

UM JECA PARA O CINEMA

Prof. Ms. André Nóbrega Dias Ferreira ¹ (Mackenzie/PUCSP)

Resumo:

Um dos modelos nacionais bem sucedido de indústria exclusivamente cinematográfica teve como elemento principal a figura do caipira e sua adaptação, e mais tarde reconstrução, para o cinema. A recriação do personagem Jeca Tatu, feita por Mazzaropi a partir da história Jeca Tatuzinho, publicada como publicidade pelos Laboratórios Biotônico Fontoura, originalmente escrito por Monteiro Lobato, não foi apenas a base para a construção da PAM Filmes (Produções Amacio Mazzaropi), também foi o instrumento para a construção metódica de um público de espectadores cativo, sem o apoio de outros meios. Desta nova construção surgiu um outro Jeca, que continha alguns modelos de representação familiar do caipira, ausentes em Lobato, e sua relação com o cotidiano que sobrevive até hoje nos meios cinematográficos e televisivos brasileiros.

Palavras-chave: Lobato, Mazzaropi, adaptação, Jeca, cinema

Introdução

Monteiro Lobato ganhou notoriedade ao escrever uma carta ao jornal *O Estado de S. Paulo* com o título “A velha praga”, no qual cita, mas que apenas desenvolve no texto seguinte, “Urupês”, o personagem que viria a se tornar sinônimo do brasileiro rural, Jeca Tatu. Neste primeiro momento o personagem era descrito através de uma imagem depreciativa beirando o determinismo.

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhosos epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. Hei-lo que vem falar com o patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sa-car um rolete de fumo e disparar a cusparada d’esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência. “Não vê que...” De pé ou sentado as idéias lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa. (...) Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! (LOBATO, 1998. p.168).

O personagem ganhou alcance nacional quando foi utilizado por Ruy Barbosa em seus discursos em campanha presidencial. Mas foi em 1918 que Lobato começou a encontrar respostas para a letargia do Jeca, e o primeiro vislumbre de solução para o atraso brasileiro veio com o livro *Saneamento do Brasil* de Belisário Pena, marco da campanha sanitarista. O autor escreve o livro *Problema Vital* sobre o assunto, e neste, o último capítulo chamava-se Jeca Tatu: a ressurreição. O personagem passa do ócio à riqueza pelo simples uso de botas e a ingestão de vermífugos.

Embora convencido da origem do atraso nacional, Lobato ainda se mostra inocente com relação à verdadeira situação do sertanejo, acreditando que a riqueza e a prosperidade dependiam exclusivamente da boa saúde, que melhora o trabalho do homem do campo:

Um país não vale pelo tamanho, nem pela quantidade de habitantes.
Vale pelo trabalho que realiza e pela qualidade de sua gente. Ter saúde
é a grande qualidade de um povo. Tudo mais vem daí. (LOBATO,
1948. p. 340)

O autor revela seu problema em perceber a miséria humana em uma carta enviada a seu ex-colega de jornal, Matias Arrudão, em 1948, publicada no O Estado de S. Paulo no dia seguinte à sua morte, no mesmo ano, com o título *O arrependimento de Lobato*.

Quanto ao Jeca Tatu, sua sobrevivência através das décadas se deveu às inúmeras publicações do almanaque Jeca Tatuzinho, por parte dos Laboratórios Biotônico Fontoura, como forma de publicidade para vender seu tônico. A partir da publicação do referido capítulo, a empresa apenas acrescentou um parágrafo no final, além de ilustrar a história em uma brochura.

1 A questão da adaptação

Mas o que torna a literatura tão interessante para o cinema? Primeiramente, as duas são artes que lidam com o tempo.

Duas artes que, junto com o tempo, manipulam necessariamente as noções de narração, ritmo e divisão sequencial. (...) Duas artes, definitivamente, cuja mesma essência temporal as tornou em instâncias narrativas, em fontes inesgotáveis de estórias. (...) O cinema, que se define como a arte da <imagem em movimento>, é antes movimento (tempo) que imagem (espaço). Por isso é mais narrativo que visual. Por isso apresenta mais afinidades com a literatura ou a música. (SEGER, 1993. p.17)

Além da proximidade estética, também há a questão mercadológica. Em países com uma indústria cultural bem instalada, dentre eles o Brasil, adaptações literárias para o cinema garantem uma razoável segurança, já que as versões para a tela de *best sellers* já tem um público formado.

Isso porque o cinema tem um alto custo de produção (orçamento) e baixo custo final (ingresso), tendo que, obrigatoriamente, se pagar com a ida de muitos espectadores às salas de exibição. Sendo assim, os riscos de fracasso na bilheteria são muito menores quando se trabalha com um texto que já foi publicado e bem recebido pelo público do que um roteiro original.

Neste ponto, acontece uma comunhão de interesses: as produtoras de cinema usam as bases de um livro consagrado para apoiar a produção, enquanto as editoras usam o filme depois de pronto como chamariz de vendas para o próprio livro. Isto é algo muito próximo ao que Christian Metz chamou de “instituições cinematográficas”, no seu texto *O signifiante imaginário*. Segundo ele:

A instituição cinematográfica (...) não é somente a indústria do cinema (que funciona para encher as salas de exibição e não para esvaziá-las) é também o maquinário mental – uma outra indústria – que os espectadores ‘habitados ao cinema’ historicamente interiorizam e que os torna apto a consumir filmes. (...) A Segunda máquina, isto é, a regulação social da metapsicologia espectral, tem por função, como a primeira, travar com os filmes, se possível, boas relações de objeto; o ‘mau filme’, aqui mais uma vez é uma falha de instituição.

(METZ, 1980. p 21)

Além destas duas “máquinas” citadas, a exterior (indústria cinematográfica) e a exterior (psicologia do espectador), Metz descreve uma terceira: o escritor de cinema (historiadores, críticos, jornalistas, teóricos etc.):

... me impressiona a extrema preocupação que ele (o escritor de cinema) manifesta freqüentemente – e que o faz assemelhar-se estranhamente ao produtor e ao consumidor de filmes – em preservar a boa relação de objeto com o maior número possível de filmes e, em todo caso, com o cinema enquanto tal. (METZ, 1980. p 23)

1.1 O problema da adaptação

Mesmo que os dois meios de expressão nutram-se uns dos outros para chegar a um patamar de qualidade comum, não é absolutamente garantido que um livro de sucesso seja capaz de gerar um filme de qualidade semelhante. Nisto reside o trabalho, ou o segredo da adaptação. O que é e como se faz, na verdade, uma adaptação?

Um dos primeiros a refletir a esse respeito foi Jakobson. No seu texto *Aspectos Lingüísticos da Tradução*, classificou em três as formas de interpretação de um signo verbal qualquer: tradução intralingual, que ocorre dentro da estrutura de uma mesma língua, com a substituição de uma palavra por algum sinônimo; tradução interlingual, ou seja, de uma língua para a outra; e finalmente, tradução intersemiótica, transformação de signos verbais em não verbais, que, em nosso caso, pode ser entendido como a adaptação de obras literárias para o cinema.

Seu objetivo era observar os aspectos da tradução, mais especificamente a interlingual, razão pela qual sua descrição sobre a tradução intersemiótica não ser maior que três linhas. Mas foi o suficiente para esclarecer o ponto mais importante no que diz respeito a esse assunto: adaptar é traduzir, transformar ou converter algo de um meio para outro.

As próprias características da criação no cinema e na literatura revelam vantagens e limitações de ambos os lados. Para uma narração literária, o autor tem a sua disposição uma caneta e muitas folhas de papel em que pode trabalhar sua história e seus personagens. Para construí-la eficientemente, deve usar todos os recursos de linguagem disponíveis para descrever o ambiente para o leitor, tem liberdade para invadir a mente de seus personagens e descrever seus sentimentos assim como suas relações com os demais. Por um lado, estas características enriquecem a narração, e por outro, aprisionam o leitor em uma camisa de força, obrigando-o a saber unicamente o que o autor descreve. Além disso, ler um livro é uma atividade cujo ritmo é definido pelo próprio leitor. Já no cinema, um filme é um ‘pacote fechado’. O espectador sai do cinema vendo a sua totalidade, obedecendo o ritmo que o próprio filme o obriga a ter em razão do curto tempo de narração de uma película. Entretanto, por ser uma obra visual, o filme descreve ambientes e personagens, quanto às suas reações e expressões, de uma maneira que a literatura jamais poderia conseguir em palavras.

Esta breve descrição das possibilidades de criação dos dois meios serve para marcar o principal problema em uma adaptação de um livro para o cinema: a transformação de uma narração que enfatiza a construção de personagens e a descrição detalhada de ambientes, em geral, em uma forma de narração visual que, limitada pelo tempo, privilegia a ação e o conflito dos personagens.

Este processo implica, necessariamente, em condensação do material do livro a

ser trabalhado, e , conseqüentemente, perda de material:

Supõem-se eliminar subtramas, combinar ou reduzir personagens, omitir vários dos temas desenvolvidos em um romance muito grande; e buscar, dentro do material, os três atos da estrutura dramática (início, meio e fim). (SEGER, 1993. p. 31)

Na maioria das vezes, como disse Linda Seger no trecho acima, para essa redução ter melhor êxito é mais importante combinar que subtrair, diminuir o papel de certos personagens a eliminá-los da estória, muitas vezes criando seqüências inteiramente novas em substituição a muitas subtramas inúteis no filme. O aspecto mais criticado deste processo é, sem dúvida, a modificação do final das estórias, que quase sempre levam mais em conta o potencial comercial deste novo epílogo. Isso gerava, como ainda gera, consternação por parte dos autores do livro e dos seus leitores. Esta ainda é uma situação incômoda nesta relação livro/filme:

Quem escreve uma adaptação tem de contrabalançar constantemente esses dois lados: a fidelidade à fonte original e a necessidade dramática de intensidade e compressão – questões de difícil natureza. (SEGER, 1993. p.31)

Estas fórmulas, hoje em dia, se encontram bastante cristalizadas no que diz respeito ao método usado nas conversões. Mesmo sendo a compra dos direitos autorais de um livro, caso este não seja de domínio público, um dos fatores necessários à adaptação de uma obra literária para as telas, o roteiro é tido atualmente como um trabalho independente. Não mantendo vínculos com o primeiro a não ser para manter integridade original e não sua totalidade.

Quando você adapta um romance, peça de teatro, artigo ou mesmo canção para roteiros, você está trocando uma forma pela outra. Está escrevendo um roteiro baseado em outro material. Em essência, entretanto, você ainda está escrevendo um roteiro original. E você deve abordá-lo da mesma maneira. (SEGER, 1993. p.33)

2 Do almanaque para as telas

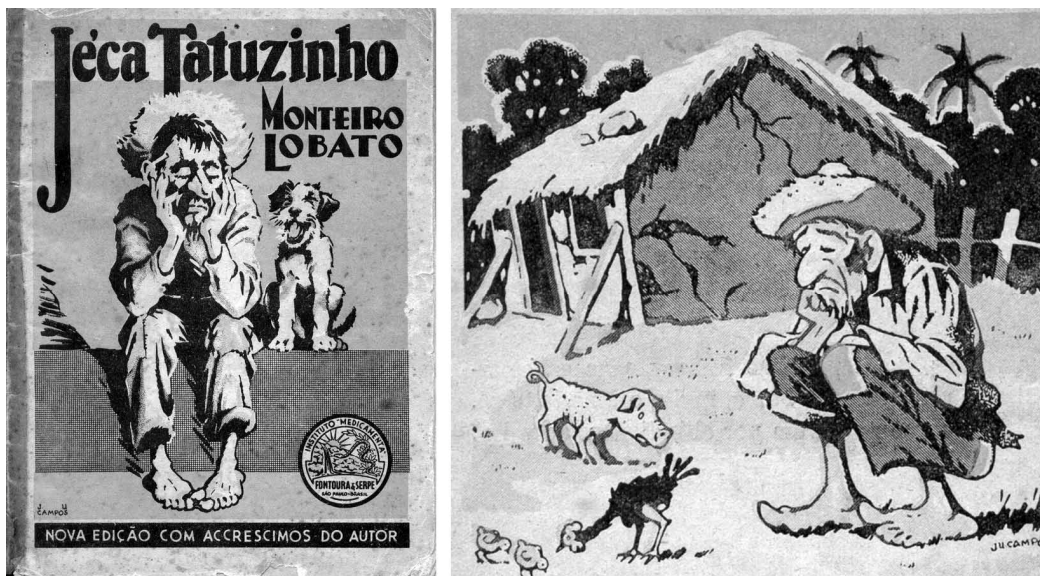
Quanto à Jeca Tatu, Lobato repassou o direito desta história sem ônus, o que se repetiria algumas décadas mais tarde ao se passar os direitos de execução no cinema para Mazzaropi.

O comediante, vinha desenvolvendo o seu próprio tipo caipira característico desde os anos de 1930. Ele adaptou o tipo para o circo (pavilhão), teatro, rádio, televisão, e até mesmo para o cinema, com Candinho, feito pela Vera Cruz, e Chico Fumaça, produzido pela Cinedistri. Nesta época ele também fez outros filmes como personagens urbanos.

Já como produtor independente, Amacio Mazzaropi necessitava de um grande sucesso de bilheteria para que conseguisse montar seu estúdio, na cidade de Taubaté. Daí o interesse pela adaptação de Jeca Tatu, aquele dos gibis, não o original de Urupês. Além de ambos, ator e personagem, terem associação imediata, a publicidade do filme já vinha sendo feita por décadas pela empresa farmacêutica. A partir deste momento, a

terceira obra de Lobato adaptada para o cinema se tornaria a mais lembrada de todas, as duas primeiras foram *O Saci*, 1951, e *O comprador de fazendas*, 1953.

O filme estreou em 1960, e se tornou um sucesso instantâneo, permaneceu meses em cartaz, e após este tempo, passou a ser exibido por anos no circuito escolar, que na época era equipado com projetores de cinema.



2.1 Caracterização

A figura de Jeca Tatu criada para o cinema é, em seus aspectos físicos, um retrocesso em relação aos personagens caipiras anteriores que Mazzaropi desenvolveu. Talvez influenciado pelas ilustrações contidas no almanaque do qual foi retirada a história, tal personagem acabou tornando-se uma retomada da figura teatral composta por Mazzaropi nos anos 30 e 40, muito mais caricata que as anteriores desenvolvidas no cinema.

Diferente de Candinho e Chico Fumaça, Jeca Tatu tinha uma movimentação ruim para o cinema, além de usar barba rala, que prejudica a visualização da câmera. Esta nova forma de se encenar um caipira surgiu diretamente da necessidade de mostrar ao público o personagem que este, acostumado aos almanaques, esperava ver na tela. Ao decidir fazer este filme, Mazzaropi partiu de um referencial já estabelecido por outra mídia, que lhe garantiam facilidade de divulgação, mas que também implicava no risco de ser combatido, caso não correspondesse às idéias pré-estabelecidas pelo Almanaque Biotônico Fontoura. Fato semelhante ocorreu no cinema brasileiro com o filme *Tieta*, de Carlos Diegues, que fracassou nas telas devido à forte referência que a tele-novela deixou na memória do público.

Mazzaropi desenvolveu um personagem que usava um espaço mais reduzido para atuar, isto é, seus gestos eram mais tímidos, principalmente quando estava no exterior de sua casa. Movimentava-se com mais lentidão, mantinha um olhar subserviente, não encarando as pessoas nos olhos, e evitando tratar com autoridades ou pessoas consideradas de nível mais elevado.



2.2 O primeiro Jeca de Mazzaropi: a aparição de Jeca Tatu

Ao contrário do que acontece no conto, o filme se inicia com o personagem do italiano Giovani. A primeira cena trata da chegada deste personagem a cavalo abrindo a porteira da fazenda. Em seguida, passeia pela propriedade, em que se está colhendo cana de açúcar a perder de vista. Ocorre um corte brusco para uma pequena propriedade rural, com uma casa de sapé, carro de boi e um par de bovinos. Da casa sai uma mulher que começa a cortar lenha. Terminado o serviço, ela, ao voltar para dentro, encontra-se com sua filha saindo para ir buscar água. A seqüência que se inicia em seguida é, sem exagero, uma das grandes apresentações de um personagem da história do cinema brasileiro.

Nesta curta seqüência, sem uma única palavra, são introduzidas as principais características do personagem: a doença de pé, ou amarelão, e a preguiça. Quanto à moradia de Jeca Tatu, como a história foi adaptada de *Jeca Tatuzinho*, diferentemente do artigo Urupês, não se faz praticamente referência a ela. A cenografia, que tradicionalmente ficava a cargo do próprio Mazzaropi, lembra levemente os primeiros escritos de Lobato. Mas tal referência se concentra muito mais na dureza da vida do caipira que nos elementos de cena, como poucos móveis e uma cama singela, em vez da ausência total de mobília. Mas as semelhanças diretas com a história de Lobato encerram-se por aqui.

No filme, Jeca Tatu é tratado como exceção, e não como regra, dentre os lavradores. A figura do italiano Giovani, que é tratado por Lobato apenas como elemento de comparação entre a forma de trabalho do caboclo paulista e do imigrante europeu, é promovido ao status de rival de Jeca. Não apenas por serem vizinhos, suas fazendas revelam a distância entre a agricultura mecanizada, presente na propriedade do italiano, com o cultivo manual da pequena área do caipira. Além disso, Giovani trama com o dono do armazém um golpe para tomar as terras do lavrador, fazendo-o vender sua terra, pedaço por pedaço, para pagar a conta relativa aos mantimentos consumidos, já que não consegue pagá-los com seu trabalho.

Esta condição de trabalho de Jeca Tatu é inédita na obra de Monterio Lobato, ele é um pequeno proprietário, mas não menos miserável por isso. O fato de não trabalhar sua terra jogam-no em uma relação de predação entre lafundião e minifundiário, representando uma nova situação fundiária, típica do início dos anos de 1960: a grilagem.

No filme, Jeca Tatu tem seus períodos de atividade e trabalho e até algum divertimento. Doença alguma é responsável por seu atraso, a não ser ele próprio,

escolhendo não cultivar a terra, sendo por isso alvo do seu vizinho ambicioso.

Após ter suas terras tomadas e sua casa incendiada, Jeca Tatu é impedido de abandonar o povoado pelos seus colegas lavradores, e junto com eles, reconstrói sua casa com uma nova propriedade. E esta reviravolta não é obtida com o uso de medicamentos e botinas, e sim por uma manobra política. Todos os lavradores vendem os seus votos a um candidato em troca de novas terras para o Jeca Tatu. Visão do personagem sem nenhuma inocência em relação à realidade em que ele vivia, o quê, de fato, Lobato não foi capaz de fazer.

3 O novo Jeca de Mazzaropi

Os elementos que constituíram este primeiro filme que carrega o nome Jeca, serviram de modelo para a construção de todos os personagens rurais que seu cinema apresentaria. Após este filme, Mazzaropi adotou o nome Jeca para chamar a si nos seus filmes, mesmo que estes tenham outros nomes próprios nas diferentes histórias. Como por exemplo, no filme *O Jeca contra o Capeta*, o personagem principal se chama poluído. E tais elementos compõem todas as histórias subjacentes.

3.1 A família do Jeca

Um outro desafio, foi a criação de uma família para o personagem criado por Lobato. No almanaque o foco se dá inteiramente na figura de Jeca Tatu. Mas o cinema demanda mais que um enredo principal, há também um ou mais secundários. A esposa do Jeca, ou a mulher da casa, era a parte ativa do casal, ou seja, ela era a responsável pelo trabalho doméstico e muitas vezes pelo externo também do pequeno rancho. Esta seria, até certo ponto, uma característica óbvia da companheira do preguiçoso Jeca Tatu. Mas a maneira com que este último se relaciona com ela é digna de nota. No convívio com a esposa, o personagem demonstra a masculinidade que lhe falta em outras ocasiões, como ao tratar com autoridades, como com um delegado, por exemplo. Em quase todos os filmes, o caipira ameaça lhe bater. Além disso, sua mulher, via de regra, está sempre errada, fale o que falar, esteja onde estiver. Em uma representação explícita de uma sociedade rural paternalista e arcaica. Seus filhos são representados também de forma semelhante em boa parte dos filmes. As filhas, são objetos de desejo tanto por parte dos mocinhos quanto dos bandidos, e seus filhos, geralmente, são dados aos novos costumes da juventude. Estes últimos também são responsáveis pela motivação da história de fundo dos filmes, geralmente de amor.

3.2 Micro-estrutura social

Dos vinte e quatro filmes produzidos por sua empresa, Mazzaropi retratou o ambiente caipira em vinte. Entretanto, a quantidade não significa necessariamente diversidade no que diz respeito à estrutura social retratada. Nestes filmes, existem cinco grupos bem representados: a igreja (pela figura do padre, ou dos próprios santos); os políticos (o prefeito ou o candidato a um cargo público); o poder econômico (pelo grande latifundiário); a polícia; e os lavradores ou eleitores, que compõem a massa. Até aqui isto não é novidade dentro do cinema brasileiro, comercial ou não.

A estrutura social apresentada nos filmes sempre se fecha dentro de si mesma. Isto é, os representantes da elite, clero e campesinato estão, necessariamente, inseridos dentro do mesmo contexto, regidos todos pelas mesmas leis, costumes, moral e religião. Os papel de vilão varia sempre dentro mesmo grupo, até o padre já foi o vilão em um de seus filmes, O grande xerife.

3.3 Para construir um público

Mazzaropi almejava não só construir a estrutura de sua produtora, mas também lançar as bases para um cinema industrial independente no Brasil. Para alcançá-lo, deu início a um cinema que ia de encontro às ansiedades do público, ou seja, seus filmes caracterizavam-se por uma linha dramática linear, produção simples, embora num primeiro momento refinada. Havia sempre uma clara representação maniqueísta entre o bem e o mal, em que seu simplório Jeca era vítima de pessoas ligadas ao poder, seja em cargos públicos, como prefeitos e delegados, econômicos, como atravessadores e fazendeiros gananciosos, bandidos e até mesmo padres. A ação da história, via de regra, era conduzida através de duas frentes, uma romântica, geralmente variando entre uma história de amor entre seu filho e/ou filha enamorada pelo filho do inimigo do personagem, e um assédio direto ao Jeca pelos mesmos opositores. A principal linha de ação acontecia por motivações sociais ou pessoais, e era direcionada contra o personagem de Mazzaropi. Os exemplos são muitos: em *Tristeza do Jeca*, o caipira é forçado a colocar-se no meio de uma disputa política para influenciar outros lavradores para um dos lados da disputa. Para conseguir esta adesão, o belo filho do fazendeiro, falsamente, se prontifica a desposar a bela filha do Jeca.

O resultado de todas as situações é o mesmo, o desmascaramento e a punição dos vilões, juntamente com o enaltecimento do personagem como herói. O final feliz, ou *happy ending*, acontece em todos os filmes, seja com casamentos do Jeca (*Uma pistola para Djeca*) ou de um filho (*O Lamparina*), seja a saída da cadeia após prova de inocência (*A banda das velhas virgens*), a volta de um filho para casa com a prisão do facínora (*Casinha Pequenina* e *Betão ronca ferro*), o encarceramento do bandido e surgimento da verdade (*Jeca e seu filho preto*), e até mesmo o renascimento em outro corpo (*Jecão... Um fofoqueiro no céu*).

A razão desta escolha foi totalmente consciente, e não simplesmente uma consequência natural dos seus trabalhos anteriores, na Vera Cruz ou na Cinedistri, que praticavam cinema semelhante. Embora, como dissemos, seu trabalho independente tenha dado continuidade a um gênero praticado pelas empresas em que trabalhara, é importante frisar que a escolha foi feita racionalmente, objetivando atingir um fim específico, que era o de alcançar o grande público que acompanhava seus filmes. O próprio comediante não escondia este aspecto de seu trabalho: “não faço filmes com final infeliz porque meus espetáculos são para divertir a família brasileira (...) O meu objetivo é levar alegria a todo o mundo”. (RIBEIRO, 1969)

Como consequência desta escolha, Mazzaropi cativou gerações escrevendo histórias baseadas em conceitos morais católicos primordiais, como a idéia de pecado, do adultério e a relação de seu personagem com o ocultismo. Glorificou a estrutura familiar paternalista em que a figura da mulher esteve sempre fragilizada. Mas, além disto, o caminho percorrido pelo personagem em cada uma das histórias escondia algo mais profundo. O personagem, tido como pacato mentecapto, enquanto em seu paraíso rural, ergue-se contra poderosos quando atacado, lutando e triunfando. Aproveita os louros da glória pitando o cachimbo em sua casinha, novamente a salvo com sua mulher. Trata-se de uma visão individualista do lavrador, que obtém suas vitórias lutando contra tudo e contra todos, para conseguir o único objetivo de retornar à paz e ao isolamento de sua vida miserável habitual. O personagem Jeca já chegou ao cúmulo de distribuir uma fortuna (*Jeca macumbeiro*) para permanecer franciscanamente em seu casebre de sapé. Poucas vezes Mazzaropi retratou a vitória sobre os poderosos como resultado de união de todos os lavradores contra os vilões. Modelo este próximo dos

personagens do cinema clássico americano, que vão para a guerra (na Europa ou civil) apenas para protegerem sua casa, família e modo de vida.

Mas, ao contrário do que a crítica tem salientado durante toda a carreira do comediante e também após sua morte, seu público não se constituía de caipiras saudosos do sertão que viam seus filmes na cidade para lembrar a inocência de outros tempos mais idílicos ou mesmo para rir do atraso do outro. Seu público era grande porque foi planejado para ser. O filme seguinte à *Jeca Tatu*, em que ele adicionou o público do sul do país a seus espectadores habituais, *As aventuras de Pedro Malazartes*, trouxe outro personagem de grande apelo popular. Ao rodar *Meu Japão brasileiro*, agregou a colônia nipônica, com *O vendedor de lingüiça*, retomou o público dos imigrantes italianos, já trabalhado anteriormente nos dois primeiros feitos pela Vera Cruz; ampliou o público sertanejo com dois filmes parafraseados de duas músicas muito populares, *Casinha Pequenininha* e *Tristeza do Jeca*, os imigrantes portugueses com *Portugal... Minha saudade*, já com *O corinthiano*, arrebanhava a massa torcedora do clube de futebol, e *O Jeca e seu filho preto*, se aproximava de grande parte da população brasileira.

Além disso, o comediante já se revelava desde cedo um grande empresário. Montou a distribuidora de cinema mais bem sucedida da história do cinema brasileiro, A PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), que triunfou na área delicada em que todos os outros produtores fracassaram, seja qual for o ciclo cinematográfico usado como comparação, a Chanchada, a Retomada ou o Cinema Novo. Cada uma das cópias de seus filmes era transportada de cinema em cinema sempre por um fiscal de sua empresa. Este, hospedava-se num hotel com os rolos, e ia para ao cinema somente nas horas de exibição, além de contabilizar o público com um contador manual. Terminada a exibição, era recolhida a quantidade correta de participação na venda de ingressos e, no dia seguinte, seu funcionário se dirigia à outra cidade, sejam nas capitais ou pequenas cidades do interior.

4 A dimensão política presente nos filmes de Mazzaropi

Mesmo mantendo a imagem de ícone de um cinema simples baseado em histórias pouco aprofundadas, o cinema de Mazzaropi não foi apolítico. Esta faceta, pouco compreendida ou mesmo comentada, quase nunca era mencionada pela crítica da época, em geral de formação de esquerda e engajada na proposta revolucionária que o Cinema Novo apresentava na ocasião. São inúmeros os exemplos. Além dos já citados em *Jeca Tatu*, a grilagem e a compra de votos, e *Tristeza do Jeca*, também com a compra de votos seguindo orientação política de seu patrão, *Casinha Pequenininha* e *O Jeca e a freira*, abordavam temas ligados à escravidão, na época um assunto ainda delicado, e em *Meu Japão brasileiro*, a luta dos lavradores para formarem uma cooperativa para se livrarem dos atravessadores.

Mas como qualquer outro cineasta dos anos 60, ele se viu prejudicado pelo AI-5 (Ato Institucional nº5) de 1968, que instituiu novamente a censura no Brasil. A partir deste momento, seus filmes se enredaram para a aventura, pura e simplesmente. Durante uma boa sequência de filmes os problemas ligados a seu público foram deixados fora dos roteiros.

Foi apenas através da abertura política e o relaxamento da censura que ele pôde retratar assuntos mais polêmicos, como a iminente aprovação da Lei do Divorcio, em *Jeca contra o*

Capeta, e o racismo em *O Jeca e seu filho preto*, ambos feitos na segunda metade dos anos 70, período em que foram feitos seus últimos filmes.

O grande libelo da sua faceta política aconteceu no filme *O Jeca e a égua milagrosa*, seu último, rodado em 1980. Este filme carrega elementos extraordinários dentro da filmografia do comediante. Em primeiro lugar, o próprio autor já desconfiava que aquele seria sua última produção, já que o câncer que o vinha vitimando por quase uma década não dava sinais de recuo. Neste filme, ele rompeu com o modelo de personagem que ele havia consagrado. Jeca, encontra-se viúvo, não é contra as mudanças de comportamento implantadas pelos jovens nas décadas anteriores, e, justamente por isso, sua esposa o assombra, em forma de espírito zombeteiro, para tentar fazê-lo adotar o comportamento de antes (do Jecas de antes, pelo menos). As anedotas contadas no filme, pela primeira vez, têm caráter malicioso, usando o recurso do duplo sentido, recurso que Mazzaropi se recusava a adotar desde o início de sua carreira nos anos de 1930, e, o mais importante, o filme critica abertamente o processo de abertura política brasileira, ao mesmo tempo em que indicava os novos caminhos que se seguiriam na nova década através da metáfora da religião.

A disputa da prefeitura se dá entre dois candidatos ligados a terreiros de umbanda, a fé tratada como metáfora de ideologia. O candidato que usa os antigos artifícios de voto comprado, desta vez com presentes e não pela ameaça de tomar as terras dos lavradores, é um mistificador, sem poderes espirituais (legitimidade), usa a pirotecnia e a figura de uma égua, que diz incorporar uma entidade, para compor seus seguidores/eleitores. Já o outro candidato, de origem humilde (popular) e poucos recursos para prover uma campanha, conta apenas com seus simpatizantes frequentadores de um pequeno, mas verdadeiro, terreiro. Seu personagem age como cabo eleitoral do candidato do povo, deixando-se envolver em uma artimanha para se casar com a tal égua milagrosa. Assim, ele a leva para o outro terreiro e com eles os eleitores do coronel, e decide a eleição em favor do candidato justo. Desta forma ele coloca que a redemocratização aconteceria entre o embate entre antigas oligarquias e candidatos novos de origem popular, com o predomínio destes últimos, o que de fato aconteceu no decorrer das sucessivas eleições.

Conclusão

A razão pela qual os últimos filmes de Mazzaropi ainda se encontram entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro não é outra senão a construção metódica de um público cativo. *Os Trapalhões*, no geral, conseguiram mais público, entretando, lucraram muito menos, já a distribuição era feita por outras empresas: a EMBRAFILME, que iniciou as aferições oficiais de público a partir de 1971 (não contabilizando, desta forma, duas décadas de produção de Mazzaropi), e a Globo Filmes, mais recentemente. Mas nada disto seria possível sem a reconstrução da figura do Jeca para o cinema, um Jeca típico de Mazzaropi, não do almanaque, nem muito menos de Lobato, cuja maleabilidade permitiu a formação contínua de um público cativo.

Referências Bibliográficas

- [1] JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- [2] LOBATO, Monterio. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

- [3] LOBATO, Monteiro. *Mr. Lang e o Problema Vital*. São Paulo: Brasiliense, 1948
- [4] SEGER, Linda. *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp, 1993.
- [5] METZ, Christian e outros. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Editora Graal, 1980.
- [6] RIBEIRO, José Hamilton. Mazzaropi. *Revista realidade*, São Paulo, 26/04/1969.

Autor(es)

¹ André Nóbrega Dias Ferreira, Doutorando em Comunicação e Semiótica
Universidade Presbiteriana Mackenzie – Mack (atuação) e Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo Centro de Comunicação e Letras (Mack) E-mail:
andrenobrega@mackenzie.br