

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E LETRAS

Brenda Nicolý de Souza

**O Jeca Tatu entra em cena: símbolos da modernidade e as representações
do caipira no cinema de Mazzaropi na década de 1950**

TAUBATÉ – SP

2023

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E LETRAS

Brenda Nicolý de Souza

**O Jeca Tatu entra em cena: símbolos da modernidade e as representações
do caipira no cinema de Mazzaropi na década de 1950**

Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté, como Trabalho de Conclusão do Curso de História, sob orientação do Prof. Dr. Isnard de Albuquerque Câmara Neto.

Taubaté – SP

2023

BRENDA NICOLY DE SOUZA

O Jeca Tatu entra em cena: símbolos da modernidade e as representações do caipira no cinema de Mazzaropi na década de 1950

Data: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Isnard de Albuquerque Câmara Neto

Assinatura: _____

Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Assinatura: _____

Prof. Dr. Moacir José dos Santos

Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao meu orientador, Isnard de Albuquerque Câmara Neto, que com seu espírito maquiavélico e firmeza em suas palavras, aceitou me orientar nesta monografia.

Aos meus pais, Monique e Juraci, que sempre me apoiaram incondicionalmente em todos os momentos ao qual precisei.

Aos meus avôs, Cleusa e Dercidio, que me ensinaram o que eu sei sobre a vida e me auxiliaram ao longo dessa caminhada

As meus tios Mônica e Fernando, por sempre estarem também ao meu lado.

Ao meu irmão Arthur e aos meus primos Livia e Anthony, por me fazerem querer ser sempre alguém melhor.

A todos os meus familiares que sempre me apoiaram e me ajudaram, direta e indiretamente.

Aos meus amigos Ana Júlia Paim, Alexandre Francis, Isis Yasmin, Joel Ferreira e Larissa Casemiro, por estarem comigo e serem fundamentais para a realização deste projeto. Obrigada por fazerem me sentir igual ao Luffy, sortuda por ter companheiros com os quais sempre posso contar.

Ao meu amigo e companheiro mais fiel, Lucas Calado, por ser meu braço direito nesses quatro anos de estudos e estar ao meu lado nas dificuldades e nas minhas maiores realizações.

Aos meus professores e colegas do curso de História, pelos ensinamentos e reflexões estabelecidas ao longo desses anos.

Aos funcionários do Departamento de Ciências Sociais e Letras que contribuíram para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

O estudo presente visa a compreensão e a análise da produção artística de Amácio Mazzaropi, e a representação do caipira em face da modernidade, diante do período de euforia ao qual o Brasil presenciava pela ideologia desenvolvimentista, na década de 1950. O caipira de Mazzaropi, desempenha um papel significativo no contexto da indústria cultural brasileira, revelando as contradições subjacentes ao projeto de modernização nacional, traduzindo um imaginário que persistia em emergir, apesar dos padrões de brasilidade que foram cuidadosamente construídos desde o período do Estado Novo. Por isso, buscou-se compreender o cinema de Mazzaropi, frente aos processos de transformações econômicas, sociais, políticas e culturais sofridas pelo Brasil no contexto de suas produções, buscando abranger as relações simbólicas existentes entre tais transformações e a personagem. Foram analisados dois filmes de Mazzaropi: Sai da Frente e Jeca Tatu, sendo os dois filmes correspondentes a uma faceta entre o crescente processo de modernização, perante a inserção da realidade de um Brasil rural nos debates referentes aos projetos nacionais, e entre o caipira e a dicotomia entre o rural e o urbano. A partir da análise desses filmes, é possível identificar a cultura popular neles retratada, apesar de apresentar uma notável ambiguidade, quando se alterna em diferentes momentos entre a submissão aos valores predominantes e às normas aplicáveis, e a revolta contra esses mesmos princípios. Quanto à metodologia empregada, a pesquisa se concentrou em uma revisão bibliográfica, perante a contextualização temporal das obras Sai da Frente e Jeca Tatu, isto é, no período de predominância da política e da ideologia desenvolvimentista. Assim, o caipira de Mazzaropi representa uma fonte rica de material que encapsula uma visão do Brasil que, simultaneamente, ratifica a consolidação do processo de modernização e industrialização nas cidades em crescimento, ao mesmo tempo em que revela as contradições inerentes a esse projeto.

Palavras-chave: Cinema. Caipira. Ideologia Desenvolvimentista. Mazzaropi.

Quem luta com monstros deve velar porque, ao
fazê-lo, não se transforme também em monstro.
E se tu olhares, durante muito tempo, para um
abismo, o abismo também olha para dentro de ti.

Friedrich Nietzsche

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Abertura do filme Sai da Frente (00:02:01)	46
Figura 2 - Vizinhos reclamam do barulho do caminhão de Anastácio (00:11:52).....	48
Figura 3 - Conjunto habitacional localizado no Beco do Conforto (00:13:00).....	49
Figura 4 – Prédios históricos, arranha céus e carros agora marcam a nova São Paulo (00:13:14 e 00:13:18).....	50
Figura 5 - Isidoro e ao fundo do prédio público Getúlio (00:33:52)	52
Figura 6 - Cartaz do filme Jeca Tatu (1959).....	53
Figura 7 - Fazenda São Giovanni, descrita como moderna (00:02:21)	55
Figura 8 - Rancho do Jeca, considerado muito mais simples (00:02:32).....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1. Cultura visual e a História Nova: uma análise interdisciplinar	14
1.1. O cinema se funde ao ato de historicizar	14
1.2. Cinema e sociedade	17
Capítulo 2. Contexto de produção de Mazzaropi – A representação da cultura nacional	22
2.1. Revisando a Modernidade: identidade e tradição	22
2.2. Tentativas de consolidação e desenvolvimento do gênero cinematográfico brasileiro	28
2.3. O cinema em pauta: grandes companhias e o culto à produção estrangeira	30
Capítulo 3. O panorama de arte sobre Mazzaropi	37
3.1. A figura literária de Monteiro Lobato: o caipira	37
3.2. O caipira visita o moderno: análise fílmica de Sai da Frente	39
3.3. O Jeca tatu e o confronto com a cultura citadina	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

INTRODUÇÃO

O estudo deste trabalho foi fundamentado em ideias e pressupostos teóricos que apresentam significativa importância para a compreensão da modernidade crescente na década de 1950 e a relação com o caipira representado nas telas de cinema por Mazzaropi. Para que o tópico possa ser bem explorado, utilizaremos quatro eixos conceituais para o desenvolvimento do trabalho, eles são: cinema, cultura, modernização e o caipira. Para tal, tais objetos serão estudados em fontes secundárias como trabalhos acadêmicos, artigos e livros.

Neste presente estudo a finalidade foi analisar os símbolos da modernidade e a representação do caipira de Mazzaropi, presente em duas de suas obras cinematográficas. O menino criado no interior paulista sob influência dos costumes do avô português, um simples produtor rural na cidade de Tremembé, iniciou sua atuação no cinema como ator, no início dos anos de 1950. Em quase 30 anos de carreira cinematográfica, Mazzaropi elegeu a representação do caipira para protagonizar a maioria de seus filmes, estrelando uma película por ano e lotando salas de cinema por todo o Brasil. Além do sucesso de suas performances cômicas junto ao público, o cineasta também é considerado um dos pioneiros na consolidação de uma pulsante indústria cinematográfica nacional por ter desenvolvido seu próprio sistema de produção, exibição e distribuição de filmes sem depender de financiamento público.

O início de sua atuação coincide com o contexto de valorização da população e do meio urbano, considerados exemplos de modernidade. Contrariamente a essa proposta, o contexto privilegiado por Mazzaropi é o rural, apresentando um estereótipo de camponês diferente do almejado pela ideologia desenvolvimentista. Considera esse resgate do rural como resultado da reação das pessoas que moravam nas cidades, ao processo de urbanização, que se torna mais intenso após a década de 30, e se acelera assustadoramente nas décadas de 50 e 60. O avanço do capitalismo desarticula os modos de vida tradicionais, dando origem a novos comportamentos e relações impessoais. O personagem Jeca, tal como Isidoro, analisados nessa monografia, são concebidos em resposta a esse contexto histórico no qual o Brasil se encontra. Ele representa o indivíduo pobre e maduro, obrigado a lidar com as disparidades para prosperar diante do sistema capitalista desumano que lhe é imposto. Ao moldar a figura do caipira, Mazzaropi revitaliza a tradição da cultura brasileira, não de maneira monolítica, mas constantemente inovando e reinventando sua adaptação às transformações sociais de cada década. O caipira emerge como um agente socialmente consciente, inserido em um determinado contexto socioeconômico imposto, enfrentando situações impostas por esse

sistema. No entanto, à semelhança do caipira, ele rejeita os fundamentos desse sistema, mantendo intactos os seus valores tradicionais de honestidade e solidariedade. Desenvolvendo, assim, uma abordagem singular para enfrentar as dificuldades socialmente impostas, alcançando, ao final de cada filme, uma vitória à sua própria maneira.

Como símbolo das raízes e origens dos cidadãos brasileiros, especialmente paulistas, Mazzaropi canaliza com genialidade as angústias de uma população imersa em debates contínuos e mutações econômicas, sociais, políticas, intelectuais e culturais. Sua obra proporciona uma fuga para a paz, o riso, a alegria e a felicidade, elementos que apenas os feitos cômicos de seu personagem podem gerar. A análise do conteúdo desse personagem, bem como das relações previstas com o contexto social, cultural, econômico e político que envolve ao longo de sua existência, bem como a demonstração de uma política desenvolvimentista e o viés da modernização, revela-se crucial para compreender o impacto e a relevância dessa representação cinematográfica.

Quanto ao método, as produções de Mazzaropi foram analisadas à luz do período em que foram produzidas, ou seja, no contexto de hegemonia da política e ideologia desenvolvimentista. Optou-se por escolher um conjunto mais apropriado e pertinente para atingir os objetivos da presente pesquisa, diante dos 32 filmes de Mazzaropi. Em sua primeira película *Sai da Frente* (1952), Mazzaropi interpreta o trabalhador suburbano Isidoro, contratado para transportar uma mudança da cidade de São Paulo para Santos. O protagonista dirige um caminhão velho apelidado de Anastácio, que destoa dos modernos veículos que passam pelas ruas da capital paulista no início da década de 1950. O trajeto de Isidoro é marcado por uma sequência de confusões e cenas cômicas que demonstram que o personagem estava completamente perdido em uma São Paulo de grandes avenidas e arranha céus. Em *Jeca Tatu* (1959), Mazzaropi é um caipira preguiçoso e simplório que tem sua propriedade ameaçada pela ganância de um latifundiário. Mesmo em ambientes diferentes, um projetado na cidade e outro no campo, os personagens são extremamente similares, exibem os mesmos trejeitos, sotaques e expressões corporais.

Intitulamos nossa pesquisa de *O JECA TATU ENTRA EM CENA: símbolos da modernidade e as representações do caipira no cinema de Mazzaropi na década de 1950*, sendo uma síntese do personagem de Mazzaropi de subordinação e rebeldia, tolice e esperança. Essa dicotomia manifesta-se de forma predominante tanto na expressão verbal quanto nas ações do caipira, consolidando-se como uma característica central do cinema de Mazzaropi.

O estudo possui caráter essencialmente qualitativo, com ênfase no estudo documental, ao mesmo tempo que será necessário o cruzamento dos levantamentos com toda a pesquisa

bibliográfica. Este presente estudo tem como finalidade apresentar a política do viés desenvolvimentista e a modernização, já presentes na década de 1950, através das representações do caipira no cinema de Mazzaropi.

Metodologicamente, foi realizada revisão bibliográfica e análise fílmica das películas de Mazzaropi. Para compreender a esfera que se refere ao cinema utilizamos os estudos de Walter Benjamin e Marc Ferro. Através de Jean-Claude Bernardet foi possível compreender as relações entre rural e urbano presentes nas películas de Mazzaropi. Para analisar as práticas culturais caipiras utilizei a obra referencial de Antonio Candido.

Com esses pressupostos, esta monografia foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo versou uma análise interdisciplinar entre o Cinema e o campo da História, destacando a compreensão do cinema como uma forma de recriação de imagens do mundo e da sociedade à sua volta, seus costumes, modos de pensar e agir. Entendendo o cinema como uma reflexão tendo de base o próprio homem. Abordando também o contexto capitalista a qual está inserido e a cultura de massa.

Ao passo que, no segundo capítulo foi trabalhado reflexões sobre o cenário cinematográfico de Mazzaropi e as representações da cultura nacional na década de 1950 e 1980, período em que se concentra a produção mazzaropiana e as políticas desenvolvimentistas e uma tentativa de consolidação e desenvolvimento desse gênero no Brasil, além das grandes companhias e o culto a uma produção estrangeira.

Por fim, o capítulo três é analisado o famoso caipira criado por Monteiro Lobato, onde traduzia o legado literário deixado pelo escritor, para as telas de cinema. Aliam-se as discussões em torno da interpretação de um projeto identitário brasileiro no interior da história cultural, política e social. Também compreende a análise dos filmes Sai da Frente (1952) e Jeca Tatu (1959).

Através da análise dessas duas obras, podemos compreender a utilização do humor e do cômico de Mazzaropi, para apresentar um estereótipo de camponês diferente dos almejados pelos ideais progressistas. Em suas produções, é possível identificar a análise não revolucionário desse camponês, mas sendo um portador de hábitos conservadores, enfrentando o mundo urbano com seu comportamento esquivo, revelando, se às vezes, falsamente “sonso” e desmedido.

Capítulo 1. Cultura visual e a História Nova: uma análise interdisciplinar

1.1. O cinema se funde ao ato de historicizar

Paris, 28 de dezembro de 1895, em uma sala do Grand Café no Boulevard des Capucines, 14, as luzes se apagam e trinta e cinco pessoas, pagando um franco cada, puderam assistir à primeira exibição pública de um engenho denominado de cinematógrafo, por seus inventores, os irmãos Lumière, que reproduzia mecanicamente sobre uma tela branca imagens em movimento (JEANNE & FORD, [s.d.], p.9). Conhecidamente, a primeira sessão de cinema concretizava um dos sonhos da humanidade, qual seja: o de captar, fixar e poder reproduzir o mundo com uma fidelidade antes nunca alcançada. Com a palavra, Meirelles:

Representar o mundo e fixá-lo através de imagens é uma forma de comunicação utilizada pelos homens que se perde no tempo. Desde o momento em que esses homens registraram imagens do mundo que habitavam, nos tetos e paredes de cavernas que lhes serviam de abrigo, cada figuras ou séries de figuras gravadas seguiam uma disposição estética que sugeria a ideia de movimento. O teatro de sombras dos chineses, a "câmara obscura" renascentista e a lanterna mágica, marcam o longo caminho das criações humanas que tornaram o Cinema uma realidade no final do século XIX (MEIRELLES, 1997).

Um ato, muitas das vezes involuntário, é o de observar alguns milhões de pessoas que procuram diariamente as milhares de salas de projeção cinematográfica espalhadas pelo mundo, e as enchem, com brilho nos olhos e a emoção transpassando o corpo, tornando evidente o cinema, como poderoso instrumento de influência individual e coletiva, cumpre uma função social no amplo campo das manifestações da atividade humana.

É importante o ato de desvendar o cinema, compreender o que por ele é produzido, visto que, para o mundo neste século, o filme, cuja imagem parece sugerir o factual, é reflexo e produto dos atos e manifestações do pensamento humano. Desse modo, ele não está isento das influências da sociedade, pois é expressão dessa mesma sociedade com todos os elementos que a compõem, transparentes ou não, conscientes ou inconscientes (MEIRELLES, 1997).

Cada filme é parte do universo das coisas destinadas a satisfazer os anseios do espírito ou do desejo, tão natural como a necessidade de alimentos para que o corpo sobreviva. O cinema satisfaz necessidades humanas originadas da fantasia ou, mais especificamente, da imaginação (MARX, 1983, p. 45).

Compreender o cinema, a partir de um ponto de vista histórico, é adentrar a zona de representação do ser humano, sua forma de se ver, e a recriação de imagens do mundo. Dessa forma, é possível compreender o modo de ordenação das sociedades humanas, bem como os

fenômenos mentais, tão importantes para a historiografia quanto os fenômenos econômicos.

Assim:

[...] cada filme tem um valor como documento, qualquer que seja sua natureza aparente. Isso é verdadeiro mesmo se ele for rodado em estúdio, mesmo se não tem narração, nem encenação. Pela maneira que exerce ação sobre o imaginário, pelo imaginário que transpõe, todo filme coloca uma relação entre seu autor, seu discurso, o espectador. Além disso, se é verdadeiro que o não-dito, o imaginário é tanto história quanto a História, o Cinema, sobretudo a ficção, abre um caminho régio em direção das zonas psico-sócio-históricas nunca alcançadas pela análise dos documentos convencionais" (FERRO, 1975, p.13)

Por trás das imagens dos filmes de ficção, aparentemente fantásticas, delineiam-se fatos reais, pessoas vivas, produto da experiência pessoal e das observações do autor. A ficção, que é a História, traduz um certo “[...] olhar que não está comprometido com nenhuma coisa que seja necessário, à priori, demonstrar”. (SARAMAGO, 1988, p. D-3).

Para a possível compreensão de que modo estão ordenadas as sociedades humanas e para poder distingui-las, a historiografia recente tem procurado mostrar que os fenômenos mentais intervêm de modo tão decisivo quanto os fatores de ordem econômica.

Há muito se vem debatendo na historiografia essa profunda relação entre História e Cinema. A partir dos anos 70, este último foi incorporado ao fazer histórico, categorizado como “novo objeto”, por meio dos domínios da chamada História Nova, elaborados a partir de Marc Ferro, um dos pioneiros nos estudos da relação entre os dois campos. A partir de sua obra “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, o autor discorre que “O cinema não é toda a História. Mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo”. A partir desse trecho, é possível compreender a inquietação para o estudo dessa área pouco debatida no cunho metodológico das abordagens historiográficas.

Seu objetivo era o de estudar o tempo presente por meio de mecanismos que pudessem assimilar o entendimento da história contemporânea em todo o seu intrincamento, resgatando os modos, os costumes e as mentalidades de uma sociedade, e, para isso, era necessário a percepção de se buscar outros objetos que permitissem novas interpretações. (VALVANO, 2015).

O historiador deve se dar conta de que a montagem do filme é o resultado da seleção de representações de uma realidade cujo critério de escolha foi estabelecido pelo autor, da mesma maneira como o historiador seleciona os documentos que considera expressões da realidade para ordenar e fundamentar o seu trabalho histórico. A seleção que o historiador efetua é uma montagem tal como a montagem cinematográfica. O filme é documento, e, neste sentido,

contém todas as “evidências históricas” que o fazem sobreviver por razões que vão além da simples intenção “[...] dos atores de projetar uma imagem de si mesmo à posteridade” (THOMPSON, 1982, p. 36).

Diante de tal indagação, outros autores ligados à terceira geração da Escola dos Annales¹, tais como Jacques Le Goff e Pierre Nora, irão se preocupar com essa questão na década de 1970, discutindo novos problemas, abordagens e objetos para o estudo histórico. Os Annales propunham uma nova forma da abordagem historiográfica por meio de outros métodos de se pensar a História e a escrita, abrindo-se ao diálogo com as mais diversas ciências humanas e a sua importância com a interdisciplinaridade, pois, até então, a historiografia se concentrava em estudos econômicos e apenas baseada em documentos e fontes escritas oficiais.

Com o avanço que se iniciava na área do audiovisual e de sua reprodução, necessário se fazia um entendimento mais vasto, que nem sempre é explicado com fontes escritas de análise quantitativa. Em nosso apoio, Lucien Febvre:

“Indubitavelmente a História se faz com documentos escritos. Porém também pode fazer-se, deve-se fazer, sem documentos escritos se estes não existem. (...) Em uma palavra: com tudo o que sendo do homem, depende do homem, serve ao homem, expressa o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as formas de ser do homem” (FEBVRE, 1953, p. 428).

Assim como para Le Goff, em *História: Novos Objetos*², é argumentada a possibilidade de se fazer um estudo historiográfico com fontes que vão além das predominantes até então, elementos como cinema, biografias, literatura e memória são passíveis de análise. Dessa forma, Le Goff, Pierre Nora e Marc Ferro discutem na coletânea *Fazer História* a defesa da teoria sobre a denominada *Nova História*, com enfoque no estudo do problema das mentalidades coletivas e a preocupação com os objetos de análise, abrangendo mais as questões fundamentais para a compreensão do todo nas sociedades. A compreensão e a utilização dos métodos históricos sugeridos pela Nova História, e os estudos elaborados a partir de Marc Ferro, nos levam a um maior entendimento entre a relação história e cinema, focando nossa atenção maior nos filmes como fonte histórica.

¹ Fundada em 1929 pelos autores Marc Bloch e Lucien Febvre, os Annales ficaram conhecidos por trazer novos elementos para a produção historiográfica, como, por exemplo, o diálogo com outras disciplinas das ciências humanas. 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 visuais que estavam em ascensão.

² LE GOFF, J. NORA, *op. cit.* 1976.

Indubitavelmente, tais discussões devem ser utilizadas para entender de que modo o cinema é trazido na produção, vida e obra de Amácio Mazzaropi. Ao estudar sua produção, percebemos que o cineasta propõe a divulgação da identidade caipira. Esse resgate se relaciona a um período em que identificar as diferentes culturas nacionais era tarefa urgente, visto que, durante muito tempo, com a história escrita, na maioria das vezes construída por grupos sociais restritos, especialmente a classe dominante, a classe popular não foi interesse de quem escrevia a história. (VALVANO, 2015).

Para Siegfried Kracauer, assim como para Meirelles (1997), o filme possibilita a explicação dos “comportamentos coletivos”, e, a partir disso, uma possível análise para as manifestações culturais que podem representar inquietações de caráter político e social. Cada filme é parte do universo das coisas destinadas a satisfazer os anseios do espírito ou do desejo.

As necessidades, de que ordem for, só se tornam necessidades em função de uma elaboração cultural (CASTORIADIS, 1982, p.180). O Cinema, que é uma das elaborações culturais da sociedade, destina-se a satisfazer necessidades do espírito, da ordem do imaginário.

Os lapsos do criador, da ideologia, da sociedade, constituem-se reveladores importantes para o estudo da História (FERRO, 1976, p. 105). Esses lapsos "reveladores", e a possibilidade do controle sobre as imagens, fazem com que o filme, qualquer que seja, sempre exceda o conteúdo pretendido, tornando-o um vasto campo de investigações para a pesquisa histórica, e permitindo a análise das diversas instâncias que permanecem fora do controle dos fatos não visíveis. Na análise de um filme não é ele somente que deva ser considerado, mas todos os elementos externos que participam de seu resultado.

Considerando isso, a relação entre cinema e sociedade sempre esteve intrinsecamente ligada. Sendo um movimento dialético que apresenta influências múltiplas, é nessa discussão que os filmes de Mazzaropi podem ser incorporados, quais sejam, como representantes da realidade social.

1.2. Cinema e sociedade

A partir do cinema, o sonho de capturar a vida em movimento e de recriar o mundo à sua imagem, finalmente foi possível. O cinema apresenta linguagens que permitem a circulação de saberes sob as mais variadas temáticas, disponíveis para os mais diversos públicos, apresentando manifestações culturais com fortes potenciais na produção de efeitos nos sujeitos. (MARTINS, e col. 2016).

De acordo com Rafael Hagemeyer (2012, p. 15-16), discorrendo sobre o início da história do cinema, a sinestesia resultante da produção que sincroniza imagem e som simula o contato direto com a realidade, ainda mais quando se agrega linguagens, efeitos, recursos de plasticidade e equipamentos, que não somente permitem simular ou reproduzir a realidade, mas, também, transformá-la de acordo com alguma leitura. Havemos de considerar, porém, o sobressalto que tal advento trouxe, pois não demorou muito para que o audiovisual fosse classificado como objeto massivo e alienante (HAGEMEYER, p. 17-37).

É necessário, todavia, valer que, se alguns se dispõem de uma proposição platônica voltada a considerar o cinema (ou qualquer outra mídia) uma caverna, há outros que, pelo olhar aristotélico, encontram aprendizado na observação das imagens. Ou seja, conforme Hagemeyer (2012, p. 23), “que a capacidade de aprender com elas depende menos de seu teor do que do olhar daqueles que a observam, de sua capacidade de associação com um amplo repertório e da relação com conceitos filosóficos que permitem compreendê-las.”

A ideia de que o Cinema expressa os valores da burguesia tornou-se um pensamento quase generalizado em meio à crítica da cultura de massas (Escola de Frankfurt), pois, sendo um setor da indústria capitalista, ele incorpora seus valores que são reproduzidos para as grandes massas.

Hagemeyer (2012, p. 29) diz ainda que Walter Benjamin foi um dos primeiros e principais teóricos da comunicação a considerar o cinema como uma “arte industrial” e, portanto, dependente da técnica, o que o levaria a seguir a mesma lógica de reprodutibilidade aplicado à imagem com o advento da fotografia. Ele reflete sobre a relação entre cinema e sociedade, afirmando que somente os filmes podem revelar o meio social, pois trazem à luz elementos até então não percebidos, e o progresso que ocorre com os avanços das técnicas de reprodução faz com que a arte perca a sua aura. Desse modo, ela é introduzida com mais facilidade no cotidiano dos sujeitos (BENJAMIN 1983).

Contudo, o cinema não amplifica apenas o conhecimento, mas revira aquele sentimento já inserido no íntimo do sujeito, pois a arte trabalha outras sensações. A análise de Munsterberg:

Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação. Uma infinidade desses processos interiores deve ir de encontro ao mundo das impressões. (MUNSTERBERG apud XAVIER, 1983, p. 27).

Da fotografia irá se originar o cinema, e Benjamin (1983) atribui a essa arte a restrita distância entre o público e o autor. Portanto, essa forma artística se aproxima das massas. Isso porque, assinala, “Uma parte dos actores que encontramos em filmes russos, não são actores no nosso sentido, mas sim pessoas que representam um papel principalmente no seu processo de trabalho.” (BENJAMIN, 1983, p. 13)

Essa forma de representação de pessoas comuns frente às lentes reproduz a máxima do homem ordinário se sentindo representado na arte cinematográfica e participativo na sua produção. (COSTA, SILVA 2021). Consequentemente, a arte deixa de pertencer somente à classe burguesa, e passa a ser compreendida pelas classes trabalhadoras.

Benjamin compreende o cinema e as manifestações culturais na época do capitalismo pré-liberal não apenas de uma perspectiva fatalista de manipulação, mas como um possível instrumento de revolução, apresentando um potencial para a educação das grandes massas.

Adorno e Horkheimer (1991), em suas diversas obras, explicam como a classe dominante se apropria dos meios de comunicação e das artes para propagarem seus ideais. Não obstante, observa que o cinema pode ser um meio para manter coesa a consciência da classe dominada, fazendo com que ela não observe as reais relações sociais que lhes são impostas.

É possível, pois, compreender a íntima relação que o cinema tem com as relações sociais capitalistas, influenciando nas condições vitais de todas as expressões artísticas. O filme segue sendo, tanto intelectual quanto tecnicamente, um elemento, uma peça do capitalismo, e a sua produção não está ileso, sendo subordinada às condições e aos interesses capitalistas.

Para esses pensadores, o ponto nevrálgico era os potenciais estético e cognitivo das diversas mídias terem sido submetidos às formas de economia política capitalista e, ainda, a transformação da arte e da cultura em mercadoria.

Georg Lukács analisa a relação entre cinema e a realidade, e afirma que somente a técnica cinematográfica supera o “reflexo desantropomorfizador”, ou seja, trata-se de uma reflexão que possui como base o próprio homem. A principal tese defendida por Lukács (1983) é de que o mundo fílmico é muito próximo à realidade da vida cotidiana. O cinema está próximo da realidade da vida; porém, apesar dessa proximidade, o filme é uma refiguração, e não a vida cotidiana em si:

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

No filme, a multiplicidade sem limites da vida cotidiana se converte em objeto artístico. O mundo envolvente do homem, a natureza, o ambiente social aparece como realidade completa,

como uma realidade com o mesmo valor e espécie que a produzida pelo homem. O filme pode ser perceptível, não apenas o mundo objetivo, mas, até mesmo, os aspectos subjetivos que esse mundo acarreta nas pessoas (FRESSATO, 2009).

Para Lukács, o filme é significativo porque se refere às atividades econômicas, aos problemas, às relações sociais humanas, em sua forma, mas, sobretudo, em seu conteúdo: “o conteúdo do filme abrange a universalidade extensiva da vida, uma universalidade orientada ao efeito mais amplo e à inteligibilidade mais imediata.” (LUKÁCS, 1983, p. 190). É esse caráter que se faz mais próximo do real, tão efetivo no cinema, que proporciona ao receptor vivenciar o filme como uma mediação da realidade que lhe impressiona como realidade imediata da vida. (FRESSATO, 2009).

Assim, para Marc Ferro, anteriormente citado, o filme é uma contra-análise da sociedade: “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história.” (FERRO, 1995, p. 203) Com a consequente análise que o filme proporciona (a narrativa, o cenário, o texto), mas, também, o que não é filme (o autor, a produção, o público e a crítica), pode-se compreender a obra, mas, sobretudo, a realidade que representa. Entretanto, é importante perceber que essa realidade não irá se apresentar de imediato. É necessário buscar-se o não invisível no visível, ou, como apontaria Karl Marx, e antes dele, Hegel, deve-se buscar a essência partindo da aparência: “Um filme, qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo. (...) [atingindo] uma zona da história que permanecia oculta, inapreensível, não visível.” (FERRO, 1995, p. 213)

Uma pesquisadora francesa que irá seguir a mesma linha de análise de representação das sociedades por meio do cinema e de sua compreensão para a realidade social é Michèle Lagny. Para Lagny (2009) o cinema faz transparecer falhas no discurso dominante e traduz para a ficção muitos aspectos que a memória oficial procura ocultar, questionando as práticas sociais. O cinema, então, recorre aos aspectos sociais não capturados por outros meios, entre eles o sofrimento e o afeto das pessoas, suas particularidades mais íntimas, seu meio, modo de agir e de pensar, para as reconstruções sociais.

O cinema, tal como outros veículos de comunicação de massa, chega em qualquer região e parte do mundo, difundindo novos padrões de vida, tendências políticas e ideológicas e cultura desconhecida para o espectador. Assim sendo, o cinema contribui para a democratização do conhecimento a partir desse encurtamento de distâncias, que, agora, pode ser possível para todas as camadas da população - da cidade e do campo - o que antes se restringia apenas às classes mais privilegiadas.

Essa democratização do conhecimento contribui para a divulgação de hábitos, costumes, por meio das imagens cinematográficas, criando expectativas e anseios antes não aprofundados ou desconhecidos. Amplia, também, os níveis de reivindicações de maior participação da população no seio político, cultural e social.

Essa democratização pode ser acusada como instrumento de controle da classe dominante. Entretanto, isso não significa, obrigatoriamente, que as classes populares assimilem simplesmente os modos de vida que lhe sejam impostos. Aceitar que essa democratização promova o aniquilamento da cultura das classes populares é acreditar na alienação e na passividade total das massas. (MEIRELLES, 1997)

Trabalhos mais recentes que procuram dar conta de questões sobre a cultura popular têm demonstrado que os oprimidos são " [...] capazes de organizar-se, reivindicando direitos tácitos, para penetrar no universo de direitos políticos e culturais explícitos" (CHAUÍ, 1986, p. 25).

A cultura em sentido restrito está

[...] articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classes, e leva à distinção entre cultos e incultos de onde partirá a diferença entre cultura erudita e cultura popular" (CHAUÍ, 1986, p. 14).

Portanto, a democratização do conhecimento que a burguesia produz por meio dos veículos de comunicação, como instrumento de dominação de classe, nem sempre se realiza, pois, a cultura popular pode ser vista como "[...] algo que se efetua [...]" por dentro da cultura dominante, "[...] ainda que para resistir a ela" (CHAUÍ, 1986, p. 25). O cinema pode, assim, se constituir em uma importante fonte para o estudo da História.

No âmbito nacional, Meirelles (2005), em seu estudo sobre as chanchadas, afirma que o cinema oferece ao pesquisador importantes pistas que apontam para as relações sociais e tradições culturais, revelando um ponto de vista particular sobre o mundo e a forma de refleti-lo. O autor deixa clara a importância dos estudos das ciências humanas nessa área, considerando que a sociedade atual somente será compreendida a partir de pesquisadores dispostos a desmembrar o cinema, considerando a humanidade e sua significativa forma de expressão a partir de imagens em movimento que exibem a sua própria autorrepresentação, qual seja, como recriam o mundo e se vêem a partir desse mundo. Entretanto, não devemos considerar o filme como um espelho dos processos sócio-históricos, pois ele constantemente procura transformar objetos, pessoas e situações, podendo recriar o real, mas as imagens

ficcionais apresentam reflexões, sentimentos, emoções, fatos e experiências reais que nos remetem ao contexto em que foram produzidos.

O cinema segue sendo visto com os valores de uma burguesia, em contraposição a um cinema descomprometido dando voz a personagens mais desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, com enfoque a um outro tipo de público, como é o caso dos filmes de Mazzaropi. Entretanto, o cinema vem conquistando importantes espaços para a análise das sociedades, sendo necessário compreender esse vínculo com as mesmas. Independentemente de ser algo ficcional e mais poético, ainda possui um alto grau de subjetividade que deve ser apontada.

A partir disso, é possível estudar e compreender um pouco mais essas relações anteriormente discutidas a partir do cinema mazzaropiano. O cineasta criticava, em seus diálogos e enredos construídos, a influência da modernização nas mudanças ocorridas no cotidiano do interior do Brasil, contrapondo-se à proposta do governo no sentido da industrialização do país. Mazzaropi demonstra em suas películas um país rural, onde é possível perceber municípios que não entraram no processo desenvolvimentista, pois seus filmes se compõem de cenas gravadas externamente, e, por vezes, em zonas rurais próximas ao estúdio. Tal método também possibilita a análise social defendida acima a partir das próprias imagens fílmicas, pois, apesar da constante romantização, é possível encontrar elementos passivos de representação de uma sociedade em determinada época.

Capítulo 2. Contexto de produção de Mazzaropi – A representação da cultura nacional

2.1. Revisando a Modernidade: identidade e tradição

Sabemos que o caipira de Mazzaropi, não foi sempre imutável e inerte, considerando que no decorrer dos anos trinta aos oitenta, sofreu com as mais diversas e profundas transformações de ordem social, econômica, política, religiosa e cultural. Seu segredo foi simplesmente o de aplicar essa metamorfose, que o ajudou a sobreviver diante de tantos cenários nacionais. O período de atuação, consideravelmente longo, foi contemporâneo de pelo menos duas gerações, senão três, consumidoras dessa personagem.

Seu sucesso não ficou apenas na região de São Paulo. Não contentando-se com seu fenômeno caipira restrito a apenas um Estado, qual seja, o caipira fundamentalmente paulista, se apresentava em estados do Nordeste, Norte, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, encantando todo

o território nacional. Em entrevista à *Veja*³, publicada sob o título "O Brasil é meu público", Mazzaropi, ao ser perguntado sobre qual era o seu público, responde:

"Meu público é o Brasil, do Oiapoque ao Chuí. Eu loto casa em São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Acre, Rondônia, Rio Grande do Rio Grande do Norte, ilha do Bananal (sic.) ..."⁴

A genialidade de Mazzaropi se encontra justamente em obter sucesso ao agradar um público tão diverso de realidades radicalmente distintas. Mantendo esse público do passado e conquistando o do presente, Mazzaropi é, conseqüentemente, atento ao consumidor de cultura do futuro e para isso, o caipira não poderia se portar sempre de modo idêntico. A pertinente análise de Barsalini:

Era necessário modelá-lo da forma mais correspondente possível às transformações socioculturais de cada época sem, por outro lado, prostituí-lo, destruindo os elementos fundamentais constitutivos de sua identidade, as suas raízes (BARSALINI, 1972, p. 100).

Para Barsalini (1972), o que Mazzaropi fazia era manter sua essência na mensagem aos segmentos populares, essência essa que contesta simbolicamente as estruturas sociais de exclusão, modificando o invólucro da manifestação cultural e transformando sua aparência, conforme o público ou o momento histórico: as modificações pelas quais passa seu caipira efetivam a prática da resistência cultural.

Maria Isaura Pereira de Queiroz⁵ demonstra que, até os anos 40, as cidades brasileiras não passavam de simples administradoras, gerentes da riqueza produzida pelo trabalho rural, de maneira que uma eventual crise no campo significava sua decadência imediata.

O processo de modernização desenvolvimentista brasileiro, junto ao nacionalismo, esteve vinculado à industrialização das grandes cidades do sul e sudeste do país, principalmente em São Paulo, onde Mazzaropi nasceu e desenvolveu-se profissionalmente. E ganha notável força, culminando na política inaugurada nos anos de 30 pelo governo de Getúlio Vargas. No geral, tal fato ocorreu com o arrefecimento do poder das velhas oligarquias agrárias em favor das classes médias urbanas, que viriam articular com uma burguesia industrial nascente.

O nacionalismo também vai estar diretamente presente no pensamento de uma política econômica, colocado em prática pelo Estado Novo, mas, também, no intuito de desenvolver uma (re) definição de "cultura brasileira". Era um momento em que "houve maior consciência

³ Revista *Veja*, 28 de janeiro de 1970. Entrevistador: Armando Salem.

⁴ Página 01, Fonte: site do Museu Mazzaropi.

⁵ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, Sociedade Rural. Sociedade Urbana no Brasil*. LTC -EduspLivros Técnicos e Científicos Editora S.A -Rio de Janeiro - 1978.

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” (CANDIDO, 2000, p. 195).

O intuito foi o de explorar o sentimento nacionalista na população brasileira, formada por diversas culturas. À intensa imigração do início do século XX somou-se a já mestiça população nacional, e seu extenso território, resultando na formação de diferentes culturas. Nesse sentido, Renato Ortiz (1994), diante de tal complexidade de formação, percebeu que a intenção do governo era a de buscar elementos com os quais o povo brasileiro se identificasse.

Dois autores que, a partir de suas obras, nos ajudam a compreender a observação de Ortiz são Sérgio Buarque de Holanda (1936) e Gilberto Freyre (1933). Ao estudarem os diversos povos que habitavam o Brasil, foi possível perceber a intensa complexidade da formação nacional. A junção cultural era um dos principais problemas que encontravam para a possível análise sobre a identidade nacional. Ao passo que Holanda percebia a grande influência portuguesa nas construções do século XIX, Freyre identifica a influência africana na cultura popular. Diante disso, a conclusão que temos é que a sociedade brasileira era formada por diversos povos e culturas, e que essa diferenciação já estava manifestada nos anos de 1930. Entretanto, faltava descobrir o que essa população tinha em comum.

Tal questão continuou sendo estendida pelas décadas posteriores, impulsionadas pela Segunda Guerra Mundial e início da Guerra fria, e o constante estímulo ao desenvolvimento industrial, contribuindo para que o gênero de vida urbano fosse cada vez mais imposto no país.

As pessoas migravam do campo para a cidade em busca de empregos e melhores condições de vida. As propagandas lançadas à época incentivaram esse movimento por meio de jornais, televisão, cinema e cartazes que ditavam novos comportamentos e novos produtos a serem comercializados. (RODRIGUES, 2010).

A modernização do meio rural alterou radicalmente as relações no mundo do trabalho nesse meio. Antonio Candido (1987) mostra que tal urbanização impôs ao lavrador uma “aventura frequentemente dramática, em que os padrões mínimos estabelecidos se tornam padrões de miséria”, na medida em que passam a ser confrontados aos que a cidade pode teoricamente proporcionar.

A industrialização, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno, a generalização das necessidades complementares e os novos recursos técnicos levaram o lavrador a viver em crescente desequilíbrio econômico, comprometendo a permanência de sua cultura e a existência da dignidade que possuía, estritamente ligada às largas possibilidades que tinha outrora de recriação dessa mesma cultura. Ele perdeu, aqui, basicamente o seu acesso às

terras devolutas e a outros sistemas de produção, como a parceria, que lhe propiciavam até um excedente, ainda que pequeno (CANDIDO, 1987).

O êxodo rural, que se iniciou nos anos de 40, ampliando-se na década de 50, avolumou-se bastante nas décadas de 60 e 70. Neste último, aproximadamente 15 milhões de pessoas migraram do campo para as cidades, sendo que mais da metade se instalou na região metropolitana de São Paulo.⁶

Essa massa de trabalhadores anteriormente rurais, historicamente vinculada ao trabalho independente, ameaçada em sua sobrevivência pelo modelo capitalista excludente planejado e executado para o campo, viria a integrar, em potência, a tradicional legião de fãos de Mazzaropi, considerando que esses cidadãos agora se encontravam como novos consumidores de cinema e encontravam-se completamente desestruturados em relação ao "modus vivendi", necessitando recuperar de algum modo sua identidade, sua dignidade. O caipira de Mazzaropi, no plano simbólico, preencheria, como nenhuma outra personagem, tal carência (BARSALINI, 1972, p. 100-101).

A partir dos anos 50 ocorreu o mais intenso processo de modernização pelo qual já havia passado a sociedade brasileira, alterando de forma significativa o perfil social, econômico e político do país. Tais alterações estiveram presentes de maneira determinante nas estruturas já comentadas, entre campo e cidade, que contribuiria para a explosão de megalópoles como São Paulo, Rio de Janeiro e, em menor proporção, Belo Horizonte - êxodo rural que se explicava a partir do gradativo deterioramento das condições sociais rurais e do crescimento da violência no campo - (BRAGANÇA, 2009).

O desenvolvimento urbano-industrial brasileiro evidenciava a hegemonia do eixo Centro-Sul do país, o que Octavio Ianni (1975) denominou de "colonialismo interno". Confirmaram-se, também, as estruturas já implantadas nas duas décadas anteriores aos anos 50: a inevitável industrialização, a concentração de renda e a reafirmação da integração do Brasil na conjuntura capitalista internacional.

Para o êxito deste projeto era imprescindível que se superasse a ideia de atraso brasileiro, cuja tensão se colocava no embate entre um setor arcaico, identificado com o campo, e um setor moderno, urbano-industrial. Superar este atraso era o objetivo do estado brasileiro na segunda metade dos anos 50 e, para isso, o caminho seria uma efetiva e urgente

⁶ KAGEYAMA, Angela A e SILVA, José Graziano da. "Os Resultados da Modernização Agrícola dos Anos 70". In: Estudos Econômicos, set/dez., 1.983, p. 537.

industrialização, garantida em um conjunto de práticas e políticas econômicas que receberam do governo JK a máxima desenvolvimentista de “50 anos em 5” (MENDONÇA, 1998).

A superação da condição agrário-exportadora brasileira vinha no bojo de uma inevitável hegemonia cultural urbano-industrial. Esta, tida então como “autenticamente nacional”, afirmava-se em detrimento do universo rural, que se decompunha como representatividade do ser nacional - o que não significa que os interiores deixassem de criar possíveis “Brasis” no imaginário de inúmeros caipiras, sertanejos, matutos e capiaus que compunham o “tal lado arcaico da realidade nacional” - (BRAGANÇA, 2009).

Certo disso, e com essa crescente ideologia nacional-desenvolvimentista, era cada vez mais necessário o desenvolvimento de uma nova cultura nacional. Pelo menos uma cultura com a qual toda a sociedade brasileira se identificasse. Assim, essa forte onda desenvolvimentista irá priorizar a condição de vida da cidade em relação ao campo, que nesse processo preservou seus costumes culturais e suas formas tradicionais de produção, como demonstrado acima.

Na construção de um ideário em torno do projeto de “cultura nacional”, descartava-se o pluralismo manifestado no campo da cultura popular, elegendo-se códigos que dessem conta de uma identidade nacional a partir dos parâmetros da representatividade política deste repertório cultural. Na afirmação do capitalismo industrial no país, momento em que a sociedade se articulava ao crescimento do mercado e dos meios de comunicação de massa, o Estado se apropriava do nacional, relacionando-o ao conceito de popular, rechaçando nesta prática as diferenças e diversidades regionais. A homogeneidade cultural era uma maneira de assegurar, desta forma, a organização do regime (MENDONÇA, 1998; VELLOSO, 1987):

Numa clara tentativa de domesticação simbólica da emergência das massas, superestimava-se a uniformização e a padronização cultural, numa espécie de reação aos efeitos da divisão social do trabalho ampliada pelos novos rumos do capitalismo no país. Baseado no diagnóstico da total ausência de integração nacional, propiciada pelas práticas liberais degeneradoras vigentes na república Velha, o novo regime justificou a intervenção do estado em todos os domínios da produção, difusão e preservação de bens culturais, posto que nacionalizar era sinônimo de unificar o decomposto, representava a busca da homogeneização da língua, costumes, comportamentos e ideias (MENDONÇA, 1998, p. 264).

Assim, o cinema passou a ser utilizado como um instrumento de propaganda nacional-desenvolvimentista, como Walter Benjamin já havia se preocupado em relação à curta distância entre essa arte e a massa, como um provável meio de manipulação. A intenção era a de criar um cinema industrial que produzisse enredos nacionais. Ou seja, filmes com a qualidade condizente com os filmes hollywoodianos, mas com temáticas do cotidiano brasileiro. Célia Tolentino (2001) traz a análise da produção das obras de Mazzaropi no contexto dos anos 50 e

defende que “com a urbanização galopante das cidades, o caipira (Jeca) era reclamado como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, porque já podia constituir-se em ficção. Seu argumento vai contra os críticos de cinema anteriores aos anos de 1950, que viam a representação do campo no cinema e na literatura como roto e grotesco.⁷ Como discutido anteriormente, Tolentino concorda e 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. Com a palavra, Célia Tolentino:

“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” (TOLENTINO, 2001, p. 8).

Entretanto, podemos compreender que crítica e público nem sempre compartilhavam as mesmas opiniões. Na crítica de Orlando Fassoni, já nos anos 70, podemos perceber, semelhante aos anos de 30, a impaciência do crítico quanto ao filme de Mazzaropi e sua temática rural: —Durante todos estes anos bancando o caipira, Amácio Mazzaropi não teve nenhum filme que pudesse ser inserido entre os que houve de bom no cinema brasileiro”⁸

Para isso, Soleni Fressato (2011) 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 rural 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.

Assim, podemos utilizar o contexto histórico de atuação de Mazzaropi como forma argumentativa para a representação do tradicional, das crenças e costumes em contraponto a iniciativa nacional-desenvolvimentista que atuou no Brasil, principalmente a partir dos anos 50. O cinema, então, foi utilizado tanto como instrumento de representação, mas também como de preservação de uma cultura que ainda sofre negligência interpretativa no cenário brasileiro.

⁷ FASSONI, Orlando. —Sai de baixo, Mazzaropil. Folha de São Paulo, 1977.

⁸ Crítica feita pelos editores da revista de cinema Cinearte em 28/2/1931.

2.2. Tentativas de consolidação e desenvolvimento do gênero cinematográfico brasileiro

Ao refletir sobre a indústria cinematográfica no país, Sheila Schvazman (2017) aponta para a necessidade de se desconstruir a história no singular e considerá-la, dessa vez, como uma história no plural. Para a autora (*idem*, p. 139), “pensar a historiografia do cinema brasileiro é, portanto, repensar a história política, econômica, cultural e intelectual do país. Trata-se de refletir sobre a constituição de discursos, hegemonias e recortes que definem autoridade”.

Assim, é importante considerarmos a presença maciça e agressiva do filme estrangeiro no mercado interno, tal como a atuação do Estado no setor cinematográfico, especialmente, em filmes nacionais, para a compreensão do panorama ao qual se encontrava o a filmografia de Mazaropi, tal como a tentativa ascendente de uma produção cinematográfica brasileira.

Para Bernardet (2009, p.21) a presença cinematográfica estrangeira não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas formas de afirmação.

As empresas estrangeiras, além de conquistarem um significativo setor produtivo cinematográfico brasileiro, também conquistaram os exibidores das salas ao oferecerem um produto mais barato do que o fabricado nacionalmente (JUNQUEIRA, 2022). O filme estrangeiro era sedutor, pois ao chegar ao Brasil já era um produto testado e definido:

Não só a publicidade vem formulada, como, pela comercialização em outros países, já se sabe a que público, a que salas o filme é mais adequado. Praticamente não há como errar. A situação é naturalmente muito diversa para o filme brasileiro: qual será a reação do público? Tudo isso está para ser inventado no caso do filme brasileiro; no caso do filme importado, tudo isso já vem mastigado, e não se exige do exibidor nenhuma inventividade, quase nenhum risco assumido na comercialização. Ao exibidor entrega-se tudo pronto, e nada se pede a não ser que bote o filme na tela e entregue a renda ao distribuidor (BERNARDET, 2009, p.26).

Há, também, outro fator apontado por Bernardet (2009), que é a sensação de pertencimento da burguesia brasileira a uma cultura “desenvolvida” ao analisar a presença cinematográfica estrangeira no Brasil. Para o autor, o cinema dos outros países exibidos em território nacional possibilitou que as classes dominantes tivessem a ilusão de serem como que um prolongamento das burguesias dos países prósperos.

A burguesia brasileira tentava se igualar às demais através do consumo dos produtos culturais internacionais:

Não se trata de procurar uma originalidade, uma especificidade dos processos culturais no Brasil, mas sim de pôr a "cultura brasileira" em dia com o que de mais recente produzam as metrópoles. E para as burguesias dominadas essa atualização não é questão de charme, e sim de sobrevivência (BERNARDET, 2009, p.29).

Bernardet argumenta que, considerando esse quadro, o cinema brasileiro não tem vez pois “se o foco da verdadeira cultura se encontra fora do Brasil, como levar a sério a produção cinematográfica local? Como reconhecer o valor de um filme brasileiro, se o valor de qualquer obra é determinado pela metrópole?” (BERNARDET, 2009, p.29/30). Ainda sobre a presença estrangeira no cinema nacional, Bernardet faz um julgamento sobre a crítica especializada brasileira e diz que ela, ao invés de quebrar os estereótipos sobre a produção cinematográfica do país, reforça o mecanismo de idealização dos filmes importados:

Assim, os críticos isolam o filme de sua situação histórica e o avaliam a partir de um ideal cinematográfico que, dependendo de sua formação, será de providência norte-americana ou formação europeia... Divide-se o filme em níveis e avalia-se separadamente cada nível: a fotografia, a interpretação, o argumento etc. A tendência geral da crítica é estender essa atitude ao filme brasileiro, como se o crítico não pertencesse ao contexto histórico-cultural que gerou o filme que ele comenta [...] A adesão acrítica a uma metodologia pretensamente científica como que paralisa a reflexão sobre o processo de produção cultural cinematográfica no Brasil. (BERNARDET, 2009, pp. 34-36).

Dessa forma, se havia uma possível produção voltada à valorização do Brasil, grande parcela dos filmes brasileiros produzida desde os anos 1920 (sendo uma boa parte inclusive valorizando o Brasil) seguiram o padrão estético norte-americano, pois só assim acreditava-se que se alcançaria um padrão internacional. A boa aparência e os ideais de beleza vigoravam, sempre associados ao luxo, à higiene e à juventude. O “bom cinema” deveria ter gente bonita, retrato em ambientes luxuosos e bem decorados, as belas paisagens também deveriam estar incluídas. Preferia filmar somente em estúdios, evitando mostrar a sujeira e desorganização das ruas (FRESSATO, 2019). Contrariamente a essa proposta foi que se desenvolveu a chanchada, incluindo o cinema de Mazzaropi.

O período da Era Vargas, denominado Estado Novo, definido pela centralização ainda maior do poder, desenvolvido em um alto grau de autoritarismo e censura no país. Contudo, figura como um marco importante na história industrial do cinema brasileiro e classifica-se como o primeiro período em que o setor foi elaborado como indústria pelo Estado, com significativas ações para sua consolidação, incluindo medidas protecionistas, mesmo dotadas de dirigismo. “No pensamento industrial da época, foi o ápice no que se refere à concepção da ligação entre Cinema e Estado” (AUTRAN, 2012, p. 88). A produção não foi estatizada

integralmente, mas era intermediada pelo Governo com financiamentos e orientações ideológicas (NUNES; MOURÃO, 2021).

De acordo com Bernardet (2009), diante da agressividade das empresas estrangeiras no Brasil, os produtores nacionais encontraram no Estado a única força que lhes permitiu enfrentar de alguma forma a presença predominante do cinema internacional. Em 1932, Getúlio Vargas, atendendo às pressões da classe, inaugurou o intervencionismo estatal no plano de exibição dos filmes, criando, assim, uma reserva de mercado para dar vazão à produção local. Naquele ano, a regra era que fosse exibido um filme de curta metragem nacional para cada longa⁹.

Simis (2005) evidencia que durante a Era Vargas (1930-1945) o cinema foi incluído no projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial, sendo incorporado como instrumento pedagógico que auxiliava na ação cultural educativa e formativa. Já durante a ditadura militar (1964-1985), segundo a autora, o nacionalismo aproximou cineastas e governo, já que ambos possuíam como objetivo a consolidação de uma indústria nacional pulsante e o combate ao feroz mercado estrangeiro.

Para compreender o cinema através de Mazaropi é necessário compreender o momento histórico no qual o ator iniciou sua carreira. Mazaropi atuou no cinema (como ator, roteirista, produtor e diretor) entre os anos de 1952 a 1980, período que coincide com o cinema de chanchada, o cinema industrial da Vera Cruz e o Cinema Novo.

2.3. O cinema em pauta: grandes companhias e o culto à produção estrangeira

A produção mazaropiana teve seu início ao mesmo tempo em que as relevantes capitais brasileiras tiveram um desenvolvimento acelerado na segunda metade do século XX. Com projeção nas grandes metrópoles europeias e norte-americanas, a nova burguesia se dedicou para reproduzir em território nacional a efervescência cultural vivida pelos países estrangeiros. Na cidade de São Paulo, que acompanhava essa modernização, havia um intenso clima cultural reinante entre 1949 e 1953, quando o grande número de vinte companhias de cinema, o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte de São Paulo e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foram fundados na cidade (DELFIN, 2008, p. 35). Assim, o cinema participa desse processo:

⁹ Em 1951, modificam-se a proporção e o critério, passando a ser obrigatória a exibição de um filme nacional para cada oito estrangeiros; em 1959, novas mudanças e a reserva de mercado passa a ser de 42 dias por ano; em 1963, 56 dias; em 1971, a reserva passa a 96 dias e devido às pressões dos exibidores o número diminui para 84 em 1972 (BERNARDET, 2009, p.53). Atualmente, a reserva de mercado, chamada de cota de tela, é definida anualmente por decreto presidencial.

Além de arte, o cinema é também indústria. São Paulo, em razão do processo econômico e por ser o maior mercado consumidor do Brasil, é o local da criação de um centro de produção que pretendia ser referência nacional (CATANI, 2018, s/p).

Bernardet (2009, p. 100) cita que, no início da década de 1950, havia duas tendências cinematográficas principais, duas forças de polarização de grande parte da produção: o mimetismo e a diferenciação nacionalista; e uma terceira que seria o esforço de síntese entre os dois.

Segundo as preposições de Bernardet (1979), os filmes de Mazaropi se delimitam na corrente nacionalista, de valorização ao Brasil e aos brasileiros, distinta ao mimetismo, que seria produzir filmes nacionais de encontro as expectativas e gostos do público acostumado ao cinema estrangeiro, ou seja, reproduzir no Brasil o produto importado. No pensamento nacionalista, a fauna, a flora, os habitantes brasileiros são reconhecidos e os hábitos apresentados como tipicamente do país são os do interior, situando o nacionalismo não apenas antagônico ao mimetismo, mas, também, ao processo de industrialização e urbanização capitalistas. Porém, recuperar o Brasil interiorano e sertanejo não agradou a uma grande parcela da população, especialmente as elites da burguesia, que ansiavam pela imagem de um Brasil urbano e industrializado, o Brasil do progresso (FRESSATO, 2009).

Bernardet (1979) considera que nessa incessante busca do verdadeiro Brasil, seja rural ou urbano, coabitaram ingenuamente na produção cinematográfica paulista (nas aparentemente contrárias, mas certamente complementares) representações do caipira de Mazaropi e a angústia da vida urbana de Walter Hugo Khouri, por exemplo. Com o Cinema Novo, a busca pelo Brasil continuou, porém de uma perspectiva diferenciada: não se tratava apenas de descrever os costumes locais, mas ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisando suas contradições de uma perspectiva sociológica e cinematográfica (FRESSATO, 2009).

Vieira (2018) aponta que na cinematografia brasileira, quando falamos de grandes estúdios, três nomes imediatamente vêm à tona: As cariocas Cinédia (fundada em 1930), exemplo inaugural que se costuma considerar como modelo de um desejo de estúdio de verdade, sobretudo ao longo dos anos 1930 e início dos anos 1940; seguida da Atlântida (1941), ao longo das décadas de 1940 e 1950, e a paulista Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

A diferença territorial se estendeu à questão estética: Cinédia e Atlântida investiam em filmes baseados no tom carioca de ver a vida: festas, praia, capoeira, toques de humor etc. Já a Vera Cruz, antenada com a visão capitalista e eurocêntrica paulista, tratou de produzir

filmes de qualidade técnica e dramaticidade pretensamente capazes de romper com o cinema feito até então pelos estúdios cariocas. Como conta Leite (2005), diretores e produtores renegavam o que havia sido feito até então de cinema no país.

Criada pelo jornalista Adhemar Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro, a Cinédia manteve-se ativa de 1930 a 1951, consolidando-se ao longo da década de 1930 como o centro de produção mais importante do Brasil. O objetivo do estúdio era o de alcançar as tão sonhadas técnicas e estética norte-americanas (JUNQUEIRA, 2022). Assim, a proposta de um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade significava a adoção irrestrita do modelo de produção glorificado por Hollywood (VIEIRA, 2018, s/p).

O investimento em cenários luxuosos, grandes estrelas, importação dos melhores equipamentos e tecnologias e na contratação de profissionais consolidados no mercado era consideravelmente alto. Além dos filmes de estúdio, realizou comédias musicais, consideradas precursoras da chanchada, cinejornais, documentários e curtas-metragens educacionais, científicos e culturais, totalizando 700 produções até 1951. São destaques da Cinédia os filmes *Alô Alô Carnaval*, *Bonequinha de Seda*, *24 Horas de Sono*, *Berlim na Batucada* e *O Ébrio*. O estúdio também lançou grandes nomes do cinema nacional, como Carmen Miranda, Dercy Gonçalves, Procópio Ferreira, Grande Otelo, Anselmo Duarte, entre outros¹⁰.

Enquanto a Cinédia representa o que Bernardet (2009) chama de mimetismo, já denominado aqui, a Atlântida Empresa Cinematográfica, no Rio de Janeiro, e a Produções Amácio Mazzaropi, em São Paulo, parecem seguir a tendência de criar um estilo genuinamente brasileiro a partir da gestão cinematográfica hollywoodiana, optando pela produção e fortalecimento do gênero da chanchada (JUNQUEIRA, 2022), que, segundo Rocha (2011) pode ser entendida como uma visão carnavalizada do mundo em que “pilantras” (o típico malandro virador da chanchada), “jecas” e “palhaços” interagem a partir das relações de trocas simbólicas entre a cultura erudita e a cultura popular, entre o folclore e o cinema, entre o circo e o teatro, entre a música e o rádio, e assim por diante, revelando-se, portanto, uma estrutura imaginária da sociedade brasileira.

Segundo Rocha (2011, p. 391), nas chanchadas, o malandro, o palhaço, o caipira e outros relativizam a ordem social de maneira crítica por meio do riso, da paródia, do deboche, da festa, das performances corporais etc.:

¹⁰ CINÉDIA. Cinédia uma trajetória. Disponível em < <http://cinedia.com.br/cinedia.html> > Acesso em 03.07.2023

Os filmes de chanchada, da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. e, posteriormente, da Produções Amácio Mazzaropi (PAM filmes), mesclam cenas de música, conflitos melodramáticos e performances acrobáticas, receita já testada nos velhos tempos de circo, teatro mambembe e programas de rádio. A estrutura simples do enredo, alimentada por um sistema de troca-troca no qual as personagens mudam de papéis o tempo todo e os objetos são trocados gerando enorme confusão, afinada aos padrões morais de então, tal como ocorre com os dramas e comédias apresentados no circo-teatro, garantiam o sucesso de bilheteria da chanchada (ROCHA, 2011, p.391).

Para Rocha (2011, p.391) “Este Mundo é um Pandeiro”, filme de Watson Macedo protagonizado por Oscarito e Grande Otelo em 1947, marca o início da era de ouro da chanchada no Brasil. No entanto, a fórmula desta só seria definida dois anos depois, com “Carnaval no Fogo” (1949), também de Watson Macedo e protagonizado pelos artistas citados.

Grande parte das chanchadas foi produzida por empresas do Rio de Janeiro, em especial a companhia de cinema Atlântida, que dominou o gênero durante uma década. Fundada em 18 de setembro de 1941 por Moacir Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle, revelou nomes notórios no cinema nacional, como Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves e Zé Trindade. O objetivo da companhia definia-se em: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Até o período de 1962, quando interrompeu suas atividades, produziu um total de 66 filmes, que eram marcados pela identificação com a estética e a narrativa do cinema americano, mas se caracterizavam por uma inegável brasilidade, ao colocar em relevo problemas característicos do país e elementos do circo, do carnaval, do rádio e do teatro¹¹.

Enquadrar aos filmes estéticas e narrativas hollywoodianas, mas adaptá-los à realidade brasileira também era uma característica dos filmes de Mazzaropi, produzidos pela produtora do cineasta, a Produções Amácio Mazzaropi (PAM Filmes). A empresa era autossustentável e, além disso, possuía os próprios estúdios para a execução das películas. Mesmo com a configuração industrial, os enredos eram repletos de brasilidade (JUNQUEIRA, 2022).

Os filmes brasileiros ligados ao gênero da chanchada objetivavam transmitir ao público noções da realidade social através do riso, de uma forma leve, cômica e satírica. Rocha (2011, p. 397) destaca que no processo de construção da identidade nacional na década de 1950, a imagem do Brasil, veiculada pelos cinemas, ao mesmo tempo que se abria às experiências da modernidade também explorava o sentido da nossa identidade e cidadania:

¹¹ ANCINE. Saiba mais sobre a Atlântida. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf> Acesso em: 03.07.2023

Em outras palavras, o cinema, poderoso símbolo da cultura moderna, mantinha fortes ligações com a tradição popular. Neste momento, a nação entra em cena, literalmente. Além das imagens de paisagens urbanas e belezas naturais, da difusão dos costumes, da criação de estereótipos sociais (malandros, caipiras, mariachis, mulher latina), da denúncia das condições sociais – a fome, a carestia, enfim, os dramas familiares – e das festas populares, o cinema latino-americano procurou, por meio de imagens, não só fixar aspectos das culturas locais como também divulgar e se posicionar contrariamente à influência cultural norte-americana no período pós 1930 (ROCHA, 2011, p. 397).

Vieira (2003, p. 53) destaca que em uma situação poucas vezes alcançada pelo cinema brasileiro, os filmes da Atlântida, por exemplo, conseguiram chegar a um público realmente imenso, habituando os espectadores a ver em nossas telas atores e atrizes em cujos corpos, comportamentos, atitudes, expressões e fisionomias conseguiam se identificar:

Rapidamente o gênero torna-se o produto de maior garantia de bilheteria da empresa. Produções baratas, filmadas rapidamente, com equipes e elenco mantidos a baixos salários, aliados à popularidade dos filmes, fizeram das chanchadas um empreendimento ideal devido ao seu retorno seguro. A exibição ditava, dessa forma, a “solução” ideal para o cinema brasileiro, celebrando a repetição contínua de um gênero de inquestionável resposta de público que, por isso mesmo, num mercado inundado de filmes estrangeiros, garantia a visibilidade do produto fílmico brasileiro a seus naturais espectadores (VIEIRA, 2003, p.53).

Paralelamente à época de ouro da chanchada, a busca pelo mimetismo estrangeiro, pela excelência e pelo refinamento estético/narrativo cinematográfico brasileiro encontra voz novamente nos anseios burgueses dos fundadores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que surge em 1949 juntamente com a chegada do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, negando o cinema até então praticado no Brasil: As chanchadas cariocas da Atlântida, que para os novos profissionais do ramo, não podiam ser consideradas como um "cinema sério".

A proposta da Vera Cruz era a de criar um cinema que estivesse “totalmente desvinculado do que existia até então”, - especialmente em relação às chanchadas cariocas - “um cinema que, pela primeira vez no Brasil, fosse ‘expressão de cultura’ (GALVÃO, 1995, p. 485-486).

Para Gomes (1996), a nova companhia rejeitava qualquer paralelo entre o que pretendia fazer e aquilo que se fazia no Rio. Renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em maior número. Alega que, por parte da Vera Cruz:

As promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas (...), contudo – os diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional (GOMES, 1996, p.77).

A Vera Cruz partiu do ímpeto de construir uma companhia cinematográfica moderna, sofisticada e capaz de produzir filmes com características essencialmente brasileiras, porém com as qualidades encontradas nas películas européias e norte-americanas (LEITE, 2005, p. 76).

Ortiz (1988, p.71) afirma que a Vera Cruz funcionou com referência para todo um grupo de críticos da década de 1950, marcado por uma visão industrialista do cinema e que se opunha a uma perspectiva de cinema nacional de autor, como o praticado mais tarde pelos artistas vinculados ao Cinema Novo:

Ao se produzir um cinema mais sofisticado não está se tomando como parâmetro o filme de autor, por exemplo, o neorealismo italiano, mas uma dramaturgia que se assenta na conquista tecnológica e na produção de caráter industrial (ORTIZ, 1988, p.70).

O autor sustenta que o objetivo da Vera Cruz era elevar o padrão de qualidade do cinema brasileiro e aproximá-lo ao máximo do estilo clássico de Hollywood, combatendo a chanchada que era classificada por muitos, como *Mostaço* (1982 in ORTIZ, 1988, p.66) como repugnante, improvisada, descuidada e praticante de um humor chulo e careteiro.

Importante ressaltar que foi no seio da Vera Cruz que Mazzaropi, em 1952, abusando do espírito cômico, tão criticado pela empresa, iniciou sua atuação no cinema como protagonista de *Sai da frente* (1952). Em *Candinho* (1953), personificando um caipira ingênuo e frágil, valorizando a temática rural, elementos que a Vera Cruz queria ultrapassar com sua proposta de cinema industrial e desenvolvido (FRESSATO, 2009).

Devido a graves problemas financeiros, a Vera Cruz teve uma curta existência na história cinematográfica brasileira, sendo extinta em 1954 com 40 produções concluídas. Sobre os grandes conglomerados cinematográficos no Brasil, Bernardet (1991, p.21) afirma que atrelar produção à construção de estúdios próprios, importação de equipamentos e contratação de equipe técnica era uma medida inadequada à realidade do país.

Para Fressato (2009) apesar de todos os anseios em torno da Vera Cruz, foi quase unânime entre os críticos que existia certo artificialismo em seus filmes ao tratar da realidade brasileira. O estrangeirismo estava muito presente nas produções, não apenas nos equipamentos e no pessoal técnico, mas também no conteúdo dos filmes. Para Maria Rita Galvão (1981) os problemas do país e do homem brasileiro ficavam à margem.

Certos da insatisfação com o modelo de produção das grandes indústrias e da estética presente, surge no início da década de 1960 o movimento do Cinema Novo, tendo Glauber Rocha como um de seus principais representantes.

Valvano (2015) explica que o movimento foi incentivado por estudantes que buscavam alternativas para a produção fílmica no Brasil:

Nesse sentido, o Cinema Novo surgiu como reação ao modo como os filmes estavam sendo produzidos no país, fossem as chanchadas da produtora carioca (Atlântida), fossem as releituras dos filmes hollywoodianos produzidos pela produtora paulista (Vera Cruz). 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 (VALVANO, 2015, p.34).

A proposta fundamental do Cinema Novo, influenciado fortemente pelo marxismo, era uma produção alternativa ao cinema industrial de São Paulo e ao cinema carioca da chanchada, condenado de forma unânime (FRESSATO, 2009).

Segundo Ficamos (2018), os cinema novistas objetivavam renovar a cinematografia nacional e inventar um cinema genuinamente brasileiro. As produções da Vera Cruz representavam um cinema de imitação de Hollywood, e as chanchadas eram avaliadas como comédias toscas sem dimensões artísticas. As duas cinematografias que mais marcaram a década de 1950 eram vistas como sintomas da “alienação colonial”.

O combate à imitação do estilo estrangeiro e à produção industrial cinematográfica era a base do Cinema Novo, que primava por um cinema artesanal que abordasse as questões nacionais de forma crítica, deixando de lado elementos da chanchada, como o cômico e a sátira (JUNQUEIRA, 2022).

Ficamos (2018) destaca que o Cinema Novo se configurou como um cinema político e de vanguarda artística associado a um grupo de jovens cineastas e aos filmes por eles produzidos entre 1960 e 1972.

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

Dessa forma, o dito cinema mazzaropiano surge no auge do cinema estrangeiro no Brasil, no declínio das chanchadas e no florescer de um movimento que exigia dos cineastas

uma postura crítica frente aos problemas sociais do Brasil, renegando todos os recursos anteriormente utilizados como o mimetismo hollywoodiano e o riso, a leveza e sátira das chanchadas. Como exposto, o Cinema Novo combatia também a existência de grandes indústrias cinematográficas, defendendo a existência de um cinema artesanal. Apesar de representar o universo rural e seus personagens em sua filmografia, Mazzaropi mantinha um grande parque industrial de cinema na cidade de Taubaté, com estúdios próprios, equipamentos modernos, alojamento para atrizes, atores e equipe técnica, além de exercer um rígido controle na distribuição de seus filmes. A filmografia de Mazzaropi também convive com o surgimento do movimento da Boca do Lixo, e, principalmente das pornochanchadas na década de 1970, que elegem recursos eróticos para atrair a atenção de novos telespectadores. Por isso, as produções mazzaropianas parecem estar deslocadas e não se encaixa em características desse novo Brasil modernizado pós década de 1950. A cada lançamento de um filme de sua autoria, era como se o país em desenvolvimento se lembrasse da existência de um forte Brasil rural, que não queria acompanhar o ritmo acelerado imposto pelas cidades (JUNQUEIRA, 2022).

Capítulo 3. O panorama de arte sobre Mazzaropi

3.1. A figura literária de Monteiro Lobato: o caipira

Sobre o sujeito caipira historicamente recaíram representações antagônicas, estabelecidas a partir da sua alteridade perante os olhares citadinos: ora como obstáculo ao progresso do país, ora ressaltando as suas virtudes de força, pureza e engenhosidade. Tal imaginário pitoresco e anedótico, mas de longa durabilidade, foi em grande medida consumado por meio do regionalismo paulista de Almeida Júnior, Valdomiro Silveira, Amadeu Amaral, Monteiro Lobato, Cornélio Pires, Afonso Arinos, entre tantos outros. Como demonstra Antonio Celso Ferreira, havia ali “sentimentos simultâneos de identificação e afastamento, característicos da sociedade letrada em relação àqueles seres tidos como representantes de um mundo arcaico a ser negado, mas que faziam parte das suas raízes e com os quais guardavam contiguidade física e cultural” (FERREIRA, 2002, p. 69).

É inegável a contribuição de Monteiro Lobato para a criação de um estereótipo de caipira, que mais tarde seria reproduzido no teatro e no cinema. Sua primeira abordagem sobre o caboclo caipira foi durante um inverno seco. Indignado com as sucessivas queimadas que causavam a infertilidade do solo, provocadas pelos caboclos, escreveu em 1914 uma carta ao *O Estado de São Paulo* intitulada “A velha praga”, na seção Queixas e Reclamações, expressando sua opinião como fazendeiro e, portanto, representante da oligarquia paulista. Ao

perceber o valor da carta, o editor resolveu publicá-la fora da seção, dando-lhe destaque no jornal.

Nela, Lobato esboça seu primeiro perfil desta personagem que estaria frequentemente presente em suas preocupações em torno das questões sociais e culturais brasileiras. Alguns anos mais tarde, em *Urupês* (1918), Lobato iria nomear seu polêmico personagem de Jeca Tatu, típico representante do vale do Paraíba. Uma composição ao espírito naturalista definia de forma implacável as características deste caboclo assolado pela preguiça, piolho da terra que vive de cócoras sem vocação para nada:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando... vai ele refulgindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão [...] de modo a sempre se conservar fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não se adaptar [...] o caboclo é uma quantidade negativa (LOBATO, 2004, p. 160-161).

Este caboclo voltaria à narrativa de Monteiro Lobato em 1918, no conto “Jeca Tatu - a ressurreição” (1961), tomado como uma espécie de alvo do projeto sanitário que era levado a cabo na adesão do país à modernidade. Aqui, o caipira é inscrito como uma vítima do atraso brasileiro que imprime nesse homem do campo uma apatia verminosa. Em tom abertamente propagandístico da campanha sanitária em curso, Lobato reinterpreta as causas da pobreza do país. Encontra, na realidade de atraso do Brasil, as causas da preguiça e da letargia do caipira. E a cura viria pela ciência e pela mudança de hábitos da cultura arcaica desse homem, como a ingestão de vermífugos e o uso de sapatos, por exemplo (Bragança, 2009, p. 108). O tom condenatório do texto de 1914 seria substituído, no *Jeca Tatu*, por uma crença de que o atraso teria seu fim por meio da adoção de medidas sanitárias: “Um país não vale pelo tamanho, nem pela quantidade de habitantes. Vale pelo trabalho que realiza e pela qualidade de sua gente. Ter saúde é a grande qualidade de um povo. Tudo mais vem daí” (LOBATO, 1961, p. 340).

Logo após ser curado pelo tratamento com *Ankilostomina Fontoura*, Jeca ganha ânimo para trabalhar e enriquece. A história de Jeca se popularizou por meio da peça publicitária do Laboratório Fontoura Serpe e Cia. Ao escrever seus contos, Lobato estava fortemente entrelaçado pela ideologia nacional e progressista do início do século XX, considerando o *Jeca Tatu* como o símbolo do atraso econômico, político e mental, não apenas devido à sua preguiça, mas, fundamentalmente, devido à sua submissão política aos coronéis. Persuadido, também, pelo darwinismo social, Lobato conferia ao trabalhador brasileiro a responsabilidade pela sua própria miséria e pelo atraso do país. O escritor estava mais preocupado com a modernização

das relações de trabalho e com o aproveitamento da terra, que colocaria o país na rota da modernização e do capitalismo (FRESSATO, 2009).

As cooperações de um Brasil moderno e avançado curariam o Jeca da tal preguiça que o impedia de sair da condição quase sub-humana em que vivia e o levaria ao progresso almejado, outra etapa do desenvolvimento nacional: “Meninos: nunca se esqueçam desta história; e, quando crescerem, tratem de imitar o Jeca. Se forem fazendeiros, procurem curar os camaradas da fazenda. Além de ser para eles um grande benefício, é para você um alto negócio. Você verá o trabalho dessa gente produzir três vezes mais” (LOBATO, 1961, p. 340).

A colisão resultante destes dois projetos político-econômicos – o que pregava uma natural “vocalização agrária brasileira” e o nacional-desenvolvimentismo – alterou definitivamente as relações entre campo e cidade. As tradições das comunidades rústicas brasileiras sofreram, portanto, um processo de atrofia e empobrecimento. A decomposição daquele mundo rural, marcado pelos valores e mitos das culturas rústicas, foi-se dando a partir do avanço de um projeto político nacional que defendia o pleno desenvolvimento das relações capitalistas no campo a partir das novas necessidades colocadas pelo universo das cidades, que insistiam em afirmar sua hegemonia (BRAGANÇA, 2009, p. 108).

Assim, a cultura urbana passa a ser prestigiada e adotada, em substituição à cultura tradicional do campo, impondo, a partir de um projeto civilizador (a urbanização focada sob o ponto de vista das cidades), traços culturais estranhos às tradições caipiras: o consumo de bens tipicamente urbanos, a individualização do trabalho (em desvantagem ao trabalho de caráter coletivo), um novo ritmo de trabalho, novas relações homem/natureza, novas redes de sociabilidade, o descarte de determinadas crenças tradicionais, enfim, um processo de incorporação (atabalhoada, injusta e desigual) do caipira à vida urbana (CANDIDO, 2001; QUEIROZ, 1978).

3.2. O caipira visita o moderno: análise fílmica de Sai da Frente

Inspirado nos precursores Almeida Júnior, José Gonçalves Leonardo, Genésio e Sebastião Arruda, Cornélio Pires e Monteiro Lobato, Mazzaropi irá materializar o seu próprio caipira, personagem emblemático e protagonista de todos os seus trinta e dois filmes, mesmo naqueles em que a história transcorre no meio urbano.

Nas entrevistas que concedeu, Mazzaropi, afirmando que sua profissão era ser caipira, narrou a trajetória para a construção de seu personagem. Conta-nos que, já na adolescência, era fascinado pelas peças teatrais do gênero caipira, onde atuava Genésio Arruda, representando a continuidade do tipo caipira, e que por mais de 40 anos interpretou esse personagem no circo,

em peças teatrais e no cinema, mas sem a aura conquistada por Sebastião Arruda que, ao findar a temporada paulista, levou suas comédias à capital da República, à época o Rio de Janeiro, o que representava um sinal de maturidade teatral. Para Mazzaropi, Genésio era muito caricato, preferindo as interpretações mais naturais de Sebastião.

A princípio Mazzaropi copiava Sebastião, depois viajou para o interior de São Paulo (nas regiões de Socorro e Santo Amaro) em busca de elementos para criar o seu próprio caipira: “caboclão bastante natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro. Saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi.” (MAZZAROPI, citado por SALEM, 1970).

No começo de seu trabalho artístico Mazzaropi optou por representar o caipira, muito em moda na época e com bom retorno do público. Apesar das inúmeras insistências para que mudasse seu nome, vez que muitos amigos julgavam Mazzaropi italiano demais para um caipira, entrou para a história do cinema como o caipira Mazzaropi (FRESSATO, 2019).

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

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

Paulo Duarte, um dos biógrafos do cineasta, evidencia que quando Mazzaropi estreia no cinema ele já havia aperfeiçoado e profissionalizado sua representação do caipira, entregando ao público uma interpretação de verve cômica e simples:

Quando chegou ao cinema, ele já tinha uma fama muito grande. O cinema nacional já tinha uma série de artistas, mas que estavam basicamente no Rio de Janeiro. Mas, quando a Vera Cruz começou a produzir em São Paulo, não queriam chamar um cara do Rio para fazer um filme em São Paulo. Naquele momento, o cara de São Paulo famoso no rádio e na TV era o Mazaropi. Como ele já havia passado por tudo, quando chegou a hora de ir para o cinema, já estava lapidado. E o momento histórico também ajudou (DUARTE, 2012, s/p).¹²

Conforme anteriormente salientado, em relação ao momento histórico, Duarte (2012) aponta que no início da década de 1950 o Brasil estava em um período de industrialização e crescimento, e alguns anos depois, 1960, surgiria Brasília. É neste período que ocorre um intenso êxodo rural e o caipira, o nordestino e aqueles que haviam sido criados nas zonas rurais deslocavam-se para as capitais:

O Mazaropi começou a mostrar na tela o caipira que estava em conflito com a modernização. Então, o cara do interior que estava na cidade e, nos momentos de folga, ia para o cinema assistir a um filme, se via refletido na tela. Quando ria do Mazaropi, ria mais por uma identificação, porque ele estava se vendo na tela, estava rindo dele mesmo. Existia uma massa muito grande indo para as capitais para trabalhar, a tal da mão de obra barata. E ele estava falando para esse pessoal (DUARTE, 2012, s/p).

O reconhecimento que o público atribuiu aos personagens desempenhados por Mazaropi pode ser considerado como um dos fatores plausíveis tanto para o sucesso nas bilheterias quanto para a persistência e a continuidade dos filmes que exploraram a dicotomia entre o ambiente rural e o urbano.

Precisamente, esse ethos de uma pessoa maliciosa e inteligente, característico do caipira e representado por Mazaropi, foi habilmente comunicado a um público fiel e assíduo às salas de cinema a cada lançamento de seus filmes. O resultado do sucesso, para Mazaropi, é bem simples: “falo a linguagem do povo porque sou caipira igual. O público gosta de bastante sinceridade na representação”. (Mazaropi, citado por Tavares, 1976) Esse espírito, mistura de esperteza e inocência, foi identificado pelo crítico José Carlos Avellar:

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

Ao considerar a notável popularidade de seus filmes nos estados onde a cultura caipira era profundamente enraizada, torna-se pertinente a necessidade de abordar algumas

¹² DUARTE, PAULO. Mazaropi ficou bilionário com o cinema, diz biógrafo. Entrevista concedida a Marina Azaredo. Portal Terra. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/mazaropi-ficou-bilionario-com-o-cinema-diz-biografo,41bca2f2fb56a310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>> Acesso em 24.09.2023

perspectivas analíticas relevantes: “As regiões do Brasil que mais consumiam seus filmes eram o sudeste e parte do sul, principalmente onde a cultura caipira mais se desenvolvera, em função das ocupações bandeirantes ocorridas ao longo da história” (BARSALINI, 2002, p. 74).

A predominância da cidade de São Paulo como principal espectadora de suas produções cinematográficas revela a existência de uma população migrante específica nessa metrópole, indicando, assim, o início de um significativo êxodo rural em concordância com o processo de urbanização e industrialização em curso no contexto brasileiro. Esta identificação entre o retrato cinematográfico do caipira encarnado por Mazzaropi e sua extensa audiência, que chegou a alcançar uma média de 2,5 milhões de espectadores por filme na década de 1980, perdurou ao longo de um período aproximado de três décadas.

Sobre a experiência de ter assistido a um filme de Mazzaropi em um cinema popular no Largo do Paissandu, escreveu Paulo Emílio Salles Gomes: “A sala estava apinhada e como encarei fita e público como um dado só, minha curiosidade nunca decaiu. O conjunto do espetáculo tinha faces arcaicas e modernas que nunca se confundiam” (GOMES apud CALIL MACHADO, 1986, p. 274-5).

Este encontro reveste-se de importância fundamental na medida em que nos instiga a contemplar a figura do caipira inserida em um contexto de urbanização e industrialização. A comunicação franca e objetiva estabelecida entre Mazzaropi e seu público suscita reflexões pertinentes sobre a influência da cultura caipira nesse processo de urbanização que se desenrola no cenário brasileiro. Este encontro, juntamente com as interpretações que dele derivam, revela de maneira vívida a coexistência dos elementos arcaicos e modernos presentes em nossa realidade, conferindo-lhes possibilidades variadas de análise em seus filmes.

Era basicamente essa população dos grandes centros urbanos, aliada à moradora das pequenas cidades do interior, que tinha a oportunidade de frequentar os cinemas e que consumia, entre os anos de 1950 e 1960, os filmes de Mazzaropi. Era, portanto, as demandas culturais dessa população urbana que a personagem desenvolvida por Mazzaropi devia atender: em boa medida recém-desvinculada fisicamente do meio rural, mas vinculada no plano imaginário e do simbólico ao campo, inserida em um mercado contraditório em que emprego e trabalho independente coexistem (BARSALINI, 2002, p. 88).

A afirmação dessa sociedade, em ascensão em meio ao declínio das práticas culturais tradicionais no campo, não deixa de evidenciar debilidades e contradições derivadas da abordagem de desenvolvimento adotada pelo Brasil. Os paradoxos desse projeto de modernização, contudo, manifestam-se ao examinarmos a introdução estratégica de Mazzaropi pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início da década de 1950: nos deparamos com a reflexão sobre o impacto causado pela irrupção deste Brasil rural e arcaico no caminho de um

país moderno, urbanizado e industrializado. A chegada do personagem de Mazzaropi às telas do cinema brasileiro se deu sob o manto dos valores do progresso e desenvolvimento, que buscavam suplantam o universo agrário em prol da valorização do mundo moderno, em uma cidade que logo se tornaria um dos maiores centros urbanos da América Latina: São Paulo.

A industrial cultural se caracteriza pela abordagem de processos de homogeneização, estereotipação e padronização, nos quais elementos culturais são moldados para se adequarem a um molde pré-determinado. Neste contexto, o caipira de Mazzaropi, embora represente de maneira fiel um rico imaginário associado à cultura rústica do interior de São Paulo, também se submeteu a processos de pasteurização. A partir da obra cinematográfica “Jeca Tatu”, dirigida em 1959 por Milton Amaral, uma notável uniformidade passou a definir o figurino do personagem, caracterizado pela calça ajustada acima da botina, expondo parcialmente a canela, o chapéu de palha, o fumo de rolo, a camisa xadrez e a típica maneira desengonçada de andar, com os braços ligeiramente abertos e os ombros levemente suspensos, resultando na contração perceptível do pescoço e na atribuição de traços excessivamente caricaturais.

Embora permeado de elementos burlescos, esse retrato não obstruiu a capacidade de Mazzaropi, apenas expressando as fissuras e contradições presentes em um país que, à época, persistia em um projeto de modernização que rejeitava os vestígios de uma herança arcaica em favor de um progresso ininterrupto que o Estado procurava promover. Isso sinaliza o momento em que o Brasil acreditava ter-se distanciado o suficiente de sua alegação “vocaçãõ agrária” a ponto de recorrer à ficcionalização da “identidade caipira” como parte integrante de sua narrativa cultural e social.

Muitos dos filmes produzidos por Mazzaropi na década de 1950 não retrataram o caipira em seu ambiente rural tradicional, mas introduziram uma personagem “acaipirada” confrontada com os valores rurais, sendo desafiada a assimilar os códigos de modernidade inerentes ao contexto urbano. Nos filmes urbanos do artista não se delineava explicitamente a concepção romântica de resgatar uma alegada identidade rural, caracterizada pela “pureza e inocência” do interiorano, embora ocasionalmente essa dicotomia entre o rural (bom) e o urbano (mal) pudesse ser insinuada. O ponto central de discussão reside na forma como essa cultura rústica, embora deslocada em meio aos códigos urbanos e modernos, já se encontrou permeada por esses mesmos elementos, gerando ambiguidades “mestiças” decorrentes das divergências entre o universo rural e urbano. Apesar dos esforços em marcar as diferenças entre o novo “eu”, caracterizado pela urbanização, modernização e industrialização, e o “outro”, que parecia representar uma versão ambiental arcaica e atrasada, as fronteiras entre esses polos, quando transpostas para o contexto de um Brasil moderno e em desenvolvimento, insinuavam

uma complexa interconexão entre características de modernidade e atraso. (BRAGANÇA, 2009).

A primeira imagem que temos de Mazzaropi no cinema nacional foi o filme *Sai da Frente*, lançado em 1952 pela Vera Cruz. Assim, nosso objeto inicial de análise foi produzido alinhado à posição hollywoodiana assimilada pela Companhia Vera Cruz. No entanto, o filme distingue-se pela sua exploração de um episódio histórico e sociocultural intrinsecamente brasileiro, nomeadamente o processo de modernização das áreas urbanas e os dilemas culturais que impactam os indivíduos que migraram do meio rural para o contexto citadino.

Assim, o contexto de produção de “*Sai da Frente*” envolve: o esforço pela consolidação de grandes estúdios no Brasil; a profissionalização da cadeia cinematográfica; a busca da burguesia por prestígio político por meio do fomento artístico e o desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo. Como exemplifica Catani:

Entre 1949 e 1953, criaram-se em São Paulo cerca de duas dezenas de companhias cinematográficas e produtoras de filmes. Mas a maioria não vai em frente, exceto três empreendimentos de vulto, a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, sustentados por grupos industriais paulistas, que pela primeira vez dariam à crítica de cinema no Brasil a possibilidade de falar, sem eufemismo, em “indústria cinematográfica”. Tais grupos industriais são produto do desenvolvimento de São Paulo, em especial durante e após a Segunda Guerra Mundial, em um processo acelerado de substituição de importações que ocorreu no país, principalmente nesse estado da federação (CATANI, 2018, s/p).

O autor ressalta que grande parte dos produtos que até então eram importados de outros países começaram a ser produzidos no Brasil, principalmente na capital paulista, permitindo acentuada acumulação de capital em setores que se dedicavam à fabricação de bens de consumo. Assim, a ascensão econômica da burguesia permitiu o financiamento de diversas manifestações artísticas, como a música e o cinema, sendo consideradas pelos intelectuais e governantes como elementos que poderiam aproximar a nova sociedade burguesa brasileira da cultura praticada nos grandes centros urbanos comerciais.

O cinema funcionaria como uma espécie de ponte entre o subdesenvolvimento e o desenvolvimento. As realizações da Companhia Vera Cruz, que praticavam com afinco os preceitos cinematográficos norte-americanos, eram uma ponte ainda mais eficiente.

Importante destacar ainda que a discussão sobre o conceito e as características do cinema brasileiro começa a se fortalecer nos circuitos intelectuais a partir da década de 1950. Bernardet e Galvão (1982) destacam que neste decênio existiu um polo mais nacionalista ligado à revista *Fundamentos* (que reuniu nomes como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viány, por exemplo), e outro mais cosmopolita, ligado à produtora paulista Vera Cruz. Na verdade, as

posições seguidamente se entrecruzaram porque há muitos aspectos em jogo: conteúdo e forma, ideologia, produção industrial, mercado etc. Uns argumentam que a qualidade do cinema brasileiro virá da quantidade de filmes produzidos e de medidas protecionistas, mas há o temor do dirigismo estatal. Outros querem um cinema “independente”, mas capaz de atrair multidões (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Bernardet e Galvão (1982) apontam que o ponto de acirramento nas discussões acadêmicas do setor cinematográfico era exatamente a rivalidade entre o cinema paulista (Vera Cruz) e o carioca (Atlântida, com suas chanchadas e musicais). Surge forte também nesta década a defesa, pelos avaliadores da sétima arte, de um cinema que explorasse as reais questões do povo brasileiro. É o que diz Nelson Pereira dos Santos ao publicar um artigo criticando negativamente o filme *Caiçara*, da Vera Cruz: “nossos costumes e nossas tradições (...) constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte” (PEREIRA DOS SANTOS, 1951 apud BERNARDET e GALVÃO, 1982). Assim, Nelson Pereira dos Santos defende o incentivo de produções cinematográficas que reflitam a realidade e o caráter da vida brasileira. Por isso, os articulistas começam a exaltar filmes que ressaltam os hábitos, as culturas e os problemas enfrentados por quem aqui reside. Películas como *O comprador de fazendas*, *Jangada* e *O cangaceiro* passam a ser bastante elogiadas pela crítica especializada por cumprirem a função de falar “do nosso povo” (JUNQUEIRA, 2022).

Após a apresentação do contexto de produção de *Sai da Frente*, que é fortemente influenciado pelos objetivos da Companhia Vera Cruz em consolidar um padrão internacional de cinema no Brasil e pelo projeto desenvolvimentista nacional, analisaremos, a partir deste momento, a forma como a cultura caipira, embora imersa nos códigos urbanos e modernos, ainda reflete ambiguidades “mestiças” provenientes das fronteiras entre o rural e o urbano. Apesar da insistência em destacar as distinções entre esse novo “eu” urbano, moderno e industrial, e o “outro” (que parecia subsistir como um “eu” potencial) caracterizado como arcaico e atrasado, essas fronteiras, quando transpostas para o cenário de um Brasil moderno e desenvolvido, indicavam a interpenetração das características da modernidade com traços de atraso.

Muitos dos filmes produzidos por Mazzaropi na década de 1950 não situavam o caipira em seu ambiente rural tradicional, mas sim, apresentavam um personagem com traços “acaipirados” que se viam confrontados com os valores rurais, enquanto simultaneamente se deparavam com os códigos de modernidade advindos do contexto urbano. Nos filmes urbanos de Mazzaropi não era proeminentemente enfatizada a ideia romântica de resgate de uma

suposta identidade rural, ancorada na “pureza e inocência” dos habitantes do interior, embora, em benefícios pontuais, essa dicotomia entre rural/bom e cidade/ruim fosse insinuada.

Iniciamos, portanto, a análise de Sai da Frente observando os créditos de abertura do filme que evidenciam o patrocínio do Banco do Estado de São Paulo. A colaboração econômica estabelecida pelo banco público em prol da realização da película é notoriamente retratada nos créditos iniciais:



Figura 1 - Abertura do filme Sai da Frente (00:02:01)

Fonte: Frame do filme Sai da Frente (ALMEIDA, 1952)

Conforme citado anteriormente, ressaltamos que Sai da Frente foi lançado durante o segundo Governo Vargas, que, segundo Martins (2010), é considerado por boa parte dos especialistas em História Econômica, a exemplo de Fonseca (2012), Bastos (2012) e Saviani Filho (2013), como o início, no país, da elaboração e implementação de um projeto de industrialização acelerada que tinha na burguesia industrial brasileira o seu principal suporte social.

Como observamos, o filme contou com a cooperação financeira do Banco Estado de São Paulo (BANESPA) e aqui nota-se então um reflexo das políticas nacionalistas de Vargas. A busca pela profissionalização da cadeia produtiva do cinema encontrou respaldo nas políticas públicas desenvolvidas pelo estado brasileiro, tanto em nível estadual quanto federal. Ao financiar uma produção cinematográfica brasileira, o banco público posicionou o cinema como um produto industrial que poderia não só gerar recursos como também contribuir para a independência cultural do país, fazendo com que o Brasil não precisasse importar produtos culturais estrangeiros, fortalecendo desse modo a economia interna. O cinema também

integrava a política de autonomia e de industrialização do Governo Federal, assim como as outras áreas econômicas. As ações de valorização da estrutura nacional, em detrimento de políticas de importação, por certo influenciaram as políticas de entes públicos estaduais como o BANESPA, que inclusive financiou quase 80% da produção cinematográfica brasileira, tornando-se, posteriormente, em função de dívidas não quitadas, proprietário da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1954.¹³

Kamimura (2016, p.26) ressalta que o período entre 1945 e 1965 se caracteriza, tanto no plano paulistano quanto no brasileiro, pelo impulso desenvolvimentista que dará continuidade ao processo de industrialização iniciado no último quarto do século XIX. Iremos notar diversos exemplos das políticas desenvolvimentistas e de modernização ao longo da análise das sequências de *Sai da Frente*.

Na sequência inicial da obra a narrativa apresenta um personagem dormindo em uma cama, até que sua tranquilidade seja abruptamente interrompida pelo toque de um despertador. Posteriormente, o relógio, de forma inesperada, para de funcionar, desmontando-se completamente, ao passo que Mazzaropi desperta lentamente. O caipira levanta-se de maneira notavelmente lenta, e seu movimento é marcado por uma aparência física consideravelmente pesada e desajeitada. Ao despertar, “ingenuamente” conserta o relógio, colocando desordenadamente todas as peças de volta à caixa. Por um lado, há uma clara tentativa de conduzir esse caipira ao mundo do trabalho, suprimindo as práticas consideradas atrasadas e antiquadas de sua herança cultural campestre, e a inércia do corpo de Mazzaropi evidencia esse confronto às novas normas e ritmos preconizados pela ética do trabalho capitalista e do ritmo da cidade, e o da “indolência” caipira. O riso que a cena provoca, ao mostrá-lo “consertando” o relógio, evoca o deboche com que o personagem trata este “tempo urbano”, subvertendo suas marcas e ridicularizando suas demandas.

É de suma importância ressaltar que esta cena marca a estreia de Mazzaropi no cinema nacional, representando a maneira pela qual seu personagem influencia o público em larga escala. A forma como os códigos culturais associados às esferas rurais e urbanas são apresentadas e confrontadas nesta cena, assumem um caráter de humor perspicaz, proporcionando uma leitura crítica sob um olhar mais cuidadoso. A aparente apatia manifestada pelo corpo, vagaroso e inadaptado às normas estipuladas pela lógica da modernidade urbana, destaca de maneira inequívoca as discrepâncias existentes entre esses dois universos. Esse

¹³ COMPANHIA Cinematográfica Vera Cruz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: Acesso em: 02 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

personagem, que parece convicentemente alheio à esfera da produção industrial, não é capaz de dissociar este projeto de desenvolvimento. Por conseguinte, persiste uma tentativa constante de adequar este corpo flácido e improdutivo à lógica da modernização, muitas vezes ilustrada em seus filmes por meio da aquisição de bens materiais que proporcionam um conforto ao qual este corpo inerte poderia, então, assentar-se.

Dessa forma, ainda na primeira sequência do filme, o espectador conhece a casa e o bairro onde moram Isidoro e sua família, situado em um condomínio residencial de alta densidade populacional, sendo um apartamento modesto em que os moradores reclamam constantemente do ruído gerado por Anastácio, o caminhão do protagonista, cuja fabricação data de 1927. A sequência apresenta uma intensa movimentação e uma atmosfera de muito barulho, permeada por centenas de pessoas compartilhando a área comum do condomínio. Neste contexto, tanto os ruídos estridentes do caminhão quanto as expressões de desagrado manifestadas pelos vizinhos, ocasionalmente, suscitam incômodo no espectador. Nota-se que os barulhos do automóvel e as centenas de pessoas falando ao mesmo tempo são bem explorados pelo técnico de som responsável pela produção do filme.

De maneira notável, na decorrência da sequência inicial, quando Isidoro finalmente consegue dar partida em seu veículo sob os indignados gritos da vizinhança, conforme ilustrado na figura 4, a câmera desloca-se do protagonista e do caminhão e se direciona para a placa que identifica o nome do local onde ele mora: Beco do Conforto, demonstrado na figura 5. Esse instante no filme tem uma duração efêmera de meros cinco segundos, e, de maneira irônica, os diretores parecem intencionar transmitir que, de conforto, o beco não tem nada.



Figura 2 - Vizinhos reclamam do barulho do caminhão de Anastácio (00:11:52)

Fonte: Frame do filme Sai da Frente (1952)



Figura 3 - Conjunto habitacional localizado no Beco do Conforto (00:13:00)

Fonte: Frame do filme Sai da Frente (1952)

Kamimura (2016, p. 35) informa que por volta do ano de 1950 a cidade de São Paulo já havia atingido a notável marca de dois milhões e meio de habitantes, e ao longo da década iria ultrapassar o Rio de Janeiro, que até então ostentava o título de cidade mais populosa do país. Esse súbito aumento de densidade populacional na capital paulista contribuiu para a emergência de barracos e cortiços que se entrelaçavam com as edificações modernas, característica do cenário urbano. Conforme observa Kamimura (2006, p. 36), o vertiginoso crescimento populacional de São Paulo impulsionou o processo de verticalização da cidade, resultando na formação de novos núcleos residenciais, comerciais e de serviços, um conjunto variado de instalações, incluindo hospitais, escolas e edifícios administrativos, construído sob o lema proeminente “São Paulo não pode parar”.

O filme “Sai da Frente” delinea um contraste decorrente da verticalização urbana e do crescimento desorganizado da cidade. No decorrer da narrativa, entre os prédios históricos, vão surgindo avenidas, ruas, estabelecimentos comerciais, prédios governamentais e moradias populares. O filme incorpora diversas sequências que enquadram monumentos que fazem parte do processo de modernização da cidade de São Paulo, como o Viaduto do Chá, o Largo do Anhangabú, o Museu do Ipiranga e a sede do Banespa. Nessas cenas é possível observar um fluxo intenso de veículos, caracterizando a efervescências do ambiente urbano.



Figura 4 – Prédios históricos, arranha céus e carros agora marcam a nova São Paulo (00:13:14 e 00:13:18)

Fonte: montagem feita a partir de frames de Sai da Frente (ALMEIDA, 1952)

A ocupação caótica da metrópole de São Paulo, resultante do acentuado crescimento demográfico, não é o único aspecto abordado na narrativa de “Sai da Frente”. Ao se discutir as ramificações decorrentes do processo de modernização da cidade, os diretores Almeida e Payne, em várias sequências do filme, também direcionam a atenção para o crescimento significativo da frota de veículos nas vias da capital paulista, além de destacar a falta de preparo dos condutores.

Essa demonstração de despreparo pode ser observada na cena em que Isidoro tenta cruzar um semáforo e três carros acabam se chocando. Assim, ele vai tirar satisfações com um dos motoristas:

Isidoro: Seu barbeiro, não vê que eu tinha marcha ré? Por que colou atrás de mim? Ainda bem que não aconteceu nada, senão você tinha que pagar.

Motorista: Ora...

Isidoro: Eu sei o que eu estou fazendo, tenho 20 anos de tarimba e minha carta não foi tirada pelo telefone. Eu fiz exame ali com baliza e tudo, e fica bonzinho aí que é melhor pra você.

Segundo Kamimura (2016, p. 35), a política rodoviarista privilegiava a consolidação do transporte sobre pneus em detrimento de modais alternativos, como metrô ou bonde. O autor destaca que o número de veículos particulares, que era de 22.739 em 1940, salta para 120.662 unidades em 1960.

Na terceira sequência do filme, situado no centro de São Paulo, especificamente na área de concentração de caminhoneiros à busca de serviços, a narrativa destaca um período ininterrupto de aproximadamente dois minutos de ruídos desagradáveis de motores em funcionamento, barulho de tráfego e buzinação insistente, que se transformam em uma incômoda sinfonia alegórica representativa do processo de modernização urbana.

Para além do problema da expansão urbana desordenada e do caos no trânsito que se desenhava, “Sai da Frente” também explora os aspectos adversos relacionados à burocracia decorrentes dos serviços públicos. A representação da administração governamental surge em um contexto específico: quando Isidoro estaciona seu caminhão em frente a um posto para ir ao banheiro. Nesse momento, devido à carga substancial que carregava, o caminhão se desgoverna e desce rua abaixo, desaparecendo do campo de visão do protagonista, que passa a temer o furto do veículo. Assim, ele inicia uma busca incansável pela delegacia da cidade a fim de formalizar a denúncia do crime.

Em uma sequência de aproximadamente dez minutos, permeada por elementos cômicos, Isidoro empreende uma jornada pelos diversos andares de um edifício administrativo na tentativa solucionar o problema do desaparecimento de seu caminhão. A saga tem início na portaria do edifício, onde o funcionário encarregado se encontra imerso fazendo palavras cruzadas, demonstrando certa contrariedade por ter sido interrompido e, como resultado, direciona o protagonista para o sexto andar. Isidoro decide então aguardar na fila para o elevador e percebe que existe um reservado para autoridades, provocando, assim, a formação de uma extensa fila. Diante dessa situação, ele decide seguir pelas escadas, alcançando o sexto andar. De lá é enviado para o quinto andar, e posteriormente, ao térreo, retomando ao ponto de partida. No último departamento o funcionário responsável pelo setor de veículos, viaturas e semoventes solicita que ele entre na fila e preencha um enorme formulário. A mesa do servidor público está abarrotada de papéis e documentos, e na parede da sala figura o retrato do presidente Getúlio Vargas, conforme ilustrado na figura 5. Isidoro perde a paciência após uma jornada exaustiva por diferentes repartições públicas, onde nenhum deles é capaz de encontrar uma solução para seus problemas. Ao longo de sua experiência, é notável a manifestação de descontentamento por parte do personagem, que se depara com a ineficiência dos departamentos visitados.



Figura 5 - Isidoro e ao fundo do prédio público Getúlio (00:33:52)

Frame do filme Sai da Frente (ALMEIDA, 1952)

Uma das principais preocupações de Vargas durante o período do Estado Novo (1937-1945) consistiu na implementação de reformas destinadas a moralizar e reorganizar o serviço público no Brasil. Para isso, criou em 1938 o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), aprimorando a administração pública por meio dos princípios da economia e da eficiência. Algumas das inovações do DASP incluíram a obrigatoriedade de concursos para o acesso a cargos no governo federal, a elaboração do primeiro estatuto dos funcionários públicos do Brasil e a supervisão do orçamento público, atribuição que passou a ser exercida a partir de 1945.¹⁴

Após saída de Getúlio Vargas da presidência em 1946, o DASP foi administrativamente esvaziado, suas funções foram diminuídas e os cargos foram redefinidos. Essa reestruturação foi acompanhada da exoneração do seu presidente e de todos os diretores. Posteriormente, quando Getúlio volta ao poder, eleito pelo voto popular em 1951, diversas tentativas são feitas para tentar recuperar as atribuições e o prestígio que caracterizavam o órgão durante sua fase pioneira, não se conseguindo, porém, atingir os objetivos visados. O sistema de mérito no ingresso na carreira pública, por exemplo, sofreu diversos golpes, já que houve a efetivação de interinos e a inclusão no Plano de Classificação de Cargos de milhares de servidores não concursados.¹⁵

¹⁴ BRASIL. DECRETO-LEI Nº 579, DE 30 DE JULHO DE 1938. Organiza o Departamento Administrativo do Serviço Público, reorganiza as Comissões de Eficiência dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-579-30-julho-1938-350919-publicacaooriginal-126972-pe.html>. Acesso em 28.10.2023

¹⁵ Wahrlich, Beatriz. DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DO SERVIÇO PÚBLICO (DASP). Disponível em: Acesso em: 28.10.2023

A sequência de cenas aqui descrita sobre a burocracia estatal em Sai da Frente talvez reflita o que ocorreu com o DASP e a tentativa frustrada de Vargas de organizar a prestação de serviços públicos.

Com a migração em massa da zona rural para as cidades, e o crescimento populacional nas cidades, a demanda por serviços públicos aumentou consideravelmente. O filme aborda essa temática de maneira satírica, demonstrando que mesmo em uma das cidades mais densamente povoadas do Brasil não estava preparada para enfrentar a modernização, que exigia eficiência, organização e resolução ágil de questões. Sai da Frente mostra que a cidade de São Paulo vivia um processo de modernização desastrado, com um crescimento populacional desordenado, um trânsito caótico e uma prestação de serviços públicos confusa. Portanto, podemos afirmar que o roteirista Abílio Pereira de Almeida, que também é diretor e responsável pelo argumento da trama, por meio da exploração da performance cômica de Mazzaropi, revela as contradições do sonho de modernização brasileiro (JUNQUEIRA, 2022).

3.3. O Jeca tatu e o confronto com a cultura citadina.

Devemos compreender como o caipira de Mazzaropi é transportado do meio rural para o meio urbano, em meio às modernizações e ao processo desenvolvimentista. O filme Jeca Tatu (1959) se insere como emblemático ao se pensar as relações entre campo e cidade, por indicar que a industrialização e as técnicas de modernização das práticas agrícolas anunciavam a decadência das tradicionais características presentes nas “culturas rústicas” e as consequências sociais decorrentes deste processo.



Figura 6 - Cartaz do filme Jeca Tatu (1959)

Com Jeca Tatu, Mazaropi consolidou definitivamente a fusão do caipirismo com sua abordagem humorística distintiva, dando vida ao personagem imaginado por Monteiro Lobato. Esse personagem era frequentemente retratado como um emblema do subdesenvolvimento econômico, político e intelectual, contrastando com o ideal do trabalhador eficiente, produtivo e plenamente integrado ao mercado. Notavelmente, Jeca Tatu segue sendo a única película onde é destacada a preguiça, pois nas demais o caipira é caracterizado como um explorado trabalhador rural, sendo a preguiça referida apenas ocasional em um ou outro filme.

Como mencionado, ainda que grande parte dos filmes do artista transcorra no meio rural, algumas narrativas se desenrolam no meio urbano, principalmente nas produções realizadas no Rio de Janeiro na década de 1950, quando o caipira visita a cidade, como ocorre em “Jeca Tatu”, “Chofer de Praça” e “Chico Fumaça”. Essas produções fornecem um substrato relevante para a análise dos conflitos e contrastes resultantes do confronto entre a cultura caipira e a cultura específica do meio urbano. O filme de Jeca Tatu é um grande representativo quanto aos hábitos e tradições da cultura popular caipira, indo ao encontro das contradições entre as questões sobre modernização e industrialização tão abordadas no filme Sai da Frente.

O personagem Jeca Tatu representa um preguiçoso, valente, irreverente e debochado caipira. Usa um chapéu de palha e roupa de xadrez reemendada, anda sempre com os cabelos desalinhados, barba e bigode ralos e apresenta o hábito, comum a todo bom caipira, de fumar cachimbo, cuspir no chão e andar descalço.

A família de Jeca segue sendo uma típica família caipira patriarcal, tendo a figura paterna desempenhando um papel central nas tomadas de decisão. Jeca, por sua vez, manifesta traços autoritários e, em determinadas cenas, chega adotar comportamentos grosseiros em relação à sua esposa. Um exemplo emblemático ocorre durante a cena em que estão ordenhando uma vaca, na qual Jeca afirma que vai “socar” o rosto da esposa e, seguida, espirra leite em seu rosto, até que ela cai. Importante salientar que não é apenas Jeca que se comporta dessa maneira. Giovanni, o próspero vizinho de origem italiana, não trata sua esposa de maneira respeitosa, proferindo ofensas e chegando a dizer, durante uma discussão, que antes de se casar com ele ela não passava de uma *sporacciona*, qual seja, uma porcalhona.

Em contrapartida à submissão e à opressão experimentadas pelas mulheres nos filmes, assim como as da sociedade caipira, elas desempenham um papel de relevância social, influenciando e estimulando as decisões de seus maridos. O filme revela situações reais da sociedade brasileira, e em particular do campo, demonstrando possuir certa autonomia em relação ao outro. Por exemplo, quando Vaca Brava propõe casamento a Marina, Jeca manifesta receio, mas ela o encoraja a enfrentar o vilão, decidindo enfrentá-lo junto com ele. Também é

ela quem convence o delegado a libertar Jeca da prisão, quando foi acusado de roubar galinhas de seu vizinho.

Além disso, em relação à escolha dos cônjuges, em contraposição às tradições caipiras que normalmente conferiam ao pai a responsabilidade pela arrumação dos casamentos, Jeca não impõe suas decisões às suas filhas. Ele respeita o medo que Marina sente em relação a Vaca Brava e prefere enfrentar o problema, inclusive ameaçando-o, ao invés de concordar com o casamento à revelia de sua filha.

No filme, são personificados dois modelos de propriedade rural. Um deles, a Fazenda São Giovanni, é retratada como próspera e moderna, equipada com máquinas e tratores. Pertence a um imigrante italiano, que é apresentado como administrador competente e perspicaz. A outra, situada nas imediações e separada apenas por uma cerca, é o rancho do próprio Jeca. Nesta modesta propriedade o caipira vive com sua família em uma humilde e quase miserável casinha de sapê, com paredes de pau-a-pique cobertas com barro, tendo no teto grandes maços de palha e mantendo apenas uma pequena horta e uma vaca para sua subsistência. Os utensílios e móveis também são precários: camas de palha, pequenos bancos para sentar, fogão de pedra, raros utensílios de cozinha, sendo que a água vem de um riacho. É uma representação fidedigna daquilo que Antonio Candido (2001) denominou de “cultura rústica”, marcada pela rudeza da casa e de seus utensílios. Não há presença de empregados, e a preguiça evidenciada por Jeca contrasta acentuadamente com o dinamismo exemplificado nas imagens da Fazenda São Giovanni. Sendo assim, o aspecto latente no filme segue sendo o choque da sociedade do trabalho racional, representada por Giovanni e a “preguiça” de Jeca.



Figura 7 - Fazenda São Giovanni, descrita como moderna (00:02:21)

Frame do filme Jeca Tatu (1959)



Figura 8 - Rancho do Jeca, considerado muito mais simples (00:02:32)

Frame do filme Jeca Tatu (1959)

É nítida a narrativa de mostrar o trabalhador brasileiro, caipira tradicional, representado por Jeca, como algo superado e decadente no âmbito rural. E essa decadência é apresentada como o resultado de uma inadaptação pessoal ao trabalho, apagando os traços da exclusão social promovida pelas políticas de modernização do campo. Nesse sentido, o filme não diverge a respeito de um discurso hegemônico. Pelo contrário, parece reforçar a concepção de que a cultura caipira no seu modelo tradicional é algo que não deve mais fazer parte da proposta de Brasil, inevitável e definitivamente marcado pelo avanço do capitalismo industrial moderno (BRAGANÇA, 2009).

A partir disso, é importante pensar na seguinte indagação: por que, ao final da década de 1950, período de auge da ideologia nacional-desenvolvimentista, Mazzaropi encarna o estereótipo de um caipira “ocioso” alheio às demandas da sociedade produtiva?

Primeiramente, é plausível sugerir que a representação da “preguiça” associada ao Jeca Tatu seja um componente estético cuidadosamente construído, fundamentado na figura do Jeca de Monteiro Lobato, concebido com o propósito de garantir a popularidade do personagem, o que se revela como um elemento crucial para o sucesso do empreendedor-produtor Mazzaropi. Em segundo, a “preguiça” manifestada por Jeca Tatu pode ser detalhada como uma contraposição deliberada ao discurso predominante que prega a disciplina e a diligência na sociedade, evidenciando, assim, um ritmo de trabalho distinto, mais consonante com as necessidades e realidades dos caipiras (FRESSATO, 2019).

No filme, bem como no conto *Urupês*, de Lobato, observamos um padrão narrativo comum, no qual o personagem Jeca inicialmente também é preguiçoso e, posteriormente, alcança a prosperidade. No conto literário essa transformação conduz Jeca ao status de fazendeiro bem sucedido, enquanto que na obra cinematográfica ele ascende ao posto de

coronel. Além disso, diversas semelhanças permeiam as duas representações, tais como o traje de andar descalço, a moradia em uma casa de sapé, o ato de fumar cachimbo e de cuspir no chão. No entanto, é importante destacar que no filme não há nenhuma menção à doença que acomete Jeca Tatu, como também não existe a relação com os coronéis nos contos de Lobato. Portanto, apesar das similaridades, especialmente o nome do caipira e a preguiça, as histórias transcorrem de formas diferentes e expressam imaginários distintos.

É inegável que ao se apropriar do nome e de algumas características desse personagem, tão conhecido do grande público, Mazzaropi buscava atraí-lo para as salas de cinema, visando garantir o sucesso de seus filmes. Uma análise de suas práticas revelou que ele recorrentemente incorporava elementos previamente usados em outras de suas produções, notadamente aqueles que tinham provocado o riso e agrado ao espectador. É plausível, portanto, que ao ter o papel de protagonista de Jeca Tatu, Mazzaropi almejava atrair um expressivo contingente de espectadores para as salas de cinema. Essa estratégia se fundamentou na notoriedade do personagem, que já foi amplamente reconhecido do público devido às campanhas publicitárias, principalmente se considerarmos que Jeca Tatu constituiu o segundo filme produzido pela PAM Filmes, produtora de Mazzaropi, que, à época, esteve em um processo de ainda buscar firmar-se no mercado nacional.

Entretanto, seria reducionista analisar a representação da preguiça em Jeca Tatu apenas pelo prisma estético, visando o sucesso de bilheteria. A segunda hipótese deve ser considerada e problematizada. Candido (2021) explica que a preguiça no caipira deve ser compreendida como uma fuga do status da escravidão e uma desnecessidade de trabalhar, pelo fato de produzirem sempre mais do que consomem e não se preocuparem com reservas ou estoques. Jeca Tatu se destaca ao adotar uma perspectiva contraposta ao discurso predominante da sociedade em relação ao trabalho, assumindo, por conseguinte, uma postura crítica. No entanto, é importante ressaltar que essa crítica se manifesta de forma sutil e matizada, entrelaçada com elementos característicos do universo caipira, os quais refletem um ritmo de trabalho distintivo em comparação ao contexto urbano. Além disso, no caso específico de Jeca, o filme também se vale da representação estereotipada do caipira, incorporando-o à narrativa.

Dessa forma, Fressato (2019) destaca que o preguiçoso Jeca é um personagem absurdo, em sua completa inatividade e inutilidade. Mazzaropi caricaturiza ao máximo, ridicularizando um dos aspectos mais importantes da ideologia desenvolvimentista: a glorificação do trabalho. Revela-se, assim, que o filme possui uma lógica interna própria, independentemente dos seus efeitos comerciais.

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

Apesar de divergir das premissas desenvolvimentistas e do paradigma de sociedade centrada no trabalho, contrariando o modo mais abrangente das práticas capitalistas, Jeca Tatu insinua uma contestação sutil à ordem dominante. Em nenhum momento ele assume diretamente sua ociosidade, e em diversas cenas ele afirma estar extremamente exausto devido ao trabalho, alegando estar profundamente ocupado ou argumentando que não tem tempo, por ser totalmente consumido pelo trabalho. Quando confrontado por Giovanni sob a acusação de roubar suas galinhas, Jeca respondeu de maneira enfática perante o delegado, afirmando: “Ele tá querendo vê minha desgraça, mas num vai ver. Eu tenho trabaiado das seis da manhã às seis da tarde. Tá bom!”. Ele se autodeclara como um homem trabalhador, sustentando que tudo o que possui foi adquirido mediante árduo esforço e que está devidamente quitado.

Ao rejeitar a proposta de casamento de Vaca Brava, Jeca Tatu justifica sua decisão ao enfatizar: “Eu sou um homem trabalhador, não quero dizê que você seja vagabundo, mas é um homem que não gosta de trabaia! E eu não quero vagabundo na minha fãmia.”

A representação da preguiça atribuída a Jeca Tatu destoa das narrativas construídas pelos segmentos dominantes da sociedade sobre trabalho e trabalhador. Essa caracterização desmitifica a imagem da homogeneidade social, estabelecendo, assim, a existência de outras atitudes que divergem daquelas que são apresentadas como únicas e politicamente corretas. O modelo burguês de organização, disciplina e racionalização são desarticulados, dando lugar a outra visão de mundo.

A mesma representação da preguiça, que se coloca como um elemento de questionamento e desmontagem da ideologia que pregava a homogeneidade da sociedade moderna no processo de formação durante a década de 1950, em oposição às diretrizes capitalistas e à ideologia nacional-desenvolvimentista, adquire uma firmeza crítica de cunho social. Nesse contexto, ela revela um aspecto adicional das dinâmicas sociais: a imagem do cidadão brasileiro que alcança o sucesso, não por meio de méritos ou esforço pessoal, mas, ao invés disso, por meio do famoso “jeitinho brasileiro” (FRESSATO, 2019).

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

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

Assim, nas chanchadas e nos filmes de Mazzaropi não existe uma valorização do trabalho como fator de produção capitalista ou de forma puritana. Os personagens delineados não se conformam ao paradigma burguês que predominava na era do desenvolvimento urbano-industrial nas décadas de 1950 e 1960. Nesses filmes emerge uma representação das camadas mais modestas da sociedade que permanecem alheias às influências do desenvolvimentismo.

Nos anos de 1950, como já citado, o processo de industrialização e urbanização foi acelerado no Brasil, incentivado e legitimado pela ideologia nacional-desenvolvimentista. O campo não ficou alheio a essas alterações, as máquinas foram incorporadas no desenvolvimento de um trabalho mais racional, marcado pela organização e divisão das tarefas. A inserção das máquinas na produção rural e a atuação de grandes fazendeiros que se utilizaram de diversos meios para se apropriar das terras de pequenos camponeses, como Giovani, acabaram por acarretar a migração de muitos deles para as cidades.

No filme, Jeca simboliza esse camponês que não conseguiu manter suas terras frente ao grande proprietário, nem competir com a mecanização do campo, decidindo migrar e trabalhar na construção de Brasília. Sobre a propriedade da terra, Candido (2001) cita que muitos latifúndios se formaram à custa de proprietários menores, por compra ou espoliação, sendo pouco claras as formas como o território passou de uma mão para outra. Essa é a situação apresentada em Jeca Tatu. O Jeca acaba endividado na venda do arraial, cujo proprietário é um português, Seu Bento. A única solução encontrada foi vender suas terras ao dono da venda, que as negocia com Seu Giovanni, interessado em ampliar sua propriedade. O caipira, sem perceber e compreender, acaba por perder suas terras para o rico latifundiário em conluio com o aproveitador comerciante português. Depois de uma pendenga com o proprietário italiano, que incluía questões familiares (o filho de Seu Giovanni estava apaixonado pela filha do Jeca), o caipira tem a casa incendiada, ficando desalojado.

A cena de Jeca conduzindo o carro de boi, cantando a triste canção *Fogo no rancho* de Elpídio dos Santos (1959), se destaca pela singeleza na condução das narrativas:

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

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

Imediatamente após tais eventos, Jeca reúne os amigos e notifica sua intenção de partir, possivelmente com destino a Brasília. Esse episódio inaugura um precursor das consequências sociais do ambicioso projeto de modernização empreendido no Brasil: o êxodo rural, caracterizado pela migração maciça da população expulsa das áreas rurais em direção às periferias urbanas que estavam em processo de expansão. Nesse contexto, a comunidade demonstra solidariedade ao se unir com o propósito de prestar auxílio a Jeca.

Um dos aspectos da cultura popular caipira mais representados nos filmes de Mazzaropi é a solidariedade grupal. Ao estudar sua cinematografia, é possível identificar essa característica em alguns de seus filmes, sendo o caipira ajudado por pessoas amigas, conhecedoras de seus problemas e com as quais partilha sua situação de pobreza e opressão. Dessa forma, como esclareceu Antonio Candido (2001), o *bairro* é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira. Os caipiras vivem em um agrupamento familiar, consanguíneo ou não, fortemente marcado pelas práticas de auxílio mútuo. Apesar do termo *bairro* não ser o mais adequado para definir a situação geográfica representada em Jeca Tatu, é a solidariedade do grupo, elemento característico do *bairro*, que ajuda Jeca no momento mais difícil da narrativa. No filme, Mazzaropi representou esse espírito de amizade e solidariedade entre os caipiras como um valor ao mesmo tempo ético e cultural.

A solidariedade da comunidade também se entrelaça com outra característica da cultura caipira bem representada no filme: a religiosidade.

Jeca e sua família são católicos e recorrem aos santos sempre que precisam de auxílio. No começo do filme, o cineasta inicia a narrativa com um “bença mãe”, palavras ditas pela filha de Jeca, demonstrando que a rotina cotidiana se inaugurava com a benção familiar, um gesto considerado sagrado por extensão. O filme apresenta uma cena em que uma das primeiras ações de Jeca, o personagem preguiçoso, ao se levantar, consiste em realizar o sinal da cruz. Além disso, as portas e janelas de sua residência estão pintadas com a mesma insígnia cristã, com o intuito de invocar proteção divina. Em um momento crucial, quando seu rancho é incendiado por Giovanni, Jeca protagoniza um longo monólogo, no qual afirma:

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

Giovani: Não vejo ninguém. (com desdém)

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

Por essa passagem percebemos as crenças religiosas que acompanham Jeca, típicas do mundo rural e especialmente do caipira: Deus onipresente acompanha do céu (contrariamente ao diabo, que habita as profundezas da terra), a vida dos homens, julgando-os e fazendo justiça. Justiça que é superior à de todos os homens e a única em que Jeca acredita e confia.

Se essas representações destacam corretamente a importância da religiosidade para os caipiras, elas nos revelam muitas peculiaridades. A relação que Jeca e sua família estabelecem com os santos está muito longe do que Maria Isaura (1973) identificou como uma relação pessoal entre os caipiras e os santos. Os espaços entre o sagrado e profano também estão perfeitamente delimitados nos filmes de Mazzaropi. A postura e as expressões dos personagens mudam completamente quando se trata de questões sagradas.

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

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

Logo, diante das dificuldades de Jeca, da perda da propriedade e da decisão de migrar para Brasília, são seus companheiros que resolvem seus problemas. O Jeca chega a São Paulo e decide conversar com o coronel Florêncio e o Dr. Felisberto para propor a troca de votos do pessoal do povoado, por terra para Jeca. A metrópole revela-se vasta e ruidosa, uma megalópole na qual a agitação do tráfego intenso desnorteia o provinciano caipira.

A partir daí veremos no discurso fílmico evidentes múltiplos elementos, que estabelecem uma ligação entre a visão de um Brasil moderno e desenvolvido e as práticas profundamente enraizadas de um Brasil arcaico e provinciano. Isso resulta em uma

consequente vinculação da autoridade do Coronel e do poder e prestígio do deputado, estabelecendo, assim, uma relação entre a esfera rural e a urbana. A negociação entre o deputado de São Paulo e o caipira é rápida e objetiva, depois que o Jeca entrega a Dr. Felisberto uma imensa lista de nomes:

Dr. Felisberto: Quer dizer então que o senhor quer terra?

Jeca: É.

Dr. Felisberto: E [tem] dois mil votos para mim?

Jeca: Isso já tá garantido e tem mais ainda na redondeza.

Dr. Felisberto: Então vamos tratar disso imediatamente.

Nesse momento, o deputado inicia um discurso em favor dos “fracos e oprimidos”, e essa imagem é habilmente amalgamada à representação de um comício ocorrido em um povoado, com um palanque situado diante de uma igreja. Durante esse segundo pronunciamento, perante a comunidade rural, o Dr. Felisberto oferece a promessa de doar cem alqueires de terra ao personagem Jeca, apesar deste considerar o montante excessivo, desde que a concessão seja realizada “antes da eleição”. O povo, em um uníssono clamor, expressa sua confiança no candidato ao proferir “já ganhou, já ganhou, já ganhou”. No meio da multidão, um cartaz ostenta a inscrição: “Nóis keremo dotô Felisberto”. No palanque, um diálogo se estabelece entre o deputado e o caipira, revelando que Jeca já compreende as sutis nuances da modernização que transformaram de modo irreversível as relações no campo, indicando que o caminho do trabalhador rural, desprovido de recursos e independência, conduz invariavelmente à periferia de Brasília ou de qualquer centro urbano:

Dr. Felisberto: Darei terra e enxada para você, Jeca.

Jeca: O que?

Dr. Felisberto: Enxada para você trabalhar.

Jeca: Só se for motorizada.

Dr. Florisberto: Não, não.

Jeca: Então, dotô, é mió o sinhô mandá uns trator pra nós.

Dr. Florisberto: Perfeitamente. Trator para o pleno aproveitamento das riquezas da terra.

O filme termina com a representação de Jeca, de forma notavelmente caricata, vestido com um terno, estabelecido em uma residência que, embora tenha sido construída sem mais utilizar a técnica tradicional de pau-a-pique, ainda contou com o esforço coletivo da comunidade. Nesse cenário, Jeca está em um estado de reconciliação com Seu Giovanni que, agora equiparado a um igual, consente com o casamento de seus filhos. A música ao final do filme é cantada por Jeca Tatu e apresenta, dentre outras, estas estrofes:

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 sarnento
Tem um terno alinhado
Em seu próprio apartamento

Eu lavo tudo os leitão
Com perfume importado
Quando entram no facão
Sai toucinho perfumado.

Para Bragança (2009), se ainda havia a possibilidade de leitura que vinculasse o discurso do filme à ideia de atraso que marcava o Jeca de Monteiro Lobato, afirmando que a personagem caipira seria uma condição portadora de um atraso que deveria ser superado, nesta cena tal argumentação pode ficar seriamente comprometida. O processo de transformação do caipira, que inicialmente se apresenta como Jeca Tatu, e posteriormente se converte em uma figura de prestígio como o Coronel, introduz um paradoxo marcante. O ponto crucial reside no fato de que a suposta “superação do atraso” não se concretiza com a transição do Jeca para um fazendeiro moderno, exemplificado por Seu Giovanni, mas, surpreendentemente, ocorre na personificação de uma figura mais tradicional e arcaica, representativa das históricas práticas agrárias do Brasil, o coronel.

Isso suscita questionamentos relevantes: estariam as estruturas da modernidade tão almeçadas intrinsecamente vinculadas às práticas arcaicas e ao velho modelo das relações de poder que caracterizavam a política brasileira? Poderíamos inferir que a superação da condição de atraso, simbolizada pelo Jeca caipira, requeira a adoção das condições e dos métodos associados a um coronel? Seria esse o alicerce de nossa busca pela modernização? Nesse contexto, percebe-se que o discurso veiculado pelo filme se associa a uma noção de modernização na qual persistem, de modo estrutural, os resquícios de um Brasil oligárquico. Invertendo a lógica convencional da modernização, o caipira transcende repetidamente a noção do arcaico no contexto do projeto de desenvolvimento brasileiro. E isso é feito associando, de forma irônica e muito bem-humorada (assumindo inclusive um debochado tom que ridiculariza a cena), a figura de um típico coronel aos códigos denotativos de uma modernidade marcada pelo conforto proporcionado pelo consumo. A própria representação do caipira trajado como coronel evoca as práticas de inversão que caracterizam a natureza carnavalesca do riso. Nesse contexto, observamos o caipira vestir um paletó por cima de uma camisa xadrez, ostentando o

lenço característico no pescoço, agora confeccionado em seda. O cigarro de palha cede lugar a um charuto, e as calças do terno, curiosamente, são puxadas até o peito, em uma referência às vestimentas fantasiadas usadas pelo personagem caipira. Essa representação da figura do coronel e, na verdade, equivalente e subvertida pelo caipira, lembra-nos uma espécie de fantasia de carnaval. Nesse ponto, emergem as características de um riso permeado pelos códigos de inversão, que enfatizam as contradições inerentes às normas e posições sociais.

A noção de modernidade é, de modo caricatural, incorporada nos símbolos de prosperidade da nova casa da personagem. Isso não se restringe apenas ao vestuário, que é retratado de maneira satírica, mas abarca também elementos como os animais ostentando gravatas no pescoço, a casinha do cachorro com uma placa em inglês, a concepção de toucinho perfumado com fragrâncias importadas e a representação dos galos trajando calças e botinas. Esses sinais de um consumo alcançado pela industrialização brasileira são parodiados pelo riso que desloca o sentido de tal projeto político.

Se parecia excessivo identificar na caricata personagem criada pelo ator as raízes de um Brasil “autêntico” e tradicional, também consideramos ingênua a postura de desprezo com que a crítica sempre recebeu seus filmes. Distantes da recepção acalorada dos filmes de Mazaropi por um público engajado aos códigos identitários traduzidos pelo caipira, a crítica, elitista, desprezava as discussões que tal repertório apontava. Como diria Paulo Emílio em seu *mea-culpa* a respeito da sua própria indiferença em relação à obra do comico, “[Mazaropi] atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós” (GOMES apud CALIL, MACHADO, 1986, p. 275).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseamo-nos na fundamentação de que a arte, mesmo quando adota formas fantásticas e surreais, jamais perde seu vínculo com a realidade social que lhe serviu de contexto e inspiração. Por meio de seus elementos estéticos e sensíveis, ela se apresenta como um meio de conscientização social e, de maneira inescapável, como uma ferramenta de compreensão da realidade circundante. No que se refere ao cinema, como manifestação artística, essa conexão com a realidade não é apenas mantida, mas potencializada. Isso ocorre devido à sua capacidade de unir imagens, sons, movimentos e ideias, o que o torna uma representação ainda mais vívida da experiência cotidiana. O cinema, portanto, ostenta um potencial notável para a criação de representações do mundo real e estabelece um sistema complexo capaz de aproximar as narrativas da realidade objetiva. Essa abordagem, quando aplicada inicialmente à análise das obras cinematográficas de Mazzaropi, proporcionou a revelação de diferentes graus de representação da realidade no âmbito rural, bem como da progressiva integração da modernização na nova realidade social. Consequentemente, ela fortaleceu nossa verdade sobre a relação intrínseca entre o cinema e a realidade social, destacando a dimensão do cinema como linguagem que produz representações sociais e que atua como portadora de um discurso complexo e singular a respeito das diversas facetas da realidade.

Ao longo de cinco décadas de prolífica carreira, que abrangeu atuações nos palcos teatrais, no rádio e três décadas de produção cinematográfica, Amácio Mazzaropi desempenhou um papel notável no cenário artístico brasileiro. De origem humilde, acumulou uma profunda e extensa experiência no circo, teatro popular e, em particular, no teatro ítalo-brasileiro. Essas experiências iniciais o sensibilizaram para a necessidade da preservação e recriação das tradições culturais populares e das formas simbólicas de crítica social presentes na sociedade. Os fundamentos de sua visão de mundo foram moldados por seu histórico de vida e pelas diversas influências artísticas que recebeu. Seu personagem caipira serviu como um meio de instigar debates sobre a justiça social e questões existenciais.

Atento às transformações sociais, econômicas e políticas que moldaram a sociedade brasileira ao longo de três décadas, o cineasta se destacou como um artista que soube sintonizar sua personagem com as angústias de uma parcela significativa da população brasileira. População essa, composta por trabalhadores urbanos e rurais em constante migração, que enfrentava as constantes ameaças decorrentes da instabilidade econômica de um país

historicamente marcado por uma estrutura de classes sociais profundamente desigual. O seu Jeca, muito além de uma personagem de dramas ou comédias, é um legítimo representante das raízes da cultura dos trabalhadores brasileiros, como diz Darcy Ribeiro, concludente, orgulhosos em seu perfil de independência, ainda que submetidos a uma estrutura econômica elitista.

Segundo Napolitano, nos anos 50 era veiculada através do cinema uma determinada face coletiva do povo brasileira: “malícia ingênua, senso de humor ‘natural’, esperteza e dignidade diante dos desafios éticos e materiais da vida, solidariedade espontânea com os mais fracos, romantismo, mistura de crítica sutil e conformismo diante da ordem social” (Napolitano, 2001, p.16). Um arquétipo popular que foi considerado ideal pelas elites: uma figura conformada, ordenada, crítica, mas nunca subversiva. Uma análise superficial e apressada pode levar a associação diretamente dessa representação, mencionada por Napolitano, ao personagem caipira frequentemente encarnado por Mazzaropi. Os traços de malícia inocente, senso de humor, esperteza, dignidade e solidariedade são características consistentes entre os personagens de Mazzaropi. Contudo, uma investigação mais aprofundada revela um caipira que, embora simplório e resignado, como apontado por Abreu (citado por Catani, 1987), também manifesta traços de astúcia e valentia. Mediante o emprego do humor e da paródia, o caipira de Mazzaropi representa uma faceta da cultura popular que se configura como um espaço de zombaria e sátira direcionado às normas e regras determinadas pela elite dominante. É, portanto, um espaço de resistência e de contestação em relação à cultura da elite, à ideologia predominantemente e ao poder instituído. Por meio de seu comportamento aparentemente ingênuo, porém, na realidade, astuto e sagaz, o caipira escapa à dominação e subverte as estruturas de submissão.

Analisando essa interação, podemos identificar que a representação da cultura popular no cinema de Mazzaropi é permeada por elementos tradicionais e arcaicos, que revelam os costumes, os valores e o estilo de vida característicos dos habitantes do meio rural, conhecidos como caipiras. As práticas culturais dos caipiras frequentemente são retratadas em um estado de constante conflito com as práticas culturais hegemônicas de natureza étnica e cultural, independentemente de serem vinculadas aos fazendeiros, coronéis ou à população urbana. Nessa conjuntura, ainda que predomine uma hegemonia ideológica e cultural por parte das classes dominantes, as diversas práticas culturais interagem entre si, resistem umas às outras e exercem influência mútua. O processo se caracteriza por uma dinâmica de construção, desconstrução e reconstrução, que inclui também negações e adaptações.

Uma das características que prevalecem no cinema de Mazzaropi são seus finais sempre felizes e suas soluções conservadoras, que se subordinam à perspectiva da ideologia dominante. Sendo assim, nem sempre corresponde objetivamente à realidade das reações dos caipiras. Contudo, tais narrativas conseguem de forma perspicaz e crítica capturar aspectos da realidade social desses grupos rurais, notadamente evidenciando a hierarquização existente no contexto rural e lançando uma crítica incisiva à ideologia desenvolvimentista, que revela a relação de opressão imposta pelos proprietários de terras.

O típico caipira emblemático do interior de São Paulo, em contraste com o ideal promovido pela ideologia nacional desenvolvimentista e outras expressões artísticas (excluindo aquelas associadas a Mazzaropi), adota práticas conservadoras para lidar com as adversidades. Nesta circunstância, os filmes de Mazzaropi, embora façam parte da indústria cultural, não transmitem a ideologia desenvolvimentista nem celebram o ambiente urbano e suas práticas. No que se difere do Cinema Novo, a resistência e a crítica social nas obras de Mazzaropi não surgem de um manifesto político elaborado com o intuito de transformar a ordem estabelecida. Segundo o próprio diretor, seu objetivo principal era o de entreter o público, embora essa abordagem tenha implicado em uma crítica sutil e astuta aos padrões dominantes ou intencionalmente hegemônicos. Isso ocorre porque não é possível criar uma estética ou representação social que seja completamente neutra e imparcial. O humor presente em seus filmes serve para aliviar as tensões do cotidiano, mas também ridiculariza os opressores e zomba das normas e dos costumes urbanos. Nesse sentido, Mazzaropi utiliza o elemento cômico e a paródia para representar uma faceta da cultura popular que funciona como um espaço de sátira e deboche em relação às normas e regras dominantes, configurando-se, assim, como um espaço de resistência e contestação à cultura hegemônica e à ideologia dominante estabelecida.

Seus filmes oferecem a oportunidade de realizar uma análise aprofundada da representação da cultura caipira, não apenas em seu universo simbólico, mas também a historicidade do Brasil durante o período que abrange as décadas de 1950 a 1980, com ênfase nas dinâmicas sociais em uma parte considerável do contexto rural. Dessa forma, os filmes adiantam-se à crítica do desenvolvimentismo e questionam os conceitos de modernidade e os hábitos urbanos predominantes. Ao representar práticas e valores que remetem a tempos arcaicos e atrasados, Mazzaropi enaltece e reforça a existência de um Brasil que a sociedade procurava superar e esquecer.

Nota-se, na década de 50, um notável entusiasmo por parte da intelectualidade brasileira em relação à produção cultural estrangeira, particularmente aquela de origem norte-

americana e dos países europeus, como a França e a Itália. Nesse contexto, predominava a convicção generalizada de que a consolidação da indústria cinematográfica brasileira demandava de um estímulo de produções internacionais, bem como a instituição de uma cadeia produtiva cinematográfica. O Brasil vivenciava um período de euforia desenvolvimentista, respaldado pelo governo de Getúlio Vargas, que almejava conquistar autonomia política e econômica por meio do desenvolvimento nacional embasado em um Estado vigoroso, centralizador e voltado para a industrialização. Portanto, a década de 50 se caracteriza pelo ideal desenvolvimentista centrado na promoção da industrialização.

Essa circunstância pode ser apontada como um elemento que contribui para a compreensão da presença de notáveis empresas cinematográficas no cenário brasileiro, tais como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Estas empresas contavam com o apoio de empresários provenientes de diversos setores da economia, os quais reconheciam na industrialização da cultura uma via para angariar prestígio político, ao mesmo tempo em que se alinhavam às práticas culturais adotadas pelas nações desenvolvidas. O contexto de produção do filme “Sai da Frente”, um dos objetos de análise, se insere em um período de intensa mobilização para estabelecer estúdios cinematográficos de grande porte no Brasil, buscando assim a profissionalização da indústria cinematográfica. Esse contexto também engloba os esforços da classe burguesa em alcançar influência política mediante o apoio a iniciativas culturais e contribui para o desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo.

A análise da filmografia de Mazzaropi demanda uma abordagem que leve em consideração as ambivalências presentes em suas produções. Em um único filme, é possível identificar segmentos que enfatizam um discurso conservador, reforçando e legitimando a ordem social vigente, bem como outros momentos significativamente diferentes, nos quais a postura em relação à realidade se torna mais crítica e o filme assume uma tonalidade denunciativa. Transitando entre dois polos, que são a esfera da indústria cultural e a esfera do discurso crítico, o cinema de Mazzaropi delinea suas representações do universo cultural do homem do campo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar Editores: 1985. pp. 113-157.

AVELLAR, J. C. O milagre. In: **Jornal do Brasil**: Caderno B, 3 de agosto de 1979. p. 3.

BARSALINI, G. **Amácio Mazzaropi: crítico do seu tempo**. Campinas. São Paulo [s. n]. 2001. Disponível em: BARSALINI, Glauco. Mazzaropi – o Jeca do Brasil. São Paulo: Editora Átomo, 2002.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense: 1994.

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1979.

_____. **O Que é Cinema?** São Paulo: ed. Brasiliense, 1980.

BERNARDET, J.C.; PEREIRA, M.; XAVIER, I. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BERNARDET, J.C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRAGANÇA, M. **A tradução de Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba**. In: IPOTESI, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan/jul 2009, p. 103-116.

CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (org.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

_____. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CASTORIADIS, C. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUÍ, M. **Conformismo e Resistência. Aspectos da Cultura Popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

FASSONI, O. —**Sai de baixo**, Mazzaropi. Folha de São Paulo, 1977.

FEBVRE, L. **Combats pour l'histoire.** Paris. Armand Colin, 1953.

FERREIRA, A. C. (2002), **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)** São Paulo: Editora Unesp.

FERRO, M. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In. LE GOFF, J. NORA, P. História. Novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1995. p. 199-215.

_____. **Ana/yse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire.** Paris: Hachette, 1975.

_____. **Cinéma et Histoire.** Paris: Denoel! Gonthier, 1976.

FICAMOS, B. Cinema Novo (1960-1972). In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro.** 2. ed. aum. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2. E-book.

FRESSATO, S. B. **Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais.** Tese (Doutorado em ciências sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/10240>. Acesso em: 25 de abril de 2019.

GALVÃO, M. R. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1981.

GALVÃO, M. R.; SOUZA, C. R. **Cinema Brasileiro: 1930-1964.** In: PIERUCCI, A. F. O.; (et al). O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964). 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GOMES, D. C., MORAES, A. F. G.; HELAL, D. H. **Faces da cultura e do jeitinho brasileiro: uma análise dos filmes o Auto da Compadecida Saneamento Básico.** HOLOS, 6, 502-519. Disponível em: Acesso em: 03 de jul. 2023.

- GOMES, P.E.S. **Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento**. Paz e Terra, SP, 1996.
- HAGEMEYER, R. R. **História & audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 159 p.
- IANNI, O. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- JUNQUEIRA, J. **O circuito cultural brasileiro e a crítica de cinema: um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazzaropi**. 2022. 398 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.
- KAMIMURA, R. **O problema social na arquitetura e o processo de modernização em São Paulo: diálogos 1945-1965**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- KAGEYAMA, A. A.; SILVA, J. G. "Os Resultados da Modernização Agrícola dos Anos 70". **In: Estudos Econômicos**, set/dez., 1.983, p. 537.
- LAGNY, M. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, J. FRESSATO, S. B. FEIGELSON, K. **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. São Paulo: Salvador: Editora da UNESP: EDUFBA: 2009.
- LEITE, S. F. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LOBATO, M. **Jeca Tatu – a ressurreição**. In: _____. Obras completas de Monteiro Lobato. 1ª série – literatura geral. São Paulo: Brasiliense, 1961. v.8. p. 329-340.
- LUKÁCS, G. *EL FILM*. IN: **Estética 1: la peculiaridad de lo estético**. Instrumentos 21. Barcelona: Grijalbo: 1983. p. 173-206.
- MARTINS, L. C. P. **A grande imprensa "liberal" da Capital Federal (RJ) e a política econômica do segundo governo Vargas (1951-1954) conflito entre projetos de desenvolvimento nacional**. 2010. 360 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- MARX, K. **O Capital**. Trad. Regís Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. v.1 t.1.

MEIRELLES, W.R. **Cinema como fonte para o estudo da História**. História & Ensino (UEL), Londrina, v. 3, n. Especial, p. 113-122, 1997.

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.

_____. **Paródia e chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: EDUEL: 2005.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NUNES, L; MOURÃO, M. D. G. **Panorama histórico das políticas de Estado para o cinema no Brasil: perspectivas de uma indústria (1896-2020)**. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-12042022-150029/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Cinema, televisão e publicidade: Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

QUEIROZ, M. I. P. **Cultura, Sociedade Rural. Sociedade Urbana no Brasil**. LTC -Edusp Livros Técnicos e Científicos Editora S.A -Rio de Janeiro - 1978.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify: 2003.

SANTOS, I. D. **Enquadrando a nação: a cultura nacional e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/138642>. Acesso em: 03 de Jul. 2023.

SARAMAGO, J. "Ficção como História, História como Ficção" In: FOLHA DE SÃO PAULO, 30-04-88.

SCHVARZMAN, S. **Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural.** Rumores – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias, v. 11, n. 21, p. 132-150, 13 jul. 2017.

SIMIS, A. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia.** Trabalho apresentado ao V ENLEPICC Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador: Faculdade Social da Bahia: 9 a 11 de novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/AnitaSimis.pdf>> Acesso em: 28 de jun. 2023.

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

VALVANO, T. **A vida em risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional.** Dissertação (mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VELLOSO, M. P. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.** Rio de Janeiro, FGV/ CPDOC, 1987.

VIEIRA, J. L. **O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência.** Disponível em:

<<http://revista.arquivonacional.gov.br//index.php/revistaacervo/article/view/133/133>> Acesso em: 20 de jun. 2023.

_____. **A Chanchada e o Cinema Carioca.** In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova história do cinema brasileiro - volume 1 (edição ampliada). Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.