

# MAZZAROPI E A REPRODUÇÃO DA VIDA RURAL NO CINEMA BRASILEIRO

*Antônio da Silva Câmara\**

## RESUMO

*O presente texto tem por objeto a análise da contribuição do cinema de Mazzaropi para a reflexão sociológica sobre os hábitos e costumes do mundo rural brasileiro. A princípio, discute a relação entre sociologia, arte e cinema; em seguida analisa a complexidade da contribuição deste cineasta, mal recebido pela crítica nos anos 1960 em que pese ter sido o único diretor e produtor cinematográfico brasileiro que conseguiu, através das suas películas, comunicar-se com as camadas populares e concorrer com a produção cinematográfica norte-americana. Por fim, analisa como este cinema, anteriormente desprezado nos meios culturais, passou a ser visto como uma contribuição relevante, tanto do ponto de vista estético quanto social, para a compreensão do modo de vida caipira, tornando-se um importante objeto de estudo para a Sociologia.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema. Cultura caipira. Mundo rural. Sociologia.*

## SOCIOLOGIA, ARTE, CINEMA E A REPRODUÇÃO DA VIDA RURAL

Este texto situa-se num terreno de convergência entre a Sociologia da Arte e a Sociologia Rural, pois pretende, a partir do estudo de manifestações

\* Professor da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris VII, com pós-doutorado pelo Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), França. E-mail: adscamara@yahoo.com.br.

artísticas, em particular do cinema brasileiro, contribuir para a compreensão do modo de vida rural no Brasil. A arte é tratada por Hegel (1983) enquanto manifestação do universal na singularidade, única esfera da realidade onde a aparência coincide com a essência. A sociologia da arte, buscando tratar, no campo das relações sociais, a perspectiva abstrata da arte enquanto objeto ou produto artístico universal, introduz nas suas análises a perspectiva de tensão entre a autenticidade aurática da obra de arte (BENJAMIN, 1985) e a sua produção por sujeitos concretos, bem como a inserção de ambos (obra e criador) no contexto das relações sociais dominantes. Segundo Heinich (1998), a arte alterou profundamente a Sociologia, na medida em que foi tomada enquanto objeto de estudo pelos sociólogos, pois revela tensão e oposição entre o singular e o regime de comunidade – o primeiro termo referindo-se à criação e à individualidade, enquanto o segundo ao coletivo e ao igualitarismo. Neste sentido, caberia à Sociologia apreender os aspectos de ordem objetiva que se referem à produção artística, mas, sobretudo, atentar para a elaboração dos valores sociais decorrentes do fazer artístico.

O cinema foi entendido por Adorno e Horkheimer (1985), talvez incorretamente, como uma forma de manifestação completamente subordinada à indústria cultural, logo inautêntica e absolutamente ideológica; já para Lukács (1982), fortemente influenciado pelo realismo soviético, era uma forma privilegiada de reprodução da *mimesis* (reprodução espelhar do mundo real). Mais moderna forma de arte, o cinema tornou-se pouco a pouco objeto de estudos sociológicos que tentam, a partir de representações filmicas, compreender os próprios mecanismos sociais da sociedade contemporânea, desvendando sobretudo as suas formas supra-estruturais.

Nossa pesquisa insere-se neste esforço de buscar compreender, a partir da análise de filmes, aspectos da supra-estrutura social, mais especificamente do mundo rural. O cumprimento deste objetivo apresenta algumas dificuldades do ponto de vista bibliográfico, pois poucos são os estudos sobre o “cinema camponês”, devido ao fato de predominar na filmografia mundial a reprodução da vida urbana e de suas representações sociais nos mais diversos ângulos: relações familiares, paixões, conflitos sociais etc. A vida rural, os valores que predominam no campo, os conflitos sociais que têm lugar neste espaço social, também têm sido representados

no cinema mundial, porém em proporções bastante inferiores ao do mundo urbano.

Predal, em sugestivo artigo na revista **CinémAction**, analisando o cinema mundial, observa que no cinema camponês produzido nos países desenvolvidos destaca-se como eixo central a noção do campo enquanto local do retorno humano à sua própria natureza, em oposição à artificialização da vida nas cidades (PREDAL; DUVIGNEAU, 1986). Na maioria das vezes a representação do campo remete a uma recordação nostálgica de uma forma de vida em vias de desaparecimento. Nos países do terceiro mundo, o autor observou duas temáticas privilegiadas: de um lado, a representação dos hábitos e costumes e de sua evolução; de outro, os movimentos sociais camponeses e seu caráter revolucionário. “Encontram-se nestes filmes esquemas sociológicos próximos daqueles que explicam a emergência do banditismo na sociedade rural italiana” (PREDAL; DUVIGNEAU, 1986, p 25).

No caderno do **CinémAction** dedicado ao cinema camponês, os filmes brasileiros destacados são aqueles que foram produzidos pelo Cinema Novo, situando-se, portanto, na temática de caráter revolucionário. Não encontramos nenhuma referência à produção de outros cineastas que representaram o mundo rural no Brasil; sem conseguir respaldo dos críticos de cinema, estes não ultrapassaram os limites da sociedade brasileira.

Dentre estes cineastas encontra-se Amácio Mazzaropi, que dedicou quase toda sua obra à reprodução da vida no campo, tendo sofrido discriminação ou esquecimento por parte dos críticos de cinema. No entanto, a multiplicidade de aspectos da vida camponesa representada por Mazzaropi, simbolizada na figura do Jeca camponês, motivou-nos a escolher, para a primeira etapa de nossa pesquisa, os filmes deste cineasta.

Ao longo de um ano, pesquisamos a documentação existente sobre o cinema de Mazzaropi e os seus filmes disponíveis no mercado de Salvador.<sup>1</sup> Alguns aspectos chamaram a atenção e serviram para nortear nossa análise: a imagem negativa deste cineasta junto à crítica especializada em cinema no Brasil, a sua inserção na indústria cultural brasileira nas décadas de 1950-1960 e as formas de representação da vida rural em seus filmes.

---

<sup>1</sup> O grupo de pesquisa, na ocasião da elaboração preliminar deste texto (2000), era constituído pelo Professor Dr. Antônio da Silva Câmara, por dois estudantes de graduação, Humberto Silva Júnior e Luciano Guedes, e um mestrando em Ciências Sociais, Hudson Marambaia, da Universidade Federal da Bahia.

É evidente que estes aspectos analisados não esgotam a riqueza da obra deste cineasta; no entanto, o material coletado e analisado permitirá estabelecer comparações com outras manifestações cinematográficas brasileiras que enfocaram o mundo rural e, sobretudo, contribuirá para novas reflexões que tomem por foco o próprio Mazaropi.

### **O CINEMA DE MAZZAROPI: DO MENOSPREZO DOS INTELLECTUAIS A OBJETO DE PESQUISA**

O cinema de Mazaropi realizado nas décadas de 1950 e 1960 encontrou, por parte dos críticos de cinema, após breve acolhida positiva, bastante resistência. O Brasil que os intelectuais esperavam coincidia com a ideologia desenvolvimentista: um país que rapidamente se industrializava, aproximando-se da modernidade dos países desenvolvidos. O discurso político vigente na segunda metade da década de 50 manifestava-se no *slogan* de JK, com a promessa de cinquenta anos de desenvolvimento que seriam cumpridos em apenas uma gestão presidencial. Por outro lado, esta modernização identificava-se com a urbanização acelerada e uma pretensa mudança dos hábitos da população brasileira, vista agora como cidadina, moderna, democrática. A idéia de modernização também estava presente nas concepções à esquerda que apoiavam a existência de um forte movimento camponês – as Ligas Camponesas (1954-1964) – que deveria representar a mudança dos padrões arcaicos de posse e uso da terra. Logo, admitia-se a existência do camponês, mas apenas enquanto sujeito ativo da moderna história brasileira: revolucionário, anti-latifundista, com um programa de luta popular e democrático. Neste período, os intelectuais de esquerda identificavam-se com as diretrizes do Partido Comunista, forte aliado do desenvolvimentismo e do populismo. O golpe de Estado de 1964 impôs a derrota à democracia populista, ao movimento camponês e aos partidos de esquerda, sem, no entanto, abandonar o percurso desenvolvimentista: os militares retomaram os planos de crescimento econômico que caracterizaram a era JK e implantaram projetos de industrialização e urbanização. O Estado continuou a cultivar a imagem de um país moderno e urbano, ainda que saibamos que os latifundiários – do Norte ao Sul – sustentavam o regime. Aliás, na década de 1970, a ideologia do desenvolvimento é de tal forma dominante que deu origem, nas Universidades, a uma série de estudos sobre “a penetração do capitalismo

no campo”, privilegiando as grandes inversões de capital na nova indústria rural e o processo de proletarização camponesa.

Neste contexto, a crítica cinematográfica continuou oscilando entre o desenvolvimentismo e o stalinismo. Poucos críticos de cinema escaparam desta armadilha. Foram incapazes de analisar as produções cinematográficas sob o ângulo artístico e o da contribuição que estas aportavam para a compreensão do modo de vida da população brasileira e, dessa forma, de afastar-se da ótica daqueles que viam as manifestações culturais a partir de suas próprias aspirações políticas e sociais.

O cinema de Mazzaropi conseguiu impor-se durante duas décadas, graças à ampla aceitação e reconhecimento conquistado junto ao público, revelando o lado não revolucionário do camponês brasileiro, particularmente daquele que habitava o interior do Sudeste, os seus hábitos conservadores, mas também a sua sabedoria e capacidade de enfrentar o mundo urbano através de um comportamento esquivo e dissimulado.

Mazzaropi produziu uma trintena de filmes. Entre 1952 e 1958, atuou enquanto ator nos filmes *Sai da frente* (1951), *O noivo da girafa* (1952), *O fuzileiro do amor* (1956), *Nadando em dinheiro* e *O gato de madame*. A partir de 1958 começou a produzir seus próprios filmes, com a participação de outros diretores em algumas películas, dentre as quais: *Chico Fumaça* (1958), *Tristeza do Jeca* (1961), *Jeca Tatu* (1959), *Aventuras de Pedro Malazartes*, *Zé do Periquito*, *O vendedor de lingüiça*, *Casinha pequenina*, *O Lamparina*, *Meu Japão brasileiro*, *O puritano da Rua Augusta*, *O corintiano*, *O Jeca e a freira*, *No paraíso das solteironas*, *Uma pistola para Djeca*, *Um caipira em Bariloche* (1973), *Portugal, minha saudade* (1974), *O Jeca macumbeiro* (1975), *O exorcista* (1976), *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977), *Djeca e seu filho preto* (1978), *A Banda das Velhas Virgens* (1979) e *O Jeca e a égua milagrosa* (1980).

Na década de 1960 e até meados da década de 1970, os críticos de cinema foram impiedosos na avaliação estética dos filmes de Mazzaropi. Todos os grandes jornais, do espectro liberal ao conservador, reprovavam o personagem caipira criado pelo cineasta. Observe-se abaixo, a avaliação, datada de 1965, de um crítico de arte do jornal **Folha de São Paulo**, referindo-se ao filme *Meu Japão brasileiro*:

Mazzaropi é realmente um caso único no cinema brasileiro.

Goza de ótimo conceito bancário, tem crédito sólido em toda parte, cuida ele próprio de seu cinema – da produção à distribuição –, não tem

pretensões de embasbacar ninguém quanto ao conteúdo de seus filmes, deseja tão-somente criar divertimento sem restrições, para um público que conquistou sozinho. Pois consegue tudo isso apresentando, sob forma excelente, cinema que para ele e sua bilheteria é apenas espetáculo. Sabe atingir seus fins sem dever nada, sem aventuras, sem equívocos, nem desvios. Reúne sua equipe, em geral escolhida entre profissionais idôneos, envia seu material para tratamento nos melhores laboratórios do país e, uma vez por ano, faz circular pelas salas brasileiras o filme desprezioso quanto ao tema, mas exposto de forma limpa, de estrutura sólida e bem fncada no chão do cinema.

Se enveredasse por vias mais largas, talvez não atingisse a extensa área onde se localizam seus espectadores habituais.

Observe-se que o argumento principal situa-se no campo externo à produção filmográfica, ou seja, à capacidade do cineasta de gerir os seus negócios e enriquecer com isso. Quando focaliza propriamente o filme, o crítico reprova Mazzaropi por não escolher veredas “mais largas”, insinuando que se isso fosse feito poderia comprometer seriamente o seu sucesso de público. Logo, apenas o cinema simples, sólido, com pés no chão e desprezioso poderia dar ao seu produtor os milhões que ele acumulou em vida. Segundo o cronista, o cineasta

[...] prefere, por isso, ficar por aí mesmo, com seu jeitão de matuto, adotando as soluções fáceis com que resolve as situações de suas histórias.

Para que verberá-lo, ou exigir que vá além de seus sapatos?

O campo do cinema é muito vasto, sol e sombra são de todos, cada qual que saiba cuidar de seus interesses, e se Mazzaropi não quer arriscar-se num cinema mais complexo, não há de ser eu quem vá aconselhá-lo a tomar por outros caminhos que não aqueles a que já se acostumou, em sua perambulação anual pela produção cinematográfica, destinada, há tanto tempo, a um público fiel. Antes disso.

Comentário semelhante se encontra no jornal **O Estado de São Paulo**:

De verdade, ninguém esperava desta apresentação de Mazzaropi algo de moderno e inusitado, mas não seria muito exigir que o atual cartaz dos Cines Paissandu e Art-Palacio oferecesse, mesmo no plano do simples entretenimento, uma comicidade mais original e menos apegada a tantas fórmulas convencionais, bem como um estudo mais apurado da serenidade e do labor eficiente dos japoneses no Brasil.

E no jornal **Última Hora**, o hoje famoso escritor Inácio de Loyola ia ainda mais longe e afirmava que Mazzaropi contribuía para o retrocesso do país:

Nosso povo vive dentro de um estágio cultural condicionado pelo subdesenvolvimento. Sob tal condição, é natural que a exaltação da mediocridade vingue. Compreende-se que o homem do povo aceite, até por desfastio, o cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de um gosto apurado, a oportunidade de conhecer obras superiores. Todavia, quando um homem tido como de cultura, tendo em suas mãos um instrumento de divulgação, senta-se numa poltrona de cinema e aprecia o vulgarismo, a imbecilidade, o primarismo (e ainda recomenda como de alto teor), então, é a mediocridade, é o andar para trás. Neste caso, ele se emparelha àquele que, na tela, vende por baixo preço, a cretinice.

O “povo” brasileiro aqui é definido como um sujeito social inculto e subdesenvolvido, e o cineasta, enquanto “homem de cultura”, seria medíocre e contribuiria para que o país andasse para trás. A auto-intitulada elite intelectual, na verdade, se envergonhava do povo e dos seus “homens de cultura”. Note-se que, na mesma época, filmes de outros países, e não apenas dos países chamados de “subdesenvolvidos”, representavam os costumes e valores culturais persistentes no meio rural.

Um hábito da crítica brasileira em relação a Mazzaropi, a partir de certo momento de sua carreira, sempre foi o de referir-se prioritariamente à sua riqueza e, secundariamente, ao conteúdo de seus filmes. Desta forma, ele aparece muitas vezes como uma espécie de oportunista que tirava proveito da figura do Jeca. Em 1968, um artigo no **Jornal do Brasil** o descreve da seguinte maneira:

A imensa fortuna de Mazzaropi é prova evidente de que o público aceitou sua maneira de interpretar, seus modismos e sua incrível capacidade para fazer rir. Fazer rir e até chorar, dependendo da cena da estória que ele mesmo escolhe e agora também dirige. Tudo ele aprendeu, mas sua maior lição foi a humildade com que acolheu uma carreira e soube conduzi-la dentro de uma linha de conduta irrepreensível. O cinema fez a fortuna fácil de Mazzaropi, mas ele merece tudo que tem. O estúdio. A bilheteria maior no cinema nacional. A simpatia que ninguém lhe rouba junto ao público cada vez maior que vai assistir seus filmes.

Em 1977, no jornal **Folha de São Paulo**, Orlando Fasoni, em artigo intitulado “Sai de baixo, Mazzaropi”, consagra a seguinte crítica fulminadora ao filme *Jecão, um fofoqueiro no céu*:

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

Apenas Paulo Emílio Sales distanciava-se deste tipo de crítica:

Sabemos que o lugar comum é sempre verdadeiro e um filósofo francês já explicou que o único problema é aprofundá-lo. Mazzaropi não aprofunda propriamente nada mas os lugares comuns se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como muitas descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas incríveis uma inesperada poesia.<sup>2</sup>

O intelectualismo reinante no período também permeia esta afirmação de Paulo Emílio, que, no entanto, revela uma incomum – entre o seu pensamento e o da crítica – percepção do vigor poético que emanava das repetições mazzaropianas.

O próprio cineasta, incomodado com o teor da crítica em relação aos seus filmes e à sua própria vida, defendia-se vigorosamente, afirmando que seus filmes tinham por objetivo divertir o povo brasileiro e que ele, cineasta, não poderia ser confundido com um pedagogo.

Em 1968, em entrevista à revista **Veja**, Mazzaropi, instigado pelo repórter, contrapôs os seus filmes aos do Cinema Novo, que até então se caracterizavam pelo sucesso de crítica e pelo fracasso de público:

<sup>2</sup> Citado livremente em artigo do Jornal **O Movimento**, “O Jeca Contra o Tubarão”, escrito por Cacá Barcelos. **O Movimento**, 05 de abril de 1976.



*Veja* – Você é contra o Cinema Novo?

*Mazzaropi* – Não, eu não tenho nada contra ele. Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense. Não adianta tentar dar a ele um punhado de absurdos: no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca. Isso é para agradar intelectual [...].

Ao questionamento dos críticos quanto ao obscurantismo dos seus filmes que eternizavam comportamentos conservadores, Mazzaropi respondia:

Eu apenas mostro o problema mas à minha maneira. Os inteligentes devem aproveitar, transformar e dar a solução. Se são inteligentes, podem dar a solução. A mim, cabe apenas apresentar o problema, não sou eu que vou dar a solução. Não sou político, não tenho nada que solucionar problemas.<sup>3</sup>

O cineasta, em sua autodefesa, comparava-se a Charles Chaplin, ícone do cinema que alcançou o sucesso recorrendo, na maioria das suas películas, ao personagem Carlitos. O eterno vagabundo não conseguia, na sua simplicidade, comunicar-se? Então por que a recriminação dirigida ao cinema brasileiro?

– O próprio Chaplin, que é o deus para a crítica, o que foi seu sucesso? Foi o pezinho aberto, a cartolinha e a bengalinha virando, o bigodinho. Esse foi o sucesso de Charles Chaplin, o deus da crítica de todo o mundo. Alguém pode negar isso? O Carlitos – naquele tempo eu era menino, me lembro – não era a atração principal, era complemento. Primeiro passava a fita dele, depois vinha o d-r-a-m-a que era o programa que o povo ia assistir. Depois sim, ele deixou o pezinho, a bengalinha [...] e passou a fazer *Luzes da Ribalta* etc. Mas sempre trazia nessas fitas o passado dele, o sucesso, o trechinho do verdadeiro Carlitos.

Independente, portanto, do desejo dos intelectuais brasileiros, Mazzaropi havia criado o seu tipo, representante do homem simples do campo:

– O que entendo por cultura popular? As raízes do povo brasileiro. Assim, negar o caipira brasileiro é negar a própria raiz. Acho que cultura é

<sup>3</sup> Folha de São Paulo. Matéria de capa do caderno “Folhetim”, 02 de julho de 1978.

justamente não esquecer o passado, não esquecer nossas tradições... O meu público está comigo há mais de 40 anos e não me larga. Quer dizer que ele me entende. É o povão corintiano, o que tem paixão pelo seu time, o que ama Mazzaropi.

Na verdade, não há nenhum crítico contra mim não. Eles não me picham assim, não. A gente só se pode considerar gasto quando o povo, o público, assim julgar. O crítico é uma pessoa. E no Brasil há 120 milhões de pessoas. Você quer que esse mundo todo leia pela sua cartilha? Será que você não estará errado? Será que só você é o dono da verdade?

Por outro lado, Mazzaropi se sentia comprometido com o seu público, e a sua produção cinematográfica mantinha, à risca, o seu objetivo de divertir os simples:

Minha responsabilidade é com esse público, essa gente simples que só vai ao cinema uma vez por ano, quando eu lanço os meus filmes. Procuo dar a eles o melhor. Por isso, tenho muito cuidado na produção. Eu podia gastar muito menos que esse público iria me ver do mesmo jeito, mas eu prefiro que eles vejam uma coisa bem feita.<sup>4</sup>

Dessa forma, o cineasta recuperava a dimensão específica da vida artística: não cabe ao criador de arte a responsabilidade intelectual de explicar o mundo para seu público; a sua obra diverte e deve ser um veículo efetivo para a objetivação da sua criatividade. Cabe aos que exercem atividades intelectuais na sociedade analisar e desvelar o mundo para a sociedade. Desta maneira, distanciava-se do projeto do Cinema Novo, que se impôs o pressuposto ideológico de produzir um cinema voltado para a realidade do Terceiro Mundo. A autodefesa de Mazzaropi é absolutamente compatível com os princípios da estética; sua obra, no entanto, não estava imune – como também não estava, a rigor, o próprio Cinema Novo – à veiculação de aspectos da ideologia dominante. Isto, entretanto, não transforma os seus filmes em material de propaganda ou de difusão oficial de concepções dominantes. O cineasta que reduz o seu trabalho à reprodução mecânica de um *script* ideológico inibe a sua criatividade, tornando-se mais publicitário do que propriamente artista, e este, evidentemente, não foi o caso de Mazzaropi.

<sup>4</sup> **Jornal Última Hora.** Entrevista a Osvaldo Mendes, junho de 1981.

Um segundo momento da apreciação crítica dos filmes de Mazzaropi verifica-se a partir da segunda metade da década de 1970. Pouco a pouco, os novos articulistas, distanciando-se da ideologia desenvolvimentista, começam a observar a capacidade de comunicação dos seus filmes. Em 1978, no jornal **Folha de São Paulo**, lê-se:

Maravilhoso, grandessíssimo, vivaldino, ingênuo, cafona, autêntico, farsante, brincalhão vulgar; a ele, enfim, já se atribuíram todos os qualificativos do mundo.

Além de certa fixação no dinheiro, de que é muitas vezes acusado, há quem se queixe da possível ausência de uma visão social do personagem. “Tal como Pelé – responde uma aluna de Comunicações – podia ser mas não é”, enquanto se proclama, por outro lado, que “hoje ele não passa de uma caricatura de si mesmo”. Há quem sustente, inclusive, que só faz filme para analfabetos e ainda há o elogio quase solitário de um Paulo Emílio Salles Gomes assegurando que, na verdade, “ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós”. Ou que “o melhor dos seus filmes é simplesmente ele próprio”.

Amado pelo “povão”, esnobado por alguns, esquecido por poucos, criticado por outros, ele se incorporou, seja qual for a opinião a seu respeito, ao universo da cultura popular brasileira.

Jean-Claude Bernadet, neste mesmo ano, afirma acerca do filme *Jeca e seu filho preto*:

Está aí o cinema de Mazzaropi atraindo multidões, as multidões que se identificam com os problemas colocados na tela: o trabalhador oprimido, as relações marido-mulher, pais e filhos, religião, etc. *Jeca e Seu Filho Preto*, seu último lançamento, aborda o problema do racismo e o alia às diferenças sociais e culturais; mas esvazia a questão quando o racismo vira consangüinidade a impedir um casório. Mazzaropi fica assim: joga questões, tempera com humor, e o público ri até das impossibilidades de resolver qualquer coisa.

Mas, verdade seja dita, é o dele o cinema mais popular feito por aqui. Não é à toa que Mazzaropi tem sucesso. Mazzaropi só tem sucesso porque seus filmes abordam problemas concretos, reais, que são vividos pelo imenso público que ocorre a seus filmes. Não é só porque é careteiro e tem um andar desengonçado. É porque põe na tela vivências e dificuldades de seus espectadores, e se assim não fosse, não teria o sucesso que tem. A temática de “Mazza” são problemas da terra, do camponês oprimido pelo latifundiário, dos intermediários entre o pequeno produtor agrícola e o mercado, das relações entre marido e mulher, pais e filhos, das religiões populares, etc. Há momentos claros e contundentes nos seus filmes.

“Mazza” enfrenta delegados de polícia e fazendeiros. Neste último filme, *Jeca e seu Filho Preto*, cujo tema, como se sabe, é o racismo, ele declara, por exemplo, que o fazendeiro ganha no nosso trabalho e no aluguel de nossa casa. E o público do Art Palácio reage fortemente a afirmações desse teor. Essa temática possibilita uma projeção do público sobre os filmes. O tratamento cômico e o jeito desengonçado do Jeca permite que o público, ao mesmo tempo em que identifica seus problemas na tela, ria deles e se libere de uma certa tensão. Possibilita que o público ria até de sua impossibilidade de resolver os problemas colocados pelos filmes. É justamente este, me parece, o ponto chave da dramaturgia de “Mazza” e de seu sucesso: possibilitar a identificação dos problemas e esvaziar qualquer atitude crítica diante deles. Desse ponto de vista, *Jeca e seu Filho Preto*, como muitos outros filmes dele, é exemplar e tem até um valor didático, de tão esquemático que é.

No comentário acima se observa preocupação com o aspecto artístico e o aspecto social do filme de Mazzaroppi. O seu cinema é classificado como popular e bem humorado, e o cronista destaca que seus filmes teriam um conteúdo social fundamental, caracterizado, sobretudo, pela exposição dos conflitos entre camponeses e latifundiários. Aqui, talvez, inverte-se a perspectiva ideológica dos que criticavam o cineasta: Jean-Claude cria um outro Mazzaropi, que não corresponde nem aos filmes nem às intenções do próprio cineasta, pois em nenhum momento este tentou aproximar-se do perfil de um cineasta “cientista social”, denunciando os problemas da estrutura agrária. Se aparecem traços dos conflitos sociais no campo em sua obra, tal ocorre porque estes conflitos compunham o contexto da própria vida rural, e não porque ele desejasse transformá-los em objeto central de suas películas.

Esta inversão dos argumentos, em relação às críticas que prevaleceram no período anterior, encontra-se também em outras análises favoráveis à Mazzaropi. Um colunista do **Jornal do Brasil** divisa no cineasta a imagem de um descolonizador cultural:

Os que se preocupam 365 dias por ano, em horário integral, com a colonização cultural, deveriam ver *Jeca e Seu Filho Preto*, misturando-se com o povão, em vez de ficar teorizando em gabinetes ou nos saraus da alta burguesia. Está aí, mais uma vez, o chamado fenômeno Mazzaropi, um dos poucos homens de cinema do mundo que continuaria milionário ainda que seus produtos fossem boicotados pelos exibidores fora das fronteiras de sua metrópole comercial. De São Paulo, as produções do Sr. Amácio Mazzaropi partem invencíveis para todas as regiões do país – do

Oiapoque ao Chuí, poderiam proclamar os mais nacionalistas, se o cinematógrafo estivesse implantado nessas referências geográficas. Nas muitas vezes abstrata entidade conhecida como reserva de mercado, os filmes de Mazzaropi ocupam espaços concretos: não apenas datas, mas poltronas – que não permanecem vazias (como ocorreu esta semana, com outro nacional, do tipo sério, *Cristais de Sangue*, em pelo menos uma sessão cancelada por falta de espectadores). Comercialmente, tudo bem. Esses encontros imediatos do terceiro grau com formas de vida primariamente inteligente – ou com a contrafação do polêmico *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato – proporcionam vistosas estatísticas à Embrafilme e são interessantíssimos para os que pensam a nação sob o prisma da balança de pagamentos. Ufanam-se os nacionalistas fisiológicos. E com motivos: aptos a ocupar grandes circuitos com ou sem medidas protecionistas (e Mazzaropi não custa um centavo ao Erário), os filmes mazzaropianos mantém à distância um bom número de produções de notórios colonizadores culturais, como os Estados Unidos, a Itália, a França, ou de alienígenas menos assíduos, como os suecos, os japoneses, os espanhóis etc.

Observe-se o tom nacionalista restrito desta crítica, que atribui à filmografia mazzaropiana a capacidade de barrar a produção cinematográfica colonizadora de todas as origens. O próprio Mazzaropi não se pronunciava enquanto inimigo do cinema estrangeiro e nem atribuía às suas películas tal capacidade!

A tendência, esboçada no fim da década de 1970, consolida-se na década seguinte. Os críticos elogiam Mazzaropi e compreendem que sua filmografia ocupa um espaço importante no cenário cultural brasileiro. Manoel da Silveira, na **Folha de São Paulo**, ao discorrer sobre as origens italiana e caipira do cineasta, afirma que este, ao identificar-se com as estruturas sociais brasileiras, mostrou-se capaz de representá-las em seus filmes, “como alguém que deu a volta por cima de nossas infelizes estruturas sociais utilizando a arma pacífica de sua divertida matreirice”.

Por ocasião da exibição, na televisão, dos filmes de Mazzaropi na década de 1990, consolida-se esta nova tendência de afirmação dos seus filmes. Em um jornal paulistano, Maria da Glória Lopes afirmava:

Mazzaropi fez algumas profecias durante sua vida. Uma delas, a mais notável e patética, ganha corpo há algum tempo: “Os críticos não gostam do que eu faço”, dizia, “mas quando eu morrer vão fazer festivais com meus filmes e haverá alguém capaz de dizer até que eu sou um gênio. Depois que eu morrer, isso já não tem mais importância”. Elevado a

gênio ele ainda não foi, mas quem assistir ao Festival Mazzaropi, que a TV Cultura apresenta de hoje a sexta-feira, sempre às 22h25, perceberá um novo tratamento à obra do maior sucesso de bilheteria do cinema brasileiro, insistentemente acusado de medíocre pela crítica.

“Esta é uma oportunidade para reavaliarmos o trabalho de Mazzaropi, todo ele muito bom do ponto de vista cinematográfico”, diz o apresentador do programa e crítico de cinema Luciano Ramos. “O primeiro filme do Festival, *Sai da Frente*, é uma comédia avançada para a época e, na minha opinião, a primeira na história do cinema nacional. Até então, as comédias eram pantomimas que os atores faziam em frente à câmera. E *Sai da Frente* não é uma história e sim fragmentos de várias, uma associação de quadros que lembram muito as comédias que viriam nos anos 60.”<sup>5</sup>

A autora completa o seu artigo afirmando:

E o sucesso não só se explica porque os filmes são muito bons. Mas a melhor explicação para o fenômeno Mazzaropi foi dada pelo escritor Inácio Araújo. “A crítica nunca esteve com ele porque Jeca representa o Brasil subdesenvolvido, analfabeto, que ela não quer ver. Para o público, ele representa a vingança dessa massa de migrantes que vem do campo e se defronta com os códigos da cidade grande. É a malícia do campo contra a malícia da cidade. E a primeira ganha”.<sup>6</sup>

Mas, para além do reconhecimento da capacidade de Mazzaropi em representar o campo e o desejo de vingança do camponês contra o mundo urbano, alguns comentaristas vão mais longe ao reavaliar esteticamente os seus filmes:

Não será exagero, em revista, dizer que Mazzaropi é a essência da alma cabocla de um cinema em busca de sua identidade. Esse Jeca é um dos três melhores personagens de toda a trajetória de “nosso” cinema, ao lado de Zé do Caixão, criado por José Mojica Marins em 1964, e de Antônio das Mortes (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) de Glauber Rocha. São três gêneros aparentemente diferentes: “country” (Jeca no interior de São Paulo, mas por extensão aplicável a outras regiões do país), “nordestern” e “horror”. Mojica foi visto por Glauber como “o único gênio do cinema brasileiro”. Mazzaropi foi totalmente ignorado por Glauber Rocha e por quase toda a crítica dita “especializada”. O que não passou de ignorância, pretensamente elitista. Não é difícil entender esse

<sup>5</sup> O Estado de São Paulo, 2º Caderno, 24 de fevereiro de 1988.

<sup>6</sup> O Estado de São Paulo, 2º Caderno, 24 de fevereiro de 1988.

revertério: pululam hoje diversas teses de nível acadêmico, tentando provar o óbvio da importância da incultura como cultura e todas em cima do lance naïf do Jeca.<sup>7</sup>

Alguns comentaristas ainda insistiam que a estética de Mazzaropi era simples e grosseira e, de forma talvez equivocada, o confundiam com alguns comunicadores televisivos das duas últimas décadas:

Os filmes de Mazzaropi são simples e grotescos. Uma razão aceitável para que a crítica os tenha desprezado. Outra razão para isso vem de Habermas. O filósofo da ação comunicativa duvida da capacidade prospectiva das Ciências Sociais de onde os críticos tiram sua munição. Habermas fala tanto da incapacidade de diagnóstico quanto da dificuldade de se analisar acertadamente fenômenos enquanto eles acontecem. Assim, o comportamento crítico em relação a Mazzaropi é muito semelhante ao comportamento da crítica em relação a seus seguidores: Xuxa, Trapalhões, etc. A dúvida é se esses seguidores “dez anos depois” ainda conseguirão divertir e se colocar como problema cultural.<sup>8</sup>

A reavaliação da obra de Mazzaropi ocorre num período em que o Brasil, urbanizado, tem como principal voz da oposição precisamente uma organização camponesa, o MST, que prega o retorno ao campo de uma parte da população marginalizada nas imensas favelas incrustadas nas grandes metrópoles. Este novo movimento social, que entende o camponês enquanto um protagonista revolucionário, também era visto, desta vez por altos dignitários da República, como retrógrado e utópico regressivo. No entanto, no seio da intelectualidade, o sonho da modernidade capitalista tornou-se um pesadelo: expulsão do campo, favelização, desemprego, violência urbana. Talvez, por isso, os filmes de Mazzaropi não mais são vistos enquanto obstáculos à modernização da consciência do povo brasileiro. E isso abre a possibilidade de se estudar estes filmes enquanto subsídios para a compreensão da própria realidade brasileira e os valores ideológicos que dominam a mentalidade camponesa.

<sup>7</sup> O Estado de S. Paulo. Crítica de Jairo Ferreira, Caderno 2, 13 de junho de 1991.

<sup>8</sup> O Estado de S. Paulo. Crítica de Hamilton dos Santos, Caderno 2, 13 de junho de 1991.

## MAZZAROPI AND THE REPRODUCTION OF RURAL LIFE IN THE BRAZILIAN MOVIES

### ABSTRACT

*This paper has the objective of analyzing the contribution of Mazzaropi's movies for the sociological reflection of the costumes and habits of the Brazilian rural world. At first, the paper discusses the relationship between sociology, art and movies; then, the paper analyzes the complexity of this film which was badly received by the critic in the 1960's, in spite of the fact that Mazzaropi was the only Brazilian film producer and director who was able to communicate, through his films, with the general people and to compete with North American cinematographic producers. Finally, the paper analyzes how this cinema, previously despised in the cultural ways, became an important contribution, both in the aesthetic as social view point, for the understanding of the simple way of living, which became an important object of study for Sociology.*

**KEY-WORDS:** *Movies. Culture. Rural world. Sociology.*

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. W.; HOKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-197.

BERNADET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HEGEL, W. F. **Estética 1**. Buenos Aires: Siglo Vinte, 1983.

HEINICH, N. **Ce qui l'art fait à la Sociologie**. Paris: Les Editons de Minuit, 1998.

LUKÁCS, G. **Estética 1**. v. 4: Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982.

PREDAL, R.; DUVIGNEAU, M. Cinéma et monde rural. **CinémAction**, n. 36, 1986.