou-se um *bon vivant*, irresponsável e comumente viaja para namorar sua ex-noiva, a modista Zulmira. Cansada de ser humilhada pela família do marido, Cláudia, agora mãe de um menino, resolve voltar para o circo e descobre que somente ali pode ser feliz, em seus números de pianista e trapezista. Rodolfo, com o intuito de resolver toda a situação, resolve mandar matar Zulmira e é preso quando tentava fugir.

Observações:

* O título *Betão Ronca Ferro*, apesar das negações de Mazzaropi, é uma alusão à novela *Beto Rockefeller*, um sucesso na época.

O GRANDE XERIFE (Cor – 95 min)

Ano de Produção: 1972

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner

Elenco: Mazzaropi, Patrícia Mayo, Paulo Bonelli, Araken Saldanha, Paulette Bonelli, Tony Cardi, Ester de Oliveira

Canções: *O grande xerife*, interpretada por Mazzaropi; *Perguntei para a saudade*, interpretada por Mazzaropi, com participação especial do grupo Esticadinhos do Catanhede

Enredo:

Inácio Pororoca (Mazzaropi) é o morador mais antigo e o chefe do correio na cidadezinha Vila do Céu. Viúvo, vive com a filha Mariazinha e sabe de todas as falcatruas do prefeito e do gerente do banco. Um dia, chega à cidade o bandido João Bigode, disfarçado de padre, para matar o xerife. Depois do assassinato, o bandido, por brincadeira, nomeia o carteiro Inácio como xerife. Logo em seguida, o prefeito o empossa oficialmente e deseja que João Bigode o mate para eliminar uma testemunha. O novo xerife inicia uma perseguição a João Bigode e seus capangas, fazendo um acordo com o índio Tunic-Nico, que fora preso pelo ex-xerife por ter passado a mão na cintura de uma dama na rua. O índio, seguindo as instruções de Inácio, se infiltra entre os capangas para descobrir os planos dos bandidos e descobre que eles pretendem assaltar a fazenda de João Bahia. Inácio recorre à população para ajudá-lo, mas os homens se recusam a acompanhá-lo. Assim, com a ajuda de algumas mulheres, Inácio consegue prender João Bigode. O bandido disfarçado de padre e com a colaboração de seu fiel capanga Júlio consegue escapar da prisão. Os moradores ficam indignados com Inácio e quase o lincham. Porém, ele é salvo quando um amigo descobre o disfarce de padre de João Bigode, que é preso definitivamente.

UM CAIPIRIRA EM BARILOCHE (Cor – 100 min)

Ano de Produção: 1973

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Beatriz Bonnet, Ivan Mesquita, Edgar Franco, Maria Luiza Robledo, Analu Graci.

Canções: *Todo mundo cantando*, interpretada por Paulo Sérgio, *Rio, carnaval dos carnavais*, interpretada por Elza Soares, *Guacyra* e *Mi Buenos Aires querida*, interpretadas por Mazzaropi.

Enredo:

Polidoro (Mazzaropi), um fazendeiro ingênuo e dono de muitas terras, é persuadido por seu genro e pela filha a vender a fazenda e mudar-se para a cidade. A fazenda é vendida a um amigo do genro, Agenor, pessoa sem escrúpulos e assassino, que a compra com as parcas economias de sua esposa, também vítima de suas falcatruas. Enquanto Polidoro é persuadido a acompanhar Nora, esposa de Agenor, até Bariloche (Argentina), Agenor e o seu genro, vendem a fazenda a terceiros por meio de um negócio ilícito. Avisado a tempo das armações do genro e de Agenor, Polidoro volta ao Brasil e resolve a situação.

PORTUGAL MINHA SAUDADE (Cor –100 min)

Ano de Produção: 1973

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Gilda Valença, Pepita Rodrigues, Dina Lisbôa, Fausto Rocha Jr., Ana Luisa Lancaster.

Canções: *Fim de Ano; Eu sou assim; Mangueira minha madrinha; Portugal minha saudade*

Enredo:

Portugal, 1925. Um casal resolve migrar para São Paulo, trazendo um de seus filhos gêmeos, deixando o outro aos cuidados dos pais da moça. Quarenta e oito anos depois, em 1973, Sabino (Mazzaropi), o irmão que veio para o Brasil, vive com sua esposa Afonsina, também portuguesa, na casa do filho advogado, Juca Honório da Silva, e vende frutas em um carrinho pelas ruas de São Paulo. O comportamento simples de Sabino irrita Dona Pacheca, sogra de seu filho, que também mora na casa. Até que a situação torna-se insustentável e Juca é convencido por sua esposa e sogra a internar os pais num asilo. Na noite do Ano Novo, Juca, sua esposa e sogra, deixam a filha Aninha sozinha em casa e vão de divertir numa festa. No asilo, Sabino e Afonsina cansam de esperar pela visita do filho e da neta. Afonsina acaba por falecer de tristeza e desgosto. Preocupado com a falta de notícias de seu irmão, Agostinho, o irmão gêmeo de Sabino, resolve visitá-lo no Brasil. Ao saber que está num asilo o convida para conhecer Portugal. Viúvo e sentindo-se abandonado pela família, Sabino aceita o convite e conhece não apenas Portugal, mas Espanha e Holanda. No Brasil, sua neta Aninha adoece de saudades, o que o faz regressar. Já no Brasil, convence Dona Pacheca a também se retirar da casa, afirmando que já era hora do casal viver sozinho.

Observações:

* Sabino é corintiano e devoto de São Jorge, características do “Seu” Manoel de O *corintiano*.

* As cenas iniciais do filme revelam alguns costumes da cultura popular portuguesa.

O JECA MACUMBEIRO (Cor – 87 min)

Ano de Produção: 1974

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Gilda Valença, Jofre Soares, Selma Egrei, José Mauro Ferreira, Maria do Rocio.

Canções: *Luar do sertão*, de Catulo da Paixão Cearense, interpretada por Mazzaropi; *Tocando a boiada*, de Mazzaropi, interpretada por Miltoninho e Messias; *Lavadeiras do Amor*, de Hector Lagna Fietta e Carlos César.

Enredo:

Pirola (Mazzaropi) é um caipira que vive na fazenda do patrão, o coronel Januário (Jofre Soares), morando num casebre com o filho Zé (José Mauro Ferreira). Sua filha, Filomena (Selma Egrei), é casada com Mário (Ivan Lima), filho do patrão. Mas os pais de Mário, principalmente sua mãe, Dona Ingracia, não aceita o casamento do filho e continuamente o estimula a separar-se de Filomena e casar-se com Esther, uma moça rica, filha de Jacinto, para quem Januário deve muito dinheiro. Um dia Pirola recebe a visita de um amigo, o velho Nhonhô, que, sentindo-se na hora da morte leva-lhe de presente um saco com dinheiro. Ingênuo e transtornado, Pirola não sabe o que fazer com o dinheiro e acaba levando-o a seu patrão, confiando-lhe a fortuna. Januário, que, sem que ninguém saiba está às portas da falência, se apropria do dinheiro de Pirola. Fingindo ser médium, Januário utiliza as sessões para exercer seu poder sobre as pessoas da pequena vila, uma vez que todos têm medo de seus despachos. Pirola e o padre resolvem desmascarar Januário e no meio de uma sessão conseguem provar que ele não é médium e está com o dinheiro de Pirola. Como vingança Januário manda seus capangas destruírem a casa de Pirola que é reconstruída com a ajuda dos amigos vizinhos. Cansado das injustiças, Pirola organiza os moradores para irem prestar contas com Januário, mas ele já está preso. Pirola, então, resolve distribuir a fortuna entre os vizinhos, alegando que “o dinheiro só trouxe desgraças”.

Observações:

* Renda total: Cr\$ 18.578.277,84

* O filme foi produzido na Fazenda Santa, em Taubaté, interior de São Paulo.

* 1º lugar na lista de *As 10 maiores rendas de filmes nacionais em 1975*, 1º lugar na lista *As 10 maiores rendas do filme nacional no período de 5 anos (de julho de 1970 a dezembro de 1975)*, 4º lugar na lista *As 10 maiores rendas de filme nacional no período de 6 anos (de julho de 1970 a dezembro de 1976)*, com a renda de Cr\$ 12.173.030,00 e com 2.930.424 espectadores, 6º lugar na lista *As 10 maiores rendas do filme nacional no período de julho de 1970 a junho de 1977*, com a renda de Cr\$ 12.656.013,14 e com 3.021.248 espectadores.

* Lançado em fevereiro de 1975, o filme ocupa a 20ª posição entre as 25 maiores bilheterias de filmes brasileiros, no período de 1970 a 1984, com 3.360.279 espectadores e uma arrecadação de Cr\$ 21.199.387,00.

* As sessões de mediunidade do personagem Januário são mais próximas do espiritismo do que da macumba, como sugere o título do filme.

JECA CONTRA O CAPETA (Cor – 97 min)

Ano de Produção: 1975

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Pirilo, Néa Simões, Fausto Rocha Jr., Jair Talarico, Cavagnole Neto.

Canções: *Inspiração do Jeca*, de Mazzaropi, Antonio dos Santos e Hector Lagna Fietta, interpretada por Mazzaropi, *Balada para um morto*, de Hector Lagna Fietta.

Enredo:

Numa pequena cidadezinha do interior, a aprovação da Lei do Divórcio gera discussões, desentendimentos entre casais e brigas entre os moradores. Na verdade, a notícia é falsa e não passa de uma armação entre a rica fazendeira Dionísia Polidoro e um falso e corrupto advogado. Por capricho e vingança, Dionísia quer que Puído (Mazzaropi) se divorcie de sua esposa (Geny Prado) e case com ela. Além de espalhar a notícia da falsa lei, também assassina Camarão (Carlos Garcia) e culpa o filho de Puído, Augusto (Roberto Pirillo). Apresentando-se como a única testemunha, promete salvar o rapaz se Puído casar com ela. Como nenhuma dessas armações convencem Puído, Dionísia resolve inventar que ele recebeu uma herança e precisa assinar alguns documentos, na verdade são os papéis de divórcio. O astuto caipira, não se deixa enganar em nenhuma dessas situações, provando as mentiras e falcatruas da rica fazendeira e do advogado corrupto.

Observações:

* Lançado em fevereiro de 1976, o filme ocupa a 18^a posição entre as 25 maiores bilheterias de filmes brasileiros, no período de 1970 a 1984, com 3.408.814 espectadores e uma arrecadação de Cr\$ 26.056.790,00.

* Em algumas cenas, Mazzaropi faz uma paródia do sucesso de bilheteria hollywoodiano, *O exorcista*. Todos pensam que a esposa de Puído (Geny Prado) está possuída pelo capeta, mas são apenas os cachorros que estão debaixo da cama.

* Puído, para resolver os problemas e afogar as mágoas, passeia regularmente numa montanha com bosque, onde conversa com Jesus Cristo. Na verdade, era um hippie, integrante de uma banda de rock.

* Num dos sonhos de Puído, Dionísia se transforma no Capeta, daí o título da película.

JECÃO... UM FOFOQUEIRO NO CÉU (Cor – 95 min)

Ano de Produção: 1977

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Edgard Franco, Elizabeth Hartmann, Gilda Valença, Augusto César Ribeiro, Rose Garcia.

Canções: *Carimbó no céu*, de Jerusalém, interpretada por Mazzaropi; *Bailado no inferno*, música de Hector Lagna Fietta, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Premiado na loteria esportiva, Jecão (Mazzaropi), acompanhado de seu filho Martinho (Paulo Greven), vão até São Paulo para receber o dinheiro. Ao retornarem à pacata cidadezinha em que vivem, a fortuna desperta a cobiça de um fazendeiro da região, Chico Fazenda (Dante Ruy), que, juntamente com seus capangas, elabora um plano para roubar a fortuna de Jecão. No entanto, o plano não sai exatamente como o esperado, e Jecão acaba sendo assassinado. Devido às suas boas atitudes na terra, Jecão vai para o céu, onde provoca atritos entre os santos e organiza um bom forró, alegando que o céu é pacato demais. Por duas vezes Jecão consegue ludibriar seu anjo da guarda e volta a terra, ajudando a prender os seus assassinos. Também faz uma visita ao inferno, pois o céu não tem muita animação. Preocupados com o comportamento indisciplinado de Jecão, pecado não tolerado no céu, os santos fazem uma audiência onde resolvem pelo seu regresso a terra, na pele de um recém-nascido.

Observações:

* Lançado em junho de 1977, o filme ocupa a 21^a posição entre as 25 maiores bilheterias de filmes brasileiros, no período de 1970 a 1984, com 3.296.384 espectadores e uma arrecadação de Cr\$ 38.011.049,00.

* Quando Jecão está no céu encontra-se com seu amigo Nhonhô, que no filme *O Jeca macumbeiro* havia lhe presenteado com um saco de dinheiro. No entanto, *Jecão... um fofoqueiro no céu* não é uma continuidade daquele filme, Mazzaropi apenas recupera um elemento da produção anterior.

JECA E SEU FILHO PRETO (Cor – 104 min)

Ano de Produção: 1978

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Berilo Faccio

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Yara Lins, Joanes Dandaro, David Netto.

Canções: *Despertar do sertão*, interpretada por Mazzaropi; *Maria do mar*, interpretada por Gilda Valença.

Enredo:

Zé (Mazzaropi) e sua esposa Bomba (Geny Prado) não conseguem entender porque um de seus filhos gêmeo, Antenor, nasceu negro, no entanto, não fazem nenhum tipo de diferenciação entre ele e Laurindo, o outro irmão. Na pequena cidadezinha, o rapaz é vítima de comentários racistas e preconceituosos, ainda mais, quando começa a namorar Laura, a filha do rico fazendeiro Gumercindo Santana, mais conhecido como “Seu Cheroso”, dono da fazenda onde a família de Zé mora e trabalha. Tentando evitar o namoro, “Cheroso” expulsa Zé da casa e coloca Antenor para cuidar dos animais, em sua concepção seria um serviço humilhante. No entanto, essas iniciativas não são suficientes para separar o casal que conta com o apoio da família de Antenor Pacheco, padrinho de Laura, que resolve realizar o casamento em sua casa. No momento da cerimônia, “Cheroso” assassina Pacheco e se esconde na mata, com a ajuda de seus capangas. A alma de Pacheco, por falta de rezas, segundo as informações da parteira local, incorpora em “Cheroso” leva-o até a cidade e faz com que seja preso. No dia de seu julgamento a verdade é esclarecida devido aos depoimentos de um velho negro e da parteira da cidade. Há alguns anos o velho e sua bonita esposa trabalhavam para “Cheroso” que, sentindo-se atraído, a estupra. Durante o parto, ela morre, mas a criança é salva. “Cheroso” manda a parteira matar a criança, que não tendo coragem resolve colocá-la junto a Bomba, que tinha acabado de ter um filho, dizendo que são gêmeos.

A BANDA DAS VELHAS VIRGENS (Cor – 100 min)

Ano de Produção: 1979

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Renato Restier, André Luiz de Toledo, Cristina Neves, Marcos Wainberg.

Canção: *Alegria de viver*, de Hector Lagna Fietta e Juvenal Fernandes, interpretada por Mazzaropi.

Enredo:

Gostoso, seu verdadeiro nome é Ananias (Mazzaropi), é o maestro de uma bandinha, organizada pelo padre da igreja local, que só aceita idosas virgens. Ele e sua família trabalham e vivem na propriedade de um rico fazendeiro, o Sr. Jerônimo, dono de quase tudo na cidade. Sabendo do namoro entre Nestor, um rapaz paralítico filho de Gostoso, e sua filha Marina, e da filha de Gostoso, Dorinha, com o seu filho, Raul, expulsa a pobre família de sua casa, que acaba indo morar num lixão da cidade. Na labuta diária de tirar o sustento do lixo, a esposa de Gostoso (Geny Prado) encontra as jóias roubadas de uma rica empresária. O caipira é confundido com o ladrão e acaba sendo preso. Somente com a presença da rica empresária tudo se resolve, que, além de dar uma recompensa para a família, pagará a cirurgia do rapaz.

Observações:

* A banda composta apenas por velhas virgens aparece apenas no início do filme, servindo de leitmotiv para atrair o público num período de sucesso do cinema da pornochanchada.

O JECA E A ÉGUA MILAGROSA

Ano de Produção: 1980

Companhia: PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Turíbio Ruiz, Gilda Valença, Marcia Deffonso, Augusto César Ribeiro, Roberval de Paula, Paulo Pinheiro, Francisco Tadeu Alves, André Luiz de Toledo, Wilson Damas, José Velloni, Guiomar Pimenta, José Minelli Filho, Júlio Cesar

Canção: *Minha toada* de Dolores Duran e Edson França, interpretada por Mazzaropi; *Sertão em flor* de Crisóstomo Faria, interpretada por Danilo e Daniel.

Enredo:

Numa pequena cidade do interior, dois coronéis, Afonso e Libório, disputam a prefeitura utilizando-se de seus terreiros de umbanda e candomblé para conseguir mais votos. No entanto, no transcorrer do enredo, fica claro que, Afonso é realmente um pai-de-santo, enquanto Libório somente engana a população. Raimundo (Mazzaropi) gosta e acredita mais na política do Coronel Afonso, no entanto, acaba sendo obrigado a casar-se com a “égua milagrosa” do Coronel Libório. Raimundo, por gostar muito de animais, é visto várias vezes conversando e acariciando a égua. Apesar de a população admitir a existência de “namoros” entre animais, notadamente éguas, e humanos, não aceita que Raimundo “se aproveite” da égua milagrosa. Para moralizar e respeitar o animal divino, os habitantes exigem o casamento. Libório transforma o evento num motivo para angariar mais votos. No final, o honesto Coronel Afonso, apesar de todas as armadilhas de Libório, acaba por vencer as eleições. Num período de reabertura, anos de 1980, Mazzaropi, ainda que de forma ingênua, num enredo que mistura milagres, pais-de-santo, conversas com mortos, seqüestros e tentativa de assassinato, aborda a importância do voto e de uma política sem corrupção.

Relação das críticas

<i>Data</i>	<i>Jornal</i>	<i>Autoria</i>	<i>Título</i>	<i>Observações</i>
27 de janeiro de 1965	Folha de São Paulo (São Paulo)	B. J. Duarte	Dia cheio	Crítica que não analisa o filme, mas destaca o perfil empreendedor de Mazzaropi. Elogia a atuação do diretor Glauco Mirko Laurelli e do iluminador Rodolfo Icsey no filme <i>Meu Japão brasileiro</i> .
28 de janeiro de 1965	O Estado de São Paulo (São Paulo)	Sem autoria	Meu Japão brasileiro	Crítica negativa do filme <i>Meu Japão brasileiro</i> e elogia a atuação do diretor Glauco Mirko Laurelli e do iluminador Rodolfo Icsey.
4 de fevereiro de 1965	Última Hora Cine-Ronda	Ignácio de Loyola	A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso	Como o próprio título já informa, é a crítica mais “dura” feita à Mazzaropi.
7 de julho de 1968	A Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro)	Autor desconhecido	Mazzaropi: cinema fez dele um milionário	Crítica positiva do filme <i>O Jeca e a freira</i> .
28 de janeiro de 1970	Revista Veja	Armando Salem	O Brasil é meu público	Entrevista de Mazzaropi, fazendo uma retrospectiva da carreira artística, comenta o sucesso como ator-empresendedor e explica a origem de seu tipo caipira.
5 de abril de 1976	Jornal Movimento	Zulmira R. Tavares	De pernas pro ar	Crítica positiva do filme <i>O Jeca contra o capeta</i> .
5 de abril de 1976	Jornal Movimento	Caco Barcelos	O Jeca contra o tubarão	Depoimentos de Mazzaropi, narrando sua ascensão, e de alguns de seus fãs ao assistirem <i>O Jeca contra o capeta</i> .
8 de junho de 1977	Folha de São Paulo	Orlando F. Fassoni	Sai de baixo, Mazzaropi	Crítica negativa do conjunto de suas produções.
8 de junho de 1977	Folha de São Paulo	Paulo Moreira Leite	A Hollywood caipira	Crítica positiva do filme <i>Jecão... um fofoqueiro no céu</i> .
2 de julho de 1978	Folha de São Paulo	José Wolf	O povo está preparadíssimo	Entrevista de Mazzaropi.
22 e 23 de julho de 1978	Última Hora	Jean-Claude Bernardet	Nem pornô, nem policial: Mazzaropi	Análise consistente e importante sobre a produção de Mazzaropi, com destaque para o filme <i>Jeca e seu filho preto</i> .

<i>Data</i>	<i>Jornal</i>	<i>Autoria</i>	<i>Título</i>	<i>Observações</i>
3 de agosto de 1978	Jornal do Brasil Caderno B	Ely Azevedo	Jeca, o descolonizador	Crítica positiva do filme <i>Jeca e seu filho preto</i> .
4 de agosto de 1978	Jornal do Brasil	Flávio R. Tambellini	Conversando com a platéia	Crítica positiva do filme <i>Jeca e seu filho preto</i> .
3 de agosto de 1979	Jornal do Brasil Caderno B	José Carlos Avellar	O milagre	Comentários positivos sobre algumas produções dos anos de 1960 e 1970.
8 de setembro de 1979	O Estado de São Paulo	Rubens Ewald Filho	Mazzaropi, fiel a seu público	Crítica negativa do filme <i>A banda das velhas virgens</i> .
14 de junho de 1981	O Estado de São Paulo		Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior sucesso do cinema nacional	Reportagem sobre o falecimento de Mazzaropi e o destino de sua fortuna.
19 de junho de 1981	Folha de São Paulo, Ilustrada	Miroel Silveira	Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas	Comentários sobre a síntese cultural entre o imigrante italiano e o caboclo paulista, do qual Mazzaropi seria a representação.
Junho de 1981	Última Hora	Oswaldo Mendes	Querem que eu mude. Pra quê?	Mendes narra algumas das conversas que teve com Mazzaropi, revelando o seu descontentamento com relação às críticas negativas de seus filmes.
1981	Revista Filme Cultura (Embrafilme)	Pedro Della Paschoa Jr	A imagem do caipira	O texto é um dos resultados da pesquisa <i>Drama e música sertaneja no circo-teatro popular</i> , desenvolvida com o apoio da FUNARTE em 1980. Faz uma síntese da origem caipira em várias expressões artísticas.
1981	Revista Filme Cultura (Embrafilme)	Nuno César Abreu	Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era Tatu	Retrospectiva da carreira artística de Mazzaropi e valorização do seu estilo de fazer cinema.
23 de novembro de 1984	Revista Rio Festival	Wilson Tosta	Mazzaropi e o cinema caipira	Síntese da carreira artística de Mazzaropi.
24 de fevereiro de 1988	O Estado de São Paulo Caderno 2	Maria da Glória Lopes	Sai da frente que lá vem o Jeca Tatu	Divulgando a programação da TV Cultura, Maria da Glória tece comentários positivos sobre as produções de Mazzaropi.

<i>Data</i>	<i>Jornal</i>	<i>Autoria</i>	<i>Título</i>	<i>Observações</i>
13 de junho de 1991	O Estado de São Paulo Caderno 2	Jairo Ferreira	A alma caipira do cinema que deu certo	Elogio ao caipira de Mazzaropi.
13 de junho de 1991	O Estado de São Paulo Caderno 2	Hamilton dos Santos	O jeca ainda ronda a cultura	Elogio ao caipira de Mazzaropi, aproximando sua atuação do cinema de esquerda.
9 de fevereiro de 1992	Folha de São Paulo Ilustrada	Inácio de Araújo	Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura	Divulgação do Festival Mazzaropi na TV Cultura.
15 de junho de 1995	O Estado de São Paulo	Oswaldo Vitta	Um caipira que chegou a todos os cantos do Brasil com produção de 32 filmes	Breves comentários sobre alguns de seus filmes.

Temas recorrentes nos filmes de Mazzaropi

Filmes	Ambiente		Situação de opressão			Relações de gênero	Conflitos familiares	O caipira na cidade	Religiosidade		Eleições e políticos	Preguiça / ausência de trabalho	Solidariedade do grupo com o caipira (mutirão*)	"Dinheiro não traz felicidade"	Desajuste social	Casamento rico e pobre	Temas polêmicos
	Urbano	Rural Séc. XIX	Coronéis e fazendeiros	Delegados	Outros				Católica	Espírita, terreiros							
Sai da frente, 1952.	x			x		x					x						
Nadando em dinheiro, 1952.	x				x	x								x	x		
Candinho, 1953.	x	x	x	x	x	x		x	x								x1
A carrocinha, 1955.	x				x	x					x						
O gato de madame, 1956.	x				x	x							x		x		
Fuzileiro do amor, 1956.	x				x	x											
O noivo da girafa, 1957.	x			x	x	x					x						
Chico Fumaça, 1958.	x	x			x	x		x			x			x	x		
Chofer de praça, 1958.	x			x	x	x	x	x							x		
Jeca Tatu, 1959.		x	x	x	x	x		x	x		x	x	x*		x		
As aventuras de Pedro Malasartes, 1960.		x		x	x	x	x		x			x					
Zé do periquito, 1960.	x				x	x								x	x		x2
Tristeza do Jeca, 1961.		x	x			x					x	x	x				
O vendedor de lingüiça, 1962.	x			x		x	x						x		x	x	
Casinha pequenina, 1963.		x x	x			x	x										
O Lamparina, 1964		x				x											
Meu Japão brasileiro, 1964		x			x	x			x				x				
O puritano da Rua Augusta, 1965	x					x	x		x								
O corinthiano, 1966	x					x	x		x	x					x		
O Jeca e a freira, 1967		x x	x	x		x			x			x	x				
No paraíso das solteironas, 1968		x x		x		x						x					

Filmes	Ambiente		Situação de opressão			Relações de gênero	Conflitos familiares	O caipira na cidade	Religiosidade		Eleições e políticos	Preguiça / ausência de trabalho	Solidariedade do grupo com o caipira (mutirão*)	"Dinheiro não traz felicidade"	Desajuste social	Casamento rico e pobre	Temas polêmicos
	Urbano	Rural Séc. XIX	Coronéis e fazendeiros	Delegados	Outros				Católica	Espírita, terreiros							
Uma pistola para Djeca, 1969		x x	x			x			x			x	x				x3
Betão Ronca Ferro, 1970	x				x	x							x		x	x	
O grande xerife, 1972		x x				x			x				x				
Um caipira em Bariloche, 1973		x				x	x	x	x				x	x			
Portugal minha saudade, 1973	x			x		x	x							x	x		
O Jeca macumbeiro, 1974		x	x			x			x	x		x	x*			x	
Jeca e o capeta, 1975		x	x		x	x			x			x					x4
Jecão... um fofoqueiro no céu, 1977		x			x	x		x	x			x	x	x			
Jeca e seu filho Preto, 1978		x	x			x			x	x		x				x	x5
A banda das velhas virgens, 1979		x	x	x		x			x				x				
O Jeca e a égua milagrosa, 1980		x	x			x			x	x	x	x					

Temas polêmicos:

- 1 – Prostituição,
- 2 – Casamento como negócio,
- 3 – Estupro e mãe solteira,
- 4 – Divórcio,
- 5 – Incesto, estupro, racismo.