

**“UMA PISTOLA PARA DJECA”:
A OBRA CINEMATOGRAFICA DE MAZZAROPI
EM APLICAÇÕES INTERDISCIPLINARES**

Wagner Pavarine Assen (UEMS)

wagner.assen@gmail.com

Alexandre Sogabe (UFMS)

Rodrigo Vieira Arce (UFMS)

Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)

natanielgomes@uol.com.br

RESUMO

Do nascimento do caipira, do drama ao riso fizeram de Amácio Mazzaropi o primeiro comediante de TV brasileiro. Circense quando jovem, fez do cinema sua vida e trouxe inovações de extrema relevância à cultura artística cinematográfica brasileira. O jeito de andar, de falar e sua veia satírica e jocosa fizeram enorme sucesso de bilheteria. A picaresca, o anti-herói fez voz ao interiorano, sertanejo fora perpetuado por ele. Num Brasil de 70 milhões Mazzaropi levava cinco milhões deles as filas dos cinemas de rua para prestigiá-lo. Esta pesquisa nasce, sobretudo, do gosto pela arte do brilhante caipira. Este estudo terá por base três caminhos teóricos de análise, o primeiro o das artes, no caso o cinema e seus aspectos inerentes, o segundo a percepção histórica e a crítica aos regimes vigentes relatada no filme “Uma pistola para Djeca”, e por fim as peculiaridades do falar caipira, uma reflexão sobre aspectos linguísticos e regionalismos. Sendo assim, a junção de um texto escrito a três mãos, foca as aplicações do uso do filme em sala de aula, na junção interdisciplinar das disciplinas de artes, história e língua portuguesa.

Palavras-chave: Cinema. Linguagem. Artes. História. Língua portuguesa.

1. Introdução

O seguinte texto procura relacionar e aplicar três disciplinas curriculares na intenção de análise, explanação e também entretenimento. História, artes e língua portuguesa se unem colaborando integradas para o uso de tais pressupostos nas turmas de ensino médio.

O trabalho tem como prioridade a aprendizagem pelo entretenimento, fazendo com que através do riso da obra cinematográfica de Mazzaropi proporcione aprendizagem, cultura e conhecimento na aplicação das três disciplinas juntas.

A priori pode-se elencar as premissas que Mazzaropi trouxe do falar regional do caipira. Modulou a entoação puxou o “r”, e cometeu

agramaticalidades e anomalias de linguagem, tais como barbarismo, solecismo, pleonasma e cacófatos. Fora pela linguagem regionalista que se deu a figura do Jeca.

Por um viés sociolinguístico aplicam-se as premissas principais de Labov, de variedade linguística, heterogeneidade e inerência da língua a sociedade, quanto à percepção das peculiaridades linguísticas da fala (idioleto) Mazzaropi. Quanto à escolha do léxico marcadamente interiorano de Jeca Tatu, que por características estéticas do personagem, percebe-se não só no sotaque “carregado” de “r” marcado, mas também na escolha e no uso de jargões e gírias como, por exemplo, “*peidar na farofa*”. Contraturas diversas e agramaticalidades diversas intentam-se analisar, brevemente, e com objetivo de suscitar a aplicação pedagógica adequada especificamente à série o uso dos filmes de Mazzaropi como método de aprendizagem tanto nas artes, história e língua portuguesa. Das diversas marcas dessa brasilidade que remete ao personagem antes criado por Monteiro Lobato, aflora um todo cultural e rico em significado do sertão brasileiro.

2. A cinematografia de Mazzaropi

A cinematografia de Mazzaropi teve intensa produção entre os anos de 1950, 60 e 70. Apresentou ao Brasil a figura do caipira e ajudou a cunhar no imaginário nacional a imagem do “jeca”. Porém, tal produção parece sofrer do preconceito voltado a expressões mais populares de cultura. Em relação a reflexão acadêmica são relativamente raros os trabalhos que se propõem a refletir sobre as obras produzidas por esse realizador do cinema brasileiro.

Os filmes de Mazzaropi ajudaram a “cunhar” a imagem do “jeca”, o típico homem do campo, o “caipira” brasileiro. Uma figura que contrastava em seu tempo com o plano de industrialização brasileiro:

Amácio Mazzaropi [...] [é] 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) (BRAGANÇA, 2009, p. 103).

Mazzaropi vai fazer uso da linguagem do cinema para evidenciar uma figura, que através de sua interpretação cômica, representava uma parcela da população brasileira, mas que não era evidenciada no “cenário” nacional, tampouco nas pretensas políticas desenvolvimentistas do

período:

O famoso caipira criado pelo cômico 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 (BRAGANÇA, 2009, p. 103).

No cinema o criador vai incorporar ao trabalho desenvolvido várias vertentes do cinema de seu tempo como a comédia pastelão do cinema mudo, que parece ter uma influência em Charles Chaplin e nos filmes dos Três Patetas (*The Three Stooges*). Há ainda a influência dos musicais norte-americanos, que tem como principal ícone o filme Cantando na chuva (*Singin' in the Rain* de Stanley Donen, 1952). Um outro gênero que parece ter marcado a obra do diretor brasileiro é o gênero do faroeste. Há em alguns dos filmes de Mazzaropi cenas de tiroteios em que atuam em cena dezenas de figurantes em tomadas repletas de ação e tiroteios. É o caso de “Uma pistola para Djeca” de 1969, dirigido por Ary Fernandes. O filme narra a história de Gumercindo que tem sua filha seduzida pelo filho do fazendeiro. A garota que tem um filho dessa relação, mas a criança é motivo de chacotas por não ter pai. O patrão acaba expulsando Gumercindo de suas terras. Porém, este se une à fazendeiros vizinhos para o ajuste de contas. No filme a justiça culmina com uma cena típica dos faroestes, mas na interpretação de Mazzaropi com várias cenas cômicas. A obra vai oscilar entre o tom dramático que desenvolve o enredo e os elementos cômicos encenados pelo protagonista.

Em termos de realização técnica o trabalho cinematográfico do filme é primoroso. As paletas de cores exploradas tem um colorido vibrante. As paisagens exploradas como locações são bem planejadas e tem complexa ambientação de móveis e objetos. Os figurinos ilustram um quase Brasil colônia, vivo no imaginário dos brasileiros que viviam no campo. As tomadas cinematográficas são refinadas em termos de enquadramento e movimentação de câmera. O filme impressiona pela quantidade de figurantes em cena e pela habilidade dos diretores em dirigi-los. Há uma cena de vários homens cavalgam cavalos para o confronto do fazendeiro que é algo extremamente difícil em termos de realização.

Essa composição de Mazzaropi na mistura de gêneros, no drama misturado com o faroeste vai de encontro a uma “fórmula” de desenvolvimento difícil, a mistura do grosso com o sublime. Dado que, de um la-

do temos a comédia pastelão, as cenas de tiroteio estereotipadas, de outro temos a representação de uma parcela da população pouco prestigiada da sociedade: o homem do campo. Que em sua simplicidade, em sua formação extremamente precária vê-se representada no drama encenado pelo filme, o encontro do grosso com o sublime. A fala de Francis Vogner dos Reis pode expressar essa ideia:

[...] aficionados que creem na natural convivência, sem culpa, do grosso com o sublime – coisa que um certo Rogério Sganzerla, preconizou com seu bandido subdesenvolvido (de um faroeste sobre o terceiro mundo) e sua Angela Carne e Osso no fim dos anos 1960, talvez porque o grosso com o sublime sejam a própria natureza do cinema [...] (REIS, 2010, p. 26)

Mazzaropi sabe jogar com segredo dessa fórmula como ninguém, oscilando entre o grosso e o sublime marcou na cultura nacional a figura do jeca, que representou e representa a identidade de uma parcela da população brasileira. Nessa demonstração identitária nacional surge uma premissa, abordada a seguir, que analisa a obra por uma perspectiva histórica. Possivelmente a época em que se insere o filme marcava as relações de poder ainda em voga, no campo, ainda mostrava uma classe subalterna extremamente explorada para o crescimento capital do dono dela, e ainda a relação, de idos tempos, corrupta entre igreja e poder.

3. *Uma pistola para Djeca: interdisciplinaridade e o ensino de história*

A comédia de Amácio Mazzarópi *Uma pistola para Djeca* de 1969, retrata o interior do Brasil por volta do século XIX, e trouxe o cotidiano de um pequeno lugarejo onde os grandes latifundiários eram as reais autoridades naquele lugar. E nesta trama, podemos observar as relações destes grandes proprietários de terras com a comunidade local, entre si, com a igreja católica e com seus trabalhadores, escravos ou não.

Ao exibir este filme aos alunos do ensino médio, em visita realizada ao Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul, pediu-se aos mesmos que observassem estes elementos acima citados, que constituem episódios importantes da historiografia brasileira, para que após a exibição, os discentes pudessem relatar quais foram as impressões e informações por eles absorvidas, e a partir de então, leva-los a aprender um pouco mais sobre este período e a entender estas relações através de um outro olhar, ou seja, estimulando-os a buscar outros relatos, aproximando-os do trabalho de pesquisa.

Após o término da exibição do filme abriu-se um espaço para que os alunos pudessem relatar as observações feitas sobre os temas propostos anteriormente. A medida que eles foram expondo seus levantamentos, passamos a contextualizar aqueles fatos e a explicar sobre os determinados assuntos agregando ao seu conhecimento novas perspectivas sobre a história do Brasil.

Sobre os grandes proprietários de terras, naquele contexto houve várias crises no setor agroexportador e no mercado interno, o que levaram alguns destes senhores a buscarem diversas alternativas para poderem manter seu *status*, dentre as opções havia a de associar-se a outros produtores afim de manterem suas posições sociais e suas propriedades, e estas sociedades ou vínculos, eram firmados na maioria das vezes através da união por matrimônio destas famílias.

Na obra cinematográfica podemos observar um fato parecido. Há uma tentativa de união de duas famílias tradicionais, por parte de um dos senhores de terras daquele lugar através da união matrimonial de seus herdeiros, com a intenção de aumentar seus domínios e lucros, e que em um primeiro momento, a proposta não é aceita pelo outro latifundiário, resultando na iminência de um conflito fratricida.

É neste momento do filme que aparece outro elemento fundamental nestas relações, a figura do clero, que neste contexto, havia uma preocupação do Estado e da autoridade clerical sobre a postura da igreja no Brasil. Havia diversas ocorrências de interferência da igreja sobre questões políticas em determinadas localidades, deixando em segundo plano assuntos relacionados a fé católica.

Na película, o pároco local atua como intermediário da boa relação dos latifundiários entre si e entre a comunidade, mas sempre defendendo este primeiro em detrimento da maioria menos favorecida. Em retribuição, a paróquia sempre era beneficiada pelas contribuições (indulgências) destas elites.

Ao recapitular este período da história brasileira, falar sobre a escravidão é indispensável, e em “Uma Pistola para Djeca”, Amácio Mazzaropi trouxe alguns aspectos sobre esta importante relação no processo histórico. O escravo, no filme, aparece em um contexto social (bar), mas não interagindo com outros personagens (os brancos). Ao serem requisitados, são escorraçados e agredidos, relação está que ainda persiste no senso comum.

Diferentemente deste imaginário que existe sobre a condição do negro na sociedade brasileira, Alguns autores trazem diversos estudos sobre como realmente estas relações se deram, como por exemplo: os escravos nunca aceitaram plenamente a posição de submissos, eles, em todo o momento ofereciam resistência às imposições a eles imputadas. Sempre estavam negociando suas liberdades e seu trabalho, buscando benefícios junto aos senhores, feitores e outros negros com benefícios maiores, ou seja, não apenas um objeto, mas sim, atores sociais, atuando nas diversas esferas da sociedade.

No que se refere aos trabalhadores e os grandes produtores, esta relação é um pouco mais complicada, pois, com a grande quantidade de terras em poder destes senhores, o cultivo e a manutenção deste grande território era trabalhoso, portanto, muito destes trabalhadores eram arrendatários de pequenas faixas de terras ou ocupavam determinada localidade pagando em esta ocupação com parte de sua produção própria.

Relação está muito bem explanada na obra de Mazzaropi, onde o mesmo atuou no papel principal como Gumercindo, um simples trabalhador que vive com sua filha e neto nas terras de um grande criador de gado e senhor de terras. A pequena família passa por diversas dificuldades pelas ações autoritárias do senhorio, perseguições e ameaças, sendo até mesmo expulsos de onde estavam alocados, pedindo assim abrigo nas terras de outro grande latifundiário, levando ao início de um conflito.

E naquele momento que aparece outro elemento bem interessante deste período, que são as milícias, ou seja, grupos armados, independentes do exército, e que estão única e exclusivamente a mando dos senhores de terras (coronéis). E na obra cinematográfica aqui estudada, o conflito entre duas facções com este perfil, foi muito bem retratado.

Além de trazer um pouco mais sobre história do Brasil para os alunos utilizando como referência a obra cinematográfica de Amácio Mazzaropi, buscou-se demonstrar esta relação entre o cinema e história, de como a história utilizou o cinema e este reproduziu a história. Ao reproduzir determinado fato o cinema não se reveste de neutralidade e de inocência, ele a utiliza como ferramenta de propaganda e de ideologias.

Ainda mesclando perspectivas de análise, que se propaga no riso e na graça pueril de Jeca Tatu, da forma como se comunica marcado por barbarismos, jargões e ditados populares carregados de regionalismos e sotaque, marcou uma caricatura do homem do campo. Os aspectos socio-linguísticos – de alcance pedagógico, se inseridos nos trabalhados em sa-

las – são relevantes bem como para entender a variedade linguística, a questão (mito) do erro, sociolinguística geográfica e desmistificação de preconceitos.

4. O português “caipira” e as variedades linguística de Djeca

De antemão, pode-se perceber, que o *caipirês*, por adventos diversos, se amoldou aos aspectos e convenções linguísticas dos grandes centros e muito do que era falado na época de Jeca hoje já caiu em desuso, e os rurais moradores do campo já modificaram as suas escolhas léxicas.

Se pelo lado urbano e cosmopolita Adoniran Barbosa eternizou a linguagem coloquial dos botequins Paulistanos do bairro do Bexiga, e suas canções perpetuaram marcas linguísticas de valores inestimáveis, o Jeca de Mazzaropi faz as “vezes” linguísticas do interior.

Sendo assim sabe-se que o Brasil não se faz monolíngue, dentro do português que temos como língua oficial outras diversas variantes como as dos célebres personagens formam. Por um viés pedagógico, fato é que o ensino da gramática normativa desconsidera tais variedades de fala como português. Sugerindo nocividade ao português de prestígio. Ainda mais em centros urbanos isso tudo é bem escassamente abordado.

Este estudo prima por utilizar o filme de Mazzaropi em sala, mostrando aos educandos as como a língua varia, e nessa abordagem de arte e história a língua portuguesa ganha e acresce a linguagem aos alunos, e se, direcionada a professores este estudo também pode fomentar discussão, ideias e aplicação adequada às particularidades do ambiente de desenvolvimento.

Acreditando que a premissa de homogeneidade da língua no Brasil não se faz verdade, pelo menos no campo da oralidade é preciso adequar também o ensino a desconstrução de preconceitos linguísticos levando o educando a uma “pedagogia do outro”, que visa igualdade respeitadora dos diversos modos de fala regional.

O ensino da gramática normativa, por vezes, ignora as variedades regionais, sendo considerado “erro” aquilo que não se adequa a essa norma. Dentre as diversas norma que a língua possui, a padrão é um recorte escolarizado, compondo apenas uma parte desse todo linguístico do português.

Um elemento determinante para essa caracterização lembra o documentário de Sabadin, residia nos diálogos. Vocabulário, construções frasais e cadência inconfundíveis marcavam o “caipirês” de Mazzaropi. Muitas vezes, grandes momentos de humor nasciam de um uso minimalista desse quase dialeto – interjeições, por exemplo, que desarmavam os demais personagens e também o espectador. Em outras ocasiões, rodeios verbais mais extensos criavam uma irresistível espiral de prazer auditivo. Falar, para Mazzaropi, era conquistar e seduzir (MAZZAROPI – Brasil, 2013. Direção e roteiro: Celso Sabadin. Distribuição em DVD: Imagem)

Ao analisarmos sentenças do tipo “já vai infurtúnio”, por exemplo, consideramos um erro gramatical denominado ortoépia. Onde o “correto” seria infortúnio. Inserido então o “caipirês” do saudoso Mazzaropi a análise segue por diversos campos, onde se abre um leque de construção de aprendizado. Nessa variante considerada socialmente como de menor prestígio nosso personagem fez sua história, contrariando a rigidez dos códigos.

A trama ainda conta com uma peculiaridade, o fato de que inserido numa época de intensas mudanças industriais no Brasil e de êxodo rural/urbano, a língua que se padronizou como a que deveria se utilizada era a das cidades, e o “caipirês” vigorava de modo jocoso.

O “caipirês” usado por Mazzaropi possivelmente soaria engraçado a ouvidos menos acostumados com tais pronúncias, porém, para a maioria do seu público a adoção do dialeto contribuía para uma ligação afetiva com o personagem e ao falar a mesma língua do público, Mazzaropi se inseria de maneira mais profunda na realidade que buscava retratar. (FONSECA; SANTOS, 2011, p. 42)

Dentre “pobremas”, “noi”, “fumo” Jeca levou o caipirês as telonas, levando a riqueza cultural do campo e valorizando os regionalismos que podem até hoje trabalhados em diversos âmbitos pedagógicos e acadêmicos. De suma relevância a citação do poema *Viola Quebrada* de Mario de Andrade:

Viola quebrada

1. Quando da brisa no açoite a frô da noite se acurvou
2. Fui s'incontrá co'a maroca, meu amor
3. Eu tive n'arma um choque duro
4. Quando ao muro já no escuro
5. Meu oiá andou buscando a cara dela e não achou
6. Minha viola gemeu
7. Meu coração estremeceu
8. Minha viola quebrou
9. Teu coração me deixou
10. Minha maroca resorveu para gosto seu me abandonar
11. Pruquê os fadista nunca sabe trabaiá

12. Isso é besteira que das frô que bria e chera a noite inteira
13. Vem depois as fruta que dá gosto de saborear
14. Pru causa dela eu sou rapaz muito capaz de trabaiá
15. Os dia inteiro e as noite inteira capinar
16. Eu sei carpir pruguê minh'arma ta arada e loteada
17. Capinada co'as foiçada dessa luz do teu oiá

Em toda fala de Jeca escolhas léxicas ocorrem como no exemplo do poema. Os processos de variação linguística aqui e dão a priori, pela lei do mínimo esforço, haja vista a recorrência de contraturas e supressões silábicas. O exemplo de processos de formação não de novas palavras, como pressupõe a gramática, mas de uma variedade de fala, aglutinação:

Olhar > oiá; com as > co'as; flor > frô; brilha > bria; trabalhar > trabaiá;

Sendo assim verifica-se alguns processos originadores da variante, bem como *rotacismo* onde se troca o *l* pelo *r* nos encontros consonantais (flor > frô). O mais recorrente dos processos do caipirês é a *iotização*. Onde se substitui o *lh* pelo *i*: melhor > mió; trabalhar > trabaiá; olhar > oiá; Entre outros como *monotongação*: cheirar > chera.

Dentre todas as variáveis aplicadas em sala é de justa medida que se perceba e se valorize tais formas de fala, explanando sobre desmitificando qualquer preconceitos e a noção de “erro”, contextualizando a normativa escrita em diferenciação da coloquialidade.

5. *Considerações finais*

Mesmo que analisemos com total destreza e minuciosamente atentos a detalhes não colheríamos todo valor da obra artística de Mazzaropi. Nestas breves considerações, que tiveram o intento de mostrar a adolescentes e jovens, pela experiência, quem foi Amácio Mazzaropi, e como este pode contribuir para seu aprendizado.

Nesta interdisciplinaridade procurou-se a melhor estratégia de aprendizagem. Sendo assim a pesquisa prática teve êxito quanto ao acolhimento e receptividade por parte dos acadêmicos. Que sirva, este estudo, de fomento tanto a pesquisa gerais quanto a aplicação para estudantes de ensino fundamental e médio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. A tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba. *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 13, n. 1, p. 103-116, jan./jul. 2009.

BAGNO, Marcos. *A língua de Eulalia: novela sociolinguística*. 17. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BARREIRO, José Carlos. Instituições, trabalho e luta de classes no Brasil do século XIX, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 7, n. 14, p. 131-149, mar./ago. 1987.

CARDOSO, Fernando H. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARVALHO, José Murilo de. A construção da ordem: a elite política imperial. In: _____. *Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: UFRJ, Relume-Dumará, 1996, p. 11-18; 43-51; 55-78; 83-104; 181-216; 235-251.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FAZENDA, I. C. *Interdisciplinaridade: Um projeto em parceria*. São Paulo: Loyola, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad.: NASCIMENTO, Flávia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JOGAS, Mônica Guedes; GOMES, Nataniel dos Santos. Adoniran Barbosa, o defensor involuntário do combate ao preconceito linguístico. *SOLETRAS*, Ano III, n. 5 e 6. São Gonçalo: UERJ, 2003.

MACHADO, Maria Helena. *Crime e escravidão: trabalho e resistência nas lavouras paulistas (1830-1888)*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 13-27; 99-124.

_____. *O plano e o pânico: movimentos sociais na década da abolição*. Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: Edusp, 1994, p. 13-20; 91-247.

MIGNOLO, W. D. *Histórias locais / Projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORETTO, V. P. *Construtivismo – a produção do conhecimento em aula*. São Paulo: DP&A, 2003.

PERINI, Mario A. *Sofrendo a gramática*. São Paulo: Ática, 2003.

POSSENTI, Sírio. *Por que (não) ensinar gramática na escola*. São Paulo: Mercado de Letras, 1996.

REIS, Francis Vogner dos. Colcha de retalhos: origens, sintomas e legados. In: _____. *Faroeste Spaghetti: O banguê-banguê à italiana*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.