

A tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba

Maurício de Bragança*

RESUMO:

Este artigo pretende destacar de que forma a personagem do Jeca Tatu, criada pelo escritor Monteiro Lobato na década de 10, foi reapropriada pelo caipira criado, no cinema, por Amácio Mazzaropi na década de 1950. O Jeca Tatu de Mazzaropi aponta, no interior da indústria cultural brasileira, as contradições do projeto de modernidade nacional, traduzindo desta forma, um imaginário que insistia em se manifestar a despeito dos códigos de brasilidade forjados desde o Estado Novo.

Palavras-chave: Caipira. Mazzaropi. Monteiro Lobato. Desenvolvimentismo. Identidade nacional.

A possibilidade de percebermos em que chave de análise se construía uma ideia de país na década de 1950 encontra em Amácio Mazzaropi e no seu caipira um rico material e o intérprete de um Brasil que ao mesmo tempo em que afirmava a consolidação deste sentido de modernização e industrialização nas cidades que começavam a explodir, deixava vir à tona todas as contradições deste projeto (e essa reflexão não deixa de apresentar-se então como um tipo de resistência). Mazzaropi, como uma espécie de tradutor, encarna estas contradições, percebidas por imensas platéias através da adesão aos códigos de identificação trabalhados em seus filmes. Nesse sentido, o famoso caipira criado pelo comediante de Taubaté, traduzia para o cinema o legado literário deixado pelo famoso escritor conterrâneo, Monteiro Lobato, que tanto contribuiu para a inserção da realidade de um Brasil rural nos debates em torno dos projetos nacionais. A essa ideia de tradução (que problematiza a personagem num percurso entre duas linguagens, a literária e a cinematográfica), aliam-se as discussões em torno da interpretação de um projeto identitário brasileiro no interior da história cultural, política e social.

Iniciamos a discussão com uma apresentação do contexto histórico em que se insere o projeto de modernização da economia e da sociedade brasileira a partir da Revolução de 1930 e seus desdobramentos em torno do ideal desenvolvimentista nacional, para então abrirmos espaço ao surgimento do caipira na dimensão de uma cultura regional que tem perenidade nas diversas apropriações discursivas desta personagem problemática ao projeto que era levado a cabo no país. Na última parte do artigo, dedicamo-nos a uma análise da narrativa fílmica do Jeca Tatu de Mazzaropi como forma de materializar as discussões no bojo da indústria do entretenimento da década de 1950.

Contexto histórico da modernização da sociedade brasileira

O processo de modernização desenvolvimentista brasileiro baseado na industrialização foi deflagrado a partir do reordenamento de forças que culminaram com a Revolução de 1930. Em linhas gerais, isso ocorreu com o arrefecimento do poder das velhas oligarquias agrárias em favor das classes médias urbanas, que viriam articular-se com uma burguesia industrial incipiente. O grande orquestrador deste projeto político foi um Estado forte, centralizador, autoritário e de decisiva intervenção no processo econômico, social e cultural, que proporcionaria a formação de um pólo urbano-industrial.

A visão da industrialização como fomentadora e beneficiadora do desenvolvimento de um Estado forte ganhou corpo entre as décadas de 1930 e 1940. Nos anos 50, o projeto nacional-desenvolvimentista já estava definitivamente colocado, distanciando-se da idéia de uma “natural vocação agrária brasileira”, abandonada pelo governo Juscelino Kubitschek através de uma forte expansão do mercado interno (MENDONÇA, 1998).

O nacionalismo não esteve presente somente no pensamento de uma política econômica colocada em prática pelo Estado Novo, mas também na (re)definição de um conceito de “cultura brasileira”, que passava pela relação entre o Estado e as classes trabalhadoras. Era um momento em que “houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil” (CANDIDO, 2000, p. 195).

A partir desta década, os intelectuais dirigem sua atuação para o âmbito do Estado, regulador e aglutinador da idéia do nacional. A estrutura patriarcal e autoritária em que foi concebido o Estado brasileiro favoreceu a apropriação de um discurso do popular pelo intelectual, que se sentia à vontade em falar em nome do povo. Os “intelectuais se auto-elegeram sucessivamente consciência iluminada do nacional” (VELLOSO, 1987, p. 3). O novo papel assumido pelo intelectual a partir do Estado Novo fez com que este intelectual se envolvesse com as questões nacionais atuando politicamente através do Estado, procurando uma “atitude de análise e crítica em face do que se chamava incansavelmente a ‘realidade brasileira’ (um dos conceitos-chave do momento)” (CANDIDO, 2000, p. 190). Vargas, propondo a simbiose entre o “homem de letras” e o “homem político”, indicava que os intelectuais deveriam captar o “subconsciente coletivo” da nacionalidade, onde residiam os códigos de brasilidade (VELLOSO, 1987).

Na construção de um ideário em torno do projeto de “cultura nacional”, descartava-se o pluralismo manifestado no campo da cultura popular, elegendo-se códigos que dessem conta de uma identidade nacional a partir dos parâmetros da representatividade política deste repertório cultural. Na afirmação do capitalismo industrial no país, momento em que a sociedade se articulava ao crescimento do mercado e dos meios de comunicação de massa, o Estado se apropriava do nacional, relacionando-o ao conceito de popular, rechaçando nesta prática as diferenças e diversidades regionais. A homogeneidade cultural era uma maneira de assegurar, desta forma, a organização do regime (MENDONÇA, 1998; VELLOSO, 1987):

Numa clara tentativa de domesticação simbólica da emergência das massas, superestimava-se a uniformização e a padronização cultural, numa espécie de reação aos efeitos da divisão social do trabalho ampliada pelos novos rumos do capitalismo no país. Baseado no diagnóstico da total ausência de integração nacional, propiciada pelas práticas liberais degeneradoras vigentes na república Velha, o novo regime justificou a intervenção do estado em todos os domínios da produção, difusão e preservação de bens culturais, posto que nacionalizar era sinônimo de unificar o decomposto, representava a busca da homogeneização da língua, costumes, comportamentos e idéias (MENDONÇA, 1998, p. 264).

Assim, a consolidação de um Estado forte e intervencionista garantia a articulação necessária não somente para a sedimentação de um projeto de desenvolvimento econômico brasileiro, mas também para reunir o plantel de signos que sugerissem a construção de uma “identidade nacional”, no qual “o Estado substituíu o mercado também como espaço de legitimação cultural” (MENDONÇA, 1998, p. 265). O Estado varguista projetava-se como o autêntico propulsor de uma educação política por achar-se dissociado dos interesses privados e contava com a colaboração dos intelectuais na organização político-ideológica do Estado Novo. Com esse objetivo, lançava mão de um poderoso projeto de educação tendo à frente a forte personalidade de Gustavo Capanema, que imprimiu de forma definitiva as feições da

cultura desta época. Com a criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o projeto Capanema contou com um forte instrumento de controle das comunicações, o que permitiu orientar as manifestações da cultura popular em um momento em que os meios de comunicação de massa se consolidavam, sobretudo o rádio, a partir dos anos 30, e logo o cinema.

Desta forma, se estabelecia um debate entre um popular ligado ao conceito de “autenticidade” e “pureza” (ao qual se filiavam propostas como as de Villa-Lobos e Roquette Pinto) e um outro popular, mediado pelos atravessamentos de mestiçagem que surgia com as idéias de intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. É a aceitação desta negociação cultural proposta pela “mistura” que garante a adesão de uma cultura “afro-baiano-carioca” – associada ao samba, ao malandro, ao “jeitinho” – a um projeto de configuração de uma identidade nacional, a partir dos anos 30:

Incorporando esta premissa, supõe-se que esses atores que articularam um novo conceito de nacionalidade no qual o popular foi privilegiado e no qual a música popular brasileira (leia-se o samba) ocupou, ao lado do futebol, um lugar central como nossa contribuição original ao concerto internacional estão se irrigando mutuamente e forjando um novo paradigma cultural que vem ao mesmo tempo da intelectualidade e da cultura popular, ou melhor, vem do diálogo entre elas (SÁ, 2002, p. 71).

A partir dos anos 50, ocorreu o mais intenso processo de modernização pelo qual já havia passado a sociedade brasileira, alterando de forma contundente o perfil social, econômico e político do país. Tais alterações estiveram presentes de maneira determinante nas estruturas das relações entre campo e cidade, tendo havido um progressivo deslocamento do eixo do campo para a cidade, que contribuiria para a explosão de megalópoles como São Paulo, Rio de Janeiro e, em menor proporção, Belo Horizonte (êxodo rural que se explicava a partir do gradativo deterioramento das condições sociais rurais e do crescimento da violência no campo). O desenvolvimento urbano-industrial brasileiro evidenciava a hegemonia do eixo Centro-Sul do país, o que Octavio Ianni (1975) chamou de “colonialismo interno”. Confirmaram-se também as estruturas já implantadas nas duas décadas anteriores aos anos 50: a inevitável industrialização, a concentração de renda e a reafirmação da integração do Brasil na conjuntura capitalista internacional.

Para o êxito deste projeto, era imprescindível que se superasse a idéia de atraso brasileiro, cuja tensão se colocava no embate entre um setor arcaico, identificado com o campo, e um setor moderno, urbano-industrial. Superar este atraso era o objetivo do estado brasileiro na segunda metade dos anos 50 e, para isso, o caminho seria uma efetiva e urgente industrialização garantida em um conjunto de práticas e políticas econômicas que receberam do governo JK a máxima desenvolvimentista de “50 anos em 5” (MENDONÇA, 1998).

A superação da condição agrário-exportadora brasileira vinha no bojo de uma inevitável hegemonia cultural urbano-industrial. Esta, tida então como “autenticamente nacional”, afirmava-se em detrimento do universo rural, que se decompunha como representatividade do ser nacional (o que não significa que os interiores deixassem de criar possíveis Brasís no imaginário de inúmeros caipiras, sertanejos, matutos e capiaus que compunham o “tal lado arcaico da realidade nacional”).

O caipira e a dicotomia campo/cidade

A relação entre campo e cidade sofria mudanças fundamentais com o desenvolvimento capitalista articulado ao processo de urbanização e modernização colocado em pauta desde a Revolução de 1930.

O desequilíbrio acelerado entre o campo e a cidade proporcionava o sufocamento de práticas rurais e do universo ligado às atividades caipiras.

O caipira insere-se naquilo que muito apropriadamente Antonio Candido (2001) denominou “cultura rústica”, conceito que traduz a noção de algo tosco, ou rude, em relação à cidade, anunciando que a cultura caipira é “rústica” em relação à conformação de outro espaço, o urbano. Além disso, trata-se de um universo cultural – de hábitos, crenças, valores, mitos e comportamentos –, *grosso modo*, homogeneizado pelo secular processo de acaipiramento destas populações.

Os agrupamentos de sociedade caipira apresentam uma forma de sociabilidade bastante característica, baseada na formação de núcleos familiares, que correspondem à estrutura básica da exploração da terra. Esses núcleos familiares relacionam-se entre si por uma sólida rede de relações vicinais pautadas pelo princípio do trabalho e da ajuda solidária, o que nos ajuda a relativizar a idéia de isolamento da cultura caipira, se pensarmos neste universo de relações vicinais em que está inserida a comunidade caipira. Aliás, é em torno da solidariedade que vão se estabelecer as regras de trabalho coletivo e, portanto, as redes de afeto e sociabilidade. É interessante notar que as relações sociais e as do âmbito do trabalho são impregnadas deste aspecto do afeto e da solidariedade. Talvez aí encontremos uma chave de análise possível para pensarmos a respeito da idéia de “homem cordial” trabalhada por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1995).

Este “homem cordial”, descrito na obra de Holanda, é aquele que se forma atravessado pelas relações caracterizadas pela esfera familiar, inadequado às relações impessoais projetadas, posteriormente, pela ruptura apresentada pelo processo de urbanização e desenvolvimento industrial brasileiro. A cordialidade deste brasileiro está menos no significado de “afabilidade” expresso em seu comportamento e muito mais na inadequação ao novo modelo pautado pela desestruturação das relações humanas e supressão da atmosfera de intimidade no moderno sistema industrial brasileiro:

[...] nas sociedades agrárias, relações face a face e afetivas coexistem com outro tipo de relações, as relações indiretas e indiferentes, misturadas ambas em doses diversas conforme a sociedade, porém com predominância sempre das primeiras sobre as segundas; nas sociedades urbanas, as relações face a face, afetivas, recuam para o segundo plano, existindo predominância indiscutível das relações indiretas e indiferentes, as relações afetivas só existindo no interior dos pequenos grupos que ainda persistem dentro da sociedade global (QUEIROZ, 1978, p. 48).

O desenvolvimento do trabalho industrial no Brasil trouxe consigo a crise e a “abolição da velha ordem familiar por outra, em que as instituições e as relações sociais, fundadas em princípios abstratos, tendem a substituir-se aos laços de afeto e de sangue” (HOLANDA, 1995, p. 143). Assim, há uma ruptura do espírito familiar em prol de um sentido de concorrência impresso na iniciativa pessoal, concorrência essa tomada como um valor social positivo. Este “homem cordial” é (in)formado pela “influência ancestral dos padrões de convívio humano do meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 1995, p. 147), inserido portanto, no universo arcaico brasileiro em oposição ao espírito de modernidade nacional.

Outro elemento importante é a mobilidade que está associada ao seu estilo de vida. Na verdade, esta disponibilidade nômade, muitas vezes lida como herança proveniente da mestiçagem com o índio, está muito mais associada ao fato de o caipira, em geral, não possuir a propriedade da terra. Desta maneira, contando com técnicas rudimentares de cultivo em sua roça policultora que lhe garantia a subsistência, o caipira desenvolveu uma economia de subsistência (CANDIDO, 2001). Isso reservou-lhe um tempo disponível, dedicado ao lazer, às festas religiosas e aos trabalhos coletivos, que lhe atribuíam, aos olhos ideológicos baseados nas relações capitalistas no campo, um caráter de preguiçoso e de inadaptação ao

trabalho. Este desapego ao trabalho é uma característica muito interessante que nos requer um olhar mais cuidadoso, já que compõe o traço mais marcante da representação estereotipada do caipira em sua inserção na literatura e nos meios de comunicação de massa forjados pela indústria cultural.

A propensão ao lazer e ao descanso, nesta cultura rústica, justificava-se por condições sociais que impulsionavam o caipira a uma agricultura de subsistência. Esta característica era amparada por um modo de vida que concebia valores fora da esfera da mentalidade do trabalho inserido em um modelo de produção capitalista. Importamos da obra de Candido (2001), o termo “indolência” para caracterizar a inadequação do *modus vivendi* desta personagem social ao mundo forjado pelos valores e mitos urbanos impostos pelo projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro. Devemos aqui tecer, com muito cuidado, algumas considerações acerca deste conceito de “indolência” caipira. Primeiramente, é necessário que relativizemos a idéia de apático, negligente, ocioso e, sobretudo, preguiçoso. Mencionamos, anteriormente, que o caipira se insere num contexto sócio-econômico no qual o significado de trabalho adquire dimensões diferentes: “Já ficou dito de que maneira devemos compreender a falada indolência do caipira – recurso de adaptação a um nível biótico precário, no qual as carências de dieta e higidez impediam atividade mais intensa, mas que se ajustavam ao ritmo econômico e eram corrigidas em parte pela organização social” (CANDIDO, 2001, p. 212).

Isto demonstra uma inadequação ao ritmo do trabalho imposto pelo processo de inserção de relações capitalistas no campo e às próprias condições de existência colocadas pela incorporação do caipira ao universo urbano a partir do êxodo rural vivido no bojo do projeto de desenvolvimento urbano-industrial intensificado nos anos 50. Ao associarmos a idéia de preguiça à figura do caipira – tomando o cuidado de estabelecer todos os referenciais que nos permitam relativizar seu significado a partir da compreensão das regras de funcionamento deste tipo de sociedade rústica – somos levados a construir uma ponte entre a personagem do caipira e sua representação literária estereotipada “sinteticamente de maneira injusta, brilhante e caricatural [...] no Jeca Tatu de Monteiro Lobato” (CANDIDO, 2001, p. 107). Ao conferir tal vinculação, reconhecemos a discussão em torno de uma idéia de atraso brasileiro associada a sua “vocalização agrária”, estágio esse que se decompunha.

A criação literária do caipira de Monteiro Lobato

A primeira abordagem do caboclo caipira por Monteiro Lobato deu-se através de uma carta enviada, em 1914, pelo ainda desconhecido escritor ao jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada “A velha praga”, que seria publicada quatro anos depois no livro *Urupês*. Nela, Lobato delineia seu primeiro perfil desta personagem que estaria frequentemente presente em suas preocupações em torno das questões sociais e culturais brasileiras. Uma construção ao espírito naturalista definia de forma implacável as características deste caboclo assolado pela preguiça, piolho da terra que vive de cócoras sem vocação para nada:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando... vai ele refulgindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão [...] de modo a sempre se conservar fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não se adaptar [...] o caboclo é uma quantidade negativa (LOBATO, 2004, p. 160-161).

Este caboclo voltaria à narrativa de Monteiro Lobato em 1918, no conto “Jeca Tatu – a ressurreição” (1961), tomado então como uma espécie de alvo do projeto sanitário que era levado a cabo na adesão do país à modernidade. Aqui, o caipira é inscrito como uma vítima do atraso brasileiro que imprime nesse homem do campo uma apatia verminosa. Num tom francamente

propagandístico da campanha sanitária que estava em curso, Monteiro Lobato reinterpreta, então, as causas da pobreza do país. Encontra, na realidade de atraso do Brasil, as causas da preguiça e da letargia do caipira. E a cura viria pela ciência e pela mudança de hábitos da cultura arcaica desse homem do campo, como a ingestão de vermífugos e o uso de sapatos, por exemplo. O tom condenatório do texto de 1914 seria substituído, no Jeca Tatu, por uma crença de que o atraso teria seu fim através da adoção de medidas sanitárias: “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, 1961, p. 340).

O Jeca Tatu estaria presente, a partir de 1924, em diversas publicações utilizadas como suplemento dos medicamentos antianêmicos do laboratório farmacêutico Fontoura. O texto “Jecatuzinho” converte-se numa verdadeira campanha de combate às doenças de verminose no país. E o Jeca torna-se um garoto propaganda do *Almanaque do Jeca Tatu*, idealizado por Monteiro Lobato e distribuído pelo Laboratório Fontoura, numa aliança que Marisa Lajolo (2000) identifica como a primeira parceria entre representantes da indústria dos livros e da indústria dos remédios:

Jeca não queria saber de nada. Trabalhar não era com ele [...] Um dia um doutor portou lá por causa da chuva e espantou-se de tanta miséria. Vendo o caboclo tão amarelo e chucro, resolveu examiná-lo. – Amigo Jeca, o que você tem é doença. – Pode ser. Sinto uma canseira sem fim, e dor de cabeça, e uma pontada aqui no peito que responde na cacunda. [...] O doutor receitou-lhe o remédio adequado, depois disse: “E trate de comprar um par de botinas e nunca mais me ande descalço nem beba pinga, ouviu?” – Ouvi, sim senhor! – Pois é isso, rematou o doutor, tomando o chapéu. [...] Faça o que mandei, que ficará forte, rijo e rico como o italiano [...] Tudo o que o doutor disse aconteceu direitinho! Três meses depois ninguém mais conhecia o Jeca. A preguiça desapareceu (LOBATO, 1961, p. 331-334).

As contribuições de um Brasil moderno e avançado curariam o Jeca da tal preguiça que o impedia de sair da condição quase sub-humana em que vivia e o levariam ao progresso almejado, outra etapa do desenvolvimento nacional: “Meninos: nunca se esqueçam desta história; e, quando crescerem, tratem de imitar o Jeca. Se forem fazendeiros, procurem curar os camaradas da fazenda. Além de ser para eles um grande benefício, é para você um alto negócio. Você verá o trabalho dessa gente produzir três vezes mais” (LOBATO, 1961, p. 340).

A expansão da economia capitalista no campo destroçava o modelo de produção comunitário, atrofiando as formas coletivas de organização do trabalho e interferindo nas malhas e cadeias de relações de sociabilidade por elas concebidas. Isso projetava o trabalhador agrícola para a esfera da individualidade, fazendo-o abandonar os antigos modelos de incorporação à comunidade e alterando, inclusive, o tempo dedicado ao trabalho que, agora, se estende a uma dedicação quase integral que o impede de exercer a vida integrada à comunidade. O abandono do campo rumo à cidade é outra consequência importante, confirmada pelo crescente êxodo rural observado nas décadas de 1940 e 1950.

O choque resultante destes dois projetos político-econômicos – o que pregava uma natural “vocalização agrícola brasileira” e o nacional-desenvolvimentismo – alterou definitivamente as relações entre campo e cidade. As tradições das comunidades rústicas brasileiras sofreram, então, um processo de atrofia e empobrecimento. A desagregação daquele mundo rural, marcado pelos valores e mitos das culturas rústicas, foi-se dando a partir do avanço de um projeto político nacional que defendia o pleno desenvolvimento das relações capitalistas no campo a partir das novas necessidades colocadas pelo universo das cidades, que insistiam em afirmar sua hegemonia.

Desta forma, a cultura urbana passa a ser prestigiada e adotada em substituição à cultura tradicional do campo, impondo, a partir de um projeto civilizador (a urbanização focada sob o ponto de vista das cidades), traços culturais estranhos às tradições caipiras: o consumo de bens tipicamente urbanos, a individualização do trabalho (em detrimento ao trabalho de caráter coletivo), um novo ritmo de trabalho, novas relações homem/natureza, novas redes de sociabilidade, o descarte de determinadas crenças tradicionais, enfim, um processo de incorporação (atabalhoada, injusta e desigual) do caipira à vida urbana (CANDIDO, 2001; QUEIROZ, 1978).

A criação cinematográfica do caipira de Mazzaropi

A confirmação desta sociedade que crescia frente ao desmoronamento das práticas tradicionais da cultura do campo não deixa de trazer, porém, os sinais de debilidade e as contradições que o desenvolvimentismo brasileiro congregava. Os paradoxos deste projeto de modernização periférica, contudo, estarão presentes em nossas manifestações culturais: pensar o estratégico lançamento de Mazzaropi pela Vera Cruz no início da década de 50 é também pensar o choque provocado pelo atravessamento deste Brasil rústico e arcaico no caminho de um país moderno, urbano e industrializado. O caipira de Mazzaropi chega às telas brasileiras sob os valores de progresso e desenvolvimento que deveriam subjugar o universo agrário em valorização ao universo urbano, numa cidade que logo explodiria como um dos maiores centros latino-americanos, São Paulo.

O projeto nacionalista, desde Getúlio Vargas, previa a consolidação do samba, e da cultura carioca como um todo, como elementos da identidade nacional. Isso se traduzia, no cinema, em personagens “tipicamente urbanos” como o malandro, a mulata, o sambista, o favelado, dentre outros. Neste contexto chega a personagem cômica do caipira de Mazzaropi ao mundo do cinema popular, dominado então pelas chanchadas da Atlântida, cujas personagens, tradutoras de um espírito da malandragem carioca, possuíam determinadas características de modernidade ligadas à vida urbana. Uma cultura urbano-carioca já havia se consolidado como portadora do *status* de identidade nacional, empurrando para o genérico rótulo de “regionais” todas as demais expressões de diversidade que compunham o cenário cultural brasileiro (não somente o caipira, mas também o gaúcho, o sertanejo e o caiçara, por exemplo, dentre outras). Assim sendo, o caipira jamais viria reivindicar seu *status* de “representante da identidade nacional” (até porque estamos tratando de uma indústria cultural em dia com o discurso hegemônico), mas poderia, no país da malandragem e do “jeitinho brasileiro”, traduzir a existência de outras identidades culturais, trazendo à tona o imaginário de toda aquela massa camponesa atravessada pelo projeto de industrialização brasileira:

Essa enorme massa de trabalhadores anteriormente rurais, historicamente vinculada ao trabalho independente, assustadoramente ameaçada em sua sobrevivência pelo modelo capitalista excludente planejado e executado para o campo, viria a integrar, em potência, a já tradicional legião de fãs de Mazzaropi, agora, porém, em um outro momento da história da economia e da sociedade brasileiras, em que os “novos cidadãos” e “também novos consumidores de cinema” encontravam-se completamente desestruturados em relação ao “modus vivendi” que deveriam assumir, necessitando recuperar de algum modo sua identidade [...]. O caipira de Mazzaropi, no plano simbólico, preencheria, como nenhuma outra personagem, tal carência (BARSALINI, 2002, p. 95).

Não podemos deixar de levar em consideração que havia uma tentativa de conquista de mercado no lançamento de Mazzaropi pela Vera Cruz, no início dos anos 50. O projeto veracruzano

de um cinema industrial e “de qualidade” encontrava muitos obstáculos em vingar no mercado. A chanchada carioca representava o cinema nacional hegemônico, podendo ser considerada, naquele contexto, o “gênero cinematográfico tipicamente brasileiro”. Mazzaropi representou a “concessão” da Cia Vera Cruz a um mercado de comédia autenticamente popular. E para conquistar este mercado, competindo contra a malandragem urbana de Oscarito e Grande Otelo, lança aquela personagem que seguramente estabelecerá a ligação com o imenso público paulista e de muitas outras partes do território nacional. Mesmo dentro do mercado da indústria cinematográfica, percebia-se um país que ia muito além do malandro.

A Vera Cruz, aliás, em sua ânsia por um “cinema nacional de qualidade”, muito se empenhou em impregnar-se deste sentimento do “ser nacional”, a partir de determinados padrões muito contestados por uma crítica que denunciava em suas produções um certo olhar vinculado a um cosmopolitismo estético.¹ Mas é também importante ressaltar que estas outras possibilidades de representação do nacional eram sempre recebidas com um certo exotismo, diferentemente do olhar que se depositava sobre a matriz carioca das referências de brasilidade, já perfeitamente assimiladas e aceitas como algo “tipicamente brasileiro”. O interior brasileiro, nesta época, nunca deixou de ser mostrado como “o outro”.

A indústria cultural lida com homogeneizações, estereótipos e padronizações, e o caipira de Mazzaropi, ainda que traduzisse todo um imaginário ligado à cultura rústica do interior paulista, também adotava mecanismos de pasteurização. A partir de *Jeca Tatu*, filme dirigido por Milton Amaral em 1959, seu figurino tornaria-se invariável: a calça acima da botina, deixando aparecer uma parte da canela, o chapéu de palha, o fumo de rolo, a camisa xadrez, e o andar desengonçado, com os braços ligeiramente abertos, ombros levemente suspensos, o que fazia encolher seu pescoço e lhe conferia um ar extremamente caricatural. Apesar do tom burlesco, isso não impedia que Mazzaropi expressasse algumas fissuras e contradições de um país que persistia num projeto que rechaçava os traços do arcaico em prol da modernidade galopante que o Estado insistia em fomentar. O Brasil já acreditava ter se distanciado suficientemente de uma “natural vocação agrária” a ponto de ficcionalizar a “identidade caipira”.

O enorme sucesso de público que o caipira de Mazzaropi conseguiu desde o primeiro filme, *Sai da frente* (1952), de Abílio Pereira de Almeida, dá indícios de uma grande identificação entre público e personagem. Se levarmos em conta que seus filmes faziam muito mais sucesso nos estados onde a cultura rústica caipira tinha raízes, teremos, então, algumas chaves de análise: “As regiões do Brasil que mais consumiam seus filmes eram o sudeste e parte do sul, principalmente onde a cultura caipira mais se desenvolvera, em função das ocupações bandeirantes ocorridas ao longo da história” (BARSALINI, 2002, p. 74). A capital de São Paulo era seu principal público e isto evidenciava a presença de um enorme contingente de migrantes nesta cidade, o que apontava um grande êxodo rural iniciado com a confirmação do processo de urbanização e industrialização brasileiro.

Essa identificação entre o caipira interpretado por Amácio Mazzaropi no cinema e seu imenso público (fazia uma média, nos anos 70, de 2,5 milhões de espectadores por filme) foi cultivada em aproximadamente 30 anos. Sobre a experiência de ter assistido a um filme de Mazzaropi em um cinema popular no Largo do Paissandu, escreveu Paulo Emílio Salles Gomes: “A sala estava apinhada e como encarei fita e público como um dado só, minha curiosidade nunca decaiu. O conjunto do espetáculo tinha faces arcaicas e modernas que nunca se confundiam” (GOMES apud CALIL MACHADO, 1986, p. 274-5). Esse encontro é fundamental para que pensemos este caipira dentro de um contexto urbano-industrial. A maneira direta e objetiva com que travava o diálogo com seu público direciona algumas questões que nos fazem pensar a respeito da contaminação da cultura caipira neste processo de urbanização brasileira. A confirmação dos lados arcaico e moderno da nossa realidade está presente neste encontro e nas possibilidades de leitura de seus filmes:

Era basicamente essa população dos grandes centros urbanos, aliada à moradora das pequenas cidades do interior, que tinha a oportunidade de freqüentar os cinemas e que consumia, entre os anos de 1950 e 1960, os filmes de Mazzaropi. Era, portanto, às demandas culturais dessa população urbana que a personagem desenvolvida por Mazzaropi devia atender: em boa medida recém-desvinculada fisicamente do meio rural, mas vinculada no plano imaginário e do simbólico ao campo, inserida em um mercado contraditório em que emprego e trabalho independente coexistem (BARSALINI, 2002, p. 88).

Filiado a uma tradição de representação da personagem caipira na cultura popular, Mazzaropi aliava-se ao tipo construído por Genésio Arruda nos teatros nos anos 1930 e, retornando ainda mais, remete ao filme *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), que contava as agruras de um caipira recém-chegado ao Rio de Janeiro, colocando de forma cômica, na primeira década do século XX, as diferenças esboçadas entre o universo rural e urbano. A experiência de Mazzaropi no rádio, na década de 1940, também foi muito importante, já que a inserção deste meio de comunicação de massa na indústria cultural brasileira foi imprescindível para o desenvolvimento do teatro e do cinema de forte apelo popular. Responsável pela divulgação da música sertaneja e dos programas caipiras do interior de São Paulo, o rádio solidificou uma relação de intimidade entre artista e público, não só no caso de Mazzaropi mas no cinema desta época em geral.

Muitos dos filmes de Mazzaropi da década de 1950 não apresentavam o caipira em seu ambiente rural, mas uma personagem “acaipirada” que devia confrontar seus valores rurais com os códigos de modernidade apresentados pelo universo urbano. Nos filmes urbanos de Mazzaropi não existia propriamente a idéia romântica de um resgate de uma suposta identidade rural, baseada na “pureza e inocência” da gente do interior, ainda que, por vezes, esta dicotomia rural/bom, cidade/mal fosse sugerida. O que estava em questão era como esta cultura rústica, ainda deslocada nos códigos urbanos e modernos, mas já atravessada por estes, colocava as ambigüidades “mestiças” apresentadas pelas tensões entre o rural e o urbano. Apesar de insistir em marcar as diferenças entre este novo “eu” urbano, moderno e industrial, e o “outro” (que parecia apresentar-se ainda como um “eu” possível) arcaico e atrasado, essas fronteiras, transpostas para um Brasil moderno e desenvolvido, pareciam indicar as contaminações entre as características de modernidade e de atraso.

A primeira imagem que temos de Mazzaropi no cinema nacional, ou seja, o primeiro plano do ator (após os planos dos créditos iniciais) no seu primeiro filme, lançado em 1952 pela Vera Cruz, *Sai da frente*, apresenta a personagem dormindo numa cama, e logo um despertador vem interromper-lhe o sono. De súbito, o relógio para de funcionar, soltando todas as peças, e observamos Mazzaropi despertar lentamente. O corpo do caipira, ao levantar, é bastante pesado, lento e desengonçado. O caipira desperta e, “ingenuamente”, conserta o relógio, colocando desordenadamente todas as peças de volta à caixa. Se por um lado esse caipira deve ser conduzido ao mundo do trabalho, abandonando as atrasadas práticas rurais de sua rusticidade cultural, a inércia do corpo de Mazzaropi promove um confronto com este novo ritmo moderno que se desdobra numa recusa a estas novas regras impostas pela ética do trabalho capitalista. O relógio que o desperta é precário e a maneira como o conserta mostra-nos que ele jamais voltaria a funcionar, o que denota e reforça mais uma vez a tensão entre estes dois mundos, o do trabalho e do ritmo da cidade, e o da “indolência” caipira. O riso que a cena provoca, ao mostrar o caipira “consertando” o relógio, mostra-nos o deboche com que a personagem trata este “tempo urbano”, subvertendo suas marcas e ridicularizando suas demandas.

É importante enfatizar que, sintomaticamente, esta é a primeira cena de Mazzaropi no cinema nacional: é a maneira como seu caipira é apresentado ao grande público. E esse modo como os códigos

das duas culturas, a rural e a urbana, são apresentados (e confrontados) terão no humor debochado um filtro muito particular, proporcionador de uma leitura bastante crítica sob um olhar mais cuidadoso. A indolência deste corpo caipira, vagaroso e inadaptado aos códigos de dinamismo programados pela lógica da modernidade urbana, explicita os contrastes entre os dois universos. Essa personagem inadequadamente indolente ao mundo da produção industrial não pode desautorizar este projeto de desenvolvimento e, portanto, há sempre uma tentativa de adequação deste corpo flácido e improdutivo à lógica da modernização, o que muitas vezes parece acontecer em seus filmes através das benesses do consumo proporcionado pela conquista de bens materiais que proporcionam um conforto ao qual este corpo inerte poderia, então, assentar-se. Neste sentido, temos os “avanços técnicos” promovidos na fazenda do Jeca Tatu, no filme já citado, onde as modernizações introduzidas garantiam conforto e higiene, não só para o caipira e sua família, mas também para os animais da fazenda. Temos aí um filme emblemático ao pensarmos as relações entre campo e cidade, por indicar que a industrialização e as técnicas de modernização das práticas agrícolas anunciavam a decadência das tradicionais características presentes nas “culturas rústicas” e as consequências sociais decorrentes deste processo.

O filme inicia com um pequeno texto que o vincula ao já citado conto de Jecatuzinho, escrito em 1918 por Monteiro Lobato e logo apropriado pelos Almanques Fontoura, que o lançaram como garoto-propaganda de seu remédio contra anemia. Nesta vinculação, já podemos esperar que o filme introduza a idéia de aniquilamento das práticas de rusticidade da cultura caipira em favor da “melhoria de vida” proporcionada pelo mundo moderno dos avanços científicos, tecnológicos e medicinais.

O Jeca Tatu de Mazzaropi apresenta dois modelos de fazenda. Uma, a Fazenda São Giovanni, é próspera e moderna. Abriga máquinas, tratores e é propriedade de um imigrante italiano, apresentado como um administrador qualificado e inteligente. A outra fazenda, vizinha de cerca, é o rancho do Jeca. Naquela pequena propriedade, o caipira mora com sua família numa casinha de sapê, e possui apenas uma pequena horta de subsistência e uma vaca. Não possuem empregados, e a preguiça do Jeca contrasta com o dinamismo que acabamos de ver com as imagens de Seu Giovanni. É nítida a tentativa de mostrar o trabalhador brasileiro caipira tradicional como algo superado e decadente no âmbito rural e essa decadência se vincula à idéia de uma inadaptação pessoal ao trabalho, apagando os traços da exclusão social promovida pela política de modernização do campo. Até aí o filme não apresenta nada de diferente a respeito de um discurso hegemônico, pelo contrário, parece corroborar a idéia de que a cultura caipira no seu modelo tradicional é algo que não deve mais fazer parte da proposta de Brasil, inevitável e definitivamente marcado por um moderno capitalismo industrial.

O Jeca está endividado na venda do arraial, cujo proprietário é um português, Seu Bento. O filme parece indicar que as dívidas foram contraídas porque o Jeca é um preguiçoso que não gosta de trabalhar. A única solução encontrada foi vender suas terras ao dono da venda, que as negocia com Seu Giovanni, interessado em ampliar sua propriedade. Depois de uma pendenga com o proprietário italiano, que incluía questões familiares (o filho de Seu Giovanni estava apaixonado pela filha do Jeca), o caipira tem a casa incendiada, ficando desalojado. Jeca reúne os amigos e comunica que vai partir, provavelmente para Brasília. Aí já é anunciado um primeiro sinal das consequências sociais daquele projeto brasileiro de modernização: o êxodo rural, que iria empurrar esse contingente expulso do campo para a periferia das cidades que cresciam.

A comunidade, solidária, reúne-se para ajudar o Jeca. Além do esforço pessoal de cada membro do povoado em contribuir com o caipira com um saco de feijão, cortina, guarda-chuva, ou com o próprio trabalho como mão-de-obra, o grupo decide conversar com o “Coroné” e o Dr. Felisberto – “deputado lá em São Paulo” – para que consigam resolver o problema da terra do Jeca em troca do voto do pessoal do povoado. A partir daí, veremos no discurso fílmico uma série de elementos que vincularão o Brasil moderno e desenvolvido a práticas absolutamente enraizadas de um Brasil arcaico e provinciano, com

uma consequente vinculação da autoridade do Coronel ao poder e prestígio do deputado, ligando *desta forma* o campo à cidade. Ao conversarem com o Coronel, este diz ter já uns 500 votos, mas precisa de uns 2000 e pede para o povo “fazer uma força ali” para que possa resolver o problema do Jeca.

O Jeca chega a São Paulo, a fim de se encontrar com o deputado Dr. Felisberto e fazer a proposta da venda de votos. A cidade mostra-se imensa, barulhenta, uma megalópole na qual o tráfego intenso desnorreia o provinciano caipira. A casa de Dr. Felisberto é uma mansão, em cuja piscina há um grupo de jovens risonhos e felizes que se divertem ao moderno som de *rock'n'roll*.² O Jeca é ridicularizado pelo grupo (“de onde saiu isso?”) e perseguido até subir numa árvore, quando é pego pelos rapazes que irão jogá-lo dentro da piscina. Neste momento intervém Dr. Felisberto sob as ameaças de um Jeca que já entendeu as regras do jogo: “Não voto mais em ninguém, não arranjo voto pra mais ninguém”. Nesta declaração do caipira, a compreensão da situação que permite manter aquela elite paulistana bonita e animada à beira da piscina – e todos os seus códigos de modernidade (os carrões, a música “estrangeira”, etc.) – à realidade de exclusão social e total subordinação a práticas seculares na história brasileira de relações de clientelismo político e corrupção. Está colocada, desta forma, a ideia, paradoxal, de que o arcaico promove a modernidade. A negociação entre o deputado de São Paulo e o caipira, à beira da piscina, é rápida e objetiva, depois que o Jeca entrega a Dr. Felisberto uma imensa lista de nomes:

Dr. Felisberto: Quer dizer então que o senhor quer terra?

Jeca: É.

Dr. Felisberto: E [tem] dois mil votos para mim?

Jeca: Isso já tá garantido e tem mais ainda na redondeza.

Dr. Felisberto: Então vamos tratar disso imediatamente.

Neste momento o deputado começa a discursar em defesa dos “fracos e oprimidos” na beira da piscina, e essa imagem é fundida a um comício num palanque do povoado, diante de uma igreja. Neste outro discurso, diante da comunidade rural, Dr. Felisberto promete dar 100 alqueires de terra ao Jeca, que diz ser muito, mas exige que o faça “antes da eleição”. O povo grita em uníssono: “já ganhou, já ganhou, já ganhou”. Na multidão, lê-se um cartaz: “Nóis keremo dotô Felisberto”. É travado, ainda no palanque, um diálogo entre o deputado e o caipira, que revela que o Jeca já percebe os códigos de modernização que alteraram as relações no campo de forma definitiva – o caminho para aquele trabalhador rural pobre e independente é a periferia de Brasília ou de qualquer outro centro urbano:

Dr. Felisberto: Darei terra e enxada para você, Jeca.

Jeca: O que?

Dr. Felisberto: Enxada para você trabalhar.

Jeca: Só se for motorizada.

Dr. Florisberto: Não, não.

Jeca: Então, dotô, é mió o sinhô mandá uns trator pra nóis.

Dr. Florisberto: Perfeitamente. Trator para o pleno aproveitamento das riquezas da terra.

O filme termina com o Jeca, ridiculamente vestido de terno, instalado numa casa (que foi construída, não mais de pau-a-pique, mas ainda com o trabalho de mutirão da comunidade) onde os galos passeiam de botina e o cachorro habita uma casinha com uma placa onde se lê *Brinquinho's home*. O caipira está reconciliado com o Seu Giovanni, que agora, como um igual, deu consentimento para o casamento dos filhos. A música ao final do filme é cantada por Jeca Tatu e apresenta, dentre outras, estas estrofes:

Deixei de ser um qualquer
Já não como mais angu
Hoje sou um coroné
Não sou mais Jeca Tatu.

Meu cachorro estimado
Já deixou de ser sarnento
Tem um terno alinhado
Em seu próprio apartamento

Eu lavo tudo os leitão
Com perfume importado
Quando entram no facão
Sai toucinho perfumado.

Se ainda existisse qualquer possibilidade de leitura que vinculasse o discurso do filme à ideia de atraso que marcava o Jeca de Monteiro Lobato, afirmando que a personagem caipira seria uma condição portadora de um atraso que deveria ser superado, nesta cena tal argumentação pode ficar seriamente comprometida. O caipira deixa de ser um Jeca Tatu para converter-se em Coroné, e esse é um ponto em que o paradoxo mais uma vez se projeta. A suposta “superação do atraso” não viria na conversão do Jeca em um fazendeiro moderno, como Seu Giovanni, mas na figura mais tradicional e arcaica das históricas práticas políticas agrárias brasileiras, o coronel. Estariam nas práticas arcaicas e no modelo rançoso de relações de poder da velha política brasileira as estruturas da tão defendida modernidade? Superar a condição de atraso representada pela personagem do Jeca caipira seria adotar a condição e práticas de um coronel? Seria este o suporte de nossa modernização?

Desta maneira, percebe-se que o discurso fílmico associa-se à ideia de uma modernização na qual sobrevivem de forma estrutural as marcas de um Brasil oligárquico. Invertendo a lógica da modernização, o caipira mais uma vez atravessa a noção de arcaico no projeto do desenvolvimentismo brasileiro. E isso é feito associando, de forma irônica e muito bem humorada (assumindo inclusive um debochado tom que ridiculariza a cena), a figura de um típico coronel aos códigos denotativos de uma modernidade marcada pelo conforto proporcionado pelo consumo. A própria imagem do caipira vestido de coronel é algo que nos remete às práticas de inversão trabalhadas pelo riso carnalizado: vemos o caipira vestindo um paletó sobre uma camisa xadrez, o indefectível lenço ao pescoço (agora de seda), o cigarro já não é mais o de palha, mas um charuto, e as calças do terno suspensas até o peito, como a personagem caipira costumava usar. Na verdade, a figura do coronel é apropriada e “subvertida” pelo caipira, quase como uma fantasia de carnaval. Neste ponto estão presentes as características de um riso marcado pelos códigos de inversão que pontuam as contradições das regras e das hierarquias sociais. A tal modernidade é colocada caricaturalmente nos símbolos de prosperidade da nova casa da personagem: não só na roupa, ridícula e debochadamente utilizada pelo caipira, mas também nos animais de fita no pescoço, na casinha do cachorro com a placa em inglês, na ideia de toucinho perfumado com perfume importado, na imagem dos galos andando de calças e botinas. Esses sinais de um consumo alcançado pela industrialização brasileira são parodiados pelo riso que desloca o sentido de tal projeto político.

Chegamos ao fim deste artigo afirmando que Mazzaropi trabalhava dentro de uma ideia hegemônica de cinema, forjada a partir dos objetivos de garantir a identificação da personagem com um imenso público. Portanto, operava uma moral já assimilada e hegemônica, mas isso não quer dizer que as contradições e os paradoxos apresentados por este projeto político-social não estivessem expostos no seu discurso fílmico:

Se alguma coisa não presta
Isso eu não vou discuti
Pra mim o azá é festa
O que eu quero é divertir.

Os versos da última estrofe confirmam isso. O caipira aponta que há algo de errado naquela situação (os paradoxos de uma modernização que convive com práticas arcaicas da velha tradição política brasileira), mas ele não está aí para discutir isso, afinal de contas, participa de um projeto de cinema ligado à indústria do entretenimento. O que antes poderia parecer um humor descompromissado e inofensivo, assume, sob o olhar crítico que este riso extremamente popular provoca, um interessante aspecto de denúncia.

Se parecia exagerado identificar na caricata personagem criada pelo ator as raízes de um Brasil “autêntico” e tradicional, também consideramos ingênua a postura de desprezo com que a crítica sempre recebeu seus filmes. Distantes da recepção acalorada dos filmes de Mazzaropi por um público engajado aos códigos identitários traduzidos pelo caipira, a crítica, elitista desprezava as discussões que tal repertório apontava. Como diria Paulo Emílio em seu *mea-culpa* a respeito da sua própria indiferença em relação à obra do comico, “[Mazzaropi] atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós” (GOMES apud CALIL, MACHADO, 1986, p. 275).

Mazzaropi’s translation of Jeca Tatu: a bumpkin out of step with the samba beats

ABSTRACT:

This article discusses the reappropriation of the character Jeca Tatu, created by the writer Monteiro Lobato in the 1910s, by film director Amácio Mazzaropi in the 1950s. The film version of Jeca Tatu exposes the contradictions of the national project of modernity within Brazilian cultural industry, reflecting an imaginary that persistently irrupted despite the codes of Brazilianness forged by Estado Novo.

Keywords: Caipira. Mazzaropi. Monteiro Lobato. Developmentalism. National identity.

Notas explicativas

- * Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Pós-Doutorando junto ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (Niterói-RJ).
- ¹ *Terra é sempre terra* (1951), de Tom Payne, e *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, por exemplo, foram outros deste olhar da companhia paulista para o mundo rural brasileiro. É importante frisar que a Cia Vera Cruz possuía uma idéia de cinema que diferenciava filmes de qualidade de filmes de mercado, dentre os quais se incluíam os filmes de Mazzaropi lançados pela produtora. Apesar de terem custo mais alto que as comédias da Atlântida, os filmes de Mazzaropi sempre foram um investimento muito menor que os filmes de arte lançados pela Vera Cruz, já que eram comédias destinadas, por princípio, a um mercado consumidor interno.
- ² Na beira da piscina há um número musical, no qual Cely e Tony Campello cantam *Tempo para amar*, de Fred Jorge e Mario Genari Filho.

Referências

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi – o Jeca do Brasil*. São Paulo: Editora Átomo, 2002.

IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 13, n. 1, p. 103 - 116, jan./jul. 2009

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JECA Tatu. Direção: Milton Amaral. Roteiro: Milton Amaral. Intérpretes: Amácio Mazzaropi; Geny Prado; Roberto Duval; Nicolau Guzzardi e outros. Distribuição: UNIDA Filmes. Duração: 95 min. São Paulo: PAM Filmes, 1959.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LOBATO, Monteiro. Jeca Tatu – a ressurreição. In: _____. *Obras completas de Monteiro Lobato*. 1ª série – literatura geral. São Paulo: Brasiliense, 1961. v.8. p. 329-340.

MENDONÇA, Sônia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yedda (Org). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998. p. 267-299.

NHÔ ANASTÁCIO chegou de viagem. Direção: Júlio Ferrez. Intérpretes: Antônio Cataldi; José Gonçalves Leonardo; Ismenia Mateos. Duração: 15 min. 1908.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

SÁ, Simone Pereira de. *Baiana internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

SAI DA frente. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Roteiro: Abílio Pereira de Almeida (sobre argumento de Tom Payne). Intérpretes: Amácio Mazzaropi; Ludy Veloso; A.C. Carvalho; Nieta Junqueira e outros. Distribuição: Columbia Pictures. Duração: 80 min. São Paulo: Cia Cinematográfica Vera Cruz, 1952.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1987.