

**Do mundo rural para o universo urbano no  
cinema brasileiro (1930-1960)**

*From the rural world to the urban universe  
in Brazilian cinema (1930-1960)*

Luís Geraldo ROCHA<sup>1</sup>

**Resumo**

As transformações políticas, sociais e econômicas, ocorridas no Brasil entre os anos 1930 e a década de 1960, possibilitaram um expressivo êxodo rural. A saída do campo para a cidade trouxe heranças também na cultura e o cinema brasileiro expressou essas transformações. Este artigo analisa o legado na cinematografia nacional, principalmente nas chanchadas da produtora Atlântida Cinematográfica e no cinema de Amácio Mazzaropi. Paralelamente, também se observou um legado do rural sobre o urbano no Cinema Marginal, principalmente nos trabalhos do cineasta Ozualdo Candeias, que visualizou os grandes problemas advindos do êxodo do homem do campo para a cidade.

**Palavras-chave:** Êxodo rural. Chanchada. Amácio Mazzaropi.

**Abstract**

The political, social and economic transformations that occurred in Brazil between the 1930s and the 1960s enabled a significant rural exodus. The departure from the countryside to the city also brought legacies in culture and Brazilian cinema expressed these transformations. This article analyzes the legacy in national cinematography, mainly in the chanchadas of the production company Atlântida Cinematográfica and in the cinema of Amácio Mazzaropi. At the same time, a legacy of the rural over the urban was also observed in Cinema Marginal, mainly in the works of filmmaker Ozualdo Candeias, who visualized the major problems arising from the exodus of man from the countryside to the city.

**Key-words:** Rural exodus. Chanchada. Amácio Mazzaropi.

**Introdução**

Durante as primeiras décadas do século XX ocorreram inúmeras transformações no Brasil. A hegemonia do mundo rural foi substituída por uma sociedade urbana, complexa, repleta de contradições sociais, culturais e econômicas. Este processo de metamorfose

---

<sup>1</sup> Doutorando em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho. Campus Araraquara. E-mail: luis.geraldo21@hotmail.com

observou-se por intermédio dos anos finais da República Velha, concluída em 1930, percorrendo a Era Vargas (1930-1954) e finalizando-se no período do mandato do presidente Juscelino Kubitschek (1955-1961):

Todas as cidades cresceram, e o salto mais espetacular se deu na capital do estado de São Paulo. A razão principal deste salto se encontra no afluxo de imigrantes espontâneos e de outros que trataram de sair das atividades agrícolas. A cidade oferecia um campo aberto ao artesanato, ao comércio de rua, às fabriquetas de fundo de quintal, aos construtores autodenominados “mestres italianos”, aos profissionais liberais. Como opção mais precária, era possível empregar-se nas fábricas nascentes ou no serviço doméstico (Fausto, 2015, p. 160).

Consequentemente, o Centro-Sul do país foi atingido rapidamente por estas mutações sociais, produzindo como reflexo imediato uma série de atividades no mundo cultural. As transformações sociais podem ser avaliadas dentro de um contexto sócioespacial, de acordo com Teles (2006):

O território entendido como construção social de espaço envolve o movimento de desterritorialização e reterritorialização. *Desterritorialização* tem o sentido de desestruturação de um espaço social construído em decorrência de contato ou assimilação de novas práticas que contradizem as que eram constituintes daquele território, ou seja, de rompimento com sistemas simbólicos e valores instituídos. A uma perda do lugar socialmente construído, o processo de *reterritorialização*, quando se faz, cria novos territórios por meio da reconstrução parcial no mesmo espaço, ou em outro lugar, de características parciais do antigo território, ou engendra uma nova rede de relações e processos que constituem novos códigos culturais. Portanto, é um movimento de construção/reconstrução ativado tempo e do espaço (Teles, 2006, p. 91-92. Grifo da autora).

A desterritorialização constituiu-se em um processo de intenso êxodo-rural ocorrido no Centro-Sul brasileiro, advindo entre as primeiras décadas do século XX, intensificado sobremaneira durante a década de 1950, quando a tendência da urbanização se intensificou. O centro do universo brasileiro transferiu-se do campo para a cidade. O espaço econômico desarticulou-se, o poder político transferiu-se das oligarquias para novas classes sociais, que se tornaram hegemônicas, a partir de 1930: burguesia e classes médias. O historiador Boris Fausto comenta este fenômeno dentro de uma nova perspectiva sócio-histórica:

O poder do tipo oligárquico, baseado na força dos estados perdeu terreno. As oligarquias não desapareceram, nem o padrão das relações

clientelistas deixou de existir. Mas a irradiação agora vinha do centro para a periferia, e não da periferia para o centro. Um novo tipo de Estado nasceu após 1930, distinguindo-se do Estado oligárquico não apenas pela centralização e pelo maior grau de autonomia como também por outros elementos: 1ª a atuação econômica; 2ª a atuação social, tendente a dar algum tipo de proteção aos trabalhadores urbanos, incorporando-se a uma aliança de classes promovida pelo poder estatal; 3ª o papel central atribuído às Forças Armadas – em especial o Exército – como suporte a uma criação de uma indústria de base e como fator de garantia da ordem interna (Fausto, 2015, p. 182).

Esta metamorfose trouxe expressivas modificações na maneira com que o homem passou a encarar o mundo, anteriormente relacionando-se basicamente com a natureza e a religião. As pessoas que se alojavam nas antigas propriedades rurais, os pequenos sítios urbanos e os bairros rurais, expressavam sua cultura específica. Neste ambiente, o homem do campo vivia em um espaço natural, expresso por uma cultura simples, despojada de elementos complexos. Neste universo, a música e a religiosidade eram preponderantes. Queiroz (1967) comenta sobre as festas religiosas, quadro típico desse Brasil pré-exôdo rural:

Por toda a parte, no Brasil tradicional, a festa do padroeiro ou padroeira se estrutura sempre do mesmo modo. Cada ano é escolhido um festeiro ou “dono” da festa, encarregado de organizá-la e de pagar parte da despesa. Fica a seu cargo, por exemplo, a alimentação de todos os que virão comemorar a data; por isso escolhe-se de preferência um sitiante fazer face às exigências de sua posição [...] Em certas regiões do país, o peditório esta tradicionalmente a cargo de um pequeno grupo, a Folia; compõe-se de um porte estandarte carregando a bandeira do santo, acompanhado por dois ou três músicos e de um animal destinado a transportar os donativos [...] A Folia vai de sítio em sítio, tocando, cantando e pedindo esmolos [...] Quando chega a um sítio, o caboclo morador e sua família vão-lhe ao encontro; foguetes espocam anunciando a chegada e atraindo os vizinhos mais próximos (Queiroz, 1967, 110-11).

Dessa forma, o artigo terá como objetivo relacionar as transformações ocorridas no Brasil na fase destacada, analisando o mundo cinematográfico brasileiro nos momentos da intensa urbanização, dos idos de 1930 até a década de 1960. Paralelamente, também questionamos se a cinematografia, como elemento cultural relevante deste período, possui relacionamento entre o universo rural e a cultura urbana, colocando em destaque as principais fases do cinema produzido no período.

## O mundo rural e sua cultura

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a estar associado a uma forma natural de paz, inocência e virtude simples. A cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto forma de vida fundamental, remonta à Antiguidade Clássica (Williams, 1989, p. 11). A definição de Harold Willians em seu clássico *O campo e a cidade na História e na Literatura* define a interpretação básica que o mundo ocidental possui sobre o rural e o urbano. Entretanto, o próprio autor coloca uma problematização sobre a questão, que nos parece colocar em dúvida a definição popular sobre este problema:

A realidade histórica é surpreendentemente variada. “A forma de vida campestre” engloba as mais diversas práticas – de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais, e sua organização varia de tribo ao feudo, do camponês ao pequeno arrendatário à comuna rural e plantations às grandes empresas agroindustriais capitalistas (WILLIANS, 1989, p. 11).

Anteriormente, ao êxodo rural ocorrido no Brasil, a vida campestre era considerada totalmente diferenciada da *urbis*. Circunstâncias espaciais e históricas tornam o processo inglês e brasileiro distintos. Contudo, a contextualização entre o campo e a cidade possui proximidades, comuns a qualquer processo de urbanização: migração em massa do colonato para a cidade, transformações culturais, dificuldade na adaptação aos grandes aglomerados citadinos e finalmente influência do homem do campo sobre os costumes urbanos. O mundo rural brasileiro, principalmente aquele anterior às grandes transformações econômicas advindas com a Revolução de 1930, possuía características específicas, que desapareceram em sua desterritorialização. Padrões sociais advindos da ruralidade permaneceram por muito tempo, como o Catolicismo, até a expansão neopentecostal nos anos 1980 (Mariano, 1999, p. 07-09). Em outros aspectos permaneceram a oralidade, a alimentação e os costumes culturais, como a música. Valvano (2015) discorre sobre o caipira paulista, símbolo da ruralidade e suas particularidades culturais:

Ao pensar os povos que habitavam o interior de São Paulo é comum perceber a decorrência de um tipo social próprio, com uma cultura rústica e linguagem específica decorrente da mistura dos povos que colonizaram a região. Segundo Antonio Candido, a cultura caipira foi formada a partir dos bandeirantes paulistas que se estabeleceram na região e ao contato com os indígenas desenvolveram essa cultura baseada na plantação para o próprio consumo ou ainda, desenvolveram uma cultura de subsistência para consumo doméstico (Valvano, 2015, p. 44-45).

Este mundo rural que permaneceu vivo até a década de 1950 passa a descaracterizar-se a partir do êxodo rural. Angela Aparecida Teles, analisando a filmografia do cineasta Ozualdo Candeias, reflete sobre este momento histórico, a partir de filmes que apresentam a fronteira entre a cultura urbana e a cultura rural. Segundo a autora:

Esta fronteira torna-se ambiente de crepúsculo, espacialidades turvas; tempo-espço em que não é mais possível enquadrar comportamentos e nem esquadrihar valores e práticas. Os velhos conceitos, autoexplicativos – fundados em dicotomias simples como cultura popular e cultura erudita -, não podem mais responder porque os objetos lhes escapam por sua complexidade: pode se tratar de uma coisa, mas também de outra coisa, porque já mudou e carrega elementos do que era, mas ainda não pode ser identificado por completo. Se o território que lhe conferia identidade, ou melhor, que permitia identificá-lo não existe mais, as certezas também se deslocam (Teles, 2006, p. 116-117).

A sociedade brasileira transforma-se e, portanto as artes que a representam, também modificam-se. O cinema de Candeias retratou este processo em décadas posteriores, principalmente em suas obras: *A margem* (1967), *O Candinho* (1976), *A opção ou Rosas da Estrada* (1981), *As belas da Billings* (1987) e *O Vigilante* (1992). De acordo com Teles (2006), Candeias tematizou o deslocamento do caipira do campo para a cidade, ou seja, o processo de desterritorialização e reterritorialização dos migrantes rurais. O movimento denominado Cinema Marginal<sup>2</sup>, passou a retratar este fenômeno.

---

<sup>2</sup> “No final da década de 60 alguns filmes com propostas estéticas diferenciadas foram produzidos e receberam a alcunha de cinema marginal. Esses filmes tinham em comum o gosto pela experimentação formal: representação de personagens marginalizadas e a tendência à representação grotesca; inseridos na contracultura, recusavam uma tradição erudita tradicional. Todas essas propostas estéticas são expressas em formas alegóricas, onde o contexto e a trama vivida pelas personagens não têm representação realista, mas, pelo contrário, em alguns casos, têm até uma negação da própria representação” (Silva, 2019, p.93).

## O cinema no mundo urbano

O Brasil passou a sofrer uma série de transformações a partir do início da década de 1930. A Revolução que levou Vargas ao poder, caracterizou-se por construir um novo modelo de sociedade, diferenciada das questões rurais. A crise social e econômica causada pelo *crash* da bolsa de valores de Nova York refletiu nas estruturas do Brasil. O café como base da economia do país trouxe grandes problemas econômicos, sociais e urbanos. O poder inicia o processo de transferência do rural para o urbano, das oligarquias para a burguesia comercial e industrial, em conjunto com as novas classes médias cidadinas. Fausto (2018), analisa este fase dentro destes parâmetros, apontando Vargas como o condutor deste processo:

Subindo ao poder em outubro de 1930, Getúlio Vargas nele permaneceu como chefe do Governo Provisório presidente eleito pelo voto indireto e ditador pelo espaço de quinze anos. Voltaria à presidência pelo voto popular em 1950, não chegando a completar o mandato por suicidar-se em 1954 [...] No início dos anos 1930 o Governo Provisório tratava de se firmar em meio a muitas incertezas. A crise mundial trazia como consequência uma produção agrícola sem mercado, a ruína de fazendeiros, o desemprego nas grandes cidades [...] (FAUSTO, 2018, p. 185-186)

Ao adentrarmos este panorama observa-se uma grande transformação na atividade cinematográfica desenvolvida no país. O sonho de alcançar o status de verdadeira indústria era legitimado pela própria Revolução de 1930. A concentração de poder nas mãos do governo federal permitiu criar condições de transformação de um estado oligárquico de base eminentemente agrícola, para um estado burguês.

A cinematografia brasileira desde o início dos anos de 1930 passou a ser utilizada como instrumento pedagógico dentro do projeto de renovação política e cultural do Estado Getulista. Grégio e Pelegrini (2017, p.96-97) afirmam que, “embora a imprensa tivesse relevante função na formação da opinião pública e dos valores culturais da época, o cinema e o rádio (música popular) passaram a fomentar quase toda a expressão cultural de massa no período”. Desta forma, o cinema passou a ser considerado instrumento de consolidação do poder do estado getulista.

Ao limiar da nova estrutura que produziu transformações no país, os anos Vargas passaram a desenvolver um novo relacionamento entre cultura, estado e população. A conscientização mais imediata da preocupação de Getúlio Vargas com os fins

educacionais do cinema foi a criação, em 13 de janeiro de 1937, do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), organizado pelo antropólogo Edgar Roquete Pinto. O INCE foi o primeiro órgão oficial do Brasil especificamente planejado para o cinema. (Vieira, 1990, p. 149).

### As chanchadas da Atlântida

A chanchada, gênero cinematográfico genuinamente brasileiro, surge em um momento de transição cultural do país. Na introdução da obra *Este mundo é um pandeiro* de autoria de Sérgio Augusto, o escritor analisa os “dois mundos” brasileiros que estão separados em menos de uma década. As palavras são assim expressas, na análise de um universo ainda distante da expressão do carnaval, assentado sobre o rádio e posteriormente pelo cinema:

Rio de Janeiro, anos 30. Antes a chegada do carnaval, alguns dos mais animados foliões cariocas improvisavam uma passarela musical num arraial da igreja Nossa Senhora da Penha. Era em geral ali, com as bênçãos da santa padroeira dos subúrbios da Leopoldina, que se tomava conhecimento do que o povo iria cantar entre confetes e serpentinas, pouco tempo depois. Regada a vinho verde português e cerveja Lusitana ou Cascatinha, a fuzarca pré-carnavalesca da Penha atraía curiosos de todos os cantos da cidade... O sagrado e o profano sempre se deram bem em nossas paragens. (Augusto, 1989, p. 11).

Logo em seguida, a esta versão primária do Carnaval, ainda herdeira do século XIX, Sérgio Augusto apresenta um novo Carnaval, já reflexo das transformações culturais da Era Vargas:

Rio de Janeiro, anos 40 e 50. Não era mais o arraial da Penha que servia de trampolim para os grandes sucessos do carnaval. Já havia, para esse fim, emissoras de rádio, em cujos estúdios a folia de Momo corria solta com alguns meses de antecedência. Às telas de cinema ela também chegava – com menos antecedência, é verdade, mas pela primeira vez os rincões mais afastados do país passaram a ter acesso à imagem dos ídolos da música popular versados em sambas e marchinhas, através de *filmusicais* carnavalescos (Augusto, 1989, p. 130. Grifo nosso).

O autor continua a analisar o fenômeno da chanchada e a coloca como produto do Brasil cosmopolita, erguido das cinzas do Estado Novo, fruto de nossa sincronização mais efetiva com a sociedade de consumo. Demonstrou através de sua obra *Este mundo é um pandeiro* que a chanchada tornou-se um dos prodígios culturais daquele período, nascida

simultaneamente com o rádio. A produtora cinematográfica Atlântida Cinematográfica e a Rádio Nacional constituíram-se como fruto do mesmo processo cultural e se tornaram irmãs siamesas. As chanchadas produzidas pelo estúdio construía películas alicerçadas em canções carnavalescas já divulgadas pela rádio, desde meados de outubro e novembro do ano anterior ao lançamento dos filmes.

O crítico de cinema Ely Azeredo, em um compêndio de algumas de suas principais críticas sobre a filmografia brasileira, apresenta uma visão peculiar sobre o sucesso e o ocaso dos filmes Atlântida, como reflexo da substituição paulatina dos grandes cinemas pela televisão.

*Entre Moleque Tião, o êxito inaugural de 1943, e O Homem do Sputnik, de 1959, grande estouro de bilheteria, a Atlântida manteve plateias fiéis ao cinema brasileiro, com grau de adesão jamais visto antes. Nesse período nenhuma estrela de Hollywood amealhou, aqui, o número de ingressos vendidos pela dupla da casa, Oscarito e Grande Otelo. Na virada para os anos 1960 a chanchada entrou em crise e, com ela, o estúdio, que encerrou as atividades em 1962. [...] Na verdade o grande público emigrou para frente dos televisores, atraído pela nova e gratuita fonte de entretenimento (Azeredo, 2009, p.375-376).*

Analisando o universo das chanchadas, principalmente na década de 1950, pode-se enveredar pela análise de seus dois maiores atores, que auxiliaram estes filmes a tornarem-se grande sucesso naquela fase e que até a atualidade representam a marca indelével de seu tempo e de suas obras na memória coletiva: os comediantes Grande Otelo e Oscarito, que se tornaram a dupla antológica de humor de nossa cinematografia. Na biografia de Oscarito, escrita por Flávio Marinho, o diretor Daniel Filho que os conheceu na juventude, afirma que a dupla possuía características ímpares:

*O Otelo era, praticamente, um tio meu. Ele improvisava muito, era surpreendente. A pesar de ele dizer o texto, tinha a coisa de, na hora, fazer diferente do que ia fazer. O Otelo era o Garrincha, o Oscarito era o Pelé. Quer dizer, se o Garrincha era surpreendente, o Pelé sabia, exatamente as possibilidades que teria daquele camarada fazer rir e de onde ele poderia ficar para complementar ou para fazer a história continuar funcionando. Isto cabia ao Oscarito. Por que o Otelo era mais solto, mais livre. Não que o Otelo fosse um mau colega. Mas o Oscarito, por ter a capacidade de segurar a improvisação do Otelo, conseguia manter o Otelo engraçado e não perdia a própria graça. É um jogo muito difícil de fazer. O Oscarito conseguia, ao mesmo tempo, ser escada para o Otelo e ser o arrematador da piada. Quer dizer, como eles, só tem o Gordo e o Magro. (Marinho, 2007, p. 220).*



Na mesma obra de Marinho, trabalho de pesquisa imprescindível para analisar os dois grandes expoentes da comédia brasileira, podemos caracterizar a análise de Grande Otelo sobre seu parceiro de trabalho. A visão de Otelo sobre Oscarito demonstra sua importância para o cinema brasileiro e de seu valor como intérprete do homem brasileiro. Oscarito transborda em suas interpretações uma comunicação perfeita entre o próprio ator e o público, que o vê como parte integrante do coletivo social brasileiro:

A Atlântida tinha dois símbolos: o chafariz e o Oscarito. Juntos, eu e o Oscarito fizemos inúmeros filmes. Eu tive a felicidade de conhecer o Oscarito. De testemunhar a grande figura humana que ele era. A arte de Oscarito era total, inconfundível, maravilhosa. Mas dela eu não preciso falar. O cinema falará por mim através de Oscarito vivo, na tela. Alegre, amigo, simples: assim era o Oscarito. Era como o povo que ele representava e que o adorava. Era como a chanchada, que refletia a felicidade e a inocência dos que faziam e dos que assistiam. (Marinho, 2007, p. 227)

Este mundo cinematográfico construído pela produtora Atlântida finalizou-se entre o final dos anos 1950 e início da década de 1960. Segundo o autor Augusto (1989), citado anteriormente, a chanchada passou a não representar a sociedade que se transformava rapidamente. O número de aparelhos de televisão aumentava drasticamente durante este período e a consciência social passou discutida cotidianamente. As chanchadas permaneciam dentro da mesma fórmula, expressando uma espécie de esgotamento. Não houve tentativas de modificações estruturais em sua essência. Portanto, ela se constituiu em um gênero cinematográfico que refletiu uma época, quando o Brasil deixou de ser rural para avançar plenamente em sua urbanização. Entretanto, as características da chanchada permaneceram em inúmeras produções da televisão, por intermédio de várias telenovelas da década de 1980:

A partir de *Feijão maravilha*, o folhetim global das sete praticamente firmou um pacto com a chanchada, cuja influência de Silvio Abreu não se esgota nos títulos de suas sátiras. A propósito, o autor de *Guerra dos sexos*, *Cambalacho* e *Saçaricando* estreitou os seus laços com as comédias carnavalescas, quando ajudou Carlos Manga a pesquisar, selecionar e coordenar cenas aproveitadas em *Assim era a Atlântida* (1976), cuja realização serviu para mostrar como, para o pessoal da Atlântida, este mundo nunca deixou de ser um pandeiro (Augusto, 1989, p. 203).

A chanchada representou um mundo em metamorfose. Paralelamente demonstrou aspectos da sociedade brasileira, que hoje desapareceram: alegria, ingenuidade e

sociabilidade. Um universo que não existe mais. Uma fase brasileira onde as pessoas se reuniam, conversaram, estavam juntas a frente de suas casas, sentadas, conversando com os vizinhos, rindo das traquinagens de seus filhos. Este panorama que hoje desapareceu e se caracterizava com um reflexo da antiga ruralidade brasileira. A chanchada fez parte deste mundo, que hoje somente nos trazem lembranças e que estão ainda vivos em seus filmes.

### **O cinema de Amácio Mazzaropi**

A década de 1950 o cinema brasileiro também se preocupou com temáticas brasileiras, que visavam temas do cotidiano do país com uma visão diferenciada das chanchadas. Ao analisar as produções de Mazzaropi observa-se paralelamente a rápida urbanização, em que o Jeca tornou-se o sinônimo de nacionalidade e brasilidade. Este argumento se apresenta em contraposição aos críticos de cinema anteriores aos anos de 1950, que viam a representação do campo no cinema e na literatura como caricato. Esta transformação de visão sobre a representação do campo no cinema pode ser caracterizada pela intensa população das cidades que vieram do campo e ansiavam por filmes que reproduzissem seu passado. Ou seja, o mundo rural idealizado passado. Ou seja, o mundo rural idealizado surge novamente no cinema nacional por intermédio do Jeca Tatu, concebido por Mazzaropi a partir do final dos anos 1950.

A vida do diretor, ator, comediante e produtor Amácio Mazzaropi foi analisada pelo pesquisador Afrânio Mendes Catani em sua análise sobre o cinema industrial paulista entre os anos 1930 e 1950. Nela, Mazzaropi possui um capítulo em destaque. Mesmo sendo desprezado pela crítica, o diretor era admirado pelo público, e conquistou uma sólida carreira no cinema brasileiro. Estes aspectos podem definir em um processo similar as chanchadas da Atlântida, pois os dois foram paralelamente apreciados pelo grande público e marginalizados pela grande crítica cinematográfica (Catani, 1990, p. 190-291).

A crítica especializada não poupava esforços em definir seus filmes como inexpressivos e mal produzidos, dentro de parâmetros técnicos e artísticos. Podemos observar esse fato na crítica de Miriam Alencar para *Jecão, um Fofoqueiro no Céu*, publicada na Folha de São Paulo em 30 de setembro de 1977, já nos estertores da carreira de Mazzaropi:

Mazzaropi subiu aos céus. No cinema, é claro, e da mesma forma canhestra com que se portou na terra. Esta subida aos altos escalões divinos surgiu apenas como uma forma de variar um pouco a já batida história do Jeca, no caso Jecão, entre os pobres seres humanos. Mas nem no céu ele toma jeito. A variação é mínima ou quase inexistente, Jecão... Um Fofoqueiro no Céu mostra o mesmo humor primário e os mesmos elementos cômico-dramáticos apelativos em que o bem-sucedido produtor paulista se especializou e prosperou (Alencar, 1979, 23).

O mundo urbano que se estabeleceu a partir das primeiras décadas do século XX, se intensificando após a Revolução de 1930, produziu uma série de metamorfoses nas artes brasileiras. Entretanto, os signos da ruralidade ainda permaneceram no universo urbano, que atingiu seu ápice nos dias atuais. No cinema, observamos seus reflexos em momentos especiais. O cinema de Mazzaropi a partir do final dos anos 1960, atingindo seu término em 1980 com a produção denominada *O Jeca e a égua Milagrosa*, nos apresenta a influência do campo ainda presente na cidade. O Jeca Tatu, personagem criado pelo escritor Monteiro Lobato e incorporado por Mazzaropi, manteve acesa a ruralidade, bem como seus costumes, suas crenças e seus valores. Atualmente, o Jeca de Mazzaropi ainda atrai momentos diferenciados em nossa modernidade. As críticas cinematográficas tornaram-no uma espécie de paria do cinema brasileiro. Entretanto, o público que o tornou célebre, o mantém como um legado de nossa sociedade, que perdeu suas raízes em seu cotidiano, mas que sua lembrança permanece viva em seus filmes.

### **Considerações finais**

O mundo rural sempre se relacionou com a cidade, o urbano. Neste, veremos elementos de um universo, que hoje deixou de existir quase que totalmente. Atualmente, o caipira, o Jeca, idealizado por Monteiro Lobato, aparecem esporadicamente nos sertões mais remotos do Brasil. É na modernidade como elemento de exceção, raro em seu aspecto mais puro, como o encontramos no passado. A quietude, a ingenuidade e a virtude simples expostas por uma musicalidade oriunda de um Catolicismo rústico foi incorporado às novas formas de sonoridade à própria música, hoje denominada sertaneja bastante urbanizada, e anteriormente definida como música caipira, com uma tonalidade acentuada ao campo.

O cinema sonoro, surgido no início dos anos 1930, esteve associado ao mundo rural, principalmente em relação ao Carnaval. A cinematografia brasileira no período

especificado passou a utilizar-se das expressões típicas da festa carnavalesca: a musicalidade, o samba e a marcha. Também foi incorporada a comicidade, originando o fenômeno das chanchadas, produzidas pelo estúdio mais famoso do período, a Atlântida Cinematográfica, apresentando como atores e comediantes mais importantes, Oscarito e Grande Otelo. O cinema das chanchadas trouxe aspectos da ruralidade embutidos em um novo mundo urbano.

Um cinema nacional também voltado às raízes rurais pode ser visualizado pelo personagem Jeca, construído pelo comediante Mazzaropi nos final da década de 1950. Jeca tornou-se o principal personagem da carreira cinematográfica de Mazzaropi, que idealizou um mundo rural perdido, já inscrito nas memórias da população das cidades que possuía suas raízes no campo. O imenso público que o acompanhou até a década de 1980, indica a simplicidade, a tranquilidade e diferença entre o homem urbano e rural. Apesar dos filmes terem sido produzidos sem aparato técnico e com roteiros fracos, a alegria focada nas telas, tornou-se indelével. Neste mundo, a alegria de seus filmes tornou-se marca indelével das origens de Mazzaropi, o eterno Jeca.

Observamos, também, trabalhos cinematográficos que relacionaram o mundo rural com o universo urbano, dentro de outra perspectiva. Em fins dos anos 1960, surge o Cinema Marginal, que estabelece um contraponto ao Cinema Novo, com poucos recursos técnicos, mas com a característica de ser um opositor drástico do Regime Militar. Ozualdo Candeias, um de seus maiores expoentes, tornou-se um cineasta que objetivava, em parte de sua obra, a análise das angústias que o homem suburbano, passou a sentir e a viver na cidade, após sua saída do campo.

A cinematografia brasileira possui elementos que demonstram o reflexo do campo sobre o desenvolvimento urbano. A análise de dois momentos específicos, os filmes de chanchadas e a obra de Mazzaropi captam estes momentos, tornando-os elementos que trouxeram os rudimentos positivos da ruralidade para o cinema: alegria, diversão e harmonia. Enquanto isso, o Cinema Marginal analisa este mesmo fenômeno urbano, caracterizando as dificuldades físicas, morais e econômicas do homem ao sair do campo, principalmente na visão do cineasta Ozualdo Candeias.

**Referências**

- ALENCAR, Miriam. **E nem o céu dá jeito**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 de setembro de 1977. Folha Ilustrada.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico. 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- CATANI, Afrânio Mendes. **A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)**. In: RAMOS, Fernando (org). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2015.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo, Edusp, 2018.
- GREGIO, Gustavo Batista; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A produção cinematográfica na Era Vargas**. Revista Cordis - revista eletrônica de história social da cidade, v.18, p.88-119, 2017.
- MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: edições Loyola, 1999.
- MARINHO, Flávio. **Oscarito: o riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros rurais paulistas: estudo sociológico**. São Paulo: Revista do Museu Paulista, nº 17, p. 63-209, 1967.
- SILVA, Lucas Bezerra da. **A alegoria no cinema marginal brasileiro**. Em curso, São Carlos, v.6, n.1 (2019), p.92-99, jan., 2020.
- TELES, Angela Aparecida Teles. **Cinema e cidade: mobilidade, moralidade e precariedade no cinema Ozualdo Candeias (1967-1992)**. Tese (Doutorado em História Social) apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- VALVANO, Thaís. **A vida em risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional**. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- VIEIRA, João Luiz. **A chanchada e o cinema carioca (1830-1955)**. In: RAMOS, Fernando (Org). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.