

UM CAIPIRA INGÊNUO E MALICIOSO DEBOCHA DA MODERNIDADE: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA DE MAZZAROPI

Jorge Nóvoa *
Soleni Fressato **

RESUMO

Durante os anos de 1950 e 1960, no Brasil, uma parcela significativa de burocratas, políticos e cientistas sociais acreditava que para o processo de desenvolvimento se consolidar era necessária a existência de uma ideologia desenvolvimentista. O governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), que prometia “50 anos de progresso em 5 anos de governo” adotou essa ideologia como sua bandeira e palavra de ordem. Ao assumirem o poder, em 1964, os militares retomaram o desenvolvimentismo, investindo em grandes projetos industriais e urbanos. Considerando esse contexto, a proposta do presente artigo é analisar a representação do personagem caipira nos filmes de Mazzaropi.

PALAVRAS-CHAVE: *Caipira. Ideologia Desenvolvimentista. Representações Cinemáticas. Urbanização e Industrialização.*

* Professor da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris VII, com pós-doutorado pela École de Hautes Études en Sciences Sociales, França. E-mail: jlbnova@yahoo.com.br.

** Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: sol_fressato@yahoo.com.br.

POLITEIA: Hist. e Soc.	Vitória da Conquista	v. 7	n. 1	p. 187-203	2007
------------------------	----------------------	------	------	------------	------

INTRODUÇÃO

O período em que Mazzaropi¹ iniciou sua atuação no cinema, em 1952, coincide com o predomínio da política e da ideologia desenvolvimentista no Brasil. Nesse momento, a população citadina era representada pelas produções culturais (literatura modernista, teatro, cinema, etc) como a imagem da modernidade e da democracia. Em contrapartida, o campo era representado de modo negativo e arcaico, diverso dos valores da modernidade. No cinema, apenas a existência de um tipo de camponês era admitida: o das áreas de conflito de terras, particularmente no Nordeste. Exceção amparada na convicção de que, revolucionário e democrático, o camponês nordestino se mostrava contrário ao latifúndio e inserido num programa de luta popular. Contrariamente a essa exaltação do camponês organizado e mobilizado, e também numa perspectiva de contraposição aos interesses hegemônicos da ideologia desenvolvimentista, Mazzaropi, utilizando-se do humor e do cômico, apresenta um estereótipo de camponês diferente dos almejados pelos ideais progressistas. Em suas produções, o camponês não possui um caráter revolucionário, mas é portador de hábitos conservadores, enfrentando o mundo urbano com seu comportamento esquivo, revelando-se, às vezes, falsamente “sonso”.

INDUSTRIALIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO, SÍMBOLOS DA MODERNIDADE: A IDEOLOGIA DESENVOLVIMENTISTA

Até meados dos anos de 1940 o Brasil era um país eminentemente rural. A grande maioria da população se concentrava no campo e as cidades apenas administravam as riquezas e o trabalho campesino. A Segunda Guerra Mundial, ao limitar as importações, estimulou o desenvolvimento da indústria nacional, o que proporcionou a coexistência de um modo de vida mais urbano e moderno com outro mais rural e conservador. Os anos de 1950 e 1960 foram decisivos para a urbanização e industrialização do país; uma série de projetos governamentais acentuou, ainda mais, as diferenças entre o meio urbano e

1 Amácio Mazzaropi (1912-1981) nasceu em São Paulo numa família pobre. Desde menino revelou suas inclinações artísticas, declamando poesias no ambiente escolar, onde já imitava tipos caipiras. Aos 14 anos fugiu de casa e foi ser ajudante de faquir num espetáculo ambulante, onde acabou por se destacar e obter sucesso com seus números cômicos. Em 1932 estreou no Cine Theatro Polytheama com um papel cômico. Em 1946 foi convidado para fazer o programa “Rancho Alegre” na Rádio Tupi em que conversava com os caipiras de São Paulo; logo na primeira semana alcançou grande audiência e recebeu mais de 2.000 cartas de fãs. Em 1950 participou da estréia da primeira emissora de TV brasileira, a TV Difusora de São Paulo. Em 1952 iniciou sua atuação no cinema, sendo contratado pela empresa Vera Cruz. Em 1958 tornou-se seu próprio produtor, fundando a PAM Filmes.

rural. O primeiro, cada vez mais associado ao progresso e a modernidade; o segundo, interpretado como portador de elementos de atraso.

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

De 1955 a 1964, no Brasil, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB –, instituição criada e mantida pelo Estado, foi a fábrica da ideologia desenvolvimentista. Os intelectuais que dele fizeram parte pretendiam intervir no processo social por meio de uma ideologia do desenvolvimento delineada em termos capitalistas, tomando por referência os aparelhos ideológicos do Estado. Marxistas, liberais e conservadores disputaram a hegemonia da direção da instituição, demonstrando que a mesma não era uma simples extensão do Estado ou das classes dominantes. Os isebianos, independentemente de seus matizes particulares, valorizavam as classes sociais cidadinas (burguesia industrial e proletariado), consideradas as responsáveis pelo desenvolvimento do país.

Em seu estudo, Caio Navarro de Toledo (1997) explica que os intelectuais do ISEB pensavam a sociedade brasileira pós-1930 em fase de transição para o desenvolvimento e dividida em dois grupos, com base na relação que mantinham com o processo de industrialização. Assim, um primeiro grupo, o que obstaculizava a industrialização, era identificado com o meio rural e considerado tradicional, parasitário, atrasado, estático e decadente, portador de ideologias retrógradas. O segundo grupo, propulsor da industrialização e de uma ideologia progressista, era associado à cidade e considerado moderno,

dinâmico e produtivo. Mediante esta constatação, os isebianos, conforme estabeleciam seus estatutos, por meio de um projeto teórico-metodológico, se propunham a forjar uma determinada ideologia, a nacional-desenvolvimentista, que deveria fazer superar o estágio de subdesenvolvimento. Navarro observa que a expressão “ideologia do desenvolvimento” não aparece em nenhum estatuto ou regulamento da Instituição, porém, esta se tornou, sem dúvida, seu emblema.

A ideologia do desenvolvimento foi a bandeira e a palavra de ordem do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961): “50 anos de progresso em 5 anos de governo”. Para atingir seu objetivo, o governo Kubitschek facilitou a instalação de indústrias estrangeiras no país (a produção industrial cresceu cerca de 80%) e expandiu a rede rodoviária. Essas alterações atraíram para as cidades um grande número de pessoas do campo, em busca de trabalho e melhores condições de vida. Um intenso crescimento industrial ocorreu, acelerando a urbanização e o crescimento do setor de comércio e serviços, além de uma grande remodelação urbanística. Industrialização, urbanização e migração foram fenômenos indissociáveis no Brasil dos anos de 1950. O governo de JK foi o período de maior produção do ISEB, que se transformou num núcleo de assessoramento e sustentação da política econômica federal definida no Plano de Metas. Seguindo os pressupostos dos isebianos, a cidade foi considerada o local do progresso, lugar privilegiado da transformação, e associada ao moderno e ao civilizado; o rural era o seu oposto, a barbárie, e portador de elementos de atraso.

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

Os impasses do modelo JK se fizeram perceptíveis entre os anos de 1959 e 1964, com o crescimento dos movimentos sociais na cidade e no campo e as propostas da esquerda e do trabalhismo de alteração radical das bases do desenvolvimento das forças produtivas no país.

Ao assumirem o poder, em 1964, mesmo fechando o ISEB, os militares retomaram a política desenvolvimentista de JK, investindo em grandes projetos industriais e urbanos. Alegando que a crise econômico-financeira do país

agravou-se durante o governo de João Goulart, Castello Branco empreendeu uma série de medidas visando conter a inflação: aumentou os impostos e as tarifas dos serviços públicos, determinou que os reajustes salariais só poderiam acontecer uma vez por ano, segundo um índice divulgado pelo governo, e buscou apoio financeiro junto aos Estados Unidos. Essas medidas, além da esperada estabilidade dos preços, provocaram a falência de várias empresas e o empobrecimento da população. No entanto, logo depois a economia nacional entrou numa fase de acentuado desenvolvimento, o denominado “milagre brasileiro” (1969-1973). Durante o período de “milagre”, verificou-se uma expansão do setor industrial, principalmente o automobilístico, o crescimento da produção siderúrgica, o início de um ciclo de construção de grandes obras públicas e o aumento da oferta de emprego. Por outro lado, também durante o “milagre”, a instalação de grandes redes de comércio e de supermercados ocasionou a falência dos pequenos e médios comerciantes; muitas empresas nacionais foram absorvidas por estrangeiras e a dívida externa aumentou consideravelmente. De forma geral, os beneficiados pelo “milagre” foram as classes alta e média.

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

No campo, profundas mudanças também se fizeram sentir a partir dos anos de 1940. De acordo com Câmara (1996), ao longo da década de 40 ocorreram vários movimentos camponeses que apresentaram um grau de politização maior que os antecessores, reivindicando, principalmente, a reforma agrária. Em 1945 fundaram-se as primeiras Ligas Camponesas, sendo a primeira em Pernambuco, sob a chancela do Partido Comunista. Do ponto de vista ideológico, as Ligas recuperavam a utopia dos movimentos messiânicos, adaptando-a a uma ideologia mística e secular. Essa similaridade com o messianismo se manifestava, especialmente, na crença na possibilidade

de se conquistar a justiça, e, sobretudo, na materialização dessa crença, que se daria por meio da ocupação de fazendas. As Ligas mais conhecidas datam de 1955 e se constituíram no movimento político camponês mais expressivo até aquele período:

as Ligas, que surgiram como um movimento assistencialista, em curto espaço de tempo, tomaram um rumo absolutamente novo, redirecionando o sindicalismo no país e não se submetendo à estrutura sindical oficial, ao não se registrarem no Ministério do Trabalho (para se criar um Liga bastava o registro civil em cartório). Livres das amarras do sindicalismo oficial do país, as Ligas impulsionaram a luta pela reforma agrária, através de práticas efetivas de ocupação e defesa das fazendas ocupadas por parte dos camponeses (CÂMARA, 1996, p. 32).

Em 1961, no I Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais, as Ligas assumiram definitivamente a luta (pacífica ou violenta) pela reforma agrária, mas, apenas algum tempo depois, em 1964, o golpe militar marcou o fim das Ligas Camponesas, sendo muitas de suas lideranças torturadas, assassinadas ou exiladas.

Durante os anos de 1970 os camponeses foram organizados pela Igreja Católica; alguns segmentos inspirados na Teologia da Libertação unificaram Marx e Cristo, permitindo aos religiosos um comprometimento com a reforma agrária.

DESENVOLVIMENTISMO E REBELDIA: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA ENTRE 1950 E 1980

O período em que Mazzaropi atuou no cinema, de 1952 a 1980, é, na compreensão de Napolitano (2001), o mais importante para a compreensão da formação de uma cultura nacional. Em meio a formação da moderna indústria cultural, a implantação de um regime militar e o auge da cultura engajada, essas décadas foram fundamentais na criação simbólica de uma representação do Brasil e do povo brasileiro.

Nos anos de 1940 e 1950 destacaram-se as chanchadas, notadamente as produzidas pela Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. As chanchadas eram filmes do gênero cômico, portadoras de uma linguagem de classe que, no campo da luta social e cultural, entrava em confronto com os modelos da linguagem culta, constituindo-se num instrumento de denúncia

social e de crítica à elite letrada. Com artistas populares – Oscarito e Grande Otelo eram os mais conhecidos –, as chanchadas abusavam do espírito debochado, seguindo uma tendência de musicais e de estética carnavalesca, com histórias quase sempre banais. Exibindo como personagens centrais os cafajestes e os malandros, as chanchadas veiculavam um tipo humano contrário aos interesses da burguesia.

Contrariamente às chanchadas cariocas, alguns segmentos da sociedade brasileira, notadamente a burguesia paulista – que visava estender sua hegemonia econômica para a área da cultura –, envolveram-se com projetos culturais que deveriam representar uma “face mais civilizada e educada do povo brasileiro” (NAPOLITANO, 2001, p. 17). O mecenato paulista investiu maciçamente em projetos culturais e intelectuais que incluíam a criação de revistas, a organização de eventos culturais, a fundação de grupos de teatro e de livrarias e as exposições de artistas plásticos. Esses projetos foram materializados mediante a organização e fundação de instituições, responsáveis pela divulgação e desenvolvimento dos princípios modernos. Entre elas podem ser citadas o já mencionado Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Desde sua fundação, em 1949, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz se propunha a fazer um cinema não apenas diferenciado, mas contrário ao popular da carioca Atlântida. A Vera Cruz queria implantar um modelo identificado com o mundo “desenvolvido”, uma “Hollywood Brasileira”. Para tanto, diversos técnicos especializados foram contratados na Europa, estúdios gigantescos foram construídos e foram importados os melhores equipamentos. Era o surgimento de um cinema industrial. A maioria dos longas-metragens produzidos pela Vera Cruz, de um total de 18, obteve sucesso de público. No entanto, os empréstimos bancários, os altos custos, a desorganização da produção e a dificuldade de colocação dos filmes no mercado exterior fizeram com que, pouco tempo depois, em 1954, fosse decretada a falência da empresa. Apesar da curta existência, a Vera Cruz contribuiu significativamente para a melhoria técnica na fotografia, na montagem, na cenografia, no som, enfim na produção como um todo do cinema brasileiro.

Mesmo com os anseios frustrados em torno da Vera Cruz, os anos de 1950, no que diz respeito à política cinematográfica, foram marcados por uma agitação de idéias e propostas que acirrou as relações entre cinema e Estado. Segundo Ortiz Ramos (1983), existia um desejo de industrialização e, ao mesmo tempo, afirmava-se a necessidade de um apoio legislador do Estado, que deveria ocorrer associado à manutenção das atividades cinematográficas no terreno da iniciativa privada.

Paradoxalmente, foi no seio da Vera Cruz que Mazzaropi, abusando do espírito cômico, tão criticado pela empresa, iniciou sua atuação no cinema. Particularmente na terceira produção em que atua, *Candinho* (1953), personificando um caipira ingênuo e frágil e valorizando a temática rural, Mazzaropi manipula elementos que a Vera Cruz queria ultrapassar com sua proposta de cinema industrial e desenvolvido.

Contrariamente ao cinema industrial, notadamente da Vera Cruz, a esquerda, unida em torno do PCB, queria criar um cinema genuinamente nacional, com capital, estúdio e profissionais brasileiros. Os temas e os personagens deveriam ser inspirados no cotidiano do povo brasileiro, não excluindo suas dificuldades e esperanças. *Agulha no palheiro*, de Alex Viany, e *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, são os melhores representantes desse paradigma.

Em seu estudo sobre a representação do rural no cinema brasileiro, Tolentino (2001) afirma que, durante os anos de 1950, com o processo de urbanização do país, o cinema industrial transformou o rural numa temática constante dos filmes, visando um mercado consumidor formado significativamente por migrantes do campo. Nas telas, o que predominava era o “narrador urbano e burguês” que não falava de si, mas do outro; ou seja, ao adotar como tema o elemento rural, o cinema industrial o apresentava como o passado e o superado.

Apesar do desenvolvimento cinematográfico dos anos de 1950, seria apenas nos anos de 1960 que o cinema brasileiro se tornaria conhecido em várias regiões do mundo. “Com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, altamente comprometido com a realidade, despontava o Cinema Novo, tendo Glauber Rocha como figura de destaque do movimento. A proposta do Cinema Novo, inspirado no neo-realismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, era superar as situações e personagens romanceados e revelar a realidade

brasileira, notadamente as relações sociais conflitivas do meio rural nordestino, ou ainda, das favelas cariocas.

Ainda nos anos de 1960, também sob o compromisso de revelar a realidade brasileira, era fundado o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, em defesa de uma política cultural mais atuante. Os artistas e estudantes que o integravam, inclusive Glauber Rocha, acreditavam que somente o desenvolvimento da consciência popular levaria à libertação nacional.

Em 1964 o regime militar iniciou um período de perseguições, censuras, prisões, torturas e exílio, que teria fim apenas nos anos de 1980. Entre 1964 e 1968, mais preocupados com os ativistas políticos, com as organizações populares e com os parlamentares, o governo militar possibilitou um relativo espaço de liberdade de criação entre os artistas e intelectuais. No entanto, a partir de 1968, com o Ato Institucional nº 5, a relativa liberdade teve fim: músicos, poetas, cineastas, dramaturgos, enfim, um grande número de artistas passaram a ter suas obras vigiadas e censuradas. Muitos chegaram a ser presos e exilados; o exemplo de Caetano Veloso e Gilberto Gil é clássico. No entanto, nem as prisões, nem as torturas, nem os exílios calaram os artistas: 1967 marcou o auge da “arte engajada”, parecendo que todo o país havia se convertido para a esquerda. Em 1968 explodiu o Tropicalismo, síntese do radicalismo cultural, formado por uma variedade de opções estéticas e ideológicas. No cinema, *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha foi o impacto do ano, radicalizando as teses do Cinema Novo.

Nos anos de 1970, as discussões em torno da função social e estética do cinema, já anunciadas pelo Cinema Novo, foram radicalizadas no chamado Cinema Marginal. Os cineastas desse movimento passaram a valorizar outros tipos humanos, não mais o operário consciente ou o camponês lutador, mas o marginal, o transgressor de regras. Ainda nesse período, destacou-se o cinema da pornochanchada, destacando o tema da sexualidade.

Entre o cinema industrial norte-americano e a tendência intelectualizada do Cinema Novo, o cinema brasileiro dos anos de 1970 dependia do apoio oficial para financiar suas produções. Se, por um lado, o regime militar era rigoroso na censura, proibindo muitas produções pelo seu título ou pelo seu tema, ou, ainda, pelo seu autor, por outro, desenvolveu um conjunto de políticas de incentivo cultural, como a fundação da Embrafilme (1969) e a organização

do Concine – Conselho Superior de Cinema (1975), que se envolveram com a produção e distribuição de diversos filmes. Na verdade, essas iniciativas não eram tão opostas assim: ao criar uma agência oficial, o governo, além de incentivar a produção, também a controlava.

Apesar do surgimento de novos movimentos e propostas no cinema nacional, tanto do ponto de vista estético como de conteúdo, curiosamente os filmes de Mazzaropi mantiveram um mesmo estilo, com pequenas alterações entre uma película e outra. Suas produções configuram-se por uma certa “mesmice” e possuem uma narrativa linear (com início, meio e fim – sempre feliz), inexistindo o inesperado e a surpresa. É comum o enredo ser interrompido por números musicais – Mazzaropi canta em praticamente todas as suas películas – de cantores famosos. A “mesmice” também se revelava na escolha dos atores: Geny Prado é praticamente a “esposa oficial” do caipira e Roberto Duval e Nicolau Guzzardi (Totó) são com frequência os seus antagonistas.

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

O CAIPIRA DE MAZZAROPI: INGENUIDADE, MALÍCIA E DEBOCHE

A filmografia de Mazzaropi possibilita empreender uma análise sobre a representação da cultura popular rural, sobre o universo simbólico dos camponeses, sobre a formação de uma identidade campesina e, ainda, sobre a historicidade do país nos anos de 1950 a 1980, principalmente no tocante às relações no campo. Seus filmes revelam um outro Brasil rural, o não marcado pelos conflitos e pela revolução (ou pela expectativa de conflitos e revoluções).

Eles mostram as contradições sociais e a exploração, mas suas soluções são conservadoras. Os filmes de Mazzaropi, assim, são representativos das relações camponesas do sudeste, precisamente de São Paulo, onde as práticas coronelistas ainda eram comuns.

O caipira é o personagem emblemático de Mazzaropi, em todos as suas películas.² Mesmo naquelas em que a história transcorre no meio urbano, Mazzaropi, inspirado nos precursores José Gonçalves Leonardo e Genésio Arruda, tratou de personificar o caipira. Esse personagem, característico do interior de São Paulo, diferente do almejado pela ideologia desenvolvimentista e pelas produções artísticas, se caracterizava pelo recurso a práticas conservadoras para enfrentar as adversidades. Inserido num contexto socioeconômico de avanço das práticas capitalistas e das injustiças sociais que compunham as relações no campo, inclusive a luta pela terra, o caipira não abandona, nem deixa corromper, seus valores tradicionais baseados na honestidade, na solidariedade e nos laços familiares. São comuns nas produções de Mazzaropi as contradições e as relações conflitivas: entre o rico e o pobre, entre a arrogância e a humildade, entre o egoísmo e a solidariedade, entre a maldade e a bondade. Essas contradições se evidenciam não apenas pelas situações representadas, mas pelos próprios personagens, que sempre personificam um destes dois pólos. Assim, o caipira representa, em todas as produções, a pobreza, a humildade, a solidariedade e a bondade.

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

2 Ao todo 32 filmes, produzidos entre os anos de 1952 e 1980: *Sai da frente* (1952), *Nadando em dinheiro* (1952), *Candinho* (1953), *A carrocinha* (1955), *O gato de madame* (1956), *Fuzileiro do amor* (1956), *O noivo da girafa* (1957), *Chico Fumaça* (1958), *Chover de praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959), *As aventuras de Pedro Malasartes* (1960), *Zé do periquito* (1960), *Tristeza do Jeca* (1961), *O vendedor de lingüiça* (1962), *Casinha pequenina* (1963), *O Lamparina* (1964), *Meu Japão brasileiro* (1964), *O puritano da Rua Augusta* (1965), *O corinthiano* (1966), *O Jeca e a freira* (1967), *No paraíso das solteironas* (1968), *Uma pistola para Djeca* (1969), *Betão Ronca Ferro* (1970), *O grande xerife* (1972), *Um caipira em Bariloche* (1973), *Portugal minha saudade* (1973), *O Jeca macumbeiro* (1974), *Jeca e o capeta* (1975), *Jecão... um fofoqueiro no céu* (1977), *Jeca e seu filho preto* (1978), *A banda das velhas virgens* (1979), *O Jeca e a égua milagrosa* (1980).

No filme *Candinho* (1953), Mazzaropi representa um ingênuo, humilde e desajeitado caipira abandonado pela mãe, ignorado e mal-tratado pelo pai e pelo irmão adotivo e apaixonado por Filoca (Marisa Prado), sua irmã adotiva. Para enfrentar as adversidades que o mundo lhe impõe, apega-se humildemente à justiça divina e às palavras do Prof. Pancrácio (Adoniran Barbosa): “tudo é para melhorar a vida da gente”. Nesse aspecto, e como informa os letreiros iniciais, o filme faz uma referência ao clássico do otimismo, *Candide*, de Voltaire. Expulso de casa, no interior de Minas Gerais, Candinho vai morar em São Paulo, onde encontra Pirulito, que se revela um amigo honesto, e, mais tarde, o Prof. Pancrácio e Filoca, que havia fugido de casa. Ingênuo e não habituado com os códigos urbanos, não percebe que ela prostitui-se para sobreviver na cidade. A malícia e o deboche, que acompanharia outros de seus personagens caipiras, estão menos presentes no sensível, puro e digno Candinho, que sonha em encontrar a mãe e se casar com Filoca.

Foi com *Jeca Tatu* que Mazzaropi uniu definitivamente o caipirismo ao seu estilo cômico, dando vida ao personagem imaginado por Monteiro Lobato. O Jeca era considerado o símbolo do atraso econômico, político e mental; o contraponto perfeito ao modelo ideal de trabalhador eficaz, produtivo e integrado ao mercado. Segundo Abreu (Apud CATANI, 1987), o personagem Jeca Tatu era inspirado no homem do meio rural do Sudeste, mais precisamente do interior paulista. Curiosamente, a única película em que é destacada a preguiça inerente a esse personagem é *Jeca Tatu*; nas demais, o caipira é retratado como um explorado trabalhador do campo.

Jeca é um caipira desajeitado, ingênuo e simples; no entanto, ele é mais malicioso e debochado que Candinho. Nos oito filmes em que Mazzaropi o personificou – mesmo naqueles em que o cineasta não recorreu ao nome Jeca para identificá-lo –, o caipira está inserido no universo das injustiças sociais campesinas. Em *Jeca Tatu*, ele é ludibriado e perde suas terras para um fazendeiro capitalista; em *Tristeza do Jeca*, é induzido a apoiar a candidatura de um coronel da região; em *O Jeca e a freira* e *Jeca e seu filho preto*, o personagem não possui propriedade e trabalha, praticamente de graça, para ricos fazendeiros e, ao longo dos enredos, acaba sendo expulso da pequena casa que habitava.

De Candinho, o personagem Jeca Tatu também mantém o otimismo, os sentimentos bons (deseja o bem para quem o prejudica) e a crença na justiça divina, mas não na dos homens. Ambos assumem uma atitude desafiadora

– Jeca com mais intensidade, frente aos delegados e juizes. É comum nas películas de Mazzaropi a família do caipira estar ameaçada: em *Tristeza do Jeca*, seu filho é seqüestrado e sua filha é enganada pelo filho do coronel; em *No paraíso das solteironas*, sua filha, por ser bonita, é perseguida pelo delegado injusto e pelo bandido; em *Jeca e seu filho preto*, seu filho é ridicularizado devido a sua cor. Nesses momentos, o caipira tem rompantes de coragem e esbraveja contra todos que o ofendem e perseguem. Para vencer essas adversidades, o caipira não está sozinho e sempre tem o apoio e a solidariedade da família e dos amigos. Segundo Barsalini (2002), para a representação desses sentimentos filiais e de solidariedade, Mazzaropi foi influenciado pela filodramaturgia. Esse movimento artístico-cultural teve origem ainda no século XIX. Recém-chegados em São Paulo, os imigrantes italianos não conseguiam um espaço de convívio e sociabilidade entre os brasileiros (fosse pela dificuldade do idioma ou pelo preconceito da tradicional sociedade) e organizavam associações, normalmente anarquistas, que, além de discussões políticas, promoviam atividades culturais, notadamente apresentações teatrais. Nino Nello, com quem Mazzaropi travou contato, chegando a atuar em uma de suas peças teatrais, era adepto da filodramaturgia. Barsalini identificou várias semelhanças, principalmente de argumento, entre a peça teatral *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, que marcou a estréia de Mazzaropi junto à companhia de Nino Nello, e o filme *Chofer de praça*.

Devido à sua ingenuidade, o caipira representado por Mazzaropi é sempre ludibriado e manipulado pelo personagem que representa o poder instituído, seja a fazendeira ou o fazendeiro rico, o delegado ou o advogado, o coronel ou os “doutores” da cidade. No entanto, essa manipulação é apenas aparente e a ingenuidade é muitas vezes utilizada como forma de resistência às regras e à ideologia dominante. Honesto e incorruptível, o protagonista dos filmes de Mazzaropi nunca aceita o dinheiro e as vantagens materiais que lhe são oferecidas. O caipira Jeca, analfabeto na maioria das produções, revela que compreende os jogos de poder e os conluios políticos, sabendo, muitas vezes, utilizá-los em benefício próprio.

As narrativas de contexto urbano também são excelentes laboratórios para a análise da representação do caipira. A título de exemplo, tomemos o caso do filme *Chofer de praça*. Partindo de um enredo simples – a migração de Zacarias (Mazzaropi), juntamente com sua esposa, Augusta (Geny Prado), para

São Paulo, a fim de trabalhar na capital e pagar os estudos do filho mais velho na Faculdade de Medicina – Mazzaropi revela diversos aspectos da urbanização da cidade de São Paulo, não apenas a sua transformação na maior cidade do país, mas os problemas urbanos e o drama dos excluídos da modernidade e do progresso. A relação que Zacarias estabelece com os habitantes citadinos revela as estratégias empreendidas pelo caipira para sobreviver no meio urbano. Em diversas cenas ele ironiza e debocha dos hábitos da cidade e em momento algum se deixa contagiar pelo modo de viver urbano e pela modernidade, não aquiescendo ao mandonismo dos “doutores” urbanos. Nessa produção, Mazzaropi representa um caipira que não se deixa encantar pela modernidade, reforçando seus valores conservadores, arcaicos e rurais para sobreviver num meio muitas vezes hostil. E, quando seu comportamento provoca risos e irritação por parte dos outros personagens, o caipira responde com deboche, revelando que não se ajusta aos códigos urbanos e modernos não por incapacidade, mas por desdém. Seu personagem não se mostra interessado em aprender e assimilar os códigos urbanos e modernos. As “luzes da cidade” não iludiram nem cegaram esse caipira astuto.

A crítica especializada, durante os anos de 1950 e 1960, defensora dos ideais desenvolvimentistas, não aceitava essa representação do camponês e, por isso, os filmes de Mazzaropi eram por ela apreendidos de forma essencialmente negativa. No entanto, Mazzaropi era o único cineasta de sua época reconhecido pelo público, lotando as salas de cinema, tornando-se um ator-empresário bem sucedido. A partir da segunda metade dos anos 1970, coincidindo com o período de crise econômica generalizada do mundo capitalista, os filmes de Mazzaropi passaram a ser valorizados pelos críticos, que já não estavam tão engajados no projeto desenvolvimentista e, nos anos de 1980, suas produções já eram elogiadas em vários veículos de imprensa e, mesmo, em instituições acadêmicas.

CONCLUSÃO

Segundo Napolitano, nos anos de 1950 era veiculada pelo cinema uma determinada face coletiva do povo brasileiro: “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

tipo popular ideal aos olhos das elites: conformado, ordeiro, crítico, porém nunca subversivo.

Uma análise apressada e superficial pode levar o pesquisador incauto a associar essa representação citada por Napolitano diretamente com o personagem caipira de Mazzaropi: a malícia ingênua, o senso de humor, a esperteza, a dignidade e a solidariedade são atributos sempre presentes entre os seus personagens. Porém, uma análise mais detalhada nos revela um caipira que, apesar de simples e conformado, como bem afirmou Abreu (Apud CATANI, 1987), também é astucioso e valente. Utilizando-se do riso e da paródia, o personagem caipira de Mazzaropi representa uma dimensão da cultura popular como espaço de deboche e sátira às normas e regras dominantes e, por isso mesmo, como espaço de resistência e de contestação à cultura de elite, à ideologia dominante e ao poder instituído. Por meio de seu comportamento ingênuo e malicioso, o caipira escapa e debocha da estrutura de dominação e submissão.

Analisar a filmografia de Mazzaropi requer um olhar que considere as ambigüidades de suas produções: num mesmo filme é possível encontrar passagens em que se enfatiza o discurso conservador, legitimando a ordem existente e compactuando com a ideologia dominante, como também outras, bem distintas, em que o posicionamento perante a realidade torna-se mais crítico e o filme assume um tom de denúncia. Passeando entre dois extremos, da indústria cultural e do discurso crítico, o cinema de Mazzaropi constrói suas representações do universo cultural do homem campesino.

AN INGENUOUS AND MALICIOUS “CAIPIRA” DEBAUCHES OF THE MODERNITY: REPRESENTATIONS IN THE MAZZAROPI’S CINEMA

ABSTRACT

During the 50ties and 60ties, in Brazil, a significant share of bureaucrats, politicians and social scientists believed that for the development process to consolidate, was necessary the existence of one ideology focused in development. The government of the president Juscelino Kubitschek (1956-1961), that promised “50 years of progress in 5 years of government”, adopted this ideology as their own flag and word of order. When the militaries took the

power, in 1964, they looked back to the idea of development, investing in great industrial and urban projects. Considering this context, the proposal of the present article is to analyze the representation of the character “caipira” in Mazzaropi’s films.

KEY-WORDS: “Caipira”. Cinematic Representations. Ideology of Development. Urbanization and Industrialization.

FILMOGRAFIA CITADA

CANDINHO. Direção de Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953.

CHOFER DE PRAÇA. Direção de Milton Amaral. Taubaté, SP: Produções Amácio Mazzaropi–PAM Filmes, 1958.

JECA E SEU FILHO PRETO. Direção de Pio Zamuner e Berilo Faccio. Taubaté, SP: Produções Amácio Mazzaropi–PAM Filmes, 1978.

JECA TATU. Direção de Milton Amaral. Taubaté, SP: Produções Amácio Mazzaropi–PAM Filmes, 1959.

NO PARAÍSO DAS SOLTEIRONAS. Direção de Amácio Mazzaropi. Taubaté, SP: Produções Amácio Mazzaropi–PAM Filmes, 1969.

O JECA E A FREIRA. Direção de Amácio Mazzaropi. Taubaté, SP: Produções Amácio Mazzaropi–PAM Filmes, 1967.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATANI, A. M. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

BARSALINI, G. **Mazzaropi: o Jeca do Brasil.** Campinas: Átomo, 2002.

CÂMARA, A. A atualidade da reforma agrária – de Canudos aos Sem-terra: a utopia pela terra. **O Olho da História**, v. 2, n. 3, p. 29-45, dez. 1996.

GOMES, P. E. S. Mazzaropi no largo do Paissandu. In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente.** São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.

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

ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, Estado e lutas culturais:** anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

TOLEDO, C. N. **ISEB: fábrica de ideologias.** 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

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