# ATRAVÉS DO RISO: IDENTIDADE NACIONAL E O CINEMA DE MAZZAROPI

*Paula A. Hemm1*

**RESUMO:**

Discussão sobre as relações simbólicas entre o personagem de Mazzaropi e seu universo sociocultural como, também, sua contribuição na construção de uma identidade nacional brasileira.

***PALAVRAS-CHAVES***: identidade nacional, Mazzaropi,, imagem cinematográfica.

Afirma-se hoje que a imagem não é simplesmente uma ilustração ou reprodução da realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem peculiar que é produzida num dado contexto histórico e cultural. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo pesquisador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento estético2 destes documentos visuais, na medida em que um conjunto de elementos intrínsecos à própria linguagem cinematográfica articula ao contexto histórico e social que o produziu. O cinema transpassa assim, o campo das evidências e adquire o estatuto de fonte preciosa para compreensão dos valores, das ideologias e das identidades de uma sociedade ou/e de um momento histórico.

Para Marc Ferro (1988), a maior contribuição de uma análise fílmica na investigação histórica é a possibilidade de o historiador procurar o que existe de *não-visível*, uma vez que a *diegese* ultrapassa seu próprio conteúdo, que vai além da ilustração da realidade. O

1Bolsistas voluntária no Projeto de Pesquisa *O Brasil por suas Aparências: República das Imagens* (CEART/UDESC) e graduanda em Moda, Bacharelado em Estilismo, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientanda da Prof Dra Mara Rúbia Sant’Anna.

²Penso aqui esses elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica - a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – como uma construção e interpretação do real.

3Diegese é um conceito de [narratologia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Narratologia), estudos [literários](http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura), [dramatúrgicos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Dramaturgia) e de [cinema](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema) que diz respeito à dimensão [ficcional](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fic%C3%A7%C3%A3o) de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa (ficcional), à parte da realidade externa de quem a lê. O tempo e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor.

filme para Ferro denuncia uma outra história: a *contra-história*, que torna possível uma *contra- análise* da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que excedem o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, e expressa as ideologias de uma sociedade.

A construção de uma identidade nacional surge do sincretismo de vários elementos: étnico, lingüístico, religioso, social, cultural, político e econômico. A identidade é a definição de um grupo sobre si mesmo e sua trajetória, social, cultural e histórica, ressaltando suas diferenças sobre o outro. De acordo com Ortiz (1992), como a memória nacional, a identidade de uma nação vincula-se a história e pertence ao domínio da ideologia, simbolizado pelo Estado.

O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular. (ORTIZ, 1992)

Assim, o cinema é primordial na mediação destas representações, atua como uma poderosa ferramenta de disseminação de práticas sociais e culturais. Auxilia na produção da identidade nacional de um grupo e é produzido através de uma visão, que faz parte de uma sociedade. O ambiente cria identidades e desta forma, as reconstruções produzidas pelos filmes difundem e constroem a identidade do grupo que está representado nela. Através da análise de cinematografias nacionais podemos vislumbrar traços da imagem sócio-cultural brasileira bem como os possíveis estereótipos relacionados à identidade nacional.

Neste cenário, deparo-me com um gênero fílmico exclusivamente brasileiro, que teve seu início na década de 1930 e viveu seu ápice nos anos 50: as chanchadas. Embora não contribuísse para a conscientização das platéias, segundo os críticos do cinema brasileiro as chanchadas provaram que cinema poderia ser uma empresa lucrativa. Empresas como a Atlântida e a Vera Cruz, por exemplo, faturaram milhões com a exibição de chanchadas. Desvinculadas dos interesses estrangeiros e fora do gosto refinado dos grupos sociais abastados, as chanchadas foram desdenhadas pelos críticos da época.

O Brasil que os intelectuais esperavam coincidia com a ideologia desenvolvimentista: um país que rapidamente se industrializaria, por meio do no “Plano de

Metas” de Juscelino Kubitschek, aproximando-se da modernidade dos países desenvolvidos. Por outro lado, esta modernização identificava-se com a aceleração da urbanização e uma pretensa mudança dos hábitos da população brasileira, vista agora como urbana, moderna e democrática. Neste período, os intelectuais de esquerda identificavam-se com as propostas do Partido Comunista, forte aliado do populismo. Admitia-se a existência do camponês, mas apenas enquanto sujeito ativo: revolucionário, contra o latifundiário, com um programa de luta popular. O golpe de Estado de 1964 impôs a derrota à democracia populista, ao movimento camponês e aos partidos de esquerda, sem, no entanto, abandonar o discurso desenvolvimentista: os militares retomaram os planos de crescimento econômico que caracterizaram a era JK e implantaram projetos de industrialização e urbanização. O Estado continuou a cultivar a imagem de um país moderno e urbano, ainda que fosse saibamos que era o campo que sustentava o regime (CAMARA, 2006)

Neste contexto, a crítica cinematográfica foi incapaz de afastar-se de suas idealizações e ideologias políticas para analisar as produções fílmicas mais populares sob o ângulo artístico e o da contribuição que estas aportavam para a compreensão dos hábitos da população brasileira.

O cinema de Mazzaropi é uma dessas grandes produções feitas no Brasil na época de ouro do cinema nacional que conseguiu impor-se graças à ampla aceitação e reconhecimento conquistado junto ao público, revelando o camponês e/ou imigrante, particularmente aquele que habitava o interior do Sudeste, o seu modo de vida conservador, mas também a sua sabedoria e capacidade de enfrentar o mundo urbano através de um comportamento rude e dissimulado.

Esse diretor-autor, empresário, ator, chamado Amácio Mazzaropi que durante mais de vinte anos foi um dos principais produtores do cinema nacional, atuou em 32 filmes e personificou uma das figuras mais marcantes da cinematografia brasileira: o Jeca. Sua extensa obra contribuiu para a consolidação de uma memória nacional sobre o caipira e constituem o registro da agressiva urbanização brasileira, com conseqüências profundas na memória social. O que abarco nesse artigo são essas relações simbólicas entre tal personagem e seu criador e o universo social, econômico, político e cultural de sua época.

O ladino Jeca de Mazzaropi aborda questões cruciais como a migração dos antigos parceiros do campo para cidade, a transformação dos sitiantes em operários, o racismo, e tantas outras. Atribui o constante sucesso dos filmes de Mazzaropi ao fato de seu personagem resgatar o que há de mais essencial na cultura do brasileiro: a capacidade de resistir às diversidades com jogo de cintura, com criatividade (...) mantendo a identidade e recriando sua história (CARDOSO, Haydée no prefácio de Mazzaropi: o Jeca do Brasil)

Símbolo da simplicidade e bondade, atribuídas como marcas da essência brasileira, Mazzaropi canalizava as angustias de uma população em eterno processo de embates e mutações. Assim, o caipira passa a ser eleito nessa filmografia para representar o nacional. A nacionalidade aparece como sinônimo de rural, de puro, daquilo que deve ser mantido e o Jeca vem principalmente de encontro a esse momento histórico. O personagem é um consciente agente social, que convive com situações impostas pelo sistema capitalista, mas que, como caipira, rejeita seus fundamentos e de alguma forma vence sem corromper seus valores tradicionais de honestidade e solidariedade, levando vantagens e criando um jeito próprio de sobreviver.

Os filmes de Mazzaropi identificam-se com esse povo simples; e esse se identifica com os personagens que vê nas telas. Sua platéia é, em geral, carente em sua formação educacional formal; são pessoas para as quais as imagens são muitas vezes a única possibilidade de acesso às informações (BARSALINI, 2002) Mazzaropi pertencem ao âmbito da cultura popular, se diferenciando do estilo vanguardista do *Cinema Novo*, cuja elaboração se funda numa leitura do Brasil e do seu povo destinada às camadas médias urbanas e intelectualizadas ou até mesmo para fora do país. Enquanto o *Cinema Novo* desenvolve um estilo sério, com o objetivo de provocar a reflexão sobre a realidade brasileira, Mazzaropi trata temas sérios numa perspectiva cômica, faz filmes *para* o Brasil.

Não podemos deixar aqui de citar as referências artísticas que foram essências para a construção dos personagens de Mazzaropi como, por exemplo, o Teatro de Costumes Brasileiro (TBC). Desde muito novo Mazzaropi assistia a todas as peças do teatro Polytheama. Nessa época as montagens que percorriam o interior do Brasil eram ligadas a duas escolas: a Comédia de Costumes e a Ítalo-brasileira. Quanto à primeira, era marcante a presença do caipira como uma das figuras centrais dos enredos, eram peças que constantemente tratavam com a idéia da dicotomia entre o campo (espaço do verdadeiro,

honesto e puro) e a cidade (como espaço do falso, mentiroso e dos vícios). Já a segunda, cuja, as origens remontavam ao Movimento Filodrammatici ou Filodrama - movimento artístico- cultural associado a grupos de imigrantes italianos anarquistas – fazia com que o imigrantes italianos construíssem a sua identidade através da música e das representações cênicas. Nesse teatro, o protagonista (sempre italiano) é representado como um trabalhador simpático, humilde, honrado e de boa índole (BARSALINI, 2002).

Não contente somente em assistir as apresentações de teatro e de circo, Amâncio com então 14 anos, sai de casa para acompanhar o faquir Ferry, expondo sua veia cômica nos intervalos das apresentações. Em 1931, faz sua primeira apresentação no Teatro Polytheama com a Trupe Luiz Carrara. Logo depois convence sua família a acompanha-lo pelo mundo à fora e monta sua própria troupe: a Troupe Mazzaropi. Já estamos aí na era do chamado Teatro Emergência, época em que os atores com indisponibilidades de espaço para apresentação de sua arte montavam estruturas de zinco (os Pavilhões) de cidade em cidade, dentro da qual eram encenados peças e/ou apresentações musicais.

A convivência com Nilo Nello, artista que atuava, ainda bastante jovem, no teatro filodramatico, e o contato com o movimento ítalo-brasileiro liderado por Nello, que se estende dos anos 30 aos 50, constituíram um dos alicerces da atuação de Mazzaropi, no período que vai dos anos 40 aos 80.

Amacio Mazzaropi iniciou sua carreira cinematográfica em 1951, na Companhia Vera Cruz, não haveria melhor lugar para aprender sobre as técnicas cinematográficas e de tudo que se precisava para fazer uma boa narração fílmica. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi criada em 1949, um ano após o TBC, pela mesma pessoa que fundara esse teatro: Franco Zampari.

Embora a Vera Cruz se empenhasse em fazer um cinema que chegasse a atingir um “padrão internacional”, essa competição, com o tempo, se configurou impossível. Em função disso, foi necessário fazer filmes mais baratos e com apelo popular, para que se ampliassem as possibilidades de rendimentos da produtora. Nesse momento entrou Mazzaropi

como ator, rendendo grandes lucros para essa companhia. Mas mesmo assim, a companhia decreta falência, por causa de seus altos gastos e irresponsabilidades de seus realizadores.

Mazzaropi apresenta três fases distintas: a primeira (de 1951 a 1956) que engloba o período do cinema paulista e que participou de filmes em três companhias cinematográficas – a Vera Cruz, a Brasil Filmes e a Fama Filmes; a segunda (de 1956 a 1958) no Rio de Janeiro em parceria com a Cinedistri; e a terceira (de 1958 a 1980), onde produziu independentemente, pois era dono da produtora: a PAM Filmes.

Segundo Barsalini (2002), pode-se classificar as produções de Mazzaropi em duas fases que revelam momentos históricos distintos. A primeira, de 1951 a 1958, intitulada *fase urbana,* que abrange temas, cenário e locações citadinas, “e o caipira é caracterizado mais como um operário acaipirado que como um caipira de fato, um sitiante.” Já a segunda, é inaugurada pelo filme “Jeca Tatu” (1959) e é chamada por Barsalini de *fase rural,* “trata predominantemente de temas, cenários, locações rurais, e aí ocorre a tipificação integral do caipira, o Jeca, com cavanhaque, costeletas, botinas, chapéu de palha, cachimbo, roupas remendadas com retalhos, lenço no pescoço e guaiaca”.

Sobre a caracterização dos personagens podemos citar “Candinho” (1953), produção da Vera Cruz, dirigido por Abílio Pereira de Almeida e o filme “Jeca Tatu” (1959), dirigido por Mazzaropi com a produção da PAM Filmes. Em “Candinho”, Mazzaropi faz pela primeira vez, o tipo que imortalizaria, podemos notar que seus gestos não estão completamente estereotipados, há sim, traço de outras culturas, como a italiana e seu tradicional figurino ainda não esta completo. Já em “Jeca Tatu”, há uma espécie de *amadurecimento* do personagem, suas características já estão bem construídas, o Jeca agora tem um andar desengonçado, um jeito espontâneo e pouco elegante de falar, um gesticular estereotipado; seu personagem já apresenta seu tradicional cavanhaque e cachimbo.

O que nota-se é que esse *amadurecimento* não se apresenta apenas nas relações diegéticas dos filmes e corresponde a transformações socioculturais de cada época porém, sem destruir os elementos constitutivos de sua identidade.

Dessa forma, o que Mazzaropi fazia era manter a essência da mensagem aos segmentos populares, essência essa que contesta simbolicamente as estruturas

sociais da exclusão, alterando o invólucro da manifestação cultural mudando sua aparência, conforme o publico ou o momento histórico: as modificações pelas quais passa seu Jeca efetivam a prática mesma da resistência cultural. (BARSALINI, p.84)

Era basicamente uma população recém-desvinculada do meio rural que consumiam os filmes de Mazzaropi. Seu personagem devia atender essa demanda nova populacional que estava vinculada ao plano do imaginário e do simbólico do campo. Símbolos ligados também a sentimentos. Muito mais importante que o final dado às suas histórias é o conteúdo: a reiteração de valores e princípios referentes a identidade do brasileiro - identidade essa ligada ao movimento regionalista que desde do seu início constituiu uma das principais vias de autodefinição da consciência local - e sua problematização por meio da exposição de sentimentos humanos de solidariedade, simplicidade, liberdade e justiça.

Por meio da pesquisa Brasil por suas aparências4, “que centra-se no estudo das relações do poder e da aparência e como estas vinculam-se a construção de uma identidade nacional brasileira” (SANT’ANNA, 2007), interessa-nos pensar as relações entre diversos grupo sociais e a predominância de uma aparência idealizada associada ao poder e ao discurso do Estado. Pensamos também, sobre os estudos que estão associados com a ideologia dos intelectuais e a construção da Nação Brasileira. A cinematografia de Mazzaropi chama-nos a atenção a uma abordagem inusitada, para ele o povo é inteligente e não precisa ser tratado com didática como queriam os intelectuais. O povo se encontra fora de todas as esferas das decisões, mas não quer dizer que não saiba identificar as melhores soluções econômicas e políticas. Mazzaropi proporcionava a esse trabalhador, rural ou urbano, provoca um olhar sobre si mesmo. Atordoados pela modernização, pela imposição de um novo modo de vida, esses trabalhadores buscavam por meio das mais diversas manifestações artísticas, culturais, gostos culinários ou do vestir, refazer sua identidade, participando da legitimação dessa Nação em construção.

4“A compreensão historiográfica da moda ultrapassa a visão superficial da mesma e a entendemos enquanto um ethos presente entre os sujeitos sociais, fazendo-os pautar suas relações a partir da aparência. Desta forma, mesmo sem empregar o termo moda, ao decorrer da apresentação da problemática, a pensamos, na medida em que o que propomos é analisar a dimensão da aparência enquanto construtor de sociabildades.” (SANT’ANNA, 2007).

# REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Abílio Pereira. **Candinho** (filme). Brasil: 1953.

AMARAL, Milton; MAZZAROPI, Amácio**. Jeca Tatu** (filme). Brasil: 1959

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

CAMARA, Antônio da Silva. **Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro**. 2006. Em <http://www.uesb.br/politeia/v6/artigo10.pdf>. Acessado em agosto/2009.

FERRO, Marc. **A História Vigiada.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAIA, Edilene; SANTOS, Moacir. **Cultura regional e cinema: Mazzaropi no filme tapete vermelho**.

MAZZAROPI, Amácio; PORTO, Osmar; CÉZAR, Marcos. **As aventuras de Pedro Malasartes** (filme). Brasil: 1960

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Barsiliense, 1992.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

SANT’ANNA, Mara Rúbia. **Brasil por suas aparências – volume 1**. Florianópolis: UDESC, 2007. [Cd-rom].

SANTOS, Paulo S. Nolasco. **Fronteiras do local: reverificação do conceito de regionalismo.** 2008. Em [http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/015/PAULO_)

[/pdf/015/PAULO\_](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/015/PAULO_)SANTOS.pdf. Acessado em agosto/2009