

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

ALINE FÁTIMA GUIMARÃES

“DE BOBO NÓS SÓ TEMOS A CARA E O ANDADO”:
REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA NO PROCESSO
POLÍTICO ELEITORAL BRASILEIRO NO FILME
TRISTEZA DO JECA DE AMACIO MAZZAROPI (1961).

4103
5.09 (c)
UBERLÂNDIA -MG

2011



ALINE FÁTIMA GUIMARÃES

“DE BOBO NÓS SÓ TEMOS A CARA E O ANDADO”:
REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA NO PROCESSO POLÍTICO
ELEITORAL BRASILEIRO NO FILME *TRISTEZA DO JECA* DE AMACIO
MAZZAROPPI (1961)

Monografia apresentada ao curso de Graduação em
História, do Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia, como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel em História, sob a
orientação da Professora Dra. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA -MG

2011

GUIMARÃES, Aline Fátima. 1984

“De bobo nos só temos a cara e o andado” Representações do caipira no processo político eleitoral brasileiro no filme Tristeza do Jeca de Amácio Mazzaropi (1961).

Aline Fátima Guimarães – Uberlândia, 2011

44 fl

Orientador: Profa. Dra. Ana Paula Spini

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Palavras - chave: Cinema nacional, política , Mazzaropi.

ALINE FÁTIMA GUIMARÃES

“DE BOBO NÓS SÓ TEMOS A CARA E O ANDADO”
REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA NO PROCESSO POLÍTICO
ELEITORAL BRASILEIRO NO FILME *TRISTEZA DO JECA* DE AMACIO
MAZZAROPI (1961)

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Paula Spini

Profa. Dra. Daniela Magalhães da Silveira

Prof. Dr. Marcelo Santos Abreu

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me dar a inspiração necessária para tornar esse trabalho possível.

À minha família meus pais Alino e Nais por me darem a vida, e por permitirem que eu me mudasse de cidade e que sempre me apoiaram e me incentivaram a sempre estudar. À minha avó Clarice e meu tio Alanderson por abrirem as portas de sua casa e estarem ao meu lado todos esses anos. À minha irmã, Larissa, que sempre esteve presente em todos os momentos.

Ao meu filho Alexandre, que sempre esteve ao meu lado durante esses últimos anos e que suportou todas as dificuldades desse trabalho.

Agradeço a professora Ana Paula Spini, orientadora deste trabalho, pelos seus conhecimentos, sua atenção e sua boa vontade.

RESUMO

Neste trabalho busco analisar a importância da obra *Tristeza do Jeca*, produzida por Amácio Mazzaropi, no ano de 1961, por sua produtora PAM Filmes.

Partindo de uma análise do uso do cinema como fonte de história, o objetivo deste trabalho é analisar a figura evidenciada por Mazzaropi do caipira, e de como ele pode ser uma representação do povo brasileiro no contexto do desenvolvimentismo, quando a política era ainda marcada pela prática coronelista. E de como o povo brasileiro consegue se identificar com esta representação, onde Mazzaropi consegue expor a ingenuidade e também a esperteza do caipira, diante das eleições realizadas, conseguindo até vantagens diante da corrupção dos políticos mostrado nesta película.

Palavras-chaves: cinema, Mazzaropi, ruralidade, cultura política nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I CINEMA E HISTÓRIA	
1.1-Cinema: A representação da História	12
1.2- O rural retratado no cinema brasileiro.....	15
CAPÍTULO II	
Mazzaropi e o cinema:a construção de um personagem.....	17
CAPÍTULO III	
“Tristeza do Jeca-1961”. A representação da política brasileira.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
BIBLIOGRAFIA.....	34
FICHA TÉCNICA FILME TRISTEZA DO JECA.....	36

INTRODUÇÃO

A proposta apresentada para este projeto de pesquisa é referente à temática cinema e história, com a utilização da produção cinematográfica de Amacio Mazzaropi e de sua produtora de filmes PAM filmes nos anos finais da década de 1950, mais especificamente 1959 até 1961.

A escolha do cinema de Mazzaropi se deu por questionamentos particulares em disciplinas cursadas ao longo de minha trajetória acadêmica. Nas disciplinas relacionadas à história do Brasil, foram citadas diversas obras cinematográficas para demonstrar aspectos políticos, sociais e econômicos de nosso país nas diferentes temporalidades sendo que as produções feitas por Mazzaropi não foram mencionadas.

Sabe-se que Amacio Mazzaropi iniciou sua participação em filmes nos anos de 1951, pela Cia Cinematográfica Vera Cruz, com o filme *Sai da Frente* em 1951 e que em 1958 funda a sua própria produtora, a PAM Filmes-Produtora Amacio Mazzaropi.

É com sua produtora que ele apresenta seu personagem mais marcante, o JECA TATU.

Tomando por base a obra de Monteiro Lobato, Mazzaropi vai dar vida a este personagem, contribuindo para a consolidação de uma imagem do caipira, preguiçoso, mas astuto e que apesar da ingenuidade, acaba sempre levando vantagem nas situações que envolvam algum tipo de embaraço e problema.

Para este trabalho foi escolhida a película *Tristeza do Jeca* do ano de 1961, produzido pela PAM filmes e lançado neste mesmo ano. Durante muito tempo mantive um contato direto com os filmes de Mazzaropi e quando da idéia de se trabalhar com este produtor, assisti diversos de seus filmes, e a escolha por *Tristeza do Jeca*, foi pelo fato de ser o segundo filme no qual Mazzaropi interpreta o personagem Jeca Tatu e o filme me chamou atenção por mostrar um processo eleitoral realizado no interior, no qual sempre é discutido com alunos, quando falamos de política nacional, porém durante meu período de estudos no ensino médio e nem no ensino superior, este filme, ou qualquer outro filme de Mazzaropi é discutido ou mesmo apresentado. Sendo passei a considerá-lo importante para se compreender aspectos da política nacional.

Questões do cotidiano e relativas à política são tratadas sob uma perspectiva da comicidade. É a partir desta ideia mais geral é que partem os questionamentos.

Em muitos de seus filmes, a questão política é retratada, como afirma Glauco Barsalini, que :

“No filme Tristeza do Jeca, toda uma comunidade de roceiros é expulsa das terras de um coronel, porque não votou nele nas eleições, e somente consegue novo espaço para morar e trabalhar graças ao apoio do novo coronel eleito.”¹

A obra de Glauco Barsalini, para a construção deste trabalho foi de grande importância, primeiramente para conhecer a vida e a trajetória de Amácio Mazzaropi no âmbito pessoal e também profissional, onde ele consegue traçar em seu trabalho, um perfil social de Mazzaropi e também considerá-lo de como um dos maiores produtores do cinema nacional, e seu livro contribui com uma visão para os estudos da cultura e do cinema do Brasil.

O objetivo deste trabalho é mostrar também que não só nos filmes considerados como filmes feitos pra protestar e contestar a ordem política e agradar a elite intelectual, podem refletir sobre características importantes da sociedade brasileira no final da década de 50 e início dos anos 60, e que Mazzaropi com sua criação de uma personagem popular, conseguiu uma aproximação com as pessoas mais simples, trazendo à cena uma representação das relações de poder existentes no Brasil neste período e também das oposições presentes nas relações políticas e sociais brasileiras, as quais conseguimos identificá-las até hoje, sendo aqui privilegiadas as oposições entre rico e pobre, cidade e campo.

Ao escolher o cinema como objeto de minha pesquisa, busquei autores com os quais eu pudesse refletir sobre a relação entre cinema e história. Entre estes autores escolhi Michèle Lagny, com o texto *O Cinema como fonte de história*, publicado no livro *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*, organizado por Jorge Nóvoa, Soleni B. Fressato e Kristian Feigelson, de 2009. E também o autor Marc Ferro, em *Cinema e História* e Eduardo Morettim, que faz uma discussão da obra de Marc Ferro no artigo *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*.

Essa proposta de análise, mostra a relação existente entre cinema e história e quanto o filme, como objeto de estudo pode ser importante para a compreensão das mais diversas realidades, mas sempre partindo da idéia de que ele não é necessariamente a realidade a qual ele representa. Mac Ferro tem sua importância, pois trata do cinema como fonte bem antes dele se tornar um grande produto da indústria cultural, e Lagny, por mostrar as diversas maneiras que podemos utilizar os filmes para os estudos históricos.

No capítulo dois apresento o cineasta Amácio Mazzaropi e a sua relação com o cinema brasileiro e a construção do seu personagem, o Jeca Tatu, que aparece pela primeira vez em 1959, no filme *Jeca Tatu* e que, a partir daí, se torna o principal personagem de Mazzaropi nas suas produções. Para analisar este personagem, tenho como ponto de reflexão a dissertação de mestrado de Glauco Barsallini.

1 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi: O Jeca do Brasil. Campinas, SP: Editora Átomo, 2002.

No capítulo 3, o objetivo é compreender como Mazzaropi consegue através de um personagem, e, especificadamente nesse filme construir uma representação da política nacional. Com relação ao contexto histórico da realização do filme, merecerão destaque nesta investigação as práticas políticas e a cultura política do Brasil. O período em que Mazzaropi atuou (1958-1980), coincide com o predomínio de uma política e de uma ideologia desenvolvimentista no Brasil, iniciada nos anos 40 e vigente até a década de 70. Neste período, a cidade passa a ser considerada como símbolo da modernidade e da democracia, enquanto o campo passa a ser visto como o atraso e o trabalhador rural como aquele que pode ser facilmente enganado.

CAPÍTULO 1

CINEMA E HISTÓRIA

1.1-Cinema: A representação da História

O cinema hoje faz parte das preocupações dos historiadores. Não era assim na época em que foi criado. Segundo Marc Ferro, na ótica dos historiadores do início do século XX, o filme não era considerado como documento para a pesquisa histórica. Passa a ser mais utilizado a partir da década de 1960, quando as relações teórico-metodológicas entre cinema e história tornaram-se objeto de estudo sistemático dos historiadores ligados à Escola dos Annales, no momento em que a historiografia ampliava seus horizontes e apresentava novos métodos e objetos de análise. Também teremos uma nova definição do papel do historiador, de não só mais como um relator do passado, e que agora ele pode além de contar o passado, trabalhar com possibilidades de passado, testando hipóteses, incertezas e o cinema vem ao encontro dessa nova concepção. O filme passa a ser encarado como representação da sociedade, não só do passado, mas podendo retratar também o presente de onde ele é produzido. Eduardo Morettin, ao analisar a obra de Marc Ferro, ressalta a importância do cinema para a pesquisa histórica e como ela se alterou com o passar dos anos, aos olhos dos historiadores. O cinema pode ser uma nova forma de se manter a consciência histórica, se tornado fonte para a história, como documento histórico, mesmo sem ser um reflexo direto da sociedade.

De acordo com Marc Ferro, o cinema:

"é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente do Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto do poder constituído quanto a oposição."²

Partindo dessa nova perspectiva, Marc Ferro passa a considerar que todos os filmes são objetos de análise, obras ficcionais, documentários e dá ênfase a obra ficcional, pois a sua maior circulação, é possível

2 MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. IN: CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema*. São Paulo. Alameda, 2007. p.40.

"identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade por meio da crítica e da recepção do público".³

Cada gênero cinematográfico deve ser entendido como tal e a diferença entre eles não pode impedir o trabalho do historiador para a análise social e cultural. A análise fílmica sob a perspectiva histórica requer escolhas metodológicas por parte do pesquisador pensando em uma crítica analítica, onde aspectos como a sociedade, o filme e as relações e as representações que eles produzem fazem com que o filme se torne importante objeto de pesquisa.

Ainda de acordo com Morettim, existem diversas maneiras em que a história aparece no cinema, seja positivista, com uma fidelidade do fato histórico retratado, constituindo uma visão histórica concebida por terceiros, como também um "discurso novelesco", onde não se recorre ao discurso histórico, e filmes que possuem sua própria estrutura histórica. Considera ainda importante as películas de reconstituição histórica, pois ela dizem muito do seu presente, e não necessariamente da representação do passado que elas mostram.

O cinema pode trazer aspectos não evidenciados dos documentos escritos e podem mostrar o imaginário cultural, sendo que durante o processo de análise, o fato histórico deve se manter como referencial. É necessário também buscar compreender que o filme possui uma dinâmica e que as opções que são feitas pelos seus roteiristas e diretores nos mostram as ideologias e as concepções que estes criadores gostariam de passar, tanto para a crítica como para o público.

Mostrando uma perspectiva atual, Michèle Lagny, evidencia que a partir dos anos de 1990, os historiadores tentam analisar os filmes como visão da história. Ela considera o cinema como cultura de massa durante o século XX, por ser controlado pelas grandes multinacionais. Mas mesmo assim é possível analisá-lo de maneira crítica e conseguir evidenciar aspectos históricos nos mais variados gêneros cinematográficos.

Existe para Lagny, uma ambiguidade no cinema onde ele é imagem e também representação do real. E que essa duplicidade é considerada uma riqueza para a análise, e que certos filmes, quando utilizados como fontes primárias podem confirmar ou modificar análises provenientes de outras fontes.

O filme na sua função real, é feito para ser vendido e não funcionar como documento histórico e de acordo com Lagny:

"os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte (...) pelo "cinema do

3 *Idem e ibidem*, p. 49

real", como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e lucro dos produtores."⁴

Ainda de acordo com Lagny, os historiadores dão preferência para filmes produzidos a respeito da história recente, mal elucidadas, censuradas, mal explicadas e os filmes de ficção são produtivos para refletir a noção de representação. Uma relação existente entre cinema e história, e a função da história de reconstruir os "lugares da memória", onde o cinema pode trazer para a ficção o que a história oficial pode ocultar, montando hipóteses, análises, e explicações:

⁵"como, sob uma nova forma , se mantém a consciência histórica . Está claro que o cinema é fonte de história , não somente ao construir representações da realidade , específicas, datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, pensar, de fazer, agir. Ele é fonte para a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um reflexo direto da sociedade, mas uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função."

Cabe ao historiador transformar o filme em documento e fonte de pesquisa e ficar atento à maneira de questionar e analisar essas imagens. A maneira do historiador analisar o filme deve ser diferenciada da maneira do especialista em cinema, pois deve existir uma preocupação maior com a representação da realidade, do que com a estética fílmica utilizada por especialistas. É evidente que se deve ter um conhecimento dos procedimentos técnicos de análise fílmica para auxiliar e facilitar a análise histórica. Lagny afirma que : *"o filme demanda ,ao mesmo tempo, um bom conhecimento da história do cinema e certa competência no domínio da leitura da imagem."*⁶

O cinema, como arte funciona dentro de uma lógica cultural. Ele permaneceu durante muito tempo como objeto de divertimento popular, e ainda o é, porém o que se alterou foi a forma de como o cinema é encarado pelos historiadores, como objeto de análise e de representação da realidade, seja da ideologia dominante ou não.

4 LAGNY, Michèle. *O cinema como fonte de história*. IN: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto. FEIGELSON, Kristiam(org). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

5 *Idem e ibidem*.p-110

6 *Idem e ibidem*.p-120

1.2- O rural retratado no cinema brasileiro.

Fazendo um recorte na história do cinema nacional, faz-se necessário para a compreensão deste trabalho uma análise da imagem do que seria o rural no cinema brasileiro, a partir da década de 1950 até 1960, tempo delimitado de fundamental importância para este trabalho.

De acordo com Célia Tolentino, o rural como objeto de análise pode nos revelar inúmeros aspectos da sociedade brasileira, e também da nossa identidade. Segundo Tolentino: *"o rural pode ser a nossa mais profunda brasilidade, ou nosso atraso, ou nossa reserva de purismo, mas será sempre uma espécie de outro, distante daquele que fala, mesmo quando no discurso à primeira vista venha considerado como o tal 'país real'."*⁷

De acordo com Tolentino, nesse período, havia um movimento em busca do caráter nacional, das produções artísticas e o cinema também participa desta nova concepção, pois acreditava-se que com o processo de industrialização e desenvolvimento das cidades haveria a possibilidade de aumento do público para as mais variadas produções nacionais, e o cinema brasileiro não podia fugir mais das inquietações dos intelectuais deste período visando fortalecer o cinema:

"Mas nos anos 1950, não podia mais fugir dessas reflexões, porque uma série de novos fatores- entre eles o fim da censura estadonovista, a redemocratização e popularização de alguns meios de comunicação- contribuíam para torná-las públicas. Entre as discussões, a questão de um país modernizado precisava construir um cinema compatível, para difundir educação e cultura- uma reivindicação que se fazia desde os anos 20."⁸

Segundo Tolentino, existiram duas correntes diferenciadas de cinema no Brasil uma proposta por São Paulo, nos anos de 1940, com a Companhia Vera Cruz, que comparava as obras cinematográficas ao grande teatro brasileiro, com grande investimento da burguesia paulista, em tecnologia, estúdios, para que a produção também alcançasse um nível de produção internacional. Do outro lado, destacam-se as chanchadas cariocas, que satirizavam a sociedade com produções

7 TOLENTINO, Celia Aparecida Ferreira. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p-11
Celia Tolentino é professora titular de Sociologia na Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, Campus de Marília, SP.

8 *Idem e ibidem*, p-18

baratas, se comparadas com as produções paulistas, porém que conseguiam alcançar o grande público. Nesta época, tinha como principal modelo as produções hollywoodianas, entendida como uma linguagem universal de cinema. Nesse período de afirmação, mesmo a Vera Cruz será criticada, pois não consegue, nas suas produções, imprimir uma marca verdadeiramente brasileira, pois de acordo com a crítica da época, mesmo abordando temas brasileiros, não davam um sentido "nacional", pois seus diretores, roteiristas em sua maioria eram estrangeiros e estes que tentavam passar uma imagem da nacionalidade, com a intenção de conseguirem se igualar às produções norte americanas.

Segundo Tolentino, o primeiro filme produzido pela Vera Cruz, na tentativa de evidenciar a nossa "nacionalidade " foi *O Cangaceiro* , de Lima Barreto ,mostrando o nordeste brasileiro como principal símbolo , o que poderia ser considerado brasileiro em sua essência , já que a região sul do país estava dominada por estrangeiros. " *Premiado em Cannes, seria o primeiro de uma série que reivindicaria a temática rural nordestina como sinônimo de ' brasilidade '.*"⁹

Na década de 1960, com o personagem Jeca Tatu, Mazzaropi mostraria uma nova imagem do interior brasileiro, caipira, simples, como uma releitura do personagem criado por Monteiro Lobato na década de 1910 e reformulado em 1920. Porém, essa mudança e aceitação dessas figuras nacionais – o cangaceiro, o caipira - no cinema só ocorreu quando eles se tornaram fatos que não mais necessitavam de discussão, ou seja suas imagens já faziam parte do imaginário social e cultural. Quando ainda eram considerados problemas de identidade, eram vistos como impróprios para ocuparem um lugar de destaque no cinema nacional.

De acordo com Toletino, é o cinema novo que vai trazer uma politização do cinema e "*fazer com que o rural fosse parte do país real, da questão nacional , ainda que responsável pela nossa parcela de subdesenvolvimento.*"¹⁰

O cinema brasileiro também vai se voltar para o mercado, utilizando-se do rural como temática, dentro de um contexto de urbanização e industrialização no qual vivia o país, o aumento populacional das cidades com pessoas vindas do campo para o trabalho e que conseguiam enxergar nessa temática uma possibilidade de se retornar ao seu local de origem, com um sensação nostálgica

9 *Idem e ibidem,p-21*

10 *Idem e ibidem,p.23*

CAPÍTULO 2

MAZZAROPI E O CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM

Amácio Mazzaropi foi um dos mais importantes artistas brasileiros do século XX, com uma vasta obra cinematográfica que se inicia no final da década de 1950 estendendo-se até os anos de 1980, passando pelos mais diferentes momentos políticos, culturais e econômicos do nosso país.

Nasceu na cidade de São Paulo, em 1912, e ingressou na carreira artística muito cedo, se destacando na escola como atração nas festas. Mas foi com 18 anos que ele teve seus primeiros contatos com o teatro, onde tendo partido com uma companhia teatral que visitava a cidade de Taubaté, onde residia. Atuou no rádio na cidade de São Paulo, o programa Rancho Alegre em 1946, e que em 1951, tornou-se programa de televisão, na TV Tupi.

Sua carreira no cinema foi iniciada na Cia Vera Cruz, com os filmes *Sai da Frente* (1951), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). E atuou em mais outras companhias, na Brasil Filmes, Fama Filmes e a Cinedistri, onde conseguiu adquirir a experiência necessária para, em 1958, fundar a sua própria companhia cinematográfica, a PAM Filmes: Produções Amácio Mazzaropi.

"através da qual se propunha produzir seus próprios filmes e distribuí-los, controlando todo seu processo de produção e venda, desde a formulação do argumento e do roteiro, a contratação da equipe técnica, de atores, de diretores até a fiscalização da bilheteria das casas de exibição, através do trabalho de funcionários de sua própria distribuidora."¹¹

O cinema de Mazzaropi teve seu período de maior destaque durante os anos em que realizou suas produções pela PAM Filmes de 1958 a 1980, quando de sua morte. Não deixou herdeiros nem para seu patrimônio, nem para a sua linha de pensamento cinematográfico. De acordo com Barsalinni, a PAM Filmes podia ser considerada um projeto pessoal de Mazzaropi, que jamais seria passado para outra pessoa. Mazzaropi é considerado por Barsalinni, de grande contribuição para o cinema nacional.

11 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi : O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo, 2002. p46

"Mostrou o caráter de um homem preocupado com o crescimento do cinema nacional dentro do modelo industrial, um antigo sonho de arrojados nacionalistas, como os cariocas dos anos 20 e 30, ligados à Revista Cinearte, e os paulistas dos anos 50, vinculados à Vera Cruz. Como cineasta, acabou sendo nas décadas de 1960 e 1970, a mais expressiva referência para a construção de um cinema industrial brasileiro, que até hoje não se consolidou em nosso país."¹²

Quando fala de si mesmo, Mazzaropi mostra sua preocupação com a imagem que seu cinema passa para a crítica e para o público. Em uma entrevista para a Revista Veja em 1970, ele diz:

"Conte minha verdadeira história, a história de um cara que sempre acreditou no cinema nacional e que, mais cedo do que todos pensam pode construir a indústria do cinema no Brasil. A história de um ator bom ou mal, mas que sempre manteve cheios os cinemas. Que nunca dependeu do INC- Instituto Nacional Do Cinema- para fazer um filme. Que nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada, que se diz intelectual. Crítica que aplaude um cinema cheio de símbolos, enrolado, complicado e pretencioso, mas sem público. A história de um cara que pensa em fazer cinema apenas para divertir o público, por acreditar que cinema é diversão, e seus filmes nunca pretenderam mais do que isso."¹³

Mazzaropi tem um ressentimento com a crítica que não reconhece a importância de suas produções, mesmo ele lotando as salas de cinema durante quase trinta anos, que simplesmente despreza suas produções ou então o encara somente como um homem que faz cinema somente pelo dinheiro e nada mais, sendo que as produções de Mazzaropi vão além de salas lotadas e de grandes bilheterias.

É com a utilização do personagem Jeca Tatu, que Mazzaropi vai conseguir alcançar seu sucesso e também eternizar no cinema a figura do caipira.

No filme *Jeca Tatu* de 1959, Mazzaropi vai dar vida ao personagem que irá consagrá-lo no cenário nacional. A expressão Jeca Tatu, surgiu pela primeira vez com Monteiro Lobato em 1914, em cartas enviadas ao jornal Estado de São Paulo para descrever os trabalhadores de sua fazenda, os quais considerava uns "parasitas, um piolho da terra, inadaptável a civilização". Porém, devido o interesse da Medicamentos Fontoura, Lobato modificou o personagem, dando-lhe esperanças, especialmente se tomasse os remédios para se livrar das doenças. Jeca Tatu ganhou então personalidade e publicação em quadrinhos. Monteiro Lobato, na edição nona de Urupês, pede desculpas a Jeca, dizendo compreender que sua preguiça não era sinal de indolência, mas de doença.

¹² *Idem* p.78

¹³ Disponível em : www.museumazzaropi.com.br/entrevistas. Acessado em 25 de março de 2011.



É importante destacar que essa imagem do caipira retratada por Mazzaropi na maioria de seus filmes, retrata o trabalhador rural do interior do estado de São Paulo, devido também a sua origem interiorana. Mazzaropi vai dar vida ao personagem criado por Monteiro Lobato, e impulsionado pela política desenvolvimentista da década de 1950, quando ocorre o aumento dos grandes latifúndios que acabam por disseminar as pequenas propriedades e as pessoas, sem trabalho, se dirigem para a cidade em busca de uma nova possibilidade de vida, porém, na sua maioria, encontram só a miséria e tem no cinema, com os filmes de Mazzaropi, uma forma de distração para os problemas cotidianos. Segundo Tolentino, no filme *Jeca Tatu* (1959), mostra que "progresso e atraso vivem lado a lado no país".¹⁴

Porém, Mazzaropi mostra nos seus filmes em que utiliza do personagem Jeca, a sua relação com o atraso, sua preguiça, sua má vontade para o trabalho. Está sempre cansado, desanimado, mas sempre atento ao que acontece à sua volta. Esse personagem também afirma valores da sociedade paternalista da década de 1950, onde ele, mesmo não trabalhando, faz valer a sua vontade diante da esposa e dos filhos, como o homem da casa e chefe do lar, mesmo quando sua esposa e filhos que sempre trabalham mais. De acordo com Barsalinni, o Jeca representado por Mazzaropi sempre conseguia impor respeito aos patrões, sempre conseguindo fazer valer suas necessidades mesmo que num primeiro momento tivessemos a impressão de que ele era apenas um empregado, sujeito as condições de dominação impostas nas relações de trabalho. Ainda menciona:

14 TOLENTINO, Celia Aparecida Ferreira. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p-100

"A esse homem, o caipira, que Mazzaropi falava. Legítima representante da cultura chamada arcaica, sua personagem , protagonizasse histórias que se passassem do meio rural para o meio urbano , invariavelmente refletia o perfil de independência do trabalhador brasileiro não se curvando ao mandonismo dos patrões , no caso das histórias rurais, ou a dos doutores da cidade, no caso de histórias urbanas."¹⁵

Até mesmo quando ele não produziu e dirigiu seus filmes, ele conseguiu impor a recriação das tradições rurais , dando uma verdadeira autenticidade ao personagem caipira.

De acordo com Eva Paulino, *"o Jeca Tatu, não representa apenas o homem do campo, mas o brasileiro de modo geral. Ele é branco, mas é pobre. Não tem dinheiro, mas é esperto. (...) O personagem expressa ao mesmo tempo a nostalgia do que passou e a esperança do que virá."*¹⁶

O próprio Mazzaropi também consegue trazer sua própria definição de caipira com base no personagem que ele vive:

"Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar... Mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade. Lição, porque se você aceitar a maneira dele falar e procurar o fundo da verdade que está dizendo, você se beneficia. O problema é que as pessoas desprezam a verdade, preferindo correr atrás de ilusões, das palavras bonitas, que é o caso de muitos discursos políticos. Mas, há diferença muito grande entre inteligência e preparo. O sujeito pode ser preparado, mas pode também não ser inteligente. E tá cheio de burro diplomado por aí. E tem caipira, sem diploma, muito inteligente, dizendo a verdade. Ele está falando certo, só que fala de outra maneira". (Folha de São Paulo, 02.jul.1978)¹⁷

Não se pode afirmar que os filmes e o personagem Jeca Tatu serviam somente para o entretenimento das pessoas , quando do lançamento de suas fitas, que eram realizadas anualmente, sempre na mesma data. Há em seus filmes, uma crítica social e política, às vezes explícita e em outras não, Ele conseguiu mostrar uma espécie de resistência cultural por parte desse personagem, visto pela elite como sinônimo de vagabundagem e até mesmo de malandragem.

Barsallini , afirma que :

"Até seu último filme, alguns temas são recorrentes, como a relação entre a elite

15 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi : O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo, 2002, p108

16 PAULINO, Eva. Caipira, sim sinhô!. Artigo disponível em: www.revistadehistoria.com.br/v2/home/impressao.php?id=2131pagina1. Acessado 12 de janeiro de 2011

17 FRESSATO, Soleni: Um caipira alheio a modernidade: Representações no cinema de Mazzaropi p 3

econômica e o trabalhador rural e a luta pela terra e pela moradia. Tal recorrência reflete característica inerente à resistência cultural popular, ou seja, através de suas histórias diferentes, a mesma personagem é reiterada embora de modos diversos. O fato é que o caipira de Mazzaropi foi-se alterando em função das diferenças econômicas, políticas e sociais pelas quais o Brasil passou, ao longo do período em que o cineasta produziu. A mutação do caipira não poderia nunca comprometer o seu espírito ou a sua natureza. No entanto, Mazzaropi estava atento às necessidades de seu público e amoldava-se às demandas do consumo de cultura próprias a cada época.”¹⁸

A figura caipira, que foi eternizada por Mazzaropi, se tornou um modelo de representação da cultura nacional, no processo de construção de nossa identidade, e nos faz compreender que não existe uma única identidade nacional, mas que existe uma multiplicidade de identidades, adaptadas a cada período histórico e que se sobressaem de acordo também com as necessidades dessa construção. É impossível negar a importância que Mazzaropi tem para o cinema nacional, não só pela produção em uma escala industrial, mas pelo que seus personagens conseguiram alcançar de identificação e apelo popular. Porém, esse modelo não chegou a ser muito aceito pela crítica de cinema. Primeiramente tinha-se a ideia de um trabalhador rural que viesse a ser revolucionário, que lutasse contra a exploração, baseado nas Ligas Camponesas(1954-1964), que de acordo com Antonio da Silva Câmara,

"representaria modificações dos padrões arcaicos de posse e uso da terra, admitia-se um camponês enquanto sujeito ativo da moderna história brasileira : revolucionário, anti-latifundista, com um programa de luta popular e democrática. E Mazzaropi consegue impor-se durante duas décadas, graças a ampla aceitação e reconhecimento conquistado junto ao público, revelando o lado não revolucionário do camponês brasileiro, principalmente aquele que vivia no interior do Sudeste, os seus hábitos conservadores e também a sua sabedoria e capacidade de enfrentar o mundo por um comportamento esquivo e dissimulado.”¹⁹

Ainda nesse artigo, Câmara mostra que a crítica especializada em cinema nos anos de 1960 e 1970, não aceitava esse caipira apresentado por Mazzaropi, pois geralmente ela estava focada na quantidade de dinheiro que Mazzaropi conseguia ganhar, com o grande apelo popular de seus filmes, e chegava a considerar o público de seus filmes tão ignorantes da grande arte cinematográfica, quanto o próprio Mazzaropi.

" compreende-se que o homem do povo aceite, até por desafio esse cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de um gosto apurado, a oportunidade

18 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi : O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo, 2002. p127

19 CÂMARA, Antônio Silva. Mazzaropi e a representação da vida rural no cinema brasileiro. In: POLITEIA Hist. E Soc. Vitória da Conquista v.6 n.1 p216. 2006, disponível em <http://www.politeia.com.br/ed82/83p211-217> Acessado em 13 de março de 2011.

de conhecer obras superiores. Todavia , quando um homem tido como de cultura senta numa poltrona de cinema e aprecia o vulgarismo, a imbecilidade, o primarismo, então é a mediocridade , é o andar para trás. Neste caso, ele se emparelha àquele que na tela , vende por baixo preço, a cretinice.”²⁰

Tanto artista como personagem se confundiam, tornando-se algumas vezes uma única pessoa, pois quando se pensa no caipira, temos a figura de Mazzaropi associada, tão evidente e real foi sua relação com o personagem e principalmente com o público, não só das pessoas que tiveram a oportunidade de assistir às fitas quando de seu lançamento, mas de hoje, no século XXI, onde a maioria de seus filmes estão disponíveis e locadoras em formato digital, evidenciando que seu público ainda existe e é um público fiel. Daí a possibilidade de considerar Mazzaropi um dos mais importantes artistas do século XX e grande expressão no cinema nacional. De acordo com Barsallini:

“(…) a personagem deve representar o resgate dos valores humanos mais profundos, tão evidentes nas relações tipicamente rurais, sem contudo perder pé da realidade urbana a que todos apresentava. Sua italianidade, assimilada à caipirice evidência a permanência de duas culturas que ameaçadas pelos tentáculos impessoalizador da sociedade de consumo, resistem bravamente contra as características da economia capitalista . Seu Jeca é um bravo herói , humano , sentimental, baluarte da resistência de duas culturas que não se dobram à lógica do mercado de consumo .(…) Sob uma aparente aceitação das estruturas sociais tais como se apresentam , a personagem Jeca está sempre solapando o sistema de dominação , através da matreira capacidade que possui de inverter sua condição de submissão em relação ao 'status quo' existente .”²¹

20 CÂMARA, Antônio Silva. Mazzaropi e a representação da vida rural no cinema brasileiro. In: POLITÉIA Hist. E Soc. Vitória da Conquista v.6 n.1 p217. 2006 , disponível em <http://www.politeia.com.br/> ed82/83 p211-217 Acessado em 13 de março de 2011.

21 BARSALLINI, Glauco. O cinema nacional e Amácio Mazzaropi. Disponível em <http://www.museumazzaropi.com.br> Acessado em 15 de março de 2011.

CAPÍTULO 3

"TRISTEZA DO JECA" -1961 E A REPRESENTAÇÃO DA POLÍTICA BRASILEIRA

Para este trabalho monográfico, dentre os mais diversos filmes produzidos por Amácio Mazzaropi, a escolha foi pelo filme *Tristeza do Jeca*. Este filme foi produzido e lançado no ano de 1961, pela PAM Filmes e foi o primeiro filme colorido da carreira de Mazzaropi.

O tema versa sobre disputa política. O Jeca mora na fazenda do Cel. Felinto junto com sua família e outros colonos. Como se aproximam as eleições, os coronéis da região disputam a simpatia do Jeca que é um líder entre os colonos. A disputa para prefeito se dá entre os coronéis Felinto e Policarpo. Mas é o coronel Bonifácio quem faz a campanha eleitoral para o coronel Policarpo, um senhor de aparência frágil e mais velho. Em nome dessa proteção, Bonifácio arma uma estratégia de campanha, onde afirma que a plataforma política de seu candidato é a defesa do homem do campo.

Para poder conseguir atingir este objetivo faz uma visita ao Jeca enfatizando que eles não conhecem a psicologia do homem do campo e solicita sua ajuda. No entanto, Jeca não quer trair a confiança do coronel Felinto, dono da fazenda onde mora. Para atrair eleitores, Bonifácio organiza um rodeio na cidade e convida Jeca e o povo. Jeca comparece com seus amigos e carrega à frente uma placa onde está escrito, de um lado, "Viva o coronel Felinto!", e do outro, "Viva o coronel Policarpo!" Assim, vai virando a placa conforme a necessidade. Percebendo a resistência do Jeca, Bonifácio pede a seu filho que veio do Rio de Janeiro para namorar e noivar a filha do Jeca.

No rodeio, os políticos com muita perspicácia, envolvem Jeca em um comício e tramam um jogo de palavras onde o levam a declarar em voz alta que está ao lado deles, que apóia o coronel Policarpo. O jogo de palavras é feito com muita graça e inteligência. Após conseguirem demonstrar aos presentes que têm o Jeca ao seu lado, o filho do coronel Bonifácio pede a noiva em casamento. E após o consentimento do caipira o noivo faz um discurso afirmando que o cel. Policarpo "é o único homem capaz de governar a nossa santa cidade. E essa união vem consolidar os nossos laços, os nossos ideais e a nossa vitória final."

O Jeca foi envolvido pela astúcia dos políticos mas os amigos perceberam que todos entram em confronto com o Cel. Felinto. Cel. Felinto fica furioso com a parceria de seu empregado com

seu inimigo político e ameaça expulsá-los da fazenda se o outro lado vencer. Sua esposa, uma portuguesa de nome Manuela tem um plano de raptar o filho do Jeca. Isto para manter Jeca e seus amigos do seu lado. E assim o fez. O menino Toninho é raptado. Jeca e sua mulher vão à casa do Cel. Felinto e em meio a uma discussão o caipira diz: "Isso é verdade. Não é porque o sr. tem dinheiro que vai fazê o que quer de nós, não!" Ao que o Cel. Felinto responde: "Mais uma razão pra vocês trabalharem pela minha vitória. Depois das eleições você volta a vê seu filho de novo."

As eleições ocorrem num clima de suborno ,onde os cabos eleitorais de ambos partidos compram eleitores.O cel. Policarpo ganha as eleições Enraivecido com a derrota o cel. Felinto expulsa todos os trabalhadores de suas casas. O cel. Felinto não devolve o filho de Jeca, que pensa que a criança foi comida por uma onça, mas o menino consegue fugir e procura seu pai.Jeca e os outros colonos vão em caravana pela estrada para a fazenda do cel. Bonifácio pois pensa que sua filha será a nora do tal coronel. Ao chegar à fazenda, é mal recebido por Bonifácio que diz que não haverá mais casamento porque seu filho havia voltado para o Rio de Janeiro. Manda Jeca e todos os empregados embora. Mas o Cel. Policarpo, o novo prefeito, observa toda a injustiça e se coloca contra o seu articulador político. Mostra-lhe o erro que está cometendo com o povo que o elegeu. Faz o Cel. Bonifácio calar a boca senão vai executar a sua fazenda, deixando-o na miséria. Ele arruma emprego para todos em sua fazenda e sai junto com o povo pela estrada. O filho do Jeca encontra o pai e a filha acerta casamento com o antigo namorado.

O filme acaba com todo pessoal andando com os pés no chão carregando suas coisas no ombro rumo ao outro serviço que, ao que parece, será mais humano.Toda a trama do filme ocorre nas fazendas de ambos os coronéis, e também na cidade onde acontece o rodeio e as eleições.

Jeca é o principal personagem da história, pois consegue exercer influência sobre os demais colonos e dialogar diretamente com os dois coronéis que disputam os votos da região.

O filme dá destaque a uma prática política , conhecida como coronelismo, onde no interior do Brasil, principalmente nas grandes regiões agrárias, ele acontece. De acordo com José Murilo de Carvalho.

"coronelismo é um sistema político, uma complexa rede de relações que vai desde o coronel até o presidente da República, envolvendo compromissos recíprocos. O coronelismo, além disso, é datado historicamente. Ele surge na confluência de um fato político com uma conjuntura econômica. O fato político é o federalismo implantado pela República em substituição ao centralismo imperial. O federalismo criou um novo ator político com amplos poderes, o governador de estado. O antigo presidente de Província, durante o Império, era um homem de

confiança do Ministério, não tinha poder próprio, podia a qualquer momento ser removido, não tinha condições de construir suas bases de poder na Província à qual era, muitas vezes, alheio. No máximo, podia preparar sua própria eleição para deputado ou para senador. O governador republicano, ao contrário, era eleito pelas máquinas dos partidos únicos estaduais, era o chefe da política estadual. Em torno dele se arregimentavam as oligarquias locais, das quais os coronéis eram os principais representantes. Seu poder consolidou-se após a política dos estados implantada por Campos Sales em 1898.”²²

Essa prática coronelista, faz parte da chamada "cultura política brasileira" que vem desde a Primeira República e que permanecerá como prática política durante muitos anos, podendo chegar até nos dias atuais. Ângela de Castro Gomes vai trabalhar como conceito de cultura política, que para ela passa a ser um conjunto de práticas, formalizadas ou não, dentro de instituições e também em indivíduos, que constituem as práticas políticas no Brasil, ela afirma que:

“(…) um sistema de representações, complexo e heterogêneo, mas capaz de compreender os sentidos de determinado grupo atribuído a uma dada realidade social, em determinado momento do tempo. Um conceito capaz de possibilitar a aproximação com uma certa visão de mundo, orientando as condutas dos atores sociais em um tempo mais longo, e redimensionando o acontecimento político para além da curta duração.”²³

Junto com o coronelismo podemos também destacar as práticas populistas, que de acordo com Jorge Ferreira, surgem quando da:

"passagem da sociedade tradicional, para uma moderna, com um rápido processo de urbanização e industrialização,(...) implicando um deslocamento de populações do campo para a cidade, com a mescla de valores tradicionais e modernos.”²⁴

Na política brasileira entre os anos 1950 e 1960, vão se destacar o nacional-desenvolvimentismo adotado por Juscelino Kubitschek(1956-1961) vai dar ênfase ao desenvolvimento nacional, em todos os setores. Com o slogan de "cinquenta anos em cinco" ele vai alavancar uma série de avanços para acelerar o desenvolvimento nacional, como o crescimento

22 CARVALHO, José Murilo. *Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual* Trabalho apresentado no simpósio sobre "Nation-Building in Latin America: Conflict Between Local Power and National Power in the Nineteenth Century", em homenagem a Raymond Buve, Leiden, Holanda, 20-21 de abril de 1995. disponível em : http://www.revistadehistoria.com.br/home/carvalho_jm/pag01 Acessado em 12 de fevereiro de 2011

23 GOMES, Ângela de Castro, **História, historiografia e cultura política no Brasil**. In: SOIHET, Rachel, BICALHO, Maria Fernanda B., GOUVÊA, Maria de Fátima. (org) *Culturas políticas: Ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005 p. 31

24 FERREIRA, Jorge. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. IN: FERREIRA, Jorge (org) *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001 p. 64-65

do setor de energia, de transporte, alimentação, indústria de base e educação, visando levar ao Brasil ao status de país desenvolvido. Não se abandonou a ideia de um país agro-exportador, porém era também necessário o desenvolvimento em todos os setores do país para que ele pudesse competir com os mercados internacionais.

Essa política desenvolvimentista afetará diretamente o trabalhador rural, pois dará um maior destaque ao latifúndio e à mecanização agrária, com o objetivo de aumentar a produção, fazendo com que as populações rurais se desloquem para as cidades, e aquelas que ainda conseguem permanecer no campo, ficaram subjugadas aos grandes proprietários de terras. Desta forma, a prática coronelista, vem como um sustentáculo principalmente nos estados, visando estabelecer comando político e social, segundo José Murilo:

"Nessa concepção, o coronelismo é, então, um sistema político nacional, baseado em barganhas entre o governo e os coronéis. O governo estadual garante, para baixo, o poder do coronel sobre seus dependentes e seus rivais, sobretudo cedendo-lhe o controle dos cargos públicos, desde o delegado de polícia até a professora primária. O coronel hipoteca seu apoio ao governo, sobretudo na forma de votos. Para cima, os governadores dão seu apoio ao presidente da República em troca do reconhecimento deste de seu domínio no estado. O coronelismo é fase de processo mais longo de relacionamento entre os fazendeiros e o governo(...) Da imagem simplificada do coronel como grande latifundiário isolado em sua fazenda, senhor absoluto de gentes e coisas."²⁵

As práticas políticas no Brasil vão se alterando ao longo de cada período político vivido no Brasil. O coronelismo tem muita força até meados da década de 50, quando a política desenvolvimentista no Brasil começa a ganhar destaque, o que não implica em dizer que essa prática de mandonismo tenha sido substituída, ela continua presente e fundamentando o sistema político brasileiro.

No enredo do filme, teremos a apresentação de três coronéis diferentes: O Cel. Felinto, dono das terras onde Jeca e seus amigos residem e para o qual prestam trabalho; o Cel Bonifácio, que é inimigo político de Cel Felinto e que deseja assumir o poder local, usando da suposta "ingenuidade" dos trabalhadores e, por último, Cel. Policarpo, que é o real candidato à prefeitura da cidade, que durante o filme sempre aparece como um coadjuvante, pois quem organiza toda a sua campanha política é o Cel. Bonifácio. Tanto Cel Felinto e Bonifácio tem características bem parecidas: se aproveitam de todas as maneiras das pessoas, achando que elas são manipuláveis e fazem isso de

25 CARVALHO, José Murilo. *Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual* Trabalho apresentado no simpósio sobre "Nation-Building in Latin America: Conflict Between Local Power and National Power in the Nineteenth Century", em homenagem a Raymond Buve, Leiden, Holanda, 20-21 de abril de 1995. disponível em : <http://www.revistadehistória.com.br/home/carvalho,jm/pag01> Acessado em 12 de fevereiro de 2011

diferentes maneiras; quando do sequestro do filho de Jeca, quando da promessa de casamento do filho do coronel, com a filha de Jeca, da promessa de trabalho . Porém, a figura do Cel Policarpo , mostra que não são somente de maldades que os coronéis vivem , pois quando do fim das eleições , o Cel Policarpo se mostra e faz valer a sua vez, pois já está eleito e acha injusto que os seus eleitores sejam desamparados pelo Cel Bonifácio. Mazzaropi consegue evidenciar as diferenças entre os coronéis, apontando para a possibilidade de existência de diferentes coronéis que não necessariamente possam explorar os trabalhadores , tanto pelo trabalho como pelo voto.

O Jeca Tatu, nesta história será de fundamental importância, pois ele exerce influência sobre seus amigos, colonos que trabalham juntamente com ele, e esse perfil é identificado pelos políticos na disputa, e tentam de todas as maneiras possíveis persuadi-lo para conseguir o maior número de votos possível. Esta situação aparece quando do rodeio realizado na cidade , organizado pelo Cel. Bonifácio, em que ele usa , em um jogo de palavras , o Jeca e sua força entre os colonos. A impressão que se tem é que ele será enganado, ludibriado pelo coronel a fim de conseguir o casamento para a filha , com o filho do Cel. Bonifácio.

O fato de Jeca se aliar ao político para o qual não trabalhava, fazendo com que ele vença a eleição mostra que, mesmo sabendo que poderia ficar sem trabalho, ele jamais se sujeitaria as maldades realizadas por Felinto, principalmente pelo sequestro de seu filho. Há uma mostra da luta do povo brasileiro. Ele também é enganado pelo Cel Bonifácio, mas sempre acredita que tudo dará certo no final. De acordo com Barsallini:

“Mazzaropi traduzia a verdadeira luta pela sobrevivência do povo brasileiro no seu dia-a-dia, a resistência popular à disciplina imposta pelo trabalho no sistema de hierarquias capitalistas. Mazzaropi entendeu como nenhum outro o significado da oposição silenciosa e resistência cultural que o povo brasileiro conseguiu fazer.”²⁶

Glauco Barsalini tem uma visão positiva da representação que Mazzaropi faz do povo brasileiro em seus filmes, mas vale ressaltar que mesmo representando a cultura e obtendo grande apoio popular, Mazzaropi produzia filmes em escala industrial, para a indústria cultural, mostrando que o Brasil tem uma grande capacidade de produção e que era essa realmente a sua intenção, e não de se mostrar para a crítica como um produtor de cinema preocupado efetivamente com as questões sociais

26 BARSALINI, Glauco. Mazzaropi : O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo. 2002. p97

Jeca, depois do sequestro, procura o Cel Felinto para pedir que devolva o seu filho, porém o pedido é negado, e ele só será devolvido depois das eleições. No diálogo, Jeca mostra sua indignação diante do ato inescrupuloso do Cel Felinto:

Jeca- Isso é mardade. Não é porque o senhor tem dinheiro é que vai fazer o que quer de nois não!

Cel.Felinto- Ha, mas uma razão para vocês trabalharem pela minha vitória. Depois das eleições você volta a ver o seu filho!²⁷

Porém, mesmo conhecendo a maldade dos coronéis, Jeca sempre se coloca de maneira a defender seus interesses também. Mostrando que o povo é esperto e inteligente. Durante a decisão para a cidade, antes do rodeio, ele segue na frente, com uma placa, onde de um lado está escrito: Vote Cel Policarpo!! e do outro Vote Cel. Felinto!! E ele a vira, conforme a sua necessidade, fazendo com que o seu apoio seja para ambos os lados, tentando sempre não se indispor com nenhum dos políticos durante o processo eleitoral. Mazzaropi acredita que o povo é inteligente sim, e que faz uso dessa inteligência, e que os filmes produzidos não devem ser usados como forma didática para disciplinar as pessoas, como os intelectuais de 1960 gostariam que fosse:

" o povo brasileiro está fora da esfera de poder, das decisões econômicas e políticas que impõe sobre a sua vida, o que não quer dizer, todavia, que não saiba tomar suas próprias decisões econômicas e políticas."²⁸

Na cidade, durante as eleições, Mazzaropi mostra como estas ocorriam em cidades do interior, onde a maioria da população pobre vivia. As cédulas já estavam marcadas com os nomes dos candidatos e os cabos eleitorais realizavam a compra dos votos, falando com as mulheres dos eleitores, que no filme, são somente os homens. Em um diálogo entre uma mulher e o cabo eleitoral do Cel Felinto:

Vinicius: Dona Mia, seu marido já tem candidato?

Dona mia: Não senhor. Ninguém falou com nois ainda! (Ela levanta a mão e faz sinal de dinheiro)

27 Diálogo do filme Tristeza do Jeca. 1961 PAM Filmes

28 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi: O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo, 2002. p98

Vinicius: O que a senhora precisa, o que lhe falta?

Dona Mia: Precisa de tudo

Vinicius: Tudo o quê?

Dona Mia: Ropa, dinheiro, remédio, carçado!

Vinicius: Quinhentos mir reis da pra isso, num da?!?

Dona mia: num dá bem mas é o que tem!

Vinicius: Toma os quinhentos mir reis e leva essas cédulas do Cel Policarpo. Para a senhora dar a seus maridos e seus filhos! Pra votarem nele! ²⁹

Na mesma cena, chega o capataz da fazenda do Cel Felinto e procede da mesma maneira com ela:

Capataz: Seu marido tem candidato?

Dona Mia: Não, ninguém falou com nós ainda (Ela levanta a mão e faz sinal de dinheiro)

Capataz: Toma quinhentos mil reis e diz pro seu marido e seus filhos votarem no Cel Felinto!

Dona Mia: Há há há!!! Que pena que não tem mais candidato. ³⁰

Nas cenas seguintes ocorre a separação entre homens e mulheres e eles são colocados pra dentro de um local, onde as porteiras são fechadas. Simbolicamente forma-se aí o chamado "curral eleitoral" de cada um dos candidatos. Eles vão para a votação aos poucos e já recebem as cédulas marcadas com os nomes dos candidatos e Jeca também distribui as cédulas, porém de ambos os candidatos. Na mesa, os eleitores recebem a cédula direto dos candidatos, e acabam por depositar, cada eleitor, mais de uma cédula na urna. Então com o fim das eleições existem muito mais votos do que o número de eleitores escritos. Mostrando assim a corrupção no processo eleitoral, pois não se consegue ter um controle efetivo dos votos.

Com a vitória do Cel Policarpo, Jeca e seus colonos serão expulsos da fazenda de Felinto e seguem com Jeca para a fazenda de Cel Bonifácio, que também o enganou. Porém Cel Policarpo, os ajuda e no final, todos conseguem trabalho.

Mazzaropi mostra que, o povo pode até ser enganado pelos políticos, mas consegue tirar proveito das situações mais diversas.

Os filmes de Mazzaropi mostram traços comuns, de acordo com Barsallini: *O que há de comum, e muito marcante é a luta pela terra e pela moradia. Assim como a relação entre rico e pobre, pois é constitutivo de uma cultura de resistência, reiterar sempre a mesma mensagem, mas*

²⁹ Diálogo retirado do filme Tristeza do Jeca. 1961 PAM Filmes

³⁰ Diálogo retirado do filme Tristeza do Jeca. 1961 PAM Filmes

de forma diferente, em meio a histórias diversas."³¹

De acordo com Soleni Fressato, o caipira de Mazzaropi :

(...)o caipira representado por Mazzaropi, além das já mencionadas na análise de cada um dos filmes, é a contraposição às propostas desenvolvimentistas, ou seja, à urbanidade, à modernidade e à industrialização. O caipira é um típico representante do meio rural e das práticas conservadoras, não sentindo-se inadequado e desajustado, apesar de o estar, frente aos valores e práticas citadinas. Devido à sua ingenuidade, o caipira representado por Mazzaropi é sempre ludibriado e manipulado pelo personagem que representa o poder instituído, seja a fazendeira ou o fazendeiro rico, o delegado ou o advogado, o coronel ou os "doutores" da cidade. No entanto, essa manipulação é apenas aparente e a ingenuidade é muitas vezes utilizada como forma de resistência às regras e à ideologia dominante. Honesto e incorruptível, nunca aceita o dinheiro e as vantagens materiais que lhe são oferecidas. O caipira, na maioria das produções, analfabeto, revela que compreende os jogos de poder e os conluios políticos, sabendo, muitas vezes, utilizá-los, à sua maneira, em benefício próprio. Utilizando-se do cômico e da paródia, Mazzaropi representa uma dimensão da cultura caipira como espaço de deboche e sátira às normas e regras dominantes e, por isso mesmo, como espaço de resistência e de contestação à cultura de elite, à ideologia."³²

Para Teresa Sales a relação existente na política coronelista é uma troca de favores, que favorece desde o produtor , trabalhador do grande latifúndio, até chegar aos grandes políticos regionais e até nacionais. Ela trata essa questão como uma dádiva , que:

"O pedir, para além do obedecer, que faz parte do cerne da cultura política da dádiva, implica necessariamente um provedor forte. Ao lado do legado escravista, esse provedor forte, a respeito do qual há um consenso entre os vários autores que se debruçaram sobre nossa herança colonial, foi o domínio territorial. Seja ele expresso como sesmaria, como latifúndio escravocrata ou como grande propriedade, o aspecto que aqui quero resgatar é o de domínio rural ou domínio territorial, ou seja, o que implica a contrapartida do favor, da dádiva, do mando e subserviência."³³

O que se coloca como questão principal, é o fato de que o povo não é tão ingênuo quanto se imagina. Ele também participa desta troca de favores , quando recebe " ajuda" de ambos os candidatos em troca de voto, ou quando a placa é virada conforme o candidato que se apresenta. Então, de "bobo, ele só tem a cara e o andado", pois consegue aliar-se às mais diferentes condições ,

31 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi : O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo, 2002. p112

32 FRESSATO, Soleni: Um caipira alheio a modernidade: Representações no cinema de Mazzaropi p 15

33 SALES, Teresa. Raízes da desigualdade social na cultura política brasileira. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/home/salles,tereza/pag65.pdf> acessado em 12 de fevereiro de 2011

sempre fazendo-se de indiferente às condições que lhe são colocadas, pois ele conhece o que está a sua volta, sabe da falta de escrúpulos da elite , mas não consegue sair deste sistema de corrupção e acaba fazendo parte importante dele, pois acaba sendo a base de sustentação dos governos locais e regionais durante as décadas de 1950, 1960, antes do golpe militar de 1964, que destitui o cidadão de direitos adquiridos anteriormente , como o voto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta toda a análise realizada nesse trabalho, foi possível compreender a importância que devemos dar a Amácio Mazzaropi e suas produções cinematográficas ao longo de mais de 30 anos de trabalho. Ao trazer para as telas, o seu personagem caipira Jeca Tatu, conseguiu mostrar também o quanto o rural faz parte da nossa identidade, e como ainda é importante figura no que se diz respeito a nossa formação cultural.

Desde Monteiro Lobato, com sua crítica ao homem do campo, até o personagem vivido por Mazzaropi, teremos uma grande diferença, pois Mazzaropi dá vida a um trabalhador rural, que insiste em viver no interior do Brasil e que muitas vezes é negado pelo próprio sistema, como um sinônimo de atraso. Mazzaropi consegue entender que não. Que o caipira é parte integrante do sistema e que se faz presente, seja no trabalho com a terra, seja na sua forçada saída do campo para o trabalho na cidade, provocado pela mecanização do campo, durante a política desenvolvimentista de JK, seja na luta por melhores condições de vida no meio rural. Seja ele revolucionário, das Ligas Camponesas, ou o preguiçoso, indolente e manso Jeca Tatu. Mostra que a ruralidade está presente no nosso cotidiano e que faz parte da nossa cultura.

Ser homem do campo, também não quer dizer que seja ignorante e que seja sempre enganado pelos "mais inteligentes". O Jeca, também possui sua inteligência, quando consegue se aliar aos dois políticos, quando vende seu voto em troca de favores, e quando consegue trabalho com o político vencedor. Tem uma capacidade de diálogo direto com os que estão na mesma situação que ele. Mazzaropi cria um caipira que está presente, mesmo que internamente na mente dos brasileiros que assistem as suas fitas na década de 1960. E mostra uma capacidade de adequação ao período histórico por ele vivido ao longo de sua trajetória cinematográfica que atravessa vários momentos políticos diferentes do Brasil.

Conseguindo reelaborar a temática do campo, juntamente com a questão política, neste filme, deixa bem claro que o Brasil vive uma cultura política baseada na corrupção e na troca de favores na qual Jeca Tatu sempre vai conseguir se sair bem das mais variadas situações.

Mazzaropi usa da comichade, para tratar de um Brasil real, com problemas graves relacionados ao seu desenvolvimento, no qual as pessoas conseguem se identificar com o personagem e também com as situações por ele vividas nos filmes. E o seu personagem só é enganado quando se deixa enganar.

Ao assistir Tristeza do Jeca, fica bem evidente o quanto o Brasil está representado de maneira muito clara, nas suas dicotomias: os fazendeiros mais ricos e seus funcionários mais

pobres, o político corrupto e o eleitor que acredita que a *"vida vai melhorá, por isso vamos votá"*³⁴

Isso nos mostra que por mais corrompido seja este sistema coronelista, o povo mais simples ainda acredita que com o voto, as coisas podem ser modificadas, esse discurso faz parte da política nacionalista dos anos de 1950 e 1960 antes da ditadura militar.

O filme acaba por estimular as pessoas a acreditarem que a mudança na política e na vida depende de cada um, e Mazzaropi, consegue através de seus filmes mostrar um país que tem a esperança de ser melhor para as populações mais pobres, pois durante a sua vida ele deixa bem claro que em momento algum fez cinema para agradar a crítica e nem a elite, mas que ficava feliz ao saber que o povo o aclamava, o que faz dele o representante da cultura popular no cinema nacional. Os críticos de cinema em geral, não lhe deram o devido valor e Mazzaropi se orgulhava de não precisar de financiamento estatal para fazer seus filmes, pois sua platéia garantiu as condições para a sua produção. Fazia na verdade filmes para as grandes massas.

É importante pensar que sua obra refletia vários momentos culturais e políticos do Brasil e que depois do fim da PAM Filmes, não tenha surgido nada parecido que pudesse nos remeter à sua grandiosidade e genialidade das suas produções. Sempre que se retorna a figura caipira, o que aparece é o Jeca Tatu de Mazzaropi e para isso não existe outra referência. É o retrato mais claro do interior do Brasil, real, perceptível aos nossos olhos e sentidos, caricaturado, porém sempre passível de modificações.

"O fato é que o caipira de Mazzaropi foi se alterando em função das diferenças econômicas, políticas e sociais pelas quais o Brasil passou, ao longo do período em que o cineasta produziu, (...) utilizando-se de meios simbólicos, fez perpetuar as tradições, recriando-as e grantindo, com isso, a permanência de sua identidade cultural."³⁵

Mazzaropi e Jeca Tatu são símbolos de um país que existe, que vive as diferenças todos os dias e que não se deixa enganar ou se ludibriar por falsas promessas. Para o povo brasileiro tudo pode não favorecer a sobrevivência, mas no final tudo dará certo. O caipira pode até parecer bobo, mas de bobo ele só tem a cara e o andado, pois consegue sempre uma saída para os mais diversos problemas.

34 Letra da música: "A vida vai melhorar", de Heitor Carillo Filme: Tristeza do Jeca. 1961 PAM Filmes

35 BARSALINNI, Glauco. Mazzaropi: O Jeca do Brasil Campinas, SP. Editora Átomo, 2002. p127

BIBLIOGRAFIA:

BARSALLINI, Glauco. **Mazzaropi: o Jeca do Brasil**. Campinas, SP Editora Átomo, 2002

CÂMARA, Antônio Silva. **Mazzaropi e a representação da vida rural no cinema brasileiro**. In: POLITÉIA Hist. E Soc. Vitória da Conquista v.6 n.1 p217. 2006 , disponível em <http://www.politeia.com.br/ed82/83p211-217> Acessado em 13 de março de 2011.

GOMES, Ângela de Castro, **História, historiografia e cultura política no Brasil**. In: SOIHET, Rachel, BICALHO, Maria Fernanda B., GOUVÊA, Maria de Fátima. (org) *Culturas políticas: Ensaio de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília A.N. **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, v3 , 2003

_____. *O nome e a coisa: o populismo na política brasileira*. IN: FERREIRA, Jorge (org) **O populismo e sua história : debate e crítica**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001

FRESSATO, Soleni: Um caipira alheio a modernidade: Representações no cinema de Mazzaropi.

LAGNY, Michèle. *O cinema como fonte de história*. IN: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto. FEIGELSON, Kristiam(org). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. IN: CAPELATO, Maria Helena. **História e cinema**. São Paulo. Alameda, 2007

TOLENTINO, Celia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p-11

Sites:

[http:// museumazzaropi.com.br](http://museumazzaropi.com.br)

BARSALLINI, Glauco **O cinema nacional e Amácio Mazzaropi**. Disponível em [http:// museumazzaropi.com.br/barsallini.pdf](http://museumazzaropi.com.br/barsallini.pdf) Acessado 13 de março de 2011

CÂMARA, Antônio Silva. **Mazzaropi e a representação da vida rural no cinema brasileiro**. In: POLITÉIA Hist. E Soc. Vitória da Conquista v.6 n.1 p217. 2006 , disponível em [http://www.politeia.com.br/ ed82/83 p211-217](http://www.politeia.com.br/ed82/83p211-217) Acessado em 13 de março de 2011.

CARVALHO, José Murilo. **Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual** Trabalho apresentado no simpósio sobre " Nation-Building in Latin America: Conflict Between Local Power and National Power in the Nineteenth Century", em homenagem a Raymond Buve. Leiden, Holanda, 20-21 de abril de 1995. disponível em : <http://www.revistadehistória.com.br/home/carvalho,jm/pag01> Acessado em 12 de fevereiro de 2011

PAULINO, Eva. **Caipira, sim sinhô!**. Artigo disponível em: www.revistadehistória.com.br/v2/home/impressao.php?id=2131pagina1. Acessado 12de janerio de 2011

SALES, Teresa.**Raízes da desigualdade social na cultura política brasileira**. Disponível em <http://www.revistadehistória.com.br/home/salles,tereza/pag65.pdf> Acessado em 12 de fevereiro de 2011

FICHA TÉCNICA FILME TRISTEZA DO JECA

Tristeza do Jeca.

Duração: 1h 33min

Ano de produção: 1961

Lançamento: setembro de 1961

Colorido em castmancolor

Produções Amácio Mazzaropi- PAM -filmes

ELENCO:

Geni Prado, Roberto Durval, Nicolau Guzzard, Augusto César, Eugênio Kusnet, Carlos Garcia, Maraci Melo, Mario Benvenuto, Francisco de Souza, Edgar Franco, Genésio Arruda, João Batista, Anita Sorrento, Vianna Junior, Durvalino Souza, Gilda Monte Alto, Eucharis Moraes, Irma Rodrigues, João Mansur, Augusto Ribeiro, Selmo Ferreira, Celso Diniz, Nilsom Sbruzzi

FICHA TÉCNICA:

Argumento: Amácio Mazzaropi; *Executivos de produção:* Sérgio Araújo, Francisco de Souza. *Maquiagem:* Maury Viveiros; *Roteiro:* Milton Amaral; *Operador de Câmera:* Marcelo Primavera; *Assistentes de Câmera:* Marcial Afonso e Acácio Camargo; *Fotógrafo de cena :* José Amaral; *Edição:* Mauro Alice; *Diretor Musical:* Hector Lagna Fietta; *Direção:* Amácio Mazzaropi. Realizado nos estúdios da Cia Vera Cruz, Laboratório: Rex Filme S.A, São Paulo. Brasil.