




## **IDENTIDADE CULTURAL SOB UMA PERSPECTIVA FÍLMICA: CINEMA E INTERDISCIPLINARIDADE**

## **CULTURAL IDENTITY ABOVE A FILMIC PERSPECTIVE: CINEMA AND INTERDISCIPLINARY**

## **IDENTIDAD CULTURAL DESDE UNA PERSPECTIVA FÍLMICA: CINEMA Y INTERDISCIPLINARIDAD**

Thaís Valvano<sup>1</sup>

 10.21665/2318-3888.v7n14p202-222

### **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo investigar a utilização do cinema como fonte histórica. Para tanto, resgata o caráter interdisciplinar que a análise fílmica possibilita, buscando novos instrumentos de interpretação social. Sob essa perspectiva, a pesquisa encarrega-se de interpretar o modo como a cultura rural foi representada a partir da produção fílmica de Mazzaropi. Desse modo, abre-se um leque de possibilidades investigativas, visto que nesses filmes temas como identidade; migração; dicotomia entre campo/ cidade e relação entre tradição/ modernidade são recorrentes. Além disso, o trabalho não se limita à interpretação fílmica, mas também se baseia em críticas especializadas e na bibliografia sobre o tema.

**Palavras-chave:** Cinema. Mazzaropi. Identidade. Fonte Histórica.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo. Mestra em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8873-3350>. E-mail: [thaisvalvano90@hotmail.com](mailto:thaisvalvano90@hotmail.com).

## ABSTRACT

This paper goal is to investigate the cinema utilization as a historical source. Therefore, uses the interdisciplinary character that film analyses enables, searching new social interpretation instruments. On this perspective, it is important to interpret the way that countryside culture was represented on the Mazzaropi filmic production. Besides that, it creates many possibilities of investigation, because in these movies, themes such as identity; migration; countryside and city discussion and the relationship between tradition/ modernity are recurrent. The work doesn't limit itself only in filmic interpretation, but also on the specialized criticism and bibliography.

**Keywords:** Cinema. Mazzaropi. Identity. Historical Source.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo investigar la utilización del cinema como fuente histórica. Para tanto, rescate el carácter interdisciplinar que la análisis fílmica posibilita, buscando nuevos instrumentos de interpretación social. La pesquisa encarga-se de interpretar el modo como la cultura rural fue representada a partir da producción fílmica de Mazzaropi. Dese modo, abre-se una amplia gama de posibilidades investigativas, visto que en los filmes temas como identidad; migración; dicotomía entre campo/ ciudad e relación entre tradición/ modernidad son recurrentes. Además, lo trabajo non se limita à interpretación fílmica apenas, más en las críticas especializadas e la bibliografía.

**Palabras clave:** Cinema. Mazzaropi. Identidad. Fuente Histórica.

## Introdução

Este trabalho circula na intenção de entender como a cultura caipira foi representada nos filmes de Mazzaropi a partir dos anos de 1960. Tal proposta requer buscar questões que vão desde o modo de vida do campo ao grande impacto político e social que ocorreu com o processo de modernização de São Paulo. Além disso, investiga a representação e construção de identidades a partir da relação entre História e Cinema.

Tal temática vem sendo muito debatida na historiografia principalmente por meio dos estudos de Marc Ferro a partir dos anos de 1970. Em seu texto “O Filme: uma contra análise da sociedade?”, o autor argumenta que “O cinema não é toda a História. Mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo” (FERRO, 1976, p. 19). Esse pequeno trecho da extensa obra do autor sobre o tema retrata sua preocupação em estudar questões pouco trabalhadas pela historiografia até então. Sua intenção era estudar o tempo presente através de mecanismos que dessem conta do entendimento da história contemporânea em toda sua complexidade, resgatando os modos, costumes e mentalidades de uma sociedade, e isso requeria a necessidade de se buscar objetos que permitissem novas interpretações.

A proposta de fazer um balanço historiográfico acerca da relação entre cinema e história ocorreu da necessidade de argumentar o estudo sobre a população rural do estado de São Paulo, a partir dos filmes do cineasta Amácio Mazzaropi. Para isso, utilizo, de forma mais enfática, além dos autores já citados outros estudos que foram produzidos sobre o tema após o pioneirismo de Ferro e que tais produções de certa forma completam e atualizam a discussão. Alguns focando mais na questão da imagem, outros no cinema propriamente dito, como, por exemplo, os estudos de Michèle Lagny (2009); Paulo Knauss (2006); Robert Rosenstone (1995; 1997); entre outros tem grande importância bibliográfica neste trabalho.

Ao estudar a produção de Mazzaropi, percebemos que o cineasta resgata a identidade caipira paulista. Esse resgate se relaciona a um período em que identificar as diferentes culturas nacionais era tarefa urgente, visto que durante muito tempo, pelo fato da história escrita, muitas vezes, ser construída por grupos sociais restritos, na maioria dos casos, a classe dominante, a classe popular não foi interesse de quem escrevia a história. Lagny,

por exemplo, se preocupa em entender de que modo a história dos menos favorecidos foi ou está sendo contada. Neste caso, os filmes mazzaropianos podem ser exemplos de produções audiovisuais que abordam essa temática. São filmes que representam a cultura popular que até então era pouco referenciada pela cinematografia brasileira<sup>2</sup>.

A autora destaca ainda que o diálogo entre as fontes tradicionais e fílmicas permite identificar os elementos que estão presentes em uma e não na outra e dessa forma confirmar ou modificar a análise. Explica Lagny: “Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou queremos ou podemos lhe dar” (LAGNY, 2009, p.102). Além disso, percebe o filme como um produto cultural do tipo industrial e que essa classificação o afasta de ser uma fonte representativa do real. Porém, admite: “o cinema é capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências socioculturais e sobre as longas durações das representações” (LAGNY, p.105).

Ferro, em “Cinema e História”, criou argumentos com os quais defende o Cinema como fonte histórica, possibilitando uma teoria que levou os filmes à esfera de fontes de estudos científicos. Seu método pode ser analisado por meio de algumas questões fundamentais como identificar o cinema como “agente da História”, ou seja, sendo utilizado, por exemplo, a serviço das instituições governamentais ou do exército, para glorificar ou identificar grupos sociais.

Tais proposições feitas por Ferro são utilizadas aqui para entender de que modo e intensidade tais questões estão presentes nos filmes de Mazzaropi. A proposta é aproximar a análise do meu objeto das formas sugeridas pelo autor. O filme *Uma pistola para Djeca* (1969) representa bem essa questão, à medida que logo no início apresenta sua intenção principal: mostrar os problemas sociais que ocorrem no interior, tal como a luta pelo poder e pelos costumes tradicionais.

A trama se inicia quando Eulália se apaixona pelo filho do coronel Arnaldo que a engravida. Por ser filha de um de seus empregados, o coronel não aceita o casamento de seu filho, Luiz. Passam-se alguns anos e o menino, Paulinho, sofre com as chacotas

---

<sup>2</sup> Nesse contexto entende-se por cultura popular a cultura produzida por segmentos populares, com intuito de reproduzir seus costumes e modos de vida.

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

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

A busca por sucesso comercial não impede que o discurso sobre diferenças sociais ocorra de forma mais enfática nos filmes. Nesse ponto, a análise do filme esbarra no conceito de “contra-história”, pensando por Ferro<sup>3</sup>. As cenas representam as relações sociais desde o início e mostram que tais relações são determinadas pela condição social dos personagens. Entende-se que os filmes dialogam com essa análise a partir da aceitação de que Mazzaropi constrói uma narrativa na qual ele se coloca como pertencente ao grupo marginalizado e que, portanto, ao produzir o filme garante que o mesmo assuma o controle da narrativa e da produção de imagem.

Esse conflito social representado nos filmes por vezes acabava chamando a atenção dos órgãos oficiais. Mazzaropi foi proibido pela polícia federal de apresentar seu espetáculo

---

<sup>3</sup> Segundo o autor: “A contra-história, via cinema, apresenta-se em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens”. MORETTIN, E. “O Cinema como fonte-histórica na obra de Marc Ferro”, *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38. Editora UFPR, 2003, p. 16.

em 1979. O ator viajou até a cidade de Bauru, interior de São Paulo, para continuar com suas apresentações nos circos. Porém, um dia depois de sua estreia, a polícia proibiu sua apresentação por falta do script. Essa matéria publicada pelo jornal Estado de São Paulo no dia 19 de abril de 1979, ainda traz a resposta de Mazzaropi sobre o acontecimento: “Justamente agora, que a abertura está aí, quando se anuncia mais liberdade para os artistas o meu show está sendo proibido?”.

Mazzaropi produzia seus filmes no período em que o Brasil esteve governado pelo regime militar que, após 1968, passou a fiscalizar a maioria das atividades culturais produzidas no país. Muitos filmes; músicas; peças teatrais e livros foram censurados no período. Porém, os filmes mazzaropianos pareciam passar à margem dessa política, visto que muitos deles denunciavam as condições sociais e os conflitos que havia na política do interior sem serem censurados.

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

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade (FERRO, 1976).

Seguindo sua argumentação, e com o intuito de criar uma nova ciência, Ferro continua a analisar as mudanças culturais e historiográficas que ocorreram na história. Para isso, ressalta a importância cultural que o cinema passou a ter no século XX, visando a entender melhor o papel das fontes nas produções historiográficas. Sua teoria pode ajudar na recuperação das fontes escritas, se considerarmos que a memória, a imagem fílmica e a cultura material são tipos de fontes. A partir do momento em que o imaginário

da sociedade passa a ser considerado pelo historiador, o cinema como fonte fica mais perto de se tornar um elemento da argumentação histórica.

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

### **1. Mazzaropi e o cinema Brasileiro: 1950 – 1980**

Estudar o cinema através dos filmes de Mazzaropi exige duas concepções gerais. A primeira é a necessidade de entender o momento histórico no qual o ator iniciou sua carreira no cinema, mais precisamente a partir do ano de 1952. Já a segunda é perceber para além da proposta de seus filmes, a opinião do público e da crítica. Para tal análise é necessário utilizar obras de autores como Glauco Barsalini (2002); Marcela Mattos (2010); Soleni Fressato (2011), entre outros, que se preocuparam em estudar a importância de Mazzaropi para o cinema brasileiro.

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

Pela função de distribuidor, conhecia o mercado de filmes e somou a esse conhecimento a produção. Isso resultou na junção das funções de produtor e distribuidor, conseguindo

administrar os lucros e investir em novos filmes. Esse sucesso como produtor fez com que Mazzaropi se espelhasse na experiência do amigo e partisse para a produção independente. Comprou um sítio no interior de São Paulo e montou sua própria produtora de cinema: PAM- Filmes (Produtora Amácio Mazzaropi – 1958).

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

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

Outra grande produção foi *Jeca Tatu* (1959). Este filme retrata a sociedade paulistana que estava cada vez mais inflada com os migrantes do interior que iam para a capital em busca de novas oportunidades de emprego. Segundo Célia Tolentino, “pode-se supor, também, que o próprio espectador dos filmes de Mazzaropi fosse a população recém-saída do campo que viesse ao cinema para rir do que já considerava passado” (TOLENTINO, 2001, p. 123).

O interessante é que Mazzaropi não tinha uma forma única de fazer cinema, pelo menos no que diz respeito a cenário e enredo. Todos os seus filmes fizeram sucesso, fossem ambientados na cidade ou no campo. Observando que sua produtora foi construída na cidade de Taubaté, que nos anos de 1960 era predominantemente rural, podemos problematizar que os enredos foram ambientados na zona rural como forma de facilitar a gravação, pela dificuldade do transporte dos equipamentos para a gravação na cidade.



Porém, tal hipótese não se confirma ao passo que o autor se aventurava nos caminhos até a cidade, proporcionando paisagens tanto rurais quanto urbanas.

A PAM-Filmes tinha poucos recursos para produzir seu segundo filme, devido as altas dívidas contraídas na produção do filme “Chofer de Praça”. Mesmo com o sucesso de renda do público, muito desse dinheiro foi utilizado para cobrir a dívida, restando poucos recursos para a produção de *Jeca Tatu*. O cenário externo deste filme foi predominantemente rural, mas houve investimentos no aluguel de bons equipamentos e na contratação de atores e cantores famosos na época, como Celly Campello, Tony Campello e Agnaldo Rayol.

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

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

Por isso, outra questão importante de ser abordada é a dualidade entre tradição e modernidade na produção fílmica. Ao passo que o cinema era tido como instrumento de modernização, os filmes que mais faziam sucesso tinham temas que reproduziam os problemas sociais do país e que, de certa forma, limitavam seu desenvolvimento. Nesse sentido, não era apenas os filmes de Mazzaropi que propunham essa discussão. Filmes

como e *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967), ambos escritos e dirigidos por Glauber Rocha, são exemplos de filmes que ganharam prêmios reproduzindo temas que representavam o subdesenvolvimento brasileiro.

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

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

O Cinema Novo foi um movimento incentivado por estudantes que buscavam alternativas para a produção fílmica no Brasil. Seu surgimento esteve ligado ao período em que as companhias Vera Cruz e Atlântida produziam filmes populares. Nesse sentido, o Cinema Novo surgiu como reação ao modo como os filmes estavam sendo produzidos no país (SIMONARD, 2013), fossem as chanchadas da produtora carioca, fossem as releituras dos filmes hollywoodianos produzidos pela produtora paulista. A intenção dessa corrente era retratar o Brasil de forma denunciativa. Em síntese, ainda que imperfeita, foi um movimento que buscou inserir questões sociais e políticas através de uma proposta estético-realista.

## **2. Identidade e tradição: a contradição da modernização no cinema**

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

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

Tal questão se estendeu pelas décadas seguintes, principalmente com o final da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria. Em 1945 o mundo presenciou a formação de dois blocos econômicos e políticos: de um lado os países aliados aos Estados Unidos e à política capitalista, do outro os países aliados à União Soviética e a política socialista. Além disso, havia a crescente modernização dos transportes e dos meios de comunicação, encurtando as distâncias e propiciando melhor circulação de informações (RODRIGUES, 2010).

Nesse contexto, o cinema passou a ser utilizado como instrumento de propaganda nacional-desenvolvimentista. A intenção era 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), ao analisar a produção das obras de Mazzaropi para o contexto dos anos de 1950, defende

que “com a urbanização galopante das cidades, o Jeca era reclamado como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, porque já podia constituir-se em ficção” (TOLENTINO, p.2). Seu argumento se faz em contraposição aos críticos de cinema anteriores aos anos de 1950 que viam a representação do campo no cinema e na literatura como “roto e grotesco”.

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

Havia nesta proposição um aspecto mercadológico: o cinema dito rural, se voltava à temática rural justamente quando a urbanização das cidades permitia a constatação de um mercado consumidor, sugerindo que uma das possibilidades do sucesso desses filmes estaria na suposta afluência às salas de projeção dessa população recém-chegada do campo e que queria ver nas telas aquilo que já poderia considerar como progresso (TOLENTINO, p. 8).

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

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

Renato Ortiz entende, do mesmo modo que Ventura, que toda forma de pensar é influenciada pelo contexto em que é criada/produzida. Para o autor: “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 2010). No Brasil dos anos de 1950 existiam inúmeras identidades, cada qual representada e interpretada em diferentes obras da literatura, do cinema e dos demais meios de produção e divulgação de ideias.

O cinema, como a literatura, tem formas narrativas que necessitam de contextualização. Como argumenta Jamenson, “Qualquer obra de cultura é sempre resultado de um tempo histórico real, que cabe ao crítico desvendar. Mesmo que seja na manifestação mais massificada do comercial...” (Apud. JAMENSON). Portanto, se faz necessária a análise não somente dos filmes, mas também das interpretações e das condições que estão ligadas à produção. Nesse sentido, como analisa Monica Kornis, o filme não é só enredo, cenário e figurino, engloba também elementos não fílmicos como ação do Estado, divulgação, custo de produção, entre outros.

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

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

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

Tal conceito é remetido às culturas observadas de acordo com algumas articulações em lugares específicos (ESCOBAR, 2007, p. 369). Portanto, “culturas híbridas” é um conceito criado para abrigar teoricamente linguagens alternativas que tentem quebrar a dualidade entre o moderno e tradicional, observando as peculiaridades culturais da América Latina para além da visão desenvolvimentista. Escobar argumenta que os estudiosos sociais devem observar essa mescla cultural e étnica que tem feito dos latino-americanos um potencial em mutação para assim analisar as mudanças que ocorreram com as políticas desenvolvimentistas e modernizadoras.

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

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

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

O filme pode ser considerado contestador na medida em que se inicia com uma pesquisa de opinião. Os jornalistas saem às ruas querendo saber o que a população acha da lei

do divórcio. Para isso, a filmagem ocorre em um ambiente externo, na tentativa de reproduzir o próprio cotidiano rural dos pequenos municípios. Desde o começo, a polêmica da aprovação da lei vai alterar as relações pessoais da região. Alguns vão gostar da ideia, outros tantos vão ficar receosos, principalmente as mulheres que ficam com medo de perder seus maridos.

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

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

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

O suspense da trama é construído em meio a uma série de denúncias sociais. Ao passo que a população do meio rural não estava pronta para a aprovação da lei do divórcio, a crítica que se fazia era sobre o poder que o dinheiro e o prestígio têm, capazes de passar por cima da vontade dos trabalhadores. Além disso, a mentalidade da população está

representada no filme, pois, Mazzaropi constrói um enredo em que a própria população ganha voz, através dos diálogos.

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

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

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

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

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

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

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

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

(Padre): - Eu não aprovo.

(Poluído): - Tá aí, isso que eu queria escutar da sua boca, não precisa falar mais nada, até logo (Transcrição do filme "Jeca contra o Capeta. 37min).

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

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

Na verdade a qualidade de negra vilania emprestada ao divórcio deflagra toda a ação da estória; por exemplo o sedutor Camarão, ao tomar conhecimento da lei do divórcio, ri satanicamente e tenta logo em



seguida violentar a mulher do próximo: um revólver dispara e Camarão morre (também por causa do divórcio, como se verá no fim); mete-se a respeito de uma duvidosa herança. A motivação? O divórcio. Porém como tanto os divorcistas (os vilões) como os antidivorcistas (os heróis) agem da maneira mais fora de propósito possível na defesa de um ou de outro ponto de vista, a credibilidade de ambos os enfoques fica muito duvidosa (TAVARES, 1976).

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

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

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

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

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

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

Tais análises acima são interessantes à medida que fortalecem o enredo e abordam questões importantes de forma suave e eufêmica, garantindo leveza ao público mesmo quando abordam temas como violência representada pelas crueldades de Dionísia e desigualdade social quando o advogado usa do seu conhecimento e informação para trapacear, usando da falta de informação do povo.

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

Diálogos entre o caipira, muitas vezes analfabeto e “ignorante”, e os “doutores da cidade” são recorrentes nos filmes de Mazzaropi. Nessas cenas, apesar de não saber o significado das palavras e nem pronunciá-las, o caipira não aquiesce e não se curva ao mandonismo, sabendo por intuição e experiência, que aquilo não passa de um jogo de palavras para convencê-lo a fazer algo que efetivamente não concorda (FRESSATO, p. 254).

Essa análise permite argumentar que os filmes mazzaropianos propiciam uma reação dos trabalhadores rurais frente às imposições das políticas modernizantes. Mesmo alheios às novas informações jurídicas e tecnológicas, sua experiência com a terra e com

o meio rural lhe dá sabedoria para preservar seus costumes e crenças, bem como praticar suas atividades costumeiras, em meio aos interesses políticos que assolam sua tradição. É por isso que a dualidade entre tradição e modernidade não se sustenta na prática, ao menos não imediatamente. A modernidade chega ao campo, mas não encobre a tradição, pelo contrário, soma-se a ela. Nesse sentido, cria-se, nas palavras de García Canclini, um hibridismo cultural, o qual possibilita que um estudo cultural perceba as diversas faces da modernidade, tal como a preservação da tradição, dos costumes e crenças.

### **Considerações Finais**

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

A utilização da argumentação de Ferro e dos outros autores que trabalharam com a relação História e Cinema, neste trabalho citados, possibilitou uma defesa historiográfica para a minha dissertação, à medida que garantiu que os filmes de ficção podem identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade por meio da crítica e da recepção do público. Nesse sentido, os gêneros cinematográficos devem ser entendidos como tais, sem que as diferenças se tornem um impedimento para o historiador, porque, seja qual fora natureza fílmica (documentário ou ficção), ela captará imagem, consideradas reais, sobre algum aspecto da sociedade, tanto o imaginário, quando a economia e a política. “Na verdade, para a análise social e cultural, eles são igualmente objetos documentários. É suficiente aprender a lê-los” (MORETTIN, p. 13).

Essa foi minha intenção, utilizar os filmes ficcionais de Mazzaropi como forma argumentativa para representação do tradicional, das crenças e costumes que sobreviveram à forte iniciativa nacional-desenvolvimentista que atuou no Brasil, principalmente a partir dos anos de 1950. O cinema, nesse sentido, não foi utilizado somente como instrumento de representação, mas também como de preservação de uma cultura que ainda sofre negligência interpretativa no cenário brasileiro.

## Referências

- BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi: O Jeca do Brasil**. Campinas: Átomo, 2002.
- CANCLINI, Nelson. **Culturas Híbridas**. – Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- ESCOBAR, Arturo. **La invención del Tercer Mundo** - Construcción y deconstrucción del desarrollo. Caracas, Venezuela 2007.
- FASSONI, Orlando. “Sai de baixo, Mazzaropi”. Folha de São Paulo, 1977.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- FRESSATO, Soleni. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagem. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- LAGNY, Michèle. “O Cinema como fonte da história”. Apud. Fressato, S. Nóvoa, J. Feigelson, K. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo: EDUFA/Editora UNESP, 2009.
- LE GOFF, Jacques. L’histoire nouvelle. In: LE GOFF, J. et al. (Orgs.). **Les Encyclopédies du Savoir Moderne** – La Nouvelle Histoire. Paris: CEPL, 1978.
- \_\_\_\_\_. História. In: ROMANO, R. (Org.). Enciclopédia Einaudi, Memória – História. [S.l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. v. 1, p. 158-259, 1984.
- MORETTIN, Eduardo. **História**: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42. Editora UFPR, 2003.

MORETTIN, E. "O Cinema como fonte-histórica na obra de Marc Ferro", **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38. Editora UFPR, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RODRIGUES, Marly. **O Brasil na década de 1950**. 3ed. São Paulo: Memórias, 2010.

ROSENSTONE, Robert. The Historical Film as Real History. **Film-Historia**, Vol. V, No.1. p 5-23, 1995.

SANTIAGO, Francisco. **Cinema e historiografia**: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da historiografia*, n. 8, p. 151-173. Ouro Preto, 2012.

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

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

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

TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. *Jornal Movimento* 5 de abril de 1976.

*Recebido: 30.04.2019*

*Aprovado: 05.12.2019*