

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
FACULDADE DE CINEMA E AUDIOVISUAL

ANDRÉ ROJAS

FILMES, CULTURA E MEMÓRIA:
A REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA NO CINEMA

NITERÓI-RJ

2017

ANDRÉ ROJAS

FILMES, CULTURA E MEMÓRIA:
A REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA NO CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para obtenção de Graduação em Cinema à Faculdade de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói

2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	ANDRÉ BOJAS		
Curso:	CINEMA E AUDIOV. BACHAR.	Matrícula:	112057044
Título			
FILMES, CULTURA E MEMÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DO CAPIRA NO CINEMA			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	MAURÍCIO DE BRAGANÇA		
	ELIANY SALVATIERRA		
	FABIÁN NÚÑEZ		
Data de Apresentação	18/12/2017		
Parecer			
A banca destaca a importância da recuperação de uma memória social em torno dos filmes a partir de uma sólida fundamentação teórica que trata a cultura popular como matéria viva e dinâmica. Destaca ainda o recorte de três filmes, que tratam de forma bastante particular as representações do capira no cinema, ressaltando nesses os pontos políticos e sociais formadores de um pensamento social			
Nota Final	10,0 (dez) banalino		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Maurício de Bragança		
	Eliany Salvatierra		
	Fabian Núñez		

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me ajudaram no processo de formação acadêmica. Em mais de dez anos ininterruptos de vínculo com a graduação, entre 2006 e 2011 graduando em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de Campinas e, atualmente, desde de 2012, junto a Faculdade de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Por isso, agradeço aos diversos docentes que contribuíram para minha formação.

Agradeço aos meus familiares. À minha mãe, Ivani Felzke Rojas, por sempre manifestar apoio incondicional a minha pessoa, mesmo em momentos difíceis, dedico a ela o agradecimento máximo, minha referência, ex-colega de profissão em Campinas-SP, como professora aposentada. Agradeço a ela a maior contribuição para minha formação intelectual.

Ao meu pai, Maurício Manuel Rojas Aqueveque, que tal como na música de João Nogueira me serve como espelho em vida. Ao meu irmão, Marcelo Rojas, por sempre manifestar apoio e a amizade mesmo com a distância.

A todos meus amigos de Niterói e do Rio de Janeiro, Campinas e São Paulo. Sempre referências boas para o convívio, a amizade, o amor, o afeto e a inspiração. Aos diversos cineclubes, festivais e filmes que tive oportunidade de acompanhar nos anos de formação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense.

Aos índios Guarani, com o qual tive bons momentos de vivência e aprendizado, motivando meu apoio à causa indigenista e um novo olhar sobre a questão agrária. À tradição cultural caipira, do meu finado tio e violeiro Zé Liberato, de Indaiatuba-SP. Ao meu orientador Maurício de Bragança, referência em postura didática na graduação em cinema e referência como pesquisador, sobretudo na temática desse trabalho. Aos demais parentes, amigos e professores que não pude enumerar com destaque, agradeço a todos.

RESUMO

ROJAS, André. Filmes, cultura e memória: A representação do caipira no cinema. 2017. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social. Faculdade de Cinema e Audiovisual, Niterói, 2017.

Este trabalho busca analisar a relação entre a cultura caipira e a representação cinematográfica de personagens caipiras na história do cinema nacional. Pretende-se analisar o processo histórico-cultural do país como forma de inserir a representação caipira na indústria cultural brasileira do século XX, sobretudo nas artes, com especial ênfase na representação do caipira no cinema. Para tal a abordagem de pesquisa visa analisar a cultura caipira através de estudos etnográficos, relacionar com o processo de transformação do pensamento social brasileiro no século XX, através da literatura e dos meios de comunicação de massa, com o processo de construção de estereótipos caipira e sua relação com o cinema do século passado, tendo por principal referência para consolidação do mesmo o cinema de Amácio Mazzaropi. Pretende-se, por fim, estabelecer análises de filmes com a temática caipira e sua relação com as propostas analíticas destacadas aqui, sobretudo na relação do estereótipo caipira com bases na comicidade de representação cênica, como forma de valorizar a tradição cultural do povo caipira e a memória do cinema nacional.

Palavras-chave: Cultura caipira; Mazzaropi; Estereótipo; Cinema.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Frame do filme <i>Tapete Vermelho</i> (2006): Quinzim, Neco, Zulmira e o burro Policarpo.....	26
Figura 2 – Frame do filme <i>Tapete Vermelho</i> (2006): Neco, Zulmira e Quinzim caminhando sob o tapete vermelho no Cine Pathé.....	35
Figura 3 – Frame do filme <i>A Marvada Carne</i> (1985): Sá Carula e Santo Antônio.....	39
Figura 4 – Frame do filme <i>A Marvada Carne</i> (1985): Nhô Quim na cidade carregando carne.....	40
Figura 5 – Frame do filme <i>Zézero</i> (1973): Em primeiro plano, à esquerda, Zézero compra carnês de jogos e loterias junto a um bookmaker/bicheiro, à direita.....	43
Figura 6 – Frame do filme <i>Zézero</i> (1973): Personagem misteriosa e Zézero no campo.....	44

SUMÁRIO

RESUMO.....	iv
ÍNDICE DE FIGURAS.....	v
INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 – ARTE, IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA: O CAIPIRA NA ETNOGRAFIA BRASILEIRA.....	9
CAPÍTULO 2 – O ESTEREÓTIPO DO SUCESSO: O CAIPIRA DE AMÁCIO MAZZAROPI.....	17
CAPÍTULO 3 – CINEMA CAIPIRA.....	25
3.1 – Um <i>Tapete Vermelho</i> para o pé vermelho: Road Movie caipira em busca do filme do Jeca.....	25
3.2 – Entre o Clichê e o Acém: O caipira no cinema de André Klotzel em <i>A Marvada Carne</i>	36
3.3 – As margens do roçado: Um caso sobre o caipira <i>Zézero</i> e a cidade.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

A realização da proposta de pesquisa em relação a cultura caipira e a representação cinematográfica de personagens caipiras se justifica como tentativa de produção acadêmica em apoio à memória cultural, pela aproximação biográfica do pesquisador em relação à tradição caipira, sobretudo em relação a família materna, bem como, pela repercussão histórica que tais abordagens tem em sua relevância com a história do cinema nacional. Ao longo da história da produção cinematográfica nacional, quando a produção fílmica recorre a temática campestre, mais especificamente na tradição cultural caipira, obtêm-se majoritariamente um paralelo entre comichidade e estereótipos na representação cênica. Os primeiros filmes humorísticos do cinema nacional, em longa-metragem, trazem o aspecto cômico na representação das personagens caipiras, desde os primeiros filmes mudos e também nos primeiros filmes sonoros, perpassando pela produção cinematográfica de todo o século XX, com especial ênfase no sucesso do Jeca de Amácio Mazzaropi até o cinema contemporâneo no século XXI.

A princípio, a abordagem temática desta pesquisa não tinha tantos parâmetros em sua formulação histórica, no que diz respeito a representação caipira no cinema. Salvaguarda uma particular memória televisiva, de um espectador mirim à algumas programações da televisão aberta na década de 1990, do qual a emissora educativa TV Cultura, ligada ao governo do Estado de São Paulo através da Fundação Padre Anchieta, transmitia muitos filmes realizados pelo ator/produtor Amácio Mazzaropi, pela sua popularidade ao público paulista e brasileiro. Com isso, além da comichidade tão presente em diversos programas humorísticos da televisão brasileira em relação à personagens caipiras, Mazzaropi e outras personagens televisivas e teatrais, estabeleceram uma memória social em relação ao caipira, difundida também na literatura e na arte plástica. Tal relevância histórica e cultural fornece um amplo escopo de pesquisa, muitas vezes revelando aspectos de relevância surpreendentes ao pesquisador.

Ao ingressar na universidade, na faculdade de cinema, necessariamente se ampliou um aspecto fundamental da cinefilia. Durante todos os anos de vínculo com o Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS) em Niterói, passando pelas diversas disciplinas da Faculdade de Cinema e de disciplinas de outros departamentos, trouxeram uma ampliação do conhecimento a respeito da produção cinematográfica, da história do cinema brasileiro e mundial, das

correntes contemporâneas de produção fílmica, além da fundamental relação com a preservação da memória cinematográfica nacional. Nesse sentido, muitos fatores são importantes para revelar o interesse do pesquisador com o objeto de estudo, dos quais destaco a preservação da memória social através do cinema e também da relevância histórica que a temática adquire para o cinema nacional.

Com isso, o objetivo deste trabalho é analisar os aspectos culturais da tradição caipira, em seus aspectos antropológicos, verificar paralelos de contextualização histórica e social da produção dos filmes nacionais de temática caipira em sua inserção temporal, além de destacar os aspectos estereotipados da representação caipira na representação literária, teatral, musical e, especialmente, na representação cinematográfica das personagens caipira ao longo do desenvolvimento industrial e urbano da sociedade brasileira, que ocorre paralelamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Além disso, pretende-se analisar criticamente alguns filmes com a representação caipira em diferentes décadas.

Para atingir tais objetivos, estabeleço três etapas de análise: pesquisa antropológica e etnográfica, pesquisa bibliográfica específica para o cinema nacional e pesquisa filmográfica.

No primeiro capítulo busco descrever aspectos que caracterizam a tradição caipira, em seus aspectos culturais, traçando paralelos entre sociedade agrária e sociedade urbana, sobretudo no século XX. Para isso faço uma abordagem histórica e cultural referente as tradições caipiras através da etnografia de Antônio Cândido, um dos mais importantes nomes da produção intelectual e da formação do pensamento social brasileiro na Antropologia e nos Estudos Literários.

No segundo capítulo busco fazer uma análise histórica e biográfica da representação caipira em sua maior referência cênica para a história do cinema brasileiro, do ator/produtor Amácio Mazzaropi, destacando o mesmo como o principal nome da representação caipira devido ao seu sucesso junto ao grande público no século passado e como referência cênica na construção de personagens caipiras estereotipadas. Busco também analisar a importância de Mazzaropi enquanto produtor cinematográfico independente, longe das grandes indústrias cinematográficas nacionais, à partir da fundação da Produções Amácio Mazzaropi (PAM).

Por fim, no terceiro e último capítulo, darei ênfase na análise de filmes com a temática caipira em diferentes décadas. Primeiro, na análise do filme *Tapete Vermelho* (2006) sob a direção de Luiz Alberto Pereira, sendo o único filme analisado do presente século. Segundo, na análise do filme *A Marvada Carne* (1986), sob a direção de André Klotzel num período

histórico quase que contemporâneo ao Cinema de Retomada, da década de 1990. Terceiro, na análise do filme *Zézero* (1973), sob a direção de Ozualdo Candeias, sendo esse um dos principais nomes do Cinema Marginal.

1 – ARTE, IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA: O CAIPIRA NA ETNOGRAFIA BRASILEIRA

Da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas incorporação do território às terras da Coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele fenômeno da mobilidade. Não cabe analisar aqui o seu sentido histórico nem traçar o seu panorama geral. Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente Paulistânia – as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”. (CÂNDIDO, 1971: 45)

Os estudos etnográficos a respeito de determinados padrões culturais dos povos brasileiros são múltiplos e diversos. Necessariamente, os estudos historiográficos, antropológicos e até mesmo os romances e clássicos da literatura nacional dimensionam o amplo escopo da diversidade presente na história e no presente do nosso Brasil, e os distintos aspectos histórico-sociais, linguísticos e culturais dos povos tradicionais de nosso território. Os sertões, de Euclides da Cunha, se encaixa como um exemplo concreto da literatura brasileira que busca a caracterização geográfica, histórica e antropológica de um determinado povo, neste caso, o povo sertanejo que acompanhou a campanha de Antônio Conselheiro junto a população dos sertões durante o período da Guerra de Canudos no final do século XIX. A descrição densa e bem escrita pelo autor é uma obra referenciada nas aulas de literatura, geografia e história, desde o período de nossa formação escolar e, sobretudo, nos estudos acadêmicos das universidades brasileiras.

A intenção deste trabalho é suscitar um diálogo entre arte e história. Nesse caso, estaremos tratando dos aspectos culturais do povo caipira. Por isso, buscou-se uma referência pela obra clássica da sociologia brasileira denominada “Os Parceiros do Rio Bonito”, de Antônio Cândido, entendendo a obra como vanguardista na descrição etnográfica dos aspectos culturais do povo rural de uma determinada região do país, bem como um dos mais importantes trabalhos da etnografia clássica brasileira. Através da análise histórica,

Cândido (1971) destaca elementos característicos dos comportamentos individuais do cidadão agrário, mediante a uma prática cotidiana da vivência rural do território brasileiro, sobretudo no interior do sudeste, caracterizados pela ocupação territorial colonial portuguesa através dos bandeirantes paulistas. Tal ocupação é historicamente caracterizada pela fixação e uso da terra a partir de condições nômades, dos quais se refletem em algumas características da população rural dessa região do país.

Cândido (1971) se propõe a estudar os sistemas de “*parceria*”¹ no município de Bofete, Estado de São Paulo, no período correspondente ao final da década de 1940 e início da década de 1950, no princípio de “*observação participante*”² proposto por Bronislaw Malinowski. Cândido aponta algumas características culturais em meio a produção de trabalho, usufruto da terra, relações sociais e vicinais, característico do cidadão agrário do Brasil Republicano. Ressalta alguns aspectos de tradições culturais, festividades, rituais, música regional, culinária, dentre outros, especificada numa tradição regional do interior do país, sobretudo, no caso da tradição caipira, de acordo com o autor, geograficamente correspondente às Capitâneas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso.

A presença do escravo, depois do colono estrangeiro, levou a uma recomposição na organização dos bairros, onde os mais ricos abandonaram o sistema de cooperação vicinal, marcando assim a diferença crescente entre sítio e fazenda. Ao mesmo tempo, o latifúndio se formava à custa dos proprietários menores, por compra ou espoliação – esta sempre fácil numa sociedade em que a precariedade dos títulos e a generalização da posse de fato desarmou o lavrador, na fase em que a expansão econômica passou a exigir os requisitos legais, para configurar o direito de propriedade. (CÂNDIDO, 1971: 80)

Múltiplos aspectos da geografia e espaço agrário, relações de trabalho, relações sociais, são descritos na etnografia de Cândido entre os caipiras de Bofete-SP, tal como encontramos na etnografia de Malinowski entre os trobriandeses do pacífico ocidental. O primeiro partindo do funcionamento dos sistemas de parceria; o segundo partindo do funcionamento do sistema do Kula, ambos, cada qual em seu tempo e espaço, construíram uma etnografia com base na observação participante dos respectivos grupos sociais, construindo etnograficamente uma tradição cultural, com bases na geografia, na mitologia, na

1 “Essencialmente, a parceria é uma sociedade, pela qual alguém fornece a terra, ficando com direito sobre parte dos produtos obtidos pelo outro. Na definição da lei: ‘Dá-se parceria agrícola, quando uma pessoa cede um prédio a outra, para ser por esta cultivado, repartindo-se os frutos entre as duas, na proporção que estipularem.’” (CÂNDIDO, 1971: 107)

2 Método científico antropológico utilizado na etnografia clássica de Malinowski entre os trobriandeses da Papua Nova Guiné no início do séc. XX, consistindo na participação ativa do pesquisador junto ao campo para melhor elucidação sobre o funcionamento da sociedade estudada.

linguagem, nos processos rituais, dentre outros aspectos relevantes para a pesquisa antropológica clássica, fundada na descrição do funcionamento social da sociedade estudada.

Mediante a precarização da terra, consolidada pela ausência de Reforma Agrária ao longo da história do Estado nacional brasileiro, é que se verifica a condição histórica e social da população agrária do país. Por isso, Cândido (1971) aponta aos meandros históricos que configuram a essa população caipira, com a qual tomaremos por objeto de análise em sua representação cinematográfica, na condição de sujeitos inadequados para os padrões da modernidade econômica, amplamente difundida pela teoria econômica liberal em todo o mundo, com bases no eurocentrismo e no Estado nacional. No caso brasileiro, consolidado pela política plutocrática com bases na monarquia imperial portuguesa e, posteriormente, pela monarquia imperial brasileira e até mesmo na primeira fase do governo republicano. Tendo elas, bases históricas no colonialismo europeu e, após a independência, no pensamento filosófico positivista baseado no progresso econômico e científico.

Os problemas sociais nunca foram prioridade para a política econômica do país ao longo da construção e consolidação do Estado nacional brasileiro, tendo o amargo resquício de ser a última nação do mundo a abolir a escravidão negra, tendo ainda o destaque de promover a ocupação territorial brasileira com bases eugenistas e baseadas no determinismo geográfico, e mesmo após a abolição da escravatura, nunca houve a promoção da reforma agrária, mantendo o monopólio latifundiário, além disso destacamos as constantes expropriações de terra por métodos de grilagem que ocorrem historicamente e se mantêm até os tempos atuais, geradores de graves conflitos territoriais. Esse tipo de colonização e ocupação territorial no interior do sudeste brasileiro não se modifica mesmo após a Crise do Liberalismo econômico em 1929 e, por consequência, a crise da monocultura do café. O sistema de trabalho servil se mantêm a partir de então com a presença de um povo miscigenado racialmente, pelo longo contato entre os indígenas e a presença colonial portuguesa, além da vinda de colonos de diversas partes da Europa, Oriente Médio e Ásia, bem como dos ex-escravos negros. O que antes era tido como sistema de exploração do trabalho escravo e, posteriormente a abolição da escravidão, pela precarização do trabalho agrário, o sistema de parceria agrária torna-se o hábito comum aos moradores de cidades sitiantes, nos bairros caracterizados pelo isolamento geográfico, numa condição de manutenção estrutural baseado em formas de solidariedade vicinal.

Consiste essencialmente na reunião de vizinhos, convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho: derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de casa, fiação etc. Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal. (CÂNDIDO, 1971: 88)

Nesse princípio de relação vicinal é que se configura a representação do caipira, baseado nas tradições regionais e respeitando uma origem histórica que se configura na condição, de acordo com Cândido, de elementos que caracterizam a cultura caipira em (1) isolamento, (2) posse de terras, (3) trabalho doméstico, (4) auxílio vicinal, (5) disponibilidade de terras, (6) margem de lazer. Tais elementos são descritos na etnografia de Cândido como fundamentais para compreensão das relações sociais em suas inúmeras manifestações. Entendendo a estrutura social agrária como condicionante da manutenção da tradição oral e histórica dessa população, elas tornam-se fundamentais para a base de representação do caipira nas artes cênicas, artes plásticas e na tradição musical e literária. O território caipira, nesse sentido, torna-se um aspecto de maior relevância para a compreensão histórica do surgimento de uma tradição específica dentro do território nacional. É necessário ressaltar o processo do bandeirantismo paulista para destacar a miscigenação populacional, quase sempre geradas pelo uso da força, com bases no estupro e na violência colonial, mantendo um funcionamento de uso agrícola baseado na constituição de uma vida precária, até mesmo aos mais ricos e abastados.

Verifica-se portanto a construção histórica de uma tradição que se manifesta junto a modernização do país. Os séculos XIX e XX são universalmente caracterizados pela industrialização, pela adoção global de políticas econômicas liberalistas, e pelo crescimento cada vez mais imponente dos grandes centros urbanos em todo o país. Nessas perspectivas, o trabalho agrário se desvaloriza, ela é manifestada como atraso do progresso e, mesmo o país tendo sua economia majoritariamente embasada na venda de produtos agropecuários, a vida do camponês representa o atraso, com isso a vida urbana se torna base da constituição do progresso econômico, sobretudo em trabalhos de caráter industrial e da geração de empregos na construção civil. No Brasil, verificamos um grande fluxo migratório do campo para a cidade nesse período histórico, e qualquer trabalhador agrário em contato com a vida urbana se identifica como sujeito fora de seu território. A vida urbana apresenta uma condição em

que as relações sociais e as relações de trabalho se baseiam no individualismo, no progresso científico e tecnológico, num ritmo industrial, contrário a vida agrária onde o tempo, a ciência e a tecnologia não alcançam a mesma evolução e o mesmo ritmo das grandes metrópoles. Do ponto de vista geográfico, o território caipira ainda expõe destacadamente a oposição entre o urbano e o rural, visto que, três dos mais imponentes centros urbanos do país (Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro) se localizam próximos a esse território, o que manifesta ainda mais a oposição do caipira como sujeito agrário que representa o atraso, quase sempre representado nas artes publicadas e expostas historicamente nesses centros urbanos de maneira hilária e cômica, com a qual retomaremos posteriormente com análises exemplificadas em produção cinematográfica nessa dissertação.

A posse, ou ocupação de fato da terra, pesou na definição da sua vida social e cultural, compelindo-o, frequentemente, ao status de agregado, ou empurrando-o para as áreas despovoadas do sertão, onde o esperava o risco da destruição física ou da anomia social. A respeito desta, invoca-se quase sempre como causa a preguiça, que seria um traço fundamental do caipira e responsável pelo baixo nível da sua vida. (CÂNDIDO, 1971: 84)

Nesse sentido, vemos a cultura caipira como intimamente ligada a sua prática cotidiana em esquema de parceria vicinal, entendendo a cultura caipira como uma cultura de bairro, baseado nas relações comunais. Sua vida industrial, baseai-se na manufatura de vestuários, instrumentos domésticos e produção de cultura material em geral e, são obtidas no interior da configuração de parentesco, baseado nas relações de trabalho da família campesina e, quando não por esta, pelo auxílio da comunidade local. Sua prática rotineira da labuta cotidiana respeita o tempo da colheita agrária. Dessa forma, o tempo caipira se baseia no tempo da colheita do milho, do feijão e de outros produtos cuja obtenção da colheita ocorra de modo mais imediato possível. Tendo por perspectiva, a necessária estratégia de uso da terra em condições precárias e vislumbrando a uma possível migração necessária, seja por motivos de conflito em relação a posse e uso da terra, seja pela condição de migração a outros espaços do sertão do sudeste brasileiro ou até mesmo pela busca de melhoria de vida nos centros urbanos.

Além disso, como indica Caio Prado Jr., a pequena propriedade, com a qual o sistema de parceria caipira se estabeleceu historicamente, quase sempre é relegada para zonas de menor fertilidade natural ou mesmo com maiores obstáculos geográficos, de maneira que, a produção agrária caipira se constitui em uma produção de obtenção de recursos da terra de

modo subsistente, longe dos parâmetros da monocultura de café ou cana-de-açúcar para exportação. Trata-se de uma relação com a terra que propicia um modo de vida que acarreta em uma dieta subnutrida do ponto de vista das bases de construção alimentar saldáveis aos seres humanos. Com isso, por mais que haja de algum modo grandes latifundiários em toda essa região, o modo de vida da população caipira nos séculos XIX e XX, pós instituição da República e pós Ciclo Econômico da monocultura cafeeira, de modo algum configura a relação senhorial, extinta após a crise do liberalismo econômico. O projeto econômico brasileiro buscou o progresso através da industrialização dos grandes centros urbanos, abandonando novamente as demandas básicas do proletariado rural e constituindo uma relação comunal do uso da terra em pequenas propriedades, é o caso da condição social do povo caipira.

Por isso, a manutenção da estrutura econômica necessariamente passa pelo vínculo entre o eixo familiar e o eixo comunitário. As áreas de cultivo no sistema de parceria, bem como o êxito no trabalho rural, dependem da quantidade de ajuda que cada camponês tem em seu bairro e sua lavoura, onde todos trabalham para todos, sobretudo entre os vizinhos mais próximos, respeitando obviamente a agricultura familiar de cada sujeito. Dessa forma, a condição de famílias numerosas são características comuns às comunidades rurais, em que, quanto maior o número de membros na família, maior o êxito no trabalho camponês.

O ritmo da sua vida é determinado pelo dia, que delimita a alternativa de esforço e repouso; pela semana, medida pela “revolução da lua”, que suspende a faina por vinte e quatro horas, regula a ocorrência das festas e o contacto com as povoações; pelo ano, que contém a evolução das sementes e das plantas. A vida do caipira é fechada sobre si mesma, como a vida destas. A sua atividade favorece a simbiose estreita com a natureza, funde-o no ciclo agrícola, submetendo-o à resposta que a terra dará ao seu trabalho, que é o pensamento de todas as horas. Daí a “história quase imóvel do homem nas suas relações com o meio circundante; história que custa a fluir e transformar-se, feita muitas vezes de retornos insistentes, de ciclos ininterruptamente recomeçados (...)” [...] história [...] quase fora do tempo, em contato com as coisas inanimadas. (CÂNDIDO, 1971: 123)

Pensar o tempo agrícola como condicionante das práticas trabalhistas do povo caipira, implica necessariamente na oposição entre a vida rural e as necessidades do ritmo industrial das cidades, mesmos nas cidades pequenas, onde o comércio local atinge uma importância econômica real na vida dos trabalhadores rurais. A expansão do mercado capitalista, sobretudo no século XX, imprimiu uma modificação nas formas de atuação da terra dos trabalhadores rurais que vivem relativamente próximo aos grandes centros urbano-industriais

do país nesse período histórico. O isolamento geográfico, apesar de ser uma característica fundamental da constituição de uma tradição caipira, diminuiu com o passar do tempo e a separação entre cidade e campo não é mais equivalente ao que se verificava no século XVIII, de modo que, há o atrofiamiento das formas de organização coletiva de trabalho no campo. Cândido, a esse respeito, destaca a condição de sobrevivência do trabalhador rural, nesse período de transição econômica, através da adoção de novas formas de se atingir condições de eficácia produtiva baseada na “renúncia aos padrões anteriores” e na “aceitação plena do trabalho integral”. O sujeito ou grupo familiar que não atingir essas expectativas necessariamente deverão partir ou por uma condição de anomia social, ou pela fuga, através da migração a novos territórios agrários ou a adoção da vida urbana. Nesse sentido, verifica-se a inserção de bases econômicas cada vez mais individualizadas em detrimento de uma economia solidária, acarretando uma transformação cada vez mais progressiva do ritmo de trabalho no campo.

Compreender o momento histórico com o qual o autor destaca o desenvolvimento de uma cultura urbana crescente no Brasil, associado obviamente a idéia de progresso, configura o sujeito caipira como sujeito desviado. Nesse sentido, não é incorreto afirmar que a adoção de práticas culturais urbanas dentro do eixo econômico-social rural adquire importante adesão nos tratos de comportamento individual do caipira enquanto sujeito histórico. O caipira incorpora a qualidade de sujeito atrasado, ignorante e de comportamentos inadequados, amplamente difundida pela opinião pública e pela propaganda desenvolvimentista dos grandes meios de comunicação deste período, atuantes como indústria cultural, de forma que o produto industrial representa a superioridade em relação ao produto manufatureiro campesino e, a adoção dos traços culturais urbanos indica a adoção de práticas culturais de prestígio superior em relação às tradições arcaicas da cultura agrária. Em suma, o homem rural representa o atraso e para superá-lo deve adotar comportamentos cada vez mais próximos a uma vida industrial urbana e, tal momento, ajuda-nos a compreender o processo cada vez mais consolidado de uma política econômica conhecida nos tempos atuais como agronegócio, baseado na mecanização do campo e na monocultura, em detrimento da agricultura familiar e da sustentabilidade ambiental, sobretudo das matas e florestas nativas de nossa terra.

No entanto, tal processo não ocorre de maneira brusca e imediata, mas através de uma transição verificável empiricamente a partir da segunda metade do século XX, de modo que o

sistema de parceria agrícola se mantêm como principal forma de utilização do trabalho campesino ao longo do século passado.

Podemos dizer que a parceria representa um ponto de precária estabilidade no processo de mudança ora em andamento, colocando o caipira entre a posição de proprietário, ou posseiro, e a de salariado agrícola; e aparecendo, muitas vezes, como única solução possível para a sua permanência no campo. É uma forma de proletarização rural (se fôr possível usar tal frase sem contradição nos termos) que retarda ou evita não apenas as suas formas extremas (saliariado), mas ainda a proletarização urbana imposta pelo êxodo. (CÂNDIDO, 1971: 189)

Mediante ao processo conflitante entre o modo de produção econômica do campo e a produção industrial urbana, Cândido aponta para um sistema de relações de trocas como forma de manutenção social de bases comunitárias. O desequilíbrio alimentar que a vida rural imprime aos caipiras necessariamente é atenuado por uma espécie de escambo entre as famílias dos bairros rurais, tendo a lógica de ofertas de alimentos entre vizinhos sob a forma de “presente” entre iguais. Segundo a tradição, a cortesia é algo que está inerente ao funcionamento dos sistemas de parceria, sendo possível identificá-las cotidianamente, de acordo com o autor, na dieta do cidadão rural. Trata-se de uma tradição que se manteve secularmente como prática ética entre as famílias das comunidades rurais e, romper com tal tradição, implica numa transgressão de uma norma socialmente estabelecida ao longo da história, sobretudo quando a partilha em questão se dá pela proteína animal obtida pela caça ou pela pecuária, tão rara na dieta caipira. Não se trata de uma lei instituída, mas o não cumprimento dessa etiqueta implica na exposição da falta de parcimonia coletiva, em que fica malvisto aquele que não cumpre tal prática.

Por isso, os festejos tradicionais da cultura caipira expõem publicamente a solidariedade que se construiu como prática cotidiana da vida rural. Nos festejos, os banquetes de comidas tradicionais são formas de adoção de práticas culturais coletivas e respeitam um calendário mensal, quando os festejos são públicos, respeitando sempre um calendário agrícola e religioso, baseado na tradição católica, ou em casos de festejos particulares, como matrimônio, batizados e festas de aniversário. Nessas épocas, a carne bovina se apresenta como deleite ao cidadão caipira, pois esta, de acordo com Cândido, é o alimento mais querido e ausente na dieta caipira. Musicalidade, história oral, danças tradicionais e culinária convergem como prática de vivência característica dos festejos tradicionais da cultura caipira.

Por fim, retomemos aquilo que Cândido descreve em sua etnografia como uma prática cotidiana da vida do trabalhador caipira. Atendendo as expectativas das operações de

preparação da terra, operações de colheita, seguindo sempre as safras e entressafras das colheitas, que convergem no calendário anual junto aos festejos juninos, época destacada das grandes colheitas agrárias. Por isso, a preparação anual do trabalho rural geralmente atende a lógica das estações do ano. Em agosto, há a grande operação de preparo das terras para a agricultura e em julho as grandes colheitas. As festas juninas, época de grandes festejos católicos, das celebrações de boa parte dos santos, demarca a fronteira, a divisão espacial do ano seguindo o ritmo agrário, convergindo numa celebração de fé cristã com cumprimento de promessas estabelecidas, além da comemoração de bons rendimentos da lavoura e concluindo um ciclo temporal. Os festejos de São João, junho, e de São Roque, em agosto, demarcam essa temporalidade e conduzem para celebrar o cumprimento do trabalho agrícola do passado, em forma de agradecimento, bem como a preparação incerta de um ano de colheitas futuras, demarcando a retomada de uma vida cotidiana do trabalho rural.

O despertar é geralmente às 5 horas, seguida de pequena ablução, consistindo num pouco de água pelos olhos. Segue a primeira refeição e a ração de milho às criações. Parte-se então para o local de trabalho, raramente encostado à casa, quase sempre distante 200 a 1000 metros (e mais). A faina encostada vai até o pôr do sol, resultando uma jornada de 12 horas no verão, de 10 no inverno, interrompida pela altura das 8h 30m por meia hora, para almoço, e cêrca de uma hora pelo meio-dia, para merenda e repouso. Chegando em casa, o trabalhador dá milho às criações, lava as mãos, o rosto, os pés e janta, das 19 h em diante. Às 22 h ninguém está mais desperto, e a maioria já se deitou pouco depois das 20. (CÂNDIDO, 1971: 123)

2 – O ESTEREÓTIPO DO SUCESSO: O CAIPIRA DE AMÁCIO MAZZAROPI

“O que eu entendo por cultura popular? As raízes do povo brasileiro. Assim, negar o caipira brasileiro é negar a própria raiz. Acho que a cultura é justamente não esquecer o passado, não esquecer nossas tradições... O meu público está comigo há 40 anos e não me larga. Quer dizer ele me entende.” (Mazzaropi, entrevista ao Folhetim da Folha de SP, 02/07/1978)

Ao suscitar uma proposta de análise a respeito da representação do caipira na história do cinema brasileiro, necessariamente nos deparamos com o maior realizador independente da indústria cinematográfica brasileira. Nunca antes na história desse país verificamos experiências de produções cinematográficas independentes que adquiriram aceitação junto ao mercado interno como nos filmes protagonizados e, muitas vezes, produzidos pelo artista/realizador Amácio Mazzaropi.

Sua trajetória biográfica respeita muito a ascensão de diversos artistas da indústria cultural brasileira no século passado. A arte cênica, através de espetáculos circenses e teatrais, a performance nas rádios, na televisão e, posteriormente, a emancipação do sucesso artístico nos cinemas. A trajetória é muito comum a diversos artistas que o precederam e o sucederam, no entanto, o que destaca de maneira distinta é o amplo sucesso e reconhecimento artístico que Amácio Mazzaropi adquiriu com o grande público.

Filho de pai italiano e mãe de ascendência portuguesa, Amácio Mazzaropi, natural de Taubaté-SP, iniciou sua trajetória artística atuando como personagem caipira, inspirado diretamente nos irmãos Arruda (Genésio e Sebastião), que atuavam caricatamente as personagens caipiras, sendo os maiores nomes de sucessos na atuação performática de caipiras nas décadas de 1920 e 1930. Ainda adolescente, na década de 1920, Mazzaropi acompanha um grupo itinerante com espetáculos por todo o país, sendo o protagonista em intervalos entre as grandes apresentações, interpretando o caipira de maneira cômica. Posteriormente, Mazzaropi trabalha na rádio paulistana, com destaque ao programa da Rádio Tupi de São Paulo, em que passava 15 minutos dentro da programação conversando com os caipiras que viviam na grande metrópole. Esse período de rádio é fundamental pra tornar Amácio Mazzaropi como um importante artista da indústria cultural brasileira, pois adquire fama e sucesso que, por consequência, alavancaria uma das mais importantes carreiras da história do entretenimento brasileiro. A partir do sucesso adquirido na rádio e na televisão, Mazzaropi é convidado a atuar em filmes produzido pela recém inaugurada Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo.

A Vera Cruz surgiu no final da década de 1940 com o intuito de alavancar uma emergente indústria cinematográfica brasileira, que já tinham como expoentes a Atlântida e a Cinédia, mas a companhia paulista vislumbrava um modelo moderno de cinema inspirado pelo sucesso dos grandes estúdios de Hollywood, através da contratação de técnicos e profissionais europeus, para assim, alavancar o ambicioso projeto da indústria nacional brasileira. Vários são os filmes de sucesso de bilheteria e crítica, muitos até de enormes projeções internacionais, como por exemplo *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, premiado em Cannes no ano de 1953. No entanto, os filmes que sempre alavancaram a bilheteria no mercado nacional, capazes de gerar lucros suficientes para produção de mais filmes para a produtora são os filmes protagonizados por Amácio Mazzaropi.

Mazzaropi inicia sua trajetória na Vera Cruz atuando no filme *Sai da frente* (1951), responsável por enorme sucesso de bilheteria capaz de sanar parte da crise financeira da Vera Cruz naquele período. Dessa forma, Mazzaropi passa a fazer parte de um conjunto de realizações cinematográficas voltadas para o mercado nacional.

Para se compreender a trajetória artística de Mazzaropi buscarei elucidar aspectos de contextualização histórica da sociedade brasileira e relacionar com sua biografia artística. O primeiro ponto a se destacar é o da sua origem agrária, sua origem campesina no riquíssimo Vale do Paraíba, região de grande importância econômica do final do século XIX e início do século XX, pela sua forte influência econômica geradas pelo Ciclo Econômico do Café, da qual a região era uma das mais importantes produtoras e exportadoras do país. Mazzaropi nasce no interior de São Paulo, no município de Taubaté, no ano de 1912. A república brasileira é plutocrática, nesse período há a alternância na representação política que privilegiavam os barões de Minas Gerais e São Paulo, reconhecida como política do “Café com Leite”, que só seria substituída a partir do Governo de Getúlio Vargas em 1930.

Destaco esse período como fundamental para destacar a mudança de proposta econômica e projeto nacional brasileiro ao qual está inscrito o cidadão Amácio Mazzaropi. Com o início do governo varguista se buscou uma nova proposta de política econômica, da substituição da produção agrária para o fortalecimento da produção industrial nacional. Inicia-se uma política com investimentos a novas tecnologias, na busca constante do progresso urbano industrial em detrimento da manutenção de uma política econômica agrária. Nesse sentido, a partir de 1930 e com mais veemência nas décadas subsequentes, através da indústria cultural emergente, propagou-se uma corrente ideológica progressista, indicando a valorização da urbanização e da industrialização como indicativo de progresso e à produção agrária como indicativo de manutenção do “atraso”.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é a constante transformação do pensamento social brasileiro, enquanto pensamento hegemônico, no sentido de (1) produção intelectual e literária no século XIX e XX, e da (2) produção intelectual e midiática, através da imprensa escrita, da indústria fonográfica, das produções televisivas e cinematográficas e, sobretudo, das rádios, essas com enorme conteúdo propagandista, que se desenvolvem nesse período histórico em ritmo industrial. Essas indústrias historicamente se desenvolveram atendendo ao interesse do discurso da elite brasileira, entendendo a concentração dos meios de produção

mediático sob o domínio absoluto de algumas famílias como um exemplo prático dessa concentração dos controles dos meios de comunicação no país.

Destaco o primeiro ponto de transformação do pensamento social brasileiro para indicar o oligopólio da produção do conhecimento, da concentração do controle dos meios de produção midiáticos que atravessam o século XX, com exceção de uma pequena produção independente e contra-hegemônica da classe proletária. Dessa forma, com a abolição da escravidão e da instauração da república destaco como um dos aspectos da produção literária e intelectual, embricadas em discursos de progresso nacional, muito enraizados sob o pensamento eugenista, como por exemplo, o pré modernismo de Euclides da Cunha e Monteiro Lobato como grandes nomes da intelectualidade nacional. Entendo como ruptura a essa produção intelectual e literária, bem como uma produção anterior, o Modernismo. Com destaque para Semana de Arte Moderna de São Paulo, adotando posturas vanguardista e de valorização do conhecimento local, criticando a produção intelectual e artística enraizadas ao pensamento europeu. Nesse sentido, uma questão importante a elucidar será a questão da criação de estereótipos na produção literária do início do século XX, da qual será importante relacionar a representação do caipira no cinema de Mazzaropi.

Do ponto de vista midiático, no início do século XX, a indústria cultural acompanha o processo de desenvolvimento industrial e urbano, por isso nas décadas que precedem o período varguista é que se consolida amplamente uma rede nacional do rádio, quando surgem as primeiras gravações de músicas em estúdio, quando ocorrem as primeiras produções cinematográficas através dos Ciclos Regionais. No período varguista, o desenvolvimento da indústria cultural se relaciona como forma de propagação ideológica que valoriza o discurso positivista, destacando o progresso. Também há a consolidação da grande imprensa escrita, atendendo aos interesses da elite paulista, para propagar o discurso crítico ao governo de Vargas e como tentativa de retomar o protagonismo paulista no poder político nacional. Dessa forma, a indústria cultural paulista e brasileira cresce muito nesse período histórico, um buscando o desenvolvimento nacional com base na propaganda, a outra buscando a retomada do protagonismo econômico e do protagonismo político, ambos com o intuito de criar uma consciência social com auxílio da mídia propagandista.

Nesse contexto histórico nasce Mazzaropi. Em uma sociedade majoritariamente agrária, com organização política em crise, com industrialização tardia e com o crescimento das grandes metrópoles nacionais, arraigadas como uma sociedade recém escravocrata e na

hegemonia do pensamento social com bases na intelectualidade da elite nacional. Nessas condições, o atraso agrário é amplamente difundido como forma de valorização do progresso urbano-industrial, amplamente difundidos no imaginário popular através das piadas jocosas de caipiras, com a caracterização artística estereotipada com base de representação na ignorância e no atraso cultural, como o surgimento da personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato e amplamente difundida na propaganda farmacêutica.

A esse respeito, Bragança (2009) destaca o surgimento da personagem em publicação do jornal O Estado de São Paulo em 1914, denominado “A velha praga”, que posteriormente seria publicada no livro *Urupês*, enfatizando a personagem de Lobato como resultado das preocupações do autor em relação aos aspectos sociais e culturais do Brasil no período, caricaturando o caboclo paulista como um sujeito atrasado, resultado da preguiça e apatia gerados pela verminose, sobretudo na retomada da personagem no conto “Jeca Tatu – a ressurreição”, publicada em 1918. Essa abordagem do caipira paulista, apático e preguiçoso, só será superada no conto de Monteiro Lobato através da ciência e da mudança de hábitos do sujeito agrário. Nesse sentido, na década de 1920, a personagem Jeca Tatu fica amplamente difundida através de folhetins de propaganda de importante indústria farmacêutica brasileira, na propaganda do Biotônico Fontoura.

Nesse sentido, a caricata figura de personagens caipiras é amplamente difundida pela literatura, teatro, rádio, televisão e cinema. Mazaropi foi capaz de assumir uma lacuna dentro do humor cinematográfico brasileiro que foi pouco explorado pelas grandes indústrias cinematográficas do país. Vale ressaltar que a importância dessas personagens em sua aceitação ao grande público são perceptíveis em todas as esferas da indústria cultural nacional do século passado. Na literatura temos o exemplo já demarcado por Monteiro Lobato, mas podemos destacar também a presença do folclorista e contador de contos caipiras Cornélio Pires. Este, também muito importante representante da cultura caipira na indústria fonográfica, na rádio e na música caipira e sertaneja. No cinema temos o protagonismo de Genésio Arruda e José Gonçalves, dentro do cinema mudo do início do século passado, em atuações performáticas que o próprio Mazaropi assume sua inspiração para sua representação, especialmente na performance corporal, sintetizando, assim, a performance caipira no cinema.

Sendo síntese áudio-visual de todas as formas de representação do caipira, encontram correspondência em Mazaropi desde a iconografia de almanaques de

farmácia à tradição teatral e circense. Ele materializou em estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular. (...) Este caipira tem uma linhagem histórica que se liga a Genésio Arruda, dos anos 30, Cornélio Pires nos anos 20 e 30 e Nhô Anastácio do início do século, entre os mais conhecidos. O Jeca de Mazzaropi possui um conteúdo mais antigo que todos os outros. (ABREU, s/d: 38)

Havia, portanto, todo um terreno artístico da cultura caipira consolidado dentro da indústria cultural brasileira. O que Mazzaropi consegue, no entanto, é a ampla produção cinematográfica baseada na estereotipagem do caipira, sempre com muito êxito devido sua aceitação com o público e com grandes arrecadações em bilheteria. Após sua saída da Vera Cruz, na metade da década de 1950, o ator passa a ser protagonista em produções no Rio de Janeiro, devido ao seu amplo sucesso adquiridos na companhia cinematográfica paulista. Mas é somente com a criação da Produções Amácio Mazzaropi (PAM), no município de Taubaté em 1958, é que o artista se consolida como grande realizador cinematográfico, produzindo ano após ano, literalmente, constantes sucessos de bilheteria. “*Depois que seu toque de Midas confirma seguidamente o sucesso nas bilheteria ele coloca sobre sua cabeça a coroa de Rei do Cinema Brasileiro.*” (ABREU, s/d: 38)

De acordo com Leite (2005), para produzir seu primeiro filme, Mazzaropi vendeu sua casa e carro para alugar estúdios e equipamentos da Vera Cruz. Isso é fundamental para compreender que a produção independente fez com que Mazzaropi conseguisse finalmente adotar práticas autônomas para a produção fílmica, pois através da bilheteria de seus filmes foi possível construir a PAM em Taubaté. Leite (2005) destaca que em contraponto a ingenuidade das personagens de Jeca, o produtor Mazzaropi mostrou excepcional qualidade de astúcia empresarial dentro da indústria cinematográfica nacional, ao ponto de controlar a arrecadação de aproximadamente 20% da bilheteria de cada espaço de exibição de seus filmes. Dessa forma, a PAM só crescia, gerando uma exceção a regra dentro produção cinematográfica brasileira, sobretudo nos aspectos de produção independente, pois mediante a um mercado já totalmente imerso nas produções estrangeira, a PAM lucrava e produzia muitos filmes, sempre através da comicidade caipira e visando o mercado urbano.

Com a PAM, entendemos que é Mazzaropi quem imprime em seus filmes uma leitura específica, que torna regular uma forma de tratamento às temáticas abordadas, independente de quem assine a direção. Esse ator-diretor, por outro lado, condensa em si a típica leitura do cidadão urbano, às vezes recém-urbanizado, de classe média ou operária, que acaba consumindo em larga escala seus filmes. Portanto, o narrador dos filmes de Mazzaropi será, invariavelmente, o cidadão

urbano e o senso comum. O que, para nossa análise, sugere um forte retrato de uma época. (TOLENTINO, 2001: 119-120)

As produções da PAM nos indicam pontos de convergência e estratégias adotadas pelo constante sucesso que a filmografia caipira adquiriram. Mazaropi, enquanto realizador, se apropria da figura caricata do sujeito caipira mediante ao atraso da urbanização. A este respeito Bragança (2009) destaca o contexto histórico a qual emerge essas produções, indicando que tais produções chegam “às telas brasileiras sob os valores de progresso e desenvolvimento que deveriam subjugar o universo agrário em valorização ao universo urbano, numa cidade que logo explodiria como um dos maiores centros latino-americanos, São Paulo.” (BRAGANÇA, 2009: 7)

A partir de *Jeca Tatu*, filme dirigido por Milton Amaral em 1959, seu figurino tornaria-se invariável: a calça acima da botina, deixando aparecer uma parte da canela, o chapéu de palha, o fumo de rolo, a camisa xadrez, e o andar desengonçado, com os braços ligeiramente abertos, ombros levemente suspensos, o que fazia encolher seu pescoço e lhe conferia um ar extremamente caricatural. (BRAGANÇA, 2009: 8)

Inevitável é, portanto, relacionar o sucesso das produções da PAM com o processo de urbanização caótico que acompanha esse período histórico, num processo de incontrolável êxodo rural. É o início da transformação do país agrário em país urbano, posterior ao governo nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, que implicaram em crescimento de grandes metrópoles, dentre elas a própria “nova” capital federal, mas com grande destaque para a capital paulista. O pensamento social brasileiro neste período está inflamado pelo progresso econômico e nacional, do qual o caipira não possui espaço, pois representa o atraso desde os tempos de Monteiro Lobato. A já mencionada astúcia de Mazaropi se apropria dessa contradição pela afirmação jocosa da mesma, o próprio apresenta crescimento profissional com essa fórmula de estereotipagem cômica, da qual o ator será a maior referência nacional nessa abordagem.

Ele parece fazer parte de um fato interessante que se repete no cinema brasileiro: os atores que criam clichês cinematográficos (e pessoais) se tornam produtores passando a gerenciar este clichê. Dentro desse esquema temos filmes de Jece “Cafajeste” Valadão, Mojica “Zé do Caixão” Marins, Davi “Machão” Cardoso e o mais típico Amácio “Jeca” Mazaropi. A durabilidade depende, entre outros motivos, da permanência do esteriótipo na imaginação popular. (ABREU, s/d: 38)

Por fim, como forma de compreender a perspectiva de produção cinematográfica de Amácio Mazzaropi é a grande publicização dos seus filmes. Mazzaropi nitidamente adota a estratégia de produzir filmes que adquiram enorme alcance comercial, visando o amplo consumo nas salas de cinema das grandes cidades. Durante o período correspondente entre 1970-1975, a arrecadação em bilheterias da PAM chegou aos impressionantes 20% de arrecadação de toda a produção cinematográfica nacional (Abreu, s/d), numa época onde já havia a concorrência dos filmes estrangeiros, o surgimento do Cinema Novo, além das pornochanchadas. Mazzaropi sempre se mostrou interessado na produção de ampla difusão pública, de aceitação e consumo para a maior parcela da população brasileira, sobretudo ao público urbano. A esse respeito, Abreu (s/d) destaca a paródia presente nos títulos dos filmes produzidos pela PAM.

Os títulos dos filmes são um pouco o que são os filmes mesmo. Não sendo paródias utilizam-se de temas que estão na moda, em circulação social no cinema ou televisão, para atualizarem seu apelo ao público. Assim *Uma pistola par Djeca* faz sugestão ao *spaghetti-western* de grande aceitação, *Betão ronca ferro* aludiu à novela de sucesso, *O corintiano* procurou relacionar-se com um time de futebol de grande popularidade e *A banda das Velhas Virgens* faz seu jogo duplo com as pornochanchadas. São só títulos. Chamadas para mais uma sessão da entidade. O Jeca se repete mais uma vez com os mesmos recursos de composição, visão de mundo e de um cinema ingênuo e prosaico. (ABREU, s/d: 39-40)

Ao longo de uma trajetória artística bastante duradoura, Amácio Mazzaropi adquiriu extrema importância para a construção de personagens caipira para o teatro, cinema e televisão. A forma como se adota a personificação humorística dos caipiras no Brasil, necessariamente perpassa pela representação do Jeca de Mazzaropi. O ator/produtor é capaz de explorar como poucos o estereótipo caipira, fundamental para os filmes posteriores que buscam a perspectiva humorística com tais personagens, também inspiram a construção da personagem Nerso da Capitanga para a televisão, do ator/humorista Pedro Bismarck, além das performances no teatro popular, que amplamente se utilizam da atuação performática cômica, numa linguagem corporal que Mazzaropi é referência entre os atores que representam personagens caipiras, quase sempre acompanhadas com apresentação de “causos” cômicos, do qual a linguagem e o sotaque são fundamentais.

3 – CINEMA CAIPIRA

Nos capítulos anteriores descrevemos através de análise histórica alguns aspectos da cultura caipira, em sua perspectiva de convergência com o processo de urbanização e de êxodo rural. Considerando também os aspectos de desenvolvimento da indústria cultural no século XX, com especial ênfase para a indústria cinematográfica para, assim, relacionar com a produção fílmica das abordagens caipiras no cinema de Amácio Mazzaropi.

Dessa forma, estabeleceu-se um legado performático de Mazzaropi na representação caipira devido seu grande sucesso junto ao público. Nesse sentido, introduzimos esse capítulo para analisar as formas da representação caipira no cinema a partir da década de 1970. Para isso estipula-se a análise de filmes em diferentes décadas, desrespeitando a lógica da cronologia linear temporal, invertendo-a. Sendo assim, busca-se analisar um cinema caipira em diferentes contextos históricos do qual selecionamos os seguintes filmes. Sob a direção de Luiz Alberto Mendes Pereira: *Tapete Vermelho* (2006); com direção de André Klotzel: *A Marvada Carne* (1985) e, por fim, um representante do cinema marginal, Ozualdo Candeias com o filme *Zézero* (1973).

3.1 – UM TAPETE VERMELHO PARA O PÉ VERMEIO: ROAD MOVIE CAIPIRA EM BUSCA DO FILME DO JECA

Filme dedicado à Amácio Mazzaropi, conforme descrito nos créditos finais, *Tapete Vermelho* é o resultado de uma profunda pesquisa a respeito da cultura caipira, digna de menção honrosa aos realizadores dessa produção, sobretudo na figura do diretor Luiz Alberto Mendes Pereira com o brilhante roteiro de Rosa Nepomuceno. Essa parceria deve ser ressaltada, pois se trata de um conjunto direto entre produção e pesquisa onde os elementos de fotografia, composição de arte, preparação de atores, trilha sonora e demais aspectos da produção cinematográfica, compõem o resultado final do filme como resultante em uma obra de arte do cinema nacional. Ao contrário de Amácio Mazzaropi, que teve o sucesso aclamado pelo povo, pelo público das salas de cinema, mas não possuía empatia da grande crítica

cinematográfica brasileira; podemos destacar que a homenagem ressaltada pelo diretor Luiz Alberto M. Pereira ao realizador e ator da PAM finda na representação da cultura caipira nas telas de cinema no século XXI, através de uma nítida aproximação da personagem Quinzim (Matheus Nachtergaele) das personagens caipiras dos filmes de Amácio Mazzaropi, transfigurada numa sociedade temporalmente avançada em quase meio século.



Fig. 1. Frame do filme *Tapete Vermelho* (2006): Quinzim, Neco, Zulmira e o burro Policarpo.

As locações de *Tapete Vermelho* remete ao ambiente das filmagens feitas pela PAM, no interior de São Paulo, mais especificamente no Vale do Paraíba, na cidade de Taubaté, local onde Mazzaropi criou sua produtora no final da década de 1950. Dessa forma, a atuação de Matheus Nachtergaele como o caipira Joaquim, Quinzinho ou Quinzim como é reconhecido, é totalmente inspirada na fonética e atividade corporal dos personagens de Mazzaropi. O sotaque, a forma de andar, o jeito simples de tratar a vida e a comicidade do ignorante rural é transposta no personagem Quinzim como no Jeca de Mazzaropi, tendo esse sido um herói de infância do personagem de *Tapete Vermelho*. Dessa forma, o enredo trabalha com uma situação aparentemente simples: a realização de uma promessa de infância de Quinzim junto ao seu pai, tratar de levar seu futuro filho ao cinema para diverti-lo com os filmes de Amácio Mazzaropi. Até aqui não há problema nenhum em relação ao assunto, no

entanto, há alguns empecilhos básicos, dentre os quais enumeramos dois aspectos. O primeiro é o enfraquecimento do cinema nacional junto ao público brasileiro, sobretudo, com o quase monopólio dos filmes estrangeiros; o segundo é o constante fechamento das salas de cinema de rua, tão comum e difundido em todo o país no século passado, mas que a partir do final da década de 1980 migram para os centros comerciais como shoppings centers, sendo muito comum o fechamento dos cinemas de rua e a constante venda dos mesmos para transformação do espaço dos antigos cinemas em estacionamento, redes de lojas comerciais e, sobretudo, igrejas neopentecostais.

O roteiro aborda essa condição do cinema nacional das últimas décadas do século XX, principalmente nos espaços de exibição, difundidas até em cidades de pequeno porte demográfico. Essa condição nos encaixa a temporalidade necessária para compreensão de qual mundo e espaço social o filme trabalha temporalmente. Da mesma forma, repete os enredos das produções de Mazaropi, que sempre tomaram como referência o espaço agrário, produzindo um agente cômico do caipira, estereotipada, sempre tratando humoristicamente de forma caricata a condição do caipira como sujeito inadequado ao espaço não agrário. Trata-se de uma fórmula amplamente difundida dentro da comicidade nacional, mas que necessariamente precisa de bons argumentos e excelentes atores, e esse é o caso de *Tapete Vermelho*.

O plano de abertura do filme é o Vale do Paraíba, bem como em muitos filmes de Mazaropi, trata-se uma das constantes referências e utilizadas por Luiz Alberto Pereira para enfatizar essa homenagem ao herói da sua infância, bem como, para diversos cinéfilos saudosistas dos tempos dos cinemas de rua e das produções cinematográficas da PAM.

Tapete Vermelho foi amplamente premiado nacionalmente, sobretudo a respeito do roteiro, e atuação dos principais atores. Por isso, talvez possamos enquadrá-lo como mais bem sucedido filme de Luiz Alberto M. Pereira, pela ampla difusão e grande aceitação de público e crítica das produções do realizador. Gorete Milagres atuando como Zulmira, uma mulher caipira, benzedeira e teimosa, na condição de esposa da personagem principal, Quinzim, sendo a atriz capaz de transportar uma comicidade historicamente explorada pela teatro, televisão e cinema, a novidade aqui se dá na capacidade de protagonismo, bem como valorização da personagem feminina caipira, a mulher caipira como protagonista, como centro das atenções humorísticas. Luiz Alberto Pereira se beneficia da biografia da atriz, que se tornou conhecida nacionalmente pela personagem Filomena, ou Dona Filó, nos programas

humorísticos da televisão brasileira. Gorete Milagres fica nacionalmente conhecida a partir dessa personagem, que soltava um bordão extremamente cômico, explorando o sentimento de pena de uma puritana agrária, com uma fala estridente: “Ô coitado!”. Com tal reconhecimento, com a abordagem humorística caricata, com a exploração dos sotaques caipiras, Gorete Milagres se torna a atriz qualificada para o papel cômico, dentro da proposta fílmica em homenagem a Mazzaropi.

As outras duas personagens principais da trama fecham o círculo familiar, da mãe (Zulmira), do filho (Neco) e do pai (Quinzim). Dessa forma, os dois personagens adultos desse círculo familiar dispensam comentários pela qualidade biográfica em atuação, Gorete Milagres por trabalhar sua principal caracterização em Dona Filó transpôs para as telas de cinema uma qualidade única de interpretação para Zulmira; Matheus Nachtergaele é reconhecidamente um dos principais atores de cinema, teatro e televisão brasileira, sendo constantemente premiado e reconhecido pelos críticos e pelo grande público, não é diferente no trabalho com o personagem Quinzim. Ambos atores carregaram diversas premiações no ano de circulação de *Tapete Vermelho* nos festivais nacionais e internacionais, sendo esse um dos aspectos mais relevantes aqueles que são apaixonados por dramaturgia acompanhar com atenção o filme. No entanto, ressaltamos a atuação do jovem garoto, o ator mirim Vinícius Miranda, atuando como filho de Quinzim e Zulmira, interpretando o jovem Manoel, ou Neco, como fica conhecido e denominado na trama. Há de se destacar a atuação do jovem ator, resultado do processo de longa seleção de atores em Taubaté-SP e na capital paulista, do qual o ator mirim é selecionado entre um grupo de aproximadamente 200 atores. Inegável é, nesse sentido, a preocupação entre os produtores e realizadores com o aspecto da interpretação cênica, caracterizado também pela quantidade enorme de artistas nacionalmente renomados, como Rosi Campos, Paulo Betti, Cássia Kiss, Paulo Goulart, Aílton Graça, dentre outros nomes, apenas para destacar e mencionar alguns dos mais conhecidos.

Nesse sentido, uma qualidade inquestionável do filme *Tapete Vermelho* é a forma de trabalho com a direção de atores, sobretudo nas personagens principais, que nos faz naturalizar a situação apresentada na tela grande. Destacamos também os demais setores componentes da produção cinematográfica, como a fotografia, o som, a direção de arte, o figurino, etc. No entanto, o enfoque desta análise está em compreender a figura estereotipada das personagens caipiras na intenção do argumento narrativo do filme; destacar a abordagem do roteiro em interpelar as personagens com a questão da política agrária e o contato daqueles

com o movimento social organizado, numa abordagem distinta das abordagens mazzaropianas; verificar a relação do agrário e do urbano como aspecto de representação da cultura caipira, bem como sua relação com a produção fílmica de Amácio Mazzaropi; refletir e indagar problemas com os espaços de exibição da produção nacional de cinema, no passado e no presente (séc. XXI). São componentes dos quais pretende-se dialogar a análise fílmica de *Tapete Vermelho*.

Começamos pela temática agrária, numa perspectiva política pouco abordada nas grandes produções cinematográficas, com raras exceções, trata-se da luta por terra e pela Reforma Agrária sob a perspectiva do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), movimento social de destaque na América Latina, de referência em todo o mundo, pela sua magnitude histórica e pelo apelo atemporal para a luta política organizada socialmente. Interessante é a forma como se insere a questão da Reforma Agrária no filme, pois aparentemente não se busca uma discussão política, mas humorística. Nesse sentido, trata-se do enredo de abordagem tragicômica, pois o roteiro se baseia na ação das personagens caipira, do pai que busca um cinema de rua para passear na cidade com família para assistir um filme de Mazzaropi, numa inusitada ausência da roça, do campo. Na típica representação do sujeito agrário como representante o atraso ao progresso urbano, o distanciamento ao mundo moderno, a tipificação da ignorância, pois esse é o aspecto cômico constantemente tratado na história do cinema brasileiro, do qual Amácio Mazzaropi é a maior referência.

Mesmo em tempos de universalização do ensino, com quebra de fronteira brusca entre o campo e a cidade, constantemente diminuído a partir da política nacional desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, o caipira caricato, de Monteiro Lobato na literatura e Amácio Mazzaropi no cinema, já está cada vez mais integrado ao cotidiano urbano, sobretudo no processo de virada demográfica entre campo e cidade. Verificamos, assim, uma romantização do sujeito rural presente no filme *Tapete Vermelho*. Ressaltamos que essa romantização é intencional. Quinzim é a aproximação do sujeito rural atual com o sujeito rural representado nos filmes de Mazzaropi, em todos os gestos e falas.

A comicidade da narrativa de *Tapete Vermelho*, nesse sentido, é identificável na abordagem do conjunto de pessoas que aparentemente escolhem esse afastamento do mundo moderno urbanizado. Isso é facilmente identificável com a personagem Zulmira, sempre contrária a proposta de Quinzim do passeio na cidade. É um sentimento de repulsa a vida urbana, a mulher não quer sair do cotidiano, não quer ir para a cidade, mesmo como um

espaço e tempo de lazer, trazendo a comicidade da teimosia caipira em contraponto a vontade do marido, numa relação de marido-mulher que traz uma intimidade típica da contraposição de opiniões por simples birra, tal como numa relação entre irmãos, além de ressaltar a impossibilidade de adaptação dos sujeitos agrários aos espaços urbanos, algo que é facilmente refutável na medida que a própria personagem menciona frequentar o ambiente urbano em visitas a uma tia próxima.

Tendo esses aspectos ressaltados, a narrativa do filme pode ser entendida como um road movie caipira, em que o elemento guia da odisseia não é um carro, ou qualquer transporte moderno, mas sim um jumento que também faz parte da família, o burro Policarpo, nome de referência explícita do jegue do primeiro filme com Jeca Tatu, clássica personagem de Amácio Mazzaropi. Na estrada é que entra o primeiro elemento de destaque narrativo, na andança, quase que de peregrinação, de Quinzim e sua família. Há o encontro ao acaso com um líder do MST, este solidário aos andarilhos oferece uma carona até um local mais adequado aos mesmos. Trata-se de Mané Charreteiro, protagonizado por Aílton Graça. Destacamos, portanto, a carona como elemento para se apontar novas viradas narrativas do enredo. Essa é uma das transições fundamentais para o elemento do filme. Nesse pequeno encontro Quinzim, Zulmira e Neco passam a interagir com Mané Charreteiro, que aponta a alguns aspectos autobiográficos da personagem, a respeito da ausência de terra para se trabalhar e a atuação do MST, a concentração fundiária e a luta pela terra, esses aspectos serão importantes para ação das personagens mais adiante na narrativa, sobretudo na ação Quinzim para concretizar a promessa do mesmo ao seu falecido pai, o de assistir junto ao seu filho o filme de Mazzaropi no cinema.

No entanto, esse é apenas o primeiro encontro com Mané Charreteiro. O segundo encontro é o ponto de virada da narrativa tragicômica, quando a tragédia perpassa as personagens. Após alguns episódios de frustração dessa odisseia da busca de cinema de rua, nas cidades menores, nos arredores de Formosa-SP, local de origem das personagens principais, após vários episódios cômicos que exploram o elemento narrativo audiovisual semelhante ao caso contado, a história oral. A clássica abordagem da malandragem tirando proveito da inocência e ignorância dos caipiras, das quais são constantemente abordadas nos filmes analisados na presente dissertação. A família, mãe, pai, filho e jumento, encontram o aproveitador de nome Aparício, protagonizado por Paulo Betti. Aparício ludibria Quinzim com a conversa de ser primo de Amácio Mazzaropi. Nesse momento, convence a todos a

acompanhá-lo para enfim assistirem aos filmes de Mazzaropi no cinema, levando a família para uma fazenda ao qual se diz proprietário, indicando o cinema do acampamento dos sem terra e finge levar o burro Policarpo para o curral. Tudo é uma farsa na qual Quinzim inocentemente é ludibriado para acompanhar o filme do Mazzaropi no acampamento, mas chegando no local indicado, encontram um grupo de ocupantes da terra, membros do MST, que prontamente desconfiam da presença dos novos visitantes e tão prontamente são acomodados pelo movimento quando reconhecido por Mané Charreteiro.

Ao chegar no acampamento há a primeira frustração, não se trata da exibição do filme de Mazzaropi, como mencionado pelo oportunista Aparício, mas sim a exibição do filme elaborado pelo próprio MST em ato político na capital federal, Brasília. Nesse momento, pelos olhares tensos de Quinzim e Zulmira se apresenta a primeira forma de conhecimento desses a respeito de um movimento social organizado em atuação política, através da ação direta, ou seja, do agir fora das normas como forma de se manifestar uma vontade política. O vídeo mostra em um pequena televisão de tubo o acorrentamento dos manifestante em algum local do planalto central, certamente para exigir atuação prática dos representantes políticos para concretizar demandas necessárias ao movimento, sob o grito coletivo de “MST! A luta é pra valer!”. Os olhos emocionados e impressionados demonstram esse bruto aprendizado pelas personagens principais, de forma que, essa lição será fundamental para Quinzim conseguir cumprir sua promessa no decorrer do filme. A exibição do filme é interrompida pela ação dos pistoleiros e da polícia, prendendo alguns manifestantes, assassinam outros, dentre estes o Mané Charreteiro. O ápice da tragédia fílmica! É o momento no qual Quinzim é preso, Neco se perde dos seus familiares, Zulmira fica sozinha e Policarpo finalmente é percebido como burro roubado, além da já mencionada morte de Mané Carreteiro. Dá-se início ao aspecto trágico do filme cômico.

Vale ressaltar os aspectos que demarcam a temporalidade do filme. Quando a abordagem a respeito da questão agrária é exibida pela ótica do movimento social organizado, verifica-se a necessária inserção do discurso político a partir do protagonismo social, através da perspectiva da redemocratização, numa notável linguagem inovadora que revigora a vontade popular em detrimento das práticas patrimonialistas e plutocrática do período histórico que antecede a democracia, no caso ao período ditatorial. Nesse sentido, podemos destacar os discursos de cidadãos comuns presentes nos diálogos entre as personagens, por exemplo, o padre ao exigir uma mudança de postura do delegado em relação a criminalização

do movimento social exigindo uma busca ao assassinato de Mané Charreteiro, tendo por perspectiva a atuação de quadros eclesiais brasileiros ligados a teologia da libertação e demais configurações católicas aproximadas com a organização social do MST e outros movimentos sociais de base popular, além de ressaltar a religião católica como tradicionalmente difundido na presença agrária brasileira.

Outra situação é o diálogo entre o motorista da carreta que leva Quinzim até o santuário de Nossa Senhora de Aparecida do Norte. Esse discursa em prol da luta do MST, pois identificamos a presença de uma relativização das práticas de ocupação do MST como atuação política de reivindicação da terra pela ação direta, com as devidas ressalvas de um discurso não profundamente elaborado, do motorista de um caminhão conversando com o passageiro da carona oferecida. O caminhoneiro destaca não entender por que o governo nunca promoveu a reforma agrária, tendo o próprio, por exercício da profissão identificar tanta terra parada. Nesse sentido, terra sem função social, sem ocupação e uso, valorizando a ação do movimento. São discursos que apontam pela força da ação social democrática em detrimento de um passado ditatorial.

Não obstante, é inegável a condição bucólica do filme *Tapete Vermelho*, desde o princípio do longa-metragem se destacam situações nostálgicas, a começar pelo enredo central do filme: a procura do cinema com exibição do filme de Amácio Mazzaropi, em tempos de hiperproduções hollywoodianas. Por isso, muitos aspectos culturais da cultura caipira se tornam tão presentes no filme, pois obviamente, em pleno século XXI são raros os momentos de exploração e valorização dos aspectos culturais caipira. Sobretudo, quando verificamos uma ressignificação dos aspectos tradicionais dessa cultura, devido a modernização nacional e a já mencionada diminuição de fronteiras entre o espaço urbano e o espaço agrário. Dessa forma, a música, a culinária, a vestimenta, o advento da maquinaria e da tecnologia no campo modificaram a situação campesina em todo o país, com mais ênfase no espaço agrário do Sudeste nacional, intensificado no período de redemocratização no final do século passado.

Mesmo com toda esse processo, os aspectos nostálgicos que se apresentam no filme nos traz os aspectos culturais destacados n'Os Parceiro do Rio Bonito de Antônio Cândido. Na música tradicional caipira, sob a trilha sonora elaborada pelo reconhecido violeiro caipira Renato Teixeira. Além disso, destacamos o elemento da viola caipira e dos violeiros como centro de diversas narrativas do filme. Os violeiros, por diversas vezes, são os principais

agentes da cultura caipira no filme *Tapete Vermelho*, causos são contatos e apresentados imageticamente através do artifício ou participação da viola caipira ou de personagens violeiros. O próprio Quinzim traz consigo sua viola, sendo protagonista em dois causos hilários, o encontro com o diabo na encruzilhada e a simpatia da cobra coral. Ambos são causos que trazem a evolução da técnica do violeiro, na intenção de trazer talentos únicos para o violeiro, através do pacto com o diabo e a simpatia.

A catira, música e dança tradicional dos festejos caipiras em dias de santo ou comemorações, é representada no filme também. Trata-se de uma prática cultural praticamente extinta, com raras práticas no interior do Brasil, mas ainda muito presente no imaginário popular da tradição caipira. As tradições curandeiras, sempre na figura de Zulmira, capaz de trazer para as filmagens a figura das benzedeadas, curandeiras de enfermos, capazes de acabar com maldições e mal olhados. A história oral, sempre nas fofocas a respeito das maldições da noite de lua cheia, da presença do diabo, ou mesmo do simples hábito do cochichar histórias sempre aumentando-as, bem como o aspecto de caridade tão presente nos hábitos caipiras, destacando sempre no convite ao consumo do alimento. A esse respeito, Antônio Cândido destaca como um hábito trazido historicamente pelo aspecto da política de convivência em parceria, em que todo alimento, refeição e, sobretudo, o consumo de carne da caça ou do abate deve ser compartilhado entre os membros da vizinhança, do bairro rural. Bem como o hábito tímido da constante recusa, mesmo quando a vontade é escancarada.

Por fim, a velha máxima da contradição entre o caipira e a cidade. Isso está inerente a todo o processo narrativo do filme, desde a saída da família do casebre na roça até os primeiros contatos com as cidades pequenas nos arredores de Formosa. Essa contradição tradicionalmente foi representada ao longo da história do cinema, do caipira na grande cidade. A novidade aqui está na temporalidade fílmica, e a oposição entre o urbano e o agrário se apresenta mesmo nas cidades pequenas do interior de São Paulo. Quinzim e cia são constantemente motivo de chacota por parte dos trabalhadores e moradores das pequenas cidades do interior. O mais interessante é que essa oposição fica mais nítida nessas pequenas cidades, pois mesmo quando o Quinzim, Neco e Zulmira estão na cidade de São Paulo, na maior metrópole, essa contradição não é tão evidenciada, ao menos não da mesma forma e com a mesma ênfase que se estabelece nos primeiros contatos entre o caipira e a cidade.

Vários são os momentos em que essa oposição entre o atraso, arcaico e rústico em oposição ao moderno, tecnológico e urbano são estabelecidos pela oposição da presença do

corpo estranho na cidade, pois o caipira faz sentido apenas no espaço rural. Enumeramos alguns momentos dessa distinção. Começamos pela primeira oposição apresentada, quando na busca pelo cinema de rua os caipiras se deparam com a loja de eletrodomésticos. O vendedor destaca que a loja comprou o antigo cinema de rua e tenta ludibriar o caipira tentando convencê-lo a comprar um aparelho de televisão. Quinzim respeitosamente recusa a oferta, indignado com a situação, o vendedor manda o caipira sair da cidade e ir pra sua terra “plantar batata”, com o explícito objetivo de ofender o cidadão campesino e destacar que sua presença não é bem vinda no espaço urbano da pequena cidade.

O segundo momento de oposição entre o corpo caipira e a inadequação com o espaço urbano é o estacionamento do jumento em pleno estacionamento de automóveis. De maneira sutil, verificamos, em determinado plano do filme, a presença de Policarpo no meio de carros estacionados em terreno de estacionamento particular, com a família saindo rumo a cidade buscar o tão sonhado cinema com filme de Mazzaropi. A comicidade dessa situação é tão destacável que o próprio funcionário do estabelecimento cai em gargalhadas ao se deparar com a situação inusitada. Por diversos momentos, em distintas cidades interioranas, verificamos pessoas ao fundo da composição de enquadramento fotográfico debochando a presença dessas personagens no espaço urbano.

Há uma constante demarcação temporal da relação do século passado para o século presente retratada em *Tapete Vermelho* que retifica o caipira como um ignorante e atrasado, base da exploração cômica da representação caipira de Mazzaropi. Quinzim e a procura dos cinemas de rua, nos espaços urbanos, quando aqueles estão praticamente extintos em todo o país, com raras exceções. Essa procura é o cerne da narrativa, mesmo quando não explorado a narrativa cômica. Quando Quinzim é liberado do presídio por exemplo. Há o encontro com Zulmira na porta da delegacia, que o informa do sumiço de Neco e de Policarpo. A grande metrópole adentra na narrativa e Quinzim passa a buscar a todos os cantos seu filho desaparecido, passando por Aparecida do Norte para fazer mais uma promessa e devotando sua última esperança de fé com o intuito de conseguir encontrar seu filho enquanto Zulmira parte direto para a casa da sua tia na capital. Tal fato remete novamente as práticas de Mazzaropi em seus filmes, onde o caipira constantemente busca fazer promessas aos santos.

Nessa procura do filho desaparecido, que traz a parte trágica do enredo, é que ocorre um novo ponto de virada, quando na grande São Paulo, Quinzim encontra um antigo cinema de rua, adentra e se depara com o culto de uma igreja neopentecostal. Nesse antigo cinema,

consegue encontrar e tomar posse de rolos do filme do Jeca Tatu, estrelado pelo seu herói. A retomada da narrativa cômica ocorre no reencontro de pai e filho, já na desesperança é o acaso, um golpe sorte, que fazem os dois se encontrarem na noite da metrópole.

O reencontro demarca um novo ponto de virada narrativa. Dele é que se parte para o desfecho do filme, já que aparentemente todos os problemas estão solucionados, ou quase todos, já que o objetivo principal desse road movie caipira não foi alcançado... Assistir ao filme de Amácio Mazzaropi. No entanto, Quinzim possui um trunfo fundamental, a raridade do filme em película do Jéca Tatú, sendo, dessa forma, necessário um espaço de exibição, que no filme é apresentado através do Cine Pathé. Trata-se de uma homenagem de Luiz Alberto Pereira aos cinemas de rua da época de ouro da exibição cinematográfica, pois o Cinema Pathé foi uma das mais importantes salas de cinema da Cinelândia carioca, local que concentrou a maior quantidade de cinemas de rua no Brasil.



Fig. 2. Frame do filme *Tapete Vermelho* (2006): Neco, Zulmira e Quinzim caminhando sob o tapete vermelho no Cine Pathé.

Sendo assim, para autenticar o aspecto nostálgico que é uma das propostas básicas do filme, o caipira Quinzim busca negociar a exibição do filme de Mazzaropi junto ao funcionário do Cine Pathé na capital paulista. Imediatamente o pedido é negado, levando a intervenção do gerente do mesmo estabelecimento, que prontamente reafirma a negação do

pedido. Inconformado com a situação Quinzim faz um alvoroço, de forma que o próprio procura uma nova alternativa. A partir de então comicidade agrega o aspecto político na linguagem cinematográfica. A situação em que Quinzim articula um plano baseado no aprendizado da exibição do ato político no acampamento do MST, a ação direta, de se acorrentar no local para reivindicar uma causa própria, no caso, o cumprimento da promessa de levar seu filho para assistir ao filme do Mazzaropi no cinema. Tal ousadia logo alcança a mídia e ganha uma repercussão grande, que faz com que a presença não mais do gerente, mas do dono do cinema se faça necessário. Com isso o objetivo finalmente é alcançado e o filme alcança sua finalidade, a homenagem ao ídolo Mazzaropi, uma crítica ao espaço de exibição dos filmes nacionais, ao mesmo tempo que remete ao humor tradicional das personagens caipiras.

3.2 – ENTRE O CLICHÊ E O ACÉM: O CAIPIRA NO CINEMA DE ANDRÉ KLOTZEL EM A MARVADA CARNE

Para todos, as misturas prediletas são o pão de trigo e a carne de vaca, ambos de raro consumo. Concordam que a do porco e da galinha cansam, além da primeira ser menos saudável. Mas a de gado faz bem e, supõem, não enjoa; supõem, porque nunca fizeram na vida a experiência de comê-la seguidamente. (CÂNDIDO, 1971: 135)

Este subcapítulo se encaixa como um ensaio crítico-antropológico que busca suscitar o uso cinematográfico dos clichês para a composição final da representação dos personagens caipiras presentes no filme *A Marvada Carne*, de André Klotzel (1985). O filme apresenta a história de um sujeito de vida humilde, que vive no interior do Brasil, com sua roça e alguns animais. É a típica representação do caipira brasileiro, na representação do personagem semelhante ao Jeca Tatu de Monteiro Lobato, Chico Bento nas histórias em quadrinhos de Maurício de Souza, bem como em Genésio Arruda e, posteriormente, em Amácio Mazzaropi para o cinema nacional.

A história de *A Marvada Carne* é a de um caipira que cansado de viver isolado e comer sempre a mesma refeição, baseada em farinha, arroz e feijão, parte para uma peregrinação pelo interior com dois objetivos: arrumar uma esposa e comer carne de boi. Com o enredo bem simples de ser trabalhado, a inovação e o encanto do filme se prende na

excelente atuação dos atores em seus personagens e a abordagem sobre os mesmos, baseados em clichês cinematográficos, mesmo na ausência de clichês, quando os estereótipos não são reproduzidos, tudo apresentado como “causos” contados pela personagem principal. Adilson Barros interpreta Nhô Quim, a personagem principal da trama, Fernanda Torres interpreta sua possível noiva Carula. Ambos atores trazem para a dramaturgia do filme os clichês e estereótipos mais exagerados e cômicos das personagens caipiras que aparecem constantemente no imaginário popular, bem como em personagens literários, de história em quadrinhos, teatro, telenovelas e filmes.

O clichê do personagem caipira não é difícil de ser abordado, tampouco de ser entendido pelo público em geral. Em sua maioria são personagens de caráter cômico, de personalidade humilde e atributos de gentileza, fraternidade e inocência, tal qual, pela sua ignorância, justificada por uma educação escolar frágil ou inexistente. No caso de Nhô Quim, Sá Carula e demais personagens caipiras do filme de André Klotzel, essas regras não fogem de sua essência.

Dessa forma, tomaremos a etnografia de Cândido como parâmetro de análise fílmica a partir da utilização do clichê no cinema, na composição do personagem caipira estereotipado. O uso cinematográfico dos clichês são corriqueiros e importantes para construção verossímil do enredo, na construção de uma linguagem audiovisual capaz de acessar com facilidade o grande público. Nesse sentido, verifica-se que André Klotzel recorre diretamente a etnografia de Antônio Cândido e na literatura de Cornélio Pires, como forma de pesquisa para a composição do filme em todos os seus aspectos de representação cênica, bem como na construção do roteiro, diretamente ligada ao conceito de *fome psíquica*³.

Basicamente, o filme se passa no cenário de fazenda de interior, na representação simples de uma comunidade caipira e suas deficiências, histórias e mazelas, dentre as quais está a vida humilde para a maioria das pessoas que se constitui também na ausência de carne bovina na alimentação. A peregrinação de Nhô Quim se encerra justamente quando ele encontra essa comunidade caipira e decide lá montar uma casa e sua própria roça. Nesse rancho é que o personagem resolve se fixar, principalmente porque é por essa região que ele aparentemente irá conseguir alcançar seus objetivos que motivaram a peregrinação.

3 “Mas ao lado desta fome, ou subnutrição, de caráter fisiológico, há o que se poderia chamar de fome psíquica, a saber - o desejo permanece da misturas queridas: carne; em segundo lugar pão; em terceiro, leite (êste, bem menos que os outros).” (CÂNDIDO, 1971: 157)

O processo de fixação de Nhô Quim se espelha diretamente na construção do sistema de parceria descrita na obra de Cândido. Representações do sistema de plantio e colheita, construção da moradia, festividades e cerimônias, trocas e comércio, dentre outros, são dramatizados de tal forma que, o que se vê na tela grande, corresponde em boa parte com o que o se descreve n'Os parceiros do Rio Bonito. Nesse sentido, a representação fílmica demonstra a espacialidade rural, a sociabilidade caipira, bem como seus gestos, sua linguagem, sua vestimenta, sua dieta e outras tradições.

Para melhor aprofundamento nos aspectos de atuação e a representação caipira, tratamos de especificar a preparação do elenco para a composição dos personagens em seus clichês cinematográficos. Levando em consideração uma produção de baixo orçamento, com um tempo pequeno para preparação dos atores, adota-se uma perspectiva de atuação similar à proposta de *autopenetração*⁴ do ator, presente na teoria de Grotowski. Em que o ator Adilson Barros, personagem principal, torna-se a referência dos aspectos de preparação e interpretação do ator às personagens caipiras, tendo ele uma biografia própria de proximidade com a tradição cultural caipira, reforçando aspectos gestuais, reflexivos e linguísticos, tão importantes para a atuação cênica. A esse respeito, Klotzel destaca a participação dos atores na composição dos personagens: *“Qualquer dúvida eu chamava o Adilson, pois ele se tornou o consultor etnográfico. Então, sei lá, como rala mandioca: O Adilson sabia exatamente como segurar a mandioca, como pôr o ralador e tal. E a Fernandinha também colaborava muito com idéias. Eles colocavam muita coisa criativa que, em última instância, colaborava com o filme. Eles entendiam qual era a intenção do filme, onde o filme queria chegar. Então foi um trabalho de equipe mesmo.”*⁵

É nesse sentido, portanto, que o roteiro dialoga diretamente na ênfase do exagero da personificação caipira nos atores. Nhô Quim, Sá Carula e demais personagens do filme são representações extremamente caricatas, imageticamente e fonologicamente, reforçando a tão difundida imagem popular que os meios de comunicação, arte e literatura, em suas diversas esferas e épocas construíram a representação caipira no imaginário do grande público, e difundiram com sucesso ao longo da história, através do estereótipo.

4 “O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo - a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo -, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras.” (GROTOWSKI, 1971: 30)

5 Trecho de entrevista de André Klotzel. “Um novo olhar sobre a temática caipira - Entrevista com André Klotzel”. In.: REVISTA FILME E CULTURA. Edição Fac-Similar, s/d: 32 a 42.

Começamos analisando o clichê presente na personagem de Carula. Uma jovem caipira, interpretada brilhantemente por Fernanda Torres, que vive solitariamente na comunidade caipira, sem perspectiva de um relacionamento que resulte em casamento. Ela vive com seus pais e não enxerga a possibilidade de casamento, já que a comunidade não apresenta nenhum homem que se permita um matrimônio. Sendo assim, há na personagem diversos clichês, como a “caipira devota de Santo Antônio”, popularmente reconhecido como o santo casamenteiro, bem como na representação visual das “namoradeiras”. Em alguns trechos do filme é extremamente perceptível a representação da jovem que busca atrair os olhares masculinos posando na janela para o homem que ela deseja.



Fig. 3. Frame do filme *A Marvada Carne* (1985): Sá Carula e Santo Antônio.

No entanto, Klotzel não ilustra seu filme somente na figura clichê das personagens caipiras. Em uma sequência marcante do filme, ele se utiliza do folclórico personagem do Curupira através da ausência do clichê. Para aqueles que conhecem a lenda do Curupira, sabe que é uma figura com os pés invertidos que ronda as matas do interior brasileiro. A história do Curupira sempre foi um conto muito popular no interior do Brasil, em ambientes rurais e de matas fechadas. A fuga do estereótipo clássico para essa personagem é a utilização do dançarino de break Nelson Triunfo para a composição da personagem Curupira. Com isso, Klotzel buscou a não personificar o personagem de pés invertidos, para identificar que se trata

do Curupira, o diretor filma o passo de dança denominado Moonwalker, imortalizado na memória popular através, principalmente, de Michael Jackson. Além disso, Nelson Triunfo possui um cabelo estilo Black Power, além de ser um sujeito extremamente alto, fugindo completamente das características de personificação do Curupira, mas sem que com isso se perca a essência cômica do personagem para a continuação do filme.



Fig. 4. Frame do filme *A Marvada Carne* (1985): Nhô Quim na cidade carregando carne.

Por fim, destacamos alguns clichês presentes na estereotipia da personagem Nhô Quim. Sua figura, sua imagem, seu vestuário, sua casa e sua criação. É assim que a personagem é apresentado em sequência de abertura do filme, em todas essas, enfatizando os aspectos estéticos do vestuário caipira, do gestual caipira, bem como da organização espacial, arquitetura e sistema de criação e plantio, sendo também personagem-narrador. Sua voz sobre a imagem, com sotaque caipira, traz-nos o primeiro recurso do clichê, pois tal ação indica a elaboração de uma história oral, tipicamente difundida na contação de história como “causo”, dessa forma, o filme é contado, uma história de pescador representada em tela de cinema. A história do caipira e suas aventuras, melhor do que isso, é a história do caipira contada pelo próprio caipira, de seu modo, a sua maneira.

Essa livre condução do enredo permite a difusão dos clichês em múltiplas partes do filme. O conflito do caipira e da cidade, as simpatias e feitiçarias, o sotaque, a música, a oralidade compõem o eixo de construção em que tais clichês adquirem ação no eixo representativo da personificação do caipira de maneira cômica. É de forma hilária que Nhô Quim narra sua própria história, tudo o que ele passa necessariamente está atrelado a sua vontade de comer A Marvada Carne.

3.3 – AS MARGENS DO ROÇADO: UM CAUSO SOBRE O CAIPIRA ZÉZERO E A CIDADE

Nas abordagens cinematográficas presentes na representação caipira dentro do cinema nacional, verificamos uma constante representação estereotipada do caipira enquanto um sujeito rural atrasado ao progresso nacional. Desde os primeiros filmes humorísticos, do qual o caipira é o primeiro representante cômico de que se tem registro histórico dentro do cinema brasileiro, o sujeito rural através da clássica representação do clichê, fundado no princípio de estereotipia do cidadão rural. Convencionou-se a representar a comicidade como princípio da abordagem de representação do cidadão campesino do sudeste brasileiro, como já mencionado anteriormente nas clássicas atuações de José Gonçalves, Genésio Arruda e Amácio Mazzaropi.

O sucesso que a representação cômica do caipira adquire junto ao público brasileiro, em todas as esferas midiáticas, tornou-se um fator relevante para a manutenção da representatividade cômica de personagens caipira. Não a toa Amácio Mazzaropi, através da Produtora Amácio Mazzaropi (PAM) é o único caso ao longo dos mais de cem anos de produção cinematográfica nacional a lucrar através da produção fílmica independente. Este, apesar de se beneficiar da comicidade caricaturada de seus personagens, indicou em alguns instantes de sua diversa produção fílmica a preocupação em abordagens de cunho crítico social. No entanto, verificaremos que a abordagem crítica de forma direta e objetiva no cinema de Ozualdo Candeias, clássico realizador ligado ao cinema marginal. *Zézero* (1973) traz a abordagem do êxodo rural como forma de criticar aspectos da sociedade brasileira da segunda metade do século XX.

O diretor Ozualdo Candeias é um dos principais nomes do circuito do cinema marginal brasileiro, levando em consideração a confluência entre seu filme denominado “*A Margem*” de 1968 com a nomeação da produção independente do cinema nacional caracterizada como cinema marginal, referência direta ao nome do filme clássico de Candeias. As características desse movimento cinematográfico nacional são basicamente a produção paupérrima, equipe técnica reduzida, elenco composto por iniciantes e atores amadores, baixos recursos financeiros e exibição majoritariamente marginal e muitas vezes clandestinas, resultado do forte controle estatal da ditadura militar à produção cultural das artes brasileiras a partir da segunda metade da década de 1960 e, sobretudo, pós instauração do AI-5. O presente trabalho pretende abordar uma análise a respeito do filme “*Zézero*”, que junto com o filme “*Candinho*” (1976) são considerados por Candeias como produção “clandestina” e “subterrânea” dentro da filmografia do mesmo, pelos motivos mencionados neste parágrafo a respeito do cinema marginal brasileiro.

Entendendo *Zézero* como um dos mais importantes filmes do cinema nacional, tomo esta análise como contraponto ao restante da filmografia discutida e abordada nesta dissertação, na discussão dos personagens caipiras e na forma de representação dos mesmos dentro da história do cinema nacional. Para se ter uma idéia de como foi o processo de exibição deste filme, uma das principais críticas feitas a respeito da obra foi feita por Paulo Emílio Salles Gomes em exibição clandestina no Centros Acadêmicos da Universidade do Estado de São Paulo (USP), local onde esse importante teórico e crítico cinematográfico lecionava junto a atual reconhecida, nacionalmente e internacionalmente, Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA).

Cada qual apóia a redação dos textos que vão alimentar as páginas de jornais, revistas, livros ou folhetos de exibição "subterrânea" fora do alcance da censura, este último o caso de *Zézero*. A exibição do filme se valeu do circuito alternativo que se rearticulava então no movimento estudantil universitário, dentro dos centros e diretórios acadêmicos na Universidade de São Paulo. Era o momento em que os jornais das entidades discutiam o papel do estudante na vida da universidade, que se colocava em questão o papel da formação e da vida cultural dentro da luta política. Neste contexto, a escolha de *Zézero* não é gratuita. A fita faz parte de um conjunto batizado por Candeias como Cinema Subterrâneo: orçamentos nulos, películas em parte vencidas, linguagem inventiva e posicionamento crítico ante ao projeto de modernização do Regime Militar. Nesta escolha, pesa também uma curiosidade pessoal de Paulo Emílio, para a lida com filmes não convencionais, desenvolvida ao longo de seu trajeto e militância como conservador de cinematecas. (PINTO, 2014: 2)

Os aspectos relevantes a respeito da cultura caipira e da representação do personagem caipira no filme *Zézero* é carregado por experimentações no fazer fílmico, no roteiro e no sarcasmo humorístico repleto de crítica social. Candeias, nesta obra, preocupa-se com temáticas totalmente relevantes ao seu tempo, o enredo contextualiza o período de ditadura militar no Brasil e a abordagem cinematográfica é repleto de críticas a respeito das mazelas do êxodo rural como promoção de ascensão social, o universo das apostas em loterias, carnês do Baú da Felicidade (amplamente consolidados no Estado de São Paulo e no resto do país), na exploração do trabalho da metropolitano da construção civil e na irônica relação entre o sujeito rural e a grande metrópole.



Fig. 5. Frame do filme *Zézero* (1973): Em primeiro plano, à esquerda, *Zézero* compra carnês de jogos e loterias junto a um bookmaker/bicheiro, à direita.

Salles Gomes ao publicar sua crítica a respeito de *Zézero* junto ao folhetim de cinema do Centro Acadêmico de Física da USP, no ano de 1973, nos traz diversas reflexões da linguagem audiovisual de Candeias com uma eficiência tão presente na escrita do autor. Poucos críticos são capazes de identificar a multiplicidade de informações e reflexões a respeito de *Zézero* com a magnitude de Paulo Emílio, tendo em vista o filme de média metragem com pouco recurso de diálogos. O filme de Candeias não busca a elaboração de diálogos, mas a descrição através da montagem e da direção dos atores, na sua grande maioria

amadores ou com pouca experiência, o que não diminui a qualidade de atuação dos mesmos. A capacidade de Candeias em elaborar uma narrativa com essas características serão sempre uma linha de pensar o cinema fora do eixo comercial, longe das grandes salas de exibição de cinema, ao mesmo tempo que consegue alcançar uma linguagem muito eficaz para a construção da narrativa e abranger uma nova forma de se construir uma linguagem narrativa fílmica. Arrisco-me a enfatizar que essa é uma qualidade que poucos diretores possuem na história do cinema mundial, sobretudo no período em que o cinema clássico narrativo está consolidado e difundido em todo o mundo. Por isso, reafirmo a condição de *Zézero* como um dos mais importantes filmes da história do cinema nacional, infelizmente tão pouco presente na construção do pensamento social brasileiro.



Fig. 6. Frame do filme *Zézero* (1973): Personagem misteriosa e *Zézero* no campo

No entanto, a intenção deste texto não é afirmar a qualidade de Ozualdo Candeias, como realizador cinematográfico, nem de Paulo Emílio Salles Gomes, como pensador e crítico cinematográfico, mas inseri-los na discussão a respeito da representação do caipira no cinema. O eixo facilitador de uma abordagem dessa relevância é a conexão de ambos, por isso destacarei alguns trechos da crítica de Paulo Emílio para dimensionar a conexão da proposta acima mencionada.

O caboclo ingênuo do começo de *Zézero*, com seu feixe de lenha no ombro, era, em última análise, feliz. A noção de que o dinheiro não traz felicidade se insinua, e também a idéia de que a miséria é rústica e, afinal de contas, preferível à ilusão urbana. Esses arquétipos tradicionais de certo anarquismo, de certa literatura, e de certo cinema são, porém, sufocados em *Zézero* pela mais crua desesperança. Depois do prólogo da sereia, a história é desenvolvida de forma metódica e sem perda de tempo. Ultrapassados os umbrais da estação de Sorocaba, a miséria se revela. O caipira pratica um pouco de mendicância mas é logo aliciado pela construção civil. Num fluir do cotidiano, descrito com pontual repetição, são abertas duas ordens de parênteses, colunas mestres do âmago da fita: as cartas para a família e a satisfação sexual. (Trecho da crítica de *Zézero*, Paulo Emílio Salles Gomes: 1973)

Nessa descrição a respeito da personagem *Zézero*, Paulo Emílio sintetiza o enredo e nos traz informações que apenas pesquisadores e conhecedores dos ambientes filmados possuem. Ela não é totalmente apresentada. A estação de Sorocaba é apenas um exemplo concreto a esse respeito. Mesmo assim, *Candeias* é capaz de transmitir essa síntese em uma montagem extremamente incomum aos olhos viciados de um cinema clássico, ao mesmo tempo que nos faz imergir na situação da personagem principal. O enredo nos traz a personagem caipira em seu êxodo rural à grande metrópole, na tentativa de melhorar a condição financeira da sua vida familiar, com isso deixa seus parentes com a intenção de enviar seu escasso recurso financeiro para sua esposa e filhos, ao mesmo tempo que sempre vislumbra um retorno futuro. Obviamente não consegue sua tão sonhada ascensão financeira, sendo constantemente usurpado pela malandragem urbana com furtos constantes e tendo que se submeter ao precário emprego na construção civil. Tendo essa realidade como condição de vida, *Zézero* acaba por se ludibriar na tão sonhada premiação das apostas em jogos como loterias esportivas, carnês do Baú da Felicidade e demais jogos. Percebe-se ao passar do tempo, através da montagem como construção narrativa temporal, que a personagem principal se inicia na jogatina e acaba por se “afundar” nela, o que a princípio era fé na sorte passa a ser uma condição cada vez mais profunda nos gastos de seu escasso salário e, por consequência, na constante diminuição do envio de recursos financeiros aos seus familiares.

O que verificamos na composição evolutiva da personagem *Zézero* é a sua transfiguração do caipira para o sujeito urbano empregado. Trata-se da adaptação do sujeito rural em sujeito urbano. É visível a transfiguração corporal na linha temporal do filme, os primeiros planos de *Zézero* é o da representação clássica de um “Jeca”, do trabalhador rural voltando para sua casa após um dia de labuta, veste farrapos e usa chapéu de palha. Na cidade, esse sujeito é um corpo estranho, um deslocado, claramente um indivíduo fora do seu eixo social. Não a toa, furtos e desgraças ocorrem nesse primeiro momento, até a

oportunidade do emprego se apresentar. A partir de então há uma ruptura da imagem representada do caipira, muito por se tratar de um cinema sem falas, portanto tal mutação ocorre na corporalidade do ator, o rústico se adapta a vida moderna, o agrário se comporta agora como operário. A distância de sua família e a carência leva ao adultério e aventuras amorosas. Por duas vezes se apresenta em tela grande o romance com mulheres, por prostituição ou pela força. A carência do caipira nos é apresentada dessa forma, do qual destacamos a análise de Paulo Emílio Salles Gomes a esse respeito.

A quase insuportável gravidade de *Zézero*, contudo, será imposta pelas cenas de sexo. Em duas ocasiões, o pobre herói se envolve com meretrizes da várzea, uma vez com dinheiro e outra sem. O tratamento visual dado às duas passagens é semelhante. Se bem que em um o negócio é jogo, na outra, luta. A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago e do forçado é necessariamente a mesma.

A variedade da expressão dramática é, porém, assegurada pela trilha sonora da segunda sequência, onde predomina os rosnar de cães enfurecidos. O mesmo tema sonoro já aparecia no dia de pagamento da construção, e a associação não parece fortuita em *Zézero*. Ela exprime, ao seu jeito a nostalgia anárquica por um passado mítico de relações harmoniosas, e a aspiração utópica ao trabalho, no entender de muitos, é porém tênue. Nessa fita, qualquer esperança respira mal, as duas sequências de sexo nos marcam de forma direta e impiedosa. Há contratação, a propósito dessas mocinhas paulistanas caçando a subsistência nos terrenos vagos do arrabalde. Afinal, mal conhecemos as palavras novas criadas pelos frequentadores e usadas por praticantes de uma clandestinidade sexual ao léu e a céu aberto. Algumas delas despontam confusamente na trilha sonora de *Zézero*, rica em criatividade e drama. (Trecho da crítica de *Zézero*, Paulo Emílio Salles Gomes: 1973)

A ausência de diálogos diretos é importante para inserção musical e introdução de ruídos específicos para a construção dramática. Candeias é magistral nesse sentido, o filme não seria o mesmo sem a inserção do rádio, da viola caipira, dos rosnares de cães, das buzinas e demais ruídos. O caipira na cidade e essa contradição é amplamente auxiliada pelos recursos sonoros. O filme só se é compreendido em sua essência ao associar a imagem muda ao som complementar, por isso Paulo Emílio enfatiza a mescla sonora com a construção imagética como importantíssimo para a construção narrativa do filme. O caipira é representado pelo auxílio sonoro, desde seu encontro com uma fada misteriosa, uma entidade feminina fantasiada de películas e carregadas de mídia impressa (revistas e jornais), propagandista de ideologias hegemônicas. Salles Gomes a interpreta como uma sereia, talvez para incutir a presença folclórica dos contos caipiras na construção da personagem no filme.

Por fim, a jornada de *Zézero* não tem como ser exitória. Os recursos narrativos do cinema marginal, de modo geral, mas também das abordagens fílmicas de Ozualdo Candeias

não buscam o conto romantizado, ou o final feliz, mas sim o sarcasmo, o lixo, o podre, como ficou reconhecido a produção cinematográfica marginal, o cinema Boca de Lixo. Mesmo quando Zézero conquista a tão sonhada redenção financeira, através do jogo, seu final não será feliz. O mais irônico é a representação imagética e a narração nos trechos finais do filme. O diálogo entre a fada, bruxa, ou sereia, cada qual faz sua reflexão a respeito da personagem misteriosa, e a personagem Zézero traz a irônica contradição entre ascensão financeira e felicidade vivida, a ausência dos prazeres afetivos em contraponto ao prestígio e desfrute da riqueza. Vale ressaltar que a relação dinheiro e felicidade é abordado por Candeias como uma associação hipotética, ou utópica. *Zézero* é uma representação de cunho crítico social, trabalhando paralelos entre o rico e o pobre, o caipira e o urbano, o feliz e o infeliz, o sonho e a realidade. São opostos complementares e o filme representa isso, pois é a relação do atraso com o moderno, que podemos resumir no filme como na relação entre a boca e o cu... Ou então, pensando um cinema diferente, a Boca do Lixo e o Cu do Prestígio!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho propôs atingir através da análise histórico-cultural a relação entre a tradição cultural caipira e suas formas de representação no cinema nacional, entendendo os aspectos dinâmicos da transformação social e urbana no século XX como forma de valorizar a memória social e cultural brasileira. Relacionando as formas de representação de personagens caipiras e sua representação cênica nos filmes com os estereótipos criados pela literatura, arte, teatro e cinema e sua consolidação ao público nacional.

A dinâmica transformação social brasileira no século passado, com a industrialização e o êxodo rural, estabeleceram paralelamente com o desenvolvimento da indústria cultural nacional uma representação caricata do caipira brasileiro, estigmatizado como símbolo do atraso em relação ao progresso urbano-industrial à partir da literatura de Monteiro Lobato. Buscou-se relacionar essa imagem caricata construída em um período histórico com o sucesso de personagens caipiras nas artes e, especialmente, no cinema.

Entender o processo de desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira em conjunção com as transformações econômicas, sociais e políticas no século XX, constitui

nesse trabalho, uma reflexão e análise da consolidação da tradição caipira na memória cinematográfica em diferentes tempos, ultrapassando o processo histórico de urbanização das grandes metrópoles e valorizando a tradição agrária em seus aspectos nostálgicos perante a sociedade brasileira, símbolo do sucesso da caricata representação caipira até mesmo no século XXI.

Para o cinema nacional, a temática caipira é apenas mais um elemento de um múltiplo aspecto da produção filmográfica, mas o sucesso que a atuação cênica performática, o exagero nos sotaques e a forma de composição vestuário dessas personagens, indicam a ampla aceitação do público de maneira secular. Dessa forma, valorizamos a memória de importantes referências cinematográficas como José Gonçalves, primeiro ator a protagonizar um filme humorístico no cinema nacional, através de uma personagem caipira; Genésio Arruda e Sebastião Arruda, importantes atores performáticos do teatro e do cinema, também presente nos primeiros filmes sonoros desenvolvidos no país; Amácio Mazzaropi, o maior símbolo da representação caipira na história do cinema e único produtor independente a gerar lucros com bilheterias no cinema. Referenciamos também as atrizes como Genny Prado, muito presente nos filmes de Mazzaropi e também na composição de elenco do filme *A Marvada Carne*, além de destaque para as performances de Fernanda Torres e Gorete Milagres, em filmes analisados nesta dissertação. Destacamos, por fim, ao importante componente humorístico de personagens caipiras para consolidação de diversos comediantes da televisão e do teatro.

A produção desta pesquisa desencadeou perigosas descobertas por parte do pesquisador, das quais não podemos nos aprofundar para não transformar essa pesquisa numa tese. Posto dessa forma, valorizo a pesquisa como aprendizado pessoal e a escrita como processo temático, dos quais procurei relacionar o estereótipo social do caipira e sua relação com o cinema, sobretudo, nos filmes cômicos. Além disso, produção histórica, antropológica e etnográfica possibilitaram a compreensão do processo de produção fílmica dos filmes analisados como resultado direto entre pesquisa e produção cinematográfica, pois concluo com veemência que sem pesquisa não há roteiro e, sem roteiro não há filme, com especial ênfase nos filmes analisados.

Por fim, entendo a estereotipia das personagens caipiras como um processo histórico socialmente construído, como forma de transformação econômica e social de uma determinada época em que o sujeito agrário é entendido como atraso ao progresso nacional. Atualmente, em tempos de valorização do humor politicamente correto, faz-se necessário uma

alteração nas formas de se trabalhar com a comicidade, com intuito de desconstruir estigmas que segregam a sociedade, no pretexto de não estimular e difundir preconceitos difamatórios em relação às personagens. Nos filmes analisados no último capítulo, busquei a análise de filmes que possuem caráter de homenagem a cultura caipira, aos trabalhos de Mazzaropi enquanto ator/produtor de alta relevância nacional, bem como filmes compostos com críticas diretas e indiretas a aspectos de relevância pública.

A intenção não foi qualificar críticas em relação a postura de estigmatização performática para personagens caipiras, para tal exigiria uma pesquisa muito mais elaborada em relação a história social brasileira e um maior aporte de análise filmográfica. No entanto, destacamos constantes aspectos machistas, racistas e de preconceito em relação ao caipira, transposta na configuração social do sujeito agrário como atrasado em relação ao sujeito urbano na representação cinematográfica, sobretudo nos filmes de Mazzaropi. Porém, destacamos que o intuito da pesquisa foi valorizar uma tradição histórica cultural do povo caipira e como ela se configura nos seus aspectos performáticos dentro do cinema, nesse sentido, o estereótipo da representação do caboclo sudestino é a principal fórmula da comicidade dos filmes de temática caipira e o seu sucesso e aceitação são comprovadas pela história.

REFERÊNCIAS

A MARVADA CARNE. Direção: André Klotzel, Produção: Claudio Kahns. Roteiro: André Klotzel e José Roberto Eliézer. São Paulo (BR): Tatu Filme, 1985. (75 min).

ABREU, Nuno Cesar. Anotações sobre Mazzaropi – O Jeca que não era Tatu. Revista Filme e Cultura. Edição Fac-similar - 43 a 48, s/d.

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

CÂNDIDO, Antônio. “Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida”. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

CORNÉLIO PIRES. Via web em: <http://www.corneliopires.com.br/>. Acessado em: set. de 2017.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. A última vitória do Jeca em Tapete Vermelho: A consagração do personagem Mazzaropiano. I Seminário Internacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNESP de Marília – Brasil Contemporâneo: perspectivas e desafios. UNESP – Marília, SP – 22 a 24 de setembro de 2015.

CUNHA, Euclides da. “Os Sertões: Campanha de Canudos”. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

EDUARDO, Cléber. Tapete Vermelho, de Luiz Alberto Pereira. Revista Cinética, 2005. Via web em: <http://www.revistacinetica.com.br/tapetevermelho.htm>. Acessado em: nov. 2012.

GENÉSIO ARRUDA. Via web em: <http://genesio-arruda.blogspot.com.br/>. Acessado em: set. de 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. “Em busca de um teatro pobre”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Zézero. Folheto de programa de cinema do Cefisma – Centro Acadêmico de Física da USP. São Paulo, 1973.

LEITE, Sidney Ferreira. Mazzaropi, a Vera Cruz que deu certo. IN: LEITE, Sidney Ferreira. Cinema Brasileiro – Das origens à Retomada. – 1ª. Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. “Os Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, melanésia”. 3. ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emilio Salles Gomes assiste a Zézero (1974), de Ozualdo Candeias. In: REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3. Ed. 5. Janeiro-Junho, 2014 (Comentário de Documento).

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SILVA, Aline Lisboa da; SILVA, Andrea Lisboa da. A Representação da Figura do Caipira no Cinema Brasileiro: Análise do Longa-Metragem ‘Tapete Vermelho’. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.

TAPETE VERMELHO. Direção: Luiz Alberto Pereira. Produção: Ivan Teixeira e Vicente Miceli. Roteiro: Rosa Nepomuceno e Luiz Alberto Pereira. São Paulo (BR): Pandora Filmes. LAPFILME Produções Cinematográficas Ltda. 2006. (102 min).

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

UM NOVO OLHAR SOBRE A TEMÁTICA CAIPIRA – ENTREVISTA COM ANDRÉ KLOTZEL. In.: REVISTA FILME E CULTURA. Edição Fac-Similar: 32 a 42, s/d.

ZÉZERO. Direção/Produção/Roteiro: Ozualdo Candeias. São Paulo (BR): 1973. (32 min).