



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO**  
**DEPARTAMENTO DE DESENVOLVIMENTO,**  
**AGRICULTURA E SOCIEDADE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIENCIAS SOCIAIS EM**  
**DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE**

**THAÍS VALVANO**

**A VIDA EM RISOS**  
**MAZZAROPI E O CAIPIRA PAULISTA NO CINEMA NACIONAL**

**Rio de Janeiro, RJ, Brasil**  
**2015**



**THAÍS VALVANO**

**A VIDA EM RISOS**

**MAZZAROPI E O CAIPIRA PAULISTA NO CINEMA NACIONAL**

**Dissertação apresentada ao Curso do Pós Graduação em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. ELI DE FÁTIMA NAPOLEÃO DE LIMA**

Rio de Janeiro  
2015

791.436181

Valvano, Thaís.

V215v

A vida em risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional / Thaís Valvano, 2015.

T

101 f.

Orientador: Eli de Fátima Napoleão de Lima.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais.

Bibliografia: f. 96-100.

1. Mazzaropi (Cineasta) - Teses. 2. Cultura caipira - Teses. 3. Identidade - Teses. 4. Ditadura Militar - Teses. I. Lima, Eli de Fátima Napoleão de. II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
DEPARTAMENTO DE DESENVOLVIMENTO,  
AGRICULTURA E SOCIEDADE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM  
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE

**THAÍS VALVANO**

A VIDA EM RISOS  
MAZZAROPI E O CAIPIRA PAULISTA NO CINEMA NACIONAL

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências, no Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade. Área de Concentração em Estudo de Cultura e Mundo Rural.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/03/2015.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profª. Drª ELI DE FÁTIMA NAPOLEÃO DE LIMA**  
CPDA/UFRRJ

---

**Prof. Dr. LUIZ FLÁVIO DE CARVALHO COSTA**  
CPDA/UFRRJ

---

**Profª. Drª. DENISE ROLLEMBERG CRUZ**  
UFF

**SUPLENTE 1: Prof. Dr. HÉCTOR ALIMONDA, CPDA/UFRRJ**  
**SUPLENTE 2: Prof. Dr. FRANCISCO CARLOS TEIXEIRA, UFRJ**

Rio de Janeiro  
2015

*“Aos meus avós Maria Terezinha e Egídio, caipiras, formadores do que sou hoje”.*

## Agradecimentos

Quando penso em gratidão a primeira lembrança que tenho é o surgimento do tema. Sou muito grata a todos que desde o começo me incentivaram a ir adiante com meu trabalho. A empolgação inicial sobre trabalhar a relação entre cultura caipira e cinema no Brasil espantava, mas logo era compreendida por um nome: Mazzaropi. Nesse sentido, agradeço ao professor Gustavo Alonso que em sua disciplina “Mentalidades Coletivas” propôs um estudo sobre a importância do cineasta para a identidade brasileira. Sua paixão pela cultura caipira/sertaneja despertou meu interesse definitivo pelo tema ainda na graduação.

Um agradecimento mais do que especial à banca de seleção de mestrado do CPDA/UFRRJ, que valorizou meu tema. Agradeço ainda à minha orientadora Eli Lima que sempre acreditou no meu trabalho e meu deu suporte acadêmico para que ele fosse realizado. Seus cuidados, broncas e conselhos fez com que criássemos uma amizade que espero ir além das relações profissionais. Hoje vejo que é a melhor orientadora que eu poderia ter.

Agradeço a todos os meus professores de mestrado, Débora Lerrer; Hector Alimonda; Raimundo Santos; Regina Bruno e Ismênia Martins que em suas disciplinas possibilitaram um aprimoramento dos meus conhecimentos acadêmicos o que foi fundamental para a finalização dessa dissertação. Agradeço ao Luiz Flávio, meu professor de metodologia responsável pela aula mais feliz que já tive. Seu jeito atencioso e calmo fez com que tivéssemos debates produtivos que contribuíram de forma definitiva na construção de um bom projeto de pesquisa. Além de professor de metodologia, Luiz Flávio participou da minha qualificação. Não tenho palavras para agradecer, seus comentários que foram fundamentais para o enriquecimento do meu trabalho.

Tenho muita sorte de encontrar pessoas especiais nos meus caminhos acadêmicos. Denise Rollemberg é uma delas. Tendo sido minha orientadora da graduação, fiz questão de sua participação na minha qualificação. Uma pessoa querida que desde o primeiro dia apoiou meu tema. Suas contribuições foram fundamentais para minha formação acadêmica, ela tem o dom de fazer críticas construtivas de uma forma leve e sempre valorizando o trabalho. Suas sugestões na qualificação abriram minha mente e pude enxergar ainda mais a riqueza do tema.

Quero agradecer minhas antigas colegas de casa que se tornaram amigas pra vida toda. Agradeço por sempre me acolher quando não tinha lugar para ficar no Rio de Janeiro. Janille; Taiane; Julia; Bia; Amanda e Leda com vocês aprendi o que é amizade verdadeira, mesmo nas desavenças, amigo de verdade não deixa o outro em apuros. Serei eternamente grata a vocês, pois sem a ajuda de vocês, o mestrado para mim, não seria possível. A paulista aqui espera uma visita para retribuir a amizade.

Agradeço aos amigos que construí no mestrado, todos, de certa forma, ajudaram nesse caminho de altos e baixos que é a vida acadêmica, o “Bonde do CPDA” que o diga. E aos amigos de Taubaté que muitas vezes ficaram bravos pela minha ausência nos encontros, mas entendiam que a produção acadêmica demandava grande entrega.

Paralelamente à vida acadêmica, não posso deixar de agradecer as pessoas mais especiais da minha vida. São a base da minha formação e sem eles eu não seria nada. Por isso, agradeço minha avó, Jurema, por ter possibilitado a elaboração desse trabalho, suas histórias de quando vivia numa fazenda foram fundamentais para criar um cenário de estudo. Além disso, sempre reconheceu a importância deste trabalho e dizia quando eu desanimava: “você escreve muito bem”. Agradeço essa confiança que ela depositou em mim, sempre me acalmando e me dando força para seguir em frente.

A meus pais, Adriana e Ney, que desde o primeiro dia de aula na faculdade me incentivaram a me formar e a dar valor para a chance que eu estava tendo. Não vou fingir que meu pai ficou feliz com minha decisão por história, mas, mesmo contra sua vontade, bancou

meus estudos financeira e emocionalmente. Minha mãe sempre me querendo por perto, guardou sua proteção e me apoiou na decisão de morar no Rio de Janeiro. Além deles, agradeço a minha família inteira, meus irmãos, Raí e Catarina; tios; primos que mesmo indiretamente foram importantes nessa trajetória.

Agradeço, por fim, Bruno, meu namorado querido, que sempre esteve ao meu lado. Quando a saudade apertava e eu queria desistir de tudo ele dizia que eu tinha muito talento para desistir e que eu poderia contar com ele mesmo estando longe. Sua paciência e companheirismo foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Mesmo sendo de outra área promoveu boas contribuições, o que fez crescer cada vez mais meu amor e admiração.

À todos vocês, muito obrigada!

## **RESUMO**

VALVANO, Thaís. **A Vida em Risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional**. 2015. 100 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Departamento de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

Considerando a complexidade do processo de urbanização no Estado de São Paulo que coexiste com o projeto de uma identidade caipira, propõe-se o resgate da figura de Mazzaropi, representante máximo dessa discussão no Cinema. Nos limites deste trabalho objetiva-se entender, por meio da relação entre história e cinema, a discussão sobre identidades, culturas e comportamentos populares, resgatando temas do cotidiano nacional do mesmo modo que discute questões como modernidade, religião e etnias. Trata-se, ainda, de entender a desvalorização do cinema caipira no período ditatorial por parte dos especialistas e sua reabilitação recente, analisando questões como estética, mercado e política.

**Palavras chave:** Mazzaropi; Cinema; Cultura Caipira; Identidade; Ditadura Militar;

## **ABSTRACT**

VALVANO, Thaís. **Life in laugh: Mazzaropi and the paulista countryman in national cinema.** 2015. 100 p. Dissertation (Master Science in Social Science in Development, Agriculture and Society). Departamento de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

Considering the complexity of São Paulo State urbanization process that coexists with caipira identity project, this work proposes the rescue of Mazzaropi importance, the biggest example of this discussion in the cinema. In this analysis limit, the objective is understand, through the relationship between history and cinema, the discussion about identities, cultures and popular behaviors, rescuing national quotidian themes the same way that discuss questions about religion, modernity and ethnics. Furthermore, we talk about understanding the caipira cinema devaluation by cinema specialist in the dictatorial period and the recent rehabilitation, analyzing questions like esthetic, market and politics.

**Keywords:** Mazzaropi; Cinema; Caipira Culture; Identity; Dictatorship

## SUMÁRIO

<b>Introdução – O povo só fala em Mazzaropi.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo I – A história por trás de um filme – desdobramento interdisciplinar.....</b>	<b>22</b>
1.1 – Um objetivo em comum?.....	22
1.2 – Mazzaropi e o cinema Brasileiro: 1950 – 1980.....	28
1.3 – Identidade e tradição: um país em vias de modernização.....	34
<b>Capítulo II - Cultura caipira e identidade nacional: a transversalidade das questões sociais no cinema.....</b>	<b>43</b>
2.1 – O caipira vai ao cinema.....	43
2.2 – O Jeca Tatu e suas metamorfoses.....	50
2.3 – O imigrante caipira.....	60
<b>Capítulo III – Beethoven x Tônico e Tinoco – a universalização do Jeca no cinema e na memória social.....</b>	<b>67</b>
3.1 – Comédia censurada – o contexto político da produção de Mazzaropi.....	67
3.2 – Caipira e empresário de sucesso.....	76
3.3 – Legado e Memória – o cinema imortaliza o caipira paulista.....	82
<b>Considerações Finais – Mazzaropi e o Cinema Popular Brasileiro.....</b>	<b>88</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>96</b>

## INTRODUÇÃO

### O povo só fala em Mazzaropi

A temática a que se propõe este trabalho circula na intenção de entender como a cultura caipira foi representada nos filmes de Mazzaropi a partir dos anos de 1960. Tal proposta requer buscar questões que vão desde o modo de vida do campo ao grande impacto político e social que ocorreu com o processo de industrialização do período. Para tanto, é necessário, de início, ressaltar os caminhos que levaram o cineasta a reproduzir tal temática que possibilitou universalizar e eternizar o caipira<sup>1</sup> paulista nas telas do cinema brasileiro.

Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo no dia 9 de abril de 1912. Criado em Taubaté, interior paulista, ficou conhecido nacionalmente por incorporar os modos e gestos das pessoas do campo em suas apresentações no rádio, cinema e televisão. Utilizando-se de um personagem principal, conhecido como “Jeca”<sup>2</sup>, sofreu grande influência das peças teatrais de temática caipira que faziam muito sucesso em sua adolescência. Uma delas, a Companhia Arruda de Teatro criada pelos irmãos Genésio e Sebastião de Arruda<sup>3</sup>, utilizava o cotidiano e os costumes das pessoas do interior para construir os enredos de suas peças. A temática caipira era recorrente naquele momento, o livro *Urupês* (1918) de Monteiro Lobato estava sendo lido em todo o Brasil o que resultava em fixar tal tema no imaginário social. Por isso, com seu próprio nome, Mazzaropi começou a reproduzir um personagem com as mesmas características da criação de Lobato nos meios de comunicação mencionados.

Porém, antes de chegar à televisão, sua vida foi marcada por grandes desafios, tanto pela precariedade dos recursos financeiros de sua família como pela dificuldade de ser artista no final dos anos de 1940. Sua intenção era representar de forma cômica os tipos sociais do interior de São Paulo.

Aos poucos, Mazzaropi começou a se inserir no mundo da comunicação. As apresentações de sua trupe pelo interior e até mesmo na capital fizeram com que seu personagem ficasse cada vez mais conhecido e admirado pelo público de uma forma tão progressiva que logo foi convidado para participar de programas no rádio. Esse grande salto possibilitou um maior reconhecimento da arte de Mazzaropi, visto que naquele momento o rádio era o principal veículo de comunicação<sup>4</sup>.

Além de marcar a entrada do Mazzaropi nesse universo, a década de 1940 presenciou o surgimento de novas produtoras cinematográficas em São Paulo, que foram criadas para acompanhar a cena cultural paulista que nesse período já superava a carioca<sup>5</sup>. Foi nesse contexto que a produtora de cinema “Vera Cruz”<sup>6</sup> iniciou seus trabalhos e, que dentre outros filmes, passou a produzir filmes protagonizados por Mazzaropi, tornando-se a instituição responsável pela sua estreia nos cinemas.

---

<sup>1</sup> Caipira é um termo de origem tupi que designa, desde os tempos coloniais brasileiros, os moradores da roça. A

<sup>2</sup> Personagem criado por Monteiro Lobato em 1914 para um artigo do jornal “Estado de São Paulo”. A figura do Jeca Tatu teve várias interpretações, sendo a sua maioria representada por Mazzaropi na caracterização do seu personagem “Jeca”, inspirado na obra de Lobato.

<sup>3</sup> Comediantes da cidade de São Paulo que em 1916 criaram a “Companhia Arruda” de teatro. Eram conhecidos por se caricaturarem de caipiras, seguindo os gestos e costumes dos moradores do interior de São Paulo.

<sup>4</sup> Antes do advento da televisão, os programas e novelas eram reproduzidos no rádio, o que fazia com que este meio de comunicação alcançasse grande parte da população brasileira.

<sup>5</sup> MATOS, M. Sai da frente! A vida e Obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. pp 63-64.

<sup>6</sup> Criada em 1949 pelos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, que “Espelhados em Hollywood, fundaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz” (Matos, M. opcit. p 63).

A Vera Cruz acompanhou o período de ascensão da bilheteria do cinema brasileiro, visto que em 1945, 130 milhões de ingressos haviam sido comercializados no país, em 1950 esse número passou para 180 milhões e em 1953 chegou a nada menos que 250 milhões<sup>7</sup>. Nesse sentido, sua criação esteve ligada principalmente à preocupação dos empresários brasileiros em fomentar a economia interna com o cinema, já que esse crescimento da bilheteria nacional estava muito ligado aos filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos, que cobravam uma porcentagem muito alta sobre a distribuição dos filmes.

No entanto, a preocupação real dos fundadores da Vera Cruz era trazer uma nova opção de filmes nacionais, diferentes dos produzidos pela carioca Atlântida Cinematográfica<sup>8</sup> que produzia, em sua maioria, chanchadas. Este gênero cinematográfico, que misturava enredos carnavalescos com paródias dos filmes hollywoodianos, alcançou seu auge nos anos de 1940 e 1950. Porém, a crítica especializada era negativa, fosse pela falta de investimento nas produções dos filmes, estúdios mal acomodados ou equipamentos sem manutenção. Assim, a companhia de cinema paulista queria sofisticar o modo de fazer cinema no Brasil, diferenciando-se pela qualidade técnica de seus filmes.

O fator negativo é que apesar de produzir 22 longas-metragens e de ter recebido o prêmio no Festival de Cannes pelo filme *O Cangaceiro*, escrito por Lima Barreto<sup>9</sup> os investimentos da Vera Cruz nos filmes eram muito altos e superavam o valor da arrecadação do filme anterior. Sem saída, a produtora começou a contar com o financiamento do banco Banespa, mas a crise só aumentava levando ao seu fim 4 anos depois de sua criação. Além disso, tinha a pressão da companhia Atlântida, que, além de continuar fazendo sucesso com as chanchadas, passara a investir mais na qualidade de seus filmes de modo a não perder público.

O contexto dos anos de 1950 foi marcado pela quebra de várias companhias cinematográficas, entre as quais a Vera Cruz, Atlântida e Cinédia. Isso, dentre outras possíveis questões, pelo advento da televisão, que esvaziou muitas salas de cinema. Mas mesmo assim havia muitos empresários que ambicionavam criar uma indústria cinematográfica no Brasil. Um deles foi Oswaldo Massaini<sup>10</sup>, fundador da Cinedistri Ltda, que além de produzir mais três filmes protagonizados por Mazzaropi, depois do fechamento da Vera Cruz, ensinou ao ator tudo o que era necessário para a produção de um longa-metragem. Equipamentos técnicos, direção, fotografia, enredo, além da ajuda de profissionais especializados são alguns exemplos. Porém, o que foi mais válido para Mazzaropi nesse período de trabalho na ainda pequena Cinedistri foi a percepção de que ele não precisava de grandes estúdios para rodar seus filmes, o que fomentou a ideia de criar sua própria produtora.

“Eu via o cinema cheio de gente e meu bolso vazio. Tinha aprendido um pouco de cinema e resolvi fazer minhas próprias fitas”. (Amácio Mazzaropi). Foi pensando assim que, em 1958, Mazzaropi celebrava sua primeira fita produzida pela “Produções Amácio Mazzaropi - PAM filmes”.

Com a consolidação de sua própria produtora, Mazzaropi passou a produzir filmes que retratavam o caipira de acordo com os caracteres da primeira obra de Lobato, *Urupês* (1918), que o descreve como preguiçoso, incapaz e ingênuo. No entanto, tal estereótipo é desconstruído ao longo da trama. O caipira de Mazzaropi, mesmo estereotipado segundo a

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p.103.

<sup>8</sup> Fundada em 18 de setembro de 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle foi a principal companhia cinematográfica a produzir as chanchadas que fizeram grande sucesso nos anos 1940 e 1950.

<sup>9</sup> 1906-1982. Foi um importante cineasta brasileiro. Autodidata, Lima Barreto iniciou no cinema nacional na década de 1940 filmando curtas-metragens como "O caçador de bromélias" e "Fazenda velha". Trabalhou na Vera Cruz e produziu 8 longas-metragens.

<sup>10</sup> Produtor e distribuidor de filmes brasileiros. Nasceu em São Paulo em 1920 e foi responsável pela produção de mais de 60 filmes, entre eles o *Pagador de Promessas* (1962) (Ganhador da Palma de Ouro em Cannes, em 1962).

visão lobateana, aparece como líder nato, respeitado pelos demais moradores da região, o que faz dele um herói do povo. É o que podemos observar nesse trecho do filme *Jeca Tatu* de 1959:

(Trabalhador) É ué, o jeito que tem é esquece tudo o que passou e começar tudo de novo. E pra começar, precisamos arrumar terra por “Jeca”.

(Jeca) E aonde eu vou arrumar isso?

(trabalhador) Isso fácil, é só ir na casa do coronel e oferecer voto pro doutor Felisberto, conversar e arruma tudo com ele.<sup>11</sup>.

Esse elemento presente nas maiorias dos filmes do cineasta possibilita levar ao leitor uma discussão maior sobre o papel do caipira no contexto político nacional. Pois mesmo marginalizadas, tais pessoas tinham sua importância nos votos que significava o extenso número de trabalhadores rurais.

Nesse sentido, os anos de 1960 foram marcados por debates que traziam à tona a dinâmica e a importância do marginalizado<sup>12</sup>, que se encontrava à margem dos processos sociais em curso no país e no mundo, tendo em vista a imposição das inovações tecnológicas, dos novos comportamentos, atitudes e mentalidades que foram tomando forma a partir daquela segunda metade do século XX.

A produção de filmes com sua própria produtora trouxe à Mazzaropi uma independência que, ao mesmo tempo, lhe proporcionava a liberdade de criar, dirigir e atuar sem a necessidade de dar satisfação a ninguém, mas que em certa medida era prejudicial, já que as críticas negativas sobre suas fitas recaíam somente sob sua responsabilidade. Numa coluna do jornal Estado de S. Paulo em 28 de janeiro de 1965, por exemplo, um colunista disse: “... não obstante a ausência total de estrutura, o filme está alcançando boa receptividade por parte do público. É o caso de se afirmar que cada país tem a “chanchada” que merece.”<sup>13</sup>, comparando a produção do Mazzaropi com as chanchadas dos anos de 1940.

É importante destacar que, além de abordar questões culturais e políticas locais, os filmes de Mazzaropi podem gerar uma discussão sobre a política brasileira, pois não há como desconsiderar a mudança pela qual o cinema nacional passou depois do golpe militar de 1964. Segundo Ortiz:

“o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorganização econômica traz consequências imediatas, pois paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.<sup>14</sup>” (Ortiz, p. 113).

Portanto, o governo passou a investir mais nos cinemas, incentivando alguns filmes a serem lançados ou censurando outros tantos. Os filmes de Mazzaropi parecem passar a margem dessa última condição, já que, aos olhos do governo militar, não propunham uma discussão política e sim a sátira das condições sociais e dos filmes norte-americanos de grande sucesso. Talvez seja esse o fator de sucesso de seus filmes: misturar a sátira aos filmes hollywoodianos de grande sucesso com a crítica às questões sociais, de forma sutil e engraçada. Filmes como *O grande Xerife* (1972) e *Uma pistola para Djeca* (1969) foram

---

<sup>11</sup> JECA TATU. Direção: Milton Amaral. Roteiro: Milton Amaral. Intérpretes: Amácio Mazzaropi; Geny Prado; Roberto Duval; Nicolau Guzzardi e outros. Distribuição: UNIDA Filmes. Duração: 95 min. São Paulo: PAM Filmes, 1959. Aos 58 min.

<sup>12</sup> Esclareço que estaremos, daqui por diante, entendendo pelo termo “marginalizados”, aquela população dos bairros rurais, dos grupos rústicos, dos sítiantes tradicionais, etc.

<sup>13</sup> Crítica era feita pelo jornal O Estado de S. Paulo em 28 de janeiro de 1965 ao filme “Meu Japão Brasileiro” de 1964.

<sup>14</sup> ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p 113.

lançados aproveitando o sucesso que os filmes de faroeste faziam na época. Já em *O Jeca contra o capeta* inspirado em *O exorcista* (1973), um dos filmes de maior sucesso, Mazzaropi chega ao auge de bilheteria, alcançando o segundo lugar na bilheteria nacional.



Cartazes de divulgação dos filmes *Uma pistola para Djeca* (1969) e *O grande xerife* (1972)<sup>15</sup>

Tais comédias eram produzidas paralelamente às produções cinematográficas de reação ao governo militar brasileiro, pois, os anos de 1960 ficaram marcados por muitos protestos nos meios culturais, fosse através das músicas nos festivais da canção ou do cinema. De certo modo, o tipo de cinema militante e questionador tinha boa aceitação dos especialistas em cinema, mas não atingiam muitos espectadores. Como há muitos estudos sobre os movimentos de resistência, o intuito deste trabalho é o outro lado, ou seja, perceber o comportamento e a mentalidade da grande camada da população que lotava as salas de cinema para assistir os filmes de Mazzaropi.

Esse tipo de abordagem ganhou força nos anos de 1960, quando a historiografia e as ciências sociais se detiveram, sob nova ótica, no estudo sobre os grupos marginalizados. Diversos autores e escolas se empenharam nessa análise, principalmente com o crescimento dos interesses por estudar as questões regionais<sup>16</sup>. À medida que os estudos eram produzidos, percebia-se um afastamento da visão globalizante/generalizante europeia em relação aos estudos dos marginalizados. Portanto, acompanhando essa corrente, a intenção deste trabalho é trazer para a discussão acadêmica o caipira do interior de São Paulo, ressaltando questões ainda não estudadas, o que justifico a seguir.

Ao longo de um vasto período da história nacional, e como é fato conhecido no âmbito das Ciências Sociais e das Humanidades, foi construído e apropriado, de forma bastante generalizada, um tipo social identificado com atraso, indolência, preguiça, resistência à mudança e congêneres, estereótipos esses calcados numa visão de mundo economicista, no seu sentido mais utilitarista. Na tentativa de desconstruir tal visão, minha análise é realizada

<sup>15</sup> Cartazes presentes no acervo “Mazzaropi”, na seção filmes, do Museu Mazzaropi. <http://www.museumazzaropi.org.br/>. Acesso em 27 de janeiro de 2015.

<sup>16</sup> CARDOSO, Ciro F. Santana. *Escravo ou camponês? O protocampesinato negro das Américas*. São Paulo: Brasiliense, 1968. p. 17.

por meio dos filmes de Mazzaropi, dado o fato dos efeitos que tais filmes causavam no público. Tal metodologia é importante à medida que consideramos que a produção mazzaropiana é contemporânea à visão acadêmica que vinha romper tais paradigmas. Dessa forma, os filmes, assim como as novas produções acadêmicas, podem ser considerados exemplos de produções culturais da época que tinham o intuito de trazer à tona os marginalizados e de certa forma desconstruir algumas visões pré-determinadas.

Desta feita, percebendo que outros trabalhos<sup>17</sup> acerca do assunto já discutiram questões como êxodo rural, modernização e conflitos de terra através dos filmes de Mazzaropi. Por isso, minha possível contribuição é desconstruir a visão estereotipada largamente atribuída ao caipira, o que é feito através da imagem, no caso, a imagem cinematográfica, à semelhança com a obra de Pierre Nora, (1984)<sup>18</sup>: “o tema da imagem e sua relação com a história ganha assim, especial significado no quadro atual da profissão do historiador, entendida como formas de visualização do passado”<sup>19</sup>.

Tomei como orientação, igualmente, a obra de Marc Ferro (1976) que defende que o filme pode ser uma nova fonte de valorização da tradição da cultura popular. Assim pude valorizar a tradição cultural caipira através do estudo da imagem e o que dela pode ser analisado e apropriado sob uma nova via de interpretação<sup>20</sup>. Nesse sentido, o acesso à filmografia completa de Mazzaropi e às entrevistas do artista aos jornais possibilitou uma pesquisa sistemática acerca desse objeto, tal como as fontes escritas do período serviram de diálogo para elaboração da análise.

O cinema de Mazzaropi é comumente estudado por intelectuais que buscam o entendimento da identidade brasileira e da história do cinema nacional. Seus filmes servem de análise para diversas questões da cultura popular. Ao analisar tais obras, encontramos inúmeros títulos que buscam criar a relação entre a biografia de Mazzaropi e a representação do caipira em seus filmes.

Os dados biográficos do cineasta, citados aqui, foram baseados principalmente em Marcela Mattos que inicia seu livro *Sai da Frente: A vida e a obra de Mazzaropi* (2010) destacando os principais acontecimentos da infância de Mazzaropi, os primeiros trabalhos no circo e depois rádio e televisão. Discorre também sobre a importância que as produtoras cinematográficas “Vera Cruz” e “Cinidistri” tiveram para que o cineasta pudesse criar sua própria produtora “Produtora Amácio Mazzaropi – PAM-filmes” em 1958. Além disso, destaca a importância do produtor no cinema brasileiro, o sucesso de público, os problemas com a crítica especializada, a extensa produção fílmica; os recursos próprios e o controle que Mazzaropi tinha sobre a produção, distribuição e exibição de todos os seus filmes.

Mattos inicia uma análise fílmica, mas é a socióloga Soleni Fressato que desenvolve essa questão, analisando os filmes *Chico Fumaça* (1956); *Chofer de Praça* (1958); *Jeca Tatu* (1959) e *A tristeza do Jeca* (1961). Para Fressato, o filme *Jeca Tatu* é o mais representativo da cultura popular, no nosso caso será importante na análise da cultura caipira paulista e mais especificamente no diálogo com o personagem literário criado por Monteiro Lobato. Porém, não é só sobre a questão caipira que este trabalho disserta, mas também sobre as denúncias e críticas sociais que Mazzaropi traz em suas obras, bem como o modo com que dialogava com os acontecimentos de seu tempo.

Acredito na evidência de que há, nos filmes, crítica ou denúncia social, posto que a comicidade pode representá-la tanto quanto o drama ou a dramaticidade. Talvez, de forma

---

<sup>17</sup> Ver MATOS, M. Sai da Frente – A vida e a obra de Mazzaropi. . Rio de Janeiro: Desiderata, 2010 e FRESSATO, S. Caipira sim, trouxa não. Bahia: EDUFBA, 2011.

<sup>18</sup> GOFF LE, J. NORA, P. História: Novos objetos. São Paulo: Francisco Alves, 1976.

<sup>19</sup> FERRO, M. *apud* SILVA, F. (org). História e Imagem. UFRJ, 1998.

<sup>20</sup> JAMENSON, F. O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. De Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

menos perceptível de imediato. O que nos dá respaldo para rebater o caráter de alienação atribuída pelos críticos dos filmes de Mazzaropi. É, todavia, de se registrar - embora não tenha condições aqui de me deter com a acuidade necessária ao tema - que, entre os anos 1950-1970, especialmente, se deu o recrudescimento e/ou o surgimento dos movimentos sociais de luta no campo brasileiro, assim como o advento de novas formas de organização sindical no Brasil<sup>21</sup>, o que pode ter contribuído para a perspectiva de crítica de alienação aos filmes mazzaropianos. Mas, é, também, oportuno que se diga que esse procedimento está dado, também, no âmbito de uma interpretação possível.

Além disso, questões como as influências artísticas que levaram à construção da personagem caipira por Mazzaropi; os segredos do sucesso do Jeca, e as relações simbólicas entre tal personagem e o universo social, econômico, político e cultural de sua época são estudadas por autores que se preocuparam com a importância do cineasta para a indústria cinematográfica brasileira e para o contexto social. Além disso, há os que defendem que a produção mazzaropiana imortalizou a figura do caipira, carinhosamente chamado de Jeca, pois, “Mazzaropi era um observador do cotidiano e consumidor de cultura”<sup>22</sup>.

Tais estudos ligam a figura do produtor ao principal personagem de seus filmes, o Jeca. Célia Tolentino, em seu livro *O rural no cinema brasileiro* (2001) é outra autora que faz um estudo relacionando o cinema de Mazzaropi com sociedade dos anos de 1950. Identifica a possibilidade de analisar, a partir do próprio filme, a composição social, formada pelas pessoas que permaneciam vivendo no campo, e a população urbana, vinda do campo no processo de urbanização.

Além desses livros, muitos artigos foram escritos sobre o tema. O artigo de Maurício Bragança “Jeca Tatu por Mazzaropi” (2009) analisa tanto a obra de Monteiro Lobato, quanto a obra de Mazzaropi, admite que ambos queriam problematizar a industrialização e modernização brasileira. No entanto, o Jeca Tatu do cinema aponta, no interior da indústria cultural brasileira, as contradições do projeto de modernidade nacional, traduzindo desta forma, um imaginário que insistia em se manifestar a despeito dos códigos de brasilidade forjados desde o Estado Novo. A partir dessa visão de Bragança, mais uma vez percebe-se a relação dos filmes de Mazzaropi com as questões políticas e sociais da época.

Outro artigo que também discorre sobre os problemas sociais representados nos filmes de Mazzaropi é “A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi” (2010) de Moacir José dos Santos e Monica Franchi Carniello. Este artigo discute a construção da representação do rural na obra do cineasta, abrangendo questões como memória social sobre o caipira e sua cultura no cinema brasileiro. Além disso, discorre sobre a formação de representações sociais sobre o caipira e como a idealização do espaço rural está articulada a esse imaginário produzido e reproduzido com a forte repercussão dos filmes mazzaropianos.

O texto *Mazzaropi: A imagem de um caipira* (1994) do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade de Taubaté procura fazer um estudo regional relacionando o contexto de interior, mais precisamente a cidade de Taubaté nos anos de 1950 e a produção cinematográfica de Mazzaropi, com base no fato de que o artista cresceu na região. Nesse sentido, reafirma seu compromisso para com a memória da cultura brasileira em busca das conexões entre os filmes e o contexto específico que lhe serve de origem, o interior paulista.

Tal estudo se refere a algo novo, pois foca na questão regional presente nos filmes. No entanto, não é única em abranger recursos novos. O crescimento de referências acadêmicas sobre história cultural possibilitou o surgimento de estudos que retratassem a imagem como

---

<sup>21</sup> Ver, entre outros: COSTA, Luiz Flávio Carvalho. *Sindicalismo Rural Brasileiro em Construção*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996; MEDEIROS, Leonilde Sérvolo de. *História dos movimentos sociais no campo*. Rio de Janeiro: FASE, 1989.

<sup>22</sup> Duarte, P. *Mazzaropi, Uma antologia de risos*. São Paulo: imprensa oficial, 2009.

fonte de pesquisa. Nesse novo contexto de pesquisa, surgiram alguns estudos sobre a imagem do Jeca Tatu, principalmente em relação ao personagem de Monteiro Lobato.

A partir desses textos, nossa intenção será trazer contribuição significativa ao modo de estudar a cultura caipira. Como a proposta é utilizar os filmes de Mazzaropi como fontes, é interessante observar o que a fonte fílmica pode adicionar às fontes escritas. Minha análise se diferencia das demais, porque não faz uma análise da sociedade e sim sua contra-análise. Ou seja, resgata elementos que são possíveis de serem abordados apenas por análise da imagem e de seu contexto de produção. Nesse sentido, a questão é identificar em quais aspectos a fonte fílmica se diferencia da escrita. O que traz de novo?

Como sabemos, os anos de 1960 e de 1970 foram marcados pelo incentivo do governo brasileiro em potencializar a industrialização do Brasil, inclusive culturalmente como, por exemplo, através do cinema. Mazzaropi produzia filmes que traziam o cotidiano do interior, atrasado em relação à cidade, e alcançava sucesso de público, divulgando o cinema para diversas regiões do Brasil. É possível, portanto, defender que o cineasta contribuiu dialeticamente para modernizar a produção cultural brasileira? A dicotomia tradição/modernidade esteve constantemente presente em sua produção. Podemos, então, observar tal dicotomia na personalidade do personagem Jeca Tatu que de atrasado, indolente e preguiçoso, se tornaria um elemento de vanguarda?

Além do que foi dito na pesquisa, busco entender a universalidade da obra de Mazzaropi. Através de entrevistas do produtor e matérias dos jornais, a proposta circula em entender os motivos que o levaram ao sucesso de público e os meios que utilizou para construir e manter sua produtora de cinema com recursos próprios. Como, então, é possível que, em meio a tantas outras grandes produções cinematográficas que utilizavam recursos privados ou financiamento do governo, o produtor soube produzir filmes de baixo custo e com recursos próprios, atingindo, algumas vezes, maiores bilheterias do cinema nacional? Tais questões são fundamentais para o estudo e possibilita a sugestão de algumas hipóteses que tentarei defender no decorrer do texto. São elas:

- Mazzaropi até o ano de 1958 fez filmes que mostravam as trapalhadas do caipira no contexto urbano. Em 1959, já com sua produtora cinematográfica, leva o caipira de volta para o contexto rural. Tal autonomia de produção possibilitou ao produtor descrever e divulgar o meio rural paulista livremente as demais regiões brasileiras que exibiriam seus filmes.
- Mazzaropi produz seus filmes em um período de grande migração do campo para cidade. Por isso, é possível observar, através dos filmes, que o cineasta propõe uma leitura própria deste movimento que, de certa forma, modificou o cenário social brasileiro.
- Os filmes de Mazzaropi são produções contemporâneas às produções acadêmicas que se preocupavam com a crescente modernização do modo de produção no campo. Nesse sentido, podemos observar, analisando os filmes, a inserção da modernização tanto na produção quanto no pensamento social e a reação das pessoas do interior nesse processo.
- A PAM-filmes inicia seus filmes descrevendo o personagem principal “Jeca” de acordo com o que, até aquele momento, era produzido, de forma bastante generalizada. Ou seja, um tipo social identificado com atraso, indolência, preguiça, resistência às mudanças. Porém no decorrer do enredo desfaz tal visão. Tal fator possibilita pensar que o produtor desconstrói a figura do Jeca Tatu, nos filmes, para desconstruí-la, também, no imaginário social.

Nesse sentido, o objetivo geral deste trabalho é entender o motivo do sucesso dos filmes de Mazzaropi, sendo que suas produções eram independentes e traziam a temática caipira num momento em que a sociedade brasileira se modernizava, se contrapondo à política nacional-desenvolvimentista do período. Portanto, mais especificamente, a intenção é entender o contexto social dos anos de 1960 e 1970 para nos aproximar da mentalidade da época, tal como a importâncias das estruturas tradicionais no processo de urbanização e do resgate e preservação da memória caipira através da produção cinematográfica.

A produção mazzaropiana é muito rica em sua temporalidade. Seus filmes viajam dos anos de 1950, com a expansão das indústrias nacionais, passando pelos anos de 1960, com as mudanças políticas e a ascensão do militarismo no Brasil, chegando ao início dos anos de 1980, abrangendo, também, o processo de redemocratização do país. É certo que não teremos como abordar todos esses temas de forma satisfatória, por isso, a intenção é abordá-los de acordo com os filmes analisados.

É o caso, por exemplo, do filme *O Jeca Tatu* de 1959. Neste filme, o *Jeca* perde sua casa devido a um incêndio causado por um fazendeiro vizinho que disputava a terra com ele. A partir deste acontecimento, o *Jeca* vai a São Paulo conversar com um deputado que, em troca de votos, lhe construiria uma nova casa. No entanto, a ida a capital paulista aborda questões para além da política. Neste filme, Mazzaropi proporciona paisagens rurais e urbanas, culturas do interior e da capital e o encontro dessas diferentes realidades. Seja no total estranhamento do *Jeca* frente os avanços das moças da capital, seja pelos grandes edifícios que compõem a paisagem urbana paulista, esse filme proporciona uma viagem às diferentes geografias e culturas brasileiras.



Cenas do filme *Jeca Tatu*, 1959.

Essas duas imagens refletem bem as diferenças culturais entre o campo e a cidade no final dos anos de 1950. Ao passo que a casa de sapê representa uma das principais características do meio de vida do caipira paulista, a festa na piscina, com moças de biquíni mostra os avanços culturais. Na primeira imagem vemos a mulher com uma vassoura na mão, limpando a casa ao lado de seu marido. Já na outra foto podemos observar moças solteiras em volta do *Jeca*, isso demonstra que através dos filmes de Mazzaropi pode-se desenvolver uma discussão, também, sobre gênero. De forma menos enfática, tal questão aparecerá no decorrer de nossa discussão, pois o papel da mulher no campo é de fundamental importância.

A cultura caipira é uma questão abordada neste trabalho de forma elementar, pois durante muito tempo o estudo da História no Brasil, especialmente no que concerne às relações campo/cidade, agricultura/indústria, atraso/progresso e seus muitos similares, esteve baseado no tripé escravidão, latifúndio e monocultura, do que resultou a exclusão de amplos segmentos populacionais, à margem do sistema dominante.

Antonio Candido (1964), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1969), Maria Isaura Pereira de Queiróz (1972; 1973; 1976; 1979), Ciro Flamarion Santana Cardoso (1979), e Maria Yedda Linhares (1979) são exemplos significativos dessa primeira “geração” de estudiosos para os quais estudar a “face oculta da Lua”, nas palavras de Maria Yedda Linhares, era tarefa urgente. “Homens livres pobres”, “desclassificados”, “campesinato” – não entraremos aqui nas diversas questões que tais designações suscitaram. De todo modo, é certo que estamos nos referindo aos anônimos trabalhadores do campo, pequenos ocupantes de porções de terra quase sempre provisórias, em suas relações com grandes fazendeiros e latifundiários. Um contingente expressivo da população brasileira classificado – quase invariavelmente de forma pejorativa, quando não piedosa- por vários termos como caipiras, tabaréus, caiçaras, caboclos que viveram à margem das relações de produção agroexportadora, muitas vezes plantando gêneros alimentícios para o próprio sustento e para o mercado interno.

Cardoso defende que essa tendência historiográfica valoriza as variáveis internas e amplia o campo de visão, que muitas vezes analisava o Brasil sob uma visão economicista europeia<sup>23</sup>. Tal ampliação do campo de visão foi determinada por uma ênfase maior na história regional. Segundo o autor, a partir desse modo de fazer pesquisa, novos documentos passaram a ser utilizados na produção historiográfica, possibilitando uma maior atenção aos marginalizados de várias regiões do Brasil.

Um dos primeiros autores que faz um estudo sistemático sobre os marginalizados do interior de São Paulo é Antonio Candido. Em *Os parceiros do Rio Bonito* (2001), Candido analisa, pioneiramente, as linhas de forças centrais da abordagem do caipira a partir dos anos de 1950: a) industrialização e urbanização como detonadores do processo de aniquilamento do homem do campo; b) a definição do termo caipira como camponês “puro”; c) um modo de vida em vias de se extinguir, mas que ainda sobrevivia devido à bravura resistente do autêntico homem do campo e de sua arte<sup>24</sup>.

A análise de Candido se tornou referência acadêmica para estudos posteriores, como o feito pela socióloga Célia Tolentino. Este estudo defende que os caipiras passam por uma desvalorização de sua cultura quando se inserem no processo de modernização dos meios de produção, fazendo-se urgente reconhecer, a fim de preservar, as características do caipira, tal como seus costumes, crenças e tradições. Desse modo, a socióloga, utilizando-se dos estudos de Candido e percebendo a difusão do cinema de Mazzaropi, percebe os filmes caipiras como um recurso de divulgação e manutenção da cultura caipira no imaginário social.

A partir do que vai exposto acima e do estudo dos fatores que influenciam a produção de um filme, outro fator de importância para este trabalho é a identidade do caipira. O tema identidade e sua relação com a modernidade foi amplamente debatido pelos antropólogos Arturo Escobar e García Canclini, principalmente a partir das alterações culturais que acontecem por meio do encontro entre tradição/modernidade. Nesse sentido, a propostas de utilizar os filmes como fonte histórica só se torna eficiente quando se propõe o diálogo com as produções escritas.

Apesar de este trabalho focar na questão da cultura caipira, o tema do cinema em relação à história tem grande importância teórica e metodológica. Além de Ferro, os estudos de Mônica Kornis; Paulo Knauss; Robert Rosenstone são fundamentais para discutir o tema. Tais autores percebem que a imagem em movimento pode resguardar questões importantes para os estudos sociais. Rosenstone, por exemplo, percebe a singularidade dos filmes

---

<sup>23</sup> CARDOSO, *opcit*, 1986, p. 17

<sup>24</sup> CANDIDO, A. *Parceiros do Rio bonito: um estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

históricos como reproduções de um passado com influências do presente. Kornis adiciona a essa questão os fatores externos ligados à produção fílmica, como crítica, público e censura.

Tal discussão aparece neste trabalho para complementar minha análise fílmica, pois utilizo o filme como fonte histórica primária e as produções escritas como fontes secundárias. Dessa maneira, o contexto social é analisado, em diálogo com os filmes, principalmente através de autores que procuraram entender a identidade e a modernização da sociedade brasileira dos anos de 1950, tanto no aspecto da política quanto no da cultura. No entanto, este estudo não propõe uma abordagem técnica em relação à produção fílmica, o filme é analisado a partir de seu lançamento, enfatizando a recepção do público e da crítica bem como o enredo e argumentação do filme.

Nesse sentido, os filmes abordados são os que, de certa forma, assumem o papel de representar a sociedade caipira, seus costumes e visões de mundo. Os filmes analisados são: *Chofer de Praça* (1958); *Jeca Tatu* (1959); *Tristeza do Jeca* (1961); *Meu Japão brasileiro* (1964); *Uma pistola para Djeca* (1969); *Um caipira em Bariloche* (1973); *Portugal, minha saudade* (1973); *Jeca contra o capeta* (1975), entre outros. O método de análise proposto requer a utilização desses e outros filmes para que se tenha um material sólido sobre cultura caipira, produção cultural, conflitos sociais, entre as outras questões propostas.

A título introdutório, menciono apenas 03 dos demais filmes que analiso no restante do trabalho. Em *Tristeza do Jeca*, o tema versa sobre disputa política. O Jeca mora na fazenda do Cel. Felinto junto com sua família e outros colonos. Como se aproximam as eleições, os coronéis da região disputam a simpatia do Jeca que é um líder entre os colonos. A disputa para prefeito se dá entre os coronéis Felinto e Policarpo. Mas é o coronel Bonifácio quem faz a campanha eleitoral para o coronel Policarpo, um senhor de aparência frágil e mais velho. Em nome dessa proteção, Bonifácio arma uma estratégia de campanha, onde afirma que a plataforma política de seu candidato é a defesa do homem do campo. Para poder conseguir atingir este objetivo faz uma visita ao Jeca enfatizando que eles não conhecem a psicologia do homem do campo e solicita sua ajuda. No entanto, Jeca não quer trair a confiança do coronel Felinto, dono da fazenda onde mora.

Portanto, todo esse jogo de interesses presente no filme mostra traços marcantes da política coronelista<sup>25</sup> que, segundo Victor Nunes Leal (1949), ocorrera no Brasil na primeira república. Tal política prezava por garantir cargos políticos aos grandes fazendeiros do interior. Mazzaropi, além de mostrar esta questão política, em *A tristeza do Jeca*, expõe temas como desigualdades sociais, questões de produção e o cotidiano do interior, com todas as relações pessoais existentes neste contexto.

*Uma pistola para Djeca* retrata a história de Gumercindo que trabalha em uma fazenda e tem uma filha chamada Eulália. Esta menina se apaixona por Luiz, filho do

---

<sup>25</sup> O *coronelismo* tem sido estudado como uma manifestação singular de poder e de autoridade do espaço organizacional brasileiro e é, para Victor Nunes Leal, um fenômeno datado. Ou seja, se apresenta, assim como para outros estudiosos como, por exemplo, José Murilo de Carvalho, como uma forma histórica datada de *mandonismo*, característica do cenário político brasileiro da República Velha.

Há, no entanto e ainda, quem se debruce sobre a pertinência da atualidade desse referente. Assim, vejamos, o artigo de Paulo Emílio Matos Martins, Leandro Souza Moura e Takeyosh Imasato, intitulado “Coronelismo: um referente anacrônico no espaço organizacional brasileiro contemporâneo?”:

“Neste ensaio, analisamos a pertinência ou não-pertinência da sobrevivência desse referente no espaço organizacional do Brasil atual. A reflexão aqui formulada postula que o *coronelismo* tem sobrevivido historicamente no ambiente brasileiro, quer no seu signifi cante transformado *coronelismo eletrônico* como, ainda, sob outras formas de manifestação. A análise ora proposta revela que as semioses desses referentes linguísticos apresentam os traços semiológicos semelhantes. Como conclusão, postula-se que o referente genérico *coronelismo*, ao sofrer re-signifi cações ao longo da História, tem-se mantido como forma viva e singular de *mandonismo* da cultura política organizacional no Brasil.” (O&S – Salvador, v.18 – n.58, p.389/402 – julho/setembro, 2011)

fazendeiro e coronel Arnaldo, que a engravida e não assume a criança. Os anos passam e o menino, com nove anos, sofre com as piadas de seus colegas por falta de um pai. Vendo o sofrimento de seu neto, Gumerindo resolve tirar satisfação com o coronel Arnaldo para que ele realize o casamento de Luiz com Eulália, afim de resolver o problema do neto. Mas o fazendeiro é um homem sem caráter e expulsa Gumerindo de suas terras. Este se une aos trabalhadores vizinhos que pensam em ajustar as contas com o coronel.

Nesse trecho, mais uma vez fica evidente a solidariedade presente no meio rural paulista, tão amplamente defendido por Antonio Candido. Em *Uma pistola para Djeca*, como em muitos outros filmes de Mazzaropi, a amizade, a solidariedade e a esperteza dos homens livres do campo são a chave para o desfecho das histórias. Além do que, permite a análise das relações pessoais e de poder que ocorrem no campo. O amor entre o filho do patrão e a filha do empregado e a dependência de terra que o caipira tem em relação ao grande fazendeiro são exemplos da complexidade dos meios de vida dos homens do campo.

E por fim, em *Jeca contra o capeta*, filme inspirado na obra hollywoodiana *O exorcista*, retrata como a população do interior via a aprovação da lei do divórcio na década de 1970. Além disso, há uma discussão acerca da religião e de como era a cultura jovem daqueles anos. No filme, é possível observar uma sátira à modernização que ocorria no Brasil nos anos de 1970. Temas como o Movimento Hippie e o divórcio são aí expostos, a fim de mostrar como tais movimentos circulavam pela população do interior.

É válido ressaltar que esses filmes são exemplos dos demais que proponho analisar nesse trabalho. Não pretendo me aprofundar em todos os filmes, visto que a filmografia de Mazzaropi é muito extensa, 32 filmes. Pretendo, no entanto, analisar as fitas que sustentem minha argumentação de que Mazzaropi foi a representação, no cinema, da dicotomia entre tradição e modernidade no contexto brasileiro a partir dos anos de 1950.

Nesse sentido, além da presença de elementos comuns que sustentavam o sucesso dos filmes, como as palhaçadas, as longas cenas de ação e os romances, características dos enredos de sucesso da época, havia também uma presença forte de conflitos nos temas de Mazzaropi, que demonstravam não apenas os conflitos políticos, mas também os conflitos culturais o que, de certa forma, confirma os métodos propostos por Marc Ferro. O cenário, a linguagem e o figurino representam elementos do cotidiano social.

Sendo assim, as fontes escritas fundamentam a proposta gerada pela análise dos filmes. Estudar somente os documentos escritos, em certa medida, poderia acarretar na perda de evidência documental. Por isso, a identificação do fazer histórico nas produções cinematográficas cria possibilidades de múltiplas interpretações e nos aproxima do objetivo central deste trabalho que é analisar a identidade e o comportamento do público de Mazzaropi. Esse método é fundamental para entender como se deu o processo de construção da figura do caipira no imaginário social.

Evidentemente, além da análise fílmica, recorreremos a outras fontes, tais como os jornais da época da produção dos filmes de Mazzaropi. Por esses jornais analisamos o que não é filme, mas que de certa forma é importante no resultado final. É o exemplo do modo como o cinema do produtor era visto pela crítica e como os veículos de comunicação divulgavam tais filmes e seu público. Muitos dos jornais visitados serviram, também, para analisar as entrevistas de Mazzaropi, concedidas, em sua maioria, quando dos lançamentos de seus filmes.

São utilizadas, de igual modo, fontes secundárias, importantes na medida em que a proposta circula, principalmente, entre as questões políticas e culturais. É fundamental entender o contexto em que Mazzaropi estava inserido; quais as produções culturais que ocorriam naquele momento e como era o público da época. Questões que necessitam de um aparato mais consistente que só é alcançado a partir da análise de autores que estudam tanto questões como produção cultural quanto cultura caipira.

Sobre produção cultural utilizo a obra *Historia e Imagem* (1998) organizada por Francisco Carlos Teixeira da Silva. Tal obra propõe identificar de que maneira o cinema ajuda a construir a representação da história. Este livro traz um estudo sistemático acerca da imagem como fonte de pesquisa histórica e como produto cultural, possibilitando ao historiador novos recursos de análise.

A cultura caipira, por outro lado, foi analisada a partir do diálogo entre os filmes de Mazaropi e as obras de Antonio Candido, *Parceiros do Rio Bonito* (1964) e de Maria Isaura de Queirós *Uma categoria rural esquecida* (1963) e “O mandonismo local na vida política do país” (1970). Tal método foi fundamental para garantir a contemporaneidade das obras e a veracidade das fontes fílmicas.

## CAPÍTULO I

### A história por trás de um filme – desdobramento interdisciplinar

#### 1.1 – Um objetivo em comum?

A relação entre História e Cinema vem sendo muito debatida na historiografia principalmente por meio dos estudos de Marc Ferro a partir dos anos de 1970. Em seu texto “O Filme: uma contra análise da sociedade?”<sup>26</sup>, o autor argumenta que “O cinema não é toda a História. Mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo”<sup>27</sup>. Esse pequeno trecho da extensa obra do autor sobre o tema retrata sua preocupação em estudar questões pouco trabalhadas pela historiografia até então. Sua intenção era estudar o tempo presente através de mecanismos que dessem conta do entendimento da história contemporânea em toda sua complexidade, resgatando os modos, costumes e mentalidades de uma sociedade, e isso requeria a necessidade de se buscar objetos que permitissem novas interpretações.

Percebendo tal problema, outros autores se preocuparam com essa questão na década de 1970. Jacques Le Goff e Pierre Nora se destacaram por trazerem novos problemas, novos objetos e novas abordagens para o estudo histórico. Esses autores fizeram parte da terceira geração da escola dos *Annales*<sup>28</sup> que propunha resgatar elementos que auxiliassem na escrita da história, pois, até aquele momento, a historiografia estava centrada nos estudos que tinham as questões econômicas e as fontes escritas como bases de suas explicações. A abordagem econômica gerava lacunas nas análises das sociedades contemporâneas, já que com a expansão do áudio visual e de sua reprodução e apropriação histórica ficava cada vez mais necessário entender o período através de seus novos meios de comunicação e representação, nem sempre explicados pelas fontes escritas de análise quantitativa.

Le Goff, em *História: Novos objetos*,<sup>29</sup> defende a possibilidade de se fazer um estudo historiográfico utilizando fontes alternativas às fontes até então predominantes. Sua proposta é utilizar elementos como cinema, literatura, biografias e memórias como fontes possíveis de análise. Na coletânea *Fazer História*, Le Goff reúne artigos de autores como Pierre Nora e Marc Ferro, entre outros, para defender sua teoria de que a *Nova História*<sup>30</sup> deveria focar mais nos problemas das mentalidades coletivas, buscando novos elementos que demonstrassem os dados para além do que as fontes escritas possibilitavam.

Portanto, não se tem história sem erudição. Mas do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador,

<sup>26</sup> FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

<sup>27</sup> MORETTIN, E. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42. Editora UFPR, 2003. Apud. Marco Ferro. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 19.

<sup>28</sup> Fundada em 1929 pelos autores Marc Bloch e Lucien Febvre, ficou conhecida por trazer novos elementos para a produção historiográfica, como, por exemplo, o diálogo com outras disciplinas das ciências humanas, como geografia e sociologia. Nos anos de 1970, os historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora propuseram o reconhecimento de produções artísticas como documentos históricos, a fim de dialogar com os novos recursos tecnológicos e do áudio visual que estavam em ascensão.

<sup>29</sup> LE GOFF, J. NORA, *opcit.* 1976.

<sup>30</sup> De LE GOFF, ver LE GOFF, J. *História*. In: ROMANO, R. (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. [S.l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 158-259; e LE GOFF, J. *L’histoire nouvelle*. In: LE GOFF, J. et al. (Orgs.). *Les Encyclopédies du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978. p. 210-241; de Le Goff e Pierre Nora, ver: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976; por fim, ver GARÇON, F. *Desnoces anciennes*. In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro*. *CinémAction*, n. 65, p. 9-18, oct./déc. 1992.

<sup>30</sup> MORETTIN. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 13.

também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento. Ao mesmo tempo ampliou-se a área dos documentos, que a história tradicional reduzia aos textos e aos produtos da arqueologia, de uma arqueologia muitas vezes separada da história. Hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto. Constituem-se arquivos orais; são coletados etnotextos<sup>31</sup>.

As palavras de Le Goff sintetizam a preocupação desses autores com o modo com que a história era produzida, principalmente pela história escrita por meio de órgãos oficiais. Além da preocupação com quem a escrevia, é possível perceber a preocupação com os objetos de análise, que segundo as palavras do autor podem deixar de abordar questões fundamentais para o estudo de qualquer sociedade.

Nossa intenção de estudar os métodos históricos propostos pela *Nova História* é nos aproximarmos da teoria que nos proporciona as respostas mais efetivas para a análise. Focando, para tanto, na relação entre história e cinema que necessita de um cuidado maior devido à utilização dos filmes como fonte histórica. Nesse sentido, a teoria de Marc Ferro é referenciada como norte para a minha pesquisa, propositadamente, à medida que seus estudos são pioneiros e proporcionam uma análise observando casos concretos.

A proposta de fazer um balanço historiográfico acerca da relação entre cinema e história ocorreu da necessidade de argumentar historiograficamente o estudo sobre a população rural do estado de São Paulo, a partir dos filmes do cineasta Amácio Mazzaropi. Para isso, utilizo, de forma mais enfática, além dos autores já citados, o especialista em cinema Eduardo Morettin, que, dentre outras obras, destaco “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, na qual ele observa, além do lugar que o cinema ocupa na obra de Ferro, o processo de elaboração dessa teoria.

No entanto, vale ressaltar que outros estudos foram produzidos sobre o tema após Ferro e que tais produções de certa forma completam e atualizam a discussão. Alguns focando mais na questão da imagem, outros no cinema propriamente dito, como, por exemplo, os estudos de Michèle Lagny (2009); Paulo Knauss (2006); Robert Rosenstone (1995; 1997); entre outros tem grande importância bibliográfica neste trabalho.

Ao estudar a produção de Mazzaropi, percebemos que o cineasta propõe o resgate da identidade caipira paulista para as demais localidades brasileiras. Esse resgate se relaciona a um período em que identificar as diferentes culturas nacionais era tarefa urgente, visto que durante muito tempo, pelo fato da história escrita, muitas vezes, ser construída por grupos sociais restritos, na maioria dos casos, a classe dominante, a classe popular não foi interesse de quem escrevia a história. Lagny, por exemplo, se preocupa em entender de que modo a história dos menos favorecidos foi ou está sendo contada. Neste caso, os filmes mazzaropianos podem ser exemplos de produções audiovisuais que resgatam a cultura popular.

A autora destaca ainda que o diálogo entre as fontes tradicionais e fílmicas permite identificar os elementos que estão presentes em uma e não na outra e dessa forma confirmar ou modificar a análise. Explica Lagny: “Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou queremos ou podemos lhe dar”<sup>32</sup>. Além disso, percebe o filme como um produto cultural do

---

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> LAGNY, M. “O Cinema como fonte da história”. Apud. Fressato, S. Nóvoa, J. Feigelson, K. Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo: EDUFA/Editora UNESP, 2009. p. 102.

tipo industrial e que essa classificação o afasta de ser uma fonte representativa do real. Porém, admite: “o cinema é capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências socioculturais e sobre as longas durações das representações”<sup>33</sup>.

Continuando a análise das referências acadêmicas sobre o filme como fonte histórica, encontramos Robert Rosenstone que em seu texto “The Historical film as Real History” defende que os filmes históricos têm produzidos grandes impactos para os historiadores e é nosso dever levar essa questão a sério. Para ele, os historiadores têm que começar a olhar o filme, em seus próprios termos, como um modo de observar o passado sobre nossa visão de hoje<sup>34</sup>. Ou seja, analisar um filme histórico permite sim uma compreensão do passado, porém tal passado será analisado com elementos conceituais e representativos do presente.

“Desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida”<sup>35</sup>. Tal citação de Paulo Knauss é retirada do texto “O desafio de fazer história com imagens”, onde ele argumenta, dentre outras questões, que a história anterior à escrita é contada através das imagens e que tal método é recorrente nos dias atuais para dar conta da análise das diversas identidades sociais. Porém, no nosso caso, é necessário observar que tal questão proposta por Knauss se adequará, de forma mais enfática, na imagem em movimento, o *Cinema*.

No entanto, vale ressaltar que antes mesmo das propostas teóricas de Ferro e seus seguidores, havia os estudos de Siegfried Kracauer que nos anos de 1940 pensava o cinema como um mecanismo capaz de abranger questões psicossociais. Para este autor, o filme possibilita a explicação dos “comportamentos coletivos” e elabora uma análise para as manifestações culturais que podem representar inquietações de caráter político e social. As análises de Kracauer mostram que desde a difusão mundial do cinema, os filmes já começaram a ser analisados como ferramentas representativas dos comportamentos sociais.

A importância dos estudos de Kracauer sobre o cinema é elementar para qualquer área das ciências humanas que estudam o tema. Porém, no caso da metodologia historiográfica, Ferro, em *Cinema e História*, foi pioneiro em criar argumentos com os quais defende o Cinema como fonte histórica, possibilitando uma teoria que levou os filmes à esfera de fontes de estudos científicos.

Seu método pode ser analisado por meio de quatro questões fundamentais<sup>36</sup>. Em primeiro lugar, identifica o cinema como “agente da História”, ou seja, sendo utilizado, por exemplo, a serviço das instituições governamentais ou do exército, para glorificar ou identificar grupos sociais. Depois, segundo essa teoria, percebe o “modo de ação do filme”, tal como os conflitos gerados pela sua produção. Além disso, analisa a relação entre a “sociedade que produz e a sociedade que recebe o filme”, o que muitas vezes pode gerar divergências entre público e crítica. E, por fim, argumenta que o historiador que for analisar a fonte filmica deve atentar para a diferença entre “leitura histórica do filme” ou o filme como documento, e “leitura cinematográfica da história” ou filme como representação da história<sup>37</sup>.

Tais proposições feitas por Ferro são utilizadas aqui para entender de que modo e intensidade tais questões estão presentes nos filmes de Mazzaropi. A proposta é aproximar a análise do meu objeto das formas sugeridas pelo autor. O filme *Uma pistola para Djeca* (1969) representa bem essa questão, à medida que logo no início apresenta sua intenção

---

<sup>33</sup> Ibid. p. 105.

<sup>34</sup> ROSENSTONE, R. The Historical Film as Real History. *Film-Historia*, Vol. V, No.1 (1995): 5-23

<sup>35</sup> KNAUSS, P. O desafio de fazer história com imagem. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

<sup>36</sup> FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<sup>37</sup> SANTIAGO JR, F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da historiografia*, nº8. Ouro Preto, abril de 2012. p. 151-173.

principal: mostrar os problemas sociais que ocorrem no interior, tal como a luta pelo poder e pelos costumes tradicionais.

A trama se inicia quando Eulália se apaixona pelo filho do coronel Arnaldo que a engravida. Por ser filha de um de seus empregados, o coronel não aceita o casamento de seu filho, Luiz. Passam-se alguns anos e o menino, Paulinho, sofre com as chacotas dos seus amigos por ele não ter pai. Gumerindo, pai de Eulália, não aguenta mais ver seu neto se entristecer e decide pressionar o coronel Arnaldo para que ele case seu filho com Eulália. Tal pressão faz com que a diferença social se polarize, pois ao passo que o coronel se junta com os capatazes para ameaçar Gumerindo e sua família, o caipira se une aos demais trabalhadores da fazenda para reagir. O problema é que, em meio as lutas corporais, um tiro é disparado e acerta Luiz. No final da história, o capataz assume que foi ele quem atirou por engano em Luiz, pois queria acertar o coronel que havia prometido casamento à sua filha e descumpriu o acordo. Resolvido o problema, Luiz finalmente decide se casar com Eulália, deixando Paulinho feliz com seus pais juntos.

Tal enredo, contado assim, parece pitoresco e simples, mas, apesar de Mazzaropi primar pelo simplismo em seus roteiros, até pelo custo da produção, existem questões profundas a serem analisadas a partir deste enredo, no qual fica clara a intenção do filme. Mais uma vez o produtor propõe a discussão sobre poder local no interior e as relações pessoais que se desenvolvem lá. Resgata a figura do caipira que sofre com as atitudes coercivas dos proprietários de terra que utilizando de suas influências causa danos como perseguição física e tomada de terra. O filme propõe a denúncia, mas de forma cômica e industrial, pois a produção tem o intuito de ter uma boa recepção por parte do público.



Cena do filme *Uma pistola para Djeca*, 1969.<sup>38</sup>

Um olhar mais social de análise pode defender que Mazzaropi tinha como “Agente da História”, nas palavras de Ferro, a reprodução das relações de poder no campo. Outro olhar comercial dirá que o produtor escreveu o roteiro baseado no sucesso que os filmes de faroeste americanos faziam no Brasil no período, de modo a atingir o público. O fato é que tais

<sup>38</sup> O personagem do Mazzaropi com sua pistola de cano torto que ilustra a comicidade do filme. Foto tirada do site <http://www.atualechic.com.br/2013/festival-mazzaropi-de-cinema-no-cccrj/>, no dia 17 de julho de 2014.

elementos estavam presentes no filme e cada qual atingiu objetivos específicos. Pode-se defender que Mazzaropi almejava exatamente isso: fazer uma denúncia social de forma cômica e mercadológica. De qualquer forma, Mazzaropi conhecia seu público dizia que: “é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense...”<sup>39</sup>.

Nesse sentido, a relação entre a sociedade que produz e a que recebe o filme fica ainda mais polarizada, pois essa questão muitas vezes cria divergências quanto a opinião do público e da crítica especializada. Os filmes de Mazzaropi são exemplos dessa diferença. Ao passo que o produtor fazia sucesso inquestionável com seu público, muitas vezes tinham que rebater críticas pejorativas de especialistas em cinema que assistiam às suas fitas. Percebemos, mais uma vez, uma polarização de concepções, desta vez alheia a vontade e a proposta da produção do filme. Os especialistas, muitas vezes intelectuais, viam no cinema de Mazzaropi uma forma rasteira de produção fílmica que era distante dos padrões norte-americanos que se buscava alcançar na industrialização do cinema brasileiro. Porém, tal visão era oposta à massa que prestigiava os filmes, o público, muitas vezes alheio às técnicas de produção fílmica, encontrava no enredo cômico um momento de leveza e risos fáceis.

Tal discussão entre a diferença de público e crítica quando a recepção de um filme, será melhor analisada posteriormente, a intenção agora é perceber que existia essa diferença e que os filmes de Mazzaropi tinham que romper a barreira da propaganda do filme. No entanto, analisando os filmes podemos perceber a história do dia a dia do campo sendo contada, seja pelas relações pessoais; costumes locais ou modo de produção. É isso que torna o filme *Uma pistola pra Djeca* importante para análise histórica: a moral da sociedade rural tradicional que não aceita o casamento entre pessoas de níveis sociais diferentes e a reação de imposição do coronel frente à pressão do empregado, que acaba por persegui-lo são duas das demais questões que devem ser consideradas.

Por isso, o cinema deve ser considerado como uma fonte de análise de qualquer sociedade e que o estudo através do filme pode ser ainda mais contundente do que as fontes tradicionais. Porém, há de se atentar que a eficácia de uma análise fílmica depende diretamente de estudos prévios, pois para analisar uma sociedade através de um filme é preciso ver o que dela já foi produzido para assim criar um debate interessante.

É necessário identificar a viabilidade de utilizar uma ou outra forma do fazer histórico, seja através da escrita, seja pela imagem. O que determina essa condição é o objeto do estudo proposto. No entanto, na medida em que há um enfoque maior num tipo de fonte em detrimento de outro, o trabalho pode se tornar incompleto. Por isso, o cinema deve ser entendido como fonte complementar a uma fonte escrita. A exemplo do que utilizei nesse capítulo, para entender a proposta do filme para além do que a imagem transmite, é necessária uma contextualização prévia, principalmente se esse entendimento depender da análise de um grupo social.

Analisar a mentalidade e o comportamento coletivo de determinada sociedade requer que nos aproximemos das fontes fílmicas já “que o cinema, como fonte histórica, sempre foi desprezado pelos historiadores e pela sociedade. Esse desprezo pelo cinema reflete um distanciamento do historiador diante de informações de outra natureza”<sup>40</sup>, que só uma análise fílmica pode proporcionar.

Seguindo a linha de pensamento de Ferro, percebemos que, dependendo do tipo de abordagem, a imagem pode ser livre de manipulação. Por mais que haja uma intenção determinada, uma leitura mais intrínseca de tal imagem revela fatos que nem mesmo o

<sup>39</sup> Entrevista de Mazzaropi concedida à revista “Veja” sob o título de “Do circo ao cinema, sempre o mesmo personagem”, no dia 28 de janeiro de 1970.

<sup>40</sup> MORETTIN, E. Cf. FERRO, O filme: uma contra-análise..., p. 199-202. A posição que o cinema ocupava na sociedade, nos inícios do século XX, é discutida também em FREY (1977) e FERRO, M. Cinéma 26u Histoire – 2. Entretien avec Marc Ferro. Cahiers 26u Cinéma, n. 257, p. 22-26, mai/juin 1975. P. 21.

produtor ou roteirista do filme poderia prever. Contudo, analisando esse estudo de Ferro, Eduardo Morettin observa que as sociedades marginalizadas ao compor a representação de sua história estão, ao mesmo tempo, fazendo sua contra-análise. Por mais que eles tenham o poder de intervir na produção, a própria imagem fílmica possibilita uma leitura além de suas propostas, trazendo fatos e características sociais que possivelmente são inéditas para a própria sociedade representada.

“A contra-história, via cinema, apresenta-se em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens. Neste momento, teríamos um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema enquanto possibilidade de “revelar” o inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que eles representam esse inverso. Por serem excluídos, não participam nem da representação da sociedade – elaborada por uma de suas partes que, entretanto, apresenta-a como pertencente ao todo – e nem do poder instituído. No momento em que estabelece esta relação, Ferro precisa um pouco melhor a maneira pela qual o cinema contribui para uma contra-análise da sociedade, mas, ao mesmo tempo, coloca-nos um outro problema se pensarmos de acordo com o seu referencial teórico: as imagens cinematográficas produzidas por esses grupos não forneceriam elementos para a sua própria contra-análise, pondo abaixo a representação que fazem de si e da sociedade?”<sup>41</sup>

Nota-se nesse trecho, que Ferro se preocupa com a veracidade histórica das fontes tradicionais e com a questão política nas produções cinematográficas. Argumenta que em regimes totalitários, o cinema, principalmente o produzido por grupos marginalizados, pode representar mais do que as autoridades permitem. Pois, além de em governos totalitários ocorrer a censura, os grupos que detêm o poder de registrar a história são os que possuem boa escrita e leitura, comum em classes de poder aquisitivo maior. Portanto, mesmo que tal filme seja produzido pela classe privilegiada, a própria manifestação cultural e até mesmo os cenários mostram, mesmo que involuntariamente, as relações sociais e os costumes da sociedade.

Essa visão de Ferro é observada nos filmes de Mazzaropi. Analisando as películas, percebe-se que o produtor se esforça para representar as relações sociais desde o início e que elas são determinadas pela condição social dos personagens. Na maioria dos filmes, o personagem principal representa, utilizando as palavras de Ferro, a camada mais marginalizada da sociedade. O interessante é que todo enredo se constrói a partir dessa camada, que, mesmo sendo marginalizada socialmente, no filme dita as regras.

Contudo, tal proposta dos filmes nem sempre foi bem vista pelos órgãos oficiais. Mesmo Mazzaropi tendo uma boa relação com os governantes<sup>42</sup>, seu espetáculo foi proibido pela polícia federal em 1979. O ator viajou até a cidade de Bauru, interior de São Paulo, para continuar com suas apresentações nos circos. Porém, um dia depois de sua estreia, a polícia federal proibiu sua apresentação por falta do script. Essa matéria publicada pelo jornal Estado de São Paulo no dia 19 de abril de 1979, ainda traz a resposta de Mazzaropi sobre o acontecimento: “Justamente agora, que a abertura está aí, quando se anuncia mais liberdade para os artistas o meu show está sendo proibido?”

Mazzaropi produzia seus filmes no período em que o Brasil esteve governado pelo regime militar que, após 1968, passou a fiscalizar a maioria das atividades culturais produzidas no país. Muitos filmes; músicas; peças teatrais e livros foram censurados no

<sup>41</sup> MORETTIN, E. Op.cit. pp. 16-17.

<sup>42</sup> Defendido pelo encontro do Cineasta com o presidente Médici em 1971 para discutir sobre a implantação de uma indústria brasileira de cinema. Ver capítulo 3. p. \_\_\_\_

período. Porém, os filmes mazzaropianos pareciam passar à margem dessa política, visto que muitos deles denunciavam as condições sociais e os conflitos que havia na política do interior sem serem censurados.

Além disso, o cineasta criticava, através dos diálogos e enredos construídos, a influência que a modernização teve nas mudanças ocorridas no cotidiano do interior. O que se contrapõe à proposta do governo de industrializar o país. Mostra um país rural, onde é possível ver municípios que não entraram no processo desenvolvimentista, pois seus filmes são compostos por várias cenas externas, gravadas, algumas vezes, nas zonas rurais próximas ao estúdio. Tal método de filmagem possibilita que haja uma análise social a partir da própria imagem fílmica,

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.<sup>43</sup>

Seguindo sua argumentação, e com o intuito de criar uma nova ciência, Ferro continua a analisar as mudanças culturais e historiográficas que ocorreram na história. Para isso, ressalta a importância cultural que o cinema passou a ter no século XX, visando a entender melhor o papel das fontes nas produções historiográficas. Sua teoria pode ajudar na recuperação das fontes escritas, se considerarmos que a memória, a imagem fílmica e a cultura material são tipos de fontes. A partir do momento em que o imaginário da sociedade passa a ser considerado pelo historiador, o cinema como fonte fica mais perto de se tornar um elemento da argumentação histórica, pois, segundo Ferro, “aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História”<sup>44</sup>.

Mônica Kornis ao analisar a teoria de Ferro sintetiza o papel do cinema na história social, à medida que defende que é necessário observar a relação do filme com a sociedade que o produz ou consome, para perceber os índices de sucesso de público, crítica, financiamento e ação do Estado. Ou seja, defende que para um filme servir de documento histórico todas as questões não fílmicas, como condições de produção, forma de comercialização e censura devem ser analisadas. Nesse sentido, após essa breve exposição teórica, é necessário nos aprofundarmos no contexto de produção dos filmes de Mazzaropi, para assim aplicar a teoria de que estamos tratando no nosso estudo.

## **1.2 – Mazzaropi e o cinema Brasileiro: 1950 – 1980**

Estudar o cinema através dos filmes de Mazzaropi exige duas concepções gerais. A primeira é a necessidade de entender o momento histórico no qual o ator iniciou sua carreira no cinema, mais precisamente a partir do ano de 1952. Já a segunda é perceber para além da proposta de seus filmes, a opinião do público e da crítica. Para tal análise é necessário utilizar obras de autores como Glauco Barsalini (2002); Marcela Mattos (2010); Soleni Fressato

---

<sup>43</sup> FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). História: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

<sup>44</sup> FERRO, M. op. cit., p. 203

(2011), entre outros, que se preocuparam em estudar a importância de Mazaropi para o cinema brasileiro.

Nesse sentido, o contexto analisado será condizente com o período de atuação e produção de Mazaropi no cinema, ou seja, dos anos de 1952 a 1980. A produção mazaropiana permite esse tipo de abordagem, pois seu início no cinema ocorreu ao mesmo tempo em que a cidade de São Paulo, que se tornara centro de cultura com seus teatros e museus, abria incentivo para a criação e modernização de produtoras cinematográficas como, por exemplo, a companhia cinematográfica Vera Cruz (1949). Foi nessa importante produtora que Mazaropi iniciou seus trabalhos.

A importância da Vera Cruz pode ser melhor entendida se analisarmos o momento histórico em que foi criada e a sua proposta. A intenção de seus fundadores, Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, era criar uma indústria cinematográfica no Brasil. Inspirados nas produções hollywoodianas, os criadores não pouparam recursos financeiros para atingirem seus objetivos, sendo que o principal era produzir filmes com mais investimentos para se aproximar, em termos de qualidade, das produções norte-americanas.

A intenção era produzir películas que pudessem ser exportadas e concorresse a prêmios internacionais. Segundo Marcela Mattos, em sua obra *Sai da Frente: a vida e a obra de Mazaropi*, o filme *O cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto e produzido pela Vera Cruz, conquistou esse objetivo, sendo premiado como melhor filme no festival de Edimburgo e melhor filme de aventura em Cannes <sup>45</sup>. Esse prêmio representou um grande avanço para a difusão da indústria de cinema do Brasil para o mundo, por mostrar o país capaz de exportar filmes com enredos tipicamente brasileiros.

No entanto, ao passo que eram produzidos filmes com grandes investimentos e enredos trabalhados, era importante a produção de películas mais simples e com grande apelo popular, à medida que se necessitava arrecadar recursos através da exibição dos filmes. Para Glauco Barsalini, autor de *Mazaropi: o Jeca do Brasil*, somado ao apelo de produções de temas predominantemente nacionais era necessário a produção de alguns filmes com menos investimentos e maior apelo de público, para arrecadar dinheiro e investir na qualidade de outros <sup>46</sup>. Por isso, já as primeiras produções da Vera Cruz tinham a intenção de retratar as diversas faces do povo brasileiro através das comédias de costumes.

O sucesso de Mazaropi já era previsto quando ele entrou para o cinema, seu talento no programa de televisão, *Racho Alegre* (1946-1950), era comentado por empresários do meio artístico. Abílio Pereira de Almeida <sup>47</sup> defendia que a participação do comediante faria do filme *Sai da Frente* (1952), produzido pela Vera Cruz, um sucesso, só com a figura e os trejeitos do personagem principal. E o diretor estava certo, *Sai da Frente*, primeiro filme estrelado por Mazaropi, foi um sucesso de público. Essa primeira experiência possibilitou mais dois filmes estrelados pelo ator na produtora: *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953).

---

<sup>45</sup> MATTOS, M. op.cit. p. 66.

<sup>46</sup> BARSALINI, G. Mazaropi: O Jeca do Brasil. Campinas: Átomo, 2002. p.41.

<sup>47</sup> (1906-1997). Autor, produtor e diretor de teatro, dirigiu os 3 filmes estrelados por Mazaropi na companhia de cinema Vera Cruz.



Mazzaropi no início da carreira<sup>48</sup>.

O grande número de público que assistia aos filmes estrelados por Mazzaropi pode ser analisado de acordo com o enredo de cada película, que em geral eram comédias de costumes, com diálogos fáceis e trama pouco trabalhada, mas com certa denúncia social. No filme *Sai da Frente*, por exemplo, Mazzaropi interpreta Isidoro um motorista de caminhão que mora na periferia de São Paulo. Quando sai para trabalhar acaba se metendo em muitas situações inusitadas que são enfatizadas por sua condição social. O roubo do caminhão e a omissão das autoridades quanto a sua denúncia possibilitam uma interpretação questionadora em meio às excessivas risadas e diálogos cômicos.

O mesmo enredo será repedido nos outros dois filmes. O riso do público inicia logo nas primeiras cenas com aparição e os trejeitos de Mazzaropi e se intensifica no decorrer do filme com as situações inusitadas. Outra vez, é possível ver a questão social em meio às inúmeras cenas cômicas. No filme *Nadando em dinheiro*, o personagem de Mazzaropi se descobre herdeiro de uma grande fortuna e o enredo se desenrola a partir do conflito de classe que tal situação ocasiona. Os modos e as linguagens típicas do interior de São Paulo se encontram com os avanços tecnológicos das pessoas da cidade. No entanto, a moral do filme não proporciona a adaptação dessa nova realidade, pelo contrário, faz com que o personagem repudie a nova condição financeira.

A interpretação de tais filmes é interessante à medida que analisamos para que tipo de público o filme foi produzido. Por meio desses enredos é possível perceber que o personagem principal interpreta a realidade de muitos cidadãos da cidade de São Paulo, que vindos do interior, encontram dificuldade de se adaptarem à nova realidade. Contudo, nossa intenção nesse momento não é identificar esse público e sim argumentar que, de acordo com os enredos, os filmes buscavam atingir diferentes camadas da população brasileira.

Porém, mesmo com a tentativa de aumentar o número de espectadores para seus filmes, produzindo películas de temáticas diferentes que abrangiam diversos grupos sociais, os problemas chegaram já nos primeiros anos de produção da companhia Vera Cruz.

Apesar dos filmes em que Mazzaropi atuava necessitassem poucos investimentos, os outros filmes da Vera Cruz gastavam muito dinheiro e o retorno financeiro era pouco e demorado, principalmente devido à distribuição desses filmes dependerem de empresas estrangeiras para realizarem o serviço. Isso fazia com que grande parte dos lucros arrecadados

---

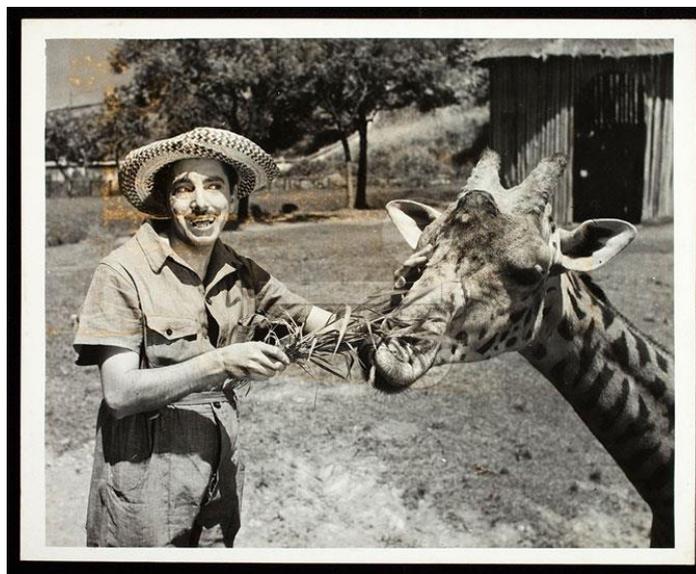
<sup>48</sup> Nessa reportagem Mazzaropi ainda era conhecido por suas peças nos teatros paulistas e promessa de sucesso nos palcos cariocas na década de 1940. Imagem presente no acervo “Mazzaropi” do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica – CDPH/UNITAU.

ficassem nas mãos dos distribuidores. Além disso, a grande importação de filmes norte-americanos dificultava a divulgação dos filmes nacionais, pois, estes filmes já tinham salas de exibição cativas.

Os problemas progrediam, Franco Zampari já não tinha meios de pagar as dívidas creditadas pelo Banco Banespa e após 4 anos a companhia fecha as portas com 22 filmes produzidos e com todos os equipamentos e estúdios nas mãos dos acionistas do banco. Abílio Pereira de Almeida, que a essa altura já era considerado um intendente das ações da Vera Cruz, criou a Brasil Filmes (1956), numa tentativa de continuar produzindo filmes utilizando os modernos equipamentos da companhia fechada. Além de Almeida, outros produtores, como Mario Civelli criador da companhia Multifilmes, insistiam, inutilmente, na industrialização do cinema no Brasil.

Mazzaropi acompanhava o processo do fechamento da Vera Cruz e das demais produtoras, observando os motivos que levaram à quebra das companhias. Rodou mais dois filmes, um pela Fama Filmes em parceria com a empresa “Produções Jaime Prades”, utilizando os equipamentos da Multifilmes, *A carrocinha* (1955) e o outro pela Brasil Filmes, *O gato da madame* (1956), antes de migrar para a Cinidistri Ltda (1949). Essa companhia de cinema, fundada por Oswaldo Massaini, tinha como característica a produção de filmes populares. A produção desse gênero tinha o intuito de acompanhar o sucesso das chanchadas<sup>49</sup> produzidas pela companhia cinematográfica Atlântida no Rio de Janeiro.

Nesse sentido, Massaini percebeu que o nome mais forte que ele teria para atuar em seus filmes populares seria o de Mazzaropi. Dessa parceria foram produzidos 3 filmes: *O fuzileiro do Amor* (1956); *Noivo da Girafa* (1957) e *Chico Fumaça* (1958). O sucesso desses filmes já era previsto por Massaini que conhecia o poder de público que o comediante tinha, principalmente no sul do Brasil, onde a maioria dos filmes era distribuída. Segundo Marcela Mattos, do Rio de Janeiro para os estados do Norte e Nordeste a renda dos filmes caía pela metade<sup>50</sup>.



Mazzaropi em *O noivo da girafa* (1957)<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> As chanchadas constituem um gênero cinematográfico que mistura enredos carnavalescos, músicas e comédias, fez muito sucesso dos anos de 1940-1970. Um dos principais atores desse gênero fílmico foi Oscarito, que atuou em mais de 45 filmes, fazendo grande sucesso em muitos desses filmes pela sua parceria com Grande Otelo, outro importante ator do período.

<sup>50</sup> MATTOS, M. op. cit. p 69.

<sup>51</sup> Informação e reprodução da imagem disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/003333?page=2>

Essa imagem mostra Mazzaropi no começo de carreira quando trabalhava para outras companhias de cinema. Percebemos no figurino do personagem certa preservação da cultura caipira face às influências modernizadoras. Mesmo vestido com o uniforme do zoológico, o personagem não se desfaz do chapéu de palha. Nesse sentido, concluímos que independentemente do papel o artista interpretasse, seu caractere estava presente.

Massaini conhecia a importância do caractere no cinema, pois antes de fazer muito sucesso como produtor de cinema, havia trabalhado com distribuição antes de abrir a Cinidistri. Pela função de distribuidor, conhecia o mercado de filmes e somou a esse conhecimento a produção. Isso resultou na junção das funções de produtor e distribuidor, conseguindo administrar os lucros e investir em novos filmes. Esse sucesso como produtor fez com que Mazzaropi se espelhasse na experiência do amigo e partisse para a produção independente.

“Afiml, minha empresa seria a única que teria o artista principal trabalhando de graça”<sup>52</sup>. Com essa frase, Mazzaropi justificou a venda de todo seu patrimônio para alugar equipamentos fílmicos e comprar um sítio no interior de São Paulo e montar sua própria produtora de cinema: PAM- Filmes (Produtora Amácio Mazzaropi – 1958).

O primeiro filme, *Chofer de Praça* (1958), demandou grandes investimentos da PAM-filmes que após a compra do sítio para a construção dos estúdios, ficou sem verba para alugar os equipamentos da antiga Vera Cruz e posteriormente processar as cópias dos filmes. Mazzaropi, então, vendeu casas e carros e passou a fazer inúmeros shows nos circos para concluir sua produção, ficando com muitas dívidas e com o perigo de perder a recém-criada companhia para os credores. No entanto, o público mostrou-se fiel ao cinema do produtor e só com a exibição do filme já saldou suas dívidas.

Com o sucesso de seu primeiro longa-metragem, Mazzaropi passou a fazer um filme por ano, sempre contando com os lucros das exibições das películas anteriores para investir na nova produção. *Jeca Tatu* (1959) , segundo filme produzido pela PAM-Filmes, foi outro sucesso de público e caracterizou uma virada para a produção mazzaropiana. Esse filme, ambientado no interior, é uma homenagem ao homem do campo eternizado por Monteiro Lobato em sua obra *Urupês* (1918).

Trataremos das diversas faces do homem caipira, na produção bibliográfica, no próximo capítulo, a questão agora é entender a motivação comercial de Mazzaropi a partir da produção de *Jeca Tatu*. A sociedade paulistana estava cada vez mais inflada com os migrantes do interior que iam para a capital em busca de novas oportunidades de emprego. Segundo Célia Tolentino, “pode-se supor, também, que o próprio espectador dos filmes de Mazzaropi fosse a população recém-saída do campo que viesse ao cinema para rir do que já considerava passado”<sup>53</sup>.

O interessante é que Mazzaropi não tinha uma forma única de fazer cinema, pelo menos no que diz respeito a cenário e enredo. Todos os seus filmes fizeram sucesso, fossem ambientados na cidade ou no campo. Observando que sua produtora foi construída na cidade de Taubaté, que nos anos de 1960 era predominantemente rural, podemos problematizar que os enredos foram ambientados na zona rural como forma de facilitar a gravação, pela dificuldade do transporte dos equipamentos para a gravação na cidade. Porém, tal hipótese não se confirma ao passo que o autor se aventurava nos caminhos até a cidade, proporcionando paisagens tanto rurais quanto urbanas.

A PAM-Filmes tinha poucos recursos para produzir seu segundo filme, devido as altas dívidas contraídas na produção do filme *Chofer de Praça*. Mesmo com o sucesso de renda do público, muito desse dinheiro foi utilizado para cobrir a dívida, restando poucos recursos para

---

<sup>52</sup> Ibid. p. 72.

<sup>53</sup> TOLENTINO, C. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp , 2001. p. 123.

a produção de *Jeca Tatu*. O cenário externo deste filme foi predominantemente rural, mas houve investimentos no aluguel de bons equipamentos e na contratação de atores e cantores famosos na época, como Celly Campello, Tony Campello e Agnaldo Rayol.

Nos filmes de Mazzaropi podemos captar imagens que são verdadeiras fontes históricas de representação do ambiente urbano e rural dos anos de 1950 e 1960. A crescente industrialização e os primeiros arranha-céus são imagens presentes nos filmes que se contrapõem à casa de sapê, as pequenas construções e o armazém. Além disso, os costumes da população citadina vão de encontro e chegam a “assustar” quem está acostumado com os costumes e religiosidade da população rural. Tais aspectos fizeram com que o filme fosse mais um sucesso de público e isso fez com que as próximas películas tivessem maiores recursos.

Com isso, Mazzaropi fez da PAM-Filmes uma das maiores companhias cinematográficas brasileiras<sup>54</sup> com a construção de grandes estúdios e importação de muitos equipamentos cinematográficos. No entanto, ao passo que o produtor tinha o apoio do público, o mesmo não ocorria com os críticos de cinema, que classificavam seus filmes como produções sem investimentos ou de baixa qualidade. Ignácio Loyola e Oswaldo Fassoni são exemplos de críticos que desqualificavam o cinema de Mazzaropi. Diziam que a qualidade técnica dos filmes do produtor era limitada e que seus temas tinham enredos pouco plausíveis.

No entanto, a questão sobre público e crítica será mais discutida mais adiante, quando analisaremos as entrevistas e as críticas de jornais relacionadas aos filmes mazzaropianos. O intuito agora é mostrar que nem sempre público e crítica andam juntos e que mesmo sem ganhar nenhum prêmio, Mazzaropi conseguiu construir a sua tão sonhada companhia cinematográfica, como a produção de um filme por ano, com um total de 24 longas-metragens produzidos pela PAM-Filmes. Essa questão se torna cada vez mais intrigante quando analisamos a história de Mazzaropi: como o produtor conseguiu atingir tantas pessoas com seus filmes num período em que muitas companhias estavam fechando por falta de público e altos preços de produção?

Para entender essa questão, é necessário estudar a sociedade que recepciona o filme, nesse caso, pra quem o filme está sendo produzido. Soleni Fressato, em *Caipira sim, trouxa não* (2011), faz um importante estudo sobre cinema e sociedade, recolhendo dados de escritores como Siegfried Kracauer que está pensando o cinema como representação da sociedade alemã no período da república de Weimar. Segundo Fressato, em sua obra *De Caligari à Hitler, uma história psicológica do cinema alemão* (1988), Kracauer “abre uma linha até então inédita, entre a estética cinematográfica e os estados psicológicos da sociedade alemã”<sup>55</sup>. Essa observação é fundamental a medida que o autor defende que os filmes são produzidos para serem vendidos, satisfazendo o desejo das massas.

Tal análise de Frassato se faz importante neste trabalho, à medida que devemos atentar para as necessidades da sociedade quando um filme está sendo produzido. No caso de Mazzaropi, havia uma grande parcela da sociedade que se identificava com os enredos rurais que o cineasta produzia. A autora utiliza-se também da teoria de György Lukács (1983) para argumentar que “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”<sup>56</sup>.

Esse breve esclarecimento teórico é fundamental para entender a forma como o cinema pode dialogar com o público. O público via nos filmes de Mazzaropi uma forma de reviver o passado. Isso porque, se analisarmos a questão psicológica da sociedade no período

---

<sup>54</sup> MATTOS, M. op.cit. p.183.

<sup>55</sup> FRESSATO, S. B. *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 89.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 92.

de produção dos filmes, perceberemos que muitas pessoas que assistiam aos filmes do produtor ansiavam por uma memória que lhe foi distanciada pela mudança para a cidade. Esse público estava em um processo de adaptação à nova realidade que lhe foi imposta pela clico desenvolvimentista que crescia no país no início da década de 1950.

Por isso, outra questão importante de ser abordada é a dualidade entre tradição e modernidade na produção fílmica. Ao passo que o cinema era tido como instrumento de modernização, os filmes que mais faziam sucesso tinham temas que reproduziam os problemas sociais do país e que, de certa forma, limitavam seu desenvolvimento. Nesse sentido, não era apenas os filmes de Mazzaropi que propunham essa discussão. Filmes como *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967), ambos escritos e dirigidos por Glauber Rocha<sup>57</sup>, são exemplos de filmes que ganharam prêmios reproduzindo temas que representavam o subdesenvolvimento brasileiro.

Os filmes de Glauber Rocha aqui citados são utilizados apenas para demonstrar como o cinema estava empenhado em mostrar os problemas sociais que assolavam o Brasil no início dos anos de 1960. Como é o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que logo no início mostra a miséria de uma família do nordeste que sofre com a seca. O filme denuncia do começo ao fim a condição de vida dos trabalhadores rurais, a fé exagerada e a violência dos proprietários de terra.

Apesar do filme de Rocha ser mais sério e enfático quanto à denuncia social, os filmes de Mazzaropi também reproduzem esse tema, porém de forma mais cômica e leve. Não há mortes ou cenas de violência explícita, mas ao mesmo tempo em que Manuel mata o coronel Moraes por causa da divisão das vacas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “Seu” Giovanni coloca fogo na casa do “Jeca” por causa da divisão da terra em *Jeca Tatu*. No entanto, não há como comparar, para além do que foi indicado, esses filmes de propostas tão diferentes, pois, ao passo que os filmes de Mazzaropi priorizavam a comédia e o mercado, o Cinema Novo, representado neste trabalho pelos filmes de Rocha, buscava não apenas descrever os costumes locais, mas ter da sociedade brasileira uma visão crítica<sup>58</sup>.

O Cinema Novo foi um movimento incentivado por estudantes que buscavam alternativas para a produção fílmica no Brasil. Seu surgimento esteve ligado ao período em que as companhias Vera Cruz e Atlântida produziam filmes populares. Nesse sentido, o Cinema Novo surgiu como reação ao modo como os filmes estavam sendo produzidos no país<sup>59</sup>, fossem as chanchadas da produtora carioca, fossem as releituras dos filmes hollywoodianos produzidos pela produtora paulista. A intenção dessa corrente era retratar o Brasil de forma denunciativa. Em síntese, ainda que imperfeita, foi um movimento que buscou inserir questões sociais e políticas através de uma proposta estético-realista.

A produção de Mazzaropi era contemporânea ao cinema novo. Ao passo que o cineasta produzia filmes que faziam sucesso com o público, a proposta do cinema novo era reconhecida através de prêmios e festivais de cinema nacional e internacionalmente. Mazzaropi não escondia sua mágoa de não ser reconhecido pela crítica, mas justificava sua importância pelo sucesso de bilheteria: “tendo dinheiro, eu posso fazer uma indústria do cinema. Só com a crítica eu não faço cinema. Porque os laboratórios não aceitam troféu em pagamento, nem os artistas”<sup>60</sup>.

### 1.3 – Identidade e tradição: um país em vias de modernização

<sup>57</sup> Foi um cineasta, ator e produtor de cinema brasileiro. (1939-1981).

<sup>58</sup> FRESSATO. Op.cit. p. 200.

<sup>59</sup> SIMONARD, Pedro. Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964. Revista *achegas.net*, n. 9, jul. 2003.

<sup>60</sup> MATTOS, op.cit. p. 199. Entrevista de Mazzaropi à Marília Gabriela em 1977.

A questão sobre a identidade brasileira ganha notável ênfase na política inaugurada nos anos de 1930 pelo governo de Getúlio Vargas, que tinha o intuito de desenvolver um sentimento nacionalista na população brasileira formada por diversos povos e culturas. A intensa imigração do início do século XX somou-se à já mestiça população nacional e seu extenso território, resultando na formação de diferentes culturas. Nesse sentido, observando tal complexidade de formação, Renato Ortiz (1994) percebeu que a intenção do governo era buscar elementos com os quais o povo brasileiro se identificasse.

A observação de Ortiz se deu em grande parte pela leitura que fez das obras de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e Gilberto Freyre (1933). Estes autores, ao estudarem os diversos povos que habitavam o Brasil, perceberam a complexidade da formação nacional. A mistura cultural era um dos principais problemas que encontravam para analisar a identidade nacional. Ao passo que Holanda percebia a grande influência portuguesa nas construções do século XIX, Freyre identificava a influência africana na cultura popular. Por isso, a conclusão que temos é que a sociedade brasileira era formada por diversos povos e culturas e que essa diferença já estava evidente nos anos de 1930, o que faltava descobrir era o que essa população tinha em comum.

Tal questão se estendeu pelas décadas seguintes, principalmente com o final da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria. Em 1945 o mundo presenciou a formação de dois blocos econômicos e políticos: de um lado os países aliados aos Estados Unidos e à política capitalista, do outro os países aliados à União Soviética e a política socialista. Além disso, havia a crescente modernização dos transportes e dos meios de comunicação, encurtando as distâncias e propiciando melhor circulação de informações<sup>61</sup>.

Acompanhando esse processo e na tentativa de se desvincular da política agroexportadora, devido à crise econômico-social de 1929, e se aproximar da ideologia burguesa representada pela política desenvolvimentista, o governo brasileiro passou a investir no desenvolvimento através da criação de empresas nacionais. Tal medida era tida como um meio de superar o subdesenvolvimento, modernizar a sociedade e a economia e de criar a nação brasileira<sup>62</sup>. Para tal modernização era necessária a criação de indústrias. Contudo, a crescente industrialização das cidades causava mudanças também no campo, visto que nos anos de 1950 a sociedade brasileira era estritamente rural e faltava mão de obra nas cidades para trabalhar nas fábricas.

Como aconteceu nos principais países europeus, como França e Inglaterra, a ascensão dos modos de produção burgueses fez com que houvesse um grande êxodo rural no Brasil por falta de mão de obra industrial nas cidades. As pessoas migravam do campo para a cidade em busca de empregos e melhores condições de vida. As propagandas da época incentivavam esse movimento por meio de jornais, televisão, cinema e cartazes que ditavam novos comportamentos e novos produtos a serem comercializados<sup>63</sup>.

Com a crescente ideologia nacional-desenvolvimentista, ficava cada vez mais necessário desenvolver uma nova cultura nacional, pelo menos, uma cultura com a qual toda a sociedade brasileira se identificasse. Os nacionalistas defendiam que a industrialização seria a porta de entrada para o desenvolvimento de uma cultura autenticamente nacional. Contudo, a forte onda desenvolvimentista priorizou a condição de vida da cidade em relação ao campo, que nesse processo preservou seus costumes culturais e suas formas tradicionais de produção.

Nesse contexto, o cinema passou a ser utilizado como instrumento de propaganda nacional-desenvolvimentista. A intenção era criar um cinema industrial que produzisse

---

<sup>61</sup> RODRIGUES, M. O Brasil na década de 1950. 3ed. São Paulo: Memórias, 2010.

<sup>62</sup> FRESSATO, S. op.cit. p. 184.

<sup>63</sup> RODRIGUES M. op.cit. p. 13.

enredos nacionais<sup>64</sup>. Ou seja, filmes com a qualidade condizente com os filmes hollywoodianos, mas com temáticas do cotidiano brasileiro. Célia Tolentino (2001), ao analisar a produção das obras de Mazzaropi para o contexto dos anos de 1950, defende que “com a urbanização galopante das cidades, o Jeca era reclamado como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, porque já podia constituir-se em ficção”<sup>65</sup>. Seu argumento se faz em contraposição aos críticos de cinema anteriores aos anos de 1950 que viam a representação do campo no cinema e na literatura como “roto e grotesco”<sup>66</sup>.

Tolentino argumenta que essa mudança de visão sobre a representação do campo no cinema pode ser dada pela intensa população das cidades que vieram do campo e ansiavam por filmes que reproduzissem seu passado. Para a socióloga,

“havia nesta proposição um aspecto mercadológico: o cinema dito rural, se voltava à temática rural justamente quando a urbanização das cidades permitia a constatação de um mercado consumidor, sugerindo que uma das possibilidades do sucesso desses filmes estaria na suposta afluência às salas de projeção dessa população recém-chegada do campo e que queria ver nas telas aquilo que já poderia considerar como progresso”<sup>67</sup>.

No entanto, podemos defender que crítica e público muitas vezes não tinham as mesmas opiniões à medida que tomamos os filmes de Mazzaropi, na maioria dos casos líderes de bilheteria, como exemplo, visto que ele não era bem avaliado pelos especialistas em cinema. Na crítica de Orlando Fassoni já nos anos de 1970, podemos perceber, semelhante aos anos de 1930, a impaciência do crítico quanto ao filme de Mazzaropi e sua temática rural: “Durante todos estes anos bancando o caipira – falso, diga-se – Amácio Mazzaropi não teve nenhum filme que pudesse ser inserido entre os que houve de bom no cinema brasileiro”<sup>68</sup>.

Soleni Fressato, nesse sentido, argumenta que a intelectualidade, muitas vezes, representada pelos críticos de cinema estava comprometida com os ideais do nacional-desenvolvimentismo e que o rural representava um “passado” que deveria ser esquecido. Em contrapartida aparecia o cinema de Mazzaropi, que trazia à tona o caipira despolitizado e alheio aos programas desenvolvimentistas. Além disso, os filmes mazzaropianos alcançavam a massa popular que ao invés de se inserir no espaço urbano, encontrava no cinema rural uma forma de se aproximar de sua identidade e de seu passado.

A relação entre tradição e modernidade, representada aqui pelos filmes de Mazzaropi e seu apelo popular, é problematizada por autores, como Roberto Ventura e Renato Ortiz, que se preocuparam em teorizar a modernização cultural e entender como as questões ideológicas derivam do contexto em que se inserem.

Roberto Ventura (1991) faz um estudo sobre a cultura do final do século XIX ao início do século XX. Percebe que a formação da consciência moderna foi resultado da oposição entre Europa e América que propiciou o surgimento de conceitos como progresso e superioridade entre civilizações<sup>69</sup>. Tais conceitos estiveram presentes no século XX no Brasil, devido às políticas desenvolvimentistas. Para o autor, a forma como a história do país é escrita, ou encenada, deriva diretamente do contexto de produções dessa história, pois toda produção é influenciada por interpretações e correntes ideológicas.

---

<sup>64</sup> TOLENTINO, C. op.cit. p. 2.

<sup>65</sup> Ibid. p. 7.

<sup>66</sup> Idem. Crítica feita pelos editores da revista de cinema *Cinearte* em 28/2/1931.

<sup>67</sup> Ibid. p. 8.

<sup>68</sup> FASSONI, Orlando. “Sai de baixo, Mazzaropi”. Folha de São Paulo 1977.

<sup>69</sup> VENTURA, R. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)* São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 24.

Renato Ortiz entende, do mesmo modo que Ventura, que toda forma de pensar é influenciada pelo contexto em que é criada/produzida. Para o autor: “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”<sup>70</sup>. No Brasil dos anos de 1950 existiam inúmeras identidades, cada qual representada e interpretada em diferentes obras da literatura, do cinema e dos demais meios de produção e divulgação de ideias.

Ao passo que esses autores estão preocupados com a modernização da produção no contexto brasileiro, a análise da obra de Fredric Jamenson (1992) pode complementar tal questão, tendo como ancoradouro uma visão marxista de interpretação da cultura. Para o autor, não é apenas um fato histórico que é construído, mas as narrativas literárias podem ser consideradas como um ato socialmente simbólico, pois, tanto a literatura quanto a narrativa são produções culturais. Para ele, “Todos os textos, literários ou não, contêm as marcas da existência social e histórica, os seus conflitos e contradições”<sup>71</sup>. Por isso, toda produção precisa ser historicizada antes de analisada.

A análise desses autores, muitas vezes primando pela discussão literária, também é importante para a produção cinematográfica, pois, o cinema, como a literatura, tem formas narrativas que necessitam de contextualização. Como argumenta Jamenson, “Qualquer obra de cultura é sempre resultado de um tempo histórico real, que cabe ao crítico desvendar. Mesmo que seja na manifestação mais massificada do comercial...”<sup>72</sup>. Portanto, se faz necessária a análise não somente dos filmes, mas também das interpretações e das condições que estão ligadas à produção. Nesse sentido, como analisa Monica Kornis, o filme não é só enredo, cenário e figurino, engloba também elementos não fílmicos como ação do Estado, divulgação, custo de produção, entre outros.

Por isso, a necessidade de explicação teórica sobre a importância do contexto na produção do filme. É problemática a discussão sobre uma produção fílmica que representava um Brasil pouco industrial e muito rural, num momento em que a ideologia nacional-desenvolvimentista propunha o contrário. Observando a diferença entre público e crítica, podemos perceber que talvez o povo brasileiro não estivesse pronto, em termos de cultura, crenças e costumes, para a modernidade, ou pelo menos, para a modernidade que estava sendo proposta.

Nesse sentido, uma questão importante de ser trabalhada para entendermos melhor a dicotomia tradição e modernidade dos anos de 1950, é perceber a diferença entre modernidade e modernização. Pois, ao passo que está é representada pela criação de indústrias e pelo desenvolvimento econômico-comercial, aquela é representada pela mudança da mentalidade e dos costumes. Arturo Escobar é um dos autores que pensam a questão da modernidade e modernização para a América Latina de forma geral, mas que, de certa forma, se encaixa na nossa discussão sobre a sociedade brasileira.

A visão de Escobar é negativa quanto ao sucesso da modernidade na América Latina. De fato, com a implantação de novas indústrias e tecnologias nos países de terceiro mundo, era necessário o desenvolvimento de uma mentalidade condizente com a nova realidade. Contudo, segundo o autor, essa necessidade se tornou uma política desenvolvimentista mal sucedida, pois, a coerção não trouxe uma modernidade segundo os paradigmas dos países de primeiro mundo e sim a formação de uma cultura híbrida, representada pela junção de diferentes culturas latino-americanas.

---

<sup>70</sup> ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 8.

<sup>71</sup> Trecho extraído do artigo de Eli Napoleão de Lima “Questões de história, literatura, narrativa e interpretação: uma análise com base em textos concretos”. In MOREIRA, R e BRUNO, R (orgs.) *Interpretações, estudos rurais e política*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

<sup>72</sup> JAMENSON F. apud TOLENTINO, C. op.cit. p. VI.

Por esse hibridismo, o autor determina a especificidade moderna da América Latina e defende a diferença cultural não como uma força estática, mas sim transformadora. Trata-se de observar como a cultura latino-americana mestiça se adapta ao progresso ao mesmo tempo em que preserva suas raízes. Procura entender, tomando por referência a obra de García Canclini<sup>73</sup>, o modo e em que grau as culturas tradicionais apresentaram rupturas e continuidades no encontro com as políticas modernas. O hibridismo pretende enxergar e valorizar a manutenção de crenças e mitos face à modernização, que continuam presentes no imaginário social do terceiro mundo.

Tal conceito é remetido às culturas observadas de acordo com algumas articulações em lugares específicos<sup>74</sup>. Portanto, “culturas híbridas” é um conceito criado para abrigar teoricamente linguagens alternativas que tentem quebrar a dualidade entre o moderno e tradicional, observando as peculiaridades culturais da América Latina para além da visão desenvolvimentista. Escobar argumenta que os estudiosos sociais devem observar essa mescla cultural e étnica que tem feito dos latino-americanos um potencial em mutação para assim analisar as mudanças que ocorreram com as políticas desenvolvimentistas e modernizadoras.

O conceito de “Culturas híbridas” deve ser estudado mais profundamente, no entanto, nosso foco nesse trabalho é entender essa pluralidade de culturas latino-americanas. O Brasil é um caso específico em que a modernidade promoveu um grande êxodo rural a partir dos anos de 1950. As secas nordestinas e a esperança de mais chance de trabalho no sul fizeram com que muitos trabalhadores rurais deixassem suas terras e migrassem para cidade em busca de trabalho. O resultado foi uma grande pobreza nas ruas da cidade, que foi aumentando na mesma proporção em que se intensificava e se especializava a forma de trabalho industrial.

Apesar de sua visão crítica quanto às mazelas causadas pelo desenvolvimento nos países de terceiro mundo, Escobar propicia uma reflexão interessante quanto a cultura no pós-processo desenvolvimentista. Em sua leitura, podemos concluir que a dualidade tradição/modernidade está muito mais presente no discurso do que na prática, principalmente no meio rural brasileiro nos anos de 1970.

A exemplo dessa conclusão e para adicionar argumentos mais específicos, passo a analisar o filme de Mazzaropi *Jeca contra o Capeta* (1975) para tentar encontrar elementos que permitam defender minha hipótese. Em um contexto mais geral, pode-se dizer que esse filme de 1975 mistura comédia, questões sociais, violência e ingenuidade do caipira numa só produção. Tais fatores aparecem na discussão sobre a aprovação ou não da lei do divórcio, nas brigas intermináveis entre os homens do meio rural, nas graças do Jeca e na suposta falta de malícia das pessoas do campo.

O filme pode ser considerado contestador na medida em que se inicia com uma pesquisa de opinião. Os jornalistas saem às ruas querendo saber o que a população acha da lei do divórcio. Para isso, a filmagem ocorre em um ambiente externo, na tentativa de reproduzir o próprio cotidiano rural dos pequenos municípios. Desde o começo, a polêmica da aprovação da lei vai alterar as relações pessoais da região. Alguns vão gostar da ideia, outros tantos vão ficar receosos, principalmente as mulheres que ficam com medo de perder seus maridos.

Entretanto, duas personagens em especial ficam felizes com essa notícia. O primeiro é um jovem do interior chamado Camarão que sempre foi apaixonado por Rita, casada com Augusto, filho de Poluído (Mazzaropi). A segunda é uma senhora rica que por ser apaixonada por Poluído, quer aproveitar a lei de divórcio para realizar o sonho de se casar com ele, não respeitando o fato de ele não querer o divórcio.

---

<sup>73</sup> CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas. – Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2006.

<sup>74</sup> ESCOBAR, A. *La invención del Tercer Mundo - Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas, Venezuela 2007. p. 369.

Já no começo do filme, Camarão aparece perseguindo Rita que tenta fugir dele. É no momento em que Augusto percebe a perseguição que a trama se constrói. O filho de Poluído vai atrás de Camarão e os dois armados começam uma troca de tiros que resulta na morte do vilão. A questão central nesse ponto é que o tiro que atinge a vítima foi disparado pelas costas dele, impossibilitando que a bala tivesse saído da arma de Augusto já que os dois estavam um de frente para o outro. Além disso, tal acontecimento tem por testemunhas Dona Ermilinda, mãe de Rita, e Dionísia, a fazendeira que é apaixonada por Poluído. Além de testemunhas, elas aparecem como suspeitas do crime, pois estão armadas e disparam na hora do tiroteio.

Mesmo sabendo-se inocente, Augusto desconhece o fato de sua sogra estar armada e da presença de Dona Dionísia na ação. Por isso fica receoso da polícia culpá-lo do crime. Além disso, aproveitando a situação delicada em que o filho de Poluído se encontra, Dionísia procura o pai para dizer que viu que foi Augusto que matou Camarão e que se o Jeca não se divorciasse de sua mulher para casar com ela, iria contar esse delito ao delegado.

O suspense da trama é construído em meio a uma série de denúncias sociais. Ao passo que a população do meio rural não estava pronta para a aprovação da lei do divórcio, a crítica que se fazia era sobre o poder que o dinheiro e o prestígio têm, capazes de passar por cima da vontade dos trabalhadores. Além disso, a mentalidade da população está representada no filme, pois, Mazzaropi constrói um enredo em que a própria população ganha voz, através dos diálogos.

Nesse sentido, um enredo sobre a relação entre tradição e modernidade é construído, pois, os personagens ficam perdidos com a modernização e sentem falta dos costumes passados. Isso é retratado de forma mais sistemática na conversa que o personagem Poluído tem com o padre da cidade.

“(Poluído): - Mas se Deus quiser nós ainda volta pro tempo antigo.

(Padre): - Voltar, não volta não mais. Os costumes mudaram muito, temos que nos adaptar.

(Poluído): - Mas a coisa ta feia seu vigário. O senhor pode ver, filho já não respeita o pai, ladrão está cheio, as cadeias estão entupidas, onde é que nós vai parar?

(Padre): - Tendo fé em Deus, não perdemos a esperança.

(Poluído): - Isso é verdade, o homem quando perde a fé vira uma besta, né? Tem que ter fé (...) tem que ter fé pra ir empurrando a vida.

(Padre): - Sim, Deus deu liberdade ao homem, cada cabeça, uma sentença...

(Poluído): - O que o senhor acha dessa lei do divórcio?

(Padre): - Eu não aprovo.

(Poluído): - Tá aí, isso que eu queria escutar da sua boca, não precisa falar mais nada, até logo”<sup>75</sup>.

Entretanto, vale ressaltar que o filme foi produzido em 1975 e que a lei do divórcio no Brasil só foi aprovada em 1977. Ou seja, havia uma discussão de âmbito nacional e o filme se posicionou contrário à nova lei. Além disso, legitimou sua posição através de seus personagens, visto que os heróis da trama são contrários e os vilões a favor do divórcio.

A análise que Zulmira Tavares<sup>76</sup> fez sobre a representação do divórcio no filme de Mazzaropi torna-se contundente:

“Na verdade a qualidade de negra vilania emprestada ao divórcio deflagra toda a ação da estória; por exemplo o sedutor Camarão, ao tomar conhecimento da lei do divórcio, ri satanicamente e tenta logo em seguida violentar a mulher do próximo: um revólver dispara e Camarão morre (também por causa do

<sup>75</sup> Transcrição do filme “Jeca contra o Capeta. 37min.

<sup>76</sup> É escritora, pesquisadora e professora de cinema, sendo integrante do conselho da Cinemateca Brasileira.

divórcio, como se verá no fim); mete-se a respeito de uma duvidosa herança. A motivação? O divórcio. Porém como tanto os divorcistas (os vilões) como os antidivorcistas (os heróis) agem da maneira mais fora de propósito possível na defesa de um ou de outro ponto de vista, a credibilidade de ambos os enfoques fica muito duvidosa”<sup>77</sup>.

Além disso, essa é mais uma característica de Mazzaropi explicitada no filme. Ele propõe uma questão e não a defende de forma determinada. Por mais que fique clara sua posição sobre a questão do divórcio, por exemplo, ele a coloca como tema principal, porém inserida numa imensa gama de acontecimentos que ela acaba se manifestando apenas como uma questão que se desenrola por si só e que abre possibilidade para diversas interpretações.

Não obstante, é inviável fazer um estudo aprofundado do filme *Jeca contra o Capeta* sem estudar os casos separadamente. Anteriormente fiz uma breve contextualização do enredo para mostrar como os acontecimentos se encadeiam. Portanto torna-se necessário dar continuidade a essa explanação, porém de forma mais específica, de acordo com o interesse de cada personagem, que vão usar a questão do divórcio para atingir seus objetivos ou se defenderem.

O filme propõe a discussão de vários temas. É evidente que o divórcio é o tema central, mas, além dele, tem a obsessão da fazendeira rica, a prisão do filho de seu Poluído, a aparição de um advogado de defesa um tanto suspeito, o encontro de Poluído com Jesus Cristo e a sátira ao filme “O exorcista”. Toda essa rede de acontecimentos é posta simultaneamente. Sugiro, portanto, esquematizar tais questões não de acordo com o desenrolar do filme, mas sim de acordo com os casos.

Aproveitando para ameaçar Poluído, Dionísia inventa que viu Augusto matando Camarão e que o denunciaria caso o Jeca não se divorciasse para se casar com ela. Essa ameaça acontece logo no início do filme e vai se estender por toda a história, fazendo com que Poluído fique cada vez mais envolvido na trama de Dionísia que chega a compará-la com o capeta. Por isso o título do filme “Jeca contra o Capeta”, o capeta no caso nada mais é do que a fazendeira apaixonada pelo Jeca. Inclusive em uma das cenas, o caipira tem um pesadelo e vê Dionísia se transformar em demônio.

Outro fator importante do filme é a aparição de um advogado, que contratado por Dionísia inventa para o povo da cidade que o divórcio já foi aprovado e que ele resolveria o processo de quem quisesse se divorciar. O problema é que a lei não tinha sido aprovada e o advogado aproveitava a ignorância das pessoas para ganhar dinheiro através da criação de um falso processo de divórcio. Além disso, combinado com Dionísia inventa uma herança que Poluído ganharia para fazer com que ele e sua esposa assinassem o papel que na verdade seria o falso divórcio.

Mesmo sendo falso, tanto Poluído quanto sua mulher acreditavam estar divorciados. A confusão só foi desfeita quando o Jeca vai procurar a fazendeira para tentar reaver os papeis e anular o divórcio. No entanto, quando chega à residência de Dionísia ouve a conversa da proprietária com seu advogado, na qual ambos riem por terem enganado a cidade toda e afirmam que a lei ainda não foi aprovada. A fazendeira ainda afirma que foi ela quem matou o Camarão e que fez isso porque descobriu que a vítima planejava liquidá-la. Ao ouvir tudo isso Poluído se dirige à delegacia para informar ao delegado a descoberta.

Tais análises acima são interessantes à medida que fortalecem o enredo e abordam questões importantes de forma suave e eufêmica, garantindo leveza ao público mesmo quando abordam temas como violência representada pelas crueldades de Dionísia e desigualdade

---

<sup>77</sup> TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. Jornal Movimento 5 de abril de 1976.

social quando o advogado usa do seu conhecimento e informação para trapacear, usando da falta de informação do povo.

Essa questão da falsa lei nos proporciona outra análise: até que ponto, nos filmes de Mazzaropi, a mentalidade da população rural pode ser ludibriada por causa da inocência e falta de acesso à informação? Segundo Fressato,

“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”<sup>78</sup>.

Essa análise permite argumentar que os filmes mazzaropianos propiciam uma reação dos trabalhadores rurais frente às imposições das políticas modernizantes. Mesmo alheios às novas informações jurídicas e tecnológicas, sua experiência com a terra e com o meio rural lhe dá sabedoria para preservar seus costumes e crenças, bem como praticar suas atividades costumeiras, em meio aos interesses políticos que assolam sua tradição.

É por isso que a dualidade entre tradição e modernidade não se sustenta na prática, ao menos não imediatamente. A modernidade chega ao campo, mas não encobre a tradição, pelo contrário, soma-se a ela. Nesse sentido, cria-se, nas palavras de García Canclini, um hibridismo cultural, o qual possibilita que um estudo cultural perceba as diversas faces da modernidade, tal como a preservação da tradição, dos costumes e crenças.

Este capítulo, portanto, propôs uma discussão sobre a identidade das populações rurais paulistas, a partir dos filmes de Mazzaropi, no contexto de modernização do Brasil dos anos de 1950 a 1970. Considerando o grande sucesso de público que o produtor tinha, é possível observar elementos que comprovem a força da identidade do campo, nos que migraram para a cidade. Seja pelo saudosismo que os filmes propunham, seja em busca de diversão, a questão que chegamos é que mesmo em meio as grandes mudanças pelas quais a população migrante passava, havia, na exibição dos filmes de Mazzaropi, um espaço para a memória e o riso.

A utilização da argumentação de Ferro e dos outros autores que trabalharam com a relação História e Cinema, neste trabalho citados, possibilitou uma defesa historiográfica para a minha dissertação, à medida que garantiu que os filmes de ficção podem identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade por meio da crítica e da recepção do público<sup>79</sup>. Nesse sentido, os gêneros cinematográficos devem ser entendidos como tais, sem que as diferenças se tornem um impedimento para o historiador, porque, seja qual fora natureza fílmica (documentário ou ficção), ela captará imagem, consideradas reais, sobre algum aspecto da sociedade, tanto o imaginário, quando a economia e a política. “Na verdade, para a análise social e cultural, eles são igualmente objetos documentários. É suficiente aprender a lê-los”<sup>80</sup>.

Essa foi minha intenção, utilizar os filmes ficcionais de Mazzaropi como forma argumentativa para representação do tradicional, das crenças e costumes que sobreviveram à forte iniciativa nacional-desenvolvimentista que atuou no Brasil, principalmente a partir dos anos de 1950. O cinema, nesse sentido, foi utilizado como instrumento de representação, mas

---

<sup>78</sup> FRESSATO, S. op.cit. p. 254.

<sup>79</sup> MORETTIN, E. op. cit. p. 23.

<sup>80</sup> MORETTIN, E. op.cit. p. 24. Ibid., p. 13. O que pode diferenciar estas duas categorias (“films-documents” e filme de ficção) é a “natureza diferente das tomadas de origem”. A partir desta distinção, o autor se propõe a analisar os gêneros mais diversos: “desde o documento bruto, ou considerado como tal, até o filme de ficção, mesmo o de ficção científica” (FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., p. 15).

também de preservação de uma cultura que ainda sofre negligência interpretativa no cenário brasileiro.

As companhias cinematográficas são provas de uma industrialização acelerada que não propunha apenas um desenvolvimento industrial, mas a modernidade intelectual que acompanhasse o processo e deixasse de uma vez por todas tudo que representasse o passado, não só na política, mas também na cultura. É de se reconhecer, entretanto, que muitos autores ainda se preocupam com tal questão. Como vimos, Renato Ortiz, Roberto Ventura, Arturo Escobar, entre outros, buscam soluções para entender e de certa forma preservar a cultura popular.

Portanto, nossa intenção agora é entender um pouco mais desse tipo social representado nos filmes de Mazzaropi. Utilizaremos autores como Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queirós, entre outros, que pensaram ou ainda pensam a questão do homem rural no contexto brasileiro, tal como a sua importância para a formação de nossa identidade. Por isso, os conceitos e estudos sobre tal questão serão analisados de forma elementar e somados à interpretação dos filmes que, como propostos, serão utilizados como argumentos documentais.

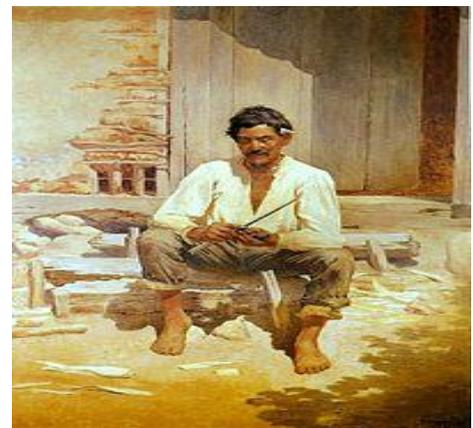
## CAPÍTULO II

### Cultura caipira e identidade nacional: a transversalidade das questões sociais no cinema.

“Nesses versos tão singelos,  
minha bela, meu amor  
Pra você quero contar  
o meu sofrer e a minha dor”<sup>81</sup>

#### 2.1 – O caipira vai ao cinema

A cultura caipira muito exaltada na música, na literatura e no cinema teve seus primeiros registros nas produções culturais, a partir das pinturas de Almeida Júnior no final do século XIX. Tais pinturas apresentam as primeiras características dessa importante camada social brasileira. Com ênfase no regionalismo, Almeida Jr. proporcionou o reconhecimento da camada popular do interior paulista- cujo contingente crescia e preservava sua cultura e modo de vida tradicional, através da pintura o que resultou numa visibilidade mais significativa, visto que foi a primeira imagem do caipira a ser reconhecida nacionalmente<sup>82</sup>.



*Caipira picando Fumo, 1893.*

Nesta imagem estão presentes elementos que representam o modo de vida e o cotidiano do caipira, como a casa de sapê, os pés descalços, o fumo, entre outras questões que dão início ao estereótipo<sup>83</sup>. Na imagem percebemos também a simplicidade e a relação do homem com o tempo. A sombra da árvore ao chão e o ar absorto, entretido em picar o fumo, podem, talvez, demonstrar a falta de ambição de uma cultura que não estava inserida no mercado exportador.

Ao pensar os povos que habitavam o interior de São Paulo é comum perceber a decorrência de um tipo social próprio, com uma cultura rústica<sup>84</sup> e linguagem específica

---

<sup>81</sup> Composição de Angelino de Oliveira (1888-1964), conhecida nacionalmente a partir da interpretação da dupla “Tonico e Tinoco”.

<sup>82</sup> ALMEIDA JR. “Caipira picando Fumo” (1893).

<sup>83</sup> Nos referimos aqui, fundamentalmente, às atribuições de caráter eminentemente pejorativo de “bugres”, “indolentes”, “preguiçosos”, “doentes”, “amarelos”, “sem vontade de progredir na vida”, “entranças ao progresso”, etc. Atributos semelhantes são indicativos do que, no senso comum, convencionou-se entender como “cultura caipira”: “rústico” como sinônimo de grosseiro, tosco, rude e próprio do meio rural; utensílios, objetos ou homens sem polimento, polidez, cortesia, civilidade, urbanidade, etc.

Evidentemente, não será esse o sentido utilizado neste trabalho. Estaremos usando o termo “cultura rústica” como Antonio Candido: refere-se à cultura tradicional do homem do campo, ou ainda, do meio rural, sendo o termo “tradicional”, igualmente problemático. Aqui estará sendo entendido como costumes inerentes às práticas consolidadas, práticas que foram incorporadas aos hábitos cotidianos, popularmente costumeiros.

<sup>84</sup> Por “cultura rústica” utilizamos o conceito entendido por Maria Isaura Pereira de Queirós (1965) que a compreende como “universo das culturas tradicionais do homem do campo”, as quais “resultaram do ajustamento do colonizador português ao novo mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura

decorrente da mistura dos povos que colonizaram a região. Segundo Antonio Candido, a cultura caipira foi formada a partir dos bandeirantes paulistas que se estabeleceram na região e ao contato com os indígenas desenvolveram essa cultura baseada na plantação para o próprio consumo ou ainda, desenvolveram uma cultura de subsistência para consumo doméstico.

Sabemos que o bandeirante, descendente de português, tinha por principal atividade aprisionar índios para vender aos grandes produtores de cana-de-açúcar, porém, essa atividade, com o tempo, foi substituída pela agricultura de subsistência quando o bandeirismo<sup>85</sup> entrou em declínio, seja pelo desaparecimento de populações indígenas, seja pela resistência dos indígenas, seja pelo fato da atividade já não ser necessária, compensatória. Isso ocorreu porque muitos desses bandeirantes, com a diminuição dos trabalhos de aprisionamento, estabeleceram-se nas terras que encontravam criando vilas. Foi então que a fusão das culturas portuguesas e indígenas gerou um tipo social próprio que se desenvolveu seguindo as limitações ambientais em que estavam inseridos. O caráter itinerante dessas populações, de adentramento do interior, ao fixarem-se nas terras por onde passavam, acabou por determinar outra característica fundamental desse tipo social que era o isolamento, principalmente em relação ao mercado exportador.

Quando, em 1954, Antonio Candido utiliza o termo “caipira”, o faz para designar o modo de vida de uma determinada população que não estava inserida na política modernizadora dos anos de 1950. Para ele, a questão é cultural e não de raça. A primeira vez que a cultura caipira é teorizada é no livro de Candido *Parceiros do Rio Bonito*, no qual ele defende que:

Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui caipira, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, a área de influência histórica paulista<sup>86</sup>.

Mesmo o caipira tendo isolamento dos centros mais dinâmicos da economia e do poder como característica fundamental, muitos deles participavam de atividades internas,

---

original, seja em virtude do contato com o aborígene.” Formada nos dois primeiros séculos da colonização, essa cultura rústica teria persistido através do tempo, “apresentando traços de cultura nativa misturados com traços das culturas negras, mas tudo vitoriosamente colorido com as tonalidades da componente portuguesa”. pp. 140-141.

<sup>85</sup> Como é fato conhecido, o bandeirismo evidenciou as dificuldades das populações afastadas do centro exportador dominante, o nordeste açucareiro. As bandeiras resultaram do fato da necessidade que os habitantes das terras vicentinas ou paulistas buscassem meios de sobrevivência e enriquecimento. Tais bandeiras se configuraram como empresas itinerantes, uma mistura de aventureirismo épico e arrivismo empresarial. Torna-se necessário enfatizar que as bandeiras tiveram papel de destaque na configuração das fronteiras, na medida em que se dirigiam às áreas desabitadas do interior, aquelas que não haviam sido de interesse dos espanhóis, ocupados que estavam com a mineração andina. Em face das dificuldades encontradas, esse contingente não tinha por que se prender à terra que nada lhes dava, assim, os paulistas dos primeiros tempos contribuíram para o surgimento de uma ideologia do bandeirante, notadamente no sentido de uma mitologia bandeirante e os sentidos daí estimulados, o que seja”...o conjunto de narrativas e tradições referentes à imagem do bandeirante enquanto fundador da nacionalidade e enquanto símbolo do paulista”. (Ricardo Luz de Souza, *História Social*, Campinas/SP, nº 13, 151-152, 2007). Estaremos, neste trabalho, tratando da outra face dessa história, que nada tem de heróico ou mitológico.

<sup>86</sup> CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001. p.28.

como a venda ou troca de alimentos nas feiras das vilas, ou melhor, “bairro”, como Candido prefere chamar. Para ele, este “é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos, vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo...”<sup>87</sup> Um exemplo deste auxílio mútuo, é o “mutirão” que acontecia quando o caipira precisava da ajuda de seus vizinhos para exercer determinada atividade que não conseguia fazer sozinho, precisando da solidariedade das pessoas do bairro.

Tal relação com o bairro distanciava o caipira das demais regiões brasileiras, principalmente da capital. O afastamento causava estranheza para os habitantes das grandes cidades que muitas vezes criavam estereótipos pejorativos para designar o povo rural. A preguiça era um dos principais atributos destinados à população do campo. Quanto a isso, Candido explicita que o lazer era uma importante atividade para os caipiras, e que tais momentos de lazer eram proporcionados pelo tipo de dieta que eles tinham, caracterizada pela caça e pesca. Ao passo que o distanciamento diminui e o caipira passa a se inserir no mercado consumidor, ele tem que se adequar à lógica produtiva de mercado.

A preguiça era derivada da falta de adequação do caipira ao trabalho regular, cuja racionalidade dos sistemas baseados em formas compulsórias do trabalho que impunham violentos mecanismos de controle e qualquer lógica diferente era acusada como preguiça, pereza ou vadiagem. Desta feita, para Candido, isso acontecia porque o homem do campo era um homem livre que não aceitava a condição de trabalho que lhe era imposta, principalmente nas lavouras que usavam o sistema escravista de *plantation*. Além disso, a liberdade era algo fundamental, principalmente no plantio, pois o caipira paulista plantava apenas o necessário para comer e nos tempos de colheita a religiosidade era exaltada com as festas em agradecimento aos santos pelo bom produto. A religião, nesse sentido, era outro motivo para a “falta de trabalho”, posto que na cultura caipira tradicional não se trabalhava em dias santos.

Porém, tal tradição não deve determinar o homem do campo como preguiçoso, vadio ou indolente, apenas quer dizer que “desambição e imprevidência devem ser interpretadas como a maneira corrente de designar a desnecessidade de trabalho, no universo relativamente fechado e homogêneo de uma cultura rústica em território vasto”<sup>88</sup>.

Devido à necessidade de adequação do elemento nacional ao mundo do trabalho, esse tipo social, fundamentalmente desde a Guerra do Paraguai, a Abolição e a República, passa a assumir importância nevrálgica no processo de construção da nação. É, a partir desse período, “que uma série de reflexões de políticos e intelectuais começa a identificar as causas da pobreza e suas maléficas consequências para a ‘sociedade brasileira’ em problemas econômicos e culturais de natureza estrutural”<sup>89</sup>.

Será, no entanto, a partir das décadas de 1950 e 1960 e, mais enfaticamente nos anos 1970, em face do crescimento significativo dos cursos de pós-graduação no Brasil, na área de Ciências Humanas e Sociais, devido à peculiaridade da cultura caipira e da necessidade de estudar as questões regionais, que esse tipo social (agora, sob nomenclaturas e especificidades diversas e reconhecidas) passa a ganhar importância nas produções acadêmicas, visto que era uma grande parte da população brasileira que não participava do tripé escravidão/monocultura/latifúndio, mas tinha sua importância na formação da identidade nacional.

Além da academia, que abria espaço para as produções regionalistas, o mercado de produção cultural também passou a incentivar essa linha temática. O cinema brasileiro aumentou o espaço nas salas de exibição nacional para filmes com temáticas regionalistas, no

---

<sup>87</sup> CANDIDO. op.cit. p. 81.

<sup>88</sup> CANDIDO. A. op.cit. p. 114.

<sup>89</sup> GOMES, Angela de Castro, 1999. p. 54. Apud Lima, Eli Napoleão de . História e Narativa: Euclides da Cunha na Amazônia. Rio de Janeiro: CPDA/DDAS/ICHS/UFRRJ. Tese de Doutorado, 2002, p.297/298.

intuito de que tais fitas atingissem o maior número de espectadores nas diversas regiões do Brasil. Tudo para que fosse possível falar em uma indústria de cinema no Brasil. A exemplo disso, existem os filmes de Mazzaropi com sua temática caipira paulista, que, como vimos, chegou a construir uma companhia própria de cinema e os filmes de Teixeira com a temática gaúcha<sup>90</sup>, que chegou a atingir mais de um milhão de espectadores só nos 03 estados da Região Sul do Brasil.

O exemplo de Teixeira é importante, pois mostra a necessidade de fazer filmes que fossem alternativos às produções dos grandes centros urbanos, como as chanchadas da companhia Atlântica, no Rio de Janeiro, e os filmes urbanos da Vera Cruz, em São Paulo. As pessoas queriam se sentir pertencentes à narrativa do filme. Nesse sentido, podemos buscar através dos estudos de Robert Burgoyne uma resposta para tais questões, pois, sua intenção central é entender o cinema como agregador das diferentes camadas sociais.

Ao analisar filmes que trazem os socialmente excluídos em tempos de crises nos Estados Unidos como, por exemplo, a maioria das pessoas que participaram do conflito no Vietnã, Burgoyne percebe que o cinema permite que qualquer categoria social possa ser representada na tela sem distinção, o que faz com que as classes marginalizadas criem um sentimento de “pertencimento nacional” ao assistir um filme, pois, ao serem representadas na película, passam a se sentir participantes da história que é narrada<sup>91</sup>. Para ele, "A identidade social, tal como concebida nesses filmes, não se origina 'de cima', nem 'de baixo', com a etnia ou a raça, e sim de maneira transversal, por meio de relações horizontais, cujo caráter antagônico e transitivo é mais bem representado em termos de 'dentro' e 'fora'"<sup>92</sup>.

O estudo de Burgoyne específico sobre a sociedade americana é referência em nossa análise, à medida que procura entender a questão social na representatividade do filme. Se seguirmos sua explicação, percebemos que os filmes de Mazzaropi propiciaram esse sentimento de “pertencimento nacional”, a partir da inserção do caipira, durante anos esquecido nas produções culturais em geral, no cinema brasileiro. É o momento em que a população rural, pouco representada nos veículos de comunicação ganha voz e passa a ser vista em todo o país.

Um exemplo do filme de Mazzaropi de temática caipira que atingiu um grande número de público é o filme *O Jeca Macumbeiro* de 1974. Dirigido por Pio Zamuner, figurou em 1º lugar na lista “As 10 maiores rendas de filmes nacionais em 1975”, atingindo mais de 2 milhões de espectadores. Em seu 19º filme como produtor, Mazzaropi já conhecia muito bem o mercado de distribuição e exibição de filmes e o tipo de roteiro que fazia sucesso na época. Quem via o cinema como mercado, sabia da necessidade de especificar um tipo de público, devido à grande diversidade cultural do Brasil.

Mazzaropi conhecia seu público. Mesmo com o sucesso no cinema, não deixou de viajar pelas cidades do interior com seu circo para, como ele mesmo dizia, “testar as piadas”. Em suas apresentações, o comediante contava piadas e aquela que causasse mais risadas seria usada em seus filmes, sendo este um de seus segredos para o sucesso. Outro fator importante era a veracidade do cenário criada em suas produções. Quando analisamos a fotografia do filme *Jeca Tatu*<sup>93</sup>, a impressão que temos é a de que estamos vendo uma pintura de Almeida

---

<sup>90</sup> Vitor Mateus Teixeira foi um cantor e compositor gaúcho. Em suas músicas reproduzia temas do cotidiano do Rio Grande do Sul. Além de compositor e cantor, aventurou-se no cinema produzindo filmes com temáticas urbanas e rurais, tendo conquistado maior número de público nos filmes rurais inspirados em suas experiências nos campos gaúchos.

<sup>91</sup> BURGOYNE, R. *A Nação do filme*. Brasília: Editora UNB, 2002.

<sup>92</sup> BURGOYNE, R. op.cit. p. 13-17.

<sup>93</sup> A fotografia do filme de 1959 foi dirigida por Rodolfo Icsey que, dentre outras imagens, foi responsável por essa em que o Jeca está sentado à sua porta picando fumo à semelhança do quadro pintado por Almeida Jr, no final do século XIX. Essa imagem mostra a manutenção da reprodução do caipira nas produções artísticas no decorrer do século XX.

Junior ou lendo uma descrição do Antonio Candido. Seu crescimento e convivência no meio rural lhe proporcionou um conhecimento abrangente sobre a cultura caipira.



Cena do filme *Jeca Tatu*, 1959.

Além disso, Mazaropi percebia a cidade de São Paulo, a maior em população no Brasil, como um espaço de caipiras, pois, para ele existia uma variedade de caipiras na capital paulista.

“Eu convivi muito com o povo. Sou um caipira. E São Paulo é uma cidade de caipiras. Tem dois tipos: o estilo Jeca Tatu e o homem que fala como todo o paulista, que tem aos montões por aí. Tem gente que vai na França e depois passa a vida inteira falando na torre “na torre do enfia” eles dizem.

Esse cara também é um caipira, um caipira do dinheiro. Tem outro caipira. O homem do interior para ver o prédio do Banco do Estado e fica dizendo: ai meu deus do céu, essa geringonça vai desabar na minha cabeça. É o caipirão.

Tem também outra faixa de caipira, que é a faixa dos metidos, dos sofisticados, dos metidos a bom, daqueles que querem impor o que pensam<sup>94</sup>.

Assim, mesmo com as diferenças entre os “caipiras”, o cineasta percebia que tal temática em seus filmes faria sucesso tanto na capital quanto no interior do estado. Por isso, já era esperado que no dia 24 de fevereiro de 1975, a multidão se aglomerasse na entrada da sala de cinema do Cine Art-Palácio<sup>95</sup> em São Paulo para ver mais uma estreia de Mazaropi, *O Jeca Macumbeiro*.

Este filme, gravado na Fazenda Santa em Taubaté-SP, é um exemplo contundente da proposta temática das produções de Mazaropi, visto que há predominância do espaço rural, tal como da religião, dos credos populares, da vida no campo e das relações pessoais que se desenvolvem lá. Nesta película, a música de abertura é *Luar do Sertão*<sup>96</sup> (1914), interpretada

<sup>94</sup> Entrevista de Mazaropi à Caco Barcelos para o “Jornal Movimento” no dia 5 de abril de 1976.

<sup>95</sup> Inaugurado em 1936, foi uma das primeiras salas de cinema construídas na Avenida São João que passaria a concentrar as principais salas de cinema da cidade de São Paulo. Nos anos de 1960 passou a exibir filmes populares, com ênfase nos lançamentos dos filmes de Mazaropi.

<sup>96</sup> Não é conhecido ao certo o verdadeiro autor de “Luar do Sertão”. Há quem defenda que a composição é de Catulo da Paixão Cearense, outros dizem que foi inspirada na composição de João Pernambuco. Ficou conhecida

por Mazzaropi. Enquanto a música é tocada, a paisagem do campo toma conta do cenário. A letra sugere uma comparação entre a vida no campo e na cidade, de uma forma que a cidade parece escura ao ser comparada com a iluminação da lua no sertão,

Oh que saudade do luar da minha terra  
Lá na serra branquejando, foia seca pelo chão.  
Este luar cá da cidade é tão escuro,  
Não tem aquela saudade do luar do meu sertão.  
E a lua nasce por detrais da verde mata,  
Mai parece um sor de prata prateando a solidão.  
E a gente pega na viola que ponteia  
A canção e a lua cheia no bater do coração.

Não há, ó gente, oh não  
Luar como este do sertão

Coisa mái bela neste mundo não existe  
Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luá.  
Parece até que a arma da lua é que descanta,  
Escondida na garganta desse galo a soluçá.

Não há, ó gente, oh não  
Luar como este do sertão

Ai quem me dera que eu morresse lá na serra  
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez.  
Ser enterrado numa cova pequenina  
Onde tarde a sururina chora a sua viuvez<sup>97</sup>.

“Oh que saudade do luar da minha terra”, já na primeira frase fica claro o sentimento saudosista que impera na música e que é reconhecida no espectador de *O Jeca Macumbeiro* que deixou o campo para trabalhar na cidade grande no processo de urbanização. É um antigo morador do campo que encontra nos filmes mazzaropianos uma forma de reviver o cotidiano do interior. A música se torna, nesse sentido, um instrumento de valorização da cultura popular, pois, soma-se à imagem uma sonoridade que é própria da intenção do filme. É uma forma de atingir o sentimentalismo da massa. Segundo Marcos Napolitano, é necessário encontrar uma nova perspectiva popular para as questões nacionais, por isso, “a busca de expressividade e a aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura popular do meio rural e dos subúrbios das cidades, tentavam dar conta desta nova tarefa”<sup>98</sup>.

Mazzaropi, em suas entrevistas, dizia representar o caipira por se considerar um, mas, também, porque existe uma multidão de caipiras que precisa ser representada, e era essa camada da sociedade a grande parcela de seu público. Por isso, quando a música acaba, o cenário se abre para o chão de terra e para as casas de sapê de forma a reproduzir o espaço rural comum. Na cena seguinte, acontece o encontro de Pirolo, que está puxado um burro, com Nhonhô que traz um saco de dinheiro. Os dois entram na casa e o fogo se dá no fogão à lenha e na mulher picando fumo.

---

através da interpretação de Tonico e Tinoco e, mais tarde gravada por outros renomados artistas como Jair Rodrigues e Luiz Gonzaga.

<sup>97</sup> PEREIRA, O. D. “Luar do Sertão: a ingenuidade fora de moda. AURORA ano II número 3 – DEZEMBRO DE 2008. p. 122.

<sup>98</sup> NAPOLITANO, M. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: FAPESP, 2001. p. 49.

O filme se baseia na história de um caipira chamado Piroló que vê sua vida se transformar quando o velho Nhonhô lhe dá um saco cheio de dinheiro, que guardou durante toda a vida. Como nunca tinha visto tanto dinheiro, Piroló não sabe o que fazer com aquele saco até que seu filho sugere que ele o entregue a Januário, sogro de sua outra filha Filomena. No entanto, o fazendeiro é um homem ambicioso que se aproveita das credulidades da população para ter poder. Ao receber o dinheiro de Piroló, Januário faz com que o povo da cidade ache que não há dinheiro nenhum no saco e que é tudo invenção do caipira. Essa apresentação inicial do filme mostra os elementos a serem discutidos na produção. A inocência do caipira, o dinheiro guardado em um saco, a religiosidade e crenças populares são alguns exemplos.

A narrativa se desenvolve em torno do saco de dinheiro que representa muito mais do que o valor financeiro. No filme, percebemos o caipira despreparado e ingênuo, que não sabe o que fazer com o dinheiro, chegando a entregá-lo ao fazendeiro por segurança. Nota-se, também, que a preocupação de Piroló não é gastar o dinheiro e sim encontrar um destino digno para honrar a confiança que Nhonhô depositou nele. Esse caipira reproduzido no filme de Mazzaropi não estava interessado em dinheiro, sua paz e tranquilidade eram mais importantes. Isso fica claro no final da história, quando Piroló, insatisfeito com os problemas que o dinheiro havia acarretado, decide doá-lo aos pobres da região e continuar com sua vida normal.

O dinheiro é um tema recorrente nos enredos de Mazzaropi. Em *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977), por exemplo, Jecão vai para a capital receber um prêmio de loteria e ao voltar para o interior é recebido com festa pelos moradores da cidade. Já na primeira cena do filme, também dirigido por Pio Zamuner, a crítica se dá pelo modo com o qual as pessoas o recebem, visto que antes do prêmio o tratavam com indiferença. O interesse cresce e o caipira passa a não confiar mais em ninguém. Sua tranquilidade tão prezada é destruída pela insegurança. Outra crítica que se tem é a forma como o caipira guarda e gasta o dinheiro. Não confiando em banco, ele prefere guardar em sua própria casa, investindo parte do que recebeu na compra de uniformes novos para o time de futebol da cidade e ajudando financeiramente a freira a cuidar das crianças órfãs.

O dinheiro de Jecão se torna cada vez mais cobiçado pelo fazendeiro Chico Fazenda que manda seu capanga roubá-lo. Numa tentativa frustrada, o capanga ameaça Jecão que acaba sendo morto por não contar onde escondeu o dinheiro. Ao morrer, Jecão vai para o céu e protagoniza cenas hilárias ao lado dos santos. Começa a fazer fofoca de um santo para outro e a voltar para a terra sem permissão para denunciar quem o matou. Neste momento o filme aborda, de forma cômica, a religiosidade, não só com a conversa com os santos, mas também nas sessões espíritas em que denuncia quem o matou. É nesse momento em que há a criação de uma ponte com o filme *O Jeca Macumbeiro*.

Como dito, ambos os enredos se desenvolvem em torno do dinheiro nas mãos do caipira. No entanto, os dois filmes dizem muito mais se forem analisados paralelamente. Desde o início de sua produção cinematográfica, Mazzaropi priorizou a criação de enredos que representassem os diferentes tipos de caipira que ele reconhecia existir. Fosse o que vive no campo (Jeca Tatu), ou o que vai para a cidade (Chofer de Praça), ou o descendente de português (Portugal, minha saudade), ou torcedor de futebol (O corintiano). O que importava para o produtor era que o público se identificasse cada vez mais com os personagens que estavam sendo abordados nas histórias, a fim de conquistar cada vez mais espectadores para seus filmes.

Por isso, é possível argumentar que o filme *Jecão, um fofoqueiro no céu*, de 1977, foi produzido a fim de que Mazzaropi mostrasse o outro lado da religião espírita tão satirizada no filme de 1974. Vale lembrar que em *O Jeca Macumbeiro*, o antagonista da história, Januário, era conhecido na região por receber espíritos, o que causava certo receio por parte da população. Quando o fazendeiro ficou com o dinheiro de Piroló, o delegado da cidade não

quis enfrentar o fazendeiro por medo de seus “poderes”. Foi quando Pirollo resolveu desmascarar Januário e provar que as sessões eram falsas. Em uma cena cômica, na qual Mazzaropi interpreta Pirollo recebendo um espírito, há uma discussão com Januário, na qual os dois “espíritos” dizem:

(J) Irmão precisa embora aqui, não é sua linha.

(P) Você não é pai Jacó, caboclo sabe tudo, você tá mentindo, sem vergonha.

(J) Eu já sei sua intenção, quer me desmoralizar, mas não vai conseguir, por isso vai ficar de castigo. Presta atenção: Vai ter grande castigo.

(P) Não vai ter castigo nenhum, caboclo sabe onde ta dinheiro, caboclo vai buscar dinheiro.

(J) Pai Jacó não quer que mexa em dinheiro.

(P) Então vai você

(J) Não, pai Jacó não querer mexer dinheiro, caboclo de pai Jacó não vai mexer dinheiro.

(P) Caboclo não quer mais chupar rolha. Seu delegado, prenda esse homem, ele não ta com espírito coisa nenhuma.

Nesse sentido, Mazzaropi satiriza a religião espírita e põe à prova sua veracidade. No final, pelo menos no filme, ninguém recebia espírito nenhum e era tudo uma farsa. Em contraposição, em *Jecão, um fofoqueiro no céu*, Mazzaropi parece mudar seu pensamento sobre a religião espírita. Quando Jecão morre volta para terra em forma de espírito e denuncia quem o matou. Além disso, vê que no céu existe uma fila para reencarnação, o que comprova a tese espírita. Inclusive, sua falta de adaptação no céu faz com que ele mesmo seja reencarnado. A hipótese da relação entre os dois filmes, ganha força quando há o encontro entre Jecão e Nhonhô (personagem do outro filme que lhe deu um saco de dinheiro) no céu e o velho pergunta o que ele tinha feito como dinheiro que ele havia lhe dado. Se não foi intencional, no mínimo Mazzaropi foi bem visto, também, pela religião espírita.

A religião é o tema central, mas propõe a ramificação de outros temas. A ingenuidade da crença popular, a precariedade do modo de vida dos “bairros” e a exploração da falta de informação do caipira por parte dos fazendeiros são outros exemplos. Se o objetivo de Mazzaropi era conquistar cada vez mais público para o sucesso de seus filmes, acabou, também, por proporcionar uma leitura da cultura popular tão almejada pela ideologia de esquerda naquele momento, visto que era urgente que as mazelas e limitações das camadas sociais menos favorecidas fossem consideradas. E é essa a importância do cineasta que, de maneira cômica e, muitas vezes indireta, colocou tais questões em evidência em suas produções.

Nesse sentido, algumas conclusões, como a necessidade de entender as diferentes culturas presentes no Brasil, a importância do caipira no processo de formação do país e a as esferas de representação que o cinema atinge, foram alcançadas. Os anos de 1950 foram decisivos para o resgate das culturas periféricas no Brasil, mas tal ausência já estava sendo enfrentada anteriormente. O caso mais conhecido é o de Monteiro Lobato, que buscando entender o povo que habitava o interior paulista e que estava alheio à lógica de mercado, resolveu chamá-lo de Jeca Tatu.

## 2.2 – O Jeca Tatu e suas metamorfoses

Monteiro Lobato nasceu em 1882 na cidade de Taubaté, neto de fazendeiro, foi criado no sítio de seu avô. Aprendeu a ler com a mãe e desde cedo se encantara pela biblioteca que o avô mantinha em sua casa. Os contos infantis logo tomaram a atenção do menino que os lia com interesse. Quando adulto, deixou de ler e passou a escrever muitos contos infantis, que mais tarde faria parte da coleção Sítio do pica-pau amarelo, nome este inspirado no local em que suas histórias se passavam. Além das histórias infantis, Lobato ficou conhecido por escrever sobre o Jeca Tatu, que, para ele, era o caipira que vivia no interior de São Paulo e que não se adaptava à modernização pela qual o país passava.

Sua frustração quanto a inabilidade deste povo para o progresso é analisada, neste trabalho, através do fato de que Lobato se tornara um fazendeiro depois da morte de seu avô. Suas tentativas de modernizar a produção de sua fazenda se limitavam ao encontro da população rural que não se adequava ao plantio da monocultura; que queimavam o pasto e viviam para o consumo próprio. Em seu livro *Urupês*, publicado em 1918, Lobato enfatizava a questão do caipira em relação ao progresso:

A Verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha em beicho, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé. Pobre Jeca Tatu! Como é bonito no romance e feio na realidade! Jeca Tatu é um Piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. O fato mais importante da vida do Jeca é votar no governo. A modinha, como as demais manifestações de arte popular existente no país, é obra do mulato, em cujas veias o sangue recente do europeu, rico de ativismos estéticos, borbulha d'envolta com o sangue selvagem, alegre e são do negro. O caboclo é soturno. Não canta senão rezas lúgubres. Não dança senão o cateretê aladainhado. O caboclo é o sombrio Urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Bem ponderado, a causa principal da lombeira do caboclo reside nas benemerências sem conta da mandioca. Talvez sem ela se pusesse de pé e andasse. Mas enquanto dispuser de um pão cujo preparo se resume no plantar, colher e lançar sobre brasas, Jeca não mudará de vida. O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente. Se a poder de estacas e diques o holandês extraiu de um brejo salgado a Holanda, essa joia de esforço, é que ali nada o favorecia<sup>99</sup>.

Neste trecho fica claro o pensamento do autor. Tal visão se torna de grande importância quando percebemos que sua análise discorre desde a questão cultural, passando pelos problemas sociais e político até desaguar no econômico. De sua fala podemos resgatar elementos que mostram a preocupação daquele período em reconhecer a cultura caipira como parte da formação da nacionalidade, defendida, de forma romântica, pelos viajantes estrangeiros. A política aparece no momento em que Lobato afirma que a única importância deste povo era o voto. Ora, esta constatação refere-se à contradição máxima da modernização brasileira, pois mesmo com toda a característica de atrasado e incapaz, estereótipos estes defendidos pelo autor, o povo caipira era brasileiro. Por isso, como tal, teria que se encaixar na lógica produtiva moderna ou continuaria sendo visto como fator de limitação ao desenvolvimento nacional.

O termo “Jeca Tatu” nasce, então, da inconformidade que Lobato tem com a falta de aptidão do caipira para o trabalho moderno. Este termo é designado de forma pejorativa, como se a inércia do Jeca fosse irremediável e seu destino fosse permanecer à mercê de suas necessidades básicas. Lobato tinha certo ressentimento com tal cultura, mas sua visão foi se

---

<sup>99</sup> LOBATO, M. *Urupês*, Obras Completas, 1, São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 277.

modificando ao longo dos anos, principalmente devido aos estudos que trouxeram outras análises sobre a cultura caipira.

Nenhum estudo, antes de Candido, propôs uma teoria específica sobre a cultura caipira. As análises anteriores aos anos de 1950 propunham reconhecer o problema da falta de coesão do povo brasileiro. Emílio Willems é um dos estudiosos que procura entender as diversas culturas sertanejas presentes no Brasil. Para ele, a dificuldade de construção da nacionalidade no país acontece porque “não existe um sistema de entendimentos que possa servir de base comum à civilização urbana e à multiplicidade das culturas sertanejas (...) são culturas diversas que se localizam na mesma fronteira política”<sup>100</sup>.

A diversidade dos povos que habitavam o Brasil naquele período foi amplamente debatida por autores como Florestan Fernandes, Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, entre outros. No entanto, é válido ressaltar que a diferença entre os povos era densa e complexa e isso fazia com que a necessidade de especificar uma determinada cultura fosse fundamental para entender as demais. Por isso, pensando no caso do caipira que Lobato analisa em sua fazenda, que se aproxima, de certa forma, do caipira estudado por Candido, surge a iniciativa de situar o leitor sobre a região geográfica que inspirou as produções destes autores, que com suas visões regionalistas propuseram analisar o caipira.

O interior de São Paulo é o cenário desses dois autores. Candido escreve sobre a região de Bofete, microrregião de Botucatu, que se encontra a 192 Km da capital. Lobato fala da região da Vila de Buquira (hoje município de Monteiro Lobato) que abrigava sua fazenda. Este município fica a 150 Km da cidade de São Paulo e 20 Km da cidade natal do escritor, Taubaté. Esta cidade foi uma das primeiras criadas pelos bandeirantes na região, em 1645. De sua sede, foram formadas as demais “vilas” fronteiriças, inclusive algumas cidades de Minas Gerais. No século XIX foi um importante centro de produção cafeeira do vale do Paraíba. Devido à sua localização, foi ponto estratégico para a distribuição da saca de café, bem como para os acordos entre São Paulo e os demais estados produtores<sup>101</sup>.

O estudo dessa cidade se dá de forma mais enfática neste trabalho porque Taubaté foi o município escolhido por Mazaropi para construir sua produtora cinematográfica. Nesse sentido, uma análise mais profunda da geografia escolhida pelo produtor pode ser de grande valia argumentativa, além de caracterizar uma das cidades rurais do período, pois, paralelamente a sua importância econômica, Taubaté fazia fronteira e, muitas vezes, abrigava a cultura caipira. Ao passo que se adaptava ao moderno processo de produção e exportação de café, havia uma parte da população que parecia alheia à nova lógica do mercado. Eram pessoas que gozavam do modo de vida simples, no qual não era preciso produzir nada para além do próprio consumo. Era uma sociedade que, a semelhança do que foi descrito por Candido sobre Bofete, tinha como principal atividade a caça e a plantação de grãos e raízes básicas para o sustento, como o arroz e a mandioca.

É sabido que Taubaté, no início do século XX, era uma cidade em vias de crescimento e modernização, acolhia diversos povos e interesses que iam desde a cultura de subsistência, passando pelas trocas locais até chegar ao mercado exportador com a produção de café. No entanto, como comumente acontece quando uma cidade se desenvolve baseada na monocultura, o município parou de crescer devido à queda da importância do café nos anos de 1930. Mesmo com a desaceleração do crescimento, não há como comparar as cidades de Bofete e Taubaté, pois ao passo que aquele se desenvolveu a partir do consumo próprio, esse,

---

<sup>100</sup> LIMA, N. cita WILLEMS, E. *O Problema Rural Brasileiro Visto do Ponto de Vista Antropológico*. São Paulo, Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo, 1944. p.9.

<sup>101</sup> Sobre essa questão ver “Convênio de Taubaté”. IN: BOSI, Alfredo. *A história concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultirx. ed. 41, 2003. p. 304.

desde sua formação, sustentou a lógica das trocas locais e muitas vezes o abastecimento do mercado interno, principalmente com a produção de arroz<sup>102</sup>.

A questão a que chegamos pela comparação com estas duas cidades é a de que mesmo no interior de São Paulo, onde a cultura caipira foi predominante, não podemos encontrar uma única e geral especificidade de tal contingente populacional, pois havia alteração de acordo com as regiões nas quais se encontravam. Por Bofete ser uma região arenosa, o solo era facilmente desgastado, o que fazia de sua população um contingente migratório, confirmando o que Candido observava acerca da cultura caipira ser nômade. Já em Taubaté, a vila se tornou referência para o caipira que a via como elemento tradicional em sua cultura, o apego pela terra era uma característica importante, o que se diferencia da teoria de Candido.

Maria Isaura Pereira de Queiroz defende que o “mito” do isolamento e nomadismo dos sertanejos<sup>103</sup> deve ser analisado de forma específica, pois, as populações sertanejas (ou rústicas) variam consideravelmente de uma região para outra e de acordo com a intensidade do contato com os núcleos urbanos<sup>104</sup>, por isso, a diferença na questão da relação com a terra entre as cidades citadas acima. O contato de Taubaté com os núcleos urbanos desenvolveu uma forma de ser do caipira específica, pois, por mais intenso que tenha sido o contato, houve a preservação de elementos da cultura caipira, que analisaremos a seguir.

É comum observar determinada cultura através de visões pré-concebidas, ainda que já debatidas e combatidas. A tradição caipira, por exemplo, tem variantes de significados a partir de estudos que designaram tais termos em relação à visão acadêmica sobre o tema. Nísia Trindade Lima chama atenção para dificuldade de estudar tradição ou interesse do homem pobre livre, considerando seu nomadismo:

Estamos, assim, de acordo com esse argumento, diante de um mundo que não é regido nem pelo interesse nem pela tradição. Ainda que tal conceito não seja utilizado pela autora (Maria Silvia de Carvalho Franco), é possível pensar num estado latente de anomia, à semelhança da concepção que orienta outra linha de investigações importante para o tema em pauta: os estudos sobre movimentos messiânicos que aparecem com relativo destaque na produção em ciências sociais no período que se estende de 1956 a 1964 (Vilas Boas, 1992). Percebe-se, nessa linha de investigação, uma preocupação comum aos estudos anteriormente citados: avaliar o impacto de mudanças sócio-culturais em populações sertanejas<sup>105</sup>.

Essa visão determinista discutida por Lima abre uma questão maior. Por mais que tenham estudos que veem a cultura caipira, ou rústica, como destinada a acabar, como o exemplo de Candido quando defende que a cidade de São Paulo é um centro de destruição do caipira, existem os que defendem que existe uma pluralidade de culturas caipiras que variam de acordo com a intensidade do contato com os núcleos urbanos<sup>106</sup>. Neste trabalho, vamos investigar diversas produções, tal como estudos empíricos, para estabelecer até que ponto a visão desses autores condiz com o rumo que a cultura caipira tomou nos anos de 1960.

---

<sup>102</sup> Almanaque Urupês. Taubaté nos anos 50 a Capital do Vale: o novo e o velho em disputa, dezembro de 2012. <http://www.almanaqueurupes.com.br/portal/?p=5564>. Acesso em 22 de agosto de 2014.

<sup>103</sup> Queiroz entende por sertanejo a população que não habita o litoral, formando uma dualidade entre os habitantes da costa brasileira que estão inseridos na produção agroexportadora e os habitantes que estão fora desta lógica e que habitam o interior do Brasil. Estes são homens pobres livres que tem como principal atividade a produção para subsistência, sendo o caipira um exemplo dos diversos tipos de sertanejos que habitam o Brasil.

<sup>104</sup> LIMA, N. op.cit. p. 40.

<sup>105</sup> LIMA, N. op.cit. p. 39.

<sup>106</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. (1965), *O Messianismo no Brasil e no Mundo*, São Paulo, Alfa-Ômega. P. 311.

Queiroz entende que essa diversidade de povos brasileiros deve ser entendida a partir da dualidade entre litoral e sertão e que essa questão teve “papel marcante nos textos produzidos à época da institucionalização universitária das ciências sociais, no período que se estende de 1933 a 1964”<sup>107</sup>. Porém, argumenta que tal debate está cada vez mais presente nas outras esferas das produções intelectuais, como a literatura e o cinema que passaram a interpretar as dimensões e a complexidade das diferentes culturas sertanejas na formação da identidade brasileira.

Seguindo esta visão de Queiroz, percebemos que a literatura e o cinema têm muito a dizer sobre os homens livres pobres que durante muito tempo viveram à margem das representações sociais. Talvez tenha sido a própria urgência de considerar esse tipo social como parte da sociedade brasileira que levou Lobato a construir seu personagem Jeca Tatu. Essa necessidade de representação não se desvincula do contexto social a que está inserida, pelo contrário. Ela surge do contexto e é alterada de acordo com os problemas que aparecem, seja numa campanha eleitoral ou numa propaganda sanitária.

Esses recursos interdisciplinares citados acima são essenciais para o entendimento da figura do Jeca Tatu no momento de sua criação e suas modificações com o passar do tempo. Como vimos, Lobato criou este personagem num período de crise da produção de sua fazenda, culpou-os pela improdutividade e inaptidão para a modernidade, como se a existência de tal cultura fosse impedimento para o desenvolvimento nacional. Contudo, havia a necessidade do país se desenvolver e era preciso amenizar os problemas sociais para atingir tal objetivo. As eleições de 1919, nesse sentido, trouxeram à tona tais problemas, principalmente através das falas do candidato à presidência, Rui Barbosa.

Ao passo que grande parte da elite brasileira do período compartilhava a opinião de Lobato sobre os caipiras, havia, também, quem problematizasse o tema para além das visões elitistas. O candidato Rui Barbosa propôs uma denúncia sobre a forma como a república, até aquele momento, estava tratando os homens livres pobres. Denunciou a pobreza de condições materiais do caipira, de suas necessidades precárias de saúde pública, de educação e de trabalho. Na visão de Barbosa, a culpa da “indolência” e “atraso” do caipira estava no modo como o estado republicano olhava para ele. Sendo assim, sua principal proposta era tentar melhorar a condição de vida dessa camada social.

Os discursos surtiram efeito e novos debates foram criados de modo a tentar entender as mazelas do caipira e os elementos que impediam sua adequação à modernidade. Muitos desses debates e até mesmo o discurso de Barbosa foram inspirados nos resultados da campanha em prol do saneamento no Brasil que ocorreu no período de 1916 a 1920. Esta campanha apresentou o real problema das pessoas que vivem no interior: as verminoses. Os cientistas do Instituto Oswaldo Cruz revelaram à nação que as doenças são as principais causas da situação de miséria e indigência em que se encontrava o caipira. A ancilostomíase (popularmente conhecida como amarelão) é uma das principais doenças que atingia essa camada da população. Entre seus sintomas, estão o cansaço e a preguiça.

Lobato acompanhou a discussão dos higienistas e a partir dos resultados passou a relativizar a culpa do caipira no atraso do desenvolvimento brasileiro. Na segunda edição de seu livro *Urupês* adicionou uma nota explicativa que defendia que o “Jeca não é assim, ele está assim”, considerando os problemas de saúde, ainda pediu desculpas pela sua visão anterior, a qual ignorava o fator sanitário.

---

<sup>107</sup> QUEIRÓS, M. “Desenvolvimento das Ciências Sociais na América Latina e Contribuição Européia: o Caso Brasileiro”. *Ciência e Cultura (Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência)*, vol. 41, n.º. 4, 1989. p. 78.

Esta foi a primeira mudança da visão do “Jeca Tatu” feita por Lobato que defendia que a ideia do saneamento era “avassaladora e consoladora”<sup>108</sup> e que acabaria com os males das pessoas do campo<sup>109</sup>.

A obra *Jeca Tatuzinho*, nesse sentido, foi escrita para ensinar noções de higiene e saneamento às crianças, numa forma de propagandear os produtos do laboratório Fontoura que produzia o biotônico e diminuir as doenças que, na visão de Lobato, “limitavam” o progresso do Brasil.



Capa da 12ª Ed. de Jeca Tatuzinho, 1941.

A mudança da visão de Lobato sobre o caipira confirma a teoria de que tais visões são criadas de acordo com o contexto político, econômico, social e cultural no qual a obra é criada, o que podemos observar na seguinte citação:

“Todos os textos , literários ou não, contém as marcas da existência social e histórica, os seus conflitos e contradições. O exercício hermenêutico tem o dever de revelar, isto é, de decifrar criticamente esse multidimensional ‘inconsciente político’, abrir o texto para a história de modo a fazê-lo falar de seu passado e procurar compreender sob quais condições o texto tem ou ganha sentido”<sup>110</sup>

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, também investiga a produção de sentido observando que o poder de nomear é um poder de atribuir valor<sup>111</sup>. Nomes nunca são escolhidos aleatoriamente e estão sempre carregados de valor simbólico. Sendo assim, concluindo a análise do valor que Lobato atribuiu ao “Jeca Tatu” nos diferentes momentos de sua produção, passamos agora a estudar o valor que esse mesmo termo tem nas produções cinematográficas de Mazzaropi.

Mazzaropi produziu o filme *Jeca Tatu*, com direção de Milton Amaral, no ano de 1959, contexto bem diferente da produção lobateana. Nesse período, as mazelas das populações carentes do interior já eram conhecidas, mas pouco se fazia para que melhorassem. O objetivo da modernização estava presente em todos os setores da produção. A urbanização crescente e o êxodo rural faziam com que uma reestruturação do campo fosse tarefa secundária. O importante era modernizar os meios urbanos para atingir o desenvolvimento, salvo as produções agroexportadoras que permaneciam com a mesma

<sup>108</sup> LIMA, N. op.cit. p. 12.

<sup>109</sup> A meta a ser seguida naquele momento era a incorporação de um grande contingente populacional (a grande massa de “marginais”, especialmente o campesinato brasileiro não vinculado à lógica da plantação exportadora) ao processo produtivo nacional. Assim, em que pese – sem dúvida- a grande contribuição desses cientistas na descoberta das mais diversas enfermidades, a receita para os males do país, prescrita, por exemplo, por Belisário Pena, eram a botina, a necatorina e a latrina.

Especificamente para o campo, o Brasil dos sertões e dos grotões era tido como um espaço de doenças e para o higienistas da Velha República, como um espaço demandando cura. (LIMA, 2002).

<sup>110</sup> Moraes, Maria Cecília Marcondes de, 1996 *apud* LIMA, Eli Napoleão de. “Questões de História, Literatura, Narrativa e Interpretação: uma análise com base em textos concretos”, In: MOREIRA, Roberto José; BRUNO, Regina (Orgs.). *Interpretações, Estudos Rurais e Política*. Rio de Janeiro: Mauad X; Seropédica: Edur, 2010, p.

16

<sup>111</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

importância. Nesse contexto, eram os homens pobres livres, que não migraram para a cidade, que permaneciam à margem da sociedade.

Mesmo marginalizados, os homens pobres livres formavam uma parcela muito alta da população brasileira que necessitavam de notoriedade e representação. O cinema de Mazzaropi, nesse sentido, principia uma reabilitação dessa camada social, que por mais desculpas que tenha recebido de Lobato, não perdeu o estereótipo de “atrasado” nas produções intelectuais posteriores a do literato. Diferentemente das produções acadêmicas, o cinema, principalmente o popular, se aproxima das camadas sociais em geral. É nesse momento que essas pessoas se sentem pertencentes à nação em que vivem, é o momento de união entre as classes sociais, representadas pela diversidade do público.

Apesar da maior parte da bilheteria dos filmes de Mazzaropi ser preenchida por pessoas de baixa renda, as demais classes sociais também eram parte desse público. Eles assistiam aos filmes talvez para lembrar o pai ou avô que cresceu no campo e acabou migrando para a cidade ou apenas assistia aos filmes por simples diversão. Havia, também, aquele descendente de imigrante que se identificava com os personagens do filme, tal como as relações pessoais que eram reproduzidas. O cineasta sabia como abordar os diversos povos e temas que circulavam no interior, conhecia a complexidade e diversidade da sociedade brasileira e queria atingir um grande número de espectadores, para isso, era necessário reconhecer a “pluralidade de identidades”.

Essa breve explicação do contexto dos anos de 1950 e das intenções de Mazzaropi nas produções de seus filmes serviu para construirmos uma base de informações fundamentais para a discussão a seguir. O *Jeca Tatu* de Mazzaropi é criado quase 40 anos depois da criação de Lobato. No início do filme, o produtor acrescenta uma nota em que diz que aquela produção era uma homenagem à obra *Jeca Tatuzinho* de Monteiro Lobato. Assim, o cineasta se isenta de qualquer responsabilidade pela utilização da obra do literato, bem como de possíveis referências errôneas em relação à proposta do escritor.

Na verdade, o personagem de Mazzaropi propõe discussões que vão além da questão proposta pela literatura. O produtor não desfaz a visão estereotipada que se tem do caipira, pelo contrário, reforça. À semelhança do quadro de Almeida Junior, o filme se inicia com o personagem principal, conhecido como Jeca, despertando. Logo no início, sua esposa reclama do horário em que ele está acordando e da falta de ajuda no trabalho. Mesmo com as reclamações de sua esposa, o Jeca não altera sua expressão, continua tranquilamente preparando seu fumo, como se nada fosse capaz de alterar sua atitude.

No sítio ao lado, que é separado das terras do Jeca por uma cerca, vive o italiano Giovanni. Como a maioria dos personagens do filme, ele é construído de forma cômica, com trejeitos e falas pitorescas. Ao mesmo tempo em que é um rico fazendeiro, se mostra ingênuo frente os acontecimentos de sua fazenda. No filme, podemos perceber diferenças no modo de produção nas terras do Jeca e de Giovanni, pois ao passo que o italiano se dedica ao trabalho em larga escala, o caipira descansa. Isso gera um conflito, o italiano se incomoda com o modo de ser do Jeca e essa desavença cresce quando o capataz do italiano, Vaca Brava, entra em cena. Apaixonado pela filha do Jeca, o vilão promove armadilhas para acentuar as reclamações entre o trabalhador e o fazendeiro, chegando ao limite quando a casa do caipira é incendiada.

Mesmo sendo proprietário de terra, o Jeca é considerado pobre perto do italiano Giovanni que passa a explorar as famílias mais pobres da região, fazendo com que elas vendam suas terras em troca do perdão das dívidas. É esta problemática que envolve a trama do filme. O Jeca, com preguiça de trabalhar, passa a produzir menos alimentos para se sustentar e acaba tendo que fazer compras na venda local. Na venda, Jeca percebe que não tem dinheiro para pagar e o português, dono do comércio, sugere que o caipira forneça parte de sua propriedade

para pagar a dívida. Inocentemente o Jeca, até por falta de ambição, assina a venda de parte das terras em troca de alguns mantimentos.

(Português): - O que há, vais levar tudo isso?

(Jeca): - Vou, por que, não pode?

(P): - Poder, pode! Mas e o pagamento, tens dinheiro?

(J): - Dinheiro agora eu não tenho, mas assim que tiver eu venho pagar.

(P): - Jeca a tua conta está muito alta, mas não faz mal, vamos conversar. Vamos fazer um trato, tu me vendes um pedaço das tuas terras, liquidamos a dívida anterior e começamos uma nova. Tu vais plantar...

(J): - Não vou, porque não tenho tempo.

(P): - Então, 5m não fazem falta e pagam as dívidas.

(J): - 5m dá pra pagar tudo? Posso levar os mantimentos?

(P): - Pode<sup>112</sup>.

O problema dessa cena é que havia um acordo entre o português e Giovanni, no qual o italiano ficaria com a terra que Jeca vendeu, passando a plantar naquele espaço. Com parte das terras nas mãos do italiano e sua casa destruída pelo incêndio, o Jeca decide ir embora do povoado. Nesse momento do filme, Mazzaropi dialoga diretamente com os problemas sociais que o caipira enfrenta nos anos de 1950. A primeira questão é a intensificação de êxodo rural, representado no filme pela possibilidade do Jeca ir para Brasília, ajudar na construção da cidade. A cena é denunciativa porque mostra a força da propaganda urbanista da época. Sem casa ou terra, o destino do trabalhador rural era o emprego nas cidades. O italiano comprar terra em troca de mantimento também denuncia uma prática corriqueira do período.

Candido percebe essa questão quando diz que o movimento transitório e a crescente urbanização se deram pela falta de estrutura no campo que preservasse os direitos dos pequenos proprietários. Para ele, “a aventura da degradação econômica motivada pela subdivisão da herança, a impossibilidade de provar legalmente os direitos territoriais, a concentração do latifúndio”<sup>113</sup> são exemplos dos problemas no campo que, muitas vezes, levavam o caipira à cidade.

Além do êxodo rural, quando os vizinhos se juntam para reconstruir a casa do Jeca fica em evidência, na cena, a solidariedade do povo do campo. Vendo a falta de motivação do caipira, os demais trabalhadores do povoado se reúnem para impedir que ele deixe o bairro. Mais uma vez há a comprovação no filme da análise de Candido. O “mutirão” é tarefa constante nos “bairros” caipiras, pois quando um precisa os demais se mobilizam para ajudar. Nesse sentido, percebemos que por mais diferente que sejam as ramificações da cultura caipira, alguns traços característicos não se desfazem.

Florestan Fernandes compreende essa questão como um movimento de manutenção da cultura popular, pois, mesmo na cidade de São Paulo, com todo o avanço da urbanização e de uma mentalidade social a exigir planejamento racional, o irracional, segundo a ótica do sociólogo, continuaria a “possuir grande importância na vida cotidiana dos indivíduos”, indicando que a industrialização e urbanização não teriam “eliminado, em cidades brasileiras, toda a herança cultural popular”, que se manifestava, entre outras esferas, “nas crenças religiosas ou mágico-religiosas”<sup>114</sup>.

Tais crenças e a religião podem ser vistas nas produções mazzaropianas, que, percebendo os rituais religiosos, não poderia deixar de representá-los em seus filmes. No entanto, no filme *Jeca Tatu* a problemática religiosa diminui dando espaço às questões políticas. O caipira representado por Mazzaropi era esperto e sabia o impacto que a política

---

<sup>112</sup> Cena *Jeca tatu*. Diálogo do Jeca com o Português aos 18’40”.

<sup>113</sup> CANDIDO, A. op.cit. p. 189.

<sup>114</sup> LIMA, N. op.cit.p. 31.

poderia ter no cotidiano rural. Quando o Jeca decide ir embora do povoado, os demais caipiras se reúnem para falar com o coronel da região e impedir a partida do companheiro. A alternativa que veem é votar no deputado Felisberto em troca da doação, por parte do candidato, de novas terras para o Jeca.

A questão política, para o interior do Brasil, gira em torno da terra. Essa afirmação se torna pertinente quando percebemos que o único modo de manter o Jeca na região era fornecendo terra para ele viver e trabalhar. Porém o modo mais fácil de consegui-la seria obtê-la em troca da promessa de votos para eleger um deputado. Para isso, o Jeca teria que ir para a cidade grande e entrar em contato com o deputado Felisberto. O interessante nessa cena é o jogo de poder entre os personagens. Para que o protagonista entre em contato com o deputado, seus amigos trabalhadores vão procurar um coronel influente da região para que ele faça a ligação com o deputado. Nesse momento, existe o reconhecimento da relação de poder, pois, por mais poderoso que possa ser o coronel, o povo tem o poder do voto que de certa forma influencia no poder dos representantes políticos locais.

Mazzaropi, portanto, proporciona essa visão para seu público que ri da inversão de valor que ocorre, principalmente no encontro do caipira com o deputado. Ao chegar à residência do político, Jeca encontra um ambiente totalmente descontraído e um tanto moderno para o caipira do interior. O ambiente moderno é retratado a partir de um churrasco na piscina, onde todos estão felizes e à vontade para se divertir. A cena da piscina demora alguns minutos, o que é suficiente para descrever a reação do Jeca que fica espantado e preocupado com aquela situação. Mauricio de Bragança analisa esta cena destacando os elementos que compõem a relação entre o progresso urbano e o “atraso” rural.

“Não voto mais em ninguém, não arranjo voto pra mais ninguém”. Nesta declaração do caipira, a compreensão da situação que permite manter aquela elite paulistana bonita e animada à beira da piscina – e todos os seus códigos de modernidade (os carrões, a música “estrangeira”, etc.) – à realidade de exclusão social e total subordinação a práticas seculares na história brasileira de relações de clientelismo político e corrupção. Está colocada, desta forma, a ideia, paradoxal, de que o arcaico promove a modernidade.<sup>115</sup>

Essa constatação de Bragança evidencia outra denúncia social presente no filme. A “boa vida” daquela população urbana dependia dos votos do rural, que até aquele momento representava a maioria dos eleitores. Mazzaropi proporciona, assim, a transversão do poder, pois o poder de voto do caipira é reconhecido naquele momento. No entanto, é válido ressaltar que somente uma leitura mais acadêmica pode resgatar tais elementos denunciativos que são produzidos em meios aos diálogos cômicos e personagens pitorescos. Neste trabalho não encontramos indícios que argumentem que o público percebia os jogos de poder envolvidos na cena, é provável que a atenção do telespectador focasse mais na baixa estatura, na magreza em excesso e no início de calvície que caracterizavam o político, reforçadas pelas piadas do Jeca em relação ao deputado.

Não é por acaso que Mazzaropi adotou o estilo caipira em quase todos os outros filmes depois de *Jeca Tatu*. A própria figura do caipira já causava risos no público que somada à identificação que esse público tinha com os enredos de seus filmes gerava o grande sucesso de bilheteria. A prova desse sucesso estava no tipo de público que ele abrangia: caipiras vindos de interior para trabalhar na cidade grande em busca de melhores condições de vida. Havia, também, aqueles que queriam prestigiar um filme leve, cheio de canções e garantia de boas risadas. Não há como identificar o tipo de público de Mazzaropi, pois, como ele mesmo dizia

---

<sup>115</sup> BRAGANÇA, M. “Jeca Tatu por Mazzaropi”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 103 - 116, jan./jul. 2009. p. 113.

“Não sei quem é meu público. No começo dava pra saber, agora o Brasil é meu público, tenho bilheteria de classes sociais que vão de “A” a “Z”<sup>116</sup>

Além disso, Mazzaropi cria uma obra consistente, pois engloba – além de uma visão, feita por Monteiro Lobato, do caipira preguiçoso, sem vontade e inerte – as mudanças sociais pelas quais o país atravessava, sem deixar de construir situações engraçadas. O produtor utilizou uma obra de um autor fortemente politizado como Lobato para criar seu filme. Nesse sentido, sem perder absolutamente a característica leve e cômica do enredo, possibilitou outra visão acerca do Jeca para além da de Lobato. Conseguiu mostrar a desigualdade social e a precariedade da qualidade de vida no campo ao mesmo tempo em que descrevia o amor dos caipiras pela terra.

Maurício de Bragança, ao analisar tanto a obra de Monteiro Lobato, quanto a obra de Mazzaropi, admite que ambos queriam problematizar a industrialização e modernização brasileiras. Consideravam que o Brasil, além de ser fortemente marcado pelo espaço rural em todas as esferas, passava por um processo veloz que não englobava questões básicas como a importância da economia agrária. Até o governo de Getúlio Vargas, o país era estruturado fundamentalmente pelas atividades rurais. Essa condição diminui no Estado Novo, mas será fundamentalmente alterada nos anos de 1950 com o Plano de metas<sup>117</sup>.

As metamorfoses do *Jeca Tatu*, nesse sentido, estão ligadas diretamente às metamorfoses políticas, econômicas e sociais pelas quais o Brasil passou, desde a produção de Lobato em 1918 até a produção de Mazzaropi em 1959. Por isso, uma análise histórica, ainda que indicativa, acerca do período de 1930 a 1960 é necessária para entender como o processo de modernização marcava cada vez mais a contradição entre o progresso do meio urbano em detrimento do espaço rural. Os estudos de Bragança discutem ainda a questão da formação da identidade nacional nessa relação, dialogando com Sônia Mendonça e Antonio Candido.

O nacionalismo não esteve presente somente no pensamento de uma política econômica colocada em prática pelo Estado Novo, mas também na (re) definição de um conceito de “cultura brasileira”, que passava pela relação entre o Estado e as classes trabalhadoras. Era um momento em que houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil (...) Assim, a consolidação de um Estado forte e intervencionista garantia a articulação necessária não somente para a sedimentação de um projeto de desenvolvimento econômico brasileiro, mas também para reunir o plantel de signos que sugerissem a construção de uma “identidade nacional”, no qual “o Estado substituiu o mercado também como espaço de legitimação cultural”.<sup>118</sup>

Analisando os primeiros filmes de Mazzaropi, Bragança entende que não é possível ter a pretensão de figurar os filmes que abordam o meio rural como explanador da identidade nacional. Essa era uma tentativa de mostrar outro lado da cultura nacional, já que muitos filmes produzidos pelas grandes produtoras como a Vera Cruz e a Atlântica traziam o cenário urbano em suas produções. Porém, mesmo fazendo parte do espaço cinematográfico nacional, os filmes de que Mazzaropi participava não ganhavam reconhecimento cultural amplo, ou

---

<sup>116</sup> MATTOS, op.cit. p. 199. Entrevista de Mazzaropi à Marília Gabriela em 1977.

<sup>117</sup> Programa de industrialização e modernização levado a cabo na presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), na forma de um "ambicioso conjunto de objetivos setoriais", que "daria continuidade ao processo de substituição de importações que se vinha desenrolando nos dois decênios anteriores". (PASSOS, 1957).

<sup>118</sup> Bragança. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 103 - 116, jan./jul. 2009. p. 104. IN MENDONÇA, 1998. p. 264.

seja, da elite intelectual que determinava o que era e não era culto ou cultura “digna” de registro, mas sim na esfera regional.

Mazzaropi fez sucesso no Brasil todo, suas fitas eram distribuídas do sul ao norte. A diferença é que na região sudeste a bilheteria, como vimos, era maior do que em outras regiões. O filme *Jeca Tatu* é a representação máxima do tipo social do sudeste, bem como os conflitos sociais, políticos e culturais da região. O filme termina dialogando com a proposta de modernização brasileira: a adaptação do caipira à lógica de mercado. Na cena final, o Jeca aparece vestido de terno e morando numa casa grande, será o fim do caipira?

Deixei de ser um qualquer  
Já não como mais angu  
Hoje sou um coroné  
Não sou mais Jeca Tatu.  
Meu cachorro estimado  
Já deixou de ser sarmento  
Tem um terno alinhado  
Em seu próprio apartamento  
Eu lavo tudo os leitão  
Com perfume importado  
Quando entram no facão  
Sai toucinho perfumado.  
Se alguma coisa não presta  
Isso eu não vou discuti  
Pra mim o azá é festa  
O que eu quero é divertir<sup>119</sup>

A cena final do filme atinge o ponto máximo da contradição vivida pelo caipira no processo de modernização. O caipira enriquece, deixa de ter uma casa de pau a pique e se veste com roupas caras. A dialética acontece quando a linguagem, os costumes, a visão do caipira permanece a mesma. No trecho, vemos que o dinheiro mudou a aparência e não a essência. A própria relação de poder arcaica se preserva na cena: o Jeca não se tornou um empresário e sim um coronel. Ou seja, não se encaixou no processo de produção moderno e sim consolidou a figura do privilegiado do campo. Analisando o filme percebemos que mesmo com a modernização, as antigas estruturas sociais não mudaram. O desenvolvimento industrial no Brasil se adequou às velhas relações de poder.

O sucesso do filme *Jeca Tatu* possibilitou que temas e enredos populares fossem representados em seus filmes. O cineasta já tinha a fórmula do sucesso de público, por isso a repetição era previsível e garantia a bilheteria. Muitos tipos sociais foram abordados desde então. Mas uma camada social que aparecia constantemente na obra mazzaropiana era o imigrante, fosse num papel primário ou secundário. O produtor percebia o imigrante como ator fundamental nas relações de poder no campo e para caracterizar o caipira. Por isso, vamos analisar mais profundamente essa questão nos filmes *Portugal, minha saudade* e *Um caipira em Bariloche*, ambos produzidos em 1973.

### 2.3 – O imigrante caipira

No final do século XIX e início do XX um forte movimento imigratório aconteceu no Brasil, trazendo principalmente povos europeus. Naquele período, a visão que se tinha era que os povos brancos eram mais desenvolvidos que os negros, índios e mestiços. Essa visão

---

<sup>119</sup> Mazzaropi canta a música *O azar é festa* aos 1:27'15" do filme *Jeca Tatu*.

determinista europeia se afirmou no Brasil que passou a incentivar a imigração de povos brancos a fim de alcançar o branqueamento das gerações seguintes e assim atingir o desenvolvimento. A “teoria do branqueamento” ou “teoria das raças” era uma tarefa difícil para o Brasil, que devido a sua alta miscigenação se distanciava da imposição de uma raça pura. Lilian Schwarcz em o *Espetáculo das raças* (1995) argumenta essa questão:

Denominada "darwinismo social" ou "teoria das raças", essa nova perspectiva via de forma pessimista a miscigenação, já que acreditava que "não se transmitiriam caracteres adquiridos", nem mesmo por meio de um processo de evolução social. Ou seja, as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de "tipos puros" - e portanto não sujeitos a processos de miscigenação - e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social<sup>120</sup>.

Neste trecho Schwarcz discute as visões defendidas pelos escritores brasileiros inspirados nas ideias positivistas e no darwinismo social. Um deles é Nina Rodrigues que defende a necessidade do branqueamento baseado na ideia da inferioridade racial. Argumenta que “a raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontáveis serviços à nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que o cercou o revoltante abuso da escravidão (...) há de construir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo”<sup>121</sup>.

Dada a grande miscigenação do povo brasileiro, o governo não deixou de investir na imigração de povos europeus, acreditando, por longo tempo, que em um futuro próximo, o embranquecimento da população brasileira seria um fato. A socióloga Lúcia Lippi Oliveira<sup>122</sup> entende que houve quatro grandes períodos de forte imigração no Brasil. O primeiro corresponde dos anos de 1870 até o final do século XIX, no qual houve um grande contingente de italianos chegado ao Brasil que foram destinados às lavouras de café em regiões pouco habitadas no Oeste paulista. O segundo período é iniciado após o convenio de Taubaté, em 1906, com a política de valorização do café, no qual houve grande imigração luso-hispânica e japonesa. O terceiro período vai do final da Primeira Guerra Mundial até o começo da Segunda Guerra e, por fim, a imigração do pós-Segunda Guerra com a entrada de outras nacionalidades como poloneses, russos, romenos, judeus, entre outros.

Esses imigrantes ao chegarem ao Brasil se depararam com uma cultura diversificada, com crenças e costumes plurais. No interior de São Paulo a cultura caipira teve que se adaptar às influências migratórias. Durante o século XX os imigrantes foram se adaptando à nação de destino e criaram uma identidade própria, que não era nem de suas origens e nem essencialmente brasileira, era a identidade dos imigrantes. Muitos deles chegaram ao Brasil com a intenção de trabalhar muito e enriquecer, pois conheciam o valor monetário.

Aos poucos esses povos recém-chegados foram se estabelecendo nas regiões afastadas e, muitas vezes, promovendo a inserção de determinadas regiões nos ciclos comerciais, principalmente com os avanços industriais nos anos de 1950. Fosse por meio de vendas locais ou produção para o comércio, tais imigrantes, foram responsáveis pelo avanço de movimentos modernizantes em muitas regiões do Brasil. Tal questão tem por base interpretativa alguns

---

<sup>120</sup> SCWARCZ, Lilian. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870/1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 58.

<sup>121</sup> RODRIGUES, R. N. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1997. p. 7.

<sup>122</sup> OLIVEIRA, L. *Nós e Eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

filmes de Mazzaropi que, de certa forma, propõe uma discussão acerca dos imigrantes no país. Os filmes *Meu Japão Brasileiro* (1964); *Um Caipira em Bariloche* (1973) e *Portugal, minha saudade* (1973) são alguns exemplos.

O viés interpretativo, portanto, tem o objetivo de esclarecer questões que são mais específicas e singulares, mas que influenciam diretamente em questões mais amplas. A linguagem cinematográfica, diferentemente das produções acadêmicas e escritas, permite que as relações pessoais e de mentalidades tenham maior foco na análise do que a política ou economia. Apesar disso, não há como separar um elemento de outro de forma determinante, pelo contrário. Tais questões se complementam e torna-se necessário dialogar com essas diferentes linguagens.

No filme *Jeca Tatu* (1959), por exemplo, vimos que o imigrante português é dono da venda em que os caipiras compram mantimentos e que o pagamento é feito através da troca de mercadoria, animais ou até mesmo por porção de terra. A denúncia é que, diferentemente do imigrante, o caipira não reconhece o valor de sua terra e acaba vendendo-a a um preço menor do que realmente vale. Uma das causas, dentre outros fatores, é devido a entrada de bens industriais no campo. A necessidade de bens de consumo, antes desconhecidos, atingiu a maioria das populações rurais que precisou encontrar novas formas de renda para adquirir tais produtos.

Não houve um programa de conscientização para esse povo do campo que se viu cada vez mais despossuído face aos avanços industriais. Muitos imigrantes, em contrapartida, se beneficiaram com essa situação, pois, já lidavam melhor com a questão monetária, principalmente os que passaram ou ouviram histórias de quem passou pelas crises de modernização e urbanização dos países europeus. No filme, percebemos que os caipiras reproduzidos por Mazzaropi, em meados do século XX, não sabia o preço da terra que habitavam.

A questão política é realmente bem presente no filme de 1959, mas outros temas são abordados de forma enfática. Um dos pontos centrais de discussão é a situação entre o caipira e o imigrante italiano. Conflituosa, a relação piora no decorrer do enredo até que chega ao seu auge quando o italiano Giovanni, após comprar grande parte da terra do Jeca, incendeia a casa onde o caipira mora. Nessa cena é possível ver a impunidade em relação aos grandes fazendeiros. O Jeca sabia que não aconteceria nada com o italiano e que o melhor que ele poderia fazer é ir embora do povoado. Ora, esta situação poderia dialogar com centenas de pessoas que foram do campo para a cidade por problemas estruturais do próprio meio rural.

No entanto, Mazzaropi não promove uma crítica ao imigrante, mas sim ao sistema. Como descendente de italianos, reconhecia a cultura caipira como uma mistura de culturas e nacionalidades. Muitos de seus filmes abordam de forma solidária a relação entre imigrantes e brasileiros. Porém, com certo desconforto. No filme *Jeca Tatu*, mesmo os personagens percebendo que estavam na mesma situação, uma dualidade é construída. No final do filme, quando os desentendimentos acabam e tudo se esclarece, os personagens em questão dão-se as mãos e há uma reação de riso intercalado com a seriedade da desconfiança. Ambos são solidários, mas reconhecem que existem fatores que os distanciam, deixando a sensação no espectador de que confiavam um no outro, com certa desconfiança. A imagem abaixo representa bem essa relação conflituosa.



Cena do filme *Jeca Tatu*, 1:27'09”(1959)

Até meados dos anos de 1960, Mazzaropi criou enredos que dialogavam com os problemas sociais do campo. Além dos problemas de terra do *Jeca Tatu*, outro filme em que a denúncia social acontece de forma clara é no filme *A Tristeza do Jeca* (1963) que, como vimos, propõe uma discussão acerca do poder local e do coronelismo que assolava a população do campo. Contudo, é em 1964 que o produtor escreve um dos roteiros mais denunciativos de sua produção que é o filme *Meu Japão Brasileiro*. Para o momento, parecia não ser uma produção que revelasse uma grande obra denunciativa das condições sociais, pelo contrário. Na crítica publicada no jornal *O estado* de São Paulo no dia 28 de janeiro de 1965, o filme é analisado de forma pejorativa.

Questões como o enredo e a comicidade do filme são amplamente criticadas, tanto pela falta de originalidade quanto pela utilização de fórmulas convencionais de produção, característica dos filmes de chanchadas. Analisando outras críticas dos filmes de Mazzaropi, percebemos que tais elementos citados são comumente designados para avaliar as produções mazzaropianas. Porém, o que chama a atenção é esta frase: “De verdade, ninguém esperava desta apresentação de Mazzaropi algo de moderno e inusitado (...) bem como um estudo mais apurado da serenidade e do labor eficiente dos japoneses no Brasil”. Ora a proposta do filme era exatamente essa: mostrar as condições de trabalho dos japoneses em comunidades agrícolas.

Em suas entrevistas Mazzaropi dizia que “documenta muito mais a realidade do que constrói”<sup>123</sup> e é a partir dessa frase que passo a considerar as proposições a seguir. É possível defender que o produtor dedicava maior atenção às práticas cotidianas de seu público. Como vimos, mesmo fazendo sucesso no cinema, o artista não deixava de fazer apresentações em circo e teatros de cidades do interior, ele dizia que era ali que ele testava as piadas, as que faziam o povo rir seriam usadas nos filmes, as que não faziam seriam descartadas. Por isso, vemos nas produções de Mazzaropi, uma preocupação maior com as práticas sociais do que com teorias.

Tomoo Handa, historiador nascido no Japão, entende que a imigração japonesa aconteceu acompanhando a necessidade de mão de obra que o Brasil precisava na lavoura de café no início do século XX, mas que o aumento de necessidade de bens de consumo para além do que se produzia, fez com que muitos imigrantes almejassem ter sua própria porção de terra. Outro fator determinante para que o imigrante deixasse de ser empregado e passasse a ser dono da terra, foi a exaustão do solo por causa da plantação de café. Sem solo fértil para plantar, muitos fazendeiros venderam suas terras. A maioria dos compradores era imigrante, que impossibilitados de plantar, num primeiro momento, se tornaram pequenos comerciantes.

<sup>123</sup> Entrevista a revista “Veja”, intitulada “O Brasil é meu público” no dia 28 de janeiro de 1970. <http://www.museumazzaropi.com.br/sucesso/suc05.htm>. Acesso em 2/10/2014.

No entanto, muitos imigrantes japoneses se adaptaram ao modo de produção agrícola. Não queriam deixar o campo e mudar para a cidade. O sonho dos japoneses no Brasil, segundo Handa, era ser dono de terra para ter liberdade de plantação e de manifestação da sua cultura. O principal tipo de plantação foi o arroz. Os japoneses diziam que já estavam acostumados com o cultivo do grão por “pertencerem ao povo do país de *Mizuho*, ou seja, um país fértil em arroz”<sup>124</sup>.

Essas informações retiradas dos estudos de Handa sobre o modo de produção do imigrante japonês podem ser encontradas no filme de Mazzaropi. *Meu Japão Brasileiro* (1964) é uma produção riquíssima sobre a cultura nipo-brasileira, pois, mostra, a partir da representação do cotidiano rural a relação que era desenvolvida entre brasileiros e japoneses nas áreas rurais do Brasil. Outro exemplo de dado que é trazido pelos estudos de Handa e reproduzido no filme é o amor pela vegetação que os imigrante tem, mais do que pelos animais. Nessa cena, mais uma vez o produtor retrata elementos culturais, pois os dados que lemos nas obras de Handa são encontrados no filme e 1964. Como vemos na imagem a seguir.



Cena do filme *Meu Japão brasileiro*, 1964<sup>125</sup>.

O importante dessa relação entre a fonte fílmica e a escrita é perceber como o enredo do filme é construído para retratar, de forma séria, a cultura japonesa, sem deixar de lado a comicidade e os recursos mercadológicos para ter boa recepção de público. Nesse sentido a relação serve de comparação para analisarmos até que ponto Mazzaropi respeita a veracidade da relação nipo-brasileira, ao invés de só construir um enredo cômico. Tais indagações serão respondidas a partir da análise do enredo, da linguagem, do figurino e cenário do filme.

Fofuca, personagem de Mazzaropi, é dono de uma “pensão Nipo-brasileira” em uma cidade do interior de São Paulo. É uma região onde o cultivo de arroz é predominante. Muitos brasileiros e japoneses enfrentam dificuldade de vender o produto, pois, só tem um fazendeiro na região com transporte para revender na cidade. O problema é que por ser o único comprador, ele coloca o preço que ele quer no produto, muitas vezes, pagando menos do que realmente vale. Cansado de serem “roubados” pelo fazendeiro Leão, os colonos decidem criar uma cooperativa para conseguir levar os produtos para serem vendidos na cidade. O problema

<sup>124</sup> HANDA, T. O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz Editor. Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987. p. 209.

<sup>125</sup> [http://www.japao100.com.br/blog\\_armazem/2007/11/08/o-jeca-e-os-japas/](http://www.japao100.com.br/blog_armazem/2007/11/08/o-jeca-e-os-japas/). Acessado em 26 de fevereiro de 2015.

é que mesmo com a cooperativa, a cidade é muito longe e o trajeto ruim, o que faz com que muito do dinheiro recebido seja para pagar o deslocamento.

Além da dificuldade que os colonos enfrentam na venda de seus produtos, outros fatores aparecem no filme para mostrar os problemas reais dos japoneses nas áreas rurais brasileira. Irritado com a ida dos colonos para cidade, Leão decide praticar uma série de crimes, como sequestrar a mulher de Fofuca; atirar no padre da cidade e acusar os imigrantes de terem batido em seu filho, para colocar a culpa nos japoneses e aumentar o conflito que estava crescendo devido a concorrência na venda de arroz com os brasileiros. Com isso, os estrangeiros começam a ser perseguidos pelos nacionais que acham que a culpa de todas as mazelas do povo é por causa dos imigrantes. Diálogos racistas são reproduzidos de modo a provocar a indignação do público, pois, todo enredo é construído de forma a vitimizar os japoneses.

Como a maioria dos filmes populares da época, romance, cenas de ação, suspense e canção também estão presentes no filme. O amor do filho de Leão por uma japonesa obedece ao recurso do amor proibido, no qual o público torce para que de certo, ao mesmo tempo em que o desaparecimento de Magnólia, esposa de Fofuca, promove certo suspense. Por isso, o filme pode ser considerado uma obra riquíssima em detalhes, não analisando numa linguagem de estrutura cinematográfica, mas sim na representação da sociedade, política e cultura que se pretendeu reproduzir. O baile de comemoração da inauguração da cooperativa é tomado por uma grande quadrilha caipira, na qual brasileiros e japoneses dançam juntos. Já em outra cena, há o ritual japonês que consagra o casamento, mostrando que as culturas não desaparecem, pelo contrário, estão presentes nas tradições e nos ritos populares e que interagem no encontro com outras culturas.

Esse intercâmbio cultural do filme é a representação de que a cultura caipira, mesmo que involuntariamente, incorporou alguns aspectos da cultura dos imigrantes e esse processo deve ser considerado nas análises em estudo. Ainda há poucas pesquisas que contemple as relações entre imigrantes e caipiras, e, sem dúvida, os filmes de Mazzaropi são fontes riquíssimas de inter-relação cultural. Era uma necessidade representar os imigrantes que correspondiam a grande parte de seu público. Como ele mesmo dizia: “Eu represento os personagens da vida real. Não importa se um motorista de praça, um torcedor de futebol ou um padre. É tudo gente que vive o dia-a-dia ao lado da minha plateia”<sup>126</sup>.

Por isso, fez mais dois filmes em que os títulos já diziam se tratar de outras culturas. No filme *Portugal, minha saudade* (1973), a proposta construída é menos a relação entre brasileiros e portugueses e mais exaltar a cultura lusitana. O filme começa em uma vila de Portugal, onde uma família de portugueses está embarcando para o Brasil com apenas um dos dois filhos gêmeos do casal. A outra criança fica sob os cuidados dos avós. Na cena seguinte, os anos se passaram e um dos gêmeos Sabino, residente no Brasil, está em uma feira na cidade de Taubaté vendendo frutas sem licença. Enquanto isso, em Portugal, o outro menino, Agostinho, ficou rico e sonha em reencontrar seu irmão. Os gêmeos são interpretados por Mazzaropi, que neste filme assume outra caricatura que não a de caipira quando interpreta o português.

O filme pode ser considerado uma comédia dramática. Muito do enredo é construído em cima de cenas tristes. Cansados de morar à custa do filho e receber críticas, Sabino e sua esposa decidem se mudar para um asilo. Porém, a cena mais triste do filme acontece na noite de ano novo. Ao som da música *Fim de ano*, interpretada por Angela Maria, a maioria dos moradores do asilo está comemorando a virada do ano com seus familiares, somente Sabino e sua esposa ficam esperando seus parentes, numa mistura de esperança e tristeza. Até que se cansam de esperar e a tristeza abre espaço para a solidão.

---

<sup>126</sup> Veja. Op.cit. Acesso em 8/10/2014.

Desconfiando de algo errado na vida de seu irmão, Agostinho viaja para o Brasil e descobre que Sabino foi parar em um asilo. O português decide, então, levar o caipira com ele para Portugal. Nas cenas seguintes, gravadas em Lisboa, Coimbra e Fátima, o telespectador entra no universo lusitano. A língua, a paisagem e os costumes portugueses são valorizados na produção. A música *Portugal, minha saudade* interpretada por Reginaldo Pessoa assegura momentos de nostalgia ao filme. Enquanto a música toca, são exibidas belas paisagens de Lisboa que se encontram com a letra da música que diz “Ai que saudade de Lisboa, que eu tenho que eu sinto, meu Deus. Ai que saudade que eu tenho daquele jardim todo em flor...”.

Dessa forma, percebemos que a preocupação do filme era mostrar um pouco da cultura, geografia e religiosidade portuguesa. Por isso, é importante entender um pouco do contexto de criação do filme e até que ponto ele dialoga com seu período de produção. O cinema representa, de certa forma, o contexto histórico do lugar e personagens que ele reproduz, ou melhor, ele propõe exibir para um grande número de público enredos que faziam sucesso no período. Assim, podemos inferir que o público de Mazzaropi queria conhecer outras paisagens, nem que fosse somente no momento de exibição do filme. As produções de *Portugal, minha saudade* e *Um caipira em Bariloche*, ambos produzidos no mesmo ano, 1973, podem ser um indicio dessa vontade dos espectadores no período.

De qualquer modo, Mazzaropi queria sofisticar o modo de fazer cinema no Brasil. Gravando no exterior, estava levando um pouco da nossa cultura para outras partes do mundo. Os filmes citados são bem diferentes entre si, apesar dos dois trazerem o caipira no exterior, em *Um Caipira em Bariloche* é que essa inter-relação ganha força. Por ser uma cidade turística que neva, o estranhamento do caipira chega ao extremo. Tudo parece ser novo para ele. A temperatura, o modo de vestir e o ski são os principais elementos que o caipira tem que se adequar num primeiro instante.

O filme propõe uma viagem para Bariloche, foca na paisagem da cidade, com o lago e a montanha coberta de neve ao fundo. Além disso, as pistas de ski e o próprio personagem de Mazzaropi esquiando já proporcionam grandes risadas. É um filme que mistura suspense, romance e ação, mas que, diferentemente da década de 1960, propõe um enredo menos denunciativo e mais representativo da cultura. Mesmo sem estender muito a discussão sobre a relação entre argentinos e brasileiros, faz alusão a cultura argentina, com a música *Mi Buenos Aires querida* cantada por Mazzaropi.

A relação entre esses dois momentos de produção de Mazzaropi que correspondem aos anos de 1964 e 1973 pode estar na mudança de abordagem que o produtor propõe. Nos filmes dos anos de 1970 percebemos uma diminuição das denúncias sociais na construção do roteiro do filme. As cenas que mostravam as condições sociais dos pequenos produtores rurais são substituídas por paisagens estrangeiras. Nesse sentido, o regime militar pode ser visto como um dos motivos da mudança, visto que as produções a partir dos anos de 1972 tinham que se preocupar com a censura política, mesmo as comédias que, muitas vezes, tinham que enviar o roteiro para ser analisado pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), criada pelo governo na intenção de controlar as produções culturais no Brasil.

Analisaremos a relação entre a política e a produção cinematográfica de Mazzaropi no próximo capítulo. Aqui fica um pouco da trajetória do caipira paulista no século XX, baseadas na interdisciplinaridade comum a trabalhos científicos que procuram se aproximar da realidade estudada. Nesse sentido, a literatura (como arte), o cinema e a produção acadêmica das Ciências Humanas e Sociais fazem com que perguntas do presente encontrem respostas nas diversas produções do passado, que nessa universalidade reconhece e valoriza tradições que foram fundamentais para a construção de identidades e mentalidades atuais.

## CAPÍTULO III

### Beethoven x Tônico e Tinoco – a universalização do Jeca no cinema e na memória social.

“Quando eu morrer, tudo isso vai ficar pro cinema nacional”<sup>127</sup>

#### 3.1 - Censura e industrialização – o contexto político da produção de Mazzaropi

A partir dos anos de 1960, Mazzaropi começou a alterar as temáticas de seus filmes. Muitos deles, até aquele momento, propunham uma leitura crítica da sociedade brasileira, principalmente no que concerne às relações sociais do campo. Mas essa condição mudou, dentre outros fatores, com a instauração do regime militar no Brasil, em 1964<sup>128</sup>. Com essa política, uma série de medidas autoritárias foi colocada em prática pelos governantes, sendo uma delas a oficialização um novo órgão de censura: “Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP)”, no ano de 1972. Com essa medida, ficou ainda mais necessário que os produtores de cinema enviassem o roteiro para ser analisado antes de chegar às salas de exibição. Sabendo dessa nova condição, muitos cineastas passaram a investir em roteiros menos críticos. Talvez por esta razão *Meu Japão Brasileiro* (1964) tenha sido o último filme com denúncias sociais diretas que Mazzaropi fez até 1978, quando produziu *Jeca e seu filho Preto*<sup>129</sup>.

Ao mesmo tempo em que o governo militar limitava algumas produções que fossem contrárias ao sistema político instalado, incentivava às produções de caráter comercial. A criação da *Embrafilme* é um ponto central nesse debate, visto que configura uma forma de incentivo à produção de filmes nacionais capazes de competir com o mercado internacional. Esta empresa estatal tinha o intuito de fomentar a indústria cinematográfica brasileira. Criada em 1969, sob o decreto-lei nº862 de 12 de setembro do mesmo ano, tinha como objetivo principal “a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos”<sup>130</sup>. Ou seja, o governo tinha interesse de industrializar e exportar as produções do cinema brasileiro.

O mesmo objetivo era compartilhado por Mazzaropi, que em suas entrevistas não escondia seu desejo de criar uma indústria de cinema no Brasil. Como vimos, as produções *Portugal, minha saudade* (1973) e *Um caipira em Bariloche* (1973) são exemplo dessa abertura para o diálogo internacional. As cenas gravadas no exterior produziam uma dualidade de representação, pois promovia a reprodução de duas culturas distantes, que se reconheciam e se relacionavam. Em termos práticos, a proposta de Mazzaropi em 1973 era mostrar a cultura brasileira no exterior e propor que os brasileiros conhecessem melhor as culturas estrangeiras.

<sup>127</sup> “MAZZAROPI – Leilão divide herança do Jeca”. *Jornal do Brasil*. 30 de agosto de 1984.

<sup>128</sup> Tema já muito analisado, para maior aprofundamento, ver, entre outros: FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Revista Brasileira de História, vol. 24, no. 47, São Paulo, 2004; ANGELO, Vitor Amorim de. *Ditadura militar, esquerda armada e memória social no Brasil*. São Carlos:UFSCAR, 2011; RESENDE, Maria José. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade, 1964-1984*. Londrina: EDUEL, 2013;

<sup>129</sup> Mazzaropi propõe nesse filme uma discussão sobre o racismo. Tal tema era proibido pelo governo militar em nome da “democracia racial” que os governantes defendiam. Ver em GUIMARÃES, A. *Racismo e antirracismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

<sup>130</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm). Acessado em 24 de outubro de 2014.

Tal método de abordagem fez com que a maior parte de seu público, pessoas humildes do campo e da cidade, pudesse conhecer melhor a cultura de seus vizinhos imigrantes de uma forma mais profunda. Além disso, o cineasta propôs que o campo fosse valorizado, pois nos dois filmes, por mais belas e tranquilas que fossem as paisagens e modo de vida das cidades estrangeiras, nada era melhor do que sua modesta vida no interior. Os elementos mercadológicos assumem papel de destaque, também, nesses filmes, as cenas de ação, as canções e o romance permanecem. A diferença está nas cenas gravadas no exterior.

Esse incentivo à exportação de filmes nacionais se relacionava diretamente com o processo de modernização do Brasil, evidentemente em questões econômicas, mas também em questões socioculturais. Mazzaropi ocupava um lugar privilegiado nesse quadro dos avanços industriais de produções artísticas. Dono de produtora e distribuidora cinematográficas, não dependia de financiamento externo para sua produção, contava apenas com o retorno do dinheiro através das bilheterias de seus filmes. Tinha grande influência sobre o público, fator que pode ser comprovado nos índices de bilheteria que atingia.

Além disso, essa influência do produtor sobre a população brasileira fez com que o governo militar reconhecesse a importância de Mazzaropi para o cenário cinematográfico nacional. Por isso, o então presidente, Emílio Médici, recebeu o cineasta para discutir a isenção de impostos nas importações de equipamentos cinematográficos. Mazzaropi queria melhorar a qualidade técnica de suas produções, mas a falta de equipamento limitava essa proposta. A intenção do produtor era criar uma indústria de cinema no Brasil, com os mesmos efeitos especiais e recursos tecnológicos com os quais os filmes hollywoodianos eram produzidos. Porém, tal objetivo só seria alcançado se o governo colaborasse com a redução de impostos sobre importações de equipamentos cinematográficos. A iniciativa do cineasta em conversar com o então presidente se dava a partir de uma visão mercadológica que ambos tinham do cinema; da exportação e do desenvolvimento econômico através, também, do mercado de bens culturais.



Encontro entre o presidente Médici e Mazzaropi em 1971<sup>131</sup>.

<sup>131</sup> Imagem cedida pelo Centro de Documentação e Pesquisa Histórica – CDPH (UNITAU).

Desde que criou sua produtora, Mazzaropi contava com o aluguel de equipamentos da antiga companhia Vera Cruz. Eram os mais modernos equipamentos nos anos de 1950, mas nos anos de 1960 e 1970, principalmente após a difusão dos filmes coloridos, tornou-se cada vez mais necessário a importação de equipamentos mais modernos. Não havia a produção desses aparelhos no Brasil, como não havia muitos outros elementos importantes para a produção de um filme. Ao contrário do que muitos críticos de cinema diziam, o produtor investia pesado em suas fitas, fosse na utilização das mais modernas técnicas ou na contratação de profissionais renomados.

Mesmo assim, algumas críticas especializadas não reconheciam esse esforço do produtor que, muitas vezes, foi chamado de oportunista e ultrapassado. Em uma coluna o jornal “Última Hora”, o crítico Oswaldo Fassoni proferiu as seguintes palavras:

Durante todos estes anos bancando o caipira – falso, diga-se – Amácio Mazzaropi não teve nenhum filme que pudesse ser inserido entre os que houve de bom no cinema brasileiro. Mas sempre vendeu seu peixe com sucesso, metido nas roupas dos jecas e pregando uma falsa apologia da bondade. No entanto, seus últimos filmes haviam adquirido uma qualidade técnica mais apurada, seus temas mais recentes tinham um recheio mais plausível – principalmente as sátiras aos exorcistas e outros modelos importados. Presumia-se, assim, que também este “Jecão... Um Fofoqueiro no Céu” (cines Rio Branco, Belas Artes/Centro, Art-Palácio) fosse uma continuidade desse crescimento em qualidade. Mas Mazzaropi conseguiu, aqui, realizar seu pior trabalho. Um monumento em primarismo, mau gosto e falta de sensibilidade, pecados que, creditados a ele, podem ser também levados à conta de seu inseparável colaborador, Pio Zamuner, a eminência parda do Jeca que o cinema brasileiro já teve e hoje não tem mais. Mazzaropi acabou<sup>132</sup>.

Essas duras palavras do crítico refletiam o momento vivido por parte da intelectualidade do período que lutava contra o regime autoritário e criticava as produções que fossem alheias às lutas.

No entanto, não era só Mazzaropi que produzia filmes comerciais naquele período. Com o investimento da *Embrafilme*, muitos filmes nacionais passaram a ser promovidos visando o entretenimento. No início dos anos de 1970 o Ministério da Educação passou a incentivar a produção de filmes históricos. Um dos mais famosos filmes desta temática é *Independência ou Morte* (1972), dirigido por Carlos Coimbra. Este filme que aborda o processo de independência do Brasil agradou tanto o governo da época que o presidente Médici disse:

“desejo registrar a excelente impressão que me causou. Está de parabéns toda a equipe diretor, atores, produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história. Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas plateias. Adequado na interpretação, cuidadoso na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e, sobretudo, muito brasileiro *Independência ou morte* responde à nossa confiança no cinema nacional” Emilio G. Médici Presidente da República<sup>133</sup>.

<sup>132</sup> FASSONI, O. “Sai de baixo, Mazzaropi”. Folha de São Paulo 1977.

<sup>133</sup> BERNARDET, J. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 54.

Este filme seguia a lógica proposta pelos militares do período que era criar um sentimento nacionalista no povo brasileiro. A intenção era valorizar a história do Brasil e propor um reconhecimento de luta do passado. Esses roteiros eram, de certa forma, delimitados pelo governo, pois a *Embrafilme* financiava os roteiros, dificultando a escrita de roteiros originais. Os filmes que não se encaixavam nas propostas do governo não recebiam incentivos. Além disso, outro fator que limitava a produção de filmes nacionais era o incentivo que o governo dava à divulgação de filmes estrangeiros no Brasil. Isso prejudicava a qualidade da produção dos filmes nacionais que não tinham o mesmo acesso aos recursos tecnológicos dos filmes de Hollywood.

O avanço industrial dos filmes nacionais pode ser estudado a partir dessa lógica de concorrência com os filmes estrangeiros. Na tentativa de não perder público, os cineastas brasileiros passaram a produzir títulos inspirados nas produções norte-americanas. Essa questão é defendida pelo especialista em cinema, Jean-Claude Bernadet que diz: “já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado”<sup>134</sup>. Essa influência estrangeira nas produções nacionais é um dos fatores mais importantes para entender a produção cinematográfica brasileira.

Muitos estudiosos diriam que nesse contexto de produção cultural, o público exerce o papel passivo no movimento. Theodor Adorno e Max Horkheimer, nomes da Escola de Frankfurt, são exemplos de pesquisadores que vêem a indústria cultural como um forte movimento alienador da sociedade. Sob essa visão, os espectadores e consumidores de culturas estariam sendo manipulados por uma força mercadológica que age para coerção social. No texto “Dialética do Esclarecimento”, os autores defendem que:

O filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos — e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro — paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva.<sup>135</sup>

Nesta abordagem, os filmes teriam a função de controlar a sociedade, construindo uma mentalidade coletiva influenciável. No entanto, tal visão é muito debatida nas ciências humanas. Mesmo concordando com alguns conceitos e movimentos desses estudiosos da Escola de Frankfurt, existe, também, os estudos que vêem o outro lado dessa relação. Por mais que a indústria cultural imponha certos elementos às produções culturais, não é um movimento unilateral. Há de perceber que por outro lado, seja no mesmo sentido ou em sentidos contrários, existem manifestações estéticas e artísticas que independem do mercado. Como defende o antropólogo Martin-Barbero: “a existência de uma pluralidade de experiências estéticas e uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte possibilita que a produção cultural seja vista para além dos protocolos industriais”<sup>136</sup>.

No caso da produção mazzaropiana, a mudança nos argumentos e roteiros dos filmes reflete muito mais um desvio de abordagem do que uma mudança estética. Isso pode ser comprovando na análise das críticas que o cineasta recebia, principalmente em relação à

---

<sup>134</sup> *Ibidem*. p. 70.

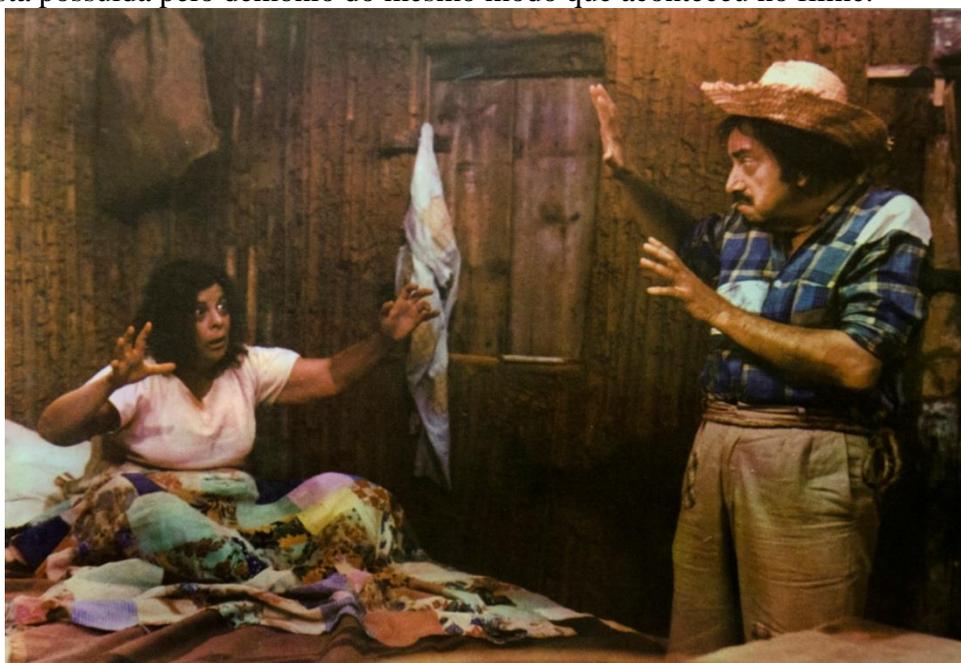
<sup>135</sup> ADORNO, T. HORKHEIMER, M. “Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos”, 1947. [http://www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ\\_esp/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](http://www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ_esp/fil_dialetica_esclarec.pdf). Acessado em 16 de janeiro de 2015.

<sup>136</sup> MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 2008. p.82.

repetição dos enredos, que Oswaldo Fassoni tanto criticava. Mas esse fator não era um problema para Mazaropi que tinha o sucesso de bilheteria como objetivo. Em nosso estudo percebemos os filmes do cineasta como exemplos de produções que descobriram a fórmula do sucesso e a manteve. Por isso, é com base na manutenção dessa estética de produção que defenderemos as proposições a seguir.

Mazaropi, como vimos, tinha o objetivo de construir uma indústria cinematográfica no Brasil. Tal feito só poderia ocorrer respeitando dois elementos fundamentais: o primeiro diz respeito aos objetivos comerciais da produção audiovisual e o segundo aos objetivos estéticos. Por isso, antes de se contraporem, esses elementos se complementam. Essa questão pode ser observada através do argumento do historiador Marcos Napolitano que contrapõe a visão de Adorno sobre estética e mercado, pois em seus estudos percebe que “Na visão sistêmica da teoria *adorniana* estas singularidades históricas poderiam até ser irrelevantes. Para o historiador são justamente os detalhes que perturbam o sistema que devem ser examinados. Não se trata de estabelecer hierarquias entre um e outro, mas de configurar objetos complementares de análise”<sup>137</sup>.

Em *Jeca contra o capeta* (1975) vemos a representação desse debate. Neste filme, é possível observar os elementos estéticos característicos dos filmes mazaropianos com a particularidade de que o cunho mercadológico está na paródia feita ao sucesso hollywoodiano de grande sucesso da época, *O exorcista* (1973). Logo nas primeiras cenas o telespectador se familiariza com o enredo. Os habitantes do povoado caipira do interior de São Paulo ficam assustados com alguns acontecimentos inexplicáveis na região. Muitos acham que Poluído, a esposa de Poluído (personagem de Mazaropi) está possuída pelo demônio porque a cama em que a mulher dorme se move sozinha. A primeira explicação que vem a mente das pessoas é que ela está possuída pelo demônio do mesmo modo que aconteceu no filme.



Cena do filme *Jeca contra o Capeta*, 1975.

A cena em questão é muito rica em detalhes, Poluído garante que a mulher está com o demônio no corpo igual à moça do filme “O eletricista”<sup>138</sup>. A notícia corre por todo o povoado

<sup>137</sup> NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001. p. 9.

<sup>138</sup> Termo usado pelo personagem de Mazaropi, Poluído, para se referir ao filme *O Exorcista* (1973).

até chegar aos ouvidos do padre que logo que recebe a informação vai ao encontro de Poluição. Ao chegar se depara com muitas pessoas em volta da cama da mulher, rezando num coro que misturava medo e devoção. Até mesmo o padre, num primeiro momento, acha que se trata de um caso de exorcismo. No entanto, Poluído começa a achar estranho a cama se mexer sozinha e num ato de coragem vai olhar de baixo dela para descobrir o real motivo: lá havia vários cachorros que se mexiam e, conseqüentemente, fazia a cama balançar. Ao descobrir o motivo lógico da movimentação da cama, Poluído começa a rir das pessoas que acreditaram no demônio no corpo. Considerando as piadas e a menção ao filme estadunidense, essa cena pode ser entendida como uma crítica ao filme norte-americano.

O fato era que o cineasta não gostava da abertura que o mercado de filmes estrangeiros tinha no Brasil. Sua crítica recai sobre a falta de investimento no cinema nacional. Se tivessem produzido um filme do mesmo suporte mercadológico que *Tubarão* (1975) e *O Exorcista* (1973), exemplos de filmes hollywoodianos que fizeram grande sucesso no Brasil nos anos de 1970, o dinheiro ficaria no país para ser investido no cinema nacional. O que o cineasta queria é que fosse desenvolvida, no Brasil, uma indústria de cinema, mas isso não seria possível se a abertura para o produto estrangeiro permanecesse.

Deste modo, Mazzaropi possibilita um leque de interpretações. Desconhecendo sua real proposta, podemos dizer que ele queria garantir seu sucesso de público parodiando filmes de sucesso internacional, ao mesmo tempo em que queria abordar questões socioculturais essencialmente brasileiras, como, por exemplo, o imaginário da população rural, o cotidiano do campo e a identidade brasileira, preservando assim a estética rural e a temática caipira de seus filmes. Portanto, esse movimento micro analítico serve de exemplo para entendermos questões mais amplas da sociedade, principalmente na relação entre elementos da indústria cultural e elementos estéticos e artísticos dos cineastas.

Já abordamos bastante a questão estética da obra do cineasta, bem como a cultura caipira que ele representava. Sobre a questão mercadológica, a maior parte dos relatos que se tem sobre os filmes de Mazzaropi está principalmente em seus lançamentos. Ao passo que os jornais da época não poderiam deixar de noticiar o sucesso dos lançamentos dos filmes do produtor, faziam-no criticamente. Muitos críticos ressaltavam a falta de técnica, precariedade de recursos e repetição de enredo ao mesmo tempo em que concordavam que estavam a avaliar mais um sucesso de público. É o caso de argumentar que existiam especialistas em cinema que explicavam o grande número de espectadores nos filmes de Mazzaropi a partir da condição de subdesenvolvimento do Brasil. Para eles, só tal condicionamento seria a explicação cabível para o sucesso.

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. Todavia, quando um homem tido como de cultura, tendo em suas mãos um instrumento de divulgação, senta-se numa poltrona de cinema e aprecia o vulgarismo, a imbecilidade, o primarismo (e ainda recomenda como de alto teor), então, é a mediocridade, é o andar para trás. Neste caso, ele se emparelha àquele que, na tela, vende por baixo preço, a cretinice<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Loyola, Ignácio. A Contribuição de Mazzaropi para o Retrocesso. Última Hora, 4 de fevereiro de 1965. Cine-Ronda.

Entretanto, temos que considerar o momento pelo qual país estava passando. A crítica de Loyola é de 1965, ano em que muitas produções culturais foram feitas de modo a contestar o regime militar recentemente instaurado. Era o período dos grandes festivais da canção, da incidência do Cinema Novo e de peças teatrais contrárias à ditadura. Nesse contexto, o cinema Mazzaropiano era visto como um tipo de produção que alienava a população e mascarava os problemas políticos. No entanto, veremos que essa crítica era comum a outras produções do período de repressão brasileiro que não enfatizaram as denúncias sociais. É o caso de Nelson Pereira dos Santos que produziu, em 1979, o filme *Estrada da Vida*, uma película que contava a história de vida de Milionário e José Rico.

O caso de Nelson Pereira dos Santos é ainda mais emblemático, pois era considerado o pai do Cinema Novo. Ora, como precursor da estética “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, característica máxima dos adeptos do Cinema Novo que tinha por objetivo produzir filmes baratos com a intenção de denunciar as desigualdades sociais do Brasil, era quase inevitável a indignação de alguns especialistas de cinema da época frente à produção. A crítica aumentava à medida que pensavam a dupla Milionário e José Rico como produtos da indústria cultural, pois o sertanejo era visto como um estilo alienador da sociedade.

Nas palavras de Nelson Pereira dos Santos “O que acontecia na época (1979) é que havia um processo de discriminação, um preconceito evidente contra esse gênero musical que é bastante popular. Já que estamos na época do “Deus mercado” é preciso reconhecer esse fenômeno cultural importantíssimo”.<sup>140</sup> Esta entrevista concedida a Paulo Markun foi feita em 1999 e ainda naquele ano, o cineasta defendia sua atitude de filmar a história da dupla caipira, reconhecendo o preconceito que os especialistas tinham em relação ao gênero popular em geral. Em outra entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos na revista “Estudos Avançados” em 2007 mais uma vez o cineasta se defende frente a pergunta da revista,

ESTUDOS AVANÇADOS – *Estrada da vida e Dois filhos de Francisco* são filmes que retratam um aspecto muito importante de nossa realidade cultural. No primeiro, a fama veio por causa do prazer de cantar, e, no segundo, é desejo pela fama que leva ao canto. Creio que isso é reflexo da evolução do nosso capitalismo no campo cultural...

NPS – Boa observação. Está sendo então um capitalismo positivo (risos).

*Estrada da vida* tem relação com minha história: meu pai era caboclo do noroeste de São Paulo, gostava de música caipira, mas era impedido pelos filhos, éramos quatro, a ouvir seus programas no rádio. Queríamos ouvir música americana, a moda da época.

A justificativa do cineasta é de que ele queria fazer uma homenagem ao seu pai, que era caipira. No entanto, levando em consideração a teoria de Mazzaropi de que São Paulo é uma cidade de caipiras<sup>141</sup>, podemos defender que o sucesso dessa estética estava na presença do mercado consumidor. A identificação que a música e os filmes de gêneros caipiras causavam no público é reflexo da identidade caipira presente na população de grande parte do Brasil da época. Nesse sentido, os intelectuais não conseguiam romper a dissidência da estética caipira porque o mercado consumidor de bens culturais era majoritariamente adepto do estilo.

Reconhecendo esse mercado consumidor, Mazzaropi deixou de lado as críticas e focou na produção de seus filmes anuais, consolidando cada vez mais suas produções nos circuitos paulista de cinema. O sucesso com o público era tão grande que Mazzaropi conseguia a maior

<sup>140</sup> Nelson Pereira dos Santos, TV Cultura, *Programa Roda Viva*, Segunda-feira, 15 de Março de 1999.

<sup>141</sup> Ver “O Jeca contra o tubarão” (depoimento exclusivo: Mazzaropi). *Jornal Movimento* 5/4/76. Depoimento a Caco Barcelos.

sala de exibição de São Paulo para lançar seus filmes. Os jornais não podiam deixar de noticiar seus lançamentos que comumente faziam com que as principais ruas do centro da cidade parassem. Essa questão fica bem clara quando observamos a matéria de Paulo Moreira Leite no jornal *Folha de São Paulo* do dia 08 de junho de 1977.

“São duas mil pessoas, o trânsito está interrompido numa faixa da Avenida São João, o Largo Paissandu está agitado. Uma escola de samba, uma banda do interior as duas misturando batucada e marchinhas ao mesmo tempo. Motocicletas e viaturas do DSV, sirene, 5 soldados da PM e um sargento. Dois caminhões de uma estação de televisão, holofotes, fotógrafos. Então, com 45 minutos de atraso, o gálgaxie preto estaciona junto à calçada do cine Art-Palácio, para a cerimônia de estréia do filme Jecão...um fofoqueiro no céu”<sup>142</sup>.

Esses dados acima foram apresentados em 1977, Mazzaropi já havia consolidado sua produtora que a partir de sua fundação em 1959 passou a produzir um filme por ano e todos de grande sucesso de bilheteria.

Os anos de 1970 foram fundamentais para a produção de Mazzaropi. Em todos os lançamentos era esperado um grande número de pessoas. O produtor determinava que fossem feitas em média 35 cópias que eram distribuídas a um grande número de salas ao mesmo tempo. Sabendo que seu grande público estava em São Paulo segurava as fitas durante um mês só no estado paulista, para depois distribuir no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Recife e Porto Alegre.

O sucesso com o público fez com que as críticas se dividissem entre a avaliação estética do cineasta e a mercadológica. Paulo Moreira Leite foi enfático ao analisar a renda dos filmes mazzaropianos, especialmente o *Jeca Macumbeiro* (1974), segundo a informação do crítico, este filme atingiu um total de 530 mil e 306 espectadores com um ano de exibição, a maior bilheteria nacional do ano de 1975 atingindo 10,5 milhões de cruzeiros<sup>143</sup>. Essa afirmação sugere a demonstração da importância de Mazzaropi naquele momento. O que em certa medida incomodava alguns críticos e chamava a atenção de outros tantos. A comédia caipira e as produções repetitivas do cineasta faziam um sucesso inquestionável.

No entanto, focar nosso diálogo apenas para a relação entre estética e mercado nos filmes de Mazzaropi pode ser limitante. É fundamental contextualizarmos essa questão considerando o momento político, social, econômico e cultural do país, além de outras produções culturais. Músicas, filmes e peças teatrais foram produzidos no país, mas muitas dessas produções não foram divulgadas internamente porque contestavam o regime instaurado. Muitos cineastas, como Glauber Rocha, passaram a produzir filmes com vistas a prêmios internacionais e conquistar mercado externo. Não que esses cineastas quisessem tal situação. Isso acontecia pela falta de liberdade para divulgação e exibição de tais filmes no Brasil. Mazzaropi parecia passar à margem dessa situação, adaptando-se a nova condição política e mantendo a comédia como argumento para escapar da censura.

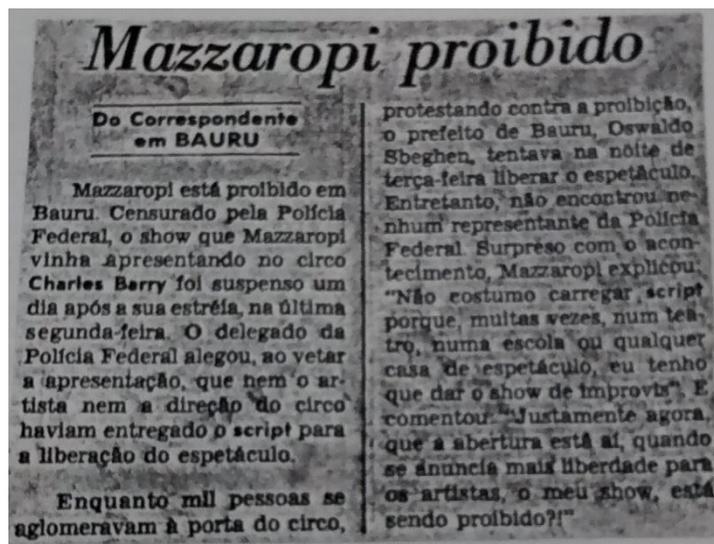
Mas nem mesmo o comediante ficou ileso da censura do regime militar. Se olharmos a imagem<sup>144</sup> abaixo vamos perceber que seu show na cidade de Bauru, interior de São Paulo, foi proibido pela falta de “Script”.

---

<sup>142</sup> Leite, Paulo Moreira . A Hollywood caipira. Folha de S. Paulo 08 de junho de 1977.

<sup>143</sup> *Idem*.

<sup>144</sup> Recorte de jornal presente no acervo *Mazzaropi* do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade de Taubaté. (CDPH/UNITAU).



Esse é mais um exemplo da contradição do regime militar. Era um governo que incentivava e financiava produções culturais, mas limitava e impedia outras tantas. Nesse sentido, podemos ver Mazzaropi um pouco contraditório na relação com o regime militar, pois, mesmo tendo questionado a censura que sofreu, era receoso quanto aos caminhos que o país iria tomar na redemocratização. No texto “O pensamento vivo de Mazzaropi”, escrito por Camões Filho em 21 de junho de 1981 que faz referência a uma entrevista dada pelo cineasta no dia 12 de setembro de 1979, é possível ver um pouco de seu pensamento sobre política:

“Temos que ajudar o presidente, senão vira baderna, o que não nos interessa. O que interessa para nós é sabermos usar a liberdade. Portugal não soube. A democracia é como uma história que eu sempre conto. Veio a banda da rainha da Inglaterra tocar num pequeno país. O rei cismou de ter uma banda igual, com todos aqueles instrumentos, aquela pompa toda. Ninguém sabia tocar nada. Democracia é assim: é preciso saber tocar os instrumentos. Se nós brasileiros soubermos tocar teremos uma democracia sim”<sup>145</sup>.

Em suas palavras percebemos o cineasta um pouco receoso sobre o processo de redemocratização. Talvez sua preocupação estivesse relacionado a onda de protestos que assolavam o país em nome da democracia. Além disso, a anistia era um tema em pauta no período da entrevista, tanto que o repórter pergunta a opinião do cineasta sobre o tema que diz:

“Por mim soltava todo mundo. O sujeito tem alguma razão para praticar alguma coisa. Embora ele esteja errado, ele está certo. Para mim, vou lá na penitenciária e solto todo mundo. Abro a porta e solto todos. É o meu temperamento, não mato nem uma galinha. Deus me deu uma profissão muito boa que é fazer rir. Eu quero o país assim, sem o sujeito temer sair de casa e não voltar”<sup>146</sup>.

Essa reportagem é uma fonte interessante de informação para o pesquisador que quer se inserir no contexto que está analisando. Serve para preencher lacunas e mostrar elementos para além da produção. Resgata alguns fatores que podem estar ligados à visão do cineasta, como, por exemplo, o espaço que tinha para exibição de seus filmes no regime militar e a preocupação com a nova condição política.

<sup>145</sup> FILHO, Camões. “O pensamento vivo de Mazzaropi”, em Vale Paraibano, 21-jun-1981, São José dos Campos, arquivo da Hemeroteca do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica – CDPH, da UNITAU.

<sup>146</sup> *Idem*.

A relação entre Mazzaropi e os militares era uma via de mão dupla, pois ao passo que o produtor, de certa forma, se beneficiava com a política instaurada, o governo encontrava no comediante a oportunidade de industrializar o cinema. O problema é que a industrialização do cinema brasileiro sempre encontrou nos filmes norte-americanos uma barreira. A população brasileira era fortemente influenciada pela cultura estadunidense, fator que pode ser comprovado nas manifestações culturais, no modo de vestir, nos produtos a serem consumidos e até mesmo na aceitação de conceitos previamente negados.

Mazzaropi aparece desse modo como uma possibilidade de manifestação do nacional no comportamento coletivo, resgatando a identidade caipira em uma população cada vez mais investida de comportamentos estrangeiros. Não podendo deixar de sofrer influências norte-americanas em seus filmes, reproduzidas em alguns personagens ou situações muitas vezes em forma de paródia, contrapôs a onda cultural americana chamando atenção para o que era estritamente nacional, pois, em meio a essas mudanças e imposições da modernidade, encontrava no cinema uma forma de preservar e representar a tradição, os comportamentos e os costumes populares.

### 3.2 – Caipira e empresário de sucesso

Ao analisar a obra fílmica de Mazzaropi percebemos que é necessário nos reportar à história de vida do cineasta que, de certa maneira, influenciou muitas de suas obras. A infância no interior paulista criou uma forte identidade no menino que cresceu sob os elementos comuns do cotidiano do interior, a vida rústica e os costumes locais<sup>147</sup>. Aos 7 anos mudou-se para a capital paulista onde teve que se adaptar à vida agitada da cidade grande, experiência que pode ter influenciado na construção de muitos dos personagens de seus filmes<sup>148</sup>. A infância e adolescência foram marcadas pela falta de dinheiro de sua família, seus pais não tinham muitos recursos e quase sempre passavam por problemas financeiros.

Desde criança tinha o sonho de ser artista. Adorava ir ao teatro e ver os personagens Genésio e Sebastião de Arruda contando piadas com trejeitos e sotaques caipiras<sup>149</sup>, eram peças que faziam muito sucesso no teatro paulista dos anos de 1920. Na adolescência, Mazzaropi começou a se envolver diretamente com o teatro. Numa de suas entrevistas disse que chegou a trabalhar com teatro na adolescência, “mas não como ator - eu pintava cenários. Aliás, eu amava a pintura, sempre amei a pintura. Pois bem, um belo dia "perdi" o pincel e resolvi seguir a carreira de ator”<sup>150</sup>.

Seja por influencia das peças de teatros, ou mesmo pelo sonho de se tornar ator, o fato é que Mazzaropi aos 15 anos já estava totalmente envolvido com a arte de representar. Começou contando piadas em apresentações de circos que chegavam a sua cidade, mas logo decidiu juntar-se a uma dessas trupes circenses e percorrer o interior paulista para se apresentar. A realidade circense o fascinava, estava cada vez mais mergulhado na vida artística, o que fez com que seus pais comessem a ajudá-lo<sup>151</sup>. Assim passou a se apresentar em teatros como vemos no cartaz ao lado<sup>152</sup>.



<sup>147</sup> Matos, Marcela. Sai da Frente: A vida e obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. pp. 15 – 16.

<sup>148</sup> \_\_\_\_\_, p. 16.

<sup>149</sup> Em entrevista a revista Veja intitulada “O Brasil é meu público” no dia 28 de janeiro de 1970.

<sup>150</sup> *Idem*.

<sup>151</sup> Matos. p. 29.

<sup>152</sup> Este cartaz está presente no acervo “Mazzaropi” do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade de Taubaté - UNITAU.

Em uma entrevista pra revista *Veja* no ano de 1970, Mazzaropi disse que não foi nada fácil o início de carreira, mas que sempre teve sorte.

“o público gostou do meu nome, gostou do que eu fiz. Turnês em circos, teatros, recitando monólogos dramáticos, fazendo a plateia rir, chorar. Mas sempre com uma preocupação: conversar com o público como se fosse um deles (...) de nada adiantou a preocupação dos meus pais quando eu saí de casa: ‘quem faz teatro morre de fome em cima do palco’. Eu fiz e não morri, pelo contrário, sempre tive sorte - sempre ganhei dinheiro. Mas eu era bom, era o que o público queria”<sup>153</sup>.

Nesse trecho é possível ver que a preocupação do artista com o público o acompanhava desde cedo. Sua escola foi o teatro circense o que o ajudou a entender melhor o gosto do público e atingir o sucesso, essa aproximação do produtor com o circo marcou sua carreira do começo ao fim.

A visão empreendedora de Mazzaropi começou no diálogo com as pessoas do interior de São Paulo. O produtor observava a linguagem, o cotidiano, os costumes e reproduzia esses elementos no cinema. Esse processo analítico pode ser um dos fatores de sucesso, mas vem acompanhado de importantes acontecimentos. O cineasta arriscou muito para atingir o sucesso e construir sua própria produtora. Como vimos, antes de atingir esses feitos, Mazzaropi trabalhou na companhia de cinema Vera Cruz<sup>154</sup> onde atuou em 3 filmes e aprendeu um pouco sobre dirigir um filme. Depois, com a crise da Vera Cruz, trabalhou na companhia Cinedistri - Ltda, onde aprendeu os recursos fundamentais para produzir um longa-metragem.

O nome Mazzaropi se tornara tão popular, que em 1957 virou tema de histórias em quadrinhos. O diretor Paschoal La Selva utilizou a popularidade do artista para escrever, na linha infanto-juvenil, histórias sobre o Jeca. Era comum que personagens conhecidos do cinema nacional tornassem personagens também de histórias em quadrinhos. Era o caso da dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo. As editoras investiam pesado nessas produções. As histórias inspiradas em Mazzaropi chegaram a ter uma tiragem de 2 milhões de exemplares por mês<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> “O Brasil é meu público”. *Veja* 28-01-1970.

<sup>154</sup> Criada em 1949 pelos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. “Espelhada em Hollywood, fundaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz” (Matos, M. p 63).

<sup>155</sup> DUARTE, P. *Mazzaropi : uma antologia de risos* – Roteiro iconográfico por Paulo Duarte – São Paulo : Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 109.



Capas dos gibis “Mazzaropi”<sup>156</sup>

No entanto, nem tudo são flores para quem conquista o sucesso. Comum a muitos artistas famosos, o interesse em relação à vida pessoal de Mazzaropi era inevitável à grande mídia. A revista do Rádio, por exemplo, publicou, em 1957, uma matéria intitulada “Mazzaropi e Celeneh confirmado casamento”. A reportagem contava um pouco da história dos dois artistas e o modo como eles se conheceram. Após atuarem juntos em *O Noivo da Girafa* (1956) e *Chico Fumaça* (1957) cresceu um grande respeito e admiração entre eles. Segundo a revista, os dois confirmaram que iriam se casar, porém não sabemos se era uma brincadeira ou algo sério, o fato é que esse casamento nunca aconteceu e muitas pessoas próximas ao cineasta, como a atriz Marly Marley e o ator Ewerton de Castro, afirmaram sua homossexualidade<sup>157</sup>.

O fato de o produtor ser uma pessoa reservada fez com que muitas histórias fossem criadas a respeito de sua vida pessoal. Muitos fãs achavam que pelo fato de trabalhar em muitos filmes de Mazzaropi, como sua esposa, Geny Prado era casada com o cineasta. Os dois se divertiam com isso, mas não tiveram nada mais do que uma bonita amizade e uma parceria de sucesso. O artista encontrou em Geny ainda nos tempos da rádio onde apresentava o programa *Rancho Alegre* a atriz ideal para atuar em filmes de temática caipira.

Essa visão empreendedora, juntamente com o reconhecimento do público; sucesso de suas piadas; capital inicial para o investimento e um sonho, fez com que Mazzaropi, no ano de 1959, fundasse sua própria produtora cinematográfica, a Produtora Amácio Mazzaropi – PAM filmes<sup>158</sup>. Quando questionado sobre os motivos que o levaram a arriscar tão alto, dizia: “Eu via o cinema cheio de gente e meu bolso vazio. Tinha aprendido um pouco de cinema e resolvi fazer minhas próprias fitas.”<sup>159</sup>.

<sup>156</sup> Estes gibis estão presentes no acervo “Mazzaropi” do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica – CDPH/UNITAU.

<sup>157</sup> No documentário *Mazzaropi*, dirigido por Celso Sabadin, muitos artistas e atores que trabalharam com o cineasta confirmaram sua homossexualidade. Contudo, ressaltaram que muita gente se surpreende que esse fato devido a vida extremamente reservada do produtor.

<sup>158</sup> Criada em 1958 passa a produzir os filmes de Mazzaropi, sendo que já no primeiro filme “Chofer da praça” atingiu grande sucesso de público.

<sup>159</sup> Matos. p 72.

Responsável por seus próprios filmes, Mazzaropi passou a aplicar a fórmula de reproduzir no cinema problemas do cotidiano de seus espectadores de uma forma cômica e isso lhe atribuiu um sucesso contínuo. É comum encontrar reportagens que descrevam o cineasta como um caipira que ficou milionário com o cinema. Em um depoimento ao repórter Caco Barcelos pelo jornal *O movimento*, o artista ressaltou que seu personagem caipira o aproximava do público e isso fazia com que ele preservasse essa temática, pois, se está dando certo, não tem por que mudar a abordagem para satisfazer os críticos já que o público quer o formato padrão, pois, nas palavras do cineasta, “ninguém pode obrigar alguém a ouvir Beethoven se ele gosta de Tônico e Tinoco”<sup>160</sup>.

Como vimos, e é importante voltar para essa questão, Mazzaropi começou e terminou sua carreira no circo. Era como se a aceitação ou não do público circense direcionasse a produção de um novo longa, já que a intenção principal do produtor era atingir o maior número de pessoas para assistir seus filmes. Esse contato com a camada popular da sociedade era uma forma de aproximar o enredo do cotidiano do cidadão comum. O que ocorria era a identificação desse público com a produção, o que rendia certo compromisso do filme com o espectador.

Além do espectador, o cineasta tinha um compromisso com a realidade, dizia que documentava a realidade reproduzindo, no cinema, o cotidiano de pessoas comuns. Fosse um vendedor de linguiça, um cabelereiro, sapateiro ou torcedor de futebol, seus filmes podem ser visto como uma fonte de informação para o pesquisador que quer estudar melhor os costumes de determinados setores da sociedade. Outro fator que enriquece as obras é a dicotomia campo/cidade representadas pelas imagens externas dos filmes. As imagens se contrapõem e se complementam a todo tempo no filme.

A imagem externa é um dos recursos cinematográficos usados na produção dos filmes para inserir de forma mais verídica possível o telespectador na cena. Junto com a imagem, está o som que é calmo no campo e agitado na cidade. Portanto, no início do filme a moda de viola é responsável por apresentar os cenários rústicos, as pequenas casas e a vida pacata do interior, já no meio do filme a música caipira dá espaço para uma música mais agitada, num volume mais alto, que é reproduzida quando o caipira chega à cidade. Esse recurso serve para enfatizar a disputa entre carros, fábricas e trens por espaços sonoros nas grandes cidades.

Ao ler Soleni Fressato, que analisa o filme *Chofer da Praça* (1958), deparamos com esses e outros fatores que mostram um pouco da capital de São Paulo e que são fundamentais para entender a indústria de cinema que Mazzaropi queria implantar. O cineasta se preocupava em representar a realidade de seus espectadores e por isso se aprofundava no cotidiano tanto rural quanto urbano. No filme de 1958, o protagonista Zacarias (interpretado por Mazzaropi) e sua mulher, Augusta, saem do interior e vão para a capital para trabalhar e ajudar seu filho a se formar. Na cidade de São Paulo, alugam uma casa num cortiço da capital paulista, onde convivem com outras pessoas também vindas do campo, paulistanos e imigrantes.

---

<sup>160</sup> MAZZAROPI em depoimento ao Jornal *O movimento*, intitulado “O Jeca contra o Tubarão” no dia 5 de abril de 1976.



*Cenas do filme Chofer de Praça<sup>161</sup>.*

No contexto do filme, é construída uma dicotomia dentro de São Paulo, pois as cenas em que Zacarias está trabalhando revelam uma cidade progressista e moderna, as cenas do cortiço revelam um contingente de elementos rurais e provincianos, representados pelas fofocas e as reuniões nas portas das casas. A festa junina é vista pela socióloga como sendo, talvez, a melhor representação da coexistência entre elementos urbanos e rurais não só nas cidades do interior, mas também em muitos espaços da capital paulista.

Além desses elementos conflitantes de identidade mostrados por Mazzaropi, Fressato chama atenção para outro fator importante na obra do cineasta, a paródia. Este recurso foi importante para o sucesso de público que conquistou. O produtor percebia já nos anos de 1950 que havia grande disseminação do estilo norte-americano no Brasil. Grande parte desse estilo era divulgado pelo cinema que acabava por influenciar muitos cineastas brasileiros. Inclusive Mazzaropi, que mesmo se preocupando em representar questões mais rotineiras, utilizou as influências norte-americanas nas produções brasileiras para construir o personagem Raul, o filho de Zacarias, em *Chofer de Praça*.

Raul não chega a ser o vilão da história, mas é responsável por muitas lamentações de Zacarias. A começar porque tem vergonha da condição de vida dos seus pais, não os apresenta para seus amigos e usa o dinheiro, que eles dão para comprar livros, em roupas caras, chegando a comprar uma lambreta. Esse veículo comum dos jovens dos anos de 1950 de classe média alta é a representação da influência da cultura americana no Brasil, que é fortalecida pelo modo de vestir, corte de cabelo e estilo musical. Raul representa assim o moderno querendo superar seu passado rural, chegando até a sentir vergonha de suas origens.

O enredo do filme é construído de modo a criticar o comportamento do rapaz e exaltar o de Zacarias. Ao passo que Raul quer se inserir na modernidade, seu pai só pensa no dia em que o filho terminará a faculdade para ele poder voltar ao interior. Por mais que o trabalho que sustenta o progresso do estudante seja urbano, a mentalidade de quem o exerce é rural. Portanto, a base da modernidade do rapaz vem do trabalhador rural, do mesmo modo que durante muito tempo, senão até atualmente, a modernidade brasileira dependeu dos recursos do campo para se desenvolver. Outro fator dessa relação é a tentativa de superar o passado, pois quantas vezes a modernidade não apareceu como um recurso de superação do atraso ao mesmo tempo em que coexistiu com esse passado em sua essência?

Essa e outras perguntas aparecem no decorrer dos estudos sobre a obra fílmica de Mazzaropi, principalmente se considerarmos o contexto social, político e cultural do período. Nesse sentido, os filmes são contemporâneos aos movimentos modernizantes, fazem parte desse movimento e tentam reproduzir o movimento, ao mesmo tempo em que preserva alguns

<sup>161</sup> Na primeira foto vemos o ambiente rural, a calma do Jeca conversando com o pai da cidade. Na segunda, os conflitos pelos quais o Jeca passa na capital paulista.

elementos conservadores. É essa a real importância do cineasta para o cinema brasileiro, ele representa a dialética e as ambiguidades do período, principalmente em relação aos investimentos internos nas produções cinematográficas nacionais e internacionais.

Em suas entrevistas podemos perceber sua visão sobre o cinema brasileiro, tanto os motivos que o levaram ao sucesso quanto a presença de filmes estrangeiros no Brasil. O produtor dizia que conseguia lotar as salas de cinema com filmes simples, que abordavam de forma cômica e leve assuntos do próprio cotidiano da população do interior. Revelou, ainda, sua opinião sobre os filmes hollywoodianos que são distribuídos e exibidos no Brasil. Tais fatores podem ser vistos no depoimento que o produtor concedeu ao jornalista Caco Barcelos no dia 5 de abril de 1976.

“Muita gente faz cinema no Brasil para consumo próprio e não percebe que não faz sucesso porque vive divorciada do povo, falam uma linguagem intelectual e o povo não gosta de pensar. Analisem bem o Tubarão, os americanos fazem e levam o dinheiro daqui. Me dá uma vontade de dar um soco nos beijos daquele bonecão quando ele aparece com aqueles dentão na tela. Porque nós não fizemos para o dinheiro ficar aqui mesmo.”<sup>162</sup>

Considerando a mesma lógica de produção dos filmes *Tubarão* (1975) e *O exorcista* (1973), o que Mazzaropi critica é a falta de investimento no cinema nacional e a facilidade e o investimento que o governo fornece para a exibição de filmes estrangeiros no país. Quando ele indaga o motivo de nenhum cineasta brasileiro ter feito o filme ao invés de Hollywood, mostra todo seu ressentimento. Demonstra que se o filme tivesse sido produzido no Brasil, o sucesso e os lucros poderiam fomentar a indústria cinematográfica nacional e não aumentar os lucros estrangeiros.

Percebemos nesse depoimento também um Mazzaropi consciente das limitações críticas da sociedade brasileira. O cineasta entende que o público vai ao cinema para se divertir e não para pensar. Quando defende isso está concordando com teóricos que dizem que o cinema serve apenas para o entretenimento. Mas se analisarmos os filmes por um viés crítico e analítico percebemos questões muito mais profundas do que a intenção do produtor. É o caso de recorrermos ao historiador Marc Ferro em duas de suas proposições. A primeira quando ele entende o estudo da imagem em movimento para além do que é possível analisar diretamente, propondo, assim, uma contra análise. E o segundo é quando diz que a história não é feita de documentos e sim de problemas. Deste modo o documento, neste caso o filme, diz respeito a questionamento do historiador e sua interpretação. Durante todo o trabalho, procurei relacionar as fontes escritas às imagens para assegurar a importância da representação de determinado objeto através das lentes filmicas.

Por isso, buscando elementos sociais nos filmes mazzaropianos chegamos à conclusão que há um leque de interpretações que não podem ser ignorados, muito menos em relação ao sucesso que a imagem do produtor fazia. Ainda no depoimento, Mazzaropi comenta o sucesso de *Jeca contra o Capeta* (1975). “Então eu fiz este ano o *Jeca Contra o Capeta* achando que nunca mais atingiria rendas tão altas como as outras. Mas tive outra agradável surpresa: um milhão de pessoas já viram a fita...”<sup>163</sup>. Seu discurso não muda. O sucesso de seus filmes é constantemente comparado com os filmes estrangeiros, sendo que alguns deles perdem espaço para a exibição dos filmes do Jeca.

O depoimento “Jeca contra o tubarão” é ainda mais interessante quando se analisam os depoimentos de pessoas comuns, principalmente da cidade de São Paulo, que assistem aos

---

<sup>162</sup> O Jeca contra o tubarão (depoimento exclusivo: Mazzaropi) Jornal Movimento 5/4/76. Depoimento a Caco Barcelos.

<sup>163</sup> Idem.

filmes do Mazaropi. O próprio produtor defende que a capital paulista é um lugar de caipiras, chegando a caracterizar a variedade que existe na cidade.

“Sou um caipira. E São Paulo é uma cidade de caipiras. Tem dois tipos: o estilo Jeca Tatu e o homem que fala como todo o paulista, que tem aos montões por aí. Tem gente que vai na França e depois passa a vida inteira falando na torre "na torre do enfia" eles dizem. Esse cara também é um caipira, um caipira do dinheiro. Tem outro caipira. O homem do interior para ver o prédio do Banco do Estado e fica dizendo: ai meu deus do céu, essa geringonça vai desabar na minha cabeça. É o caipirão.”<sup>164</sup>

Em outro trecho, Mazaropi defende sua posição quanto produzir um filme de acordo com o que o público caipira deseja encontrar no cinema.

“Sempre me preocupei com o caboclo, o caipira, que foi mudando seu temperamento, na medida em que a sociedade entrava na onda do desenvolvimento. Antigamente eu contava uma história ingênua e todos gostavam. Eu dizia que queria casar com uma namorada, mas o pai dela não queria deixar. Depois eu falava que ia dar um tiro no meu ouvido e outro no dela, para nós dois juntinhos nos unirmos no céu e era o maior sucesso. Hoje o povo dá gaitada disto, acha ridículo. Eles estão com a TV em casa e não querem mais saber de riscar o dedão no chão como faziam antes”.

Essa consciência de seu público é a grande defesa do produtor, principalmente quando vai rebater críticas recebidas sobre a falta de qualidade de seu trabalho. Segundo ele, qualquer enredo que for criado respeitando a opinião e a vontade do público tende ao sucesso. Para argumentar isso cita trabalhos como *Portugal, minha saudade* que foi, nas palavras dele, um “drama desgraçado”, mas que atingiu sucesso de público. Para Mazaropi, o público vai aplaudir tanto o filme que os fazem rir quanto os fazem chorar, mas que, no entanto, seja condizente com a realidade e possibilidades de compreensão desses espectadores.

Nesse sentido, percebemos que o cineasta tinha um público-alvo: os migrantes que saíam do interior em busca de trabalho na capital paulista. Mesmo mudando o foco e enredo de seus filmes para se adaptar às mudanças na sociedade como o próprio produtor reconheceu acontecer, até a produção de seu último filme *O Jeca e a égua milagrosa* (1980) fez filmes para essa parcela da população. Talvez a grande urbanização de São Paulo dos anos de 1950 a 1980 seja a chave para compreender o sucesso atingido por Mazaropi. Sendo um observador nato, soube fazer de seu dom um negócio bastante lucrativo.

### **3.3 – Legado e Memória – o cinema imortaliza o caipira paulista**

O cinema de Mazaropi tem sido frequentemente revisitado nos últimos anos. Desde o início dos anos 2000 aumentou o número de pesquisadores, em especial críticos de cinema, que buscam entender os fatores que levaram o cineasta a atingir um número tão grande de público por aproximadamente 30 anos. Considerando a dificuldade de se produzir um filme nacional e adquirir equipamentos cinematográficos, muitos profissionais se interessam por essa questão. Esta reabilitação é um passo fundamental para nossa análise sobre o produtor, tendo em vista o resgate da sua importância para a história do cinema brasileiro.

---

164

Mazzaropi morreu em 1981. Seus estúdios, equipamentos cinematográficos, filmes, roteiros e argumentos ficaram guardados à espera de um herdeiro que desse continuidade a produção. Seu único filho, adotivo, teve que dividir a herança com a mãe do produtor que ainda era viva. No entanto, após a morte de Dona Clara, houve muitas brigas judiciais por parte dos seus parentes e profissionais que trabalharam com Mazzaropi. Nessa disputa ninguém se preocupou como os bens fílmicos que acabaram indo para leilão, incluindo a Fazenda Santa que servia de acomodação para os estúdios e produções dos filmes.

A PAM – filmes estava intacta, com os cenários, os equipamentos e os roteiros, enfim, tudo de concreto que simbolizava a obra e a cultura cinematográfica construída pelo cineasta fora preservado. Ao saber do leilão, João Roman, um empresário da região de Taubaté, resgatou a Fazenda Santa e todos os equipamentos de dentro, decidindo reviver aquele espaço transformando-o em museu. Graças a essa preservação e valorização da memória feita pelo empresário, hoje é possível visitar o “Museu Mazzaropi” e conhecer os equipamentos cinematográficos dos anos de 1960, além do figurino usado pelos personagens, a casa de sapê que o produtor rodava seus filmes e todo o ambiente de produção. Além desse trabalho de preservação, o museu é, em parte, responsável pelas discussões atuais sobre a obra mazzaropiana, principalmente através de incentivos e homenagens.

Na data de sua morte, o jornal O Estado de S. Paulo publicou uma extensa reportagem sobre o produtor, enfatizando o sucesso de público que ele atingira nos 32 filmes em que atuou e nos 24 em que produziu, ressaltando seus feitos em termos financeiros dizendo que Mazzaropi “morreu milionário e foi o único produtor de cinema que conseguiu atingir essa fortuna apenas com filmes”<sup>165</sup>. Seu filho, de início, se propôs a dar continuidade ao filme que estava para ser lançado, contudo o produtor chamava para si todas as responsabilidades, nem mesmo as pessoas que trabalhavam com ele sabiam os procedimentos que usava. Além disso, para o público, o personagem era único, sendo comum encontrar pessoas que diziam que estavam indo assistir um filme de Mazzaropi, por vezes, não sabiam nem o nome do novo filme. A produção *Maria Tomba Homem* (1981) ficou inacabada.

. Mesmo produzindo 24 filmes, Mazzaropi não foi muito lembrado quando pensaram a história do cinema nacional nos anos de 1990. O sucesso de público não era suficiente para escrever sua importância para a história do cinema, principalmente porque esta se baseava em prêmios e reconhecimento internacional. No entanto, nesse período havia outro fator que preocupava, não só o passado, mas também o presente e o futuro do cinema no Brasil. O país passou por um período político muito conturbado no governo de Fernando Collor. O então presidente destituiu os órgãos responsáveis pelas estatísticas do cinema brasileiro, tais como a *Emfracfilme*, o *Concine* e a *Fundação do Cinema Brasileiro*. Era um momento de incerteza para o cinema nacional

Nesse sentido, com os problemas no cinema nacional, a televisão consolidou de vez seu espaço como maior meio de comunicação de massas da época e Mazzaropi não ficou de fora desse processo. As empresas televisivas, entre as quais a Bandeirantes, Manchete e Cultura, foram as principais interessadas em resgatar no leilão a obra do cineasta, exibindo-as em seus canais. Paulo Duarte, especialista em cinema e responsável por preservar a obra de Mazzaropi, percebeu que os filmes sempre foram valorizados. Em seu livro *Mazzaropi, uma Antologia de Risos* (2009) argumenta:

“No mesmo ano de sua morte, a Cinemateca Brasileira foi a primeira a lhe prestar homenagem exibindo seus filmes. Um ano depois, seria a vez do famoso Cine Art Palácio homenagear seu artista mais querido com a exibição do filme *Tristeza do Jeca*, desta vez sem banda, sem correria e sem o

---

<sup>165</sup> O Estado de São Paulo “Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior sucesso do cinema nacional”. 14 de junho de 1981.

protagonista. Em meados da década de oitenta, alguns de seus filmes seriam lançados em homevídeo pelas empresas Globo Video e BDF (Brasil Distribuidora de Filmes) que venderiam seus direitos à Argovideo, o que possibilitaria uma reavaliação de seu trabalho. Em um mercado recém-criado nos anos 80, e que vivia o *boom* dos videocassetes, os filmes de Mazzaropi seriam um sucesso de vendas em VHS e não ficariam tomando poeira nas prateleiras, ao contrário de muitas fitas nacionais que eram compradas somente por obrigações de reserva de mercado. Todo mundo queria levar Mazzaropi para casa. O mesmo fenômeno voltaria a se confirmar com o lançamento da parte de seus filmes que permanecia inédita, completando o acervo em vídeo, através da empresa Reserva Especial, por volta de 1995<sup>166</sup>.

Mesmo assim, as exibições dos filmes não eram frequentes e a memória sobre Mazzaropi não atingia as novas gerações. As grandes empresas de televisão aos poucos deixavam de exibir os filmes caipiras, abrindo espaço para as produções estrangeiras. Essa questão começa a mudar com a produção de *Tapete Vermelho* (2006), dirigido por Luiz Alberto Pereira. Este filme conta a história de Quinzinho, personagem de Matheus Nachtergaele, que mora numa região bem afastada das cidades e sonha em levar seu filho Neco para assistir um filme de Mazzaropi como seu pai tinha feito com ele quando era criança<sup>167</sup>.

O filme se desenrola a partir da dificuldade que Quinzinho tem para encontrar uma sala de cinema que esteja exibindo um filme mazzaropiano. O protagonista percorre todas as salas de exibição da cidade de São Paulo, mas não encontra um filme sequer. Não consegue entender como os filmes que o fizeram tão feliz na infância tenham deixado de ser exibidos. Àquelas telas grandes, o tapete vermelho que direcionava o público aos seus lugares, as luzes e o som eram fatores indispensáveis para Quinzinho. O caipira queria que seu filho experimentasse da mesma sensação que ele quando criança. Por isso, apenas assistir aos filmes não seria suficiente, era necessário que fosse ao cinema com todos os recursos disponíveis.

No entanto, mais do que reviver e exaltar a memória fílmica de Mazzaropi, o filme pretende ser rentável, fator esse que pode ser comprovado a partir da leitura do roteiro. De fato, os produtores construíram um enredo inspirado nos filmes mazzaropianos com a intenção de produzir uma comédia que fosse comercializável e que produzisse lucros. O próprio nome do burro, Policarpo, que viaja com eles é uma alusão a vários personagens criados por Mazzaropi como, por exemplo, o coronel Policarpo do filme *A Tristeza do Jeca* (1963).

---

<sup>166</sup> DUARTE, P. *Mazzaropi : uma antologia de risos* – Roteiro iconográfico por Paulo Duarte – São Paulo : Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

<sup>167</sup> Um dos primeiros aspectos que chama a atenção no filme dirigido por Pereira é a mudança na forma de exibir filmes no Brasil. Quando o personagem Quinzinho era pequeno, o que corresponde aos anos de 1970, havia muitas salas de exibição nas cidades do interior, porém, com o advento da televisão, essas salas foram perdendo espaço e os cinemas passaram a se concentrar em grandes centros comerciais.



Cena do filme *Tapete Vermelho* (2006)

Outro fator que mostra a película como sendo de cunho mercadológico é o momento de sua produção, que acompanha o sucesso que o filme *2 filhos de Francisco* (2005) atingiu nas bilheteiras nacionais. Este filme, que conta a história da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, é comumente comparado ao filme *Estrada da Vida* (1979). A principal diferença está nos momentos das produções. Em 1979 havia um preconceito muito grande no meio intelectual em relação a estética caipira. Em 2005 esse preconceito deu espaço para uma valorização, um resgate de nossa identidade nacional e por uma reabilitação da cultura sertaneja.

O historiador Gustavo Alonso em *Cowboys do Asfalto*<sup>168</sup> chama atenção para uma revalorização da cultura caipira no início dos anos 2000, utilizando o termo “recaipirização”. Esse termo serve para designar o passado de uma parte dos cantores sertanejos que durante os anos de 1990 se esforçaram para desvincular suas imagens das duplas caipiras de grande sucesso em meados do século XX como Tonico Tinoco, Milionário e José Rico, entre outros. Para isso, criaram o termo “sertanejo romântico” que fomentou a indústria fonográfica do período.

Não por acaso, as homenagens a Mazzaropi se tornaram cada vez mais escassas nos veículos de comunicação, pois o cinema caipira, para os anos de 1990, também se configurou em passado. Além disso, o cinema nacional em geral passou por um momento de baixa produção. No ano de 1992, por exemplo, foram produzidos apenas 6 filmes nacionais, o que configurou uma queda muito grande se comparado aos anos de 1970 e 1980. Entre outros fatores, esse panorama se deu devido a falta de incentivo que o governo do presidente Fernando Collor deu ao cinema, pois além da extinção de órgãos responsáveis pelas estatísticas do cinema nacional não investiu na produção de novos longas-metragens.

Por esse e outros motivos Mazzaropi voltou a ser revisitado nos anos 2000, reportagens atuais relembram a importância do cineasta para o cinema brasileiro. No entanto, temos que considerar que o momento atual é propício para uma valorização da obra de Mazzaropi, mas não foi sempre assim. Como vimos, não foi apenas nos anos de 1990 que a obra mazzaropiana foi vista como atrasada. Na época do lançamento do filme *Jecão: um fofoqueiro no céu* (1977), muitos jornais criticavam de forma pejorativa a película. É o caso do jornal a Folha de São Paulo que em 1977 reservou um espaço para o crítico Osvaldo Massoni, como já citado anteriormente.

Além de Fassoni, outros críticos, em diferentes momentos, chegaram a acreditar no fim de Mazzaropi. No entanto, anos depois, esse mesmo jornal reconhece a preservação da

---

<sup>168</sup> Tese de doutorado defendida em abril de 2011 na Universidade Federal Fluminense.

memória do cineasta tal como sua importância para o cinema brasileiro. Não deixa de chamar a atenção para a limitação da obra do produtor, mas reconhece a presença de questões sociais mais profundas nos seus filmes. Tais argumentos podem ser encontrados nesta reportagem “De lucro certo, filmes do comediante tinham encontro marcado com o público” escrita por Inácio Araújo em 2012:

Seu humor raramente coincidiu com o gosto dos críticos. Havia nele um quê de Cantinflas, o mexicano, mas infinitamente mais limitado.

Que importa? Ano após ano, o público provava que estava com ele, com seu andar desengonçado, com a gestualidade característica (por exemplo: tirando o chapéu para coçar a cabeça, antes de opor às certezas sabidas da cidade a dúvida arguta do caipira). O tipo de Mazzaropi, herdado em grande parte de Genésio Arruda, beneficia-se da mitologia do Jeca Tatu consagrada por Monteiro Lobato, que, no entanto, traduziria em termos positivos: ao caboclo indolente e doentio, Mazzaropi respondia com a imagem de um personagem de inteligência viva, nunca conformado com o modo como as coisas se apresentavam a ele. Mas conservador, claro.

Com Mazzaropi, a imagem do caipira se mistura à do ser urbano: a tensão do êxodo rural pode ser encontrada em seu personagem e no tipo de sabedoria que o personagem partilhava com o seu criador.

É assim que os jornalistas descrevem Mazzaropi atualmente: não condizente com o gosto dos críticos, mas sucesso popular inquestionável. O caipira de Mazzaropi ainda vive no imaginário popular e pode viver na historiografia atual que queira dar conta da complexidade do processo de urbanização dos anos de 1950. Pode viver também, como tem sido feito, através de documentários que procurem resgatar sua memória e o processo histórico em que estava inserido.

O ano de 2012 foi fundamental para consolidar de vez a reabilitação de Mazzaropi na cena cultural brasileira. Foi o ano do centenário de nascimento do cineasta e isso fez com que muitas homenagens fossem feitas em comemoração à data. O documentário *Mazzaropi* (2013), dirigido por Celso Sabadin é um exemplo. Nele há, já no início, uma pergunta indispensável para entender a vida e a obra de Mazzaropi: você sabe o que significa o termo “Caipira”? É a partir dessa pergunta, ou seja, de toda complexidade que o termo exprime que é possível entender o que foi a importância do cineasta para a cultura do cinema popular brasileiro.

O documentário pode ser visto com um dos fatores responsáveis pela volta de Mazzaropi ao cinema, agora com boa aceitação da crítica e pouco público. Como vimos, o cineasta não chegou a ganhar nenhum prêmio do cinema nacional, mas sua importância finalmente foi reconhecida. O documentário concorreu a prêmios importantes no Brasil e chegou a ser exibido no 4º Festival de Cinema Itinerante de Língua Portuguesa, o FESTin, em Lisboa. No entanto, não atingiu o número de público esperado. O Centro Cultural da Caixa propôs, em 2013, fazer uma mostra semanal em homenagem a Mazzaropi. Na programação podemos ver que seriam exibidos todos os dias da semana dois filmes no mesmo horário e, dentre esses filmes, estava a exibição do documentário no mesmo horário da exibição do filme *O Jeca e a égua milagrosa* (1980). O resultado foi que enquanto a sala que exibia o documentário estava vazia, a sala que exibia o longa-metragem estava mais cheia.

A verdade é que Mazzaropi tornou-se sinônimo de divertimento. Ao assistirem seus filmes, as pessoas tinham consciência que estavam indo para se divertir, portanto, entre assistir ao documentário, preferiram rever os filmes com o personagem Jeca. Além da mostra na Caixa Cultural, muitos jornais de circulação nacional produziram reportagens sobre o cineasta. No jornal “O Globo” do dia 4 de fevereiro de 2013, por exemplo, há uma citação que diz: “mas, pelo menos agora, com o passar dos anos, Mazzaropi virou cult”. Ou seja, em seu momento de produção, os filmes eram visto como rasteiros e estritamente comerciais, não

havia qualidade técnica que salvasse o filme das críticas. Essa visão agora mudou, a importância do cinema caipira do cineasta foi reconhecida.

Ainda em 2013, um dos colunistas mais lidos do jornal “O Globo”, Anselmo Góis, publicou uma reportagem onde eu, como historiadora, disserto um pouco sobre a importância de Mazzaropi para o cinema brasileiro e para cultura caipira. Defendendo que era possível propor um estudo sobre questões sociais importantes através dos filmes do cineasta, o jornal possibilita ao leitor uma reabilitação do produtor. Intitulada “Mazzaropi Reabilitado” mostra que diferentemente do que os críticos diziam à época de produção, a obra do cineasta estava longe de ser alienada politicamente.

Por fim, o que se percebe é que a opinião de um mesmo jornal, dos críticos e das pessoas em geral pode mudar com o tempo. Até mesmo Mazzaropi que foi duramente criticado nos lançamentos de seus filmes, com o passar dos anos, deixou de ser visto nos jornais como um empresário em busca de enriquecimento através do cinema e passou a ser visto como um artista que reproduzia temas do cotidiano do interior nas telas do cinema. Perceberam que ele estava atento ao espectador que o prestigiava e tentava reproduzir os tipos sociais populares para dialogar com o público. Além disso, viram que o produtor percebera os limites da vida do caipira, tanto que retratava em seus filmes a complexidade do processo de urbanização no Estado de São Paulo, denunciando as desigualdades sociais e a modernização do modo de produção no campo.

Não vamos, no entanto, criar uma ilusão de que Mazzaropi não se preocupava com o dinheiro quando produzia um filme. Em suas entrevistas costumava dizer que preferir ganhar dinheiro com o público a prêmios, pois os laboratórios não aceitariam troféus como pagamento. A verdade é que o produtor sentia-se solitário entre os cineastas e especialistas de cinema. Sempre tendo de justificar a produção de um filme não condizente com o gosto dos críticos, usava as cifras para se defender, o que muitas vezes o fazia parecer um cineasta louco por dinheiro.

Atualmente é possível destacar homenagens que descrevem Mazzaropi como preservador da cultura caipira, imortalizada em seus filmes. Ao longo da pesquisa e das análises das entrevistas do produtor, o que fica claro é a sua intenção maior que era produzir filmes nacionais para modernizar o cinema no Brasil. Era um homem do seu tempo. A crítica especializada, mais preocupada com a modernidade cinematográfica, principalmente em relação aos filmes estrangeiros, não se deu conta da importância dos filmes de Mazzaropi para a preservação de parte da identidade brasileira.

Mazzaropi trouxe para o cinema nacional o que estava sendo revisitado pela historiografia brasileira que deixara o viés econômico de lado para entender o social e o cultural. O produtor defendia o modo de vida dos caipiras criando personagens preguiçosos para o tipo de trabalho que não lhes era afeito, mas espertos pelas experiências de vida. Mostrou que a preguiça se dava porque o Jeca não estava inserido no processo de modernização imposto pelo capitalismo no campo. Reconstruiu o caipira paulista tão difundido de forma pejorativa a partir das produções de Monteiro Lobato. Mostrou o outro lado do interior, provou que era possível atingir sucesso de público com temáticas nacionais. Mazzaropi não fora ouvido pela crítica, mas sim pelo público. Como ele mesmo dizia: o público é meu crítico. E foi exatamente esse público que imortalizou sua obra e possibilitou sua reavaliação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Mazzaropi e o Cinema Popular Brasileiro

Como acreditamos ter demonstrado, Mazzaropi foi um grande representante da cultura popular no cinema. Nas homenagens que recebe, é lembrado por seu personagem Jeca e comparado a outros comediantes nacionais, como Oscarito, e internacionais, como Cantinflas<sup>169</sup>. Essas comparações são ainda mais significativas na fase artística do cineasta que corresponde aos primeiros filmes em que atuou. Fazia parte da geração de artistas que usava o humor para atingir o público. Sua irreverência e personalidade foram fundamentais para o sucesso, mas, além desses elementos, o momento era propício para o surgimento de personagens cômicos que representassem o cotidiano das pessoas comuns. Esse tipo de cinema ficou conhecido como comédias de costumes.

Muitos destes filmes de comédia tornaram-se fontes históricas à medida que o pensamento coletivo passou a ganhar espaço nos estudos acadêmicos. Dessa forma, não poderiam ficar fora de uma análise contextual, pois tais comédias refletem os anseios, as expectativas e as influências midiáticas de grande parte da população. Seguindo essa linha interpretativa, os filmes mazzaropianos e populares, em geral, são analisados em seus contextos específicos e de acordo com sua importância estética e mercadológica. Assim sendo, os filmes analisados são posteriores à iniciativa de modernizar a produção fílmica com a criação das companhias Atlântida (1941), no Rio de Janeiro e Vera Cruz (1949), em São Paulo.

A especialista em cinema brasileiro, Stephanie Dennison, argumenta que essa iniciativa de produzir filmes cômicos se deu pelo sucesso que essa temática reproduzia no público. Eram filmes parecidos que tinham quatro estágios fundamentais que se repetiam e caracterizavam a comédia dos anos de 1940 e 1950 no Brasil. O primeiro é um jovem que se vê enroscado em uma situação embaraçosa; o segundo estágio é o caractere do personagem, criado de forma cômica; o terceiro é quando aparecem os vilões e o último é quando os vilões são derrotados<sup>170</sup>. A comédia aparece então como uma renovação do cinema brasileiro após a Segunda Guerra Mundial, devido a uma maior pressão para que se produzissem filmes nacionais.

Um exemplo da identificação do público com a comédia acontece quando analisamos o sucesso que o filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944) fez. Este é o primeiro filme em que a dupla de atores Grande Otelo e Oscarito atua junto, sendo o primeiro filme de Oscarito pela Atlântida. A análise dessa produção é pertinente à medida que podemos investigar quais elementos foram importantes para a repetição da fórmula fílmica produzida pela Atlântida. Após o sucesso de 1944, Oscarito passou a ser um dos atores que mais atuou em filmes da companhia, sendo muitos deles ao lado do Grande Otelo.

É verdade que grande parte do sucesso da bilheteria nacional ainda estava ligado à exibição de filmes estrangeiros, mas percebendo o crescimento das produções de filmes nacionais de grande bilheteria, muitos empresários brasileiros se interessaram em fomentar a economia interna com o cinema. No entanto, não foi só com filmes de comédia que o cinema brasileiro começou a ganhar força. É importante lembrar que o filme *O cangaceiro* (1953)

---

<sup>169</sup> Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes, (1911 – 1993) foi um premiado ator e humorista mexicano. Atuou no filme hollywoodiano *A volta ao mundo em oitenta dias* (1956) que ganhou o Oscar de melhor filme daquele ano.

<sup>170</sup> DENNISON, S. SHAW, L. *Popular cinema in Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2004. p. 65.

produzido pela Vera Cruz ficou conhecido internacionalmente como um dos melhores filmes dos anos de 1950, recebendo o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes.

É evidente que o interesse da companhia paulista era produzir filmes de alta qualidade para competir com os filmes estrangeiros. No entanto, os grandes investimentos da Vera Cruz em suas produções acabaram por prejudicar a companhia que não obteve o retorno de bilheteria satisfatório. Isso, entre outros fatores, pelos problemas na distribuição dos filmes, que, como vimos, dependiam de empresas estrangeiras para realizar o serviço, fator que encarecia o processo. Depois de exaustivas tentativas, como abrir espaço para o cinema popular com a contratação de Mazzaropi, a companhia fechou as portas, alugando os mais modernos estúdios e equipamentos filmicos para outros produtores.

A companhia Atlântida, por outro lado, continuou fazendo sucesso com as chanchadas, de modo que passou a investir mais na qualidade de seus filmes, porém mantendo a fórmula estrutural da comédia de costumes. O filme *O Carnaval no Fogo* (1949), por exemplo, foi uma das produções de maior sucesso da companhia, comprovando que público havia se identificado com o formato padrão da comédia. Dirigido por Watson Macedo, um dos mais conhecidos diretores de chanchadas, este filme tem umas das cenas mais comentadas da produtora carioca, quando Oscarito e Grade Otelo se vestem, respectivamente, de Romeu e Julieta para parodiar a peça de Shakespeare. Com seus gestos e expressões cômicas, estes atores resignificaram o texto shakespeariano não só para a linguagem cinematográfica, mas, principalmente, para o contexto cultural específico das chanchadas da Atlântida<sup>171</sup>.

Essa fórmula que misturava ação, confusão e canção foi um sucesso de público e caracterizou as produções da companhia Atlântida que passou a investir cada vez mais nos filmes cômicos. *A dupla do barulho* (1953), por exemplo, foi um dos filmes mais assistidos nos anos de 1950 no Brasil. Isso, dentre outros motivos, pela presença da dupla Oscarito e Grande Otelo que naquele momento já havia conquistado as telas de cinema em todo o Brasil. O sucesso da companhia carioca é resultado do apelo ao público, pois, mesmo com a distribuição nas mãos de empresas estrangeiras, a companhia se manteve firme no cenário cinematográfico.

Mazzaropi observava esse panorama, sabia que para manter uma produtora cinematográfica precisava criar filmes populares. Como vimos, o artista, que até então fazia peças teatrais e programas de televisão, teve seu primeiro papel no cinema pela companhia Vera Cruz. O interesse da companhia paulista era atingir a grande massa de público através de um artista popular. *Sai da Frente* (1952) o primeiro filme de Mazzaropi na companhia, foi um sucesso, fator que motivou seu interesse na produção fílmica e a consagração do ator como personalidade do cinema nacional. Sua caracterização era única, tal como seu modo de falar e agir, independentemente do personagem que interpretava. Esse recurso de criação de um personagem padrão era comumente usado no cinema dos anos de 1930 a 1960.

Mesmo sem ter trabalhado na companhia Atlântida, Mazzaropi aprendeu muito observando o sucesso da produtora com o público, principalmente em relação às sátiras aos filmes hollywoodianos. Os personagens engraçados e caracterizados eram sinônimos de sucesso na época, inclusive no cinema norte-americano. Charles Chaplin, um dos cineastas mais famosos de todos os tempos, tinha como caracterização um sapato maior que seu pé, uma cartola e um bigode, além de um jeito único de andar. Outro artista que fez grande sucesso com a comédia foi o mexicano Cantinflas. Com seu modo de falar urbano consolidou a caracterização de seu personagem.

---

<sup>171</sup> SILVA, M. Romeu e Julieta no cinema brasileiro: adaptações, apropriações e intertextos. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.3, set./dez. 2009. p. 4.

Deste modo, muitos artistas se inspiraram no método de criação de um caractere para dar vida a personagens cômicos como, por exemplo, *Os três patetas* e *O gordo e o Magro* nos Estados Unidos. No Brasil, Oscarito, Grande Otelo e Mazzaropi também aderiram a essa fórmula caricatural. No entanto, devemos considerar que um elemento em comum fundamental dessas produções artísticas era a crítica social que acompanhavam a comicidade. Geralmente esses personagens representavam uma minoria social que sofria as mazelas do modo de produção moderno. Podemos considerar o filme *Tempos Modernos* (1936), de Chaplin, como o mais emblemático sobre a relação entre comédia e denúncia social.

Esses elementos que, de certa forma, garantiam o sucesso de público dos filmes foi observado e utilizado por Mazzaropi na criação de seu personagem. Talvez tenha sido esse o fator de sucesso de seus filmes: misturar a sátira aos filmes hollywoodianos de grande sucesso com a crítica às questões sociais, de forma sutil e engraçada, através de um personagem caricatural e em filmes cheios de ação e com belas canções. Deste modo, a criação do personagem caipira do cineasta não foi inspirada apenas em sua experiência de vida, mas também no contexto, nas possibilidades e incentivos do mercado cinematográfico.

A fórmula cômica iniciada ainda no cinema mudo permaneceu no Brasil mesmo depois do fechamento da companhia Atlântida. O último filme produzido pela produtora (*Os Apavorados*) foi em 1962, mas seu sucesso fez com que muitos artistas e empresários dessem continuidade à fórmula. Assim, os cômicos Renato Aragão e Dedé Santana estrearam no cinema em 1965 com o filme *Na onda do IÊ IÊ IÊ*, que trazia para as telas do cinema mais um filme cômico, com muita ação, confusão e canção. Esta produção fez tanto sucesso com o público que Aragão adotou essa fórmula e passou a atuar em praticamente um filme por ano, tendo atuado no total em 41 filmes de comédia do cinema nacional, a maioria com sucesso de bilheteria.

Esses exemplos mostram que o cinema de costumes pode servir de documentação sobre um contexto histórico. O sociólogo Denys Cuche argumenta que esses filmes servem para entender a cultura popular a partir dos grupos “dominados”<sup>172</sup>. Essa abordagem que vê a cultura popular se construindo e reconstruindo a partir de seu estado de subordinação é uma das diversas interpretações que se tem sobre essa cultura fortemente ligada às tradições. Renato Ortiz, que durante muito tempo se debruçou sobre esse tema, percebe que o termo “cultura popular” foi criado por intelectuais que queriam entender as tradições que se contrapunham as suas produções modernas e “esclarecedoras”. Percebendo que essas produções intelectuais foram inspiradas em produções estrangeiras, a cultura popular passou a representar um resgate do que é essencialmente (ou tradicionalmente) nacional<sup>173</sup>.

A partir dessa abordagem percebemos que o conhecimento popular se origina da tradição e dos costumes dos diferentes povos que habitam o interior do Brasil, desenvolvendo cada qual, uma cultura popular singular e regionalista. No entanto, tomando por base explicativa a cultura popular como aquela que se diferencia das produções intelectuais e, algumas vezes elitistas, percebemos que os grupos subordinados também são produtores de cultura. E isso faz com que tal cultura deva ser estudada e reconhecida como parte formadora da identidade nacional, visto que carrega consigo as tradições e os costumes do povo brasileiro.

Observando esse fator e analisando os filmes populares produzidos no Brasil, podemos conceber o cinema como um lugar onde a produção popular pode adquirir autonomia em relação aos grupos dominantes. Robert Burgoyne demonstra, ao analisar filmes que trazem os

---

<sup>172</sup> Seguimos a noção do antropólogo Denys Cuche que usa os termos “Dominante” e “dominado” para analisar os grupos sociais que estão em relação de dominação e subordinação uns com os outros. FRESSATO, S. B. Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011.p. 141.

<sup>173</sup> ORTIZ, R. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp. 66-67.

socialmente excluídos em tempos de crises nos Estados Unidos (Guerra Civil; o conflito no Vietnã), que o cinema permite que qualquer categoria social possa ser representada na tela sem distinção, o que faz com que as classes marginalizadas criem um sentimento de “pertencimento nacional” ao assistir um filme, pois, ao serem representadas na película, passam a se sentir participantes da história que é narrada<sup>174</sup>. Para ele, "A identidade social, tal como concebida nesses filmes, não se origina 'de cima', nem 'de baixo', com a etnia ou a raça, e sim de maneira transversal, por meio de relações horizontais, cujo caráter antagônico e transitivo é mais bem representado em termos de 'dentro' e 'fora'"<sup>175</sup>.

O cinema, portanto, pode ser visto como um recurso de representação da cultura popular anterior às produções acadêmicas. A história escrita pela classe dominante deixava de lado a história das camadas populares, salvo alguns intelectuais que, ao seu modo puderam preservar certos ritos e costumes. Um exemplo é François Rabelais que foi analisado por Mikhail Bakhtin (1885-1975) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Neste trabalho percebemos que na obra de Rabelais há indícios da cultura popular do renascimento que não estavam presentes nos documentos oficiais, revelando que a partir da literatura, foi possível desenvolver um estudo da cultura popular no período, se aproximando da realidade<sup>176</sup> e do cotidiano da população.

Rabelais é um exemplo dos poucos que fugiam aos moldes literários de seu tempo, que além da estética, era determinado pelo conteúdo. Suas produções conseguiam atingir sucesso de público, pois, produzia textos teatrais que se aproximavam da realidade popular<sup>177</sup>. A população se identificava com linguagem de Rabelais, que nos anos seguintes foi considerado por muitos estudiosos o escritor que mais se aproximara da cultura popular no seu período. Por isso, usando como exemplo o efeito que a literatura de Rabelais teve na identificação da cultura popular no renascimento, consideramos o cinema de costumes como representante da cultura popular na contemporaneidade por agregar, por exemplo, diferentes níveis sociais na reprodução de um filme.

A necessidade de representar as camadas mais baixas da sociedade ocorreu pela percepção de que a história era escrita pela classe dominante, que dificilmente faria uma história das camadas populares. O cinema aparece assim como uma possibilidade de reproduzir temas populares<sup>178</sup>, construindo enredos que condizem com a realidade da grande massa trabalhadora, que tinha seus costumes e cultura para além do que era indicado nos órgãos oficiais. Por isso, a história econômica, até então predominante na produção historiográfica, deixou de ser o eixo central dos estudos acadêmicos quando os historiadores perceberam o cotidiano social como formador e preservador de culturas e identidades, o que consequentemente ampliou o interesse em estudar a história das mentalidades.

Portanto, essas e outras leituras permitiram observar elementos importantes através da relação entre história e cinema. As chanchadas dos anos de 1940 proporcionaram o reconhecimento do público com o cinema brasileiro. Foi a primeira vez que um filme nacional atingiu um número grande de público, fator que foi repetido ao longo da história do cinema nacional. Assim, a comédia de costumes, gênero cinematográfico que caracterizava as chanchadas, pode ser concebida como um elemento de representação da cultura popular, visto

---

<sup>174</sup> BURGOYNE, R. *A Nação do filme*. Brasília: Editora UNB, 2002.

<sup>175</sup> BURGOYNE, R. op.cit. pp. 13-17.

<sup>176</sup> A escrita de Rabelais se aproxima da linguagem popular, mas é importante ressaltar que não reproduz a realidade, apenas faz uma leitura própria da realidade que observa.

<sup>177</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 2.

<sup>178</sup> Não argumentamos que o cinema reproduz principalmente temas populares, pelo contrário. É a pluralidade de temas e gêneros abordados na produção cinematográfica que faz com que esta arte seja abrangente e democrática.

que o número de público pode estar ligado diretamente à identificação que ele tem com o gênero de filme que esta sendo exibido.

Essa argumentação é ainda mais pertinente quando consideramos os filmes de Mazzaropi como exemplo. O cineasta costumava dizer que documentava a realidade por representar os tipos populares em seus filmes. Nesse sentido, percebemos que a cultura popular tem sua própria forma de se manifestar e produzir conhecimento. Porém, muito do que é produzido relativamente ao que é popular encontra dificuldade de ser debatida nas produções acadêmicas, mesmo ainda hoje, por exemplo, no debate acerca da temática cultura popular/ cultura contemporânea. Desde modo, a literatura e a musica, assim como o cinema, aparecem como referências argumentativas na interpretação da cultura popular.

Faz-se mister aqui reafirmar que a produção acadêmica relativa ao campo ( meio rural), desde os anos 1960, se fez presente nos trabalhos de estudiosos, dentre os quais destacam-se Antonio Candido (1964), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1969), Maria Isaura Pereira de Queiróz (1972; 1973; 1976; 1979), Ciro Flamarion Santana Cardoso (1979), e Maria Yedda Linhares (1979). Perceberam que ainda naquele período o Brasil era em grande parte rural e procuraram entender que a dinâmica desse setor era imprescindível para uma análise mais contundente do contexto político, econômico, social e cultural.

A linguagem é outro fator que necessita de recursos de análise para ser estudada. Por mais que uma produção acadêmica proponha estudar uma determinada cultura popular, ela deve obedecer a certos padrões eruditos de escrita, assim como grande parte do documento encontrado respeitou. Deste modo, a linguagem fílmica serve de aparato documental, pois não precisa necessariamente obedecer tais padrões. Faz com que a cultura popular brasileira seja reconhecida no exterior, diferenciando-a das demais produções latino-americanas. Nesse sentido, além da busca pela representatividade do nacional na esfera interna, a cultura brasileira pode ser vista e reconhecida nos demais países do mundo através de sua linguagem singular.

Além da linguagem, o cinema promove a valorização da identidade popular, resgatando elementos estritamente nacionais. Essa abordagem cinematográfica, iniciada nos anos de 1940 e 1950, acompanhou o processo de industrialização do Brasil, inspirados no sucesso de hollywood, muitos empresários brasileiros queriam enriquecer com o cinema. No entanto, precisavam criar enredos que permitissem que a grande massa da população se identificasse. Com isso, as histórias traziam a tona o anti-herói, aquele sujeito que vivia à margem da produção moderna, fosse nas ruas das grandes cidades, como Oscarito muitas vezes representou, fosse no campo como os filmes de Mazzaropi.

Muitas vezes os anônimos trabalhadores do campo eram a base do sistema econômico brasileiro, além de serem a origem de parte da identidade nacional brasileira. Nos filmes podemos notar que a industrialização e a urbanização, aceleradas a partir dos anos de 1950, fizeram com que muito dessa cultura caipira fosse incorporada aos costumes urbanos. A festa junina, a culinária e a linguagem são exemplos de influências interioranas no comportamento da população das grandes cidades. O caipira nasceu da junção de etnias e morreu no encontro com a modernidade, diria Candido. Mas a verdade é que a cultura caipira permanece nos dias de hoje, sendo valorizada e revisitada.

Mesmo com o crescente interesse acadêmico em estudar a cultura caipira, a maior parte dos intelectuais a via como sinônimo de atraso, retrocesso e alienação. As produções populares, fossem músicas sertanejas ou filmes de temática caipira, eram interpretadas de forma pejorativa e logo criticadas. O próprio público era criticado por prestigiar tais produções. Devemos lembrar a crítica do jornal O Estado de São Paulo sobre o filme *Meu Japão Brasileiro* (1964) onde o colunista diz que cada país tem a chanchada que merece. Em contrapartida é neste filme que Mazzaropi faz sua denúncia mais aberta sobre o preconceito dos brasileiros em relação às colônias japonesas no Brasil.

Dessa forma, uma reabilitação das comédias populares pode ser a chave para encontrar fontes que possibilitem um estudo mais aprofundado de temas pouco abordados na bibliografia brasileira. Célia Tolentino que, em sua tese de doutorado *A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro – um estudo sobre o rural no cinema brasileiro*<sup>179</sup>, analisa o modo como o cinema passou a ser visto como uma fonte de representação da cultura popular. Promove a ênfase no campo e na reprodução cinematográfica dos vários tipos sociais que vivem no sertão do Brasil, concluindo que tais personagens são produtores de conhecimento. A linguagem, a religião, os costumes e o modo de ser do campo guardam as tradições do interior do país o que remete ao reconhecimento do que é essencialmente nacional.

Portanto, a construção da relação entre a comédia de Mazzaropi e a comédia popular em geral se faz presente nesse trabalho para comprovar que o intuito desse tipo de abordagem fílmica era a aproximação do público com o tema da produção. A representação de um tipo social comum era a chave para obter a identificação do espectador com o filme, fator que assegurava o sucesso. Pode ser que os críticos estivessem certos ao afirmar que a intenção dos produtores de filmes populares era unicamente os lucros da bilheteria, mas não há como negar que os resultados servem para vários tipos de objetivo. Para um historiador que queira entender um pouco da cultura popular tais produções são infinitamente ricas de dados, principalmente para uma história que busque resgatar elementos representativos das mentalidades e comportamentos.

Dito isso, este trabalho propôs, dentre outras coisas, analisar a importância que o cineasta Amácio Mazzaropi teve na indústria cinematográfica brasileira, desfazendo o discurso que se baseia apenas na importância financeiras do produtor. A intenção, portanto, foi entender a essência cultural da obra do cineasta. Ao observar os filmes produzidos entre os anos de 1950 e 1970 percebi que são fundamentais para entender a cultura rural da época para além do econômico. O cineasta fazia cinema para a massa, as produções eram feitas baseadas em estudos prévios. O circo era a grande escola de Mazzaropi.

Desde o começo deste trabalho procuro entender quem era o público consumidor dos filmes do cineasta. Após analisar os diversos temas e vivências que aparecem nos estudos sobre o produtor é possível notar que o público atingido é o brasileiro. Sim, o brasileiro com toda sua diversidade e experiência cultural. É sabido, no entanto, que antes de distribuir para o Brasil todo, o filme ficava um mês nas salas de cinema de São Paulo, mostrando que mesmo havendo distribuição dos filmes em todas as partes do Brasil, especialmente a região sudeste e sul, o público principal era o paulista.

O público é um elemento importante de análise quando se usa um filme como fonte de estudo. Desde o início a intenção foi perceber as dimensões da relação entre o filme com a sociedade que o consome, investigando de que maneira as representações do real são incorporadas pelo espectador. Utilizando-me desta teoria de Marc Ferro tentei encontrar no cinema de Mazzaropi fatores que a comprovem. Nesse sentido, a história aparece como um recurso utilizado para entender o contexto em que o filme se constrói, pois é a partir do entendimento prévio dos conflitos sociais, políticos, econômicos e culturais da época que se tem a possibilidade de perceber as experiências descritas no filme.

Além do público, outro fator importante no nosso trabalho foi o papel da crítica especializada. Como vimos, era um momento de negar toda experiência que representasse o atraso. O estilo caipira tanto na música quanto no cinema foi um dos mais combatidos. Os filmes que inspiravam os intelectuais eram as produções que denunciava diretamente o sistema vigente. As produções que não compactuassem com tal proposta eram vistas como alienante e de baixa qualidade. A cultura caipira era a mais combatida. Sinônimo de atraso e falta de qualidade teve que buscar no público sua legitimidade.

---

<sup>179</sup> Tese que foi publicada pela Editora Unesp com o título *O rural no cinema brasileiro* em 2001.

Tendo tais questões como suporte interpretativo, pode-se defender que a indústria cultural no Brasil se desenvolveu a partir do apelo à cultura popular. Desde a década de 1950 Mazzaropi percebeu essa questão, o que ficou mais evidente quando construiu sua própria produtora. Desde seus primeiros filmes já é possível ver que o artista construía seu personagem de forma cômica. Ainda nas produções da Vera Cruz, o artista, que já era famoso nacionalmente, conquista o sucesso no cinema que naquele momento era o meio de comunicação com maior difusão. Apesar de ser o ator principal dos filmes, Mazzaropi seguia um roteiro formulado pelos próprios roteiristas da companhia. Nesses filmes, seu papel era interpretar as trapalhadas do caipira que vinha do campo para trabalhar nas grandes cidades. Esse fator denunciava de certa forma o interesse das companhias em reconstruir a realidade desses migrantes.

Mazzaropi, por sua vez, sentia que representar o caipira no meio urbano era reproduzir uma realidade que poderia não ser interessante para seu público. O produtor achava que reconstruir o espaço rural poderia ser mais proveitoso. E foi exatamente isso que fez. Já em 1959, um ano após inaugurar sua própria companhia de cinema, produziu *Jeca Tatu*. Esse filme, além de ser um sucesso de bilheteria, contava com outro fator que o tornava uma das películas mais importantes de Mazzaropi: era uma alusão à obra de Monteiro Lobato.

O cineasta tinha a proposta de homenagear o escritor taubateano fazendo uma releitura da obra literária para o cinema. O estereótipo que era a representação máxima do personagem permaneceu na obra fílmica. A preguiça, o modo de vestir e a moradia foram elementos fielmente reproduzidos no filme. A diferença, no entanto, estava no contexto e no tipo de público que o filme representava. Vimos que Lobato era intelectual e neto de fazendeiro. Além disso, o fato de ter perdido muitas colheitas porque seus empregados se preocupavam mais com a plantação para consumo próprio, fez com que o escritor criasse certa antipatia por esses trabalhadores rurais. Isso acabou por inspirar a criação do personagem Jeca.

Movido pelas experiências enquanto fazendeiro, o primeiro livro em que o personagem Jeca aparece está cheio de julgamentos, fator que foi superado com o tempo, principalmente a partir das influências dos higienistas. O fato é que no momento de produção do personagem para o cinema, o Jeca era visto como um resultado de um sistema desigual, onde os trabalhadores rurais não tinham acesso à informação e estudo. Por isso, é criado um sujeito fisicamente estereotipado, mas esperto como ninguém. Através das sátiras, mostrou um Jeca atrapalhado, mas consciente do momento político do país. O intuito do produtor era fazer cinema leve, mas sem deixar de questionar os conflitos existentes.

Nessa consideração, o cinema aborda elementos impossíveis de serem interpretados através da linguagem escrita. Abrange a cultura na essência, na representação e no diálogo com o público. No cinema é possível experimentar uma nova forma de linguagem e comportamento. O filme nos faz entrar em contato direto com a história e os personagens que pretende abordar. No caso da filmografia de Mazzaropi, podemos abordar, também, a transformação cultural pela qual o público passou ao longo dos 32 filmes em que atuou. A mudança no roteiro, falas e enredo são reflexos de uma sociedade em movimento.

Desde o seu primeiro filme até o último, Mazzaropi questionou diversas manifestações populares. O conflito de terra, a lei do divórcio, a urbanização, modernização, a política rural e desigualdade social são abordagens comuns nos filmes do cineasta que entre cenas cômicas propunha um questionamento maior. Além de promover tais questionamentos, os filmes mazzaropianos preservaram de certa forma, a cultura caipira paulista. Atualmente, além dos filmes, reportagens, biografias e documentários sobre o cineasta reafirmam a importância e a memória dessa personalidade na história do cinema brasileiro.

Este trabalho, portanto, teve como principal objetivo reabilitar a produção de Mazzaropi no cenário cultural, propondo uma breve discussão acerca da cultura caipira e sua abordagem no cinema. Além disso, mostrou que todos os brasileiros, de certa forma, têm um

pouco da cultura rural em sua formação, seja no comportamento, na linguagem, nos costumes ou em manifestações populares. As músicas e filmes dessa temática que fazem sucesso hoje em dia são exemplo dessa conclusão. A própria indústria cultural que num primeiro momento sofreu influências dos costumes estrangeiros não pode deixar de lado o sucesso que o gênero caipira fazia com o público.

O Brasil que é um país com grande diversidade de gêneros, povos e culturas encontrou no próprio brasileiro uma forma de preservar sua identidade face às imposições norte-americanas. Por mais que as salas de cinema no país fossem preenchidas em sua maioria por filmes hollywoodianos, o que acontece até hoje, houve um momento na história do cinema nacional que essas estreias tiveram que esperar o filme do Jeca acabar. Afinal, como Mazzaropi mesmo disse: ninguém pode obrigar alguém a ouvir Beethoven se ele gosta de Tônico e Tinoco.

## **Bibliografia:**

- ALONSO, G. F. *Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Niterói: PPGH-UFF, 2011.
- ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro não. Música popular cafona e ditadura militar*. 4a ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BARSALINI, G. *Mazzaropi – o Jeca do Brasil*. São Paulo: Editora Átomo, 2002.
- BOURDIEU, P. *Coisas Ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAGANÇA, M. “Jeca Tatu por Mazzaropi”. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 13, n. 1, p. 103 - 116, jan./jul. 2009.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas. – Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.
- CARDOSO, F. C. *Escravo ou camponês? O protocampesinato negro das Américas*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- CARVALHO, J. M. *Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual*. Rio de Janeiro: Dados vol. 40 no. 2, 1997.
- COSTA, L. F. C. *Sindicalismo Rural Brasileiro em Construção*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996;
- ESCOBAR, A. *La invención del Tercer Mundo - Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas, Venezuela 2007.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, C. *Reinventando o otimismo - ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.
- FRESSATO, S. B. *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 63.
- GOFF LE, J. NORA, P. *História: Novos objetos*. São Paulo: Francisco Alves, 1976.
- HOBBSAWM, E. *Tempos interessantes – uma vida no século XX*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMENSON, F. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. De Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- KNAUSS, P. “O desafio de fazer história com imagem”. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- KORNIS, M. “História e Cinema: um debate metodológico”. Vol. 5, nº10, 1992.
- LAGNY, M. “O Cinema como fonte da história”. IN Fressato, S. Nóvoa, J. Feigelson, K. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: EDUFA/Editora UNESP, 2009. p. 102.
- LEAL, V. N. . *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.
- LIMA, N. T. *Um Sertão Chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

- LIMA, E. N. “Questões de história, literatura, narrativa e interpretação: uma análise com base em textos concretos”. In MOREIRA, R e BRUNO, R (orgs.) *Interpretações, estudos rurais e política*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- LINHARES, M. Y. L.; DA SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Terra Prometida. *Uma história da questão agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- MARTINELLI, S. *Vera Cruz: Imagens e História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.
- MARTINS, J. S. *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MATOS, M. *Sai da frente! A vida e Obra de Mazzaropi*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.
- MEDEIROS, L. S.. História dos movimentos sociais no campo. Rio de Janeiro: FASE, 1989.
- SOUZA, L. M. *Desclassificados do ouro*. A pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- MENDONÇA, S. R. “As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização”. In: LINHARES, Maria Yedda (Org). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998. p. 267-299.
- MOREIRA, V. “JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento”. IN FERREIRA, J. DELGADO, L. (orgs). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- MORETTIN, E. “História: Questões & Debates”, Curitiba, n. 38, p. 11-42. Editora UFPR, 2003.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- NÓVOA, J. FRESSATO, S. B. Feigelson, K. (org). *Cinematógrafo – Um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/ Editora UNESP, 2009.
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- QUEIRÓZ, M, I, P. de. *O campesinato brasileiro*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, C. R. e SOUZA, O. R. N.. *Mazzaropi: A imagem de um caipira*. São Paulo: Serviço social do comércio/Taubaté: Centro de Documentação e Pesquisa Histórica/ Universidade de Taubaté, 1994.
- RODRIGUES, M. *O Brasil na década de 1950*. 3ed. São Paulo: Memórias, 2010.
- ROSENSTONE, R. “The Historical Film as Real History”. *Film-Historia*, Vol. V, No.1, 1995.
- SILVA, F. (org). *História e Imagem*. UFRJ, 1998.
- SIMONARD, P.. “Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964”. *Revista achegas.net*, n. 9, jul. 2003. Disponível em: <[http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm)>. Acesso em: 14 ago. 2011.
- TAVARES, Z. R. “De pernas pro ar”. *Jornal O Movimento*. 5 de abril de 1976.

TOLENTINO, C. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VALVANO, T. *Mazzaropi e a invenção do caipira nas telas do cinema*. Niterói: PGH-UFF, 2012.

VENTURA, R. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

### **Filmografia:**

ATLANTIDA CINEMATOGRAFICA. *A dupla do Barulho*. – 1953 – Brasil / Rio de Janeiro - 105 minutos - Comédia – Preto e branco. Direção: Carlos Manga. Companhia distribuidora: UCB - União Cinematográfica Brasileira. Produtor executivo: Victor Lima.

CINEDISTRI. *Fuzileiro do Amor* – 1956 – Brasil/São Paulo – 100 minutos – comédia – preto e branco. Direção: Eurides Ramos. Companhia produtora: Cinelândia Filmes. Companhia distribuidora: Cinedistri Ltda.

CINEDISTRI. *O noivo da girafa* – 1957 – Brasil/São Paulo – 92 minutos – comédia – preto e branco. Direção: Victor Lima. Companhia produtora: Cinelândia Filmes. Companhia distribuidora: Cinedistri Ltda.

CINEDISTRI. *Chico fumaça*– 1958 – Brasil/São Paulo – 96 minutos – comédia – preto e branco. Direção: Victor Lima. Companhia produtora: Cinelândia Filmes. Companhia distribuidora: Cinedistri Ltda.

EMBRAFILME; COLUMBIA PICTURES. *Os trapalhões nas Minas do Rei Salomão* – 1977 – Brasil/Rio de Janeiro – 82 minutos – comédia – colorido.. Direção: J.B.Tanko.

PAM – Filmes. *Jeca Tatu* – 1959 - Brasil/São Paulo - 95 minutos – comédia – preto e branco. Direção: Milton Amaral. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM-filmes.

PAM – Filmes. *Tristeza do Jeca* – 1961 - Brasil/São Paulo - 95 minutos – comédia – colorido. Direção: Amácio Mazzaropi. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *Meu Japão brasileiro* – 1964 - Brasil/São Paulo - 105 minutos – comédia – colorido. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Roteiro: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *Uma pistola para Djeca* – 1969 - Brasil/São Paulo - 90 minutos – comédia – colorido. Direção: Ary Fernandes. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *O grande xerife* – 1972 - Brasil/São Paulo - 95 minutos – comédia – colorido. Direção: Pio Zamuner. Argumento: Marcos Rey, Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *Um caipira em Bariloche* – 1973 - Brasil/São Paulo - 100 minutos – comédia – colorido. Direção: Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *Portugal, minha saudade* – 1973 - Brasil/São Paulo - 100 minutos – comédia – colorido. Direção: Amácio Mazzaropi Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *O Jeca macumbeiro* – 1974 - Brasil/São Paulo - 95 minutos – comédia – colorido. Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *O Jeca contra o capeta* – 1975 - Brasil/São Paulo - 105 minutos – comédia – colorido. Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *Jecão, um fofoqueiro no céu* – 1977 - Brasil/São Paulo - 105 minutos – comédia – colorido. Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PAM – Filmes. *O Jeca é a égua milagrosa* – 1979 - Brasil/São Paulo - 102 minutos – comédia – colorido. Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. Argumento: Amácio Mazzaropi. Companhia distribuidora: PAM- filmes.

PRODUÇÕES JAIME PRADO. *A carrocinha* – 1955 – Brasil/São Paulo - 90 minutos – comédia – preto e Branco. Direção: Agostinho Martins Pereira. Companhia produtora: P.J.P. Companhia distribuidora: Fama Filme Ltda.

BRASIL FILMES. *O gato da madame* – 1955 – Brasil/São Paulo - 90 minutos – comédia – preto e Branco. Direção: Agostinho Martins Pereira. Argumento: Abílio Pereira de Almeida. Companhia produtora: Brasil Filmes. Companhia distribuidora: Columbia Pictures.

VERA CRUZ. *Sai da Frente* – 1952 – Brasil/São Paulo - 80 minutos – comédia – preto e Branco. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Companhia produtora: Vera Cruz Ltda. Companhia distribuidora: Columbia Pictures.

VERA CRUZ. *Nadando em dinheiro* – 1953 – Brasil/São Paulo - 90 minutos – comédia – preto e Branco. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Companhia produtora: Vera Cruz Ltda. Companhia distribuidora: Columbia Pictures.

VERA CRUZ. *Candinho* – 1953 – Brasil/São Paulo - 95 minutos – comédia – preto e Branco. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Companhia produtora: Vera Cruz Ltda. Companhia distribuidora: Columbia Pictures.

### **Jornais:**

ARAÚJO, I. Folha de São paulo: “‘O Corintiano’ é uma das grandes comédias feitas por Mazzaropi”, 06 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_ “De lucro certo, filmes do comediante tinham encontro marcado com público”, 3 de abril de 2012.

BARCELOS, C. Jornal Movimento : Jeca contra o tubarão, 5 de abril de 1976.

FASSONI, O. Folha de São Paulo: “Sai de baixo, Mazzaropi” 8 de junho de 1977.

FONSECA, Rodrigo. Documentário mostra importância de Mazzaropi. O Globo, 4 de fevereiro de 2013.

LEITE, P. A Hollywood caipira. Folha de S. Paulo 08 de junho de 1977.

LOYOLA, I. A Contribuição de Mazzaropi para o Retrocesso. Última Hora, 4 de fevereiro de 1965. Cine-Ronda.

TAVARES, Z. Jornal Movimento: “De pernas pro ar” 5 de abril de 1976.

VEJA: “O Brasil é meu público”, 28 de janeiro de 1970 .