

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO  
LICENCIATURA EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUÍSA BILARD SICHERLE

**CINEMA E MEMÓRIA: O IMAGINÁRIO CAIPIRA A PARTIR DE MAZZAROPI**

Niterói

2019

LUÍSA BILARD SICHERLE

**CINEMA E MEMÓRIA: O IMAGINÁRIO CAIPIRA A PARTIR DE MAZZAROPI**

Monografia apresentada à  
Universidade Federal  
Fluminense como requisito para  
obtenção do grau de licenciada  
em Cinema e Audiovisual.

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURÍCIO BRAGANÇA

Niterói

2019

## DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa

aos que lutam pela sua memória e enxaguam suas raízes

e às crianças de São Luís do Paraitinga, que assim como eu, crescem consumindo produtos culturais distantes da sua realidade e carecem de referências legítimas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço

à minha avó Idiany por me contar histórias do Pedro Malasartes

aos donos de locadora de São Luís do Paraitinga por me alugarem os filmes do Mazzaropi

ao professor Adilson por me despertar o amor pela arte e pela educação

ao meu pai pelo esforço em me entender e apoiar

ao tio Paulo pelo incentivo e provocações

à minha mãe pelo exemplo de coragem

ao meu primeiro chefe, Thomas, pelos conselhos

aos professores do IACS por me ensinarem muito mais do que cinema

ao meu orientador Maurício pela ajuda, compreensão e paciência

a UFF por me proporcionar vivências únicas

aos meus alunos peruanos e luizenses por revolucionarem a minha vida

ao meu amigo Gil por ter me recebido no Rio de Janeiro

aos luizenses Camilo e Paula, que me acompanharam na minha aventura carioca

aos meus amigos de curso Vini, Maria e Yuri, que fizeram de Niterói um lar

aos queridos André e Caio por me inspirarem sempre

e ao meu companheiro e revisor, Pedro, pelo apoio, bom humor, carinho, paciência, amizade e por sempre me mostrar o que eu não vejo sozinha. Aprendo muito com a gente.

## RESUMO

Na presente dissertação apresentamos uma análise do imaginário cultural do universo caipira a partir dos filmes de Mazzaropi: *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960), *A tristeza do Jeca* (1961), *No Paraíso das solteironas* (1969) e *O Corintiano* (1966). Assim, traçaremos os símbolos representados pelo diretor através da investigação de suas principais referências, responsáveis por conquistar grande parte da simpatia e identificação do público. A pesquisa também demarcará em que aspectos o realizador reflete as contradições vividas pelos sujeitos caipiras devido ao desenvolvimento e êxodo rural vividos pelo Brasil na segunda metade do século XX. E por fim, demonstrará de que maneira essas representações estão presentes nas novas peças culturais produzidas no ambiente de São Luís do Paraitinga, uma das principais inspirações e cenários dos filmes de Mazzaropi.

**Palavras chave:** cultura caipira, memória social, Mazzaropi, cinema e memória, cinema brasileiro.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO.....   | 08 |
| 1. A CONSTRUÇÃO E A RESTRUTURAÇÃO DA MEMÓRIA PELOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO.....                                | 11 |
| 2. AS ESCOLHAS NARRATIVAS DE MAZZAROPI PARA REPRESENTAR O RURAL NO CONTEXTO DA MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA..... | 18 |
| 3. OS ECOS DO IMAGINÁRIO CAIPIRA DE MAZZAROPI NAS NOVAS PRODUÇÕES DESSE GRUPO SOCIAL.....                   | 31 |
| CONCLUSÃO.....  | 42 |
| REFERÊNCIAS.....  | 45 |

## INTRODUÇÃO

A motivação para essa monografia surgiu da necessidade de entender minhas próprias referências cinematográficas, para assim, estabelecer um canal de comunicação aberta entre as bases que ajudaram a formar o meu olhar sobre cinema e os produtos que realizo a partir delas.

Ao entrar na universidade me deparei com pouquíssimos estudos e abordagens sobre o impacto do cinema de Amácio Mazzaropi na história da cinematografia brasileira. O fato de a academia ignorar tanto um símbolo forte para a minha memória cinematográfica pessoal me intrigou e levou a pensar quais seriam os motivos. Para além do fato de os críticos contemporâneos ao diretor não receberem bem o seu trabalho, muito por considera-lo alienante, acredito que a distância entre os centros acadêmicos brasileiros e o universo representado por Mazzaropi em seus filmes foi uma peça chave para que os estudiosos não reconhecessem o tamanho do potencial que essas produções carregam ao explorar tão profundamente um momento histórico e um grupo social do Brasil.

No contexto do desenvolvimentismo brasileiro que causou um enorme fluxo migratório do campo para a cidade, devido à mecanização do campo e o crescente processo de mecanização, o êxodo rural e a vida urbana desembocaram em mudanças profundas na organização social, espacial e econômica do Brasil. Essas migrações foram mais intensas na segunda metade do século XX, momento em que Mazzaropi estava produzindo.

O cineasta conseguiu representar esse marcante momento histórico brasileiro de maneira brilhante, tornando possível que grande parte da população se sentisse identificado com seus personagens e narrativas, e consolidando-se como o produtor mais bem sucedido de toda a cinematografia brasileira. Nesse sentido, por considerar a capacidade de comunicação com o público, que pressupõem uma identificação, a maior potência do cinema e de outras mídias audiovisuais, parece-me urgente destacar no meio acadêmico algo que o imaginário popular já sabe: a majestosa habilidade de conexão

entre produtor e espectador desempenhada por Mazzaropi ao expor as mais complexas contradições desse momento histórico, marcado pela reformulação cultural e social.

Depois desse feito, poucos cineastas conseguiram estabelecer essa relação de proximidade com seu público, talvez pela distância entre academia, indústria e povo, o cinema nacional tenha perdido força em fazer-se interessante para a massa, mas também, é necessário marcar as transformações sofridas pelo arranjo cinematográfico brasileiro, como por exemplo, a devassa diminuição do número de salas no território nacional.

Desse modo, constatando o intenso desmonte que os meios para a produção cinematográfica brasileira têm vivido, e a esmagadora concorrência feita pelos filmes norte-americanos nas salas de cinema no Brasil, senti que resgatar o olhar para um produtor nacional de tamanho sucesso seria uma verdadeira injeção de autoestima, para não nos esquecermos de que a reinvenção sempre é possível. Em momentos históricos como esse se faz ainda mais importante a fala sobre o cinema nacional, a fim de expressar suas potências e reassumir a sua força como o maior espaço possível para uma representação fiel do que somos e vivenciamos.

Para além da sua importância para a história do cinema nacional, o trabalho de Mazzaropi exerce grande influência sobre a construção da minha identidade cinematográfica, por ter sido criada no interior de São Paulo, em uma cidadezinha chamada São Luís do Paraitinga, que serviu de inspiração e cenário para o diretor, cresci assistindo a seus filmes, que foram o meu primeiro contato com cinema nacional.

Reconhecendo a sua relevância na minha formação, pude observar a grandeza do seu impacto na vida das pessoas a minha volta, da geração da minha bisavó até a minha, as produções de Amácio Mazzaropi foram as maiores, se não únicas, fontes de auto reconhecimento nas telas de cinema. O grupo social e cultural de São Luís é regado por todos os lados pelas representações de Mazzaropi, que fazem parte de uma memória coletiva ligada a história, a identidade e ao cinema. O que quer dizer que, é através desses



filmes que essa população se enxerga e enxerga seu passado, tornando a obra do realizador taubateano um rico espaço de memória.

Para entender como a memória e as referências que ela carrega sobrevivem e se transformam com o tempo, no primeiro capítulo desse trabalho, demarcaremos o contexto histórico da ação de Mazzaropi e introduziremos os conceitos de memória e cultura que usaremos para analisar o seu impacto na sociedade.

No segundo capítulo, apresentaremos uma breve biografia do diretor e analisaremos alguns de seus filmes, assim como as suas referências mais claras presentes em seus projetos, entendendo como as narrativas foram construídas gerando tamanha identificação com o público e o grande potencial de representação das contradições vividas pelo Brasil da época.

Por fim, no último capítulo, entenderemos como o universo caipira criado por Mazzaropi para representar o momento e a cultura dessa população perpetua até hoje, trazendo novas produções e produtores para alimentar esse imaginário.

Com isso, espero compreender os códigos cinematográficos e os símbolos do imaginário caipira que me formam e causam tamanha comoção na minha comunidade até os dias de hoje, além de perceber como essa permanência se dá em um cenário de tanta inovação tecnológica nos meios de comunicação e nas mídias.

## **1. A construção e a reestruturação da memória pelos meios de comunicação**

Nesse capítulo, trataremos de apresentar os conceitos e ideias que serão usados posteriormente para análise da produção de Mazzaropi e para construção de relação entre ela e os demais produtos culturais realizados no mesmo grupo social, em especial a comunidade caipira de São Luís do Paraitinga. Para isso, nos aprofundaremos na correspondência entre a memória e as mídias, de forma a entender como os elementos formadores de identidade cultural permanecem através do ambiente midiático.

Em seu trabalho “O cinema como dever de memória”, Luciana Veras cita o filme “O Processo” (2018) como um prestador de serviço “a um país que se orgulha de não preservar/incentivar a memória” (VERAS,2018,p.3). Para estruturar a sua argumentação, a autora usa de algumas reflexões do filósofo francês Paul Ricoeur sobre a memória e a sua relação com a história:

“A história engloba um horizonte de acontecimentos passados mais amplos do que a memória, cujo alcance é mais reduzido e pode parecer devorado pelo vasto campo do tempo histórico. [...] Todas estas razões fazem com que possa existir um mal-entendido persistente entre o conhecimento histórico e a memória.” (RICOEUR, 2003, p.5).

Nesse sentido, podemos entender que a história é um filtro mais científico das várias memórias, e que considera, além de objetos concretos do passado, o que há em comum entre as experiências narradas por sujeitos ou sociedades específicas, tomando consciência dos lugares de fala e interesses divergentes nesses discursos. Ele afirma, ainda, que a história da cultura é a maior responsável por tentar incluir a memória ao campo histórico, isso porque, a cultura pertence ao imaginário de identidade de um povo, aspecto profundamente ligado à memória coletiva do grupo sociocultural.

É também a partir desse imaginário coletivo que se formam as identidades individuais dos sujeitos pertencentes ao grupo social, “através da orientação dos símbolos de identidade do seu mundo social, símbolos que são personificados nas formas objetificadas das tradições culturais compartilhadas” (SOALHEIRO, 2014, p.53). Em sua dissertação “Jane Austen é Pop: O papel

do leitor e do espectador na Austen Mania”, Marcela Soalheiro traz os aspectos responsáveis pela formação da memória relacionada à autora inglesa, e para isso cita Jan Assmann, “Memória cultural é um tipo de memória coletiva, no sentido de ser compartilhada por um número de pessoas e de transmitir para essas pessoas um coletivo, isto é, identidade cultural” (ASSMANN, 2008, p.110).

Essa memória social é justamente o que define uma sociedade, quer dizer, suas crenças e reconhecimento enquanto grupo, e ela, por sua vez, é interdependente da memória individual. Esta última está ligada às experiências vividas pelos indivíduos quando em grupos sociais, enquanto a memória coletiva é fruto de um passado comum registrado pelas interpretações das vivências experimentadas pelos seres constituintes de determinada comunidade. Como organiza Marcela Soalheiro:

A memória do indivíduo, então, será construída através da sua interação com os outros que o cercam. A questão é que esses “outros” não serão quaisquer junções de pessoas com as quais o sujeito se relaciona, mas grupos que tem uma concepção de identidade, de unidade e das suas múltiplas peculiaridades através do compartilhamento da imagem de um passado comum. Então, esses grupos serão comunidades onde os sujeitos conseguem olhar para o passado de forma a reconhecer um elo que os conecta, uma imagem comum que os liga. (SOALHEIRO, 2014, p. 54).

Dito isso, o que nos interessa pensar agora é o papel do aparato cinematográfico enquanto espaço de permanência e resistência da memória, e para isso, vale pontuar mais uma contribuição de Ricoeur em seu discurso sobre “Memória, história, esquecimento”:

[...] do dever de fazer memória, como se diz; o dever de não esquecer, para antecipar a nossa última reflexão. O dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação, de uma história criminosa, feita pelas vítimas; a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça que devemos às vítimas. (RICOEUR, 2003, p.6).

A partir dessa reflexão, podemos pensar em tentativas cinematográficas de retomar situações, comunidades e/ou indivíduos que tiveram seu sofrimento apagado pela história, quer dizer, tiveram a sua memória excluída do campo histórico, ou ainda, usando dos termos do próprio autor, trata-se de memórias feridas pela história:

[...] a questão do dever de memória ou de outros problemas cruciais que apelam a uma política da memória – amnistia vs crimes imprescritíveis - podem ser colocados sob o título da reapropriação do passado histórico por uma memória instruída pela história, e ferida muitas vezes por ela. (RICOEUR, 2003, p.1).

É muito comum, quando falamos em apagamento cultural, econômico e social de sociedades inteiras – ou a tentativa de fazê-lo -, pensarmos em casos de massacre e de extrema violência, como o holocausto, o extermínio indígena na América e no Brasil, principalmente, a escravidão dos negros africanos.

No entanto, em todos esses exemplos de aniquilação, ademais da supressão física desses corpos, esteve em jogo, e em alguns casos ainda está, o silenciamento cultural dessas populações, processo histórico de excluir a memória coletiva desses povos do circuito hegemônico cultural.

Com isso, em que sentido o cinema se torna um ambiente de dever de memória? A preservação da memória, fosse das técnicas ou dos rituais, ocupa um espaço de privilégio nas organizações sociais humanas, uma vez que, “deixar a sua marca” pode ser entendido como o único meio de perpetuar-se após a morte. No âmbito individual, tal permanência se deu principalmente através da procriação, enquanto na esfera coletiva, a memória de povo, construída também pelas memórias individuais, é reproduzida através da cultura.

A recordação sempre foi parte importante da estruturação de qualquer sociedade, responsável por manter vivas a cultura e a história. A maneira como significamos e registramos os fatos, as sensações e as experiências que formam a memória é o que muda dependendo do tempo e do espaço. Seja através da oralidade, da escrita, da fotografia, do cinema ou das múltiplas mídias que conhecemos hoje com o avanço tecnológico, o objetivo humano sempre foi assentar a sua identidade e as suas lembranças.

Os veículos que os diferentes grupos sociais usam pra isso, tanto quanto o conteúdo neles compreendidos, interferem na construção do imaginário do passado. No contexto oral, principalmente, mas também em todos os outros, uma coisa é bastante considerada no momento de transmissão dos saberes: de quem vem a informação. A credibilidade do anunciante era peça chave para a confiança na informação, digo era, porque, ainda que sejam relevantes títulos

jornalísticos, acadêmicos etc, o desenvolvimento da tecnologia trouxe a representação imagética como o centro da divisão entre o que é real e o que não é. Quer dizer, o crédito na ideia expressa não está mais aliado à confiabilidade por quem fala, mas sim aos aparatos audiovisuais, capazes de proporcionar uma experiência de imagem do passado ao espectador. Ao lembrar Joel Black, Bruna Veiga:

Se antes o produto impresso continha credibilidade pelo respeito à palavra escrita, hoje o audiovisual tem ainda mais credibilidade pelo efeito do real que transmite. É o que Black define como 'indexical sign', uma imagem diretamente ligada ao seu referente, com a mínima interferência de quem a produz. (VEIGA, 2011, p.39).

No entanto, de igual ou maior importância do que o conteúdo levantado por esses meios de comunicação é a escolha narrativa e quem a faz. Quer dizer, é mais relevante para a estruturação da memória no presente o meio de reprodução informativa e seu detentor, do que a matéria, a argumentação diz mais sobre o objeto do que ele em si. Na prática, isso significa que os “donos” dos discursos sempre influenciam a informação, e em um cenário em que o interlocutor é considerado pelo espectador, as chances da reformulação de lembranças mais conscientes aumentam.

É sabido que o ponto de partida é grande influenciador do lugar de chegada, por isso, as lembranças – vividas ou imaginadas – são peças chaves para a determinação do futuro do indivíduo e de seu povo. Nesse sentido, os fazedores de história e de memória possuem vasta vantagem na proteção e manipulação de seus interesses, podendo escolher uma ou outra representação que mais caiba nas suas intenções. O que quer dizer que, ao recebermos qualquer discurso é necessário considerar de onde ele vem, e é por esse motivo que a falta de senso crítico frente às imagens tidas como “verdades absolutas” é tão perigoso.

Além disso, as representações do presente ou do passado, que servirão de referencial histórico no futuro, nem sempre são arranjadas por representantes das comunidades tratadas, como no exemplo dos discursos hegemônicos sobre a escravidão, causando um déficit histórico pra memória dos descendentes dos indivíduos desses grupos sociais. Ainda segundo Paul Ricoeur, durante conferencia em Budapeste:

Falamos de reapropriação do passado histórico, é preciso falarmos igualmente da privação dos atores do seu poder originário, o de narrarem-se a eles próprios. É difícil destringir a responsabilidade pessoal dos atores individuais, da das pressões sociais que trabalham subterraneamente a memória colectiva. Essa privação é responsável por esta mistura de abuso de memória e de abuso de esquecimento que nos levaram a falar de demasiada memória aqui e de demasiado esquecimento ali. É da responsabilidade do cidadão guardar um justo equilíbrio entre estes dois excessos. (RICOEUR, 2003)

É fato que nenhuma lembrança é em verdade reviver os acontecimentos do passado, mas sim uma reformulação desse pretérito através das lentes do presente:

“Lembrar não é, pois, um movimento que nos remete novamente à própria vivência passada, mas um trabalho de reconstrução, de releitura das experiências do passado com as imagens do presente.” (MENESES, 2008, p.103).

Ou seja, mais interfere na construção da memória, seja ela social ou individual, a conjuntura de análise das representações passadas do que elas propriamente ditas. Desse modo, é evidente a importância de resgatar o princípio da credibilidade do orador, mencionada acima, ao receber as imagens impressas de um tempo que não vivemos ou que vivemos há muito tempo, o que quer dizer que, o audiovisual não deve ser lido como um espelho da verdade, mas sim como uma representação de um momento espacial e temporal, e isso significa levar em conta quem produz esses códigos imagéticos, como se fosse uma história contada, o que de fato é.

Um dos principais autores de construção de memória é a indústria cultural de massa, “Joel Black considera que o audiovisual é ‘A’ mídia para a cultura de massa, porque além de ser a mais consumida, é a que mais se alimenta da própria cultura de massa” (VEIGA, 2011, p.42). Isso quer dizer que a construção da memória social está sob controle dos interesses lucrativos de quem produz o audiovisual de massa, tornando ainda mais perigosa a crença desenfreada nas imagens do real.

As mídias são os principais veículos de reprodução da memória cultural, tais como músicas, textos, imagens e em especial, para esse trabalho, os filmes. As normas e eventos considerados importantes para o grupo social são eternizados através desses artifícios, que servirão de referência para a produção de novos produtos culturais que vão tratar de reproduzir os códigos

da memória e de acrescentar novos elementos, ou seja, se mantém um pouco do modelo, mas também, em alguma medida, o transforma.

Para tal discussão, cabe emprestarmos o termo usado por Soalheiro em seu trabalho sobre Jane Austen, a “espiral de referências”:

A figura da espiral se torna crucial neste momento devido ao dinamismo que empresta ao fenômeno que tentamos definir. Ao contrário de “fluxo” ou “círculo” (entre outras nomenclaturas possíveis) a espiral se estende e se contrai, se aproxima e se distancia, mas está sempre unida por um fio constante que nunca perde o vínculo com o ponto inicial que lhe apoia. Este aspecto visual dá conta da especificidade das questões pertinentes a estas referências que se interligam, construindo uma imensa conexão de informações interpretadas e compartilhadas, mas que mantém o ponto inicial em Austen. (SOALHEIRO, 2014, p. 41).

A partir dessa perspectiva, nos próximos capítulos analisaremos a obra de Mazzaropi e sua influência nas produções culturais contemporâneas e posteriores a ele. E para isso, mais um conceito usado por Marcela Soalheiro se faz importante, considerando a importância do espectador no processo da espiral de referências:

A relação já não é mais unilateral: o cinema devolve imagens às páginas que lhe emprestaram o texto. E, para essa troca funcionar efetivamente, o leitor é o principal agente. É dele a construção de significado. Ao considerar-se parte integrante do processo, esse leitor intermediário modifica a sua postura. Seu desejo de reconhecer-se nas produções, realizar suas fantasias criativas a respeito desse universo e de se tornar mais uma peça nesta espiral faz com que ele produza conteúdo. (SOALHEIRO, 2014, p. 43).

A esse leitor, a autora chama de intermediário, por considera-lo capaz de fazer uma leitura mais complexa dos diferentes produtos e das diversas mídias em que estão apresentados, possibilitando uma interpretação ampla de uma memória coletiva evidenciada em vários meios de comunicação. Considerando as fontes e as tantas representações de uma mesma identidade social, no próximo capítulo, traçaremos paralelos entre diversos autores que serviram de referência para que Mazzaropi conquistasse a credibilidade do público, além de demonstrar quais contribuições o diretor trouxe para a formação identitária desse grupo.

Também a partir de uma perspectiva do que foi o êxodo rural no Brasil, no segundo capítulo desse trabalho, analisaremos alguns filmes de Mazzaropi

para encontrar os aspectos de permanência e de transformação da memória coletiva do grupo social que sofreu essas modificações históricas.



## **2. As escolhas narrativas de Mazaropi para representar o rural no contexto da modernização brasileira**

As mudanças no cenário socioeconômico brasileiro com a chegada da urbanização, marcada pela mecanização do campo e o crescimento das cidades, causou mudanças espaciais e culturais profundas. Nesse capítulo, vamos traçar um referencial histórico para melhor compreender o lugar da obra de Mazaropi na memória social dos grupos de identificação que vivenciaram essas transformações multilaterais. Através da análise e comparação de alguns de seus filmes, pontuaremos as escolhas que, além de representar esse momento histórico, servem de referencia para a construção da memória do grupo social que estampa e contribuem para a formação do imaginário caipira na cultura brasileira.

A configuração social no campo, antes das modificações causadas pela modernização, era estruturada por grupos familiares autônomos, na medida em que produziam insumos para sua subsistência. Para complementar o acesso aos bens de necessidade básica, as famílias estabeleciam relações de ajuda mútua e troca de excedentes de produção, que estavam ligadas aos laços de parentesco e compadrio que existiam entre esses núcleos.

No entanto, essa autonomia já demonstrava as suas limitações, uma vez que o acesso a produtos e serviços, como instrumentos de trabalho e atendimento hospitalar, dependiam de uma conexão com sociedades de maior avanço tecnológico. Esse alcance se dava através de uma relação de clientelismo, em que os grandes proprietários influentes política e economicamente nos centros urbanos proporcionavam aos caipiras essas oportunidades, em troca da legitimação do seu poder também no campo.

Com a chegada das possibilidades de modernização da produção agrícola e pecuária, os investimentos são destinados às propriedades dos grandes fazendeiros, Filipe Steffen, em seu trabalho “Denúncia e Deslumbramento: Representações no Cinema Brasileiro a cerca do Êxodo Rural”, completa ao afirmar que “O caboclo é antes ocupante da terra que um proprietário”:

O sistema tradicional de aquisição de terras, a sesmaria e a posse, privilegia o fazendeiro, que garante a ele as terras mais férteis e melhor localizadas, sendo as áreas onde não se justifica a aplicação de grande capital destinada aos caboclos. Assim, se estabelece uma relação de interdependência, na qual o trabalhador livre ganha a posse da terra e o fazendeiro tem suas terras marginais ocupadas, configurando a categoria de agregado. Através da influência político-administrativa o fazendeiro garante a propriedade da terra e pelo poder político controla seus agregados, que necessitam da proteção legal. Portanto, toda a relação entre fazendeiros e agregados, para acesso à terra, se dava com forte caráter paternalista, no qual o vínculo pessoal decidia o futuro do caboclo. (STEFFEN, 2013, p. 15).

Tal fragmento reafirma a dependência do pequeno produtor do campo em relação ao grande proprietário de terras rentáveis, mas essa subordinação tornou-se ainda mais profunda com a nova economia de mercado, que tinha o poder de compra como a única forma de obtenção de insumos, gerando abalos profundos à estrutura tradicional familiar de interdependência em que viviam esses sujeitos “agregados”.

Junto ao impasse gerado pela inevitabilidade da compra, estavam a falta de conhecimento sobre o funcionamento do mercado e o uso de métodos antiquados de produção, formando assim uma situação limitante a essa população que antes vivia para gerar o suficiente:

A integração da população na agricultura de mercado gera necessariamente a crise dos meios de subsistência. As terras não são mais abundantes e passam a serem arrendadas, ao invés de cedidas. Além disso, as necessidades passam a ser satisfeitas pela compra, e nem sempre a venda dos excedentes é suficiente. A relação de clientela continua, só que agora com o financiamento da produção, gerando o endividamento, podendo gerar a perda de pequena propriedade no caso do sitiante. Somando-se as técnicas ultrapassadas de plantio com a falta de experiência no comércio, vemos um quadro insustentável para o meeiro, parceiro ou sitiante, que os levam a se sujeitarem ao trabalho assalariado. Assim, o destino do trabalhador rural foi abandonar gradualmente as estruturas tradicionais para se integrar a economia nacional através do trabalho assalariado, no campo ou na cidade. (STEFFEN, 2013, p.16).

Nesse contexto, a vida dos trabalhadores rurais mudou por completo, algumas famílias permaneceram no campo onde se submeteram ao trabalho assalariado nas grandes propriedades, mas uma grande parcela seguiu para as cidades em busca de maior qualidade de vida e de integrar-se ao novo mercado. É a partir desse referencial histórico que analisaremos o trabalho de Amácio Mazzaropi, buscando as representações da inadequação e marginalização dessas comunidades quando as suas tradições são abaladas,

quer dizer, as contradições e mecanismos de sustentação cultural e memória coletiva desse grupo social fragmentado pelas consequências da implantação do ideal de desenvolvimentismo no Brasil desse período.

Além do momento histórico, como defendido no primeiro capítulo, a importância da consideração da fonte do argumento para melhor compreendê-lo, vale marcar as características da figura de Mazzaropi para entender o olhar pelo qual essas imagens foram traduzidas. Com raízes na cidade de Taubaté, interior de São Paulo, Amácio tinha grande influência circense, por ter sido o circo o cenário onde iniciou o seu desenvolvimento como ator, que o levou a participar do programa da TV Tupi “Sai da Frente” e mais tarde de filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Mas foi mais a frente, em 1958 que o artista fundou a PAM Filmes e começou a realizar seus próprios projetos audiovisuais, desempenhando o papel de roteirista, diretor, ator, produtor e distribuidor de cinema.

O realizador taubateano tem uma filmografia extensa graças ao seu hábito de lançar um ou mais filmes por ano. Apesar da alta produtividade, os filmes mantinham o seu sucesso de público, chegando a atingir 6 milhões de espectadores, segundo o documentário “Mazzaropi, cineasta das plateias”. A seguir, pontuaremos as razões para tamanho sucesso, mas antes, é importante destacar que seu êxito popular não significou a conquista da crítica cinematográfica, que insistia em não reconhecê-lo como um grande artista:

O ator e cineasta defendia seu trabalho com duas observações: a primeira, seus filmes tinham como alvo produzir entretenimento para o público, e em segundo lugar, como produto voltado para a população brasileira os seus filmes superavam os trabalhos preferidos da crítica especializada que não alcançavam a maioria dos espectadores. (SANTOS; FRANCHI, 2010, p. 6).

As falhas do seu reconhecimento como um agente fundamental no cinema brasileiro vêm sendo reparadas com o tempo, muito porque até hoje nenhum produtor nacional alcançou a fama e a bilheteria de Mazzaropi.

Nesse período, estavam também em alta os filmes de “bang bang”, como os estrelados pelo personagem Durango Kid, e o produtor também aproveitou essa tendência, como veremos mais a frente em seus filmes. Com tudo isso, partindo do princípio de que o cinema é um veículo de comunicação

e também lugar de memória, o diretor fez um profundo e certo uso do aparato cinematográfico ao detectar de maneira brilhante as aspirações dos espectadores da época.

Mas, a despeito das suas habilidades em perceber as preferências do seu público, essa mesma trajetória de sucesso não se aplicaria a realidade brasileira de hoje, isso porque o preço do ingresso e a quantidade de salas de cinema disponíveis no território são bem diferentes nos dois momentos. Durante o auge da obra do realizador, nas décadas de 1960 e 1970, os ingressos eram muito mais acessíveis e as salas abrangiam até mesmo os pequenos municípios, o que possibilitava o contato de seus filmes com a população rural.

Com o amplo alcance a diferentes espectadores em diferentes localidades há quem conclua que o seu sucesso se dá devido a grande identificação por parte do público, mas, ainda, existe quem defenda a motivação de negar todas aquelas características em nome de um futuro mais “desenvolvido”:

Na avaliação da autora o sucesso do Jeca não resulta da identificação entre o público e o personagem. Para Toletino, a figura caricata do Jeca representa um passado que os novos habitantes das cidades, especialmente dos grandes centros, deseja superar. Na avaliação de Tolentino Mazzaropi opera sobre uma visão preconceituosa do meio urbano em relação aos aspectos sociais e culturais associados à vida rural de forma caricata. Essa visão resulta para a pesquisadora de uma modernidade insegura quanto a sua consolidação, o que provoca imposição de uma perspectiva preconceituosa e maniqueísta sobre o passado e todas as expressões vinculadas ao ambiente rural. (SANTOS; FRANCHI, 2010, p. 6).

Ainda que o objetivo desse trabalho não seja encontrar as razões para a glória da bilheteria de Mazzaropi, essas reflexões se fazem interessantes na medida em que buscamos, aqui, compreender em que aspectos as suas escolhas narrativas influenciaram a memória social, e conseqüentemente o presente, da população que representava. Quer dizer, a maneira como entendemos a sua obra hoje, interfere no imaginário do passado, nesse sentido, os sujeitos desse grupo social agora, de alguma forma reproduzem ou negam as referências comportamentais expressas nos filmes do taubateano? Para começarmos a responder essa pergunta, vamos trazer estratégias usadas

por Mazzaropi para atrair o telespectador da época e promover uma maior identificação, fosse para saudar ou para rejeitar as características exaltadas.

A fim de “falar a língua” do espectador, Mazzaropi traz para as telas de cinema personagens e narrativas já conhecidas tanto pela população retratada quanto pelo seu público alvo, quer dizer, histórias que já faziam parte da memória social desses indivíduos, mas pertenciam apenas à linguagem oral ou escrita. É o caso da figura de Pedro Malasartes, objeto de pesquisa do estudioso do folclore brasileiro, Luís da Câmara Cascudo, que assim o definiu:

“Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos.”<sup>1</sup>

De origem portuguesa, Malasartes caiu na “boca do povo” e teve suas aventuras contadas por gerações no Vale do Paraíba, entre Taubaté e São Luís do Paraitinga, cenários importantes para a produção e recepção dos filmes de Mazzaropi. No filme de 1960, “As Aventuras de Pedro Malasartes”, o diretor traz essa figura espertalhona e trapaceira já tão bem conhecida pela comunidade caipira para o cinema.

Logo no início do longa-metragem, vemos Pedro lidar com a separação da herança de seu pai entre ele e os outros afiliados após a morte do progenitor, os dois irmãos ficam com a melhor parte e deixam Malasartes com uma panela e um pato, apenas. Eles acreditam ter se dado bem às custas da ingenuidade do irmão, que ao final da partilha diz “Vocês foram muito honestos, viu?”. Por alguns instantes, nós espectadores compartilhamos da interpretação dos dois trapaceiros, mas momentos depois, Pedro revela para sua pretendente saber que foi injustiçado e que prefere partir daquele lugar onde seu pai faleceu. Ela insiste em ir com ele, mas acaba perdendo-o de vista e tem que persegui-lo.

---

<sup>1</sup>Retirado do site ebc.com.br, acesso em 17/06/2019.

No decorrer do filme, Malasartes vai reunindo um grupo de crianças que viajam com ele, e é através dessa viagem que reconhecemos as histórias do personagem. Ele vende a panela e o pato por bastante dinheiro dizendo que se tratam de criaturas mágicas, e até a clássica narrativa do passarinho embaixo do chapéu aparece no longa-metragem:

Malasartes ia andando quando lhe deu uma tremenda dor de barriga. Agachou-se no meio da estrada e ali fez. Nisto avistou um senhor que andava caçando. Malasartes tirou o chapéu e colocou-o sobre o que havia feito.

O senhor quando se aproximou perguntou-lhe:

— Que está fazendo aí a segurar nesse chapéu com tanto cuidado?

— É um lindo passarinho que apanhei debaixo do chapéu. Canta que dá um gosto. E eu não quero perdê-lo. Estou à espera de alguém que queira tomar conta dele, enquanto vou buscar uma gaiola.

O homem ficou muito curioso de ver o canário, pois era grande apreciador de pássaros cantadores. Propôs comprá-lo, mas com a condição de Malasartes ir buscar a gaiola.

Pedro, depois de muitas negociações fechou o negócio por bom dinheiro e deixou o comprador a tomar conta do passarinho, e foi buscar a gaiola. O tempo ia passando e Malasartes não voltava. Então o homem, já impaciente tomou a decisão de apanhar o pássaro com a mão e levá-lo para casa. Com toda a cautela, meteu a mão debaixo do chapéu e, quando pensou que pegava o canário, agarrou uma coisa muito diferente.

Louco de raiva soltou muitas pragas enquanto Pedro já estava muito distante e se divertindo à custa do trouxa.<sup>2</sup>

Outra figura bastante abraçada pelo diretor é o Jeca Tatu, adaptado da obra literária de Monteiro Lobato, foi também um grande canal de identificação com o público já conhecedor do personagem. O Jeca esteve em vários trabalhos de Mazzaropi, entre eles, “A tristeza do Jeca”, de 1961.

Esse filme trata do processo eleitoral no campo, registrando as contradições e colocando o caipira em um lugar de destaque nesse processo, mais uma vez afirmando a sua habilidade de tirar vantagem das situações mais complexas. Por exemplo, no filme vemos uma senhora vender o voto várias vezes para concorrentes diferentes, garantindo assim, a “recompensa” de todos os lados, independente de qual for o seu voto ou o vencedor.

---

<sup>2</sup>Retirado do site [recantodasletras.com.br](http://recantodasletras.com.br), acesso em 17/06/2019.

A obra evidencia, ainda, a relação de interdependência dos trabalhadores rurais em relação aos coronéis, a figura do Jeca é bastante chamada aos palanques, devido ao seu apelo popular, demonstrando a importância do seu apoio para a vitória nas eleições. Por outro lado, é esperado das famílias “agregadas” o voto fiel ao candidato do seu patrão, e caso este perca, os núcleos familiares devem sair das suas terras e perder a sua proteção. Essa situação é eternizada pela sequência em que vários grupos são expulsos das suas casas depois da derrota do dono da terra, contudo, no caminho, são englobadas pelo novo eleito, que garante a moradia e o sustento daqueles sujeitos. Isso significa que, a lembrança dessa vulnerabilidade está garantida através dos filmes de Mazzaropi.

Em ambos os casos, com o Jeca Tatu e também com Pedro Malasartes, o cineasta, além de motivar a audiência a assistir aos filmes pela intimidade com os personagens, perpetua esses imaginários culturais em uma plataforma que os permite viver por mais tempo na memória individual e social da população que antes dependiam da oralidade ou dos meios escritos para acessar essas histórias. Com isso, ele faz a ponte que inaugura a relação desses indivíduos com o cinema, considerando que a obra de Mazzaropi é a produção de cinema rural que mais atingiu esse mesmo público. A partir disso, novas narrações surgem, trazendo para o cinema possíveis interpretações sobre o momento histórico tão controverso no qual viviam esses sujeitos caipiras.

Nessa perspectiva, já vimos que quando um grupo de identificação cultural se perde ou dispersa, a sua memória social fica comprometida, no caso dos caipiras do interior de São Paulo, esse referencial histórico das experiências vividas com as mudanças no campo e as migrações para as cidades, foi representado e eternizado pelo cinema de Mazzaropi, que teve grande êxito em demonstrar as contradições desse momento.

Para demonstrar essa característica reestruturante da sua obra, analisaremos dois filmes emblemáticos que caracterizam os paradoxos oriundos do choque entre o campo e a cidade. Em “No Paraíso das

“Solteironas”, de 1969, podemos perceber alguns dos “colapsos” que a sociedade urbanizada causou nas estruturas sociais rurais, e em “O Corintiano”, de 1966, notamos os atritos e ressignificações que a vivência na cidade causou na vida do migrante.

Em primeiro lugar, observamos as mudanças na conjuntura trabalhista dessa população. No filme de 1969, vemos o trabalhador rural, J.K, que antes detinha propriedades suficientes para a subsistência, agora se encontra sob o controle financeiro do coronel. Como trabalhador da fazenda, ele desenvolve fortes laços com a vaca Espinafra, que é vendida pelo patrão ao açougueiro da cidade. Revoltado, ele abandona esposa e filha na roça para partir em busca de recuperar o animal, demonstrando em todas as linguagens, inclusive no diálogo, a sua preferência pelo bicho à família:

Esposa: *Quem é mais importante, eu ou a vaca?*  
J.K.: *A vaca!* (No Paraíso das Solteironas, Mazzaropi, 1969).

Além da escolha pelo animal, essa sequência revela certa despreocupação com o sustento da família, que fica em segundo plano quando o assunto é o gosto pessoal do protagonista. Nesse sentido, esse filme dialoga com “O Corintiano”.

O segundo longa-metragem já se passa na cidade, e vemos o migrante rural com patrimônio construído, ele tem casa e seu próprio comércio, uma barbearia. No entanto, as prioridades parecem ser as mesmas: a figura de um burro é muito protegida pelo personagem de Mazzaropi, Mané, o bicho come na mesa e ganha canções de ninar do dono; além disso, a preocupação financeira também fica de escanteio – vestígio do passado e da cultura de subsistência -, uma vez que, como barbeiro fanático corintiano, ele não só deixa de cobrar os amigos do time, como também faz questão de expulsar qualquer freguês que seja torcedor de outro clube, como vemos logo no início acontecer com o palmeirense.

Mais um ponto em comum entre os dois filmes, demonstrando as práticas culturais que permanecem seja no campo ou na cidade, é a presença



da religiosidade, tratada sempre de forma cômica pelo diretor, o que evidencia a maior preocupação com os interesses pessoais do que com a religião em si.

“No Paraíso das Solteironas”, a conversa com o santo acontece na igreja matriz da cidade, o caipira J.K. “pega emprestado” o dízimo que está aos pés da figura religiosa para comprar a Espinafra do açougueiro antes que seja tarde. Já em “O Corintiano”, o santo agora está na casa do caipira já mais urbanizado, Mané, pontuando uma mudança muito importante nas práticas sociais desses sujeitos: o ambiente social proporcionado pela igreja, agora é mais individualizado e a religiosidade pode ser praticada em casa. O corintiano tem um santuário próprio em que o santo louvado é São Jorge, padroeiro do time do Corinthians, e é à essa figura que o protagonista destina as suas orações.

Um terceiro ponto de encontro entre os dois trabalhos de Mazzaropi é a vestimenta. O personagem J.K. não usa sapatos e nunca tira o seu chapéu redondo, enquanto o Mané, pela experiência citadina, já usa sapatos e abandonou o típico adereço de cabeça do caipira tradicional. Mas, apesar dessas pequenas mudanças provocadas pelas necessidades sócio espaciais, o barbeiro mantém a camisa xadrez e agora veste uma espécie de boné do Corinthians. Nesse sentido, o figurino expressa a permanência e a transformação da cultura rural, os sapatos aparecem, mas a camisa continua e o chapéu se transforma, por fim, o apego a uma única forma de vestir-se continua nos dois personagens, que além da questão das roupas, muito têm em comum.

Por último, as referências aos filmes de “bang bang” também estão expressas nos dois filmes. No primeiro, vemos um grande enredo ao redor do casamento da filha do personagem de Mazzaropi, através de uma cena de tiroteio e pancadaria entre nativos e ciganos motivados pela mão da moça, o realizador demonstra um brilhante equilíbrio entre o clássico norte-americano e o seu estilo cômico próprio, no meio do combate, vemos reações hilariantes de J.K., que apesar de esconder-se, não é representado como covarde, e sim como esperto, esquivando-se daquele perigo insano. No segundo filme, essa

mesma situação se passa durante um jogo de futebol, a briga é generalizada, e ainda que dessa vez Mané saia ferido, o tom cômico da cena permanece.

Apesar das características conservadas, algumas grandes mudanças de hábito e de relações sociais, principalmente, são bem demarcadas. A relação de submissão da esposa e da família em “No Paraíso das Solteironas” à figura do pai, já não é a mesma em “O Corintiano”, isso porque, ao contrário do primeiro filme, em que a família depende totalmente das atitudes e decisões paternas, no segundo, a esposa se posiciona a favor dos filhos e do contexto financeiro familiar.

O fato de não cobrar os clientes causa grandes problemas de dinheiro para o núcleo familiar, e a esposa não tem problemas em se indispor com o marido para exigir a cobrança, além disso, as escolhas profissionais dos dois filhos não são aprovadas pelo pai, mas a mãe assume também o papel de conciliadora desse atrito. Com isso, pode-se constatar que a relação entre campo e cidade trouxe alguma emancipação para as mulheres e obrigou aquele caipira do primeiro filme, que batia na esposa, a se adaptar à nova configuração familiar, em que os membros têm mais autonomia individual.

Por fim, além dos aspectos comparados acima, no filme “No paraíso das solteironas”, já vemos o sujeito rural em maior contato com o meio urbano, evidenciando as dificuldades de adaptação e comunicação entre os agentes envolvidos no processo de mudança das estruturas tradicionais entre campo e cidade, enquanto em “O Corintiano”, conhecemos um personagem um pouco mais adaptado, mas que ainda carrega muitos hábitos e traços do caipira tradicional.

A música também é um ponto fundamental para entender a mensagem e a lembrança transmitida por Mazzaropi através de seus filmes, já que todos os seus trabalhos existem momentos musicais em que os personagens cantam alguma canção. No já mencionado “As Aventuras de Pedro Malasartes”, um número chama atenção, é interpretado por Pedro que diz “Levar todos na conversa é meu defeito” e pelas crianças que respondem “Você não está

errado, deixa quem quiser falar”. Essa letra, além de definir bastante a personalidade astuta do protagonista, abre margem para falarmos do compositor dela, Elpídio dos Santos.

O estilo de produção de Mazzaropi contava com alguns técnicos fixos em sua equipe, mas também incorporava personalidades locais que participavam da construção do filme, é o caso de Elpídio. Músico de São Luís do Paraitinga, ele compôs a grande maioria da trilha sonora dos filmes de Amácio, entre elas a famosa “Fogo no Rancho” que conhecemos no filme de 1959, “Jeca Tatu”:

Queimaram meu ranchinho de sapé,  
Fiquei sem casa pra morar,  
Eu tive pena da minha muié,  
Vendo nosso rancho e tudo  
Dentro dele se queimar.

Nem saudade no peito,  
Eu daqui vou levar.

Botei o meu boi no carro e não tive nada pra carregar. (Fogo no Rancho, Elpídio dos Santos, 1959).<sup>3</sup>

A letra abrange a questão da partida do caipira da sua terra após perder tudo, mas acaba por trazer uma mensagem positiva, afirmando certo otimismo do futuro e uma habilidade do sujeito caipira de ser feliz independente dos bens materiais:

Mesmo sem nada ainda sou feliz,  
Saindo aqui deste lugar.  
O mundo é grande, toda gente diz,  
Limpe os olhos, dê risada, não  
Precisa mais chorar. (Fogo no Rancho, Elpídio dos Santos, 1959).<sup>3</sup>

Essa representação marca, através do audiovisual, a memória dos sujeitos rurais que se viram obrigados a mudar de vida devido aos impactos da modernização, fosse para integrar os trabalhadores assalariados no campo ou

---

<sup>3</sup>Retirado do site letras.mus.br, acesso em 17/06/2019.

para desbravar as oportunidades da cidade grande, traduzindo uma angústia que se transforma em esperança de um futuro melhor. Para mais, as letras de Elpídio são extremamente potentes para a percepção do imaginário do caipira retratado, elas expressam suas emoções e nos permite constatar que existe um tom saudosista nos filmes de Mazzaropi, o que termina por contrapor a opinião de que a sua proximidade com o público vinha de um desejo comum de superar aquelas condições em nome de um suposto desenvolvimento:

A dor da saudade  
Quem é que não tem  
Olhando o passado  
Quem é que não sente  
Saudade de alguém...

Da pequena casinha  
Da luz do luar...  
Do vento manhoso  
Soprando do mar...

A dor da saudade...

E até das mentiras  
Que fazem sonhar  
De alguém que se foi  
Pra não mais voltar...

A dor da saudade...

Vá embora saudade  
Dá minha casinha  
Que eu quero bem (A dor da saudade, Elpídio dos Santos. Casinha Pequenininha, Mazzaropi, 1963).<sup>4</sup>

Moacir José dos Santos e Monica Franchi Carniello, em seu artigo “A Urbanização e a Construção do Rural no Cinema de Mazzaropi”, afirmam essa visão da filmografia do diretor, além de reforçar um olhar de superioridade do caipira frente ao ambiente urbano nesses filmes:

---

<sup>4</sup>Retirado do site letras.mus.br, acesso em 17/06/2019.

A voracidade das grandes cidades que consomem o indivíduo tem como contraponto o equilíbrio e a astúcia do caipira, cuja capacidade de observação supera a modernidade na cidade. Na filmografia de Mazzaropi o espaço rural é representado como o lugar ideal das relações culturais e sociais do homem do campo ou imigrado para as cidades. Entretanto, este espaço idealizado é ameaçado por fatores que comprometem a possibilidade de manutenção de uma vida tranquila representada no Jeca que ambiciona apenas sobreviver e desfrutar os benefícios que sua opção por uma vida simples possibilita. A harmonia da natureza tem como expressão o Jeca indolente, caricato e que resiste a modernização. (MOACIR; FRANCHI, 2010, p. 12).

Tendo analisado algumas escolhas narrativas do diretor e pontuado algumas representações comportamentais, como o apreço pelos animais e natureza, a despreocupação familiar e financeira, as inadequações e certa capacidade de adaptação ao ambiente urbano, podemos seguir para o entendimento de como essas representações foram e são assimiladas pelos sujeitos representados, assim como as consequências da obra de Mazzaropi enquanto reconstrução de lembranças no desenvolvimento dessas sociedades.

Para isso, vamos nos aprofundar no ambiente contemporâneo de São Luís do Paraitinga, cenário de inspiração e produção do realizador, buscando novas figuras produtoras e também os sujeitos que de alguma forma foram influenciados pela obra do taubateano. E por fim, mediremos o poder de participação desses filmes na construção da memória social, e por consequência, do futuro dessa comunidade e descobriremos em que medida o motivo da simpatia do público era a identificação ou a negação do que estava posto na tela.

### **3. Os ecos do imaginário caipira de Mazzaropi nas novas produções desse grupo social**

Na terceira parte desse trabalho, resgataremos os conceitos de espiral de referências e leitor intermediário, emprestados do trabalho de Marcela Soalheiro e apresentados no primeiro capítulo dessa monografia para identificar o lugar do cinema de Mazzaropi na memória coletiva dos sujeitos rurais. Partindo dos códigos culturais relacionados à obra do diretor, analisados no capítulo anterior, traremos produtos contemporâneos expressos em variados veículos e mídias para descobrir de que forma as referências do universo cultural simbólico ligado ao caipira construído nos filmes de Mazzaropi estão presentes nessas novas representações culturais de São Luís do Paraitinga, considerando as novidades que foram somadas à espiral ao longo do tempo.

Uma figura muito importante na preservação da memória coletiva caipira é o contador de histórias Ditão Virgílio. Além de todas as semelhanças temáticas entre a sua obra e o imaginário caipira organizado a partir dos filmes de Mazzaropi, Ditão traz consigo o semblante típico desse caipira já conhecido. Por meio das vestimentas, principalmente, é automática a associação aos personagens de Amácio:

Imagem 1: Mazzaropi



Fonte: [diretorfantasma.blogspot.com](http://diretorfantasma.blogspot.com)

Imagem 2: Ditão Virgílio



Fonte: [ronaldocasarini.wordpress.com](http://ronaldocasarini.wordpress.com)

O chapéu e a camisa xadrez dos personagens de Mazzaropi marcam presença no escritor conhecido por ser um grande “saciólogo”. Ditão escreve letras musicais, poemas e cordéis que contam histórias de cultura popular, em especial, as que envolvem as travessuras do Saci Pererê, personagem que carrega traços bastante parecidos com os de Pedro Malasartes. Segundo trecho tirado de seu site pessoal na internet:

E participou de vários filmes como: Mistério da Matriz, Caçadores de Aventura, mais de 20 Documentários e ainda entrevistas sobre o saci, participou de programas de TV como Balanço Geral (TV Record) e Coração do Brasil (TV Bandeirantes) Pânico da TV e Vanguarda Mix (Globo). Declamou o poema O Saci e a África durante a Gravação do programa Sr. BRASIL com Rolando Boldrin.<sup>5</sup>

Ademais da sua vasta e diversa expressão midiática, caracterizando-o não só como um leitor intermediático, mais também produtor, vale ressaltar aqui um de seus poemas, encontrados no mesmo site, que nos remete a algumas características do caipira de Mazzaropi que analisamos no capítulo anterior:

“Quando a noite vai dormir  
Pra chegar a madrugada  
O escuro vai sumindo  
A aurora é acordada  
Traz o clarão pra manhã  
Acordar a passarada  
Avisando que o ontem  
Hoje já não é mais nada  
Só ficaram a lembrança  
De uma noite passada  
O tempo não tem retorno  
Temos que seguir a estrada  
Pra andar de bem com a vida  
Com a alegria abraçada  
Nunca feche seu semblante  
Sempre de uma risada.” (Não tem volta, Ditão Virgílio, 2014)<sup>5</sup>

Nesses versos identificamos o apreço pela natureza e pelos animais através do carinho com que Virgílio descreve o tempo na roça e lembra a presença da “passarada” trazendo o dia.



---

<sup>5</sup>Retirado do site ditaovirgilio.com.br, acesso em 20/06/2019.

Com isso, notamos o saudosismo dessa configuração que já não existe mais, e por fim, o otimismo e bom humor frente ao futuro, que acabam por terminar o texto de maneira bem parecida com a canção “Fogo no Rancho” de Elpídio dos Santos, que aparece no filme “Jeca Tatu” (Mazzaropi, 1959), e foi analisada no capítulo anterior. Vale lembrar a letra da música para identificarmos a semelhança entre os sentimentos descritos e o conselho deixado:

“O mundo é grande, toda gente diz  
Limpe os olhos, dê risada  
Não precisa mais chorar.” (Fogo no Rancho, Elpídio dos Santos, 1959)

“Temos que seguir a estrada  
Pra andar de bem com a vida  
Com a alegria abraçada  
Nunca feche seu semblante  
Sempre dê uma risada” (Não tem volta, Ditão Virgílio, 2014)

Outro trecho escrito por Ditão demonstra a sobrevivência do imaginário do caipira esperto, muitas vezes representado pela figura de Pedro Malasartes, como vimos anteriormente com o filme “As aventuras de Pedro Malasartes” (Mazzaropi, 1960). No longa, em um dos momentos musicais típicos das produções do diretor, ele canta uma música que revela as artimanhas de Malasartes, com o refrão “levar todos na conversa é o meu defeito”, marcando a grande habilidade do caipira em conseguir o que quer, enquanto a obra de Virgílio:

“Me chamaram de malvado  
Pela minha esperteza  
Eu gosto de traquinagens  
Mas não sou mal com certeza” (Ditão Virgílio)<sup>5</sup>

Esses versos fazem parte de um texto que fala do Saci, no entanto, considerando-o uma figura folclórica muito conhecida no interior, principalmente em São Luís do Paraitinga, podemos trata-lo como mais uma representação do imaginário caipira, uma vez que muito tem a ver com a identidade de Pedro Malasartes, como dito anteriormente, trata-se de dois personagens travessos e espertalhões, que deixam seus rastros de confusão por onde passam. Em suma, apesar de os textos tratarem personalidades diferentes, as

características do imaginário de ambos são as mesmas, revelando um mesmo aspecto da identidade caipira produzida na espiral de referências que fazem parte.

Tais histórias de malandragem do universo caipira, representadas principalmente pela figura de Malasartes e incorporadas por Mazzaropi em seus mais diversos personagens ao longo de sua carreira como cineasta, sobreviveram com grande força na memória social dessa comunidade e hoje são encontradas nas mais modernas mídias, por exemplo, no YouTube.

O produtor Francisco Abelha viaja pelo interior do país entrevistando indivíduos do universo caipira a fim de registrar tradições e histórias tão pouco documentadas e de difícil acesso por parte dos jovens, inclusive aqueles que vivem na cidade, mas possuem uma origem rural. Em seu canal no YouTube estão disponibilizadas inúmeras dessas conversas, e existe, inclusive, uma playlist especial chamada “Histórias e Causos da Roça”, onde podemos encontrar diversos contadores de história caipira, e muitas vezes, nos deparamos com narrativas do Pedro Malasartes.

Nesse sentido, além de registrar uma memória viva dessas pessoas, grandes representantes da cultura oral já não tão valorizada na nossa sociedade, Chico contribui para a espiral de referências que estudamos aqui, isso porque, ele transforma a linguagem “obsoleta” do contador de histórias em vídeos de fácil e rápido acesso, disponíveis em uma das plataformas mais utilizadas da internet nos dias de hoje.

Um desses entrevistados é o luizense Seu Eugenio, morador do bairro São Sebastião. Escolhi marcar alguns pontos do seu depoimento aqui pelo fato de ele representar a vida de um sujeito que nunca saiu da roça, quer dizer, nasceu e viveu no ambiente rural. Já com seus oitenta anos de idade, o senhor narra as transformações que vivenciou ao longo do tempo, desde as questões trabalhistas até o uso dos sapatos e as relações sociais e familiares. E ainda, antes de nos adentrarmos no conteúdo da conversa entre Abelha e Seu Eugenio, vale trazer o primeiro ponto de encontro entre ele e a figura caipira de Mazzaropi, as vestimentas:

Imagem 3: Seu Eugenio



Fonte: [youtube.com](https://www.youtube.com), canal Chico Abelha

Imagem 4: Mazzaropi



Fonte: [festivaldoriorio.com.br/br/filmes/mazzaropi](http://festivaldoriorio.com.br/br/filmes/mazzaropi)

Comparando as duas imagens, constatamos a presença do chapéu de palha, da calça de pano e da camisa xadrez, figurino típico do caipira do universo representado por Mazzaropi, e, para, além disso, os pés descalços,

tão característicos das personagens do diretor, são citados por Seu Eugenio durante a entrevista, quando revela que usou sapatos pela primeira vez já com 15 anos de idade. Nesse sentido, assim como Ditão Virgílio, a relação de Seu Eugenio com os trajes que veste é uma evidência concreta da presença do universo caipira de Mazzaropi até hoje na vida dos sujeitos rurais de São Luís do Paraitinga.

Na entrevista concedida a Abelha, ele começa dizendo “quem reclama hoje, é errado”, isso para detalhar a emancipação do trabalhador rural no âmbito da lei e do poder aquisitivo, ele conta que a aposentadoria garantiu a sobrevivência de várias pessoas que antigamente teriam de recorrer à caridade. No entanto, quando questionado por Chico sobre o que lhe causa saudade no “tempo antigo”, o entrevistado se empolga a falar. Em primeiro lugar, relembra da criação dos animais em casa, aspecto bastante marcado pelos filmes de Mazzaropi, e que Eugenio relata não existir mais devido aos grandes fazendeiros e à indústria.

A vida social em comunidade é lembrada por ele com grande carinho. O trabalho comunitário, as cantorias que os jovens organizavam para se divertir e o namoro são elementos explorados pelo entrevistado e também bastante presentes na filmografia de Mazzaropi, que sempre traz momentos musicais e núcleos românticos, como já vimos. E esse é mais um aspecto que demonstra enorme saudosismo de uma época passada, uma vez que Seu Eugenio compara sua juventude com a que observa hoje e constata que os jovens vivem “iludidos”, sem valorizar o que ele considera verdadeiramente importante, por exemplo, a vida comunitária, que deu lugar ao abuso da tecnologia, em especial do celular.

Nessa perspectiva, a religiosidade também é amplamente comentada, ao lembrar que as festas eram em sua totalidade proporcionadas pela igreja - fosse nas pequenas capelas na roça ou na igreja matriz na cidade - ele fala sobre a sua juventude, diversão e consumo de álcool nesses eventos, puxando mais um gancho para nossa análise da obra de Amácio, em que a religião é muito mais uma satisfação pessoal no meio social do que um ato de

compromisso com a igreja de fato. E por fim, Seu Eugenio conta causos de Pedro Malasartes a Chico, o que acaba por também inseri-lo como agente da espiral de referências que delimitamos nesse trabalho.

Mais um aspecto interessante no trabalho de Chico Abelha é o fato de a sua produção ser audiovisual, assim como a de Mazzaropi. Ainda que as formas de produção, distribuição e exibição sejam muito diferentes do cinema para o YouTube, as paisagens, os sujeitos e em certa medida o conteúdo, são bastante parecidos. Em uma conversa por e-mail, perguntei ao realizador sobre a relação dos entrevistados com o cinema e a produção de Mazzaropi, ao que ele me deu a seguinte resposta:

“O nome do Mazzaropi apareceu muitas vezes, algumas vezes por ter visto algum filme no cinema e mais vezes quando pergunto o que eles assistem ou gostam de assistir na TV ou internet hoje. Recentemente houve um entrevistado que relatou ter trabalhado numa produção do Mazzaropi.” (Chico Abelha, 2019).

Com esse depoimento podemos constatar novamente o poder da representação caipira de Mazzaropi por perdurar até hoje. Seja pela tela de televisão, do computador ou do celular, esses indivíduos sentem-se profundamente representados pela narrativa do diretor, procurando-o nas mais diversas mídias, direta ou indiretamente. Por sua vez, os novos criadores de conteúdo, como Ditão e Chico, colaboram para a manutenção e ampliação das referências e memórias sociais da identidade caipira, trazendo aspectos da modernidade que tem o poder de enriquecer essa representação.

No que diz respeito à manutenção e enriquecimento da espiral de referências da qual Mazzaropi faz parte, a cultura da oralidade ainda é bastante potente. Durante entrevista para uma pesquisa da Universidade Federal Fluminense em 2017, o luizense Afonso Pinto, dissertou sobre a sua memória e participação na produção de Amácio, em especial no filme “No paraíso das solteironas” (Mazzaropi, 1968), analisado anteriormente. Seu Afonso desempenhou o papel do açougueiro que compra a vaca da personagem de Mazzaropi, e ele conta como conseguiu o papel:

“Estava eu e o compadre Elpídio ali perto da onde é o posto policial, ali na praça. E o Mazzaropi tava começando a fazer uma sequência do filme ‘No

Paraíso das Solteironas'. 'Elpídio, como eu faço? Tô precisando de uma pessoa pra fazer um trabalhinho pra mim no filme, com quem eu posso falar?' 'Tá aqui comigo! Meu compadre, Afonso Pinto! ' ' (Seu Afonso Pinto, 2017).

O Elpídio que menciona é o músico já bastante citado neste trabalho. Com esse depoimento, podemos ter ideia do processo um tanto “comunitário” da produção do diretor e também da sua proximidade com o compositor. Ao final da entrevista, Seu Afonso se oferece para cantar uma canção, e a que escolhe é justamente a famosa “Fogo no rancho”, também já mencionada no segundo capítulo, que marca o otimismo do caipira expulso de sua terra pela modernização.

O entrevistado revelou também a sua preferência quanto ao conteúdo que consome na televisão, diz assistir a um sujeito que imita o personagem de Mazzaropi no canal Canção Nova, mas confessa: “não chega lá, né...”. Com esses depoimentos, podemos afirmar que a figura desse senhor é uma fonte viva de memória cultural, expressa através da oralidade, e que ele se insere como um leitor intermediático dos produtos que fazem parte da espiral de referências em questão.

Vale ressaltar também que Seu Afonso, ainda que caipira e agente direto da memória coletiva desse universo, é hoje morador da zona urbana de São Luís do Paraitinga (mas nascido no bairro rural do Bom Retiro – São Luís do Paraitinga), o que quer dizer que, se voltarmos um pouco ao capítulo dois e resgatarmos a representação de Mazzaropi do caipira já mais inserido no ambiente da cidade, é aí que Seu Afonso se encontra.

Para traçar as mudanças entre o sujeito rural que permaneceu na roça e o que se deslocou para cidade, analisamos dois filmes do realizador taubateano: “No paraíso das Solteironas” (Mazzaropi, 1969) e “O Corintiano” (Mazzaropi, 1966). O mais antigo, de 1966, é o representante das contradições vividas pelo caipira que agora se adapta à vida urbana, por isso, as vestes da roça, marcadas pela camisa xadrez e o chapéu de palha, dão lugar aos acessórios e roupas que representam o time de futebol – novo espaço de socialização entre essas pessoas -, no caso do filme, o Corinthians.

Ao considerar tal transformação estética e o contexto de Seu Afonso, uma comparação faz-se necessária:

Imagem 5:



Fonte: [futebolarte.blog.br/2014/01/o-corintiano-sesc-santos/](http://futebolarte.blog.br/2014/01/o-corintiano-sesc-santos/)

Imagem 6: Seu Afonso



Fonte: [youtube.com](https://www.youtube.com), canal Chico Abelha

Imagem 7: Seu Afonso



Fonte: entrevista concedida à pesquisa para Universidade Federal Fluminense (2017)

Ao fazer um paralelo entre os três quadros, podemos observar que a escolha de Seu Afonso Pinto quanto às roupas é bastante parecida com as do personagem do filme, Mané, ao passo que em ambos o símbolo do time sempre está presente. Nesse sentido, comprova-se a transformação de identidade expressa por Mazzaropi quando o caipira deixa a roça para viver na cidade.

Depois de constatadas as evidências temáticas e estéticas que estão profundamente relacionadas ao universo caipira organizado por Mazzaropi, podemos finalmente visualizar de que formas a memória desse imaginário rural, transformado a partir do desenvolvimento e do êxodo do campo, e tão bem representado pelo diretor, mantém a sobrevivência dessa espiral de referências que hoje abrange até mesmo a internet, como no caso das plataformas utilizadas por Ditão e Chico para difundir seus produtos culturais.



## CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou conceitos acerca da memória e sua ação na sociedade, em especial no âmbito cultural. As noções de espiral de referências e leitor intermediático permitiram uma visão mais abrangente e completa da atuação de Mazzaropi no cinema, assim como do imaginário do universo caipira que seus filmes ajudaram a estruturar, colocando, então, a obra do diretor como agente da construção da coletividade caipira, mediante o uso do aparato cinematográfico como um lugar de memória. Nesse sentido, duas questões justificam as escolhas feitas para a análise dos filmes que foram objetos desse trabalho: a relação de proximidade do diretor com o público e a representação das contradições sociais e culturais geradas pelo desenvolvimento e o êxodo rural.

Para tal, “As Aventuras de Pedro Malasartes” (Mazzaropi, 1960) e “A tristeza do Jeca” (Mazzaropi, 1961) foram os canais para a compreensão dos meios que o diretor usou para conquistar o assentimento popular, apropriando-se de personagens que já faziam parte do repertório cultural dos espectadores, como Pedro Malasartes e Jeca Tatu, evocando a memória coletiva desses sujeitos a fim de, a partir dela, criar novos significados possíveis pelo audiovisual.

Em seguida, os longas-metragens “No Paraíso das Solteironas” (Mazzaropi, 1969) e “O Corintiano” (Mazzaropi, 1966), possibilitaram a percepção das escolhas do diretor para retratar o momento histórico em que o sujeito caipira se vê obrigado a adequar-se a novas condições de vida, fosse na permanência no campo ou no deslocamento para a cidade. O primeiro filme, expressa as contradições sociais vividas pelo caipira que ainda reside na roça, que perdeu a sua pequena propriedade e criação animal, tornando-se dependente do patrão e do trabalho assalariado, e ainda, a sua dificuldade para lidar com as regras da nova configuração social e econômica, mas que, apesar das mudanças, mantém a camisa xadrez, o chapéu de palha, a calça de pano, os

pés descalços, o amor incondicional pelos animais e a esperteza do caipira tradicional.

Já no segundo filme, conhecemos um personagem um pouco mais adaptado à dinâmica da cidade, possuidor de um negócio próprio, mas que insiste na relação com os animais e encontra no futebol uma nova forma de identificação cultural nesse novo ambiente, trocando, desse modo, as vestimentas da roça pelo uniforme e chapéu de time.

Assim, partindo para a análise de alguns dos filmes do diretor e mergulhando em minha própria memória cultural em relação aos temas e questões trabalhadas por eles, pude perceber o grande conjunto simbólico que compõe o universo caipira do realizador. Ao passo que, pude constatar a existência de uma espiral de referências da qual faço parte de alguma forma, aqui, como uma leitora intermediária que produz um documento analítico a respeito do imaginário caipira organizado por Amácio Mazzaropi.

Por isso, ao me perceber inserida em um imaginário cultural e identitário coletivo ligado não só aos filmes do diretor, mas também às referências que ele próprio carregava, busquei nos produtos culturais contemporâneos que eu mesma consumo, esses traços. Foi então que identifiquei as práticas de Ditão e Chico Abelha enquanto produtores, e de Seu Afonso e Seu Eugenio enquanto mantenedores, como meios de registrar e até mesmo enriquecer os símbolos que fazem parte da espiral de referências desse universo caipira, proporcionando novos espaços de memória.

Durante a análise dos filmes e, posteriormente, na identificação das semelhanças com as novas produções ligadas ao espaço de São Luís do Paraitinga, o saudosismo, o culto à natureza e aos animais, o desapego material, as vestimentas típicas e as transformações sofridas por esses elementos na transição da vida campestre para o ambiente urbano, mostraram-se presentes em todas as produções culturais. Ditão e Chico criaram seus próprios ambientes de distribuição via internet, através do site e do canal de YouTube, os autores registram os casos, as tradições e as vivências, representadas aqui pelas figuras de Seu Afonso e Seu Eugenio, de maneira a

ressignificar os códigos culturais traduzidos para a linguagem cinematográfica por Mazzaropi, tornando-os acessíveis aos leitores intermediáticos de hoje.

Percebi também, ao explorar de forma mais abrangente a minha própria formação, que sou integrante de um coletivo imenso de pessoas que carregam parâmetros culturais muito parecidos, originados nos códigos produzidos, principalmente, pelos nomes citados acima. Nesse sentido, descobri diversas maneiras de expressar essa bagagem cultural, seja através da reprodução estética, como no caso do Seu Afonso, ou no interesse por buscar e registrar saberes pouco valorizados – ligados ao mundo rural –, como o trabalho de Chico Abelha.

Com isso, acabei por me conectar com minhas raízes culturais de forma inédita até então, isso porque, pela primeira vez, fui capaz de entender algumas escolhas que faço em minhas próprias produções, detectando um tom saudosista e a busca pela simplicidade no meu modo de fazer cinema. Mas, principalmente, reconheci a presença do processo de Mazzaropi em meu desempenho cinematográfico no sentido de preferir uma produção pouco fragmentada, que permita a participação em todas as etapas de realização.

Por fim, ao falar sobre o regionalismo que se tornou tão universal através dos filmes de Amácio, e ao resgatar e organizar referências tão ricas para o meu processo de criação e entendimento identitário, senti ainda mais forte a necessidade de reconhecimento dessas raízes culturais. Em citação:

“Quem não vive as próprias raízes não tem sentido de vida. O futuro nasce do passado, que não deve ser cultuado como mera recordação e sim ser usado para o crescimento no presente, em direção ao futuro. Nós não precisamos ser conservadores, nem devemos estar presos ao passado. Mas precisamos ser legítimos e só as raízes nos dão legitimidade.” (PEDROSO, 1999, p. 2)

Desse modo, considero de extrema importância, na educação cinematográfica das crianças luizenses, a reconquista dos códigos culturais arranjados por Mazzaropi, através tanto dos filmes do diretor, como do contato com as produções de Ditão e Chico, com o propósito de criar expectadores e possíveis produtores mais conscientes de suas orientações imagéticas e de identidade, além de possibilitá-los um maior entendimento sobre a história e

memória do grupo social que fazem parte, podendo proporcionar a confiança que um exemplo forte como o de Amácio Mazzaropi pode causar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MENESES, F.H. “Cinema, Memória e História”. In Eduardo Coutinho: Jogo de Memória uma Análise do Filme “O Fim e o Princípio”. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) na PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2008.

PEDROSO (1999). In REGINA, M; COSTA, N. Conhecendo as Comunidades, Fortalecendo os Saberes. XIII Encontro Nacional de História Oral. Porto Alegre, 2016.

RICOEUR, P. “Memória, História e Esquecimento”. Discurso em Conferência “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Budapeste, 2003.

SANTOS, M; FRANCHI, M. A Urbanização e Construção do Rural no Cinema de Mazzaropi. Revista Internacional de Folkcomunicação Vol. 1. 2010.

SOALHEIRO, M. Jane Austen é Pop: O Papel do Leitor e do Espectador na Austen Mania. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação) na Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

STEFFEN, F. Denúncia e Deslumbramento: Representação do Cinema Brasileiro a cerca do Êxodo Rural. Dissertação (Graduação em História) na Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

VEIGA, B. “Cinema e Memória”. In Ficção, Documentário e Narrativa Histórica: um Estudo de caso da Representação Social do Sequestro do Ônibus 174. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) na PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2011.

VERAS, L. O Cinema como Dever de Memória: variando entre um mergulho crítico e um mergulho disperso na História, filmes desta edição da Berlinale

recontam fatos de seus países, como “O Processo”, sobre o impeachment de Dilma Rousseff. Berlim: Revista Continente, 2018.

## **FILMOGRAFIA**

A TRISTEZA do Jeca. Direção de Amácio Mazzaropi. Taubaté: PAM Filmes, 1961. (93 min).

AS AVENTURAS de Pedro Malasartes. Direção de Amácio Mazzaropi. Taubaté, 1960. (126 min).

MAZZAROPI, o Cineasta das Plateias. Direção de Luís Otávio de Santi. 2002. (52min).

NO PARAÍSO das solteironas. Direção de Amácio Mazzaropi. Taubaté: PAM Filmes, 1969. (97 min).

O CORINTIANO. Direção de Amácio Mazzaropi. Taubaté, 1966. (95 min).

## **SITES CONSULTADOS**

<http://www.adorocinema.com/distribuidores/distribuidor-29057/atividade-15003/>

<http://diretorfantasma.blogspot.com/2012/04/o-centenario-de-mazzaropi.html>

<http://www.ditaovirgilio.com.br/>

<http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2013/08/voce-sabe-quem-e-o-pedro-malasartes>

<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/mazzaropi>

<https://www.futebolarte.blog.br/2014/01/o-corintiano-sesc-santos/>

<https://www.letras.mus.br/amacio-mazzaropi/1098635/>

<https://www.lettras.mus.br/elpidio-dos-santos/1536283/>

<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/Exodo-rural-no-brasil.htm>

<https://www.recantodasletras.com.br/causos/4556946>

<https://ronaldocasarim.wordpress.com/2015/02/25/ditao-virgilio-um-caipira-contador-de-causos/>

<https://www.youtube.com/user/chicobee>



