

## O caipira de Amácio Mazzaropi em “Jeca Tatu”: densidade textual, indícios e traços da cultura brasileira \*

GUILHERME DE SOUZA ZUFELATO\*\*

### Cinema e História: alguns posicionamentos teórico-metodológicos

Em meados de 1895, os irmãos Lumière inventaram o *cinematógrafo* com o objetivo de projetar imagens fotográficas em movimento. Promoveram com isso o antigo desejo do homem de *ver* o passado através de uma máquina que permitisse observar mais atentamente os feitos de nossos antepassados e os principais acontecimentos que moldaram o mundo (NOBRE, 1982). É possível, ainda, que os Lumière tenham pensado que, se não naquela época, em um futuro próximo historiadores e outros cientistas sociais se interessassem pelo engenho e o tornasse objeto de seus estudos, bem como que os historiadores, em específico, viessem a registrar a cronologia das produções e reproduções de imagens exibidas numa tela, muito embora dificilmente tenham imaginado que estes últimos estabeleceriam uma interrelação específica entre as duas áreas, formando um amplo campo de estudos, e que cunhariam, para tanto, a expressão *cinema-História*.

No campo da historiografia, entretanto, essa interrelação *cinema-História* não se realizou de um momento para outro, como numa mágica. Embora o advento do cinema tenha causado efeito sobre os estudos produzidos pelos historiadores de modo geral, pode-se afirmar tão-somente que passaram a utilizar documentos visuais com maior frequência em suas pesquisas, sim, porém de forma marginal e secundária (KORNIS, 1992). É sabido que nos idos dos anos 50 e 60 do século XX preponderou a chamada “história quantitativa”. Por conta disso, o filme, ou, de qualquer modo, a imagem em movimento, nessa época ainda “não faz parte do universo mental do historiador” (FERRO, 2010: 25). Isso diz respeito, por um lado, ao estatuto do cinema na sociedade

---

\* Este artigo está baseado num texto mais amplo, que compõe a monografia: ZUFELATO, G. S. **O caipira de Amácio Mazzaropi em “Jeca Tatu”**: densidade textual, indícios e traços da cultura brasileira. Ribeirão Preto: CEUBM, 2010. (Trabalho de Conclusão do Curso de Pós-Graduação em História, Cultura e Sociedade – *Lato Sensu*).

\*\* Especialista em História, Cultura e Sociedade (2010), na área de História Regional do Brasil, pelo Centro Universitário “Barão de Mauá” de Ribeirão Preto-SP.

do início do século XX.<sup>1</sup> Por outro, enquanto objeto cultural, o filme era completamente ignorado, considerado apenas algo produzido por uma máquina, “sem autor”, não havendo possibilidade alguma de ser concebido e apreciado como obra de arte ou documento a ser estudado ou analisado. Foi somente a partir das décadas de 1960 e 1970 que começou a se constituir uma nova concepção sobre a história - enquanto processo - que admitia utilizar o filme como documento (NÓVOA, 1995).

A aversão aos filmes, como objeto de estudos, só pôde ser definitivamente contornada na medida em que os próprios historiadores reconsideraram o que até então tinham por noção sobre seu próprio ofício como sendo “uma [...] ciência humana que [...] fazia certos tipos de afirmações verdadeiras sobre o passado” (ROSENSTONE, 2010: 40). A “novidade” das imagens inseridas ao universo dos historiadores deveu-se, assim, em muito, aos domínios da chamada “Nova História”, desde o movimento dos *Annales* e sobretudo a partir das mudanças operadas nos anos 1950 especialmente no campo historiográfico francês, o que definiu novos campos de pesquisa e estudos, ou seja, de atuação do historiador (SORLIN, 1994: 82). A partir disto, houve uma mais extensa e completa rediscussão, também um radical e maior investimento teórico, principalmente, acerca da noção de “fato histórico”, sendo que o conceito foi ampliado para incluir “[...] o princípio de que o fato histórico só existe enquanto instância de intervenção do historiador, que o constrói cientificamente [...] de maneira a possibilitar [...] a reconstituição e a explicação do passado” (SORLIN, 1994: 81-95).

Destacaram-se assim no âmbito da “Nova História”<sup>2</sup>, os estudos atrelados ao que ficou conhecido - a princípio - como *história das mentalidades*. Estes estudos buscaram enriquecer a explicação das mais diversas sociedades, sobretudo através da análise das representações produzidas em determinados momentos históricos pelos homens (CARDOSO; VAINFAS, 1997: 164). Embora com mudanças posteriores em suas características e pressupostos epistemológicos (vindo mesmo a se chamar *História Cultural* ou ainda *Nova História Cultural*), foi precisamente aí, nesse campo de estudos

---

<sup>1</sup> Herdeiro de suas origens, o cinema foi considerado (pelos eruditos e técnicos) uma máquina de vanguarda, algo inovador, sim, mas, no máximo, um instrumento capaz de registrar o movimento de tudo aquilo que os olhos não podem reter (FERRO, 2010).

<sup>2</sup> Por “Nova História” entendo o movimento de renovação da historiografia francesa que teve como característica fundamental identificar novos objetos e métodos visando assim ampliar quantitativa e qualitativamente os já conhecidos e tradicionais “domínios da história” (CARDOSO; VAINFAS, 1997).

historiográficos, que a iconografia apareceu como fonte privilegiada (VOVELLE, 1987) e, por conseguinte, o filme enquanto objeto de pesquisa.

Destarte, o debate no campo de reflexão da história ao longo das décadas de 1960 e 1970 visou, portanto, a importância de uma maior diversificação das fontes a serem utilizadas nos estudos e nas pesquisas históricas (KORNIS, 1992). Desse modo, faz todo sentido a aproximação da História a outras áreas, “ciências vizinhas” tais como a filosofia, a antropologia, a psicanálise, a arte e, aqui incluído, o cinema. Pois precisamente através do contexto possibilitado por tal abertura da História para novos campos, que o filme adquiriu o estatuto de fonte preciosa “[...] para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico”, além, é claro, de “tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica” (KORNIS, 1992: 239). Tal definição via de regra é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências e enfim considerá-lo enquanto uma construção, um “artefato cultural” (FERRO, 2010), que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento (MACHADO, 2010).

Contudo, os filmes históricos e também aqueles que são de algum modo inspirados na história são freqüentemente criticados por acadêmicos como representações imprecisas do passado, ainda que influenciem, cada vez mais, nossa compreensão dos personagens e acontecimentos históricos (ROSENSTONE, 2010). Eis aí uma das questões fundamentais (se observado mais de perto e atentamente) desse - relativamente novo - campo de estudos. O problema, pois, consiste justamente “em se perguntar se o cinema [...] modifica, ou não, nossa visão da História”, atentando-se a que o objeto da História não é apenas o conhecimento dos fenômenos passados, mas também, e igualmente, a análise “[...] dos elos que unem o passado ao presente, a busca de continuidades, de rupturas” (FERRO, 2010: 181).

### **Um caipira em cena: Mazzaropi em “Jeca Tatu”**

Reconhecendo a importância das imagens e dos meios audiovisuais para o universo dos

historiadores é que optei, aqui, pela escolha de um objeto de estudos que fosse em si uma “síntese de culturas” (SILVEIRA, 1981). Daí a escolha da obra fílmica “Jeca Tatu” (1959). Busco assim, antes de tudo, rememorar<sup>3</sup> uma figura emblemática não somente no que se refere ao cinema e a televisão, mas à história dos meios de comunicação nacionais e peça fundamentalmente importante da cultura brasileira: Amácio Mazzaropi.

Nascido a 9 de abril de 1912, filho de um italiano, oriundo de Nápoles, e neto materno de portugueses, porquanto fruto indireto da chamada “cultura dos imigrantes” (CUCHE, 1999: 225-335), Amácio Mazzaropi, mais que uma espécie de “síntese de culturas”, ele próprio, trata-se de um homem cuja história se confunde com a própria história da comunicação brasileira – da era do rádio às primeiras emissões televisivas, passando pelos primórdios da indústria cinematográfica nacional (PERINELLI NETO, 2002: 222-227).

A aptidão de Mazza frente às platéias sempre foi algo visível, desde a mais tenra idade. No período de sua adolescência, fase em que já era responsável por seus afazeres na tentativa de ajudar no sustento da família, saiu de casa pelo mundo afora e deu início ao que seria - anos mais tarde - sua longa e esplendorosa carreira artística (MATOS, 2010). É sabido, também, que influências de vários artistas (do circo e do teatro), tão comuns nos Pavilhões da época, ou também nos chamados “Teatros de Emergência”, foram de forte inspiração na composição do homem, ator, cineasta, produtor, Jeca-Mazzaropi (SALEM, 1970). Destacaram-se, dentre esses, principalmente os irmãos Arruda, Genésio e Sebastião - mais este que aquele -, os quais mais influenciaram Mazza quando da composição de suas personagens mais famosas, justamente pelo modo acaipirado de serem e de representarem nos palcos (BARSALINI, 2002). Mazza concretizou-se, além disso, como grande sucesso de público - a partir dos anos 1946 e 1950, respectivamente - no rádio e na televisão, com o programa *Rancho Alegre*; bem como criou sua própria produtora, a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), em meados do ano de 1958 (MATOS, 2010).

---

<sup>3</sup> Rememorar fatos (ou *personas*) do passado constitui-se algo importante, afinal, considerando o tempo histórico em que vivemos, tal como alguns preferem chamá-lo, a “pós-modernidade”, “estamos no “olho do furacão”, onde tudo gira, onde todas as referências são perdidas, abolidas, ou simplesmente ignoradas, onde tudo pode ser qualquer coisa, dependendo apenas do subjetivismo daquele que narra” (PACANO, 2005: 41-50).

Pela PAM Filmes, Mazza realizou nada menos que vinte e quatro obras fílmicas, totalizando trinta e duas<sup>4</sup> em que atuou ao longo de sua carreira artística. Atento a isto, observo a possibilidade de classificar toda a filmografia mazzaropiana em duas fases distintas: a primeira intitula-se fase *urbana*, genericamente circunscrita aos anos de 1951 a 1958; já a segunda, fase *rural*, inaugura-se com o filme “Jeca Tatu” (1959) (BARSALINI, 2002: 84). É precisamente nesta virada das duas fases temáticas do conjunto geral das obras de Mazza, que localiza-se a obra fílmica objeto de estudos/enfrentamento desse trabalho, à qual visio empreender *um olhar microscópico*, ora servindo-me das referências clássicas da interrelação *cinema-História*, ora das contribuições a que a interdisciplinaridade implicou os historiadores nas últimas décadas. Incluo, assim, esse estudo numa das vertentes da chamada “nova história cultural” (HUNT, 1994), mais precisamente “aquela tributária da Antropologia, disciplina cujo instrumental analítico é aqui utilizado para enriquecer ainda mais a abordagem histórica” (PERINELLI NETO, 2002: 22); levo ainda em conta que “a micro-história é essencialmente uma prática historiográfica em que suas referências teóricas são variadas e, em certo sentido, ecléticas” (LEVI, 1992: 133).

A *leitura* do caipira de Mazza em “Jeca Tatu” (1959) é baseada, inicialmente, no que Geertz (1978) denomina por “descrição densa”. Isto implica levar mais do que nunca a sério o chamado “princípio geertziano”, ou seja, o que “define a interpretação da cultura como sendo a leitura de ‘um manuscrito desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado’” (PERINELLI NETO, 2002: 30). Em seguida, por tratar-se de uma obra fílmica, de

---

<sup>4</sup> Pela PAM Filmes, foram os seguintes, em ordem cronológica: *Chofer de Praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959), *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960), *Zé do Periquito* (1960), *Tristeza do Jeca* (1961), *O Vendedor de Lingüiças* (1961), *Casinha Pequeninina* (1962), *O Lamparina* (1963), *Meu Japão Brasileiro* (1964), *O Puritano da Rua Augusta* (1965), *O Corinthiano* (1966), *O Jeca e a Freira* (1967), *No Paraíso das Solteironas* (1968), *Uma Pistola para Djeca* (1969), *Betão Ronca Ferro* (1970), *O Grande Xerife* (1971), *Um Caipira em Bariloche* (1971), *Portugal, Minha Saudade* (1973), *O Jeca Macumbeiro* (1974), *Jeca contra o Capeta* (1975), *Jecão... um Fofoqueiro no Céu* (1977), *Jeca e Seu Filho Preto* (1977), *A Banda das Velhas Virgens* (1978), *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1979). Entretanto, anteriormente, Mazaropi rendeu grandes lucros para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, através de três filmes: *Sai da Frente* (1951), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). E, ainda, em outras produtoras como a Brasil Filmes, a Fama Filmes e a Cinedistri, atuou em mais cinco filmes: *O Gato de Madame* (lançado em 1956), *A Carrocinha* (1955), *O Fuzileiro do Amor* (lançado em 1956), *O Noivo da Girafa* (lançado em 1957) e *Chico Fumaça* (1958) (BARSALINI, 2002: 135-138; MATOS, 2010: 245-279).

maneira ajustada apropriado aqui para uso micro-analítico o que fora designado como etnografia histórica<sup>5</sup>, predominantemente pela historiografia que busca unir os conhecimentos de “ciências vizinhas” tais como a História e a Antropologia. Tal processo é então denominado, de modo ajustado, como sendo uma etnografia histórica fílmica. Atenho-me na aplicação do expediente micro-analítico, todavia, especificamente aos processos relacionados ao conteúdo da trama, isto é, à história contada por meio das imagens em movimento, visando assim abordar as figuras narrativas implícitas na obra fílmica, a fim de poder *ler* sua densidade *textual* (e intertextual) a partir de algumas partes analisadas que constituem o enredo.

Dito de modo mais explícito, busco o *mergulho*<sup>6</sup> em algumas cenas específicas do filme, agrupadas metodologicamente em quatro diferentes tópicos temáticos<sup>7</sup>, a fim de ouvir as *vozes* não explicitadas na obra, que compõem o personagem principal. Encaro os aspectos levantados através deste expediente, sobretudo enquanto índices ou sinais reveladores (GINZBURG, 1991: 143-180), os quais remetem a outras tantas fontes fundamentais, quase sempre *extra-texto*: referências bibliografias distintas e complementares à própria micro-análise empreendida. Além disso, parto do pressuposto de não apenas *ver* o filme, mas *ver além* do filme. Só assim é possível decifrar *o visível e o não visível* da obra analisada, e, além do mais, considerá-la não do ponto de vista semiológico, tão menos observá-la como obra de arte, “mas sim como [...] uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”. Tendo em conta, para tanto, que “a análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar séries, compor conjuntos” (FERRO, 2010: 32). Dito e feito.

---

<sup>5</sup> Concordo com Perinelli Neto (2002), entendendo por este termo “a elaboração de um trabalho de explicação descritiva da vida social e da cultura em um dado sistema social do passado, segundo uma observação detalhada do conjunto das fontes levantadas e o emprego de um esforço interpretativo que tem como objetivo compreender e não julgar”. Ressalto ainda que tal modelo fora por mim apropriado (ajustado, se preferir) para a micro-análise fílmica proposta.

<sup>6</sup> Trata-se de um conceito-chave do “pensamento antropológico geertziano”, relacionado a “a uma concepção que nos faz levar em conta a necessidade de captarmos o sentido que a cultura [...] teve *para* aqueles que a expressaram, daí o entendimento apurado do contexto das teias de significados que os cercavam” (PERINELLI NETO, 2002).

<sup>7</sup> De acordo com o que pude vislumbrar a partir da própria “descrição densa” realizada acerca da obra, são eles: (1) “Mundo artístico e bricolagem”, (2) “Visões do progresso”, (3) “Aspectos da elite brasileira” e (4) “Traços do povo brasileiro”.

## Mundo artístico e bricolagem

Num primeiro ponto (ou cena) de análise busco apontar para a forte presença de aspectos e características que evocam especialmente o universo circense, este o qual, a meu ver, é de grande influência na formação artística e cultural de Mazza.

É sabido que os circos foram espaços sociais que, ao longo da primeira metade do século XX, possibilitaram a “circularidade cultural” brasileira de modo peculiar (FRESSATO, 2006: 240-255). No decorrer da sua juventude, mais precisamente aos 14 anos de idade, quando o circo La Paz (ou também chamado “circo da dona Rosa”) chegou à cidade de Taubaté – no Vale do Paraíba –, Mazza logo deu um jeito de “corrigir” seu documento de identidade (de 14 passou a ter 19 anos de idade) a fim de ser ajudante de um faquir bastante popular, de nome Ferry, que se apresentava com o circo por todas as cidades daquela região. Desta forma, para a tristeza e desespero dos pais do garoto, “ele poderia viajar com o circo e contar as piadas que mais agradavam ao público – as mais picantes” (MATOS, 2010: 20).

Numa perspectiva mais técnica, concordo com Sorlin (1994) quando afirma que é preciso refletir acerca de um dos aspectos mais importantes no que tange a uma imagem ou a um conjunto delas: o aspecto emocional. Trata-se, basicamente, da relação que é estabelecida entre aquele que produz a imagem, aquele que faz parte dela, e o que vê, observa, olha a imagem pronta - neste caso na tela e em movimento; poderíamos dizer, cinematograficamente. De fato, as imagens são dotadas de um valor emocional extremamente forte. Sorlin (1994: 89) aponta ainda, que “nossa relação com a imagem analógica é, fundamentalmente, uma relação sentimental”. Tendo isso em vista, no que se segue na *leitura* da obra, observo que há grande apelo à idéia familiar de atividade circense, uma empatia da parte do cineasta talvez, principalmente por meio da música entoada logo de início no filme, conforme a descrição indica:

(Cena) A música de apresentação entoa o início do filme. É parecida a músicas característica de circos. Na tela, em preto e branco, exibi-se o nome do personagem principal, Jeca Tatu, e uma nota com os dizeres: *Uma sincera homenagem ao saudoso Monteiro Lobato*.

Mazza foi, sem dúvida, um dos mais importantes artistas que o Brasil produziu durante o século XX, podendo mesmo discutir parte da história brasileira a partir dele, tendo em

vista que “o teatro, o rádio, a televisão e o cinema espelham, em boa medida, profundos elementos da realidade social” (BARSALINI, 2002: 25). É ponto pacífico que o ator/cineasta/produtor buscou, sempre, ao longo de sua vida e carreira artística, representar personagens cuja alma tivesse raízes em íntima relação com os traços culturais mais fundamentais da civilização do país, promovendo assim, por meio de suas encenações, muitas vezes de modo improvisado, além de uma “apologia do riso” (FRESSATO, 2006; BAKHTIN, 1999), um misto de comicidade e drama: gênero o qual é, no teatro, classicamente conhecido como tragicômico.

Observando assim a dramatização produzida e encenada por Mazza através de seus personagens, preponderantemente a partir do início de sua longa carreira no cinema (MATOS, 2010: 245-279), é-se levado por certos ventos indutivos às fortes influências artísticas circenses e teatrais do ator. Abstraindo, então, a reflexão acerca do drama ou da dramatização de enredos na obra de Mazza, além, é claro, do aspecto cômico, é possível remeter-se à figura do grande poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1516), no que se refere principalmente a duas de suas obras clássicas: (1) “*Romeu e Julieta*” (tragédia escrita por volta dos anos de 1591 e 1595); e (2) “*Hamlet*” (escrita entre 1599 e 1601). Senão vejamos.

No que diz respeito à relação possível da obra de Mazza - e da visão de mundo do próprio cineasta - com estas duas obras do universo shakespeariano, aponto aos indícios – em princípio, com a primeira delas –, de modo um tanto evidente na trama, sobretudo à temática do amor impossível (nomeadamente, entre Marcos e Marina, filho e filha de Giovani e Jeca, respectivamente); já no que diz respeito à outra obra (2 - Hamlet), proponho a relativa semelhança à obra mazzaropiana “Jeca Tatu”, especialmente quanto ao fato de ser um “texto” de “impressionante coleção de reflexões que atravessam questões tão variadas quanto a luta política, a vingança, o sentido da vida, a culpa [...], a guerra, a melancolia e o amor” (SHAKESPEARE, 2004: 11). Do mais a mais, tanto numa (ora a obra de Mazza) quanto na outra (ora a de Shakespeare), “comédia e tragédia, farsa e drama histórico, razão e emoção, realidade e aparência, prosa e poesia” (SHAKESPEARE, 2004: 12) se misturam de maneira quase *não-visível* (FERRO, 2010: 25-48). Quase...



Sendo assim, no que se segue busco demonstrar a temática do amor impossível, classicamente representada – como vimos, quer seja em Mazza ou Shakespeare - tendo em contraponto a um casal apaixonado, sempre a figura clássica de um vilão.

(Cena) *Marina vê seu amado, Marcos*, carregando o pai de volta para a fazenda vizinha, triste, enquanto *Vaca Brava*, observando tudo à distância, dá gargalhada do mal que fez.

É possível notar também na obra fílmica de Mazza, referências à sabedoria antiga, popular, baseada na junção de conhecimentos, característica da cultura caipira tantas vezes e tão bem representada “mazzaropianamente” nos cinemas de todo o Brasil. Nesse sentido, concordo com Barsalini (2002: 82) sobre “a capacidade de resistir às adversidades com jogo de cintura, com criatividade e independência, mobilizando os recursos disponíveis para consolidar dignas condições de sobrevivência física e espiritual, mantendo a identidade e recriando sua história”, como aspecto marcante na vida do homem arcaico. Indo *além*, observo certa proximidade, no que encerra o ato de espreguiçar (descrito na cena a seguir), com a figura literária de Macunaíma: personagem de obra homônima, considerada um dos grandes romances modernistas do Brasil (ANDRADE, 1997). Ademais, há algo de uma *contra-análise* (FERRO, 2010: 32) da sociedade, isto é, “matéria de uma outra história que não é História”, em que se insere a própria obra fílmica, visto que durante toda a película é possível observar a grande crítica a que o Jeca-Mazzaropi propõe debruçar-se, tomando por base, principalmente, a dicotomia existente entre os valores e ideais burgueses e o do velho ou antigo caipira (BARSALINI, 2002).

(Cena) No lado de fora da sua casa de pau a pique, pouco depois de se levantar da cama, *Jeca se espreguiça* estralando os ossos do corpo, e, assim como as vestimentas de sua mulher - também as da filha, e semelhante ao seu cobertor -, suas roupas são pedaços de panos retalhados a compor-se num único e mesmo tecido que lhe cobre.

### **Visões do progresso**

O período em que Mazza atuou, dirigiu e representou nos cinemas “coincide com o domínio da política e da ideologia desenvolvimentista no Brasil” (FRESSATO, 2008: 183), operada, sobretudo, a partir dos anos 1950. É possível, assim, tecer alguns

apontamentos no que se refere ao tema do progresso, também identificados em “Jeca Tatu” (1959).

Inicialmente, concordo com Fressato quando afirma que, neste momento histórico,

*[...] a população citadina era representada pelas produções culturais (literatura modernista, teatro, cinema, etc.) como a imagem da modernidade e da democracia. Em contrapartida o campo era representado de modo negativo e arcaico, diverso dos valores da modernidade (2008: 183).*

Por outro lado, e em contraponto, é também neste contexto sócio-cultural que o caipira foi eleito, pelos críticos de cinema da época, para representar a nacionalidade, haja vista o nacional figurar como “sinônimo de rural, de puro, daquilo que deve ser mantido; e o moderno, ao contrário, como o equivalente ao estrangeiro e imperialista, a tudo aquilo que corrompe e destrói” (BARSALINI, 2002: 19). Para Bernadet (1980 apud BARSALINI, 2002: 19-20), ainda que tenham se formado duas correntes cinematográficas opostas (“a que reconhece no sertão e na natureza o verdadeiro Brasil, e a que vê nesses elementos um profundo atraso, demonstrando grande euforia frente à urbanização”), ambas eram igualmente ingênuas. A primeira, “porque propunha um retorno ao impossível e a segunda, porque não via com olhos críticos a urbanização, esquecendo-se da solidão que esta gerava”.

Seja como for, em boa medida o Brasil que os intelectuais esperavam coincidia com a ideologia desenvolvimentista, ou seja, um país que rapidamente se industrializava, aproximando-se da modernidade dos países desenvolvidos. Daí o desagrado, por parte de Mazza, quanto ao que os críticos diziam sobre ele (SALEM, 1970). Não obstante, “o discurso político na segunda metade de 50 manifestava-se no *slogan* de JK, com a promessa de cinquenta anos de desenvolvimento que seriam cumpridos em apenas uma gestão presidencial” (CÂMARA, 2006: 214). Claro está que tal modernização<sup>8</sup> identificava-se, sobretudo,

*[...] com a urbanização acelerada e uma pretensa mudança dos hábitos da população brasileira [...] vista agora como citadina, moderna, democrática.*

---

<sup>8</sup> Emprego o termo segundo a acepção de Barsalini (2002: 87), significando “os processos de alterações na organização social e no modo de vida das populações, em face das alterações de relações ocorridas, principalmente a partir de 1930, no Brasil, das forças produtivas, que constituem o modo de produção capitalista”.

*A idéia de modernização também estava presente nas concepções à esquerda que apoiavam a existência de um forte movimento camponês – as Ligas Camponesas (1954-1964) – que deveria representar a mudança dos padrões arcaicos de posse e uso da terra. Logo, admitia-se a existência do camponês, mas apenas enquanto sujeito ativo da moderna história brasileira: revolucionário, anti-latifundista, com um programa de luta popular e democrático (CÂMARA, 2006: 213-214).*

Dito isso, ressalto que, contrariamente a toda essa idéia, Mazza, “numa perspectiva de contraposição aos interesses hegemônicos da ideologia desenvolvimentista [...], utilizando-se do humor e do cômico, apresenta um estereótipo de camponês”, através da figura de “Jeca Tatu”, que é “diferente do almejado” para as telas do cinema brasileiro, por todo o período histórico específico referido (aqui, mais uma vez, evidencia-se a crítica e a *contra-análise* da sociedade, enquanto expediente possível na análise fílmica proposta). Em suas produções, afinal de contas, o personagem composto Jeca-Mazzaropi “não possui um caráter revolucionário, mas é portador de hábitos e valores conservadores, enfrentando o mundo urbano e o poder dos coronéis através de seu comportamento esquivo”, revelando-se, “às vezes, meio sonso” (FRESSATO, 2008: 184). Aponto, assim, para a música utilizada no seguinte trecho abaixo descrito, enquanto representação do progresso, do desenvolvimento, que perturba a ordem natural das coisas. A ênfase na ordem natural das coisas é expressa, justamente, no insistente olhar da câmera sobre a paisagem:

(Cena) *Marina* se levanta à beira do riacho, ainda bastante assustada, e com uma das mãos sobre o peito, corre, deixando o jarro de água para trás. Uma canção bastante agitada é reproduzida por trombones e cornetas, que soam enquanto *Marina* corre campo afora. A paisagem é uma mistura entre caminhos batidos, por vezes trilhas feitas pelos próprios animais que por ali muito provavelmente pastam dia-dia, e mato seco, não mais que isso; árvores baixas e sem folhas, o que deixa claro o quanto se trata de um ambiente seco.

Passo a chamar a atenção, então, aos símbolos, os quais, novamente, como os tratores e a cerca, são signos representativos do moderno, do progresso e da civilização, conforme é possível observar:

(Cena) Amanhece um novo dia. Ouvimos barulhos de tratores próximos à casa de *Jeca*, o que é de se estranhar. Vemos alguns homens carregando grossas estacas de madeira,

construindo uma cerca. *Giovani* dirige um trator que ajuda na construção (o que exige certo planejamento). Ele está tomando posse das terras que *Jeca* negociou, ainda no dia anterior, com o português do armazém, em troca de mantimentos.

Prosseguindo, aponto para a constante de referências que contrapõem o arcaico e o moderno (BARSALINI, 2002), o modo de vida do homem do campo, já transformado, seja por meio de objetos, sons, enfim, que remetem ao universo do urbano ou a concepção de vida pequeno-burguesa, visto que pode-se notar evidências explícitas. Condizente com Barsalini (2002: 19), “entre 50 e 60 [...] parece haver uma hegemonia, entre os cineastas, em se pensar o sertão como infeliz e a cidade, como agressiva”, o que deve ao fato de, principalmente, as comunidades rurais se empobrecerem em detrimento do avanço do capitalismo, e “à submissão de um proletariado em constituição que a ele se impõe”.

(Cena) *Marcos*, filho de *Giovani*, montado em seu cavalo, ambos parados, observam suas terras: um longo campo com vários tratores, também todos parados. *Marcos* olha de um lado ao outro, como se estivesse sentido falta de alguma coisa pelas redondezas ou no local. Intrigado, sai a galope até a casa-grande de sua fazenda, no que encontra seu pai, *Giovani*, também a cavalo, próximo a porteira principal. *Marcos* afirma ao pai que a lavoura está toda abandonada, afinal os tratores estão todos lá, parados, e não há nem sequer um único trabalhador em suas terras. Seu pai, não compreendendo a situação, pergunta ao filho: “*Mas como abandonada? Pra onde foram todos eles?*”- referindo-se aos homens e mulheres, seus empregados. Saem pai e filho, num trote a cavalo, em busca de todos.

### **Aspectos da elite brasileira**

No que implica tratar os *Aspectos da elite brasileira*, inicialmente aponto ao trecho abaixo descrito, no qual a esposa de *Jeca* é a *voz* daqueles que desconfiam da capacidade popular de lidar com as dificuldades e que acreditam na idéia de que a força/Revolução é a solução:

(Cena) *Jeca* não se levanta de jeito nenhum, tamanha preguiça, até que sua esposa sai da casa e diz: “*Homi, vai vê o que o Giovani quer... Ô homi mole!*”.

Assim, no trecho que se segue, entretanto, observo a relação entre o comerciante e o fazendeiro, o que remete a algumas considerações sumárias sobre *um* dos “aspectos essenciais que movem a lógica social” brasileira: trata-se, neste caso, do que é denominado por “mecanismos de favor”. Pois, além de elemento formador do que é denominado “*ethos brasiliis*”, os “mecanismos de favor” constituem-se em toda sua complexidade, sobretudo, em:

*[...] expedientes que balizam os acordos sociais travados entre os membros das elites e os pobres; são responsáveis por uma cumplicidade viciosa entre as partes envolvidas, tendo em vista que excluem quaisquer pressupostos racionais de contrato social e, ao invés disso, tornam a vida em comunidade baseada no personalismo e na reciprocidade (PERINELLI NETO, 2009: 27).*

(Cena) O português, olhando para *Giovani*, que está sentado numa das mesas do armazém, inicia uma prosa com *Jeca*, e afirma que podem fazer o seguinte trato: *Jeca* lhe dá uma parte de suas terras, e sua conta anterior, do que está devendo, fica liquidada. O interesse na verdade é de *Giovani*, com quem o português tem algum trato, também, pois, na verdade, é o fazendeiro italiano quem sonha em expandir suas terras, possuindo as terras que pertencem a *Jeca*. O português então pede que *Jeca* não saia dali, que beba alguma coisa (ele enche um copo de cachaça para que *Jeca* beba), enquanto vai “lá dentro” pegar o dinheiro para a compra de todo o restante de suas terras, e que o resto fica por conta de sua dívida mantida no armazém. *Jeca* espera que o português volte, no entanto pega o copo cheio de cachaça e o retorna, pouco a pouco, com o líquido para a garrafa de vidro. “Lá dentro”, nos fundos do armazém, quem espera pelo português é *Giovani*, que, com o dinheiro já nas mãos, pergunta ao dono do armazém se o combinado deu certo. Ele lhe afirma que sim, pega o dinheiro e volta para pagar *Jeca*.

Traço característico do meio social-cultural brasileiro/caipira está a solidariedade em ponto alto, quanto aos valores e costumes nutridos por uma comunidade rural. Desse modo, os problemas não são resolvidos pelo enfrentamento político direto, mas sim pela caridade. A própria elite se alimenta da caridade, em meio político: vide os “mecanismos do favor”, referido acima. Além disso, a sociedade caipira tradicional tem em seu modo de vida e subsistência sua maior qualidade e característica - daí a solidariedade como aspecto simbólico de representação de um povo bem organizado,

sobretudo em termos da sustentação satisfatória da manutenção das relações do grupo com o meio (ZUFELATO, 2008).

Historicamente, é possível afirmar que, com a criação dos “bairros” formados pelos primeiros bandeirantes paulistas, surgem algumas formas de solidariedade necessárias ao equilíbrio de toda a organização social então presente, as quais são características próprias e conseqüências também dessas mesmas relações estabelecidas entre os diversos grupos caipiras, proporcionando, assim, um maior contato entre grupos familiares distintos de outros locais. Há, para tanto, um tipo bem característico de solidariedade advindo do modo próprio do caipira se portar, malgrado seu modo rude no trato alheio, que é o famoso mutirão. Em outras palavras, “essencialmente a reunião de vizinhos, convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho” (CANDIDO, 1971: 68).

É costume assim, em meio à cultura caipira, convocar os vizinhos a ajudar no trabalho diário, sendo que, ao término da labuta, o beneficiário lhes oferece alimento e/ou uma festa regada à pinga, pondo fim no dia de trabalho coletivo. Este comportamento “esta na base tanto das motivações quanto dos hábitos do paulista antigo, bando de aventureiros” (RIBEIRO, 1995: 365), haja vista não se ter remuneração alguma pelo trabalho correspondente ao dia trabalhado em coletividade em prol de um sujeito, no chamado “mutirão”.

Pode-se ainda pensar o “mutirão” como sendo uma forma encontrada pelo antigo paulista para o estabelecimento permanente de relações entre os diversos habitantes vizinhos. É possível. Como lhe é característico, afinal, tem-se o aspecto da rapidez do trabalho, tanto rapidez quanto ao que era assim exigido por algum tipo específico de alimento tido e cultivado na agricultura, quanto por terminar tão breve quanto possível todo o trabalho, a fim de não tomar muito o tempo dos vizinhos que eram também ocupados com seus afazeres diários da lavoura (ZUFELATO, 2008). De fato,

*A necessidade de ajuda, imposta pela técnica agrícola e sua retribuição automática, determinava a formação duma rede ampla de relações, ligando uns aos outros os habitantes do grupo de vizinhança e contribuindo para a sua unidade estrutural e funcional. Este caráter por assim dizer inevitável da solidariedade aparece talvez ainda mais claramente nas formas espontâneas de auxílio vicinal coletivo, que constituíam modalidade particular do mutirão propriamente dito (CANDIDO, 1971: 69).*

(Cena) Um dos empregados de *Giovani* diz que *Jeca* não precisa ir embora dessa maneira, que todos juntos darão um jeito de arrumar terra e comida, entre outras coisas necessárias para ele e sua família. Todos concordam, e juntos gritam que ajudarão toda a família de *Jeca*. No fim, é uma festa. Um grita que dará o feijão; outro, o arroz; outro, a ceroula; uma mulher diz que costurará para toda a família se precisar; outro diz até, que dará guarda-chuvas. Por fim, *Jeca*, já mais contente e agradecido, grita de cima do carro de boi: “*Eu entro com o corpo!*”. Todos riem. A esposa de *Jeca*, ao lado de um de seus filhos, enxugando suas lágrimas, sorri de felicidade ao ver e sentir a solidariedade de todos.

### **Traços do povo brasileiro**

Evidentemente, *Jeca* é um “malandro”. E malandro é “o profissional do ‘jeitinho’” (DAMATTA, 1986: 84). Entretanto, *Jeca* está longe de ser apenas um malandro no que diz respeito a se aproveitar dos laços sociais para burlar leis, regras, etc., pois, *Jeca* – e toda sua família –, faz uso dessa tal “malandragem” enquanto “modo de navegação social”, por exemplo, quanto às suas roupas, utilizando de pedaços de tecidos que nada têm a ver com a peça exibida numa determinada cena da obra, a fim de remendá-la ou mesmo para ‘compor’ toda uma roupa através de retalhos de panos diversos. Assim, o tecido remendado indica pobreza, humildade, mas principalmente sabedoria em empregar aquilo que se tem em mãos.

Ora, o grande sucesso das películas de Mazza deve-se “ao fato de seu personagem”, o *Jeca*, “resgatar o que há de mais essencial na cultura do brasileiro” (BARSALINI, 2002: 12). Trata-se da capacidade de resistir às adversidades com jogo de cintura (como já mencionado anteriormente), com criatividade e independência, mobilizando os recursos disponíveis para consolidar dignas condições de sobrevivência física e espiritual, sobretudo mantendo a identidade e recriando sua história, tal qual grande parte do “povo brasileiro” o faz (RIBEIRO, 1995).

(Cena) Seu cobertor nos lembra o mesmo tecido da saia de sua mulher: “um remendo só”. Talvez melhor seja dizer, feito de retalhos de outros panos.

Destarte, outra característica que pode ser considerada um *traço* da cultura e do povo brasileiro, é o uso constante do “jeitinho”, sobretudo enquanto meio legítimo de afronta

às autoridades. Percebe-se em Jeca-Mazzaopi, algo de uma ironia, de frases retóricas, justamente em contraponto à fala de uma autoridade, um emaranhado de signos confusos – e que principalmente têm por objetivo e vêm, de fato, a confundir a autoridade e não o próprio caipira -, deixando assim, quase sempre, aquele constrangido (DAMATTA, 1986).

(Cena) *Jeca* diz adeus ao delegado e ao policial, chamando embora sua esposa e filhos. O delegado lhe diz: “Vai com Deus e tenha vergonha na cara”. *Jeca* lhe responde: “*O senhor também!*”.

Ressalto ainda outros traços fundamentais da “cultura caipira”: família e religião. Família enquanto autoridade e comunitarismo. Religião enquanto integração com o mundo, sacralização deste mundo. Nas frases que compõem a descrição que se segue, é possível observar tais aspectos, indícios, próprios da vida e do homem caipira:

(Cena) No momento em que a esposa de *Jeca* se aproxima ainda mais da casa, sua filha sai e pede benção para a mãe, no que esta responde: “Deus te abençoe, minha filha”.

Já agora, uma cena fantástica. Assim como dito anteriormente, a sobrevivência do homem simples exige lidar com as adversidades; vencidas por meio da afetividade e da pessoalidade e não da violência, racionalidade, etc. Assim, mais uma vez, eis o “malandro” Jeca-Mazzaropi (CANDIDO, 1971; DAMATTA, 1986).

(Cena) Embaixo do ranchinho próximo a casa, a mulher de *Jeca* tenta tirar leite de uma vaca, chamada Oposição. Porém, com certa braveza, diz “pra quem quiser ouvir” que a vaca é tão preguiçosa quanto o dono. *Jeca*, do lado de fora de sua casa de pau a pique, depois de ter se espreguiçado, caminha em direção a sua esposa vendo e rindo de toda a situação. Assim que chega ao local, diz para que sua mulher deixe tudo como está, pois a vaca só re-conhece a ele: “*Sai daí muié, essa vaca só cunhece eu*”.

### **Considerações Finais**

Munido dos principais teóricos da interrelação “cinema/História”, para a *leitura* do caipira de Mazza em “Jeca Tatu” (1959), foi possível observar que “esse título (Cinema/História) deixou de ser surpreendente devido à grande aproximação ocorrida entre os dois termos”, principalmente a partir dos anos 1960 e 1970, “bem como ao fato



de a relação entre os dois universos a que ambos se referem ter se tornado uma evidência” ainda maior nos dias de hoje” (FERRO, 2010: 09).

Embora tenha sido uma constante no expediente empreendido, a utilização de referenciais teóricos e metodológicos de “ciências vizinhas”, sobretudo da Antropologia, optei pelo seguinte pressuposto, visando justamente uma *leitura* mais apropriada, senão ajustada:

*[...] para encontrar o significado histórico de um filme [...] é preciso trabalhar a uma certa distância. Se o pesquisador se aproxima demais ou se apaixonar pelos detalhes infinitos de uma imagem ou seqüência específica, é provável que venha a perder a percepção do quadro ou argumento histórico mais amplo. Se [...] se afasta demais ou se refugia em considerações teóricas, os detalhes que constituem a matéria do passado perdem o foco. O [...] método consiste em trabalhar a uma certa distância intermediária, ocasionalmente [...] aproximando para uma observação pormenorizada ou uma análise detalhada e ocasionalmente [...] afastando e recuando para o campo da teoria, mas sempre voltando para um posição a partir da qual é possível ver e entender que a obra não existiria se não fosse pelos vestígios de personagens e acontecimentos históricos particulares sobre os quais muito já se sabe (ROSENSTONE, 2010: 25).*

Assim, o primeiro tópico da etnografia histórica fílmica realizada referiu-se à obra, vida e demais aspectos da personagem Jeca-Mazzaropi. Busquei neste ponto apontar suas influências e caminhos seguidos *a posteriori* por tal personagem composta, a conta de suas experiências de trabalho no circo, passando pelo teatro e televisão, até a chegada e composição do personagem definitivo no cinema. Já no segundo tópico, debruçei-me sobre as “*Visões do progresso*”. Visei, para tanto, pontuar os processos pelos quais a modernidade<sup>9</sup> e a “modernização” influíram tanto no que diz respeito à vida e obra de Mazzaropi, igualmente para a composição do personagem “Jeca Tatu” no cinema, quanto, de modo geral, no campo das artes, ou seja, no modernismo. Juntos (Jeca e Mazzaropi), além de constituírem-se uma completa “síntese de culturas”, a meu ver, são por excelência figuras do modernismo, ou seja, “modernos, porque anti-modernos” (BERMAN, 1998: 15-36).

No terceiro tópico, pautei a análise sobre os “*Aspectos da cultura brasileira*” e, em seguida, no quarto e último tópico, sobre os “*Traços do povo brasileiro*”, ambos

---

<sup>9</sup> Condizente com Perinelli Neto (2002: 30), “a modernidade é a relação dialética entre modernização e modernismo, isto é, entre as modificações sócio-econômicas e tecnológicas e a discussão, favorável ou não, sobre seu impacto, por parte dos homens”.

denotando os principais aspectos e traços que marcam o sentido de brasilidade aos homens e mulheres brasileiros, como as questões que envolvem *os modos de navegação social* (DAMATTA, 1986), ou seja, os “jeitinhos”, os “malandros”, e por aí adiante. Ou, então, no que se refere à chamada “dialética da malandragem” (CANDIDO, 1971), como sobretudo nestes tópicos busquei identificar por meio da micro-análise dos mais variados gestos e atitudes (tidos em conta sempre como traços, indícios, sinais reveladores), mas, também, por meio da passividade de vários dos personagens que compõem a referida obra fílmica.

Tendo em vista que prosseguir com a escrita desse trabalho seria possível mesmo infinitamente por tratar-se de um objeto tão rico em detalhes e cheio de signos e significados, cabe optar por encerrar, colocar um ponto que seja o final. Entretanto, acredito ter alcançado, ainda que sumariamente, o objetivo primeiro proposto pelo trabalho, qual tenha sido: através do expediente empreendido, buscar de modo detetivesco seguir os rastros, interpretar a densidade textual da etnografia histórica fílmica realizada sobre algumas partes/cenas da obra de Mazza, e, ainda, na medida do possível, observar atentamente os indícios levantados a fim de apontar alguns dos aspectos da cultura brasileira nela presentes, por meio de uma análise pormenorizada (*microscópica*) da personagem composta Jeca-Mazzaropi.

### **Referências Bibliográficas**

- ANDRADRE, M. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1997.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo – Brasília: HUCIETC-EDUNB, 1999.
- BARSALINI, G. **Mazzaropi: o Jeca do Brasil**. Campinas: Átomo, 2002.
- BERMAN, M. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a experiência da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BORGES, M. E. L. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- CÂMARA, A. S. **Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro**. POLITEIA: Hist. e Soc., Vitória da Conquista, v.6, n.1, 2006,
- CUCHE, D. *A “cultura dos imigrantes”*. In. \_\_\_\_\_. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

- DA MATTA, R. *O modo de navegação social: o malandro e o “jeitinho”*. In: \_\_\_\_\_. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FRESSATO, S. B. *Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2, 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cultura popular: espaço de deboche e de resistência – Uma representação em Tristeza do Jeca*. In: NÓVOA, J. (orgs). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2ªed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- GINZBURG, C. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.143-180.
- GEERTZ, C. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. In: \_\_\_\_\_. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- KORNIS, M. A. *História e cinema: um debate metodológico*. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, Vol.5, n.10, 1992.
- LEVI, G. *Sobre a micro-história*. In: BURKE, P. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p.133-162.
- MACHADO, J. L. A. *Os elementos dos filmes: para aprender a ler a sétima arte nas entrelinhas*. In: **Coluna Cinema na Educação**. N.1-2, 2010. Disponível em: <http://www.planetaeducacao.com.br/portal/impressao.asp?artigo=1611> Acessado em: 07/09/2010.
- MATOS, M. **Sai da frente!**: a vida e a obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.
- NOBRE, F. S. **Breve cronologia do cinema**. Rio de Janeiro: Fundo Editorial AAFBB, 1982.
- NÓVOA, J. *Apologia da relação cinema-história*. In: **O olho da história: revista de história contemporânea**. n.1, 1995.
- PERINELLI NETO, H. **A construção da paisagem do Sertão no Brasil Moderno: investigando e interpretando a Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos (1956/1972)**. Franca: FHDSS/UNESP/FAPESP, 2002. (Dissertação de mestrado em História).
- \_\_\_\_\_. **Nos quintais do Brasil: homens, pecuária, complexo cafeeiro e modernidade – Barretos (1854-1931)**. Tese de Doutorado em História. FHDSS, UNESP, Franca, 2009
- PACANO, F. A. História, memória e identidade. **DIALOGUS**, Ribeirão Preto, v.1, n.1, 2005, p. 41-50.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 40.

SALEM, A. O Brasil é o meu público. **Revista Veja**, Entrevista Mazzaropi, 28 de janeiro de 1970. (Site do Museu Mazzaropi).

SILVEIRA, M. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 30, 19 de junho de 1981. (acervo do Museu Mazzaropi disponível em <http://www.museumazzaropi.com.br/> Acesso em 03/09/2010).

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**: príncipe da Dinamarca: tragédia em 5 atos. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, p.11. (Coleção - Os grandes dramaturgos)

SORLIN, P. *Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história*. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1994, p. 81-95.

VOVELLE, M, *“Iconografia e história das mentalidades”*. In. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ZUFELATO, G. S. **Do caipira à “modernidade”**. Ribeirão Preto: CEUBM, 2008. (Trabalho de Conclusão de Curso em Turismo)