

A URBANIZAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO RURAL NO CINEMA DE MAZZAROPI

Prof. Dr. Moacir José dos Santos¹
Prof^a. Dra. Monica Franchi Carniello²

Resumo: O presente artigo objetiva discutir a construção da representação do rural na obra do ator, diretor e empresário de cinema Amácio Mazzaropi. Na segunda metade do século XX os filmes de Amácio Mazzaropi experimentaram uma ampla repercussão e seu impacto está relacionado à constituição de uma memória social sobre o caipira e sua cultura no cinema brasileiro. Neste artigo é discutido processo histórico que provocou a formação de representações sociais sobre o caipira e como a idealização do espaço rural está articulada a esse imaginário produzido e reproduzido com a forte repercussão dos filmes de Mazzaropi. Verificou-se que a repercussão dos filmes de Mazzaropi tem impacto na circulação produção e reprodução de estereótipos sobre a população rural brasileira, oferecendo possibilidade de leituras múltiplas mas que, no entanto, superam a dicotomia rural-urbano por refletir aspectos da hibridização entre as culturas rural e urbana.

Palavras-chave: espaço rural; cinema; urbanização.

Abstract: This paper discusses the construction of rural representation in the work of actor, director and entrepreneur film Amácio Mazzaropi. In the second half of the twentieth century films Amácio Mazzaropi experienced a broad impact and its impact is related to the establishment of a social memory of the rustic and culture in Brazilian cinema. The article discusses the historical process that led to the formation of social representations as the rustic and the idealization of rural areas is set out in this imaginary produced and played with the strong impact of movies Mazzaropi. It was found that the effect of Mazzaropi's movies impacts on movement production and reproduction of stereotypes about the Brazilian rural population, offering the possibility of several readings. However, it transcends the rural-urban dichotomy as it reflects aspects of rural and urban culture hybridization.

Keywords: rural; cinema; urbanization.

1 Introdução

A segunda metade do século XX tem como aspecto fundamental a aceleração da urbanização brasileira. Na década de 1970 a população nacional passou a ser majoritariamente urbana, com uma população urbana de 52,1 milhões contra uma população rural de 41,1 milhões. Em 2000, essa diferença se acentua, com 138 milhões de pessoas em área urbana e 31,8 milhões em área rural (Fonte: IBGE, 2000, s/p) . Essa nova configuração alterou decisivamente o espaço de produção social da cultura e das relações sociais.

As práticas e crenças populares elaboradas a partir das relações sociais desenvolvidas no campo com a exploração da natureza e nas relações entre os diferentes grupos vinculados a atividade rural sofreram alterações significativas na sua produção e circulação social.

¹ Doutor em História (UNESP), professor-pesquisador do Programa de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade de Taubaté, Taubaté, SP, Brasil. E-mail: santos.mj@ig.com.br

² Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC SP), professora-pesquisadora do Programa de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade de Taubaté, Taubaté, SP, Brasil. E-mail: monicafcariello@gmail.com

Atividades como a folia de reis ou a congada – manifestações da cultura popular - experimentaram transformações na sua prática em função da sua associação a comunidades rurais. A manutenção destas práticas em ambientes urbanos implica o estabelecimento de novos significados e ações em função do impacto da experiência urbana nas práticas culturais.

Essa relação demonstra que a dicotomia rural-urbano é simplista e insuficiente para fundamentar teoricamente o processo de urbanização brasileiro, tal qual retratado nos filmes de Mazzaropi.

O objetivo deste artigo foi de discutir a construção da representação do rural na obra do ator, diretor e empresário de cinema Amácio Mazzaropi. A pesquisa caracteriza-se como exploratória, de abordagem qualitativa e delineamento bibliográfico.

2 A reconfiguração do rural a partir da emergência do urbano

O processo de urbanização, fenômeno que se intensifica na segunda metade do século XX na sociedade brasileira, pode ser compreendido além da ocupação espacial, como um processo de reconfiguração tanto do urbano quanto do rural, que se relacionam não em uma perspectiva dicotômica, e sim em uma relação de complexidade. Monte-Mór (2006, p.6) afirma que

Os adjetivos urbano e rural, todavia, referentes à cidade e ao campo, ganharam autonomia apenas recentemente, e dizem respeito a uma gama de relações culturais, sócio econômicas e espaciais entre formas e processos derivados da cidade e do campo, sem, no entanto, permitirem a clareza dicotômica que os caracterizava até o século passado.

O espaço urbano significa a incorporação de novas variáveis à dinâmica cultural, como por exemplo, o trabalho na cidade. Para Antonio Cândido a intensa urbanização experimentada no país, especialmente no estado de São Paulo, eliminou a autonomia que caracterizava a cultura caipira (CANDIDO, 1977, p.165). Candido acompanhou os desdobramentos da urbanização no clássico *Os Parceiros do Rio Bonito*. Nesta obra o autor estudou as relações sociais de uma comunidade rural na região de Bofete, no interior paulista, entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950. Antonio Candido constatou que o contato frequente com as cidades mudou o ritmo da vida econômica da comunidade, o que alterou a produção rural cuja característica era a autonomia na elaboração dos recursos vitais em favor de uma economia de trocas com o comércio típico das cidades. Monte-Mór (2006, p.8) reforça que “a cidade significou condição fundamental para o desenvolvimento da

indústria, concentrando a população consumidora, os trabalhadores e as condições gerais de produção para instalação das empresas fabris [...]”.

Sob a perspectiva cultural, Candido (1977) considera que as conseqüências das alterações provocadas com a consolidação de relações econômicas capitalistas no campo foi o comprometimento da base espacial das relações sociais e culturais típicas da cultura caipira, o bairro rural. Para o autor a mobilidade territorial que caracterizava o caipira como o desbravador do território entre os séculos XVIII e XIX tem como contraponto o bairro rural, pois a sua constituição implica a fixação ao território e no desenvolvimento de relações sociais baseadas no compartilhar de crenças e valores, cujo vetor fundamental é a solidariedade, especialmente no trabalho. O autor afirma sobre a cultura caipira:

(...) não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, por que está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. (CANDIDO, 1977, p.82)

Essa situação encontra-se incorporada no conceito de urbanização extensiva, elaborado por Monte-Mór (2006, p.10) que pode ser compreendido como a

[...] materialização sócio- temporal dos processos de produção e reprodução resultantes do confronto do industrial com o urbano, acrescida das questões sócio-políticas e cultural intrínsecas à polis e à civitas que têm sido estendidas para além das aglomerações urbanas ao espaço social como um todo.

Antonio Candido afirma que a urbanização aproxima a cultura caipira das cidades, o que elimina a sua relativa autonomia (CANDIDO, 1977, p. 165). Embora o crescimento do número dos habitantes das cidades tenha ocorrido com mais intensidade na segunda metade do século XX, a conversão da cafeicultura na principal atividade econômica do país no século XIX e a industrialização da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, constituíram fatores decisivos para a aproximação entre os habitantes das áreas rurais e das cidades. Essa aproximação não ficou restrita apenas a intensificação das trocas de mercadorias.

Torna-se cada vez mais difícil delimitar o que é uma área urbana ou rural. Mesmo com o urbano se tornando elemento essencial para a compreensão do espaço social contemporâneo. Veiga (2004, p.6) diz que “o Brasil é bem mais rural do que oficialmente se calcula, pois a essa dimensão pertencem 80% dos municípios e 30% da população”. Ainda segundo Veiga (2004, p.7), “o país considera urbana toa sede de município (cidade) e de distrito (vila), sejam quais forem suas características estruturais ou funcionais”. Dessa forma,

muitos desses municípios mantém elementos da cultura rural, ainda que hibridizados com aspectos da cultura urbana.

Nos mercados da capital e das cidades do interior em expansão ou fundadas como conseqüência e necessidade de suporte para o desenvolvimento da cafeicultura, passaram a circular com assiduidade pessoas que, egressas do meio rural, eram facilmente identificadas como habitantes da área rural. Sua linguagem, seus gestos, vestimentas e comportamento facilitavam a identificação. O caipira entre o final do século XIX e o século XX é um rótulo socialmente e culturalmente elaborado e atribuído que permitia identificar e reproduzir em um discurso articulado e impositivo as diferenças entre os citadinos e seus modos e aqueles que por diversos motivos não compartilhavam do padrão social comum as cidades. Essa operação cultural e ideológica é complexa e envolve na identificação do “outro” a própria alteridade. Entretanto, não é objetivo deste artigo discutir o processo de disseminação do termo caipira e como as diferentes classes sociais da sociedade paulista o utilizaram em suas relações sociais. Para a compreensão da representação da cultura caipira e de seu espaço de produção e reprodução no cinema é necessário verificar o momento histórico em que o caipira e as práticas culturais que lhe são atribuídas suscitam interesse e passam a ser observadas e disseminadas na literatura, na música e nas artes plásticas.

3 A caracterização do caipira

Segundo Leite a construção do caipira entre os citadinos adquiriu consistência entre o final do século XIX e o século XX:

Existiu em São Paulo, especialmente no período compreendido entre 1890 e 1930, uma produção artística (literária, musical e pictural) que tematiza o caipira, retratando-o muitas vezes com relativa fidelidade, conservando os traços básicos de sua cultura e manifestando ora um sentimento de aproximação, de compreensão às vezes autêntica, ora um olhar mais distanciado, filtrado pela veia satírica ou pela idealização, distintas faces da mesma moeda; a visão do outro como inferior, por que diferente. (LEITE, 2010, p. 75).

O interesse em caracterizar o caipira constitui parte de um panorama mais complexo e profundo de definição dos aspectos constituintes da brasilidade. As últimas décadas do século XIX e o início do XX têm como característica um debate permeado por conflitos em relação aos elementos que definem as características do Brasil e do ser brasileiro. Esse esforço envolveu intelectuais como Gilberto Freyre, Caio Prado Junior, Sérgio Buarque de Hollanda, Alberto Torres e Oliveira Viana. Apesar das diferenças ideológicas e culturais entre os intelectuais citados a preocupação em entender o país os vinculava e, também, a crença que o conhecimento adequado das características da cultura e da história brasileiras possibilitaria um desenvolvimento mais adequado do Brasil. Fotógrafos, cineastas, escritores e artistas

compartilharam deste esforço contribuindo com a elaboração de diversas perspectivas para a compreensão do país. Esse esforço não resultou em uma abordagem unificadora ou predominante. Todavia, o reconhecimento da diversidade social e cultural do país permeou todas as avaliações produzidas no período.

A caracterização do caipira e a produção de avaliações distintas sobre a sua posição na sociedade resultam deste processo. Lippi aponta com propriedade que a caracterização do interior, particularmente as suas diferenças em relação às regiões mais densamente povoadas e conhecidas do país constituía parte significativa do esforço de compreensão do Brasil. O interior do Brasil, no século XX, ainda representava desafio análogo à imagem do sertão para os colonizadores dos séculos XVI e XVII. Amplo e ocupado por uma população que desafiava a compreensão, estratégica para a consolidação do país. Segundo Lippi:

No início da década de 1920 prospera uma literatura regionalista paulista que se dedica à vida rural e à cultura caipira. Frente a esta se coloca o movimento modernista paulista. Sarau regionalistas então em voga apresentam tanto figuras da sociedade vestidas de caipira e cantando canções sertanejas quanto verdadeiros cantadores e violeiros sertanejos. Ainda segundo Sevcenko, este movimento de revalorização do regional, do Brasil "verdadeiro", também se faz presente no cinema e teve como um dos mais expressivos sucessos a exibição do filme rodado por Rondon e sua equipe sobre a vida e costumes dos índios coroados, da região do Alto São Lourenço. (LIPPI, 1998, p.199-200)

A construção do outro em oposição às características específicas do ambiente urbano cosmopolita tem equivalente em outras regiões do Brasil. A idealização da pureza do caipira tem relação com o mito do bom selvagem e a busca de vínculos com um passado ideal e menos traumático em relação à modernidade que é implantada nas principais cidades brasileiras. O reverso, ou seja, a estigmatização a partir de anedotas e caracterizações negativas aponta para a busca de uma pretensa superioridade civilizatória e moderna das cidades. Novamente o urbano aparece como paradigma cultural. A literatura, a arte e o cinema constituíram espaço de elaboração e disseminação destas avaliações antagônicas, mas resultantes da tentativa de caracterização de experiências sociais e culturais diversas das práticas ligadas ao ambiente urbano. A dificuldade de coexistir com o socialmente diverso e contraditório em relação à modernização social vivenciada nos grandes centros não foi privilégio dos paulistas:

Essa literatura produzida em São Paulo sobre o caipira, traz características comuns, as encontradas na produção de autores que trataram de outras regiões do Brasil, isto é, oscila entre o registro documental e a idealização, entre o ornamento e a anedota, manifestações distintas mas motivadas por uma causa comum, a discriminação do diferente, responsável pela apresentação pouco convincente de aspectos locais, estigmatizados em marcas distintivas das peculiaridades regionais, a serem contrapostos a ficção urbana, mais homogeneizadora. (LEITE, 2010, p.77)

A caracterização da cultura caipira e seu representante, o caipira, implicou uma operação pendular que oscila entre a sua qualificação positiva e a sua transformação em piada. Essa dicotomia presente na elaboração de registros artísticos, ficcionais, documentais ou intelectuais sobre a cultura caipira persistiu na avaliação crítica dos trabalhos que tem nesta experiência social seu objeto principal. A produção do cineasta Amácio Mazzaropi pode ser classificada entre os trabalhos que provocam os tipos de reação acima descritas.

4 O cinema de Mazzaropi e a representação do caipira

Amácio Mazzaropi nasceu em 1912, portanto no período de descoberta intelectual da cultura caipira e seu representante, o caipira. Seu talento cênico foi desenvolvido mediante o estímulo que a experiência circense lhe propocionou. Mazzaropi sentiu-se atraído com a polifonia do circo, em especial a comédia, particularmente em relação ao contato forte e emocional que os artistas circenses desenvolviam com o público. Ainda adolescente, contrariando o desejo dos pais, o cineasta atuou como assistente em um circo. A oposição familiar não foi suficiente para demovê-lo de desenvolver a carreira artística, cuja ascensão é consolidada quando Mazzaropi estrutura a sua companhia teatral. Amácio Mazzaropi alcança o sucesso pela primeira vez com o programa Rancho Alegre, em 1946, na rádio Tupi. Mazzaropi participou das inaugurações da TV Tupi de São Paulo (1950) e da TV Tupi do Rio de Janeiro (1951). O início no cinema foi em 1951, quando Mazzaropi atuou no filme “Sai da frente”, produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Entretanto, o momento decisivo para a consolidação da sua trajetória foi o ano de 1958, quando Amácio Mazzaropi passou a produzir os seus filmes ao fundar a PAM Filmes. A partir deste momento Mazzaropi trabalhou como ator, produtor, roteirista, diretor e empresário de cinema.

Amácio Mazzaropi caracterizava sua múltipla atuação como um empresário de cinema cujo objetivo era entreter a população. O cineasta não tolerava as críticas negativas a ele direcionadas pela crítica de cinema entre as décadas de 1960 e 1970. Para Mazzaropi as críticas negativas aos seus filmes eram injustas. 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 a maioria dos espectadores. Este artigo não objetiva examinar a veracidade ou confiabilidade dos argumentos que o ator e cineasta usa para defender seus filmes em relação à avaliação dos críticos de cinema das décadas de 1960 e 1970, mas relacionar sua obra a produção do espaço

e da cultura caipira no cinema.

No transcorrer da década de 1960 os filmes de Mazzaropi passam a ser realizados em locações que remetem ao universo rural. Em seus filmes os valores e práticas culturais do Vale do Paraíba, interior do estado de São Paulo, pautam a comunicação com os espectadores. Elementos reconhecidos como típicos do universo rural delimitam o espaço físico e cultural representados nos filmes. Deste modo, a forte religiosidade do personagem típico de Mazzaropi, o Jeca, é vinculada à devoção aos santos católicos e permite a caracterização dos demais personagens em relação a este conjunto de crenças. É importante destacar que o ambiente social representado nos filmes de Mazzaropi é semelhante às referências culturais e sociais de parcela da população brasileira que deixou o campo e passou a habitar as cidades. O sucesso do ator e cineasta está ligado a competência de identificar as preferências cinematográficas dos espectadores que acompanhavam a sua produção, não ignorando o conteúdo cultural específico ao público alvo (SANTOS, 2009).

A extensão do conjunto de filmes produzidos por Mazzaropi favoreceu a formação de uma memória social sobre o caipira e o espaço da produção e reprodução da sua cultura. Os traços culturais desenvolvidos nos filmes são caricatos e superdimensionam o conflito cultural entre o homem do campo e o universo citadino. Os trabalhos do cineasta possibilitam o registro da alteração nas condições sociais da relação entre o rural e o urbano no contexto de transferência da população brasileira para as cidades, com impacto na elaboração da memória social. Nos filmes de Mazzaropi a cidade é caracterizada como ameaçadora para os egressos do campo, pois os citadinos não têm restrições sobre tirar vantagem em relação à suposta incompetência do caipira em entender a dinâmica das relações urbanas. Nos filmes de Mazzaropi o caipira é apresentado como simples, bondoso e conseqüentemente como ingênuo. Entretanto, os personagens de Mazzaropi são astutos e saem desta posição para superar as dificuldades, muitas vezes simulando ignorância para conquistar vantagem nas situações vivenciadas.

Os filmes de Mazzaropi resultam do contexto de forte urbanização do Brasil na segunda metade do século XX. No ano de 1950 o Brasil possuía 75% da população residindo na área rural, em 2000 os moradores das cidades equivaliam a esse patamar (IBGE, 2000). A obra de Amácio Mazzaropi foi constituída no decorrer do processo de ascensão do predomínio das cidades como principal espaço econômico, político e social da sociedade brasileira. As conseqüências deste processo são significativas em relação à produção, reprodução e circulação das expressões culturais identificadas com a cultura caipira, principalmente quanto ao deslocamento da população do meio rural para as cidades. O

trabalho no espaço urbano é antagônico ao realizado no meio rural e o contato comunitário realizado em todas as dimensões da vida social é substituído por relações fragmentadas em grupos distintos em função do local de trabalho e de moradia, o que provoca a separação entre a vida comunitária e a atividade produtiva, o que não ocorria no meio rural. As referências culturais da população que participou do êxodo rural são diferentes em relação à sociedade de consumo que era constituída no país. Elaborar e difundir produtos culturais relacionados às experiências dos migrantes da área rural foi uma possibilidade desenvolvida com maestria por Amácio Mazzaropi.

Nas décadas de 1960 e 1970 as salas de cinema propiciavam um espaço importante para o entretenimento. O preço mais acessível em comparação aos praticados na atual conjuntura tornava o cinema uma forma de entretenimento atrativa as camadas populares. E a consolidação do cinema estava conectada a uma maior quantidade de salas de exibição, presentes inclusive em pequenos municípios. Essa característica favoreceu o acesso ao cinema, inclusive, por habitantes das áreas rurais antes mesmo do período de maior êxodo de pessoas do campo para as cidades na segunda metade do século XX. Para o sociólogo Renato Ortiz a popularização do cinema favoreceu a formação de um repertório cultural único no século passado, pois as populações de diversos países compartilharam referências cinematográficas comuns em um curto período. Nas palavras de Ortiz:

Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas. Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias em quadrinhos, televisão, cinema constituem-se em substrato desta memória. Nela se inscrevem as lembranças de todos. As estrelas de cinema, Greta Garbo, Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot, cultuadas em cinematecas, pôsteres e anúncios, fazem parte de um imaginário coletivo mundial. (ORTIZ, 1994, p. 126)

O sociólogo aponta a formação de um conjunto de referências cinematográficas internacional, caracterizado por aglutinar expressões e gêneros de cinema partilhados em dimensão mundial. A difusão do cinema durante o século XX, a consolidação da imprensa internacionalizada, a produção e a divulgação de bens culturais por uma indústria cultural mundializada mediante uma base publicitária consolidada a constituição de um arcabouço elástico de referências globais anteriores a expansão do termo globalização. No último século o capitalismo forjou meios de comunicação dinâmicos e elevou a indústria do entretenimento como meio estratégico para a conquista de lucro. A formação de uma memória

cinematográfica internacional resultante da indústria cultural do século XX é um fenômeno histórico ímpar.

Na segunda metade do século XX alguns gêneros do cinema internacional alcançaram sucesso significativo no Brasil. Amácio Mazzaropi trabalhou como diretor, produtor e ator de cinema e interagiu com a produção cinematográfica norte-americanas. Os filmes de Mazzaropi constroem uma representação do caipira e, simultaneamente, ligando-se as camadas mais populares brasileiras. Nas décadas de 1950, 1960 e 1970, nas quais o cineasta e ator realizou suas produções, determinados gêneros cinematográficos, como o *western*, alcançaram forte popularidade. A estrutura filmica do *western* seduzia o público em muitos países. Italianos realizaram filmes sobre caubóis, japoneses usaram esse modelo para produzir filmes sobre ninjas e samurais. Antes de televisão alcançar a preferência popular, o rádio e o cinema concentravam a atenção da população brasileira. A consolidação da televisão ocorreu somente na década de 1970, depois da organização de um sistema de nacional de telecomunicações que possibilitou a formação de uma rede nacional apta a produção e difusão de conteúdos televisivos para todo o país.

Entretanto, a habilidade de Mazzaropi em produzir cinema mediante as injunções entre as expectativas do público e a linguagem cinematográfica mundializada, adaptada aos tipos humanos e temas representados nos seus filmes, não logrou alcançar uma avaliação consensual entre os pesquisadores do impacto da obra do cineasta e ator. Célia Tolentino defende a idéia de uma modernidade insegura que Mazzaropi representa ao lidar com os conflitos relativos à migração do homem do campo para a cidade. Na definição de Tolentino:

(...) o caipira desenhado por Mazzaropi é completamente oposto ao caipira desenhado por Antônio Candido: ele é mal educado, maltrata sua mulher publicamente, cospe no chão, faz cara de idiota, e se faz de sonso quando é preciso tirar alguma vantagem da situação, exatamente como faria a figura consagrada do malandro urbano. Então, de certa maneira, Mazzaropi atribui a esse homem rural todas as qualidades negativas para a sociedade que começa a se urbanizar e a se industrializar. Era preciso abandonar aquele modo de ser para fazer jus ao tempo da modernização e da sociedade urbana. (TOLENTINO, 2010, p. 82)

Essa idéia reforça o conceito de urbanização extensiva, anteriormente abordado, uma vez que as referências urbanas se estendem para além das fronteiras da cidade.

Tolentino acredita que o tipo representado por Mazzaropi não possui conexão com a cultura caipira investigada e caracterizada por Antonio Candido. Na avaliação da autora o sucesso do Jeca não resulta da identificação entre o público e o personagem. Para Tolentino 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 a imposição de uma perspectiva preconceituosa e maniqueísta sobre o passado e todas as expressões vinculadas a ambiente rural.

Contudo, a avaliação de Tolentino acerca das características da obra de Mazzaropi é contestada por Antônio da Silva Câmara. Para o sociólogo a crítica especializada em cinema concentrava-se sobre o sucesso financeiro dos filmes do ator e cineasta, depreciando suas produções negativamente em função do apelo popular. Para Câmara os críticos ao avaliar Mazzaropi o definem “(...) muitas vezes como uma espécie de oportunista que tirava proveito da figura do Jeca.” (CÂMARA, 2006, p. 217)

Para Câmara ao distanciamento do momento da produção dos filmes de Mazzaropi favorece uma nova avaliação dos seus filmes, principalmente para evitar as críticas negativas que a seu ver mesclam o preconceito do sucesso em termos de público com a forma escolhida para formatar a narrativa cinematográfica. Essa postura dos críticos especializados pode ser atribuída ao momento histórico brasileiro que coincide com a produção dos filmes de Mazzaropi. O autoritarismo do regime instalado em 1964 encontrava resistência na esfera cultural. A luta por liberdade política implicava na busca por liberdade de expressão, que na percepção da crítica significava a constituição de uma produção cinematográfica independente, autoral. O significativo sucesso financeiro e de público dos filmes de Mazzaropi estava alicerçado em procedimentos execrados por parte da crítica especializada como a comédia caricatural derivada da chanchada e a concentração na obtenção do lucro.

O sociólogo, entretanto, destaca que o mesmo procedimento deve ser adotado para entender os motivos que provocam a reavaliação do trabalho de Amácio Mazzaropi. Para Câmara:

A reavaliação da obra de Mazzaropi ocorre num período em que o Brasil, urbanizado, tem como principal voz da oposição precisamente uma organização camponesa, o MST, que prega o retorno ao campo de uma parte da população marginalizada nas imensas favelas incrustadas nas grandes metrópoles. Este novo movimento social, que entende o camponês enquanto um protagonista revolucionário, também era visto, desta vez por altos dignitários da República, como retrógrado e utópico regressivo. No entanto, no seio da intelectualidade, o sonho da modernidade capitalista tornou-se um pesadelo: expulsão do campo, favelização, desemprego, violência urbana. Talvez, por isso, os filmes de Mazzaropi não mais são vistos enquanto obstáculos à modernização da consciência do povo brasileiro. E isso abre a possibilidade de se estudar estes filmes enquanto subsídios para a compreensão da própria realidade brasileira e os valores ideológicos que dominam a mentalidade camponesa. (CÂMARA, 2006, p. 225)

Apesar das diferentes avaliações sobre a obra de Mazzaropi há um elemento comum: a presença do ambiente rural. A representação do caipira elaborada nos filmes do Mazzaropi não poder ser desvinculada da representação do ambiente rural. É no interior das comunidades rurais que ocorrem as interações do grupo social com o meio ambiente e a produção da vida social em suas múltiplas expressões, relações que definem a comunidade rural.

Observa-se que na segunda metade do século XX o Brasil vivenciou um forte processo de urbanização e a população egressa do meio rural procurava entretenimento relacionado à sua origem. Os filmes de Mazzaropi resultam desta constatação. O historiador Peter Burke argumenta que a mudança e não a permanência é característica perene das práticas culturais populares. A compreensão da formação e alteração dos mecanismos de prática da cultura popular exige cuidado por parte do pesquisador (BURKE, 1993: 41-45). Sob este prisma o forte processo de urbanização no Brasil não destruiu a cultura popular, mas estimulou sua configuração mediante a procura de novas formas de exercício e de elos com o passado em que foi produzida. A invenção das tradições resulta deste esforço de articular as experiências do presente com reminiscências do passado como no caso da constituição dos centros de tradição e cultura gaúcha ou nordestina (HOBSBAWM, 1997, p. 9-13).

5 Considerações finais

Os filmes de Amácio Mazzaropi constituem uma representação do universo rural mediante os conflitos que caracterizam a inserção dos sujeitos sociais egressos do espaço rural. É pertinente notar que o deslocamento de milhões de pessoas das áreas rurais para as cidades não ocorreu sem gerar conflitos e transtornos sociais profundos, afinal as concepções e valores moldados em outro espaço social não são os mesmos que caracterizam a dinâmica urbana.

Os filmes de Mazzaropi representam o espaço rural mediante o conflito latente entre o rural e o urbano. Nota-se que nos filmes de Mazzaropi o espaço rural torna-se um lugar de memória, de representação da organização social dos sujeitos sociais vinculados as atividades rurais. Entretanto, a memória social evocada nos filmes do ator e cineasta é uma construção que corresponde a projeção dos conflitos disparados com a intensa urbanização, particularmente com o seu impacto sobre a população que passa habitar as cidades, mas é portadora de valores ligados a práticas sociais e culturais desenvolvidas nas áreas rurais. A produção do espaço material e simbólico nos filmes de Mazzaropi corresponde à tentativa de configurar dois tipos de conflitos: primeiro, a relação assimétrica entre os poderosos e os

grupos de menor poder político e financeiro no campo e nas pequenas cidades cuja vida social está diretamente ligada às atividades econômicas desenvolvidas na área rural bem como as práticas culturais concernentes a vida no campo e, segundo, a tensão entre a dinâmica das grandes cidades e os valores típicos do espaço rural.

No primeiro tipo de conflito o espaço rural comporta a disputa entre os pequenos proprietários e trabalhadores que buscam alcançar o sustento e a ganância do grande proprietário, interessado em acumular riqueza e poder. A caracterização de uma vida simples e despreziosa remete a uma inocência que torna a convivência nas comunidades rurais um meio mais adequado de relação ente o homem e o seu meio social. Esse espaço estabelece a conexão com o segundo aspecto. 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 da 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 tranqüila 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.

Reside na questão rural-urbana uma relação complexa, cujas contradições estão expressas na obra de Mazzaropi, que contribui para o rompimento da dicotomia campo-cidade, retratando o fenômeno da urbanização extensiva.

6 REFERÊNCIAS

BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: UNESP, 1993.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CÂMARA, A. da S. **Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro**. Vitória da Conquista. Revista Politéia. n°6, v. 1. 2006.

HOBBSAWM, E. J. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IBGE. Censo demográfico 2000. Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br>> Acesso em: 21 mar. 2010.

LEITE, S. H. T. de A. **Imagens do caipira no pré-modernismo, entre o resgate e a desmistificação**. Baleia na Rede ISSN: 1808-8473 **Revista online do Grupo de Pesquisa e**

Estudos em Cinema e Literatura. Disponível em:< <http://www.marilia.unesp.br/index.php?CodigoMenu=343&CodigoOpcao=343> > Acesso em 10 mar. 2010.

LIPPI, L.: **A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos vol. V (suplemento), 195-215 julho 1998.

MONTE-MÓR, R. L. de M. **O que é o urbano, no mundo contemporâneo.** Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2006. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20281.pdf>. Acesso em: 18 jun 2009.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, M. J. História e cinema: a cultura popular na obra de Amácio Mazzaropi (1960-1979). In: **Anais do XXV Simpósio Nacional de História.** Fortaleza: XXV Simpósio Nacional de História, 2009.

TOLENTINO, C. **A nossa modernidade insegura: o caipira no cinema.** Baleia na Rede ISSN: 1808-8473 Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura. Disponível em:< <http://www.marilia.unesp.br/index.php?CodigoMenu=343&CodigoOpcao=343> > Acesso em 10 mar. 2010.

VEIGA, J.E.da. **A relação rural/urbano no desenvolvimento regional.** II Seminário Internacional sobre Desenvolvimento Regional Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional Mestrado e Doutorado. 2004. Santa Cruz do Sul, RS . Disponível em:<<http://www.econ.fea.usp.br/zeeli>>. Acesso em: 18 jun 2009.