



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

ANA CLAUDIA KANESAKI CORREIA

**CINEMA CAIPIRA:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS FILMES DE MAZZAROPI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim

**SÃO CRISTÓVÃO - SE
2024**

ANA CLAUDIA KANESAKI CORREIA

CINEMA CAIPIRA:

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS FILMES DE MAZZAROPI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Karliane Macedo Nunes
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Belarmino Cesar Guimarães
da Costa

São Cristóvão - SE, 29 de agosto, 2024

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

C824c Correia, Ana C. K.
Cinema caipira: a representação da mulher nos filmes de
Mazzaropi / Ana C. K. Correia; orientador Luís Américo Silva
Bonfim. - São Cristóvão, SE, 2024.
203 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Mulheres no cinema. 2. Cinema - Brasil. 3. Interseccionalidade
(Sociologia). 4. Mulheres – Condições sociais. 5. Representação
cinematográfica. I. Bonfim, Luís Américo Silva, orient. II. Título.

CDU 791.22-055.2

Para aqueles que ousam sonhar com o poder das imagens em movimento. Ao eterno romance entre a luz e sombra. Aos contadores de histórias para dormir. Para todos com 'pés de saracura' e para as formigas verdes.

A todos os cineastas aspirantes, este é para vocês. Um brinde àqueles que sonham. Por mais tolos que possam parecer. Um brinde aos corações partidos. Um brinde à bagunça que fazemos. Um brinde ao Cinema Caipira.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a DEUS pelo dom da vida e por estar sempre me amparando nas dificuldades encontradas pelo caminho.

Ao Prof. Dr. Luís Américo Bonfim, meu orientador, pela manifestação de incondicional apoio e pela compreensão por algumas dilações, pelo aconselhamento assertivo e pelo estímulo permanente, que contribuíram para melhorar a profundidade e a clareza do texto. Quero destacar sua amizade, que tornou essa jornada acadêmica ainda mais enriquecedora. Sou imensamente grata pelo privilégio de tê-lo como orientador.

Aos meus pais, Antônio Nelson Correia Filho e Angela de Fátima Kanesaki Correia que me ensinaram sobre os valores e princípios da vida e proporcionaram a realização deste sonho, pelo apoio e incentivo durante esses anos, que jamais me deixaram desamparada e por sempre me motivarem a buscar meus objetivos.

Aos professores do PPGCINE, além de grandes doutores foram grandes amigos, conselheiros, companheiros, que passaram seus conhecimentos e estiveram sempre à disposição para todas as dúvidas ou para um simples bate papo.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, pela atenção e prontidão.

Aos colegas do programa, que se tornaram grandes amigos, nessa nossa caminhada aos quais jamais esquecerei.

Não poderia esquecer também daqueles amigos e funcionários da Universidade Federal de Sergipe, e outras pessoas que fizeram a diferença durante esse momento e contribuíram muito na minha formação.

“Fazer um filme é como viajar numa diligência no Velho Oeste. Quando você embarca, espera ter uma viagem agradável. Lá pelo meio, tudo que você deseja é conseguir sobreviver”

François Roland Truffaut

CORREIA, Ana C. K. **Cinema Caipira**: A representação da mulher nos filmes de Mazzaropi. 203 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão - SE, 2024.

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta a análise da representação da mulher caipira nos filmes dirigidos por Amácio Mazzaropi, com o objetivo geral de contextualizar os elementos constituintes dessa representação feminina caipira. Esta análise incorpora uma amostra representativa da filmografia de Mazzaropi, com destaque para os filmes *Jeca Tatu* (1959), *Jeca e a Freira* (1968), *Um Caipira em Bariloche* (1973) e *A Banda das Velhas Virgens* (1979). Buscamos compreender a complexidade da figura feminina no universo dos filmes selecionados. A dissertação realiza uma análise fílmica, a partir das teorias de Jacques Aumont (2009) e Marie (2009), atenta às questões da linguagem cinematográfica, com Joseph Mascelli (2019), elementos semióticos com Ferdinand de Saussure (2012), [1916], além dos temas da representação a partir de Francis Bacon (1979), [1620], Michael Foucault (2002), [1966] e Stuart Hall (1992 – 2016), interseccionalidade com Kimberlé Crenshaw (2002) e Akotirene (2019), e cultura caipira com Cornélio Pires (2002), Cascudo (2005), Candido (2017) e Darcy Ribeiro (2023). Esta abordagem foi fundamentada na utilização de *frames*, permitindo a identificação das nuances da representação da mulher em diferentes contextos sociais, na perspectiva abrangente de ressaltar a relevância do diretor Amácio Mazzaropi enquanto figura significativa no cenário do cinema caipira. Ao fim, a pesquisa proporcionou uma contribuição de disponibilizar perspectivas críticas e reflexões sobre a correlação entre as representações cinematográficas e questões sociais, culturais e de gênero. Destarte, destacamos a importância do cinema como instrumento não apenas de entretenimento, mas também na construção do conhecimento, reflexão e elaboração de narrativas que moldam identidades coletivas e compreensões sociais.

Palavras-chave: Interseccionalidade; Análise Fílmica; Mulher Caipira; Representação Cinematográfica.

CORREIA, Ana C. K. **Cinema Caipira: A representação da mulher nos filmes de Mazzaropi.** 203 f. Dissertation (Master's in Cinema and Social Narratives). – Interdisciplinary Postgraduate Program in Cinema, Federal University of Sergipe, São Cristóvão, 2024.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the representation of country women in films directed by Amácio Mazzaropi, with the general objective of contextualizing the constituent elements of this country female representation. This analysis incorporates a representative sample of Mazzaropi's filmography, with emphasis on the films *Jeca Tatu* (1959), *Jeca e a Freira* (1968), *Um Caipira em Bariloche* (1973) and *A Banda das Velhas Virgens* (1979). We seek to understand the complexity of the female figure in the universe of the selected films. The dissertation carries out a film analysis, based on the theories of Jacques Aumont (2009) and Marie (2009), attentive to the issues of cinematographic language, with Joseph Mascelli (2019), semiotic elements with Ferdinand de Saussure (2012), [1916], in addition to the themes of representation from Francis Bacon (1979), [1620], Michael Foucault (2002), [1966] and Stuart Hall (1992 - 2016), intersectionality with Kimberlé Crenshaw (2002) and Akotirene (2019), and caipira culture with Cornélio Pires (2002), Cascudo (2005), Candido (2017) and Darcy Ribeiro (2023). This approach was based on the use of still frames, which allowed for the identification of nuances in the representation of women across different social contexts, with a broad perspective of highlighting the relevance of director Amácio Mazzaropi as a significant figure in the country cinema scene. Finally, the research contributed to providing critical perspectives and reflections on the correlation between cinematographic representations, social, cultural and gender issues. That's why, we highlight the importance of cinema as an instrument not only for entertainment but also for the construction of knowledge, reflection, and the elaboration of narratives that shape collective identities and social understandings.

Keywords: Intersectionality; Film Analysis; Woman Caipira; Cinematographic Representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Interação e confluência cultural	54
Figura 2. Interseccionalidade da mulher caipira.....	73
Figura 3. População segundo caracteres individuais do estado de São Paulo - 1950.....	81
Figura 4. Alfabetização, pessoas maiores de 5 anos, por sexo, no Estado de São Paulo - 1950	82
Figura 5. População urbana e rural, por sexo, na Região Sul - 1960	83
Figura 6. Situação de domicílio, por sexo no Estado de São Paulo - 1970.....	84
Figura 7. Alfabetização, por sexo na Região Sul - 1960	84
Figura 8. Pessoas presentes de 10 anos e mais, por sexo, segundo os ramos de atividade no Estado de São Paulo – 1950	86
Figura 9. Ramo de atividade, por sexo na Região Sul - 1960	86
Figura 10. Pessoas economicamente ativas, por sexo e posição na ocupação, segundo o setor de atividade no Estado de São Paulo - 1970.....	87
Figura 11. População residente, por cor e sexo, segundo situação de domicílio do Estado de São Paulo (1980)	88
Figura 12. População residente, por situação do domicílio e sexo no Estado de São Paulo (1990)	89
Figura 13. Representação da mãe caipira baixa renda.....	117
Figura 14. Representação da mãe caipira de renda elevada	118
Figura 15. Representação da filha caipira baixa renda.....	120
Figura 16. Representação da filha caipira renda elevada	121
Figura 17. Representação da mulher caipira cômica.....	123

Figura 18. Representação da mulher caipira no diálogo	124
Figura 19. Representação de Marina visualizando Vaca Brava	125
Figura 20. Composição visual das representações faciais	126
Figura 21. Cena do diálogo entre Marina e Marcos	127
Figura 22. Diálogo entre Marina e Marcos.....	128
Figura 23. Fernando expõe preocupação à Sônia.....	129
Figura 24. Cena do diálogo entre Sônia e Fernando	129
Figura 25. Cena do diálogo entre Sônia e Sigismundo	130
Figura 26. Representação do diálogo entre Marina e Heitor.....	132
Figura 27. Representação distante dos personagens.....	133
Figura 28. Cena de Marina chegando no lixão	134
Figura 29. Cenas do diálogo entre Marina e Ananias.....	134
Figura 30. Cenas de Mariana e seu esposo Zé Luis.....	135
Figura 31. Polidoro falando para as mulheres se retirarem da sala	136
Figura 32. Marina descobre as verdades de Zé Luis	136
Figura 33. Cena do diálogo entre Baratinha e Jeca	138
Figura 34. Baratinha escondida	138
Figura 35. Baratinha confrontando Vaca Brava confrontando Vaca Brava	139
Figura 36. Baratinha confrontando Vaca Brava	140
Figura 37. Senhora que quer entrar para a banda	141
Figura 38. Senhora conversando com o padre.....	141

Figura 39. Senhora tentando falar com o padre.....	142
Figura 40. Cena de Floriana chorando.....	143
Figura 41. Jerônima afastando Jeca do conflito	144
Figura 42. Floriana impedindo o filho do conflito	144
Figura 43. Floriana impedindo Sigismundo do conflito.....	145
Figura 44. Generosa correndo para parar a briga	146
Figura 45. Cena da briga no lixão.....	147
Figura 46. Dorinha tentando parar a briga.....	147
Figura 47. Diálogo entre Tina e Giovani.....	148
Figura 48. Jeca e Giovani fazem as pazes	148
Figura 49. Duvirgi intervindo na briga dos filhos	149
Figura 50. Cena de argumentações dos personagens	150
Figura 51. Planos fechados de Tina.....	150
Figura 52. Representação da mulher escrava	152
Figura 53. Cena de escravos cantando.....	153
Figura 54. Diferentes cenas dos escravos vendo Celeste e Pedro	153
Figura 55. Casal conversando com a família do Sigismundo	154
Figura 56. Cenas do pilão no momento do tiro	155
Figura 57. Mulher e freira descendo as escadas	156
Figura 58. Mulher chora no corpo do marido morto	156
Figura 59. Cena de Lúria ouvindo a conversa.....	157

Figura 60. LÍria ao lado da casa com a velas.....	157
Figura 61. Dálogo entre LÍria e Nestor.....	158
Figura 62. Cenas do diálogo entre LÍria e Ananias	159
Figura 63. Cenas do diálogo com o padre	160
Figura 64. Nova fazenda da família de Ananias.....	162
Figura 65. Mudança no estilo de vida	163
Figura 66. Cena de Marina e Marcos chegando de charrete	164
Figura 67. Cena do casal com os pais.....	164
Figura 68. Cena dos filhos de Marina e Marcos.....	164
Figura 69. Generosa encontrando as joias	165
Figura 70. Generosa feliz com as joias.....	166
Figura 71. Marina se maquiando	166
Figura 72. Duvirgi maquiada.....	167
Figura 73. Diálogo entre Duvirgi e Polidoro.....	168
Figura 74. Generosa e sua filha indo coletar resíduos.....	170
Figura 75. Cena de Generosa coletando resíduos.....	171
Figura 76. Cena do diálogo entre Generosa e Ananias	171
Figura 77. Cena de Dorinha sendo demitida	172
Figura 78. Cena de Generosa varrendo a frente da casa.....	172
Figura 79. Cena de Generosa secando os pratos	173
Figura 80. Jerônima trabalhando	174

Figura 81. Cena de Jerônima cortando lenha	175
Figura 82. Cena de Jerônima trabalhando	175
Figura 83. Jerônima servindo bebida aos homens da obra	176
Figura 84. Narrativa em que Sigismundo pede a Floriana para preparar o café	177
Figura 85. Cena do Jeca descansando e Jerônima trabalhando	180
Figura 86. Cena de Floriana colocando roupas no varal	180
Figura 87. Diálogo entre Tina e Giovani	182
Figura 88. Tina sendo abraçada pelos filhos	183
Figura 89. Cena de reconciliação do casal	183
Figura 90. Diálogo entre Jerônima e Jeca.....	186
Figura 91. Cena de Jerônima no discurso do deputado	187
Figura 92. Cena do deputado discursando.....	188
Figura 93. Cena do diálogo de Jerônima e o delegado.....	189
Figura 94. Diálogo entre Generosa e o delegado.....	190

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. População residente, por sexo, situação do domicílio do Estado de São Paulo (1980)	88
Tabela 2. População residente de 5 anos ou mais de idade, por alfabetização e sexo, segundo a situação do domicílio no Estado de São Paulo (1990)	90

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Análise das personagens femininas	114
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO 'CAIPIRA'	36
1.1 A gênese do conceito de caipira	36
1.2 Desenvolvimento histórico do tipo humano caipira.....	39
1.3 As tipologias caipiras.....	45
1.4 A produção cultural caipira	52
1.5 A cultura caipira no cinema ao longo dos anos.....	61
2. UMA REFLEXÃO SOBRE CATEGORIAS TRASNVERSAIS AO TIPO CAIPIRA.....	64
2.1 A identidade como problema	66
2.2 A interseccionalidade de gênero da mulher caipira.....	69
2.3 A performance identitária no contexto das instituições sociais.....	74
2.4 Considerações sobre a problemática e ruptura da representação.....	91
2.5 Representação e cinema	104
3. A ANÁLISE DA MULHER CAIPIRA A PARTIR DA FILMOGRAFIA DE AMÁCIO MAZZAROPI	110
3.1 Filmes Amácio Mazzaropi.....	115
3.2 As relações de subalternidade e seus estereótipos	117
3.2.1 Mulheres como figuras subordinadas	123
3.3 Relações étnico-raciais a representação de mulheres negras.....	151
3.3.1 Dinâmicas de poder racial.....	161
3.4 Relações econômicas.....	161
3.4.1. Mulheres e trabalho.....	171
3.4.2 Desigualdade de gênero.....	179
CONCLUSÃO	191
REFERÊNCIAS	196
ANEXO	203
Anexo A - Filmografia Amácio Mazzaropi	203

INTRODUÇÃO

O tema da representação se tornou questão central para compreendermos a sociedade liberal contemporânea, ao menos em seus limites democráticos e republicanos no Ocidente de economia de mercado. Esse conceito ocupa posição nevrálgica na poética, na epistemologia e na política, pois é patente seu papel mediador para a produção do conhecimento ideológico ou científico e para a efetivação da democracia (monárquicas ou republicanas). A hipótese clássica de que o conhecimento consiste em replicar o real (físico e biológico) no intelecto ainda é dominante para a gnose e a episteme de nosso tempo, apesar de fragilizada em alguns pontos. Considerando que a atividade política está sustentada no conhecimento do outro (alteridade como objeto de estudo) como mediador importante das boas ou más relações sociais, o político e o cidadão também se amparam na hipótese clássica de que compreendemos intelectualmente o outro (sua vontade) inteiramente. É nesse sentido que um governante pode dizer que sabe das necessidades do povo, ou que o médico conhece as necessidades do paciente.

A base dinâmica das democracias implica necessariamente um sistema complexo de representantes e representados. Nas sociedades contemporâneas os sistemas indiretos (isto é, representativos) de participação política se tornaram indispensáveis. Não obstante, vale destacar o papel representacional ou representativo dos conhecimentos produzidos pela sociologia e pela antropologia, especialmente a partir dos anos de 1960, para a fundamentação de decisões políticas por parte dos governantes. Estritamente, essa relação entre política e ciência se deu principalmente pela mediação das chamadas categorias sociais e étnicas. Os Estados modernos passaram cada vez mais organizar seus pensamentos e ações com base nas taxonomias sociológicas e antropológicas (ao lado do uso das artes), no sentido de representarem a si e mais adequadamente as vontades e as necessidades dos cidadãos (do povo), apesar da história pluriétnica de países como o Brasil.

A partir de maio de 1968, os movimentos sociais têm desempenhado um papel crucial na sociedade civil organizada, sendo representados por uma variedade de grupos, incluindo mulheres, a comunidade LGBTQIAPN+, o movimento negro, entre outros. Esses movimentos têm destacado demandas significativas que, por sua vez, têm instigado a necessidade de ‘novos’ olhares nos dispositivos de produção do conhecimento e nas instituições de poder.

Essas demandas abrangem uma gama diversificada de questões, desde igualdade de gênero, reconhecimento das identidades LGBTQIAPN+, justiça racial até a promoção de uma sociedade mais inclusiva. A influência desses movimentos vai além do ativismo social,

estendendo-se para a academia, onde há uma crescente necessidade de reavaliar perspectivas tradicionais e garantir uma representação mais equitativa.

O desafio às estruturas de poder e a chamada por uma revisão nos métodos de produção do conhecimento refletem uma busca por mudanças fundamentais na sociedade. Esses movimentos não apenas impactam a academia, mas também têm repercussões nas políticas públicas, moldando debates e influenciando decisões legislativas.

É crucial reconhecer que esses movimentos e suas demandas estão em constante evolução, adaptando-se às mudanças sociais e enfrentando novos desafios. A interseccionalidade dessas lutas sociais destaca a complexidade das questões de identidade, igualdade e justiça social que estão no centro desses movimentos.

Neste estudo, destacamos a aplicação do conceito de interseccionalidade ao analisar a composição de duas distintas paisagens simbólicas, delineadas pelas dicotomias de classe (urbano x rural) e de gênero (masculino x feminino).

O termo "interseccionalidade" é fundamental para uma compreensão mais aprofundada da interação entre essas duas dicotomias. A gênese acadêmica desse conceito remonta a 1989, quando Kimberlé Crenshaw (2002) propôs a inclusão de grupos historicamente excluídos, reconhecendo as contradições internas presentes nessas categorias. A interseccionalidade, enquanto teoria transdisciplinar, busca uma compreensão mais abrangente das complexidades inerentes às identidades e desigualdades sociais. Em contrapartida à tendência de estabelecer hierarquias nos grandes eixos de diferenciação social, como gênero, classe, raça, etnia, cidade, idade, deficiência e orientação sexual, a abordagem interseccional propõe uma visão integrada as categorias, considerando suas interações na produção e reprodução das desigualdades sociais.

As categorias que compõem a identidade de cada indivíduo dentro de um recorte são vastas, incluindo diversas particularidades e interseções. Reconhecer a existência de outros cruzamentos nessas categorias e incorporá-los nas análises é imperativo. A ausência desse reconhecimento pode resultar no esquecimento ou na negligência de certos grupos, e a pertinência deste estudo reside na promoção da pluralidade de perspectivas, contribuindo para uma compreensão mais holística e cientificamente fundamentada das dinâmicas sociais.

A representação da mulher e do homem caipira no cinema enfrenta desafios decorrentes de estereótipos historicamente construídos, com implicações antropológicas, econômicas, sociológicas e políticas. Tais representações frequentemente resultam na simplificação dessas identidades, obscurecendo uma gama de diferenças, interseccionalidades e fronteiras culturais

complexas. Assim, torna-se necessária uma análise crítica acerca do papel do cinema na construção e perpetuação de tais imagens.

Essa análise visa compreender como o cinema pode atuar tanto na reprodução de visões estereotipadas quanto na formação de uma concepção mais abrangente e multifacetada dessas identidades. O estudo das narrativas cinematográficas para a investigação dos mecanismos pelos quais a indústria cinematográfica molda ou desafia construções culturais preconcebidas, influenciando a percepção coletiva sobre grupos sociais específicos.

No contexto do cinema de Amácio Mazzaropi das décadas de 1952 a 1980, a figura do caipira é frequentemente retratada por meio de representações estereotipadas que exageram características como o sotaque, os trejeitos e as vestimentas, resultando na distorção das tradições culturais do interior. Essa representação, ao ser amplificada por diferentes manifestações artísticas, como cinema, literatura, poesia e música, produz uma estética conceitual que reforça categorias culturais simplificadas, em detrimento de uma interpretação empírica mais acurada.

Esse panorama nada mais é do que o retrato da centralidade mediadora (política) das representações discursivas e figurativas da realidade sociocultural influenciada pelos contrastes e tensões políticas e econômicas do cotidiano 'brasileiro' entre a cidade e o campo, que estabelece um olhar urbanizado do meio rural em demasia satirizado que, de certa forma, consegue demonstrar a problematização social do meio caipira que sofre pressões por parte dos processos de urbanização e de industrialização. Em outras palavras, o efeito epistemológico (de conhecimento) gerado pela poética representacional ganha sua força na mesma medida em que cidade e campo se afastam das relações cotidianas, pois a relação com a representação artística se torna preponderante em relação ao contato empírico com a diversidade própria da realidade empírica, que geralmente degenera os conceitos sociológico idealizados ou abstratos.

Esta dissertação de mestrado se concentrou na representação da mulher caipira nos filmes de Amácio Mazzaropi, visando, como objetivo geral, a análise dos elementos constituintes dessa representação. O propósito subjacente da análise residiu na compreensão mais aprofundada do papel desempenhado pela representação cinematográfica da mulher caipira na obra de Mazzaropi. Além de desvelar as características dessas representações, buscou explorar de que forma esses elementos contribuíram para a construção de narrativas, perpetuação ou desafio de estereótipos culturais, e impactaram as percepções sociais da mulher caipira na cinematografia de Mazzaropi. Em última instância, a pesquisa proporcionou ampliar a discussão sobre as implicações culturais e sociais dessa representação, fornecendo insights

para o campo acadêmico e para uma contribuição das dinâmicas sociais representadas no cinema brasileiro.

Para tanto, foram traçados como objetivos específicos:

- a) Conhecer o debate epistêmico sobre representação;
- b) Estudar o debate político e cultural sobre representação;
- c) Localizar o conceito de mulher no âmbito dos debates epistêmico e político da representação (os problemas culturais do patriarcado e do colonialismo estarão presentes);
- d) Tratar o panorama de problemas de gênero e de sexualidade em torno da representação da mulher no cinema;
- e) Posicionar o conceito de caipira no âmbito dos debates epistêmico e político da representação (para cumprir este objetivo abordará a problemática cultural);
- f) Verificar o panorama de problemas em torno da representação do caipira (caboclo, sertanejo) no cinema;
- g) Estabelecer o conceito de mulher caipira no âmbito dos debates epistêmico e político da representação através das problemáticas da interseccionalidade;
- h) Identificar como as interseccionalidades entre gênero, raça, classe e localização geográfica impactam representação da mulher e do caipira no cinema, identificando como essas múltiplas camadas de identidade e opressão são retratadas ou ignoradas nas narrativas cinematográficas.

A representação cinematográfica pode ser entendida como o processo de recriação e comunicação de elementos do mundo real através de imagens em movimento. Esse conceito abrange uma multiplicidade de fatores, incluindo a seleção e manipulação de personagens, eventos, ambientes e ideias, além da expressão dessas escolhas por meio de técnicas e convenções estilísticas específicas ao cinema. Assim, a representação no cinema não é neutra, sendo profundamente influenciada pelo contexto histórico, cultural e político em que a obra é produzida, pelas intenções autorais e pelas expectativas dos espectadores.

Esse fenômeno é complexo e interativo, uma vez que envolve tanto a construção ativa de significados pelo cineasta quanto a interpretação subjetiva por parte do público. O cinema, como arte e mídia, desempenha um papel crucial na formação de discursos, na veiculação de ideologias e na perpetuação de estereótipos sociais. Consequentemente, a análise crítica da

representação cinematográfica deve considerar a maneira como essas representações refletem ou reforçam estruturas de poder e desigualdades sociais.

Além disso, o cinema contemporâneo está inserido no contexto da chamada "crise das representações", um debate que, embora não seja novo, tem se intensificado ao longo do tempo. Desde sua origem, o cinema é uma ferramenta poderosa tanto para moldar quanto para refletir percepções culturais, sociais e políticas. Contudo, essa capacidade traz consigo desafios, especialmente no que diz respeito à representação da diversidade humana e às tensões entre as visões idealizadas e as experiências reais das minorias.

Ao longo da história do cinema, muitas vezes houve uma tendência à simplificação e estereotipagem das identidades humanas, em parte devido às limitações das convenções narrativas, industriais e sociais da época. Isso resultou em representações que não captavam adequadamente a complexidade e variedade das experiências humanas.

Nos tempos contemporâneos, essa crise das representações se tornou mais evidente e urgente, à medida que a sociedade se torna mais consciente das injustiças e desigualdades em relação a questões de gênero, raça, sexualidade, classe e outros aspectos da diversidade. As demandas por uma representação mais autêntica, inclusiva e respeitosa aumentaram, e as falhas e lacunas nas representações tradicionais se tornaram mais evidentes.

Portanto, a crise das representações no cinema pode ser entendida como um desafio contínuo e em evolução para o meio cinematográfico se adaptar e responder adequadamente à diversidade e complexidade da experiência humana, reconhecendo e valorizando a pluralidade de identidades e perspectivas. Esta crise não é algo estático ou facilmente definível, mas sim um processo dinâmico de questionamento e reconstrução das normas e convenções dominantes.

É importante reconhecer que a discussão sobre a 'crise das representações' no cinema não pode ser reduzida a uma única definição ou interpretação, mas sim envolve uma ampla gama de perspectivas e questões inter-relacionadas. Ao abordar esse tema, é fundamental adotar uma abordagem reflexiva e crítica, que reconheça a complexidade e a diversidade das questões em jogo, sem simplificações excessivas ou generalizações inadequadas.

Expressões sintéticas como o trabalhador, o cidadão, a mulher, o homem, o brasileiro, o africano, o europeu, o japonês, o chinês etc. se tornaram verdadeiros biombos responsáveis por acobertarem ou vestirem uma 'túnica' homogênea a diversidade de particularidades e singularidades humanas, segundo suas modalidades poéticas, epistemológicas, políticas, culturais, religiosas, econômicas etc., que se lançam esteticamente para a apreensão por si e pelo outro. Esta dissertação elegeu problematizar duas dessas categorias: a) caipira; b) mulher. Importante frisar que ambas as categorias se interseccionam, de modo que temos uma terceira

categoria: c) a [mulher] caipira. Essa última, como as outras, também registra significativa pluralidade política quanto às figuras e aos significados poéticos e estéticos, de modo que a enquadraremos na especificidade cinematográfica de um determinado diretor e de um determinado tempo histórico.

O contexto da problematização, como anunciado, é o cinema e uma vez não sendo possível uma representação (artística, científica, política) absoluta da mulher caipira, bem como considerando os limites semânticos dessa palavra (caipira) para com as mulheres reais em suas singularidades, investigaremos nesta dissertação sua representação nos filmes do ator e diretor Mazzaropi.

Amácio Mazzaropi foi ator, diretor e produtor. Iniciou sua carreira no teatro e no circo, depois teve sua participação na rádio e na televisão e em 1951 Mazzaropi é convidado para atuar em um longa-metragem, *Sai da Frente*, lançado em 1952. Em seguida vários filmes foram lançados com a participação do ator, até que em 1959 Mazzaropi cria sua produtora P.A.M. FILMES – sigla para Produções Amácio Mazzaropi. No final do mesmo ano lança o filme *Jeca Tatu* (1959), estrelando o personagem caipira *Jeca Tatu*, uma releitura do personagem criado por Monteiro Lobato, na coletânea de contos *Urupês* (1918).

Mesmo após seu falecimento em 1981, Mazzaropi deixou um legado duradouro. Além de sua extensa filmografia, em 1992 foi inaugurado o Museu Mazzaropi¹, apresentando uma exposição permanente intitulada *Mazzaropi, o Brasil e a Felicidade*. Anualmente, durante a semana do dia 9 de abril, celebra-se a *Semana Mazzaropi* em homenagem ao seu aniversário. No ano de 2023, a Semana Mazzaropi foi especialmente marcante, comemorando os 110 anos do artista. O evento, realizado de 4 a 10 de abril, contou com diversas atrações, incluindo shows de viola caipira, peças teatrais, uma mostra dos filmes de Mazzaropi e um festival gastronômico, recriando pratos e drinks icônicos dos filmes.

Outro tributo ao legado de Mazzaropi é o Hotel Fazenda Mazzaropi², anteriormente conhecido como Hotel Studio P.A.M. FILMES. Inicialmente construído em 1975 como alojamento para a equipe de produção, esse espaço de mais de 150 mil m² transformou-se em um hotel fazenda, oferecendo uma ampla gama de opções de lazer. O local é não apenas um testemunho da prolificidade de Mazzaropi, mas também uma oportunidade para os visitantes vivenciarem a atmosfera única dos bastidores das produções cinematográficas do artista.

1 Museu Mazzaropi. Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br>. Acesso em: 22/02/2024.

2 Hotel Fazenda Mazzaropi em Taubaté - SP. Disponível em: <https://www.mazzaropi.com.br>. Acesso em: 22/02/2024.

A construção da figura caipira, personificada por Jeca Tatu, se fundamenta em um discurso repleto de estereótipos, delineando uma representação distorcida que o caracteriza como humilde, atrasado, indelicado, preguiçoso e desinformado. Essa visão, permeada por valores considerados não harmônicos ao contexto do trabalho industrial capitalista e aos códigos urbanos, ganhou relevância em um período de crescimento industrial e urbanização, assim como de reestruturação da cultura no interior paulista. A disseminação desses estereótipos na produção cinematográfica teve um impacto significativo na formação da memória de representações sociais da cultura caipira e na delimitação do espaço rural no cenário cinematográfico brasileiro.

No livro *Capitalismo e Tradicionalismo – Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil* de José de Souza Martins (1975), a construção do caipira no imaginário coletivo é abordada com diversas conotações negativas. Ele é retratado como um ser ingênuo, preguiçoso, desnutrido, doente, maltrapilho, rústico e desambicioso. Estes estereótipos, associados ao morador da zona rural, são explicados como uma releitura de *Urupês*, de Monteiro Lobato (1918), e persistem na construção da "cultura caipira". Apesar da riqueza presente na musicalidade, expressividade religiosa, culinária, moda e produção artística, essa representação continua ligada à ideia de atraso, humildade e desinformação.

Nos filmes de Mazzaropi, há a centralidade de um personagem comumente identificado como sendo da cultura popular caipira. Esse personagem é expresso e visto como um homem inteligente e astuto, que utiliza vestimentas de estampa quadriculada. Seu andar é considerado desajeitado em relação a outras gestualidades do caminhar, assim como seu sotaque é marcado por pronúncias silábicas recebidas como estranhamente fortes, especialmente ao sonorizar a letra “R”. Em sua forma de expressão, também é atribuída ao caipira a constante transmissão de sinceridade nas relações sociais, embora a dissimulação também esteja presente. Essa representação inclui a caracterização do caipira como uma figura inteligente e perspicaz, frequentemente em confronto com personagens urbanos ou considerados “menos caipira”, que buscam vantagens sociais, políticas ou econômicas (Mazzaropi apud Wolf, 1978; Mazzaropi apud Tavares, 1976; Fressato, 2009).

No entanto, essa representação, ao mesmo tempo em que perpetua estereótipos, desafia-os, contrariando a imagem de passividade, o Jeca Tatu incorpora elementos positivos da cultura caipira. Sua musicalidade, expressividade religiosa, culinária típica e produção artística são facetas que transcendem a visão simplista e estigmatizada. Aqui, o Jeca se torna um veículo de preservação e celebração de tradições culturais.

Não obstante, o Jeca Tatu desafia padrões estabelecidos. Sua audácia e, por vezes, a habilidade de tirar vantagem de situações desafia a noção de que a cultura caipira está intrinsecamente ligada à submissão. Essa atitude desafiadora torna o personagem uma voz de resistência contra preconceitos arraigados.

A figura do Jeca Tatu não reflete fielmente a cultura caipira, mas representa uma caricatura estereotipada que serve como veículo para críticas sociais. Ao questionar estereótipos, ele levanta questões sobre estruturas de poder e preconceitos sociais, tornando-se uma peça crucial na desconstrução de visões simplistas e na promoção de uma compreensão mais profunda e respeitosa da cultura caipira.

O artista segundo Duarte no livro *Mazzaropi: uma antologia de risos* (2009) conseguiu arrebanhar histórias e retratar a alma do cidadão brasileiro em sua pluralidade de facetas:

... o pobre trabalhador, o desempregado honesto, o torcedor fanático, o cangaceiro atrapalhado, o puritano atropelado pelo trem da juventude, o pai de família que envergonha o filho doutor pelo jeito simples, o pai de criação que não se importa com o fato de seu filho ser de outra cor, o herói por acaso, o protetor das crianças órfãs, o alvo de todas as chacotas, aquele que fica sem a mocinha no final, aquele que os espertos vão querer enganar e aquele que se dá bem, mesmo quando se dá mal (DUARTE, 2009, p. 13).

Mesmo Mazzaropi representando vários tipos de caipiras, com personalidades e vidas diferentes, estão excluídos muitos outros tipos de caipiras.

A visão de mundo representada nos filmes de Mazzaropi se entrelaça com a análise de Barsalini (2002), destacando a transição do campo para o urbano e as implicações sociais, econômicas e culturais desse período. Mazzaropi, ao trazer para a tela o caipira recém-chegado à cidade, não habituado aos símbolos urbanos, constrói um cinema de memória que cativa um público diversificado em faixas etárias e regiões geográficas, especialmente na região sudeste, onde a cultura caipira se desenvolveu devido à significativa presença dos tropeiros, descendentes de indígenas e bandeirantes.

Essa memória do mundo rural, com um país colonizado e marcado por trezentos anos de escravidão, revela profundas contradições capital/trabalho e reproduções de violência nas escalas microestruturais das relações intrafamiliares. A mulher, frequentemente submetida a uma condição desfavorável, com dupla jornada de trabalho e objetificada em sua imagem/corpo, é representada nos filmes como parte de um tempo em que o Brasil fazia a transição do rural para o urbano. Nesse processo, preconceitos e intolerância aos migrantes, pobres e mulheres eram estilizados, principalmente na produção humorística e nas obras populares de cinema e telenovelas.

Todos os filmes da P.A.M. (Produções Amácio Mazzaropi), nos quais Mazzaropi atuou como personagem principal, apresentam uma narrativa que expressa a identidade desenvolvida a partir da miscigenação do caipira brasileiro, proporcionando um retrato abrangente da história do país. A filmografia enfatiza a polarização entre a cultura tradicional e rural em contraste com a cultura moderna e urbana, problematizando questões socioculturais, políticas, linguísticas e emocionais. A abordagem dos filmes abrange uma variedade de temas, incluindo a sobrevivência no campo, o trabalho rural e suas atividades específicas, a perda de terras, a escravidão, o coronelismo e os conflitos entre as culturas urbanas e rurais. Essas narrativas também refletem a discrepância regional existente na nação brasileira.

Mazzaropi manifesta, especialmente a partir das décadas de 1960 e 1970, uma representação da luta de classes, evidenciando a resistência entre empregados e patrões. O protagonista Jeca, ao trabalhar e dominar a natureza, extrai dela o que oferece. No entanto, esse trabalho não é reconhecido pelas habilidades formais exigidas pelo mercado capitalista ou pela industrialização. Isso muitas vezes resulta na qualificação e representação do Jeca nos filmes como um sujeito preguiçoso, ilustrando a imposição de um sistema de hierarquia colonial e/ou capitalista sobre o trabalhador.

Posto que, os filmes lidam permanentemente com uma ambivalência marcante. Por um lado, há uma valorização da simplicidade da vida caipira, buscando preservar a identidade do caipira, sua linguagem, vestimenta e recursos técnicos, quando ele se desloca para a cidade, as cenas cômicas estão repletas de sentimentos de nostalgia e humanidade, preservando traços identitários de uma tradição/memória. No entanto, essa preservação é realizada por meio de construções estereotipadas que podem suscitar preconceitos relacionados à pobreza.

Por outro lado, os filmes apontam resistência aos padrões estabelecidos pela industrialização e sociedade capitalista, através da demonstração da esperteza, insubordinação e inadaptação do caipira, que tende a escapar de situações opressoras. Essa dinâmica ambivalente de transgressão/subordinação é recorrente nos filmes de Mazzaropi, levantando a questão crucial sobre como essa dinâmica se reproduz ou não nas personagens femininas.

A importância de explorar a representação da mulher nos filmes de Amácio Mazzaropi manifesta-se de maneira significativa nos campos dos estudos de gênero, culturais e no campo da estética, linguagem e da narrativa. As representações do feminino enfrentam desafios em meio às contradições inerentes a um sistema conhecido como patriarcal, que está intrinsecamente ligado à história colonial do Ocidente. Esse sistema é caracterizado por traços autoritários, oportunismo e pelo silenciamento de determinados grupos sociais.

Baraldi (2022) aborda o legado colonial, observando que, embora tenha havido uma concessão de independência política durante o período pós-colonial, persiste um substrato mental colonial nos colonizados. Essa herança contribui para a continuidade de eventos que ecoam as influências colonizadoras na sociedade eurocêntrica contemporânea. Em outras palavras, embora tenhamos conquistado independência legislativa, jurídica e governamental do sistema patriarcal colonizador/colonizado, ainda enfrentamos desafios relacionados à sua mentalidade e práticas econômicas e políticas, especialmente no que diz respeito às mulheres.

Consequentemente, conforme argumenta Lauretis (1987), o gênero está relacionado às questões políticas e aos fatores econômicos de cada sociedade. Os contextos pós-coloniais, com o tempo, favoreceram outras manifestações políticas e econômicas implicadas com o gênero feminino, que tem ganho outros espaços e dinamizou outros já existentes nas categorias da sociedade onde puderam se desenvolver ao longo da história.

A cultura patriarcal, conforme abordada por Baraldi (2022), busca impor sua supremacia silenciando outras culturas, uma questão que atualmente tem mobilizado movimentos políticos, epistemológicos e econômicos. Grupos militantes estão ativamente envolvidos em uma luta para amplificar as vozes das feministas, um exemplo notável sendo o Movimento de Mulheres Camponesas (MMC)³, atuante em diversas regiões do país há mais de 37 anos. Este movimento autônomo tem conquistado avanços significativos, como o reconhecimento da profissão das trabalhadoras rurais, a possibilidade de aposentadoria aos 55 anos e benefícios como salário maternidade.

A modernidade e o mundo contemporâneo, nos países do Ocidente, se estabeleceram com base na desvalorização do rural, cujo fenômeno premente é o êxodo rural; afetando negativamente principalmente mulheres e crianças.

Gubernikoff (2009, p.68) enfatiza na teoria feminista do cinema a análise dos estereótipos midiáticos que são impostos às mulheres, destacando sua função como mecanismos de opressão. Esses estereótipos, ao objetificar a mulher, principalmente ao serem direcionados para audiências masculinas, resultam na anulação de sua condição de sujeito e na supressão de seu papel social. Na cinematografia brasileira, observa-se de forma marcante a influência do sistema patriarcal, refletindo a participação limitada da mulher na sociedade. A reprodução desses conceitos, que retratam a mulher como objeto ou excluída da participação

³ MMC - Movimento de Mulheres Camponesas. Disponível em: <https://mmcbrasil.org/home/quem-somos-e-nossa-missao>. Acesso em: 18/06/2022.

na sociedade produtiva, revela a histórica hegemonia das classes dominantes sobre a cultura oficial.

Nesse contexto, a pesquisa destaca o exame das dimensões relacionadas ao recurso midiático de estereotipia e à forma como o sistema patriarcal reduz a mulher à condição de objeto. A relevância da pesquisa se evidencia pela temática abordada, pela exposição teórica consistente e pela construção argumentativa que proporciona uma compreensão aprofundada do cinema enquanto campo político, cultural, estético e linguístico.

Ademais, ao compreender o gênero feminino inserido em um espaço rural com suas tradições e elementos de uma sociedade nomeada caipira, a ideia de estudar o cinema abordando tal temática, objetiva tratar a representação da cultura caipira que se consolidou no apontamento de tradições dos hábitos e práticas sociais dentro do cinema, em um período de produção dos filmes situados nas décadas de 1950, 1960, 1970 e início de 1980. Este contexto temporal é marcado por uma "modernização conservadora", em que os papéis sociais atribuídos à mulher incluíam responsabilidades como cuidar dos filhos, gerir o lar e servir como auxílio ao marido, detentor de uma posição hierárquica superior.

Indaga-se, portanto, sobre como esses traços de submissão feminina são retratados nas obras cinematográficas de Mazzaropi. A abordagem iconográfica revela-se essencial, englobando aspectos como composição visual, descrição de cenários e manipulação de iluminação, visando examinar a possível subserviência da mulher em relação ao seu corpo, trabalho e dinâmicas familiares. A utilização do humor, ironia e estereotipia, inerentes à genialidade de Mazzaropi, proporciona uma lente perspicaz para compreender as dimensões sociológicas no período de formação do Brasil urbano-industrial.

A questão de gênero no cinema ganha destaque ao desvelar como a cultura patriarcal se manifesta durante um estágio de desenvolvimento econômico-industrial. A análise aprofundada dos filmes do cineasta possibilita a investigação dos entrecruzamentos, contradições e emblemáticos conflitos entre forças tradicionais, como as influências religiosas e o coronelismo, e as forças de ruptura representadas pelos movimentos feministas, especialmente a partir da década de 1940. Nesse período, emergem reivindicações femininas de autonomia no trabalho, nas relações familiares e no domínio sobre o próprio corpo. Elementos cruciais, tais como a subserviência da mulher ao marido, a manutenção de tabus religiosos e a autonomia feminina no contexto laboral, demandam uma análise minuciosa meio das imagens cinematográficas, contribuindo para uma compreensão mais profunda das com representações de gênero nos filmes de Mazzaropi.

Do ponto de vista da relevância pessoal, nossa vida é moldada por experiências pessoais que deixam marcas profundas em nossa identidade. Ao assistirmos a um filme, como espectador, estamos sujeitos a sermos expostos a diferentes visões de mundo, experiências culturais e perspectivas humanísticas, e quando nos identificamos com algum personagem, situação ou tema abordado, somos convidados a refletir sobre nossa própria jornada, desejos e desafios. Essa conexão emocional estabelecida com o cinema tem o poder de nos impactar profundamente, despertando emoções, inspirando reflexões e até mesmo promovendo transformações pessoais.

A representação do caipira no contexto cinematográfico detém uma relevância singular em minha experiência. Durante a infância, frequentei os domicílios e sítios de meus avós nas localidades de Buritama e Turiuba, situadas na região de Araçatuba, interior do estado de São Paulo. A totalidade das férias escolares era dedicada a esses ambientes rurais, proporcionando-me uma imersão direta na vida no campo. Estas experiências incutiram-me uma compreensão profunda da riqueza cultural e do cotidiano das mulheres caipiras.

Recordo-me das interações ao acompanhar meus avós, pais e outros familiares nas tarefas diárias, testemunhando a destreza e vigor no manejo agrícola, as extensas rodas de viola caipira, as festividades religiosas, os eventos de rodeio, a catira, as folias de reis, a culinária característica e as tradições religiosas. Estas vivências fundamentaram minha apreciação pela cultura caipira.

Em particular, durante essas estadias, assistíamos a filmes que retratavam o caipira, nos quais meus avós expressavam grande apreço. Ríamos juntos nas situações cômicas, apreciando a maneira como o protagonista conseguia se desvencilhar de apuros. Meus avós viam nessas narrativas cinematográficas não apenas entretenimento, mas também uma forma de identificação, especialmente nas situações em que o personagem caipira transitava do campo para a cidade.

Contudo, é imperativo salientar que, embora apreciássemos a comédia dessas representações, não deixávamos de reconhecer as limitações e estereótipos muitas vezes presentes nesse gênero cinematográfico. Esta consciência crítica permeia atualmente minha compreensão sobre a representação no cinema, reforçando minha defesa por uma abordagem mais autêntica, respeitosa e valorizada no âmbito cinematográfico.

Corroborando a esta vivência em ter desfrutado das experiências proporcionadas ao longo dos anos, durante a minha graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Metodista de Piracicaba tive a oportunidade enriquecedora de conhecer mais sobre o cinema produzido no interior do país, ao fazer parte de projetos cinematográficos no interior, como por

exemplo: *Rural*⁴ (2019); *Divino Entre Pragas*⁵ (2021); *Você Viu?*⁶ (2023); *Dia de Preto*⁷ (2022); *Massapé*⁸ (2021). Nesta oportunidade pude testemunhar em primeira mão a dedicação e o talento de cineastas, roteiristas e atores locais na criação de obras que retratam a vida rural. Essas produções, como por exemplo: *Vou – me embora pra Paulista* (2012); *Command Action* (2015); *A moça que dançou com o diabo* (2016); *Quem chegar por último* (2016); *Cães Famintos* (2016); *Meninas Formicida* (2017); *Imagem e Semelhança* (2018); *No pulsar da linguagem* (2018); *Casa de Antiguidades* (2020); *Inscrições do Tempo no Corpo Presente* (2021); *Lugar de Ladson* (2022); *Hotel Premier* (2022); entre muitas outras obras cinematográficas do interior que buscaram e buscam desconstruir estereótipos e apresentar histórias autênticas. Essa experiência ampliou minha visão e compreensão da importância da representação da mulher caipira no cinema, bem como das particularidades e desafios enfrentados por essas produções.

⁴ Em um retrato cativante da cidade de Jumirim, localizada no interior do estado de São Paulo, somos convidados a mergulhar no cotidiano de Dona Lena e sua neta Gabriela. Apesar da diferença de idade, suas mentalidades surpreendentemente convergem, revelando pensamentos únicos que fogem do convencional.

Acompanhamos de perto o seu cotidiano, imerso na natureza e na simplicidade do campo. Dona Lena e Gabriela nutrem uma profunda ligação com o ambiente que as rodeia, demonstrada através do cuidado dedicado aos animais e da atenção às atividades agrícolas. A riqueza da diversidade animal e vegetal que as rodeia não só faz parte das suas vidas, como também é uma fonte de felicidade genuína para elas.

⁵ No ano de 1830, a cidade de Tietê, localizada no interior de São Paulo, foi assolada por uma epidemia que ceifou muitas vidas, obrigando a cidade a entrar em quarentena. A tragédia só encontrou seu desfecho através de um milagre que até hoje é comemorado pelos moradores como um marco de superação e fé.

A comunidade se viu mergulhada no desespero, diante da devastação causada pela doença que se espalhava rapidamente. A cidade mergulhou em um estado de isolamento, com famílias separadas e vidas desestruturadas enquanto lutavam para conter a propagação do mal que assolava suas vidas.

Este acontecimento histórico deixou marcas profundas na alma da cidade e dos seus habitantes, tornando-se uma parte indelével da sua identidade coletiva. Hoje, em 2021, a humanidade está novamente enfrentando uma situação semelhante devido à pandemia de COVID-19, trazendo à luz paralelos assombrosos com o passado e com a incerteza da realização de um novo festival.

⁶ Num cenário de avistamentos semanais em todo o mundo, os rumores de algo que poderia ser de outro planeta ecoam nas cidades do interior, e este documentário investiga este intrigante fenômeno. Misturando atores e pessoas reais, o filme propõe-se explorar e captar as narrativas por detrás destas supostas aparições de seres extraterrestres, através de entrevistas a habitantes locais e diálogos de atores.

O documentário procura não só documentar as histórias e crenças dos habitantes locais, mas também provocar uma reflexão profunda sobre o desconhecido. À medida que a narrativa se desenrola, as experiências destes avistamentos conduzem a uma investigação mais alargada sobre a natureza da realidade e da própria existência desses seres no interior de São Paulo.

⁷ Num futuro despótico, Carolina se prepara para o “Dia de Preto”, ou Dia de Zumbi dos Palmares. Único dia em que os negros podem sair livremente para celebrar a sua negritude. Mas como uma mulher negra de 65 anos pode ficar linda para um dia especial? O dia em que você puder ir ao local onde seu filho foi morto por um segurança em frente a um shopping. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt27611822/?ref_=nm_filmg_i_3_dr. Acesso em: 12/02/2024.

⁸ *Massapé* foi desenvolvido a partir da pesquisa histórico-cultural da saga da família Silva desde a sua saída do interior de Minas Gerais até a sua chegada em Piracicaba, São Paulo, nos anos 60, com o objetivo de trabalhar no corte da cana, vislumbrando um futuro melhor. A pesquisa parte de algumas memórias familiares, de causos locais, entremeados com trechos da linguagem popular selecionados das obras do escritor mineiro Guimarães Rosa. É sobre estes heróis que o Andaime Teatro edifica seu trabalho, instigado e seduzido por sua própria condição de artista itinerante, popular e resistente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ART80kJeo-g>. Acesso em: 12/02/2024.

Através do contato direto com esses profissionais e a participação em festivais de cinema do interior como *Filma Bauru*⁹; *Festival Mazzaropi*¹⁰; *Festival de Marília*¹¹; *Festival Brasileiro de Nanometragem*¹²; *Festival de Cinema de Paulínia*¹³; *Festival Curta Campos do Jordão*¹⁴; *Festival Curta Velho Oeste*¹⁵; etc., e atuando em grupos coletivos como *Kino-Olho*¹⁶; *Cena 14*¹⁷; *ICINE*¹⁸ e *Incubadora de Artistas*¹⁹ pude compreender a importância de dar voz e espaço às mulheres caipiras na criação e produção cinematográfica. Essas oportunidades de trabalho me permitiram conhecer suas lutas, anseios e aspirações, bem como os desafios específicos que enfrentam na indústria cinematográfica dominada por centros urbanos. Além disso, ao conhecer o cinema do interior, descobri uma rica diversidade de narrativas e perspectivas que muitas vezes são negligenciadas nas produções cinematográficas convencionais. Essas obras não apenas enriquecem a cultura cinematográfica do país, mas também contribuem para a valorização e preservação das tradições culturais e do patrimônio das comunidades rurais.

A partir dessas experiências, concluí que o cinema do interior desempenha um papel fundamental na ampliação da representatividade e no fortalecimento da identidade das mulheres caipiras. É crucial apoiar e incentivar a produção e a distribuição dessas obras para fomentar a diversidade e a igualdade no cenário cinematográfico nacional.

9 Festival de curtas, videoclipes, videoarte do interior litoral paulista. Disponível em: <https://www.instagram.com/filmabauru/>. Acesso: 12/02/2024.

10 Mostra competitiva de curtas 2º Festival Mazzaropi. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/festival-mazzaropi-abre-inscricoes-para-curtas-metragens>. Acesso: 12/02/2024.

11 Festival de cinema de Marília. Disponível em: <https://www.marilia.sp.gov.br/portal/noticias/0/3/13102/festival-de-cinema-de-marilia-recebe-inscricoes-de-filmes-ate-15-de-novembro-e-obras-inscritas-concorrem-ao-curumim>. Acesso: 12/02/24.

12 Festival de filmes com duração máxima de 45 segundos. Disponível em: <https://www.festivaldenanometragem.com.br/>. Acesso em: 12/02/2024.

13 Festival de cinema de Paulínia. Disponível em: <https://www.paulinia.sp.gov.br/secretarias?id=31&Titulo=Festival+de+Cinema>. Acesso: 12/02/2024.

14 Festival de curtas-metragens de Campos de Jordão – SP. Disponível em: <http://www.fccj.com.br>. Acesso: 12/02/2024.

15 Festival de curtas-metragens em Assis – SP. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2023/10/24/programacao-do-festival-curta-velho-oeste-comeca-nesta-terca-feira-em-assis.ghtml>. Acesso: 12/02/2024.

16 Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/historia/>. Acesso em: 12/02/2024.

17 Rede de Produtores de Audiovisual de Piracicaba que buscam promover cultura e trabalhos voltados ao setor. Disponível em: <https://www.instagram.com/cena14audiovisual/>. Acesso em: 12/02/2024.

18 Rede de cineastas, produtores e exibidores do interior de SP. Disponível em: <https://www.icineforum.com.br>. Acesso em: 12/02/2024.

19 Uma iniciativa que tem como objetivo o fomento às artes em geral, localizada em Atibaia – SP. Disponível em: <https://www.instagram.com/incubadoraart/>. Acesso em: 12/02/2024.

Ao advogar pela promoção da diversidade, refiro-me ao reconhecimento e à celebração da multiplicidade de narrativas provenientes de distintas comunidades e realidades. Essa ação contribui para enriquecer a experiência do espectador e consolida uma representação mais fidedigna e inclusiva da diversidade cultural presente no território nacional.

Ademais, ao abordar a igualdade, aludo ao princípio que preconiza a garantia de equidade nas oportunidades e nos recursos destinados à produção cinematográfica. Isso implica assegurar que mulheres caipiras e outros grupos sub-representados tenham acesso equitativo a financiamento, produção e distribuição, propiciando um campo de atuação mais justo e igualitário na indústria cinematográfica. Ao fomentar ativamente o cinema do interior, contribuimos para a construção de um cenário cinematográfico mais diversificado e equitativo, onde um leque mais amplo de perspectivas e experiências é devidamente reconhecido, celebrado e valorizado.

Essa conexão pessoal me fez valorizar a necessidade de desconstruir estereótipos e promover uma representação mais justa e respeitosa da mulher caipira no cinema. Hoje, como defensora da representação diversa e inclusiva no cinema, acredito que é fundamental que mais filmes e produções audiovisuais explorem as múltiplas facetas da mulher caipira, essa representação autêntica não apenas honra a contribuição dessas mulheres para o desenvolvimento do meio rural, mas também promove uma maior compreensão e apreciação da cultura caipira como um todo.

Em resumo, minha ligação pessoal com a mulher caipira e o ambiente rural me fez reconhecer a importância da representação no cinema. É crucial que as histórias das mulheres caipiras sejam contadas, valorizando suas contribuições, pois a maneira como as pessoas são retratadas afeta a autoestima e o senso de pertencimento. Representações positivas no cinema podem empoderar os indivíduos, inspirar empatia e permitir que se vejam como são, contribuindo para a aceitação e inclusão social.

Outro fator de relevância do interesse sobre o assunto são as pesquisas e produções acadêmicas, sendo de grande importância para o estudo e conhecimento sobre outros pesquisadores e suas devidas pesquisas. Exponho aqui alguns essenciais, como a pesquisa sobre vida e obra de Mazzaropi realizada por Barsalini (2002) e Fressato (2011), que ofereceram uma análise profunda sobre o papel de Mazzaropi na representação da cultura popular em seus filmes. Amaral (2020) contribuiu significativamente com seu estudo sobre a representação da mulher caipira no cinema de retomada, enquanto Tolentino (2001) ofereceu uma visão abrangente sobre o contexto rural brasileiro. Rodrigo Silva (2024) está atualmente desenvolvendo um estudo sobre paisagens sociais e o lugar cinemático, com foco especial na região rural no filme *Tapete Vermelho* (2006). Esses trabalhos proporcionaram insights para a

base teórica e metodológica desta dissertação, contribuindo para uma compreensão do objeto de estudo.

Dentre os periódicos avaliados pelo Sistema Qualis da Plataforma Sucupira²⁰ da CAPES foi encontrado uma revista sobre o Cinema Caipira na área de Comunicação e Informação.

Alguns grupos de estudos buscados nos Diretórios dos Grupos de Pesquisa no Brasil²¹ na plataforma Lattes, entre eles *Poéticas Femininas, Políticas Feministas: a mulher está no cinema* da instituição UFMG, na área de Comunicação, e *Corpo, Cultura e Consumo* da instituição UFS, na área de Antropologia.

A fim de analisar a personagem da mulher caipira no cinema de Mazzaropi para esse estudo foi essencial alguns procedimentos para traçarmos o universo de nosso objeto devido grande quantidade de filmes (Anexo A) viu-se necessidade de uma amostra de filmes, portanto, os filmes escolhidos para este estudo são: *Jeca Tatu* (1959), *Jeca e a Freira* (1967), *Um Caipira em Bariloche* (1973) *A Banda das Velhas Virgens* (1979). A seleção dos quatro filmes da filmografia de Amácio Mazzaropi foi conduzida mediante a aplicação de critérios metodológicos que almejavam harmonizar a profundidade analítica com a abrangência representativa. Este processo foi norteado por considerações estratégicas, visando atingir objetivos específicos dentro do escopo da pesquisa, com especial atenção à viabilidade do estudo, considerando as limitações de tempo e recursos disponíveis. Dada a vasta extensão da filmografia do diretor, a escolha de um número moderado de filmes se mostrou mais pragmática, permitindo uma investigação minuciosa de cada obra, facilitando a coleta de dados, análise crítica e formulação de conclusões substanciais.

Logo, estes foram analisadas as personagens femininas, como a figura da mãe, filha, empregada, esposa do patrão, a partir das instituições sociais: família, trabalho, escola, igreja e estado. Entendemos que a articulação dessas instituições promove uma jornada no seu envolvimento na narrativa. A narrativa é um processo de discurso de um conjunto de acontecimentos sejam eles não-ficcionais ou ficcionais, de um determinado tempo e espaço, tendo como forma de manifestação a fala, a escrita, a fotografia, entre outros como o cinema que é de nosso interesse para esse estudo. A narrativa de um filme está envolvida com a forma com que o diretor pretende contar a história, a fotografia, o som, a montagem são alguns dos

20 PLATAFORMA SUCUPIRA. Qualis Periódicos. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>. Acesso em: 20/05/2022.

21 DIRETÓRIOS DOS GRUPOS DE PESQUISA NO BRASIL. Lattes. CNPQ. Disponível em: <https://lattes.cnpq.br/web/dgp/home>. Acesso em: 06/06/2022.

elementos técnicos cinematográficos que compõem a narrativa e que irão moldar a forma da história. Cada diretor tem sua perspectiva narrativa, assim como Mazzaropi tem sua perspectiva da figura feminina caipira, outros diretores também apresentam outras perspectivas. Para esse estudo optamos em analisar os filmes de Amácio Mazzaropi.

Antes de falar sobre a metodologia, é relevante ressaltar a natureza interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) - UFS, pois isso enfatiza a amplitude e a diversidade de abordagens permitidas pelo programa. A influência do cinema no domínio do conhecimento é passível de análise por diversas disciplinas, tais como Estudos de Cinema, Comunicação, Sociologia, Antropologia, História, Literatura, Psicologia, Estudos Culturais, entre outras. Cada uma destas disciplinas contribui com perspectivas distintas para a compreensão e interpretação do cinema, interdisciplinarmente e facultando a exploração de uma miríade de temas e problemáticas.

Em síntese, o cinema proporciona oportunidades para estudos e pesquisas que utilizam narrativas sociais como catalisadores de reflexões críticas e investigação dos impactos do cinema na tessitura societária. Cito aqui está presente pesquisa que se configura como uma análise investigativa das narrativas sociais presentes no cenário cinematográfico brasileiro, integrada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) - UFS. Nesse contexto, é crucial ressaltar a natureza interdisciplinar do programa, que favorece uma abordagem holística e integrada no estudo do cinema e das narrativas sociais. No cerne dessa pesquisa reside a compreensão das narrativas sociais como reflexos das complexidades sociais, atuando como transmissores de valores, mensagens e representações. Destaque-se a representação da mulher caipira como eixo central, possibilitando uma análise crítica acerca de como as narrativas cinematográficas contribuem para a construção da identidade feminina na cultura caipira.

Ao entrelaçar a pesquisa sobre a mulher caipira com o contexto mais amplo das narrativas sociais, este estudo transcende a mera análise cinematográfica, explorando como o cinema espelha as dinâmicas sociais e proporciona uma lente para a compreensão das interações culturais, dos papéis de gênero e das representações regionais. A consonância com o PPGCINE é patente, uma vez que o programa se propõe a investigar o cinema como meio fundamental para narrativas que não só refletem, mas moldam as realidades sociais. Essa pesquisa sintoniza-se ao programa ao apresentar uma análise das narrativas sociais no contexto da cultura caipira, sublinhando a diversidade e complexidade das experiências representadas no cinema brasileiro.

Em conclusão a esse comentário, ao integrar narrativas sociais à análise da representação da mulher caipira, este trabalho não apenas se insere no cenário acadêmico, mas

resplandece como uma peça substancial para o entendimento da intrincada relação entre cinema e sociedade. A pesquisa não apenas contribui para uma compreensão mais aprofundada do papel do cinema na construção de narrativas sociais, mas também contribui com o programa ao apresentar uma perspectiva pertinente para possíveis diálogos no programa.

Os métodos aplicados a essa pesquisa tem início com uma revisão bibliográfica para embasar a análise dos filmes. Foram consultados estudos e sistemas teóricos relevantes sobre cinema brasileiro, estudos culturais, gênero e representações femininas no contexto cinematográfico. Ao longo da pesquisa, foi incentivada uma reflexão crítica sobre as representações da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi, questionando estereótipos, preconceitos e a reprodução de padrões culturais que possam estar presentes nas obras.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro foi discutido o conceito de "caipira" com base em estudos de Cornélio Pires (2002), Cascudo (2005), Candido (2017) e Darcy Ribeiro (2023). Iniciamos com a conceitualização do termo, seguido pela história, os tipos e a cultura caipira. O objetivo deste capítulo foi para introduzir o contexto caipira no início do estudo.

No segundo capítulo, foram investigadas as bases conceituais subjacentes, refletindo sobre a questão identitária com Kwame Appiah (2018), a interseccionalidade com Kimberlé Crenshaw (2002) e Akotirene (2019). O estudo analisa também as instituições sociais fundamentais - Família, Escola, Trabalho e Estado - com base nas teorias de Durkheim (1999-2011), Foucault (1999) e Weber (2004), em conjunto com dados demográficos extraídos dos censos da região do estado de São Paulo entre 1950 e 1990. Este período foi intencionalmente selecionado por coincidir com os lançamentos dos filmes de Mazzaropi, os quais foram objeto de análise nesta pesquisa, assim como com o êxodo rural, um movimento demográfico caracterizado por significativos impactos nas comunidades rurais. A utilização desses dados estatísticos possibilita uma compreensão da realidade da época, uma vez que o cinema, embora seja uma forma de ficção, também constrói uma representação da realidade.

O capítulo abordou também o conceito da representação, começando com a crítica de Francis Bacon (1979) [1620] à visão do século XIX e avançando para Saussure (2012) [1916], Michael Foucault (2002) [1966], e Stuart Hall (1992-2016) no século XX. E por fim a representação, especialmente no contexto cinematográfico com autores como Jacques Aumont (1995), Christian Metz (2007) e Bazin (2014).

No terceiro capítulo, focamos na análise cinematográfica das representações da mulher caipira, com ênfase nos aspectos visuais, cênicos, narrativos e simbólicos. Iniciamos expondo as narrativas dos filmes *Jeca Tatu* (1959), *Jeca e a Freira* (1967), *Um Caipira em Bariloche*

(1973) e *A Banda das Velhas Virgens* (1979), delineando a figura do "Jeca" diante dos dilemas centrais de cada trama. Essa análise foi embasada nos arquétipos femininos caipiras, com destaque para a influência das teorias de Jacques Aumont (2009) na exploração da dimensão simbólica e questões identitárias. Além disso, utilizamos os termos técnicos de Joseph Mascelli (2010) para analisar enquadramentos, movimentos de câmera e atuação das personagens femininas. Nosso objetivo foi revelar os estratos simbólicos subjacentes das mulheres caipiras, com base no que foi discutido nos capítulos 1 e 2.

Em suma, este estudo sobre a representação da mulher caipira nos filmes de Amácio Mazzaropi integra uma análise crítica fundamentada em teorias culturais, sociológicas e cinematográficas. Ao abordar a construção da identidade feminina caipira através da narrativa cinematográfica, a pesquisa oferece uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais refletidas e moldadas pelo cinema brasileiro. Este trabalho contribui para os estudos de cinema ao explorar como Mazzaropi, através de suas obras, cria e perpetua representações que dialogam com o contexto cultural e histórico da sociedade brasileira.

1. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO ‘CAIPIRA’

No cerne da cultura brasileira, a figura do caipira se destaca como um elemento singular, representando não apenas um estilo de vida, mas um conjunto de práticas, valores e tradições profundamente enraizados na geografia e na história do país. Este capítulo propõe uma exposição da figura do caipira, sua história, e sua cultura, buscando desvendar suas origens, sua evolução ao longo do tempo e seu impacto nas dinâmicas sociais e culturais. Ao adentrar o universo caipira, é imperativo compreender suas relações entre o ambiente geográfico, as práticas agrárias e a formação identitária desse grupo.

A trajetória do caipira, aqui analisada, não é apenas uma narrativa histórica, mas um estudo multidisciplinar que contempla antropologia, linguística, história e sociologia. A investigação visa entender como fatores como a colonização, as influências indígenas e africanas, além das transformações econômicas, moldaram a cultura caipira e a mantiveram viva no panorama brasileiro.

O capítulo visa lançar luz sobre a riqueza e a diversidade da identidade caipira, contribuindo para o entendimento mais amplo das dinâmicas culturais que permeiam o Brasil. Iniciamos essa parte com o conceito de caipira trazendo os seguintes autores e suas ideias, Pires (2002), Cascudo (2005), Candido (2017). Após estabelecermos uma base do nosso indivíduo, exploraremos a história de sua formação, utilizando as obras de Pires (2002), Candido (2017) e Darcy Ribeiro (2023). Discutiremos também os tipos de caipira presentes em nosso território brasileiro, conforme abordado por Pires (2002) e Darcy Ribeiro (2023). Por fim, examinaremos a cultura caipira, incorporando as perspectivas de Cascudo (2005), Candido (2017), Darcy Ribeiro (2023), a fim de proporcionar uma visão abrangente e aprofundada sobre esse elemento crucial da identidade brasileira.

1.1 A GÊNESE DO CONCEITO DE CAIPIRA

A palavra “caipira” carrega consigo um peso que reflete diversas formas de preconceito. Seja direcionado a trabalhadores rurais, homossexuais, mulheres, ou qualquer outro grupo, percebemos que o preconceito se manifesta em diferentes nuances. No caso do termo “caipira”, observamos uma tentativa de desmerecer o brasileiro que vive no campo, rotulando-o como uma parte pequena e menos significativa da sociedade.

Essa rotulagem não é única; existe “o caipira”, “o caiçara”, “o quilombola”, “o índio”, e o preconceito muitas vezes está intrinsecamente ligado na própria palavra. Nas comunidades caipiras, percebemos como as pessoas se sentem menosprezadas por outros setores da sociedade que erroneamente se veem como superiores.

Nas vastas extensões geográficas do Brasil, destaca-se um fenômeno cultural denominado por diversas nomenclaturas regionais, revelando nuances específicas em diferentes localidades:

[...] aldeão e camponês em Portugal; “roceiro” no Rio de Janeiro, Mato Grosso e Pará; tapiocano, babaquara e muxuango em Campo Grande dos Goitacazes; matuto em Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas; casaca e bahiano no Piauí; guasca no Rio Grande do Sul; curau em Sergipe; e tabaréu na Bahia, Sergipe, Maranhão e Pará. (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1889, apud, CASCUDO, 2005, p. 223).

Este fenômeno, comumente conhecido como "caipira" tem suas raízes na simplicidade do homem do campo diante dos enigmas do desconhecido, de seu isolamento e da densa conexão com a natureza. Segundo Cornélio Pires:

[...] Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos no tupi-guarani “Capiabiguara”. Caipirismo é acanhamento, gesto e ocultar o rosto; neste caso, temos a raiz “caí” que quer dizer: “Gesto do macaco ocultando o rosto” “Capipiara”, quer dizer o que é do mato; “Capia”, de dentro do mato: faz lembrar o “capiou” mineiro, “Caapi” - “trabalhar na terra, lavrar a terra” - “Caapiara”, lavrador. E o “caipira” é sempre lavrador. Creio ser este último caso mais aceitável, pois, “caipira” quer dizer “roceiro”, isto é, lavrador. Sinônimos de “caipira” quer dizer “roceiro”, isto é, lavrador. Minas; “quejero”, em Goiás; “matuto”, Estado do Rio e parte de Minas; “mandi”, sul de São Paulo; guasca ou gaúcho no Rio Grande do Sul. “tabaréu”, Distrito Federal e alguns pontos do país; “caiçara”, no litoral de São Paulo e em todo o país, “sertanejo”. (PIRES, 2002, p.106).

Essas diversas expressões atribuídas ao “caipira”, tem origens controversas e variadas sobre sua etimologia, surgem influências do tupi “ca-pira”, línguas africanas e quimbundo “kaá'pÿra”, abrangendo significados como cortador de mato, morador do mato, matuto e tabaréu. Elas não apenas evidenciam a riqueza da diversidade antropológica presente no território brasileiro, ressaltando as peculiaridades culturais de cada região, mas também contribuem para a compreensão do patrimônio cultural do país.

Entretanto, o termo "caipira" transcende sua mera conotação geográfica, abarcando um conjunto de tradições, valores e práticas sociais. Estes elementos são reflexos da interseção de influências históricas e étnicas que moldaram a formação da sociedade brasileira. Segundo Câmara Cascudo (2005, p. 223) em seu dicionário, a designação "caipira" é atribuída ao habitante do interior, caracterizado por sua rusticidade, timidez, e uma certa desajeitada

simplicidade, porém, espertamente astuta. Segundo essa definição, o caipira é aquele indivíduo rústico, seja homem ou mulher, que reside fora dos centros urbanos, destituído de instrução formal ou refinamento social, revelando-se desprovido da habilidade para se vestir adequadamente ou se apresentar em público.

O conceito de "rústico", conforme explorado por Antonio Candido (2017, pg. 25), transcende a mera designação rural ou a conotação de algo rude e tosco, embora abrace esses significados. Em contraste com "rural", que se concentra principalmente na localização, o termo "rústico" almeja comunicar um conceito mais abrangente, referindo-se ao âmbito social e cultural. No cenário brasileiro, o termo aponta para as culturas tradicionais ligadas ao estilo de vida rural, não retratando esse indivíduo com hábitos pejorativamente rotulados como "caipira" e sim como um personagem distintivo na construção da nossa sociedade. Trata-se do morador que 'sobrou' dos primórdios da colonização de São Paulo, resultado do cruzamento entre portugueses e indígenas.

Os caipiras, em sua origem, eram bandeirantes mamelucos, uma fusão entre brancos e indígenas. Atualmente, essa categoria é denominada "caboclo". Mameluco, como definido por Cascudo (2005, p. 543), refere-se ao filho de branco com mulher indígena, um indivíduo que, assim como seu progenitor indígena, não acumula riquezas e vive o presente sem se preocupar com o futuro. O termo "mameluco" remonta à antiga grafia "mamaluco", uma contração de "mamairuúca", que significa o misturado, desvinculado do mameluco oriental do sultão El Malek-Saleh, do Egito, sendo a semelhança puramente fortuita.

Por sua vez, "caboco", termo originalmente utilizado pelos bandeirantes para descrever os mestiços mamelucos, resultado da união entre brancos e indígenas. É uma expressão que designa o indígena, o nativo, o mestiço de branco com índia, caracterizado por sua cor acobreada e cabelo liso. Essa designação é comumente associada aos habitantes dos sertões, sendo frequentemente utilizada para descrever o caboclo do interior, que é visto como desconfiado. Historicamente, o termo era sinônimo oficial de indígena até o final do século XVIII. No folclore brasileiro, entretanto, o caboclo foi retratado de forma humilhante, como um indivíduo crédulo e incapaz, uma representação originada pela literatura branca que buscava justificar a subalternidade do caboclo. A etimologia de "caboco" remonta às palavras "caá", que significa mato, monte ou selva, e "boc", que significa retirado, saído, provindo, indicando alguém que vem do mato. Essa expressão é uma representação fiel da impressão popular, denotando o nativo, o indígena, o caboclo-brabo, o roceiro, o matuto-bruto, crédulo, mas ocasionalmente astuto e zombeteiro. Mesmo para os letrados que escrevem "caboclo", a pronúncia mais popular é "caboco" (Cascudo, 2005 p. 210-211).

Portanto, o termo "caipira" revela-se como um dos arquétipos distintivos que caracterizam o indivíduo do meio rural brasileiro, adotando diversas designações conforme as particularidades de cada região do país. A expressão frequentemente associa-se àquele que não se alinha aos padrões civilizados de comportamento.

O caipira, em sua essência, representa o habitante do campo imerso em uma sociedade relativamente homogênea, onde os valores tradicionais exercem uma influência proeminente. A complexidade desse conceito ressalta uma representação singular do indivíduo rural brasileiro, evidenciando características culturais e sociais específicas. Distinguir claramente as influências portuguesas das indígenas torna-se um desafio, o que ressalta a importância agora em explorar a história do caipira para compreender suas origens e a evolução desse arquétipo ao longo do tempo.

1.2 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO TIPO HUMANO CAIPIRA

A gênese da vida caipira remonta ao período do bandeirismo, iniciativa protagonizada por paulistas durante o século XVI, cujo escopo era explorar e expandir o território brasileiro. Este movimento desempenhou não apenas um papel vital na expansão geográfica, mas também exerceu influência na conformação da vida e cultura das comunidades rurais, contribuindo para o estabelecimento das tradições caipiras.

O bandeirismo pode ser conceituado como um extenso fenômeno colonizador de invasão ecológica, trazendo implicações substanciais para a sociabilidade grupal. Adotando métodos distintos de ocupação territorial, configurou dinâmicas nas relações inter e intra-grupais, assumindo uma narrativa autoritária, na qual dissidentes eram confrontados com a opção de abandonar ou adaptar-se à nova realidade.

Este processo foi delineado pela fusão entre a herança portuguesa e a cultura dos primitivos habitantes da terra. Candido (2017) caracterizou a "paulistânia" como o epicentro da fusão e expansão nas regiões onde se estabeleceram o que compreendemos como a cultura caipira, consolidando-se como uma expressão vinculada ao estado de São Paulo, abrangendo também regiões do Paraná, sul de Minas Gerais, Triângulo Mineiro, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Goiás. A contribuição dessa fusão, foi crucial para a construção de uma identidade singular associada à vida caipira no Brasil, evidenciando a interação entre diversas influências culturais e ambientais.

Na conjuntura histórica em questão, é imperativo destacar a ação brutal dos bandeirantes no que concerne à captura e subjugação dos indígenas. Entre os séculos XVI e XVIII, essas expedições desempenharam um papel crucial na fundação do estado de São Paulo, batizando diversas cidades, como Pacaembu, Tucuçuí, Jaraguá, Piracicaba, Sorocaba, Itapetininga, Tietê, Tatuí, Itararé, Taubaté e Guaratinguetá, a partir da língua geral paulista.

Apesar de assumirem um protagonismo controverso, financiado pela Coroa Portuguesa, os bandeirantes dedicavam-se de maneira primordial à captura de indígenas para escravizá-los. Essa prática desumana era impulsionada por uma mentalidade de imposição cultural, na qual os bandeirantes forçavam os indígenas a se enquadrarem em padrões estranhos à sua cultura nativa. O lema era claro: ou se submeta e aceite essas imposições ou abandone sua terra ancestral. Esse capítulo sombrio do bandeirismo deixou marcas indeléveis, na ocupação territorial e na formação de valores e práticas culturais distintas, evidenciando a violência e a barbárie que permeavam suas ações.

No século XVII, os bandeirantes diversificaram suas atividades, voltando-se para a busca de ouro e pedras preciosas, além do tropeirismo, que os levou a deslocar-se de São Paulo para a região sul, marcando cidades como Paranaguá (SC), Curitiba (PR), São Francisco (SC), Florianópolis (SC) e Laguna (SC). Os tropeiros, também chamados de “birivas” pelos gaúchos primitivos, representaram os habitantes paulistas que ocuparam as regiões da serra gaúcha.

Esse fenômeno inesperado resultou em uma migração significativa para a região durante o ciclo do ouro, constituindo um episódio na história do Brasil colonial. Essa fase foi marcada por uma intensificação da violência, com os bandeirantes sendo co-responsáveis pela dizimação das populações indígenas e pela conquista de novas fronteiras que compõem o território brasileiro contemporâneo. Durante suas explorações, os bandeirantes adaptavam-se a cada região, estabelecendo roças ao longo dos caminhos cobertos por densas florestas. Os habitantes rurais invadiam essas terras, iniciando um ciclo prejudicial de incêndios, desmatamento, cultivo de roças e construção de ranchos temporários. Após algum tempo, mudavam-se para outro local, repetindo o mesmo processo e perpetuando essa prática de degradação ambiental.

As áreas cultivadas pelos bandeirantes foram fundamentais para garantir sua subsistência, dando origem aos pratos característicos da culinária caipira. Apesar de contribuir para a expansão territorial, esse período foi caracterizado por conflitos e impactos devastadores sobre as comunidades nativas, evidenciando a complexidade e as contradições da formação histórica do Brasil.

Assim, a formação do povo caipira brasileiro resultou do processo de miscigenação entre indígenas, negros e brancos de diversas origens. Cada grupo, com suas tradições distintas,

enfrentou a necessidade de adaptação para garantir sua sobrevivência diante do novo modo de vida deste território. Com a descoberta de ouro em Minas Gerais, foram fundadas as cidades de Ouro Preto, Brumadinho Mariana e Belo Horizonte.

Diante do esgotamento das minas de ouro e dos desdobramentos da guerra dos m'boaba, seguidos pela formação do estado de Minas Gerais, muitos bandeirantes e tropeiros paulistas, acabaram se afastando de vez da região mineradora, essa população dispersou-se, com uma parcela significativa migrando para novas áreas de mineração, como Goiás e Mato Grosso. No entanto, uma porção expressiva optou por permanecer na região.

Os que permaneceram estabeleceram-se como produtores independentes, voltando-se à agricultura, cultivando terras para o plantio de milho, e à criação de animais, incluindo porcos, galinhas e vaquinhas. Destaca-se a produção de queijo como elemento integrante e vital de suas atividades econômicas. Esses acontecimentos marcaram o surgimento do povo caipira, cuja trajetória reflete a dinâmica complexa e as transformações ocorridas durante o ciclo do ouro no Brasil colonial.

Portanto, o termo "caipira" tem suas raízes na primeira miscigenação entre os colonizadores portugueses, os indígenas e os negros, representando um homem livre que se distanciou do cruel trabalho escravo, uma triste realidade na história do Brasil. O caipira valoriza a liberdade, ao passo que o escravo não tinha alternativas; ambos, contudo, são dignos e igualmente importantes em sua condição humana.

Enquanto os escravizados eram tratados como animais, comprados e desprovidos de escolhas, o caipira, agora com seu próprio sertão, tinha a possibilidade de escapar. Recusar-se a trabalhar significava liberdade. Preferiam comer espiga de milho a se submeterem ao trabalho forçado. Assim, o caipira marcou o início do processo histórico de formação do Brasil.

Inicialmente, os primeiros núcleos caipiras estabeleceram-se nas proximidades da zona rural, inseridos no contexto das fazendas e sítios. As primeiras vilas, que posteriormente evoluíram para cidades, desempenharam o papel de núcleos vitais de sustentação da vida, configurando comunidades mais próximas e muitas vezes localizadas no interior, afastadas das áreas urbanas centrais. Essa representa a construção inicial do caipira, uma comunidade que, com o tempo, evoluiria para se tornar uma cidade, inicialmente situada em regiões mais afastadas das áreas urbanas centrais. Segundo Antônio Cândido (2017), alguns indivíduos desse grupo ascenderam como fazendeiros, latifundiários e exportadores, permanecendo ativos no mercado e fixando residência em cidades. Entretanto, a maioria optou por um caminho diferente, afastando-se do mercado e escolhendo viver em suas roças, onde produziam principalmente para o autoconsumo. Os orgulhosos bandeirantes, agora atrofiados, se

transformaram nos caipiras, caracterizando uma mudança marcante na trajetória desses indivíduos. Apesar de experimentarem certa atrofia, esses caipiras apresentam mobilidade considerável. Observa-se uma separação em termos econômicos, uma vez que esses caipiras comercializam produtos como leite, ovos e gabioba, frequentemente participando de feiras em vilas. Essa dicotomia revela as múltiplas facetas da sociedade formada após o ciclo do ouro, delineando a diversidade de escolhas e destinos que os habitantes da região enfrentaram.

A sociedade caipira, caracterizada por sua autossuficiência na produção de queijo, criação de frangos e porcos, fabricação de rapadura, além da produção artesanal de cachaça e fumo, estava prestes a enfrentar uma transformação marcante na metade do século XX. Nesse período, a influência da industrialização altera significativamente a dinâmica dessa cultura, introduzindo um modelo de sociedade de mercado com produtos inacessíveis financeiramente para a comunidade. A vida no campo passa por uma reestruturação completa, culminando no êxodo rural.

Segundo Candido (2017) esse processo de urbanização, em específico São Paulo, está vinculado ao avanço industrial e à subsequente abertura de mercados. Essa expansão conduz à penetração em áreas rurais, introduzindo bens de consumo antes pouco conhecidos ou, em sua maioria, desconhecidos. Para o habitante rural, emergem novas necessidades que não apenas contribuem para a formação ou intensificação dos laços com a vida urbana, mas também implicam na desestruturação de sua autonomia, conectando-o ao ritmo da economia geral, abrangendo região, estado e país. Isso contrasta com a economia localizada centrada na vida comunitária e baseada na subsistência.

A partir desse ponto, o caipira passa a adquirir uma variedade crescente de produtos, desde vestuário e utensílios até alimentos e objetos diversos. Como resultado, sua necessidade de vender aumenta proporcionalmente. Essa dinâmica estabelece uma balança econômica na qual receitas e despesas, elementos que não faziam parte de sua vida anterior. Em outras palavras, emergem relações compatíveis com a economia moderna, que incorpora esses aspectos à sua esfera de influência.

No entanto, conforme apontado por Ribeiro (2023), essa migração não é motivada pela atração de oportunidades na cidade, mas sim por uma expulsão. O caipira é compelido a migrar para áreas urbanas, assumindo funções subalternas como servente de pedreiro, porteiro ou soldado, muitas vezes residindo nas periferias urbanas. Esse deslocamento é marcado por dificuldades, subjugando o caipira às demandas do mercado.

Ao ingressar nas grandes cidades, especialmente em São Paulo, o caipira vivencia uma transformação desoladora. Candido (2017) observa que, em sua existência pregressa, o caipira

seguia um ritmo diversificado, não rigidamente determinado pelas necessidades econômicas fundamentais que asseguravam sua subsistência. Engajava-se em atividades agrícolas, celebrações, práticas mágico-religiosas, caça, pesca, coleta e participava de sistemas como o de posses e mobilidade espacial. Esses elementos criavam um contexto com menor intensidade de esforço físico, caracterizado pela dispensabilidade do dinheiro, terras férteis e produtividade exuberante.

Entretanto, com a crescente pressão do mercado, a necessidade de adquirir bens de consumo comprometeu o tempo e a margem de lazer do caipira, afetando sua dieta equilibrada e primitiva. Descendente inicial do indígena e do bandeirante, o caipira representa, acima de tudo, um homem livre, distante do trabalho escravo que foi uma realidade brutal no Brasil. Valorizando a liberdade, ao contrário do escravo que não tinha escolha, ambos são dignos e igualmente importantes em sua condição humana.

Contudo, ao transpor o limiar da metrópole, a absorção do caipira ocorre não apenas fisicamente, mas também culturalmente. Suas tradições e culturas são sistemática e inexoravelmente destruídas, resultando na marginalização do caipira, muitas vezes relegado a ocupações menos prestigiadas na construção civil, como servente de pedreiro, porteiro ou soldado, com residência comum nas periferias urbanas. Essa transição acarreta desafios e contradições, pois, embora a comunidade aspire a bens de consumo do mercado, as restrições financeiras delineiam um cenário complexo e desafiador.

A análise da margem de lazer em uma cultura fundamentada em padrões mínimos demanda uma investigação mais aprofundada. Não somente incita o estereótipo presente nas representações urbanas do homem rural, mas também frequentemente provoca o desajuste do caipira às formas subsequentes de trabalho rural, especialmente quando combinado com outros fatores de ordem biológica, como saúde e nutrição, tradicionalmente relegados a segundo plano.

É crucial destacar que a ausência de atividade laboral não deve ser interpretada como mera vadiagem, mas sim como a desnecessidade de trabalhar, um elemento crucial para caracterizar a situação. Em síntese, a aversão ao trabalho estava ligada à dispensabilidade das atividades laborais, influenciada pela ausência de estímulos imediatos, por técnicas rudimentares e, em muitas instâncias, pela espoliação ocasional das terras adquiridas por meio de posse ou concessão. Como desdobramento, emergia uma extensa margem de lazer que, observada de determinado ponto de vista, atuava como um fator propulsor para o equilíbrio biossocial. A margem de lazer oferecia oportunidades para caça, coleta, pesca, indústria doméstica e cooperação, além de eventos festivos e celebrações, mobilizando as interações

sociais. O lazer, assim, configurava-se como parte integrante da cultura caipira, escapando de julgamentos éticos comuns, os quais costumam condenar ou absolver.

A expansão do mercado capitalista, segundo Candido (2017 p. 194), além de impulsionar o caipira a intensificar o esforço físico, propende a atrofiar as formas coletivas de organização do trabalho, notadamente a ajuda mútua, suprimindo as possibilidades de uma sociabilidade mais efervescente e de uma cultura mais harmoniosa. Conforme o trabalhador é gradativamente relegado a si, transita do âmbito comunitário para a esfera de influência da economia regional, culminando numa crescente individualização.

A eficácia e, por conseguinte, a sobrevivência, demandam a renúncia a padrões pretéritos, exigindo uma adesão integral ao trabalho contemporâneo, excluindo atividades outrora fundamentais para a integração apropriada. Sob a lente das três modalidades identificadas por Candido (2017 p. 194): 1) o caipira que busca adaptar-se ao máximo às novas condições; 2) aquele que renega a vida tradicional, esforçando-se por conciliá-la com as exigências contemporâneas; 3) o indivíduo totalmente incapaz de ajustar-se a essas mudanças.

O caipira contemporâneo, caracterizado por sua vinculação a um modo de vida tradicional e rural, desempenha uma função polivalente que transcende os limites convencionais da zona rural. Esta transição não se restringe meramente à realocação geográfica; antes, revela-se como uma adaptação nos domínios culturais e sociais.

Na esfera rural, observa-se a persistência do caipira na preservação e valorização de tradições ancestrais, como a agricultura familiar e práticas culturais distintas. Entretanto, ao expandir suas atividades para a zona urbana, depara-se com novas oportunidades profissionais, inserindo-se em contextos cosmopolitas e contribuindo para a diversidade cultural das áreas urbanas.

A dualidade na atuação do caipira contemporâneo destaca a fluidez das identidades culturais e a habilidade de adaptação diante das transformações sociais. Este fenômeno transcende a simples migração física, emergindo como uma manifestação da riqueza e profundidade das experiências vivenciadas por esta figura emblemática da cultura brasileira.

Neste contexto, a transição do caipira tradicional para o ambiente urbano assume uma complexidade substancial, frequentemente compelindo-o a ocupar posições subalternas na cidade, acarretando, conseqüentemente, na perda de parte de suas raízes culturais e tradições. Tal mudança resulta em desafios e contradições enfrentados pela comunidade caipira contemporânea diante das metamorfoses sociais e econômicas.

Paralelamente, o caipira contemporâneo não se limita apenas ao escopo rural. Mesmo que ele viva em São Paulo ou grandes em grandes metrópoles, ele mantém a prática de cultivar

uma horta, criar aves para fazer ovos e cultivar ervas aromáticas e temperos. Ele também gosta de conversar com o solo e conversar com as pessoas. Sempre que possível, empreende viagens, retornando ao ambiente rural que o enraíza. É por meio dessas práticas que o caipira contemporâneo preserva sua identidade e valores em meio às dinâmicas transformações e desafios da sociedade moderna.

1.3 AS TIPOLOGIAS CAIPIRAS

No território brasileiro, a diversidade cultural se expressa de maneira singular, refletindo-se nas manifestações folclóricas, tradições e estilos de vida. Um elemento notável desse mosaico cultural é a presença dos caipiras, figuras emblemáticas que, conforme já exposto, representam o indivíduo do campo que desempenha um papel marcante na história do país.

No entanto, é crucial ressaltar que a representação do caipira não é uniforme, mas sim multifacetada, revelando várias identidades regionais que se entrelaçam de Norte a Sul do Brasil. É fundamental explorar os diferentes tipos de caipiras presentes no país, compreendendo as nuances e particularidades que conferem singularidade a cada região.

Cornélio Pires (2002), de maneira notável, propôs uma categorização, delineando quatro tipos distintos de caipiras: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato.

O termo "Caipira Branco" segundo Cornélio Pires (2002, p.22-24) refere-se a uma linhagem de notável estirpe, caracterizada pela descendência de estrangeiros brancos. Esses indivíduos possuem a habilidade distintiva de rastrear sua genealogia até o trisavô, evidenciando não apenas a autenticidade, mas também a respeitabilidade de suas origens. Apesar de poderem apresentar tonalidades morenas ou trigueiras, a autoafirmação de sua identidade como brancos destaca sua ascendência europeia.

Os Caipiras Brancos têm suas raízes predominantemente nos primeiros povoadores, compreendendo fidalgos e nobres que, embora tenham experimentado uma decadência em sua posição, deixaram um legado em sua descendência. Adicionalmente, parte desse grupo tem origem em brancos europeus atraídos pela promissora perspectiva econômica oferecida pela terra brasileira. Notavelmente, a média de filhos entre os Caipiras Brancos é de oito, e mesmo em circunstâncias financeiras modestas, demonstram uma capacidade de criação eficiente, muitas vezes sendo proprietários de terras.

A indumentária característica dos Caipiras Brancos inclui chinelos de liga ou cara de gato, sapatões de vareta branca-amarelada ou botinas de elástico, paletó, lenço amarrado ao pescoço, chapéu de pano, calça de riscado e uma cinta de couro curtido. Mesmo quando em situação de remendos, mantêm uma aparência asseada.

No contexto feminino, as mulheres Caipiras Brancas se destacam por sua higiene e elegância, evitando cores berrantes, as quais são apreciadas pelos Caipiras Caboclos. São conhecidas por sua modéstia, inculcando valores semelhantes em suas filhas desde a infância, ao incentivarem o uso de trajes compridos. Quanto aos penteados, destaca-se o pericote na nuca, tranças longas ou duas tranças pendentes, refletindo tradições culturais locais.

Os Caipiras Brancos são respeitados pelos Caipiras Caboclos e pela população negra, sendo reconhecidos por características como sobriedade, alegria, compostura, compaixão e paciência. Mesmo diante de possíveis desafios, eles demonstram uma notável hospitalidade, frequentemente disponibilizando compartimentos assoalhados para hóspedes. A devoção a São João e Santo Antônio é uma prática comum, evidenciada nos mastros pintados em gomos azuis e rosas que adornam seus sítios.

Ao redor de suas habitações, estendem-se chiqueirões e pastarias salpicadas de criações, criando assim um ambiente vibrante e acolhedor. Esta análise visa aprofundar a compreensão do Caipira Branco como um reflexo autêntico de sua cultura e identidade, considerando a influência da rica miscigenação cultural e das tradições europeias na ruralidade brasileira.

O caipira caboclo, conforme delineado por Cornélio Pires (2002, p.25-27), configura-se como uma expressão singular da miscigenação cultural nas áreas rurais do Brasil, resultante do cruzamento de ascendência europeia e indígena. Esta análise etnográfica visa aprofundar a compreensão das características, dinâmicas sociais e desafios enfrentados pelos caipiras caboclos, considerando sua influência histórica e realidades contemporâneas.

Os caipiras caboclos, sendo descendentes diretos dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores do sertão, são caracterizados por uma força física notável, embora frequentemente magros. Sua morfologia inclui cabelos grossos e espetados, pele bronzeada e traços que refletem a mestiçagem com as comunidades indígenas locais. No entanto, a sociedade branca muitas vezes os exclui, e as relações com a população negra são marcadas por desconfiança, resultando em uma marginalização social.

A vida cotidiana dos caipiras caboclos é descrita por atividades aparentemente descompromissadas, como caça, pesca, sono, consumo de bebidas alcoólicas e apreciação de música. As mulheres, frequentemente guedelhudas e imundas, são retratadas praticando a

mendicância entre vizinhos, ressaltando as condições precárias e o ciclo de pobreza que perpetuam muitas vezes.

A descrição detalhada evidencia uma realidade marcada por condições higiênicas insatisfatórias e falta de acesso à educação formal. Este quadro é agravado pelo estigma histórico associado ao papel de feitores de escravos e capitães-do-mato, contribuindo para a rejeição por parte das comunidades brancas e negras.

Contrariando a estigmatização geral dos caipiras caboclos, esta análise destaca a urgência de medidas efetivas para sua inclusão social e desenvolvimento. Propõe-se a implementação séria de políticas educacionais, reconhecendo a escola como um elemento fundamental na promoção de mudanças substanciais na qualidade de vida e perspectivas futuras dessas comunidades.

Já o caipira preto, segundo Pires (2002, p.27-29) pertencente à demografia rural de ascendência africana, constitui um segmento da população brasileira cujas práticas culturais, crenças e tradições são profundamente influenciadas pelos matizes da cultura africana. Este grupo é formado pelos descendentes dos africanos previamente integrados à sociedade brasileira, agora uma comunidade que carrega a carga histórica e social das últimas etapas da escravidão.

Ao observar esses caipiras pretos em suas interações cotidianas, percebemos uma realidade marcada pela precariedade socioeconômica. Seus trajes desgastados e suas condições de vida indicam uma experiência coletiva de adversidades, evidenciando as repercussões persistentes da escravidão. Esses indivíduos mais idosos, muitas vezes descritos como "pobres negros velhos", enfrentam uma série de desafios de saúde, incluindo pés inchados e rachados decorrentes de condições como frieiras, espinhos, erisipela e elefantíase. Apesar de suas condições físicas, esses indivíduos mantêm um espírito resiliente, compartilhando histórias de tempos passados com um sorriso humilde e cabisbaixo.

Ao migrarem para ambientes urbanos, esses caipiras pretos se veem às margens, competindo com cães pelos restos de latas de lixo, uma cena que reflete a complexidade de suas vidas após o período escravista. Incapazes de mendigar devido a restrições policiais, eles enfrentam desafios significativos, mas, felizmente, a descendência dos 'negros-velhos' emerge como uma força vital na lavoura e nos serviços de estiva no litoral, contribuindo para a resiliência e adaptação desta comunidade.

O caipira preto mais jovem, em sua residência geralmente coberta de sapé, mostra um padrão de vida mais organizado, cercado por plantações de cana, café e cereais. Sua prática religiosa, evidenciada por santos como S. João, Santo Antônio e S. Benedito, destaca a

continuidade de tradições religiosas africanas. Contudo, o consumo de aguardente, representando um vício, constitui uma ameaça à saúde dessa população.

Embora mantenha um nível de respeito pelos brancos, este caipira preto jovem reivindica sua autonomia, enfatizando que o tempo da escravidão já se encerrou.

O último caipira que Pires (2002, p.29) aborda é o caipira-mulato que é o resultado do cruzamento entre africanos ou brasileiros pretos com portugueses, e brasileiros brancos, sendo raramente associado ao caboclo. Este é considerado o brasileiro mais vigoroso, altivo, independente e patriota, amando o Brasil acima da própria família. Sua identidade cultural é única, moldada pela interseção das heranças branca e negra. Cornélio Pires destaca a complexidade e riqueza cultural que emerge quando essas influências se entrelaçam nas comunidades rurais brasileiras.

Em uma situação especial, o caipira-mulato luta contra a prevenção do branco, evitando o preto e procurando sempre elevar-se por suas ações. Cortês e galanteador com as senhoras, ele não é humilde perante o patrão. Mesmo apreciando sambas e bailes, ele não se mistura com o preto, tratando-o com certa superioridade, mas com carinho. Suas mães, pretas, o mimam tanto por sua clareza que ele pode tornar-se um tanto desprezador de seus genitores maternos.

Nem sempre proprietários, os caipiras-mulatos, são fiéis, bons empregados, copeiros e camaradas, desde que não sejam tratados com desprezo. Essa descrição detalhada destaca não apenas a origem do caipira-mulato, mas também sua posição única na sociedade e as complexidades de suas relações culturais e sociais. Recentemente, surge uma nova vertente desse tipo de caipira mulato nos grandes centros urbanos do Brasil, resultado do cruzamento entre italianos e negras, revelando-se robusto, talentoso, tratável e simpático. Este novo tipo de caipira-mulato destaca-se como uma representação contemporânea da riqueza da miscigenação e da diversidade cultural no país.

A presença de elementos caipiras é identificável de maneira difusa em todas as regiões e culturas do Brasil, indicando uma disseminação dessa influência ao longo do país.

Isso ocorre, pois conforme a perspectiva de Darcy Ribeiro (2023, p. 201-205), a configuração contemporânea do Brasil é resultante do processo de desculturação e miscigenação das três principais etnias formadoras: indígenas, africanos e europeus, que foram introduzidos no território brasileiro. A interseção destas três culturas matrizes conduziu a um processo de miscigenação cultural mediado por relações econômicas, delineado por Ribeiro como a emergência dos 'povos neo-brasileiros' ou novos brasileiros.

Ribeiro (2023) enfatiza a pluralidade desses novos brasileiros, convergindo para a constituição das cinco culturas preponderantes no panorama atual do Brasil. Para forjar essas

identidades culturais, as três etnias matrizes foram submetidas a um processo de desculturação, caracterizado pela remoção de elementos culturais para dar origem a uma nova configuração cultural.

Dessa forma, a atual tessitura cultural do Brasil é entendida como o desdobramento de um complexo processo de miscigenação e interação cultural. Importante ressaltar que, apesar de suas raízes nas culturas matrizes, o panorama cultural brasileiro contemporâneo não replica diretamente os padrões encontrados na Europa, África ou nas comunidades nativas que habitavam o território antes da colonização portuguesa.

Dentre os cinco Brasis destacados por Darcy Ribeiro (2023, p.205), o primeiro a ser abordado é o Brasil Crioulo, que se desenvolveu no litoral nordeste brasileiro, estendendo-se desde a Bahia até o Rio Grande do Norte. Este Brasil emergiu da economia açucareira, que dominou o cenário econômico brasileiro nos séculos XVI e XVII. A economia açucareira foi moldada pela interação entre os senhores, de ascendência europeia, e os escravizados africanos, caracterizando-se por um processo dinâmico de desculturação.

Esse cenário cultural deu origem àquilo que Darcy Ribeiro (2023) definiu como cultura crioula. É crucial observar que essa cultura não se restringe apenas às plantações de cana-de-açúcar, inclui, notavelmente, abusos sexuais perpetrados pelos senhores de engenho contra as escravas africanas. A cultura crioula não está confinada apenas ao ambiente das fazendas, mas também se desenvolve nos anexos da economia açucareira, como os quilombos, que estão mais associados à cultura neo-brasileira do que à africana.

A cultura tribal africana não podia ser replicada integralmente nos quilombos, conforme a perspectiva de Ribeiro (2023), a própria existência desses refúgios é resultado das dinâmicas sociais específicas que se desenvolveram na colônia brasileira. Interpretar os quilombos simplesmente como uma transposição da cultura africana para o contexto brasileiro seria um equívoco, uma vez que representam uma forma única de organização influenciada pelas circunstâncias locais.

A segunda faceta do Brasil a que Ribeiro (2023, p. 228) se refere é o Brasil caboclo, resultado da miscigenação entre europeus e indígenas. Esse termo geralmente se refere mais às mulheres indígenas do que aos próprios povos indígenas, devido à prática histórica do cunhadismo, na qual famílias indígenas forneciam mulheres para casamentos interétnicos. Com a chegada dos portugueses, emergiu uma cultura híbrida, resultando na formação da identidade cabocla, predominantemente concentrada na região norte do Brasil. Essa população dependia principalmente da exploração dos recursos naturais, levando a uma condição socioeconômica frequentemente precária. Um exemplo disso é a Revolta da Cabanagem, que resultou em um

grande derramamento de sangue, destacando os desafios enfrentados pelo Brasil caboclo. A cultura cabocla, sua estrutura econômica e organizacional reflete, na maioria, elementos das tradições indígenas, embora com modificações significativas. Estamos, portanto, considerando uma nova faceta da identidade brasileira, uma identidade neo-brasileira moldada pela influência cabocla.

A terceira face da sociedade brasileira é o Brasil sertanejo, uma realidade sociocultural distinta do Brasil caipira, embora frequentemente confundida. O Brasil sertanejo se caracteriza pelo seu desenvolvimento no interior do país, especialmente a partir do século XVI durante o período colonial. O termo "sertanejo" segundo Ribeiro (2023, p. 250) deriva do "sertão", fazendo referência principalmente à região do sertão nordestino, onde comunidades existem desde os primórdios da colonização, subsistindo principalmente por meio de atividades pastoris.

Essas comunidades sertanejas dependem primordialmente da prática da pecuária extensiva, na qual vastas extensões de pastagens são compartilhadas entre várias famílias, permitindo a criação de gado solto. Essa prática é comum em várias regiões do Brasil, inclusive no sul de Minas Gerais, onde ainda é observada a predominância da pecuária extensiva. Por outro lado, a pecuária intensiva, que envolve o confinamento do gado, é menos comum nessas áreas sertanejas. Devido à aridez e à escassez de recursos naturais, os sertanejos dependem principalmente da criação de gado para subsistência, sendo a carne a principal fonte de alimento. Contudo, em algumas situações, eles podem diversificar suas fontes de renda por meio de atividades econômicas complementares, como a produção de cana-de-açúcar. O couro e a gordura do gado também são aproveitados para diversos fins, contribuindo para a economia doméstica dessas comunidades.

Em resumo, o Brasil sertanejo representa uma realidade sociocultural adaptada às condições adversas do sertão. Essas comunidades dependem da pecuária extensiva e da produção de carne como principais meios de subsistência, refletindo uma complexa interação entre sociedade e ambiente em um contexto de recursos naturais limitados.

A quarta estrutura social no Brasil, conforme descrita por Darcy Ribeiro (2023, p. 268), é o Brasil caipira, resultado da interação entre colonizadores portugueses e povos indígenas, refletindo um processo de miscigenação cultural e social. O Brasil caipira é identificado como uma comunidade de origem modesta, que opta por uma vida no campo, distante dos principais centros econômicos do Brasil colonial. Enquanto o Nordeste era dominado pela economia açucareira e, posteriormente, pela mineração em Minas Gerais, muitos migraram para o interior de São Paulo, especialmente com o advento da indústria cafeeira na região. Esta sociedade rural

se baseia principalmente em pequenas propriedades agrícolas e atividades comerciais locais, lutando diariamente pela subsistência. A estrutura social é fundamentada em unidades familiares, com celebrações, festas e eventos comunitários desempenhando um papel significativo na vida local.

É importante notar que as celebrações dos santos padroeiros no Brasil têm suas raízes na cultura caipira. Um exemplo notável é a cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo, onde a devoção levava as pessoas a peregrinarem até a cidade, demonstrando a relevância da cultura caipira tanto no contexto religioso quanto social, não apenas em São Paulo, mas também em regiões como Minas Gerais. Portanto, o Brasil caipira emerge como a quarta camada da sociedade brasileira, conforme delineado, representando uma parte fundamental da identidade nacional, influenciada pela vida rural, pela estrutura familiar e pela religiosidade.

A quinta camada da sociedade brasileira, descrita por Darcy Ribeiro (2023, p. 299), é conhecida como Brasil Sulino, uma entidade cultural que se estabeleceu predominantemente na região sul do país. Este grupo abrange três segmentos distintos: os gaúchos, os matutos e os gringos, cada um desempenhando papéis fundamentais na formação da identidade cultural sulina.

Os gaúchos têm suas raízes principalmente nas missões jesuíticas que foram estabelecidas na região sul do Brasil a partir do século XVII. Originalmente, viviam em pequenas propriedades rurais e se dedicavam à pecuária, absorvendo conhecimentos específicos dos sertanejos. O tropeirismo, que envolvia o transporte de tropas de gado até Minas Gerais, tornou-se uma atividade econômica crucial para os gaúchos. Os matutos, por outro lado, são descendentes dos açorianos enviados por Portugal para colonizar o sul do Brasil no mesmo período. Adaptando-se ao novo ambiente, esses colonos desenvolveram uma cultura distinta, influenciada pela cultura guarani e marcada por uma vida rural. Estabeleceram relações comerciais com os gaúchos, contribuindo para a formação da identidade cultural sulina. Por último, os gringos se referem aos imigrantes de origem italiana, alemã e polonesa que migraram para o sul do Brasil na segunda metade do século XIX. Fugindo de conflitos na Europa, esses imigrantes estabeleceram comunidades e mantiveram sua identidade étnica, enriquecendo a diversidade cultural da região. Com ênfase na educação, os descendentes desses imigrantes destacaram-se pela alfabetização e pelo bilinguismo, preservando suas línguas de origem além do português.

Esses três grupos étnicos, representativos do Brasil Sulino, contribuíram para a consolidação de uma identidade cultural única na região sul do Brasil. Suas interações e

intercâmbios culturais moldaram a sociedade e a história dessa parte do país, refletindo uma rica diversidade étnica e cultural que caracteriza o Brasil como um todo.

A concepção de uma ‘raça pura’ ou superioridade étnica, historicamente promovida pelo pensamento eugenista, resultou na construção estigmatizada do "Jeca Tatu". Esse estereótipo simplista retratou os caipiras como indivíduos atrasados, perpetuando preconceitos enraizados na sociedade brasileira.

No entanto, é crucial desafiar essa visão unidimensional dos caipiras. Ao considerar a estreita relação que mantêm com a natureza e a terra, percebemos que representam uma alternativa à mentalidade racionalista predominante na sociedade contemporânea. Os caipiras personificam uma autêntica conexão com a terra, que não apenas nutre e cuida, mas também recebe seus corpos após a morte.

Ao discutir a formação da identidade étnica, é evidente que esta não se limita à pureza racial, mas está profundamente enraizada na cultura e na linguagem. A influência do catolicismo popular, com raízes tanto em Portugal quanto na África, moldou a identidade caipira ao longo dos séculos, transmitindo uma herança cultural rica e complexa.

É crucial destacar que o caipira não representa uma entidade isolada, mas sim uma faceta da identidade brasileira mais ampla. O Brasil é composto por uma multiplicidade de identidades regionais, cada uma contribuindo para a riqueza da cultura nacional. Quando um indivíduo migra para áreas urbanas, ele carrega consigo as características do caipira, adaptadas ao novo contexto.

Portanto, devemos valorizar e preservar as características distintivas do caipira, reconhecendo sua importância na construção da identidade nacional. Simultaneamente, é fundamental rejeitar visões estereotipadas e preconceituosas, buscando uma compreensão mais profunda e inclusiva da diversidade cultural brasileira.

1.4 A PRODUÇÃO CULTURAL CAIPIRA

A raiz etimológica da palavra “cultura” remete, em sua essência, à prática de cultivar, indicando uma conexão entre a cultura e o ato de desenvolver conhecimento, comportamentos e expressões humanas. No âmbito antropológico, a cultura emerge como um fenômeno inerente à natureza humana, transcendendo manifestações e permeando as esferas mais profundas da sociedade. Este complexo sistema simbólico, composto por valores, normas, tradições e

artefatos, configura-se como um alicerce identitário que influencia e é influenciado por fatores históricos, geográficos, econômicos e sociais.

Em uma perspectiva mais abrangente, a cultura, como aborda Cascudo (2005, p. 39) pode ser elucidada como um compêndio de técnicas de produção, doutrinas e práticas transmitidas pela convivência e ensino, perpetuando-se ao longo de sucessivas gerações. Esse processo é suscetível a transformações graduais ou abruptas, incluindo modificações, supressões e mutilações parciais no âmbito material ou espiritual da coletividade, sem que, necessariamente, configure uma transformação deletéria das características persistentes.

Cascudo (2005) complementa que uma cultura, enquanto entidade dinâmica, possui a capacidade de impactar diversos aspectos, desde cerimônias e estruturas administrativas até técnicas agrícolas, preparo de alimentos tradicionais, ritmos de dança, equipamentos, métodos de caça, pesca, guerra, tecelagem, fiação, modelagem, pintura, cerâmica, ornamentação, tatuagem e mesmo a evolução vocabular. Tais metamorfoses, contudo, não comprometem a apresentação habitual e a vitalidade da civilização na totalidade.

No panorama abordado por Cascudo (2005, p. 42) sobre a estruturação das civilizações, destaca-se a prerrogativa de cada sociedade em escolher, manter ou criar suas culturas, guiada pela mentalidade nacional em constante reajuste. A padronização, conforme enfatizado, não é impositiva, uma vez que a cultura escapa à eficácia de quantificações por regras comparativas; sua avaliação deve fundamentar-se na substância, suficiência e aceitação natural. Essa visão destaca a caracterização das sociedades pela natureza das necessidades de seus grupos e pelos recursos para atendê-las. O equilíbrio social está na correlação entre necessidades e satisfação, indicando que a organização cultural reflete escolhas conscientes e busca o equilíbrio nas necessidades fundamentais, moldando a dinâmica cultural.

Essa compreensão encontra eco na configuração do Brasil caipira, onde o avanço pelos caminhos das bandeiras representa um processo profundamente doloroso, caracterizado pelo encontro cultural dialético permeado pela força e violência contra a população indígena. Esse período resultou no extermínio de diversos nativos, entretanto, paradoxalmente, gerou frutos da aflição, pois a cultura é inerentemente capaz de produzir respostas, narrativas e interfaces diversas. Essas distintas construções são formas de sobrevivência diante dos desafios impostos.

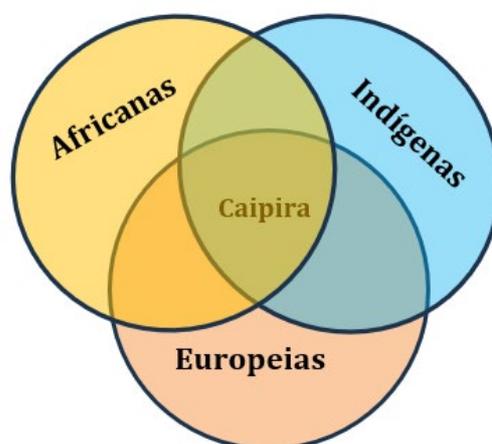
A jornada pelos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e até o Mato Grosso revela uma cultura associada à figura do caipira. Cada região responde de maneira singular, gerando nuances do modo de ser caipira, como o caipira pantaneiro, caipira mineiro e o caipira paulista. Adicionalmente, considera-se a diversidade cultural do caipira europeu, do caipira negro e do caipira nativo indígena. Essas diversas facetas da cultura caipira refletem influências e respostas

às complexidades históricas, evidenciando a capacidade dessa cultura de se adaptar e se manifestar de formas distintas diante dos desafios impostos pela história do nosso país.

Conforme delineado por Darcy Ribeiro (2023, p. 268), marcada por transformações socioeconômicas, culturais e ambientais, a configuração do Brasil caipira teve origem após o declínio do engenho açucareiro. Os paulistas encontraram refúgio no interior, dando origem ao universo caipira. A interconexão entre caipiras e bandeirantes destaca a influência desses exploradores na identidade cultural e social dos caipiras. Mas é fundamental reconhecer que, durante esse processo, os povos indígenas já estavam presentes, contribuindo organicamente para a constituição do ser indígena em diversas comunidades, etnias e grupos. Os indígenas assumem papel significativo na narrativa da cultura nacional e brasileira, evidenciando-se como sujeitos originais. Com a chegada dos portugueses, estabelece-se um diálogo cultural constante, incluindo a presença do sujeito negro, que chega como escravo e traz consigo sua cultura a ser assimilada nessas terras, em diferentes contextos.

Outra conexão está no âmbito da escravidão, durante a chegada dos portugueses, estabelece-se um diálogo cultural constante, incluindo a presença do sujeito negro, que chega como escravo e traz consigo sua cultura a ser assimilada nessas terras, em diferentes contextos. Em São Paulo, observa-se a africanização do caipira, onde os africanos se acaipiram e se integram ao universo cultural. A fusão resultante enriquece a cultura caipira, construindo uma identidade singular pela junção de elementos povos e tradições indígenas (ou originárias/autóctones), africanas e europeias. A formação do caipira é fruto da interação e confluência dessas diversas culturas (Figura 1):

Figura 1. Interação e confluência cultural



Fonte: Elaborado pela autora.

Essa miscigenação não apenas enriqueceu a expressão cultural, mas também evidenciou a capacidade de diálogo e assimilação entre diferentes tradições, destacando a resiliência e a adaptabilidade desse modo de vida. Portanto, a cultura caipira se destaca como um testemunho vivo da complexidade e da harmonia que podem surgir quando diversas influências culturais se entrelaçam, criando uma identidade única que reflete a riqueza e a diversidade do Brasil.

A vida social do caipira, conforme analisada por Candido (2017, p.45), é profundamente influenciada por elementos moldados por suas origens nômades. A fusão cultural, orientada pelo ritmo nômade do bandeirante e do povoador, reflete-se em uma economia pautada por práticas de caça e coleta, sustentando uma estrutura instável dependente da mobilidade. Essa mobilidade constante não apenas molda as práticas econômicas, mas deixa uma marca na identidade do caipira, que abraça a incerteza como parte de sua existência.

Candido (2017) destaca que as condições adversas do trabalho escravo geraram situações dificilmente aceitáveis para o caipira, que subsequentemente recusou a dependência social do colonato. Essa resistência, fundamentada na comparação negativa com o cativo, provocou impactos significativos na cultura tradicional, levando-a à marginalização e tornando-a um sistema de vida para aqueles não integrados às formas mais avançadas de produção. É crucial ressaltar que, ao contrário do caipira, os escravizados não tinham escolha ou autonomia para decidir sobre suas condições de trabalho, sendo subjugados a um sistema cruel que limitava suas opções e direitos fundamentais.

A cultura caipira permeia todas as camadas sociais, mas suas expressões mais características são notadas especialmente na camada intermediária. Com a urbanização, a camada superior tende a se afastar dessa cultura, enquanto na camada inferior, sujeita a condições instáveis, ocorre uma interação complexa entre as diferentes camadas sociais e a cultura caipira, destacando a influência das condições socioeconômicas na sua expressão e evolução.

Na sociedade rural do Estado de São Paulo, uma população dispersa, móvel e livre, majoritariamente composta por brancos ou mestiços, se desenvolveu. O surgimento dos primeiros garimpos em Minas Gerais trouxe uma nova dinâmica impulsionada pela prosperidade. Entretanto, o crescimento da cultura do café impôs desafios ao caipira, forçando-o a migrar para se adaptar, mesmo mantendo sua cultura simples e alheia às ambições de riqueza. Essa transição frequentemente resultou em estigmatização, rotulando o caipira como preguiçoso e desleixado, não integrado ao sistema produtivo.

Apesar das pressões da urbanização e do desenvolvimento econômico, a cultura caipira preservou sua identidade única. Mesmo diante de desafios, o Brasil caipira permanece como um testemunho resiliente das complexidades históricas, culturais e sociais que moldaram a sociedade brasileira. A vida social do caipira é um mosaico dinâmico, onde a mobilidade, resistência e preservação cultural se entrelaçam para definir uma identidade única e rica.

A cultura caipira engloba diversos aspectos relacionados ao modo de vestir, falar, se alimentar, além dos costumes e tradições das pessoas ligadas ao campo e interior. Presente de maneira marcante no centro-oeste do Brasil, nos estados de São Paulo e Minas Gerais, ela também compartilha afinidades com o Sertanejo Nordestino, a Cultura Gaúcha tradicional e o caboclo da região norte, sendo todas essas culturas intrinsecamente ligadas às maravilhas da natureza.

As expressões tradicionais da cultura caipira, como a música caipira ou sertanejo raiz, têm raízes profundas e estão vinculadas às práticas religiosas. As festas realizadas pelos bandeirantes, tais como a Festa do Divino, Festa de São Gonçalo, Festa de Santa Cruz e Santo Antônio, transcendiam a mera celebração, buscando também a cristianização dos indígenas. Essa ligação espiritual persiste no caipira contemporâneo, cuja fé descomplicada encontra a presença divina em todos os aspectos da vida.

Dentro da ritualística católica, originária de Portugal e influenciada por africanos e elementos da cultura indígena, encontramos práticas como a benzedura, com benzedores e benzedoras, a reza do terço nas casas, as novenas e a presença de São Benedito muitas vezes figurando sobre a geladeira, ou até mesmo em ambientes urbanos, a devoção a Nossa Senhora Aparecida permanece robusta, sendo mantida com seriedade, inclusive por aqueles que seguem a tradição evangélica. As festividades religiosas, como a Folia de Reis e os rituais da Semana Santa, desempenham um papel central na expressão dessa fé simples e autêntica. A preservação dessas práticas religiosas ao longo do tempo destaca a resiliência e a continuidade da espiritualidade caipira.

No século XVII, os bandeirantes, uma composição diversificada de indígenas, caboclos e brancos, incorporaram uma fusão de heranças indígenas e europeias, dando origem à música caipira, que se tornou uma parte essencial de seu cotidiano. Danças como Santa Cruz, Cateretê, Catira, Cururu e Folia de Reis emergiram como rituais primitivos enraizados na tradição musical caipira, que perdura há séculos. Instrumentos como a viola caipira, pandeiros, rabeca, adufes e caixas de folia foram utilizados nesse contexto.

Os primeiros registros documentados da música caipira datam de 1929, com a canção *Jorginho do Sertão* de Cornélio Pires, interpretada pela dupla Mariano e Caçula. Essa rica

expressão musical abrange diversas categorias e ritmos, como o cateretê e a moda de viola, sempre destacando a presença marcante da viola caipira. As letras frequentemente narram histórias da vida no campo, seus costumes e tradições. A cultura caipira, manifesta na música forte influência pela herança cultural bandeirante. Um exemplo notável é o Cururu Cuiabano, uma evolução do Cururu Piracicabano da região de Tietê em São Paulo, destacando-se como um exemplo dessa riqueza cultural.

O fandango segundo Candido (2017, p. 213), também conhecido como cateretê ou bate-pé, representa uma das principais danças caipiras, exclusivamente masculina. Já a catira, ou cateretê, é uma dança rural do sul do Brasil, caracterizada por elementos fixos e variações na música e na coreografia, podendo ser dançada sem a presença de mulheres.

O cururu, associado às festas religiosas em Mato Grosso, Goiás e São Paulo, envolve canto em desafio, relacionado à louvação popular. A música caipira, com suas diversas expressões, é um dos pilares da música popular brasileira. Com melodias e letras que celebram a vida no campo, animais e amores, ela conta histórias vívidas e autênticas. A viola caipira é um instrumento emblemático, simbolizando a música sertaneja (CASCUDO, 2005, p. 344).

Diante do intenso processo de imigração, que trouxe italianos, alemães e franceses para o Brasil, é válido considerar a diversidade do caipira, incluindo o 'afrocaipira', caipira indígena, caboclo, imigrante italiano e alemão. O caipira, ao integrar essas diversas narrativas, fundamenta sua identidade no espaço geográfico, social, histórico e temporal, sempre próximo à natureza, contribuindo para a formação cultural por meio de expressões como moda de viola, pagode de viola (à semelhança de Tião Carreiro), catira e cateretê.

Por sua vez, os paulistas, reconhecíveis por sua vestimenta característica, com botas de cano alto, chapéus grandes de abas largas e ganchos compridos e arredondados, representam um aspecto visual marcante dessa identidade cultural. O som das violas e fandangos, acompanhando suas cavalgadas em mulas, adiciona uma dimensão sonora à expressão da cultura caipira.

Além desses elementos visuais e auditivos, a culinária emerge como um pilar fundamental na construção da identidade caipira. Os pratos típicos, oriundos de diferentes regiões do país, como a virada paulista, tutu de feijão, paçoca de carne seca, leitão à pururuca e farofa de sá, revelam não apenas a diversidade gastronômica, mas também a adaptação às condições da época dos bandeirantes paulistas. Com o uso de fogões improvisados, como o tacuruva, e a utilização do pilão de madeira na preparação de paçocas, a culinária caipira se moldava conforme as circunstâncias.

Candido (2017) destaca que o feijão, milho e mandioca, plantas indígenas, compunham o triângulo básico da alimentação caipira, evoluindo ao longo do tempo com a substituição da mandioca pelo arroz. Nesse processo, as técnicas culinárias portuguesas e inovações locais desempenharam papéis significativos, evidenciando a fusão cultural que caracteriza a culinária caipira.

A tradição dos tropeiros paulistas ecoa nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, manifestando-se em vestimentas, fandangos, sapateados e danças dos facões. Assim como o arroz carreteiro e o café tropeiro carregam consigo heranças culturais, remontando às festas promovidas pelos bandeirantes e estabelecendo raízes religiosas profundas e conexões históricas com a cristianização. Essas manifestações tradicionais, incluindo a música caipira ou sertanejo raiz, não apenas celebram, mas também preservam a complexidade cultural enraizada na sociedade brasileira.

A constante troca cultural se evidencia na presença da música caipira em São Paulo, originando-se de uma evolução folclórica da cultura caipira inicial. Essa influência, profundamente ligada à cultura portuguesa, transcende a linguagem, abrangendo diversos aspectos. Em determinados momentos, o caipira adota uma linguagem mais pura, evocando o modo de expressão das pessoas cultas do século XVII. O dialeto caipira, conforme observado por Cascudo (2005), destaca-se pela notável preservação de palavras do português arcaico e da língua geral paulista, como "escuita", "fruta", "pregunta", "breganha" e "pranta". Essa peculiaridade linguística ainda se encontra em núcleos caipiras mais antigos, especialmente no Vale do Paraíba e no Vale Médio do Tietê.

No cotidiano do caipira, a vida gira em torno do trabalho familiar voltado à subsistência. As mulheres segundo Candido (2017, p. 287) se desempenham diversas tarefas, em relação ao cuidado doméstico e a colheita, enquanto os homens enfrentam o labor pesado e as responsabilidades de segurança. A prática do mutirão surge como uma expressão de colaboração comunitária, culminando em festividades que celebram a música típica e a pinga, marcando um período caracterizado por uma economia não monetária. A hospitalidade destaca-se como uma característica proeminente do caipira, que valoriza receber e acolher bem. Uma mesa generosa representa uma condição essencial para receber visitantes, oferecendo café, bolo de milho, almoços compartilhados e um espaço para pernoitar. Os lugares sagrados do alpendre, sala ou cozinha são particularmente apreciados por esse modo de vida.

Desde a infância, os filhos acompanham os pais, assimilando de maneira informal suas experiências: técnicas agrícolas e artesanais, cuidados com animais, conhecimentos empíricos, tradições, contos e códigos morais. A família, portanto, emerge como a principal instituição

educativa, o início de uma família nuclear Candido (2017, p. 264) começa com a escolha do cônjuge, sendo um ponto crítico para o caipira. A tradição revela uma mudança significativa dos critérios familiares para critérios pessoais, com o casamento sendo considerado não apenas essencial nas condições de trabalho, mas também nas questões predominantes da vida sexual no meio rural. A ausência de uma companheira priva o lavrador pobre da satisfação sexual, auxílio na lavoura e uma alimentação regular. Embora esses problemas sejam amenizados pela solidariedade familiar enquanto os pais estão vivos, a dinâmica muda após o falecimento deles, demandando que os filhos assumam responsabilidades econômicas. Os padrões tradicionais destacam a vida de sacrifício da esposa, mas isso aparentemente não desencoraja o desejo de casar e estabelecer uma casa. Historicamente, a iniciativa matrimonial era tomada pelo pai, muitas vezes organizando casamentos sem o conhecimento prévio dos filhos até as vésperas da cerimônia. Atualmente, essa dinâmica mudou significativamente, com a iniciativa partindo do interessado. No entanto, a vontade do pai continua a ter um papel decisivo, especialmente para as mulheres. Algumas moças mais ousadas optavam pela fuga, seguida de casamento na polícia, como estratégia para contornar a oposição paterna e economizar nos custos do ato civil. A vida conjugal é vista como uma condição de estabilidade e segurança, especialmente para as mulheres, cuja posição na sociedade torna-se indefinida após o falecimento dos pais. Apesar dos padrões tradicionais enfatizarem uma vida de dificuldades para a esposa, isso aparentemente não impede o desejo de encontrar um marido e estabelecer uma casa.

A habilidade notável de adaptação ao ambiente, uma herança indígena do caipira, se revela conforme as observações de Candido (2017), por meio do profundo conhecimento dos hábitos dos animais e das técnicas precisas de caça e captura. No contexto da caça no mato, o caipira se dedicava à busca de aves como macucos e inhambus, além de mamíferos como pacas, cutias, quatis e porcos-do-mato (catetos e queixadas), destacando a capivara como uma presa próxima à água.

A caça, além de sua função primária na obtenção de alimentos, desempenhava papéis adicionais, como a defesa das roças, o entretenimento nas horas vagas e um complemento à dieta. Contudo, a influência dos padrões urbanos alterou essa prática, dissociando-a do trabalho e conferindo-lhe uma conotação mais voltada para o lazer do que para a subsistência.

Outro aspecto da vida comunitária caipira abordado por Candido (2017, p. 89) é o mutirão, uma reunião de vizinhos convocados para auxiliar em diversas tarefas, como derrubada, roçada, plantio, colheita, entre outras. Embora não haja remuneração direta, o beneficiário expressa gratidão oferecendo alimentos e organizando uma festa em

agradecimento ao trabalho. O mutirão é uma prática essencial para lidar com as demandas do ano agrícola, destacando a cooperação necessária entre os vizinhos na vida caipira.

Além dessas formas estruturadas de colaboração, a solidariedade nos bairros se manifesta por meio de rezas caseiras e festas religiosas. Essa conexão entre o sagrado e o cotidiano fica evidente nas celebrações mensais da capela, onde a comunidade se reúne para rezar, distribuir alimentos e participar de fandangos.

O legado do bandeirismo, com seu deslocamento constante, reflete-se também na agricultura itinerante e nas atividades de coleta, caça e pesca dos descendentes caipiras desde o século XVIII. Embora essas práticas sejam rudimentares, segundo Candido (2017, p.54) encontraram condições para sobreviver, moldando a cultura caipira ao longo do tempo. A interação entre a cultura caipira e urbana é evidenciada pela continuidade entre o homem da cidade e o homem rural, apesar das disparidades sociais. Essa convergência entre as duas realidades cria uma diversidade cultural rica, com nuances e identidades variadas que permeiam a sociedade brasileira.

Ao longo deste capítulo, investigamos os elementos que compõem a cultura caipira, mergulhando nas tradições, práticas e valores que definem a vida nas comunidades rurais. Todavia, é imperativo reconhecer a presença e a relevância da categoria mulher, que atravessa a caracterização tradicional do caipira. Enquanto a figura do homem caipira é frequentemente delineada como o arquétipo do trabalhador rural simples, é crucial destacar que as mulheres desempenham um papel igualmente essencial nesse contexto, contribuindo significativamente para diversos aspectos da vida no campo.

Na esfera produtiva, as mulheres caipiras atuam como agentes ativos na agricultura e na pecuária, participando diretamente das atividades agrícolas e compartilhando responsabilidades com os homens na gestão e administração das propriedades rurais. Elas demonstram uma habilidade notável e uma resiliência admirável diante dos desafios que permeiam o meio rural, desempenhando um papel crucial na garantia da subsistência das famílias e no impulsionamento da economia local.

Além disso, as mulheres caipiras desempenham um papel fundamental na transmissão e preservação das tradições culturais. São elas que assumem a responsabilidade de perpetuar os saberes relacionados à música, dança, culinária e outras expressões culturais típicas da vida no campo, contribuindo assim para a continuidade e a vitalidade da cultura caipira ao longo das gerações.

Ao reconhecer a centralidade das mulheres na cultura caipira, estamos pavimentando o caminho para uma reflexão mais aprofundada sobre as dinâmicas de gênero e

as desigualdades que permeiam essas comunidades rurais. No próximo capítulo, dedicaremos espaço às categorias interseccionais do tipo caipira, abordando aspectos como identidade, instituições sociais e representação. Desta forma, exploraremos de maneira mais ampla como esses elementos influenciam e são influenciados pela complexa teia cultural do interior.

1.5 A CULTURA CAIPIRA NO CINEMA AO LONGO DOS ANOS

A figura do caipira ao longo dos anos vem se alterando; o caipira da década de 1990 certamente é bem diferente do caipira dos anos 2000. Isso ocorre porque a sociedade está em constante movimento e mudança dos valores éticos e morais. Muitos assuntos que não eram discutidos décadas atrás agora são temas de debate, destacando a importância de abordar esses conteúdos. Por conseguinte, é importante identificarmos essas perspectivas de época e verificar como o cinema se apropria dessas mudanças que refletem na representação do personagem, no caso deste estudo focaremos na figura do caipira das décadas de 1950 a 1980.

Na televisão, algumas novelas que estão em curso nas emissoras de televisão trazem cenários e personagens caipiras, como, por exemplo, a Rede Globo e suas novelas. A novela *Pantanal* (2022) que aborda o interior de Goiás, trazendo a cultura caipira através do sotaque, culinária, música, arquitetura, ritos, religião, agricultura e a pecuária. Na novela *Além da Ilusão* (2022) se passa em uma época de transição do rural para o urbano na cidade de Poços de Caldas em Minas Gerais. Percebe-se então o crescimento de uma região e de um país se tornando cada vez mais industrializado, mas que apresenta elementos do rural nos cenários como as fazendas, as plantações, as casas, os animais, os personagens e suas vestimentas. Já na novela *Mar do Sertão* (2022) se passa do sertão nordestino na Fazenda Palmeiral que traz aspectos da cultura caipira também, além da presença da figura de coronéis e suas lutas pela posse de água, sendo esse um dos conflitos presentes na trama. Existem também programas de música popular caipira, como *Sr. Brasil* (2005) e *Viola, Minha Viola* (1980) da TV Cultura, *Brasil Caipira* (2012) da TV Brasil, e notícias sobre os novos avanços da tecnologia do espaço rural, em programas como *Globo Rural* (1980), e *Mais Caminhos* (2014) da TV Globo.

No âmbito do panorama cinematográfico brasileiro, a temática envolvendo a representação do caipira e o contexto rural desponta como uma área proeminente em diversas produções, almejando a apreensão sutil das nuances da existência no interior. O filme *São Bernardo* (1972), dirigido por Leon Hirszman e influenciado pela obra de Graciliano Ramos, desbrava a vida em uma fazenda no Nordeste brasileiro, propondo uma análise crítica perspicaz

sobre questões de poder, política e conflitos sociais. No ano de 1979, *Bye Bye Brasil*, dirigido por Carlos Diegues, apresenta uma visão singular sobre a vida nômade de artistas circenses que percorrem o interior do país. A obra, para além de ressaltar a diversidade cultural brasileira, encapsula o choque entre as esferas rural e urbana, proporcionando uma reflexão aguçada sobre as metamorfoses sociais. *Cabra Mercado Para Morrer* (1985), sob a direção de Eduardo Coutinho, se destaca como uma narrativa documental que proporciona uma imersão sensível na realidade dos trabalhadores rurais, explorando de forma aprofundada suas eventualidades e aspirações. A escolha pelo formato documental adiciona um caráter observacional e analítico à abordagem cinematográfica. Em contrapartida, *A Marvada Carne*²² (1985), dirigido por André Klotzel, adota uma abordagem humorística para explorar as tradições e peculiaridades da vida rural brasileira. A escolha estilística acrescenta uma dimensão irônica à investigação cultural, utilizando o humor como uma ferramenta crítica.

Outro exemplo, *Tapete Vermelho* (2005), dirigido por Luiz Pereira, adota uma abordagem singular ao retratar o cotidiano rural, enfatizando as complexidades e a riqueza cultural da vida no campo. *2 Filhos de Francisco* (2005), dirigido por Breno Silveira, oferece uma perspectiva emocional sobre a vida rural, estabelecendo conexões intrínsecas entre a narrativa e a música sertaneja, e explorando a trajetória da dupla Zezé Di Camargo e Luciano. Dentre as produções cinematográficas, *O Coronel e o Lobisomem* (2005), dirigido por Maurício Farias e baseado na obra de José Cândido de Carvalho, direciona sua narrativa mais especificamente para o interior fluminense, incorporando elementos culturais e sociais que ressoam com a realidade caipira. Outra obra de destaque é o *O Menino da Porteira* (2009), sob a direção de Jeremias Moreira Filho, aborda a vida no interior paulista, investigando minuciosamente as complexas dinâmicas entre patrões e trabalhadores rurais, além de salientar as características paisagísticas e as tradições peculiares da região. A utilização de elementos da composição de Teddy Vieira e Luizinho acrescenta uma camada artística e cultural à narrativa.

No cenário mais recente, é digno de nota o lançamento de *Malasartes e o Duelo com a Morte* (2017), dirigido e escrito por Paulo Morelli, uma produção que contribui para a contemporaneidade da discussão ao abordar a história do astuto Pedro Malasartes. O enredo oferece uma oportunidade para análises aprofundadas sobre a representação cinematográfica do caipira e do contexto rural no século XXI. Outras produções, como *Turma da Mônica: Laços* (2019), *Turma da Mônica: Lições* (2021) e *Turma da Mônica - A Série* (2022), mesmo não

²² O filme *A Marvada Carne*, lançado em 2002 e dirigido por Andrucha Waddington, é uma adaptação da obra homônima do escritor Joaquim Manuel de Macedo. MACEDO, Joaquim Manuel de. *A marvada carne*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1973.

centradas no ambiente rural, utilizam o interior de Minas Gerais como cenário, proporcionando uma abordagem visual que pode ser interpretada e analisada sob a ótica da representação cinematográfica regional. *Bravos Valentes: Vaqueiros do Brasil* (2021) surge como um documentário que examina a história de um dos trabalhos mais antigos do Brasil, oferecendo uma visão aprofundada do cotidiano da vida no campo. Em consonância, *As Verdades* (2022), dirigido por José Belmonte, narra a história de um policial que deve resolver um crime em uma cidade pequena do interior, explorando a dinâmica peculiar das comunidades locais. O filme *Minha Irmã e Eu* (2023), uma comédia situada no interior de Goiás, apresenta uma narrativa que, embora sob o gênero cômico, proporciona uma visão das complexidades e desafios enfrentados por aqueles que vivem no interior, convidando à análise sociocultural.

Destaca-se a realização das filmagens de *Bicho Rei* em janeiro de 2024, em Taubaté. O filme, que aborda a relação conflituosa entre um professor de matemática e o chefe do jogo do bicho na cidade, sugere uma análise aprofundada das representações cinematográficas do interior e sua relação com a cultura regional. Outro lançamento iminente, *Chico Bento e a Goiabeira Maraviósa* (2024), que protagoniza o popular personagem caipira criado por Mauricio de Sousa, tem suas gravações realizadas em Bragança Paulista e Itatiba, ambas no interior de São Paulo. Este filme, ao se utilizar de um personagem icônico, oferece uma oportunidade para uma análise mais aprofundada sobre as representações regionais e culturais no cinema brasileiro contemporâneo.

2. UMA REFLEXÃO SOBRE CATEGORIAS TRASNVERSAIS AO TIPO CAIPIRA

Em uma abordagem que contempla diversas perspectivas, torna-se fundamental compreender a singularidade do perfil da mulher em estudo. Quem é essa mulher? Qual a sua origem, características e vivências? É casada, tem filhos, trabalha? Sua identidade é permeada por elementos étnicos, sociais e de gênero, tecendo uma complexa teia de nuances.

Para compreender mais profundamente como se dá essa representação, é essencial explorar como as dinâmicas sociais e culturais contribuem para moldar a construção e representação dessa mulher. Estamos, primeiramente, diante de uma problemática de gênero, especificamente no âmbito feminino, envolvendo a identidade e interseccionalidade.

A identidade é um campo de estudo de grande interesse nas ciências sociais e comportamentais, especialmente em um contexto globalizado e diversificado. Compreender a complexidade e a dinâmica da formação da identidade, tanto individual quanto coletiva, é essencial para uma análise abrangente da condição humana. A construção da identidade é um processo multifacetado, influenciado por uma ampla gama de fatores, que vão desde características intrínsecas, como personalidade e disposições individuais, até influências externas, como cultura, sociedade, história e contexto político. Essa interação entre o indivíduo e o ambiente social cria um panorama complexo de identidades, que refletem a diversidade e a heterogeneidade da experiência humana. Pensando nisso, iniciamos com um diálogo a partir de Appiah (2018) sobre a identidade, enfatizando a fluidez e a multiplicidade da identidade humana, argumentando contra uma visão reducionista que a limita a categorias fixas, como raça, nacionalidade ou cultura. Appiah (2018) destaca que a identidade é formada por uma interação complexa de fatores individuais, sociais e culturais, e que é importante reconhecer e valorizar a diversidade e a interseccionalidade das identidades.

Já a interseccionalidade surge como uma abordagem fundamental nos estudos contemporâneos, oferecendo uma lente analítica crucial para compreender as complexas interações entre diferentes formas de opressão e discriminação. Originada nos campos dos estudos de gênero e crítica racial, a interseccionalidade transcende essas fronteiras, explorando a interconexão entre diversas categorias sociais, como gênero, raça, classe, orientação sexual e outras identidades sociais.

Essa perspectiva reconhece que as experiências humanas são moldadas por uma rede intrincada de fatores interdependentes, rejeitando visões simplistas que abordam questões sociais de maneira isolada. Ao considerar as interseções dessas identidades, a interseccionalidade destaca as disparidades e desigualdades únicas enfrentadas por indivíduos

que vivenciam múltiplas formas de marginalização. Nesta pesquisa, a interseccionalidade será abordada a partir de Crenshaw (2002) e Akotirene (2019), traçando seu conceito, origem e aplicação na vida da mulher caipira.

Em um segundo plano, essa situação se estende para abranger a presença deste feminino em outras instituições sociais, como a família, a escola, o trabalho, a igreja e estado. As instituições sociais desempenham um papel fundamental na organização da sociedade, influenciando a maneira como as pessoas se comportam e interagem. Elas abrangem desde a família e a educação até as estruturas políticas e religiosas, formando a base que sustenta a convivência em sociedade. Ao explorarmos as instituições sociais, adentramos um universo complexo de relações e práticas que moldam diretamente a vida cotidiana.

Essas instituições não existem isoladamente; são sistemas interligados que cumprem funções específicas na construção da ordem social. Entender como essas instituições operam, evoluem e se relacionam é crucial para analisar as dinâmicas sociais, as transformações ao longo do tempo e os impactos que exercem sobre as vidas individuais e coletivas. Ao investigarmos as instituições sociais, nosso objetivo não é apenas mapear suas estruturas e funções, mas também compreender como contribuem para a formação de identidades, a reprodução de normas e a configuração dos valores que permeiam uma sociedade. Dessa maneira, ao abordarmos algumas instituições e compreendermos o papel de cada uma na construção do cenário social rural, apresentaremos informações específicas sobre a população durante as décadas de 1950 a 1990.

Em um terceiro plano, consideramos a representação e sua problemática e a representação cinematográfico. O tema da representação ocupa uma posição proeminente dentro dos estudos culturais que estão localizados em uma área multidisciplinar que se concentra no estudo das práticas culturais, produção simbólica, significados e representações presentes na sociedade. Essa área busca entender como a cultura é produzida, consumida, disseminada e como ela influencia a forma de como as pessoas percebem o mundo e interagem entre si.

Sua abordagem interdisciplinar permite que pesquisadores analisem a cultura a partir de diferentes perspectivas, examinando suas implicações sociais, políticas, econômicas e históricas. Os Estudos Culturais têm evoluído ao longo do tempo e são influenciados pelas mudanças sociais, políticas e tecnológicas. Essa abordagem é valiosa para compreender como a cultura desempenha um papel importante na construção da sociedade e como as práticas culturais moldam a experiência humana em diferentes contextos históricos e geográficos.

No contexto desta pesquisa sobre a representação da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi, os estudos culturais desempenham um papel relevante. Eles fornecem uma lente teórica para analisar como as representações da mulher caipira são produzidas, difundidas e interpretadas na cultura brasileira, especialmente através do meio cinematográfico. Oferecem então ferramentas conceituais para analisar como as representações da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi são construídas culturalmente. Os estudos culturais como o da interseccionalidade incentivam na desconstrução de estereótipos e a reflexão sobre como determinadas representações culturais podem reforçar desigualdades de gênero, raça e classe social. Nesse sentido, a análise das representações da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi pode revelar estereótipos e preconceitos presentes na sociedade brasileira e no cinema da época. E os estudos culturais enfatizam a importância de entender as práticas culturais dentro de seu contexto histórico e social. Dessa forma, a pesquisa pode explorar como as representações da mulher caipira variam ao longo do tempo, refletindo mudanças sociais, políticas e econômicas no Brasil.

Nesse contexto, é necessário examinar a linguagem visual utilizada, as escolhas estéticas do diretor, a construção dos personagens, a trama narrativa e outros elementos internos ao filme. Essa abordagem busca compreender como o próprio texto fílmico contribui para a construção de significados.

Com o intuito de avançar nessa investigação, iniciamos essa parte com um diálogo epistêmico e político sobre o objeto de pesquisa em questão: da representação, a partir dos autores, Francis Bacon (1979), [1620], Ferdinand de Saussure (2012), [1916], Michael Foucault (2002), [1966] e Stuart Hall (1992 – 2016).

Já a representação no cinema é um fenômeno que transcende a simples reprodução de imagens em movimento. Ao adentrarmos o universo cinematográfico, somos imersos em narrativas visuais que não apenas espelham a realidade, mas moldam percepções, construindo significados e influenciando a compreensão do mundo ao nosso redor. A linguagem cinematográfica, por meio de sua capacidade única de combinar imagens, som e narrativa, torna-se uma ferramenta poderosa na criação e perpetuação de representações culturais, sociais e individuais.

2.1 A IDENTIDADE COMO PROBLEMA

No âmbito do desenvolvimento humano, destaca-se um processo complexo de construção identitária. Desde o momento inicial de nossa existência, somos imersos em uma teia de influências e interações que moldam nossa percepção individual e coletiva do eu e do mundo circundante. A identidade, longe de ser uma entidade estática, é um fenômeno dinâmico, resultado da interação multifacetada entre elementos sociais, culturais, familiares e pessoais.

O desenvolvimento da identidade é um processo complexo influenciado por diversos fatores, incluindo o contexto familiar, social e cultural onde o indivíduo está inserido. Essas influências se entrelaçam ao longo da vida, contribuindo para a formação da identidade de maneira multifacetada.

Cada momento de aprendizado está intimamente vinculado a um contexto específico, sujeito a contingências que exigem decisões. As escolhas feitas, frequentemente singulares em relação a outras, refletem a singularidade da identidade em formação. A preferência por certos valores, perspectivas e estilos de vida emerge desse processo complexo de assimilação e seleção, moldando a trajetória individual.

As religiões, segundo Appiah (2018, p. 23) cumprem esse papel de maneira evidente: elas facilitam a formação de comunidades onde os membros podem se apoiar mutuamente na busca de objetivos compartilhados pela sua fé. Como seres humanos, somos naturalmente sociais e ao longo da evolução, desenvolvemos a habilidade de formar alianças em busca de recursos como comida, parceiros e segurança.

A construção de identidades desempenha um papel crucial nesse processo. A moralidade, entendida como os princípios que orientam nossas interações com os outros, é um elemento fundamental na base da nossa estrutura social. Além disso, nos dedicamos a uma variedade de projetos voluntários, desde aprimorar habilidades culinárias até se envolver em atividades como jogos de cartas ou aprender a tocar instrumentos musicais, e até mesmo se aventurar em empreendimentos mais ambiciosos, como a criação de obras literárias significativas.

A diversidade e abrangência das identidades refletem a complexidade da vida moderna, onde as pessoas precisam de uma ampla variedade de habilidades e recursos para construir suas vidas. As oportunidades disponíveis para cada indivíduo variam consideravelmente, refletindo as diversas circunstâncias sociais e individuais em que nos encontramos.

O fenômeno de construção da identidade, de acordo com Appiah (2018, p. 31), está profundamente entrelaçado às interações sociais, onde a presença do outro desempenha um papel central. Certas identidades são predominantemente privadas, afetando principalmente nossas esferas íntimas e pessoais, onde temos o direito de controlar quem tem acesso a elas. Por

outro lado, há identidades mais públicas, como aquelas relacionadas à religião, raça e gênero, que exigem reconhecimento e interação social. Nestes casos, não apenas atuamos publicamente de acordo com essas identidades, mas também esperamos que os outros o façam e reajam de acordo. A necessidade de um contraponto na constituição da identidade se manifesta em várias dimensões, delineando fronteiras entre grupos sociais e incorporando nuances culturais, étnicas e profissionais. No cerne desse processo está a constante busca por diferenciação, onde a identidade individual se justifica em relação à do outro. O indivíduo se define não apenas pelo que é, mas também em contraposição ao que o outro representa, por exemplo: “Eu não sou caipara, sou caipira”, revelando assim uma identidade complexa e singular em constante diálogo com as diversas identidades que coexistem no panorama sociocultural.

As identidades sociais, segundo Appiah (2018, p.18), dependem da atribuição de rótulos. Indivíduos são rotulados e respondem conforme esses rótulos. O autoconceito também é moldado pela adoção de rótulos, como o de brasileiro, influenciando as escolhas e ações individuais. Embora a multiplicidade de rótulos possa coexistir e ser substituída ao longo do tempo, a presença constante de rótulos é essencial na construção identitária.

A aceitação da contestabilidade é uma razão pela qual o nominalismo se destaca como uma visão sensata em relação às identidades. A relação entre rótulos e identidades não é unívoca, permitindo que as identidades sociais sejam multifacetadas, evoluindo ao longo dos anos em resposta a mudanças na percepção e autodefinição. Em resumo, as identidades sociais demandam rótulos, e a aceitação da contestabilidade reforça o nominalismo como uma abordagem sensata para compreender a complexidade desse fenômeno.

No contexto específico da mulher caipira, a identidade é moldada por uma série de fatores que são únicos para sua experiência. Ela vive em um ambiente rural, onde a conexão com a terra, as tradições culturais locais e os papéis de gênero tradicionais desempenham um papel significativo em sua identidade. Por exemplo, uma mulher caipira pode identificar-se fortemente com sua comunidade agrícola, valorizando os costumes e práticas que são passados de geração em geração.

No entanto, a identidade da mulher caipira não é apenas determinada por sua ruralidade. Ela também está sujeita a outros aspectos de sua identidade, como seu gênero, classe social, etnia e história de vida. Por exemplo, uma mulher caipira pode enfrentar desafios específicos relacionados à sua feminilidade em um ambiente culturalmente dominado por normas masculinas tradicionais.

A interseccionalidade emerge como um quadro teórico importante para entender a complexidade da identidade da mulher caipira. Ela nos ajuda a reconhecer como diferentes

aspectos de sua identidade, como gênero, classe social e ruralidade, interagem e se sobrepõem, moldando sua experiência de maneiras únicas. Por exemplo, a interseção entre ser mulher e viver no campo pode criar desafios específicos que não são enfrentados por mulheres em outros contextos.

Ao considerar a identidade da mulher caipira sob a perspectiva da interseccionalidade, somos levados a uma compreensão mais profunda de sua experiência e das diversas forças que a influenciam. Isso nos desafia a adotar abordagens mais inclusivas e sensíveis às suas necessidades, reconhecendo a complexidade e a singularidade de sua identidade em um contexto sociocultural em constante evolução.

2.2 A INTERSECCIONALIDADE DE GÊNERO DA MULHER CAPIRA

Em um cenário permeado pelas lacunas de gênero, a interseccionalidade emerge como uma ferramenta essencial para desvendar a complexidade das diversas desigualdades que impactam as mulheres pertencentes a grupos distintos. Ao abordar as experiências das mulheres, torna-se evidente que cada segmento enfrenta realidades singulares, marcadas por desafios específicos que demandam análises aprofundadas.

Mulheres afrodescendentes, por exemplo, confrontam não apenas a discriminação de gênero, mas também a interação intrincada com o racismo estrutural. Já as mulheres indígenas, para além das barreiras de gênero, lidam com a preservação de suas culturas e territórios diante da colonização persistente. No âmbito LGBTQIAPN+, as mulheres enfrentam a marginalização de gênero e a discriminação baseada na orientação sexual e identidade de gênero. Ao considerarmos as mulheres com deficiência, a interseccionalidade revela as interconexões entre desafios físicos, sociais e de gênero que moldam suas experiências únicas. Essas nuances, entrelaçadas em um mosaico complexo, exigem abordagens inclusivas e políticas que reconheçam a multiplicidade de fatores envolvidos. Além disso, é crucial estender essa perspectiva a estratos vulneráveis adicionais, como os migrantes. As mulheres migrantes enfrentam não apenas as disparidades de gênero, mas também os impactos específicos das migrações, como a adaptação a novos ambientes, a busca por oportunidades e a superação de obstáculos legais.

Dessa forma, destaca-se a extrema importância do reconhecimento prévio da interseccionalidade, antes de ingressarmos na discussão sobre a mulher nos filmes de Mazzaropi, a contextualização histórica e as nuances das lutas associadas a esse conceito tornam-se, assim, elementos importantes para fornecer uma base, para a compreensão das

interconexões entre identidades e experiências na análise. Assim, ao adotarmos uma abordagem interseccional mais abrangente, somos capazes de compreender de maneira mais completa e precisa as interações entre diversos fatores de desigualdade, permitindo a formulação de políticas e ações mais eficazes para promover a igualdade de gênero em toda a sua diversidade.

No complexo da sociedade, onde as trajetórias individuais se entrelaçam com a complexidade das relações sociais, a interseccionalidade surge como um conceito essencial. Ao examinar o curso da história, percebemos que as experiências humanas são formadas por uma teia complexa de fatores. Desde os tempos mais remotos até os desafios contemporâneos, elementos como, raça, gênero, classe social e outras dimensões de identidade convergem, resultando em uma tapeçaria única de vivências. Em um mundo dinâmico e multifacetado, compreender a natureza dessas interações vai além de análises unidimensionais.

O termo "interseccionalidade" foi inicialmente apresentado no meio acadêmico por Kimberlé Crenshaw (2002), professora norte-americana especialista em teoria crítica de raça. Essa contribuição inicial ocorreu por meio do artigo *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas* publicado em 1989. Posteriormente, ampliando suas reflexões, Crenshaw explorou a interseccionalidade de maneira mais abrangente no texto intitulado *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor*, em 1993. Segundo ela:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A origem do termo "interseccionalidade" remonta a uma análise crítica das circunstâncias legais relacionadas ao caso de Emma DeGraffenreid que buscou judicialmente uma empresa que havia rejeitado sua candidatura a uma posição de emprego, alegando discriminação com base na correlação entre sua identidade como mulher negra e a suposta discriminação no processo seletivo. O juiz rejeitou a denúncia, argumentando que na fábrica trabalham pessoas negras. No entanto, ele omitiu o fato de que todas as mulheres contratadas pela fábrica eram brancas e atuavam no escritório, enquanto os funcionários negros estavam concentrados na manutenção da fábrica, composta exclusivamente por homens. O sistema

judiciário falhou em reconhecer que a interseção entre machismo e racismo resultava em uma opressão específica contra mulheres negras.

Esse episódio destaca as limitações do sistema legal em compreender as complexas dinâmicas de opressão que surgem da interseção de diferentes formas de discriminação. Crenshaw (2002) diante disso traz a concepção de interseccionalidade, visando analisar as interações intrincadas e interdependentes entre distintas formas de opressão e discriminação enfrentadas por indivíduos marginalizados. Segundo a professora, é por meio deste termo que se busca elucidar como os eixos de poder associados à raça, etnia, gênero e classe estruturam os domínios sociais, econômicos e políticos que permeiam nossa existência. A interseccionalidade emerge como ferramenta analítica para compreender as complexidades das experiências de grupos marginalizados.

Diante de atos de discriminação intencional no emprego, na educação e em outras esferas, especialmente por esses indivíduos não serem membros dos ‘grupos dominantes’ na sociedade, suas trajetórias são marcadas por maior vulnerabilidade e menor inserção na sociedade. Carla Akotirene, em seu livro "Interseccionalidade" (2019, p. 56), afirma que o objetivo do assunto é introduzir questões relativas ao feminismo negro, apontando que “a interseccionalidade pode ajudar a enxergarmos as opressões e combatê-las, reconhecendo que algumas opressões são mais dolorosas. E que às vezes somos oprimidos, mas às vezes somos opressores”. Incluir essa perspectiva de Akotirene (2019) é fundamental para garantir que a luta por inclusão seja realmente eficaz. Isso significa reconhecer e abordar as múltiplas formas de opressão que afetam grupos marginalizados, em vez de tratá-las de forma fragmentada, possibilitando incluir a voz e liderança dessas comunidades.

Para compreendermos como diferentes sistemas de opressão impactam pessoas de maneiras distintas, é crucial recordar que naturalmente existem diversas disparidades relacionadas a gênero, cor da pele, idade, altura, entre outros, entre nós. Entretanto, muitos indivíduos ou grupos, simplesmente por pertencerem a essas "categorias", enfrentam uma série de discriminações, preconceitos e opressões, que incluem aspectos de classe, gênero, geração, raça/etnia e orientação sexual.

Analisar a categoria "mulher", por exemplo, sem considerar a interseção com a raça e outros marcadores sociais, como orientação sexual e classe, proporciona uma falsa noção de universalidade. O grupo "mulher", isoladamente, não pode abranger a pluralidade de todas as mulheres do mundo. Em uma sociedade racista, mulheres brancas experimentam realidades distintas das mulheres negras, pois estas enfrentam duas formas de opressão social simultaneamente: machismo e racismo. Abordar mulheres negras implica em compreender um

conjunto diversificado, pois, apesar de compartilharem a mesma raça, possuem diferenças em relação a outros marcadores sociais. Uma mulher negra heterossexual ocupa uma posição de maior privilégio do que uma mulher negra lésbica, quando se leva em conta a orientação sexual. Diferenciar essas nuances possibilita compreender e enfrentar a discriminação de maneira abrangente, ao invés de tratá-la de forma fragmentada.

Naquele cenário, Kimberlé Crenshaw (2002) constatou a invisibilidade das mulheres negras tanto no âmbito do feminismo quanto na luta antirracista. Ao abordar o tema das mulheres, as experiências de mulheres brancas eram consideradas como padrão; ao discutir pessoas negras, as experiências de homens negros eram tomadas como norma. A autora, em sua pesquisa, buscou explorar as dimensões de raça e gênero da violência contra mulheres negras, preenchendo uma lacuna que, como indicado em seus textos, os discursos feministas e antirracistas da época não conseguiam abarcar. Inicialmente, o conceito centrou-se predominantemente no impacto desses sistemas de opressão sobre as mulheres negras. No entanto, graças às lutas, discussões e ativismos feministas, o conceito tornou-se crucial para as ciências sociais de maneira geral.

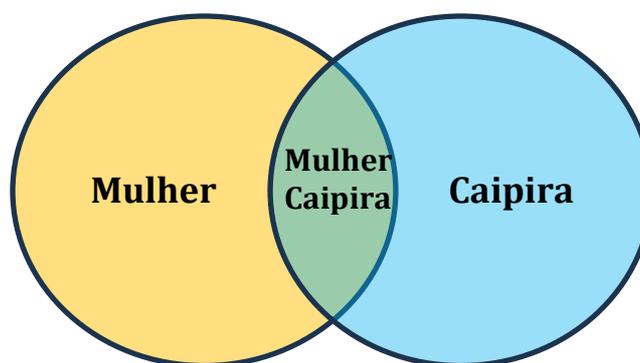
Antes de ser formalizado como um conceito distintivo em 1989 por Kimberlé Crenshaw no meio acadêmico, a interseccionalidade já permeava além das universidades, ganhando destaque nos discursos de figuras proeminentes como Lélia Gonzalez e Sojourner Truth, bem como nas manifestações e lutas protagonizadas por mulheres negras. Nessas lutas feministas, observava-se uma tendência à adoção de uma perspectiva generalizada que negligencia a ampla gama de diversidades e interseções presentes entre as mulheres. Torna-se imperativo reconhecer que as reivindicações por direitos muitas vezes desconsideram as particularidades das mulheres negras. Esses debates surgiram a partir das lutas dos movimentos feministas negros nos Estados Unidos e no Reino Unido entre os anos 1970 e 1980. O movimento conhecido como Black Feminism foi extremamente produtivo na produção acadêmica e desenvolvimento das teorias feministas. A entrada em maior número dessas mulheres no meio acadêmico possibilitou um desenvolvimento sociológico do pensamento das mulheres negras naquele momento.

Um desdobramento adicional da discussão emerge ao considerarmos o cenário das políticas públicas. Nesse contexto, a interseccionalidade se revela como uma ferramenta impactante, motivando a formulação de políticas que incorporam de maneira abrangente as interconexões entre raça, gênero e classe. Em vez de abordagens isoladas, essa perspectiva busca integrar de forma plural as complexidades dessas dimensões, reconhecendo que as experiências e desafios enfrentados pelas pessoas não podem ser efetivamente compreendidos

ou abordados isoladamente. Assim, a interseccionalidade influencia a elaboração de políticas mais inclusivas e sensíveis às nuances das diversas formas de discriminação e desigualdade presentes na sociedade.

Agora, ao aplicarmos a lente da interseccionalidade à vida da mulher caipira, inicialmente teremos algo assim (Figura 2) surge uma oportunidade de analisar as interconexões entre sua identidade de gênero e sua posição na classe social.

Figura 2. Interseccionalidade da mulher caipira



Fonte: Elaborado pela autora.

Tratando a “mulher caipira” segundo o conceito de interseccionalidade, que consiste no cálculo das relações entre significações pejorativas e valorativas sobre os atributos culturais, sociais, políticos e econômicos de um sujeito. Dentro desse espectro, emerge a distinção entre a mulher caipira branca e a mulher caipira negra. A interseccionalidade reconhece que no interior de grupos excluídos existem relações de poder assimétricas em diferentes sentidos. Mesmo em contextos aparentemente similares, a comparação direta entre uma mulher caipira negra e uma mulher caipira branca em situação semelhante não oferece uma reflexão apropriada da intrincada interação de variáveis.

Logo, no debate de gênero, de raça, de etnia, de cultura, de economia, entre outros, registram-se assimetrias entre a mulher branca alta renda e a mulher branca baixa renda, a mulher branca com escolaridade e a mulher branca sem escolaridade; ao passo que as assimetrias existem entre a mulher branca pobre e a mulher negra pobre, e assim sucessivamente. Essas interseccionalidades estão ainda mais presentes entre o cidadão urbano e o cidadão rural: a mulher alta renda da cidade e a mulher alta renda do interior.

A perspectiva interseccional, como visto, ressalta que as trajetórias dessas mulheres são configuradas por uma combinação única de fatores, incluindo, mas não se limitando à, raça,

classe e gênero. Além dessas, outras combinações de fatores, como a presença de diferentes idades, orientações sexuais e habilidades físicas, contribuem para a riqueza de experiências na interseccionalidade da mulher caipira. Assim, é imperativo reconhecer que, embora ambas compartilhem a designação de mulheres caipiras, suas experiências são permeadas por desafios e privilégios singulares, derivados das distintas interseções de suas identidades. Logo, a compreensão dessas nuances é crucial para uma visualização abrangente das instituições sociais que moldam as trajetórias e os desafios específicos enfrentados por mulheres caipiras que embora compartilhem a mesma designação de “mulheres caipiras”, suas vivências são permeadas por desafios e privilégios singulares, derivados das distintas combinações de suas identidades. As complexas interações entre identidade, gênero e classe revelam-se de maneira proeminente ao examinarmos minuciosamente o papel desempenhado por instituições fundamentais, tais como a família, escola, trabalho, igreja e estado.

2.3 A PERFORMANCE IDENTITÁRIA NO CONTEXTO DAS INSTITUIÇÕES SOCIAIS

Desde os primórdios da pré-história, nós seres humanos, vivemos em sociedades, mesmo sendo seres individuais nos adaptamos e enquadrados nossa individualidade nos padrões sociais, permitindo uma convivência pacífica entre os membros de um mesmo grupo.

Nessa ideia da convivência enquanto seres sociais, torna-se imperativo a presença de mediadores de conflitos. Estes desempenham um papel crucial na nossa jornada de desenvolvimento como indivíduos e membros da sociedade, guiando-nos para uma atuação e reflexão alinhadas em determinadas questões, a fim de evitar potenciais situações caóticas. É neste cenário que as Instituições Sociais emergem como mediadores.

As instituições sociais desempenham um papel crucial como entidades reguladoras e normativas, as quais constituem um conjunto de regras e procedimentos responsáveis pela socialização do indivíduo, com o objetivo de manter a organização e coesão social e atender as necessidades nas interações políticas, econômicas e sociais. Essas normas, hábitos e regras estão profundamente enraizados na sociedade, exercendo um papel significativo na formação de cada indivíduo, enquanto cidadãos, pertencentes a um determinado grupo específico.

No contexto de *Da Divisão do Trabalho Social* (1999), Durkheim defende as instituições sociais, destacando a função pedagógica essencial que elas assumem. Seu argumento sugere que, além de organizar a vida coletiva, essas instituições desempenham um papel educativo fundamental ao orientar o indivíduo sobre como se integrar de maneira

harmoniosa à sociedade em que nasceu. Certas características fundamentais delineiam o funcionamento das instituições sociais. A coercitividade, por exemplo, refere-se às normas externas que permeiam o indivíduo, estabelecendo uma autoridade moral que exerce influência de maneira coercitiva. Esta autoridade se baseia na objetividade, operando independentemente da vontade individual. A exterioridade dessas normas é evidente, uma vez que o surgimento de uma instituição não está sujeito à vontade pessoal; ao contrário, ela age de fora para dentro, desvinculando-se da concepção de naturalidade. A historicidade é outra dimensão crucial, pois as instituições sociais evoluem ao longo do tempo, desafiando a premissa de que são intrinsecamente naturais.

Essas considerações de Durkheim exploram como as instituições sociais, são moldadas por normas coercitivas e destacam a influência da autoridade moral na estruturação social. A ênfase na exterioridade e historicidade das instituições sociais realça a complexidade dinâmica dessas entidades ao longo do tempo.

De acordo com Durkheim (1999), há duas formas distintas de coesão social: a solidariedade mecânica (regulativa) que é característica das sociedades pré-capitalistas, cuja organização é feita com base em pontos de coesão mais próximos e nas quais não há grande distância entre seus membros. Tudo funciona como um grande mecanismo de semelhanças entre os membros das sociedades, e as normas são regulativas, prescrevendo comportamentos específicos.

E a solidariedade orgânica (operativa), há uma formação de um organismo social, com vários órgãos diferentes que possuem entre si uma coesão interna. Esse tipo de coesão é típico das sociedades capitalistas, que dividem a formação social em grupos diferentes, de uma sociedade mais complexa, onde a interdependência funcional é essencial e as normas são mais flexíveis e especializadas, refletindo a diversidade de papéis e funções desempenhadas pelos membros da sociedade.

Conforme as ideias, a distinção entre solidariedade mecânica e orgânica reflete diretamente na forma como as sociedades se organizam. E que isso por si só, não captura a diversidade e complexidade das experiências individuais dentro dessas estruturas sociais, especialmente quando exploramos temas como a representação da mulher caipira no cinema. Ao adentrar na discussão sobre a representação feminina caipira, abrimos espaço para considerar a artificialidade inerente a cada instituição social. Essa artificialidade se revela ao examinarmos a construção dessas instituições desprovida de mecanismos naturais que imponham normas coercitivas. Essa característica é destacada pela presença explícita de regras

que, por sua vez, estão relacionadas às dinâmicas das relações sociais em diferentes períodos históricos.

Em meio às transformações sociais, destaca-se o aumento da atividade feminina fora do lar, representando um marco na busca por autonomia e independência das mulheres. No entanto, a experiência dessa transformação não é homogênea, sendo moldada por uma interseção complexa de identidades. A interseccionalidade reconhece que as mulheres enfrentam diferentes formas de discriminação com base em aspectos como raça, classe social, orientação sexual, entre outros. Assim, a luta pela autonomia e independência das mulheres é permeada por essas diversas interseções de identidade. Até o ano de 1967 no Brasil, o Código Civil impunha restrições à autonomia feminina, proibindo que uma mulher exercesse uma profissão fora do âmbito conjugal sem a autorização do marido. Essa imposição não apenas limitava as escolhas profissionais das mulheres, mas também as sujeitava a punições em caso de descumprimento. Essa restrição legal evidencia as estruturas patriarcais profundamente enraizadas na sociedade. Nesse contexto, a interseccionalidade ganha relevância ao considerarmos que as experiências das mulheres não são homogêneas.

Com isso, a interseccionalidade reconhece que as mulheres enfrentam diferentes formas de discriminação com base numa interseção de identidades, tais como raça, classe social, orientação sexual, entre outras. Assim, a luta pela autonomia e independência das mulheres não é uniforme, como vimos, ela é moldada por essas diversas interseções de identidade. A liberação de costumes, portanto, não apenas remodela e reestrutura as normas sociais, mas também destaca a necessidade de compreender as experiências das mulheres de maneira interseccional, considerando a complexidade das interações entre diversas instituições sociais.

Para esta pesquisa, exploramos algumas categorias de instituições sociais, dentre as quais destacam-se a Família, Igreja, Escola, Trabalho e Estado. Essa variedade reflete a complexidade das estruturas sociais que moldam e são moldadas pelas normas e relações presentes em cada uma dessas instituições ao longo do tempo.

A família, como instituição primária, desempenha um papel crucial na socialização inicial do indivíduo. Ela se baseia na afetividade para transmitir as primeiras normas e regras básicas de convívio social. Sendo a primeira instituição social com a qual o indivíduo entra em contato, a família tem a responsabilidade de oferecer e ensinar as regras fundamentais esperadas pela sociedade. Nesse contexto, a família proporciona as primeiras noções de coesão social, como amor, fraternidade e amizade, contribuindo para a união dos membros da sociedade e garantindo a sobrevivência do corpo social.

Um elemento crucial que a criança absorve da convivência familiar é o aprendizado do idioma, um aspecto vital para a construção da sociedade, assegurando a coesão social ao longo do tempo. Além disso, a família introduz noções essenciais de socialização secundária, que serão posteriormente aprofundadas em instituições subsequentes. Essas incluem o respeito às normas sociais, valores morais, a importância do trabalho e a educação.

No âmbito familiar, o indivíduo assimila os ritmos sociais, como horários para dormir, almoçar e jantar, além das primeiras regras sociais, como manter-se sempre limpo. A família desempenha um papel fundamental no ensino da linguagem, estabelecendo uma forma específica de comunicação. Durante esse período, a criança compreende seu estatuto e papel na sociedade, assimilando o que é permitido e o que não é. A família também fornece os primeiros atributos da identidade, como nome, sobrenome e nacionalidade.

Embora a diversidade familiar seja amplamente reconhecida, o modelo da família nuclear — composta por pai, mãe e filhos — permanece idealizado. Essa visão, reforçada por discursos culturais e midiáticos, tende a obscurecer a complexidade das dinâmicas familiares, independentemente de sua estrutura. Como consequência, indivíduos que não fazem parte desse arranjo específico podem sentir-se pressionados a aspirar a esse modelo, mesmo quando suas próprias configurações familiares já fornecem vínculos afetivos e funcionais saudáveis. Além disso, a predominância desse padrão pode reforçar normas de gênero tradicionais, como o papel do homem provedor e da mulher cuidadora, limitando a aceitação plena de outras formas de organização familiar. Assim, a família nuclear continua a ser vista como o ideal, enquanto a pluralidade de arranjos familiares é frequentemente invisibilizada ou considerada inferior, gerando expectativas sociais que nem sempre refletem as realidades ou os valores das diferentes experiências familiares.

Além da transmissão de conhecimentos básicos realizada pela família no cotidiano, é na escola que encontramos o espaço primordial para o ensino das disciplinas científicas, linguísticas e filosóficas. Além disso, a escola desempenha um papel crucial na inculcação das normas sociais, preparando o sujeito para sua integração efetiva na comunidade. Durkheim (2011) vai argumentar que a escola não é apenas um meio de transmitir conhecimento, mas também desempenha um papel importante na formação da consciência coletiva e na promoção da solidariedade social. Ao adentrar a coletividade escolar, o sujeito passa a interagir com outros membros de sua comunidade, internalizando valores fundamentais, como o compartilhamento e o respeito. No entanto, esse processo de socialização não ocorre apenas por meio do ensino explícito, mas também por meio de práticas disciplinares que incluem vigilância, normalização e controle dos corpos dos indivíduos. Foucault (1987), de maneira

crítica, descreve esse processo como um "adestramento" e "disciplinarização" dos corpos, resultando na formação de corpos dóceis que aceitam as imposições do sistema. Esse contexto de imposição de comandos, normas e horários na escola prepara os indivíduos para as etapas sociais subsequentes: o trabalho e o estado, uma dinâmica especialmente evidente nas sociedades industriais do século XIX e na primeira metade do século XX.

Conforme Michel Foucault (1987) no capítulo *corpos dóceis*, as escolas são as primeiras instituições disciplinares com as quais os indivíduos entram em contato.

A interseccionalidade na instituição escolar é um campo de muita interação de diversas identidades e experiências moldam de maneira única o ambiente educacional. Ao problematizar essa questão, é crucial reconhecer que a escola, muitas vezes, reproduz e perpetua sistemas de desigualdades que refletem estruturas sociais mais amplas.

Um ponto central de discussão é a forma como as políticas educacionais muitas vezes não consideram adequadamente as interseções entre diferentes aspectos da identidade dos alunos. Gênero, raça, classe social e orientação sexual, por exemplo, são elementos que se entrelaçam e influenciam as experiências educacionais de maneiras únicas. A falta de sensibilidade a essas interseções pode resultar em práticas pedagógicas que marginalizam certos grupos, perpetuando desigualdades.

A Igreja, enquanto instituição social, desempenha um papel fundamental na garantia da unidade de pensamento e coesão social. Transformando valores religiosos em normas e diretrizes sociais, ela estabelece um conjunto de princípios que os indivíduos de uma cultura específica devem seguir. Esse processo de transformação cria uma instituição coesa capaz de unir os membros de uma mesma crença em um corpo social coeso.

Max Weber (2004), reconhece a religião como um fator significativo para a coesão social. Ele destaca como a religião estabelece valores compartilhados, normas e uma base ética que molda o comportamento individual e coletivo. A Ética Protestante, conforme discutido por Weber, desempenha um papel crucial na formação da mentalidade que influenciou a ascensão do capitalismo ocidental. É através dessa crença que os indivíduos se congregam em torno de ensinamentos religiosos.

A Igreja, como extensão dessa influência religiosa, apoia as famílias que buscam uma cultura religiosa. Elas impõem regras e normas sociais, variando o poder religioso de uma sociedade para outra. À medida que essas normas se expandem além do convívio familiar e tornam-se mais abrangentes, a igreja assume o papel de uma instituição de socialização secundária.

Nas sociedades ocidentais, os valores morais são reforçados pelos ensinamentos religiosos promovidos pela igreja. Esta, por sua vez, transmite aos fiéis noções de bem e mal, ações corretas e incorretas, certificando a família como outra grande instituição de socialização primária. Mesmo para aqueles que não frequentam fisicamente a igreja, essa instituição exerce um poder considerável na organização, controle e socialização dos indivíduos. Assim, independentemente da fé individual, a igreja mantém uma autoridade moral, transmitindo valores como o conceito de "pecado", a prática de "boas ações" e a importância da "caridade".

As instituições, como a família e a igreja, são tradicionalmente idealizadas como pilares da moralidade e da estabilidade social. No entanto, nelas existem mecanismos de violência e manipulação. Esse controle é frequentemente justificado como necessário para a preservação da ordem, mas pode resultar em práticas coercitivas que afetam negativamente os indivíduos.

No contexto familiar, a violência pode se manifestar de formas simbólicas, psicológicas e físicas. A naturalização de práticas punitivas, vistas como medidas 'educativas', pode mascarar o exercício de poder sobre membros mais vulneráveis, como crianças e mulheres. Além disso, a manipulação emocional é comum, exigindo que certos membros sacrifiquem suas vontades e identidades para garantir a coesão familiar. Sob essa perspectiva, o funcionamento da família pode perpetuar dinâmicas de opressão e controle, reforçando papéis sociais tradicionais.

Na igreja, a manipulação pode ocorrer através do controle de crenças e comportamentos, em que o questionamento da doutrina é desencorajado e tratado como ameaça à coesão do grupo. O uso de uma hierarquia rígida, aliado à imposição de dogmas, pode gerar uma forma de violência simbólica que limita a autonomia individual. A repressão de desvios é frequentemente justificada em termos morais e espirituais, criando um ambiente de conformidade e subordinação.

Esses mecanismos são sustentados por ideais que promovem a família como um espaço de proteção e a igreja como fonte de orientação espiritual. No entanto, essa idealização frequentemente oculta relações de poder desiguais e práticas de controle que são vistas como legítimas ou naturais. Em muitos casos, o sacrifício individual é romantizado, ocultando os danos causados por essas dinâmicas.

Portanto, é essencial problematizar o funcionamento dessas instituições, reconhecendo que as práticas de violência e manipulação em nome da ordem e da moralidade podem comprometer o bem-estar dos indivíduos. Uma análise mais científica e crítica dessas estruturas abre caminho para a reflexão sobre a necessidade de mudanças que promovam maior equidade e justiça social, em vez da mera manutenção de ideais normativos.

A instituição social do trabalho representa o cerne para o qual todos os indivíduos são preparados em sociedades de orientação capitalista. Em consonância com a perspectiva de Émile Durkheim (1999), o trabalho não apenas age como uma força unificadora essencial na sociedade, mas também desempenha um papel crucial na solidariedade social. Durkheim concebe o trabalho como um conjunto complexo de normas e regras que os indivíduos devem seguir para garantir o funcionamento adequado da sociedade. Nessa visão, o trabalho não é apenas uma atividade econômica, mas representa uma fase fundamental da convivência social, exigindo a aplicação prática de todo o aprendizado adquirido nas etapas anteriores de socialização.

A dimensão laboral da vida é percebida como a mais significativa, exigindo uma aplicação abrangente das normas sociais e habilidades sociais adquiridas ao longo do processo de socialização. O próprio horário de expediente, com a jornada de trabalho de oito horas por dia, estrutura a vida coletiva, impondo uma organização temporal com início, meio e fim. Cada ocupação possui suas próprias normas de conduta e dinâmicas de sociabilidade, contribuindo para uma socialização diferenciada dos indivíduos.

O trabalho, assim, emerge como um mecanismo que impõe uma disciplinarização profunda dos corpos, indo além de ser simplesmente uma atividade econômica. Ele se destaca como a reprodução por excelência dos padrões de vida estabelecidos pelo capitalismo. Em contraste com a crítica ao capitalismo por Michel Foucault (1999), Max Weber (2004) adotava uma visão mais otimista, percebendo no trabalho uma ferramenta para o aprimoramento da sociedade por meio do crescimento econômico. Weber (2004) via os indivíduos que se dedicam ao crescimento econômico como agentes ativos na promoção do desenvolvimento social.

Entretanto, ao inserirmos uma perspectiva interseccional nesse contexto, torna-se imperativo reconhecer que a experiência laboral não é homogênea. Fatores como gênero, raça e classe social podem introduzir disparidades significativas, moldando de maneira única as vivências no ambiente de trabalho. Mulheres, pessoas de minorias étnicas e indivíduos de classes sociais menos privilegiadas podem enfrentar desafios adicionais e formas específicas de discriminação no cenário laboral. Assim, ao examinarmos a visão de Weber sobre o papel construtivo do trabalho no desenvolvimento social, é essencial considerar as diversas experiências que os indivíduos podem enfrentar, enriquecendo a compreensão das dinâmicas laborais e reforçando a necessidade de políticas inclusivas no ambiente de trabalho.

A instituição do Estado, com seus componentes constitucional, legislativo e jurídico, desempenha um papel fundamental na definição das leis vigentes em sociedades politicamente liberais e democráticas. Essas leis, que refletem consensos entre os cidadãos, são estabelecidas

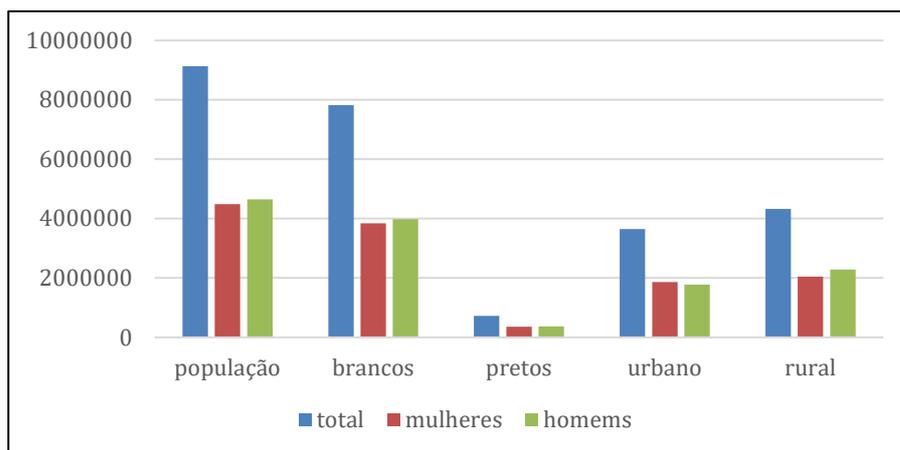
de maneira coletiva. No entanto, o papel do Estado transcende essa função legislativa, assumindo também o papel de um instrumento de controle social que se estende por toda a população, operando em diferentes níveis. Para ilustrar, a obtenção da plenitude da cidadania requer não apenas a participação nas eleições, mas também a regularização de documentos, evidenciando a abrangência do controle estatal sobre o indivíduo.

O Estado, por sua vez, destaca-se como uma instituição social dotada de poder de coerção e ajustamento de padrões comportamentais, distinguindo-se pela capacidade única de adotar mecanismos de controle que não encontram paralelos em outras instituições. Sob a perspectiva de Max Weber (2004), o Estado não apenas desempenha um papel crucial na criação de leis e regulações, mas também assume uma posição proeminente como agente de controle social e promotor da coesão social por meio de diversos meios. Segundo Weber, o Estado detém um poder singular no que tange à punição e ajustamento de conduta, empregando a força de maneira única e exclusiva, ressaltando assim a centralidade do Estado na regulação do comportamento social.

Posto que, o Estado busca fomentar a coesão social cultivando o sentimento de pertencimento, ancorando-se em elementos como idioma e território. Instituições sociais cruciais, como o Estado e a Igreja, desempenham papel fundamental na união dos indivíduos por meio de elementos compartilhados, como religião e nacionalidade. Em contextos como escola e trabalho, as instituições sociais se configuram como meios de adequar o indivíduo a padrões comportamentais esperados pela sociedade. Esse processo não apenas reflete a transmissão de conhecimento, mas também a internalização de normas e valores que contribuem para a coesão e integração social.

No tecido temporal das obras selecionadas para esta pesquisa, visando compreender a realidade da época em comparação com a ficção, abrangendo as décadas aproximadas de 1950 a 1990, o Estado de São Paulo testemunhou um entrelaçar de flutuações demográficas, transformações urbanas em curso e uma complexa interligação de identidades. É essencial destacar, nesse contexto, a transição rural-urbana e como essas transformações se entrelaçam com questões de gênero e raça. Na década de 1950, em dados do IBGE (Figura 3) a população majoritariamente branca e rural já apontava para disparidades significativas.

Figura 3. População segundo caracteres individuais do estado de São Paulo - 1950

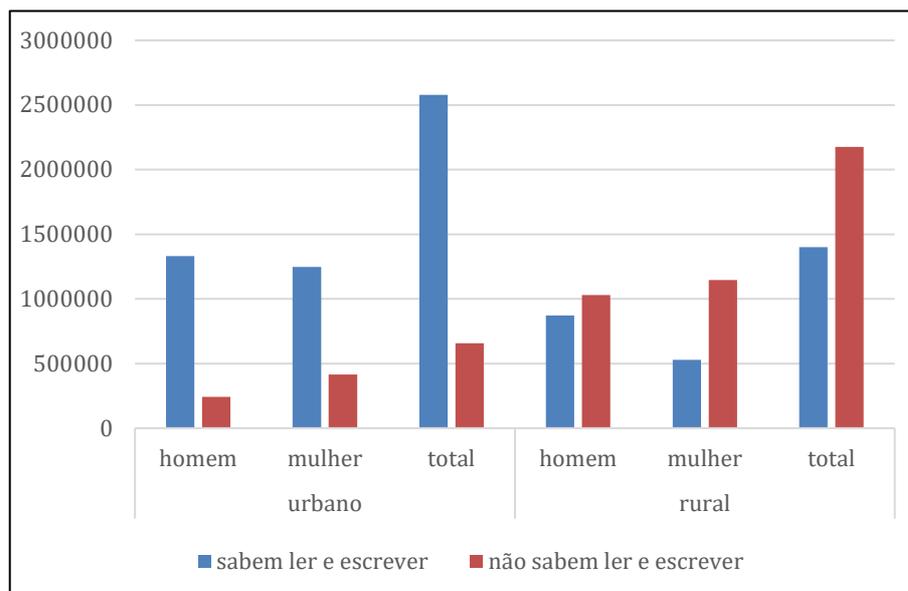


Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1950).

Nesse período, as disparidades de acesso a recursos e oportunidades eram evidentes, com a predominância de uma população branca e rural que iremos acompanhar. As mulheres caipiras, em particular, mesmo de maior número na região rural enfrentavam limitações em suas experiências, onde a interseção de gênero e raça se traduzia em obstáculos específicos, seja no acesso à educação, oportunidades de emprego, dinâmica familiar, esfera religiosa e representatividade, sendo que cada um desses aspectos será explorado juntamente com a abordagem estatal sobre tais questões.

Por exemplo a instituição escola que desempenha um papel crucial na formação dos indivíduos, não apenas no aspecto acadêmico, mas também no desenvolvimento de normas sociais, legais e comportamentais que serão internalizadas ao longo da vida, em 1950 (Figura 4), observa-se que a população rural, tanto entre homens quanto mulheres, apresenta um índice mais elevado de analfabetismo (especialmente entre as mulheres). Isso se deve à insuficiência de instituições educacionais nessas localidades, à inadequação da infraestrutura escolar e às barreiras culturais que desencorajavam a participação feminina no processo educativo.

Figura 4. Alfabetização, pessoas maiores de 5 anos, por sexo, no Estado de São Paulo - 1950

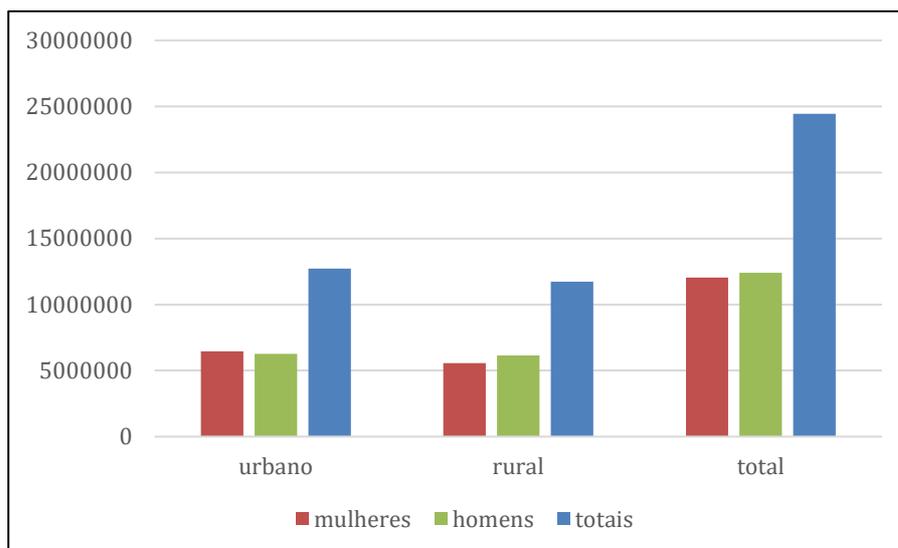


Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1950).

Com uma prevalência ainda mais acentuada entre as mulheres, tanto em áreas urbanas quanto rurais, observa-se uma incidência notavelmente superior nas regiões rurais em comparação com as urbanas. Essa disparidade, especialmente marcante nessas décadas, pode ser atribuída à limitada oferta de oportunidades educacionais para as mulheres. Este contexto reflete o período em que os movimentos feministas ganhavam impulso, buscando a conquista da igualdade de gênero, um avanço que teve seu reconhecimento formal pela Constituição de 1988.

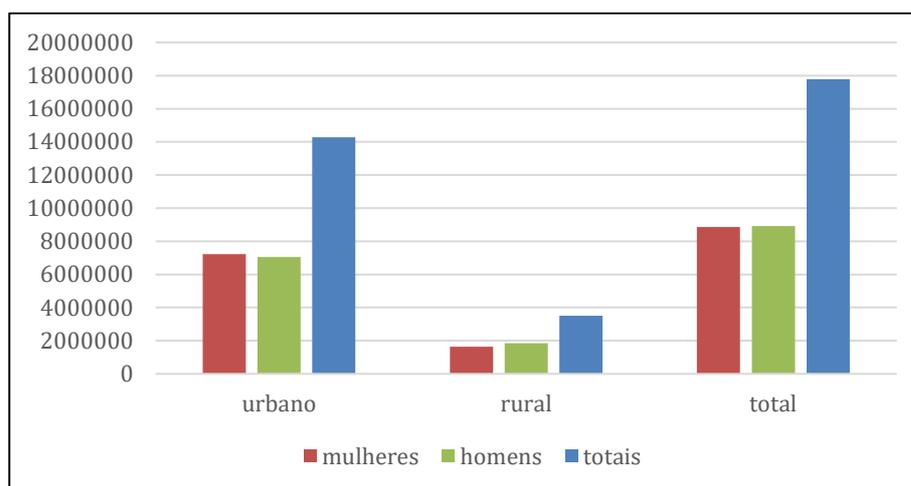
À medida que adentrarmos as décadas seguintes e analisarmos o gráfico do crescimento urbano, evidenciado especialmente nas explosões populacionais nas áreas urbanas nas décadas de 1960 (Figura 5) e 1970 (Figura 6).

Figura 5. População urbana e rural, por sexo, na Região Sul - 1960



Fonte: Censo Demográfico: Região Sul (IBGE 1960).

Figura 6. Situação de domicílio, por sexo no Estado de São Paulo - 1970

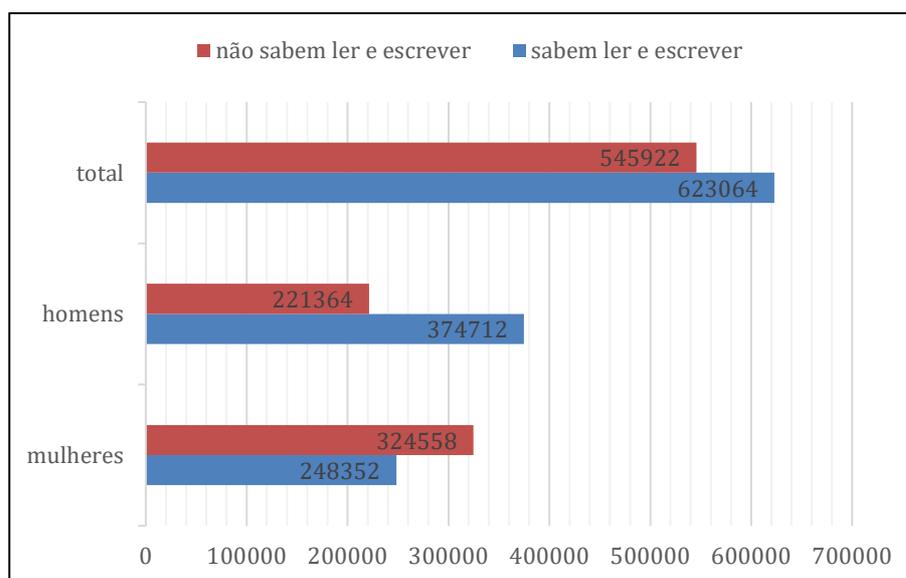


Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1970).

Com o substancial crescimento das zonas urbanas e o avanço nas interações entre gênero, raça e as mudanças no tecido social, a população rural começa a perceber os efeitos do êxodo rural. No entanto, esse avanço expõe desafios persistentes, como a disparidade de oportunidades e a carência de representação adequada, iniciando-se na coleta de dados da época.

Na década de 1960 (conforme indicado pela Figura 7), mesmo sem informações específicas sobre a região rural, permanece evidente um número considerável de mulheres enfrentando desafios educacionais substanciais.

Figura 7. Alfabetização, por sexo na Região Sul - 1960



Fonte: Censo Demográfico: Região Sul - IBGE 1960.

Tal cenário ressalta a importância da abordagem crítica das condições socioeducacionais da época sob a lente dos estudos feministas, que se propõem a compreender e desafiar as normas que historicamente restringiram as oportunidades educacionais das mulheres. A restrição do acesso à educação para as mulheres rurais na época pode ser contextualizada pela insuficiência de instituições educacionais nessas localidades, a inadequação da infraestrutura educacional e as barreiras culturais que desencorajavam a participação feminina no processo educativo. Essa realidade converge com o cenário dos estudos feministas, os quais, naquele período, se dedicavam a analisar e confrontar as estruturas patriarcais que historicamente limitaram as oportunidades educacionais das mulheres.

Ao explorarmos os corredores da história demográfica, nos deparamos com lacunas notáveis e silêncios nos registros estatísticos da população negra. A ausência de dados específicos sobre mulheres negras em áreas rurais nos censos do IBGE entre 1950 e 1990 reflete não apenas uma omissão estatística, mas uma exclusão sistemática das narrativas daqueles que carregavam as complexidades da interseccionalidade. A coleta de dados, frequentemente, reflete o olhar seletivo da sociedade, e a carência de informações detalhadas sobre a população negra nesses anos é um eco desse viés. As mulheres negras, em particular, encontram-se na encruzilhada de múltiplas marginalizações, onde gênero e raça convergem em uma experiência única. A falta de representatividade nos dados do IBGE não só apaga essas nuances, mas perpetua a invisibilidade sistêmica que permeia suas vidas.

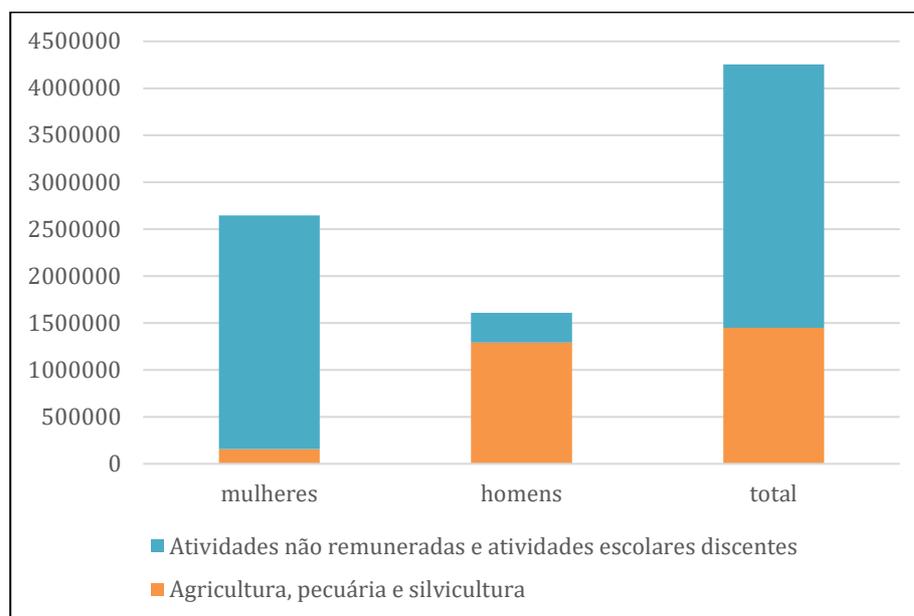
A negligência da interseccionalidade na coleta de dados resulta em políticas e práticas que não abordam as complexidades reais das vidas das pessoas negras. A ausência de informações detalhadas compromete a capacidade de compreender e enfrentar questões específicas, perpetuando um ciclo de desigualdade ao longo das décadas.

Considerando a interseccionalidade como um fator essencial nas dinâmicas sociais, torna-se urgente corrigir essas lacunas nos dados demográficos. A inclusão de informações específicas sobre a população negra não é apenas uma questão estatística, mas uma necessidade imperativa para informar políticas públicas que reconheçam e respondam às experiências únicas desses grupos marginalizados.

Embora a coleta de dados atual, em 2024, seja mais diversificada, ao investigarmos o passado, é crucial reconhecer não apenas as transformações demográficas, mas também as omissões significativas nos registros estatísticos. Nesse sentido, a análise dos dados referentes aos lançamentos dos filmes de Mazzaropi, mesmo que não ambientados nesse período, proporciona uma perspectiva valiosa para compreender as mudanças demográficas.

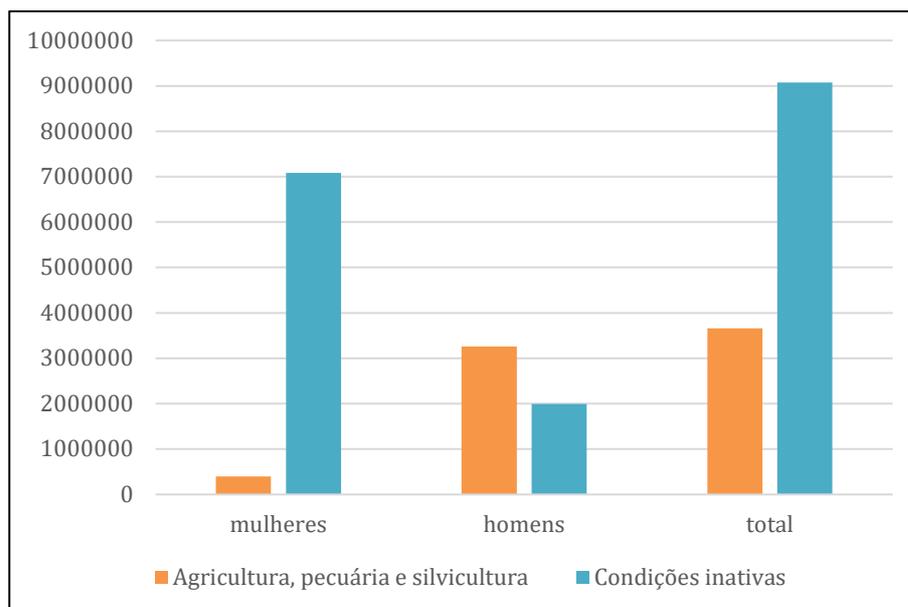
Nas décadas de 1950 (Figura 8), 1960 (Figura 9) e 1970 (Figura 10), em um panorama socioprofissional entre homens e mulheres.

Figura 8. Pessoas presentes de 10 anos e mais, por sexo, segundo os ramos de atividade no Estado de São Paulo – 1950



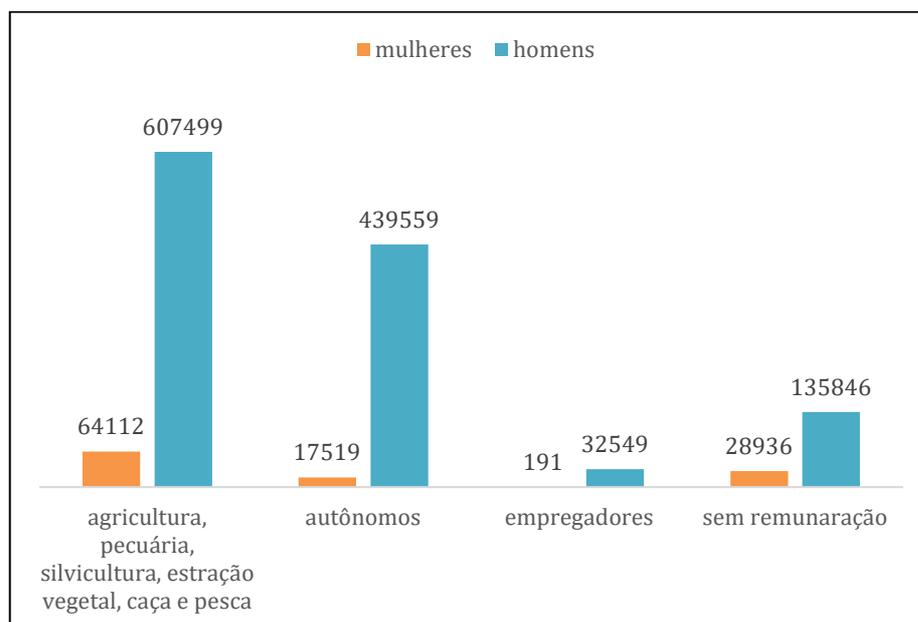
Fonte: Censo Demográfico: Região Sul (IBGE 1950).

Figura 9. Ramo de atividade, por sexo na Região Sul - 1960



Fonte: Censo Demográfico: Região Sul (IBGE 1960).

Figura 10. Pessoas economicamente ativas, por sexo e posição na ocupação, segundo o setor de atividade no Estado de São Paulo - 1970



Fonte: Censo Demográfico: Região Sul (IBGE 1970).

Percebe-se que, na década de 1950 a 1970, as mulheres, em sua maioria, estavam envolvidas em atividades não remuneradas, abrangendo responsabilidades domésticas e cuidados familiares, além de dedicarem-se às atividades escolares discentes. Em contrapartida, a presença feminina nas funções ligadas à agricultura e pecuária era bem menor em comparação aos homens. Esse cenário reflete as normas sociais da época, que, comumente, limitavam as

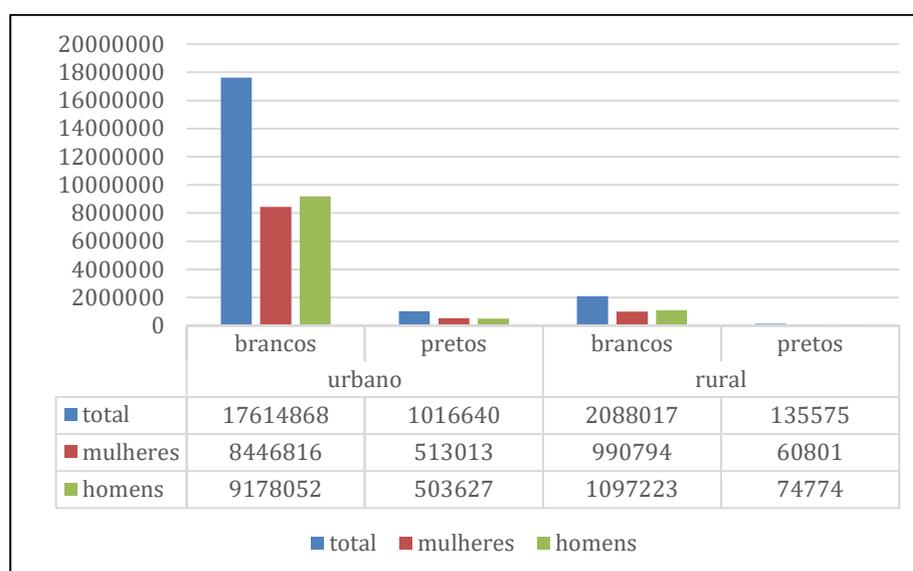
opções profissionais das mulheres, direcionando-as majoritariamente para papéis domésticos e educacionais.

Por outro lado, boa parte dos homens estava engajada em setores como agricultura, pecuária e silvicultura. Essas áreas representavam setores-chave na economia, refletindo a estrutura agrária predominante em muitas sociedades. O trabalho agrícola, por sua vez, frequentemente envolvia atividades árduas e estava intrinsecamente ligado ao sustento familiar.

Essa clara divisão ocupacional evidencia as normas de gênero e as expectativas sociais vigentes na época, delineando os papéis atribuídos a homens e mulheres na sociedade das décadas de 1950 a 1970.

Em 1980 (Figura 11), a distribuição populacional mais acentuada nas áreas urbanas traz consigo dados reveladores sobre a presença da população negra. Contudo, é fundamental destacar que a falta de representatividade nos dados demográficos persiste como um desafio a ser superado para garantir políticas públicas inclusivas e equitativas.

Figura 11. População residente, por cor e sexo, segundo situação de domicílio do Estado de São Paulo (1980)



Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1980).

Aos dados referentes de 1980 (Tabela 1), onde são apresentadas agora informações sobre a educação das mulheres negras e brancas, nas zonas rural e urbana, torna-se evidente uma distinção.

Tabela 1. População residente, por sexo, situação do domicílio do Estado de São Paulo (1980)

	Urbano	Rural
--	--------	-------

	MB	MP	HB	HP	MB	MP	HB	HP
Sem instrução e menos de 1 ano	1.473.380	146.109	1.199.255	119.022	305.012	25.356	298.198	29.537
Com instrução 17 anos ou mais	17.814	146	43.724	136	405	49	661	39

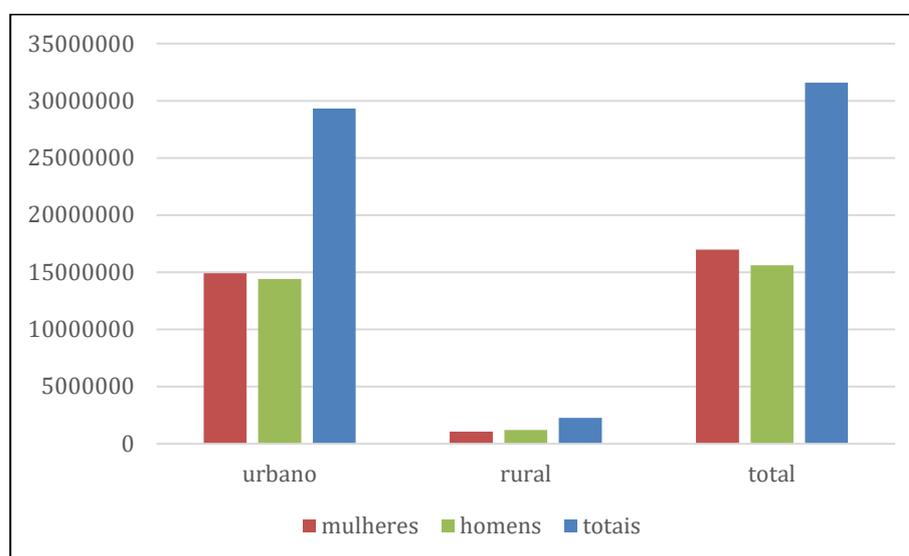
OBS: MB: Mulher Branca; MP: Mulher Preta; HB: Homem Branco; HP: Homem Preto

Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1980).

Ao confrontarmos esses dados com informações anteriores, que abordavam genericamente as mulheres, emerge uma disparidade entre mulheres negras e brancas. Essa diferenciação na coleta de dados ressalta a importância crucial de considerar e analisar as nuances específicas relacionadas à raça, como discutido anteriormente.

Este padrão perdura ao longo da década de 1990 (Figura 12), apontando para uma mudança demográfica e para uma reconfiguração nas vivências das mulheres caipiras nos cenários rural e urbano. A interseccionalidade, ao longo desses anos, sublinha a imperiosa demanda por políticas e práticas que enfrentem as intrincadas interações entre gênero e raça, identificando e combatendo as desigualdades profundamente enraizadas nas estruturas sociais.

Figura 12. População residente, por situação do domicílio e sexo no Estado de São Paulo (1990)



Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1990).

Ao incorporar gráficos do IBGE que ilustrem não apenas as mudanças demográficas, mas também as nuances de gênero e raça, podemos visualizar de maneira mais impactante como as instituições sociais moldaram e foram moldadas por essas complexas interações ao longo do tempo. A representação visual reforça a urgência de abordar esses problemas, proporcionando

uma compreensão mais profunda das interconexões que afetam não apenas a demografia, mas a vida e experiência das mulheres caipiras na sociedade contemporânea.

Em 1990 (Tabela 2) com o engajamento em movimentos feministas contribuiu para uma mudança gradual na percepção social acerca do papel da mulher caipira na sociedade, incluindo sua participação ativa na esfera educacional.

Tabela 2. População residente de 5 anos ou mais de idade, por alfabetização e sexo, segundo a situação do domicílio no Estado de São Paulo (1990)

	Urbano			Rural		
	Homem	Mulher	Total	Homem	Mulher	Total
Sabem ler e escrever	11.424.991	11.639.532	23.054.523	835.615	710.623	1.546.238
Não sabem ler e escrever	1.539.500	1.857.762	3.397.262	233.978	234.076	468.054

Fonte: Censo Demográfico: Estado de São Paulo (IBGE 1990).

Não obstante, as limitações persistentes destacam a necessidade contínua de esforços destinados a promover a igualdade de gênero e a plena participação das mulheres em todos os domínios da vida, incluindo a esfera educativa.

Com isso, deve-se então reconhecer as transformações ocorridas ao longo dos anos no ambiente escolar. Tradicionalmente considerado um espaço de adestramento e disciplinarização, a escola passou por mudanças significativas com o avanço das tecnologias de comunicação e a ascensão das redes sociais. Essas transformações introduziram novos desafios e oportunidades para a socialização e formação dos indivíduos.

Além disso, abordar a representatividade dentro do ambiente escolar é imperativo. A ausência de diversidade nos corpos docente e administrativo pode criar lacunas significativas na compreensão das experiências dos alunos. A interseccionalidade demanda não apenas a inclusão de diferentes vozes, mas também a promoção de ambientes que valorizem e celebrem a diversidade.

A questão do bullying e discriminação nas escolas também se torna mais complexa quando analisada sob a lente da interseccionalidade. Alunos que pertencem a grupos marginalizados podem enfrentar formas específicas de discriminação que não são completamente compreendidas se apenas um aspecto de sua identidade for considerado. Assim,

políticas antibullying e programas de inclusão devem levar em conta as interseções para serem verdadeiramente eficazes.

Em resumo, ao problematizar a interseccionalidade na instituição escolar, estamos confrontando não apenas as práticas educacionais, mas também questionando as estruturas sociais mais amplas que permeiam o sistema educacional. Ao reconhecer e abordar essas interseções, podemos caminhar em direção a uma educação mais inclusiva, equitativa e verdadeiramente transformadora.

2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PROBLEMÁTICA E RUPTURA DA REPRESENTAÇÃO

A representação é uma ideia central que se mantém relacionada a um fenômeno cultural e político, um fenômeno humano que permeia pela filosofia e a epistemologia há muitos séculos da história, desde os pensadores antigos até os filósofos modernos ela vem sendo classificada de várias maneiras e é considerada uma das formas fundamentais de se obter conhecimento e compreender a realidade. A palavra possui origem do latim *representare*, o qual significa tornar presença, ou apresentar várias vezes, ou tornar presente uma abstração em um objeto ou por meio dele. Estando presente em diferentes áreas do conhecimento como na arte, na ciência e na política, podendo ser usada para diferentes propósitos, desde uma simples comunicação de ideias até a construção de teorias complexas. A representação se refere à produção de imagens mentais, conceitos e modelos que são usados para descrever ou explicar a realidade, no entanto, a ideia da representação também tem sido criticada e questionada ao longo dos anos.

Alguns filósofos argumentam que a representação pode ser limitada e insuficiente para compreender a realidade e toda a sua complexidade, enquanto outros acreditam que a representação pode ser manipulada ou distorcida para fins ideológicos ou políticos. Portanto, a representação é uma ideia que desperta debates e reflexões profundas sobre a natureza do conhecimento e da realidade, e seu papel na construção da sociedade e da cultura.

Por muito tempo, até o século XIX a episteme foi pautada na representação das ideias, entendia-se que o conhecimento era obtido pela produção de imagens que representavam a realidade em nossas mentes. Essa ideia de que o conhecimento é obtido por meio da produção de imagens que representam a realidade em nossas mentes pode ser encontrada no documentário *A Vida em um Dia* (Life in a Day), lançado em 2011 e dirigido por Kevin Macdonald. O filme é um retrato coletivo da vida no planeta Terra, composto por vídeos enviados por pessoas comuns de todo o mundo. O objetivo do documentário é criar um retrato

único da humanidade, mostrando a diversidade de culturas, crenças e perspectivas ao redor do mundo. *A Vida em um Dia* (2011) é um exemplo de como a produção de imagens pode ser usada para criar um registro visual do mundo e de como as pessoas vivem suas vidas. O documentário mostra como a tecnologia pode ser usada para criar uma visão global e compartilhada da realidade, permitindo que as pessoas experimentem diferentes pontos de vista e ampliem seus horizontes.

Mas será que essas imagens são suficientes para representar a nosso conhecimento efetivo sobre as coisas? E em relação a subjetividade na produção de imagens? E na interpretação da realidade? Será que essa episteme desconsiderou a interconexão e a interdependência entre os seres vivos? E o ambiente natural que não podem ser facilmente representados em imagens?

É a partir desse pensamento que a epistemologia do empirista Francis Bacon exige a crítica dos ídolos, que vai operar na mudança dessa visão filosófica epistemológica de um método científico eficaz que permitisse um domínio e um conhecimento mais preciso e direto da natureza tal como ela é. Pois para ele a produção de imagens era insuficiente para alcançar um conhecimento efetivo da natureza. Em seu livro *Novum Organum* (1979, p.15-16), [1620], Bacon aborda no aforismo 44 a metáfora do espelho, que sugere que algo é refletido de acordo com a realidade. No entanto, deve-se levar em consideração que até o mais plano dos espelhos não reflete adequadamente a realidade, mas sim de acordo com uma perspectiva dentre várias. Para Bacon, nossa mente é uma espécie de espelho distorcido da realidade, e para alcançarmos o ‘conhecimento verdadeiro’ acerca das coisas, precisamos ter ciência dessa distorção. Ou seja, devemos averiguar e estar atentos às armadilhas do conhecimento, como as falsas opiniões e o senso comum. Para filtrar a realidade de maneira adequada, conforme a razão e não somente de acordo com aquilo que nos chega pelos sentidos, precisamos estar com o ‘canal da mente’ limpo e purificado, tendo uma espécie de visão cristalina sobre as coisas. Com isso, Bacon (1979, p.13-19), elabora a teoria dos ídolos, na primeira parte nos aforismos 38 a 53, que contribui para mudar o conhecimento e a maneira como o ser humano se relaciona com ele. É como se fosse uma dica mostrando o que pode ser prejudicial e o que nos impede de alcançar o conhecimento “verdadeiro”. O autor cita quatro ídolos: o ídolo da tribo, uma metáfora para a natureza humana; o ídolo da caverna, uma metáfora para a mente fechada de cada indivíduo; o ídolo do foro, uma metáfora para a comunicação entre os indivíduos; e o ídolo do teatro, uma metáfora das doutrinas filosóficas anteriores ao método dedutivo. Dessa forma, a epistemologia de Bacon influenciou não apenas a forma como a ciência é praticada, mas também a maneira como a arte e a cultura são produzidas e estudadas. Com isso, embora o filme *A Vida em um*

Dia (2011) possa ter sido usada para criar uma visão compartilhada da realidade por meio da produção de imagens, é importante reconhecer a subjetividade e a limitação dessas imagens, bem como a importância de garantir uma representação justa e inclusiva das diversas experiências e perspectivas do mundo.

A ruptura epistemológica na produção do conhecimento do século XX foi de grande importância para o conhecimento da representação. Essa mudança pode ser claramente observada na análise da linguagem e como ela afetou a compreensão de campos como a linguística e a semiótica, na visão tradicional, a linguagem seria um meio de representar a realidade por meio de símbolos que correspondem a objetos e conceitos. Todavia, na teoria do signo proposta pelo linguista Ferdinand de Saussure, na obra *Curso de Linguística Geral* (2012), [1916], argumenta-se que a linguagem é um sistema de signos que funcionam por meio de relações arbitrárias entre signos e significados, sem necessariamente representar uma realidade objetiva. Para Saussure (2012, p.81) os signos são compostos por um significante e um significado, ou seja, uma forma e uma ideia relacionada a ela. Os signos de linguagem são um sistema de signos que funcionam por meio de relações arbitrárias entre signos e significados, que são compartilhados e podem comunicar ideias quando fazem parte de um sistema de convenções sociais da nossa cultura, que constrói os sentidos a partir dos signos. Então, assim como as pessoas que pertencem a mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, os signos podem ser compreendidos e comunicados dentro de um sistema de convenções sociais que constrói os sentidos a partir deles. Isso é aplicável não apenas à linguagem, mas também a outras formas de comunicação, como a moda, decoração e até mesmo nas relações sociais. Os signos e a representação são usados na comunicação diária, por exemplo, pense em um sinal de trânsito que diz "pare". A palavra "pare" é uma representação do que queremos que os motoristas façam, mas a cor e o formato octogonal desse sinal são signos que nos indicam a mensagem "pare", mesmo que não saibamos o significado da palavra "pare" em si. Nessa perspectiva, a linguagem e outros sistemas de signos são vistos como produtos culturais que são moldados pelas práticas sociais e históricas, em vez de serem espelhos fiéis da realidade.

Vale destacar que os sentidos produzidos dentro da cultura não são fixos e imutáveis, eles estão sujeitos a mudanças ao longo do tempo e podem ser desafiados e reinterpretados. Existe, portanto, um processo mental de tradução que usamos para referir o mundo e que são estruturados por meio de um sistema de representação, que utiliza signos e símbolos para transmitir significados, por meio de diferentes modalidades, como a linguagem falada e escrita, imagens, sons musicais, entre outros que desde crianças, somos expostos, tornamos sujeitos

culturais e aprendemos a conviver com essas convenções de significação. Apesar disso, Saussure (2012) sustentou que os significantes precisam estar organizados em um sistema de diferenças para a produção de sentidos, a forma mais fácil de fazê-lo é através de oposições binárias, como noite/dia ou preto/branco. Um exemplo claro sobre essa demarcação da diferença de linguagem segundo Saussure (2012) é a linguagem dos semáforos que por meio dos significados atribuídos culturalmente às três cores (verde, amarelo e vermelho) é utilizado para se localizar no trânsito, o sentido surge pela distinção entre várias funções atribuídas a cada cor criadas e partilhadas socialmente, no caso dos semáforos, as cores diferentes precisam estar organizadas em uma sequência específica para evitar problemas no trânsito, isso mostra como a relação entre o significado e o significante precisa ser fixada pelo nosso código cultural e linguístico para produzir sentido e sustentar a representação, e que embora cada cor seja diferente, o importante é a diferença entre elas, em vez de qualquer cor específica em si. Um outro exemplo que também utiliza a demarcação de diferenças por meio da oposição binária é o filme *O Auto da Compadecida*²³ (2000), dirigido por Guel Arraes. O filme se passa em uma cidadezinha do sertão nordestino e conta a história de João Grilo e Chicó, dois personagens populares que se envolvem em diversas situações cômicas e dramáticas. A demarcação de diferenças é utilizada para mostrar a oposição entre o povo simples e humilde do sertão e a elite opressora e corrupta da cidade grande, essa demarcação é construída por meio da linguagem cinematográfica, que utiliza recursos como a fotografia, figurino e trilha sonora para criar um ambiente que representa a cultura e o modo de vida do sertão, em contraste com a cidade grande, que representa a modernidade e a corrupção. Com isso, o filme utiliza a linguagem caipira, com seus regionalismos e expressões típicas do sertão nordestino, como parte da demarcação de diferenças e da construção de sentidos.

Essa ruptura epistemológica pode ter implicações importantes na forma como as pessoas interpretam e dão sentido ao mundo ao seu redor, especialmente em questões sociais e políticas, como a desigualdade e a justiça. Segundo Michel Foucault, no livro *As Palavras e as Coisas* (2002) [1966], a ruptura implica uma interrupção e descontinuidade do conhecimento, seja de forma sincrônica (etnográfica) ou diacrônica (histórica) e quando ocorre, a essência do pensamento pode ser alterada, dando origem a novos eixos epistêmicos que levam a novas maneiras de abordar determinados assuntos. Além disso, essas rupturas podem resultar em novos discursos que determinam o que pode ser considerado verdade científica.

²³ O filme foi inspirado na peça teatral *O Auto da Compadecida* escrita por Ariano Suassuna e publicada em 1955. SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 16. ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2009.

De acordo com Foucault, uma das principais epistemes do conhecimento no século XX é a do signo como representante, em detrimento da ideia de que a representação seja a única forma legítima de conhecimento. A ideia de conhecimento não é mais realizar uma projeção das coisas no campo das ideias, mas sim na abstração por meio de significados, ou seja, nas significações do objeto ontológico e na produção de sistemas de signos por meio de atribuições demarcadas. Foucault (2002 p. 59) compreende que marcamos um signo sobre o outro e deduzimos a existência de uma projeção real do referente, quando que a figura ocorre por uma projeção dos signos e não do objeto em si.

Mas será que a visão de que a linguagem e outros sistemas de signos são produtos culturais que são moldados pelas práticas sociais e históricas é suficiente para entender a complexidade da comunicação humana? Como isso afeta a forma como as pessoas interpretam e dão sentido ao mundo ao seu redor? Como a ruptura epistemológica pode afetar a maneira como as pessoas entendem e lidam com questões sociais e políticas, como a desigualdade e a justiça? Essas e outras questões surgem, evidenciando que a mudança epistemológica não é isenta de problemas.

No texto, Foucault (2002) postula a centralidade do signo como fundamento da episteme do conhecimento, destacando sua importância na compreensão do mundo. Contudo, o autor adverte sobre possíveis limitações inerentes a essa abordagem, argumentando que a focalização exclusiva nos signos e em sua relação com o mundo pode resultar em uma visão restrita do conhecimento. Essa restrição, ao negligenciar componentes essenciais da produção do conhecimento, como a experiência empírica e as interpretações subjetivas, pode conduzir a uma abordagem excessivamente reducionista.

A crítica ao texto aponta para a preocupação de que ao concentrar-se exclusivamente nos signos e em suas inter-relações, possa-se subestimar o papel determinante da cultura e dos sujeitos na mediação dos processos de significação. Sugere-se, assim, a necessidade premente de uma abordagem mais abrangente, considerando não apenas os sistemas de signos, mas também as experiências individuais, as perspectivas subjetivas e o contexto cultural mais amplo.

Portanto, o texto questiona a premissa de que os signos e os processos de significação operam de maneira independente da influência da cultura e dos sujeitos. Propugna, em contrapartida, por uma análise mais holística, visando compreender a intrincada interação entre signos, experiências individuais e o contexto cultural, com o intuito de alcançar uma apreciação mais completa e contextualizada do conhecimento.

Além disso, a relação entre o signo e aquilo que ele significa é complexa e muitas vezes problemática, pois, ao significarmos um objeto ontológico indeterminado, criamos marcas que podem se distorcer a representação do referente, gerando uma "pseudo-representação", com isso, surgem questões sobre a relação de um signo com aquilo que o significa compreender as possíveis relações entre as palavras como: gato e a palavra animal, mesa e a palavra objeto, compreende-se então que a linguagem não é nada mais que um caso particular de representação ou da significação. É importante destacar também que a relação entre o signo e o objeto ontológico é influenciado por questões sociais, culturais e políticas. A construção dos sistemas de signos não é neutra, mas sim influenciada por valores, crenças e ideologias, isso significa que a produção do conhecimento por meio dos signos não é apenas uma questão de abstração e atribuição, mas também de poder e dominação. E por fim a repetição desses signos é fundamental para a construção dos sistemas de signos, é necessário então entendermos como os sistemas de signos funcionam e como eles são usados para representar objetos e ideias. A semiótica e a semiologia são disciplinas que se dedicam à análise dos signos e à compreensão da comunicação simbólica, desempenhando um papel crucial na produção de conhecimento em várias áreas. É preciso então se atentar para o fato de que esse processo pode resultar em uma produção de significado que não necessariamente reflete fielmente o objeto em si. Essa discrepância suscita uma série de questões epistemológicas e ontológicas, destacando a complexidade inerente à interpretação dos signos e sua relação com a realidade objetiva.

Em resumo a relação entre o signo e seu significado é complexa e requer uma reflexão cuidadosa, considerando não apenas as implicações epistemológicas e ontológicas, mas também as políticas. No campo da cultura, não existe uma pré-ordem estabelecida e diferentes signos podem gerar projeções culturais, políticas, econômicas ou religiosas divergentes sobre um mesmo objeto. Como por exemplo no filme *Cidade de Deus*²⁴(2002) dirigido por Fernando Meirelles, enquanto alguns espectadores viram o filme como um retrato realista e perturbador da realidade das favelas brasileiras, outros criticaram a representação da violência e da pobreza como estereotipadas e sensacionalista. Filmes, como obras artísticas, não reproduzem a realidade em sua totalidade; são sempre um recorte, um ponto de vista específico sobre determinados aspectos da realidade. No contexto da representação das favelas, alguns argumentaram que certos filmes perpetuam visões estereotipadas dessas comunidades como locais associados à criminalidade e violência, enquanto outros defendem que tais produções

²⁴ O filme lançado em 2002 e dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Kátia Lund, foi inspirado no livro *Cidade de Deus* de Paulo Lins, publicado em 1997. Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

oferecem uma visão crítica e realista da vida nesses espaços. Essas interpretações discrepantes destacam a complexidade inerente à relação entre o signo e seu significado, enfatizando a importância da análise reflexiva diante das possíveis influências e impactos das representações cinematográficas na percepção cultural. Embora o filme apresente uma narrativa visual e sonora complexa e cuidadosamente construída, o seu significado final é influenciado pela perspectiva e pelas experiências culturais e sociais do espectador. Dessa forma, a cultura nunca estará limitada a uma única episteme, pois pensamentos e ideias anteriores são eliminados com o passar do tempo, dando espaço para novas estruturas e conceitos, alterando rapidamente a forma como as coisas são percebidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, classificadas e conhecidas.

Portanto, é necessário problematizar a relação entre o signo e seu significado, considerando todas essas complexidades, pois, a linguagem e outros sistemas de signos são produtos culturais moldados pelas práticas sociais e históricas que podem afetar a forma como as pessoas interpretam e dão sentido ao mundo ao seu redor, especialmente em questões sociais e políticas, como a desigualdade e a justiça.

Logo, a representação é uma parte fundamental do processo de formação e compartilhamento de um significado entre os membros de uma determinada cultura. Para Stuart Hall (2016) a representação conecta o significado e a linguagem à cultura, ou seja, representar é produzir significados através da linguagem, utilizando-a para expressar algo significativo ou retratar o mundo de maneira significativa. Hall (2016, p. 46-49) vai abordar três teorias da representação: a reflexiva, a intencional e a construcionista. Cada abordagem apresenta características distintas. Na abordagem reflexiva, a linguagem é concebida como um espelho que reflete o suposto 'verdadeiro' significado já existente no mundo real, pressupondo uma representação objetiva da realidade. Um exemplo ilustrativo seria uma fotografia de um objeto ou evento capturado por alguém no mundo real. Entretanto, mesmo nesta abordagem que visa a objetividade, é importante notar sua incompletude e parcialidade, pois envolve escolhas específicas de materiais em detrimento de outros. No filme documentário *Mazzaropi* (1993), dirigido por Celso Sabadin, é um exemplo de filme que ilustra a teoria reflexiva da representação. O filme apresenta imagens de arquivo e entrevistas com pessoas que trabalharam com Mazzaropi, mostrando como o cinema caipira refletia as tradições, as características e os valores da cultura popular do interior brasileiro.

Todo filme reflete um conjunto de intenções do seu autor ou autora. A abordagem intencional sugere que as representações são cuidadosamente elaboradas com um propósito específico, geralmente por um autor ou criador. Um exemplo emblemático desse conceito é

evidenciado no filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), dirigido por Anna Muylaert. Este filme é uma crítica contundente à desigualdade social no Brasil, explorando temas como as relações de poder entre patrões e empregados domésticos, a imigração e a maternidade, e recebeu uma indicação ao prêmio de melhor filme estrangeiro no Oscar de 2016.

E a construcionista que sugere que as representações são construídas socialmente e que são moldadas pelas crenças, valores e ideologias que existem em uma determinada cultura ou sociedade. Um exemplo disso seria a representação de gênero na mídia, que muitas vezes é construída e moldada pelas normas culturais e ideologias de uma sociedade. Outro exemplo seria o filme *O Menino da Porteira* ²⁵(1976), dirigido por Jeremias Moreira Filho. O filme apresenta uma história fictícia sobre um menino chamado Sérgio, que mora em uma fazenda e tem uma forte amizade com um boiadeiro chamado Diogo. O filme busca retratar a vida no campo, as relações entre patrões e empregados e a importância dos valores familiares e comunitários. Em especial, nessa terceira teoria é onde o autor encontra melhor ajuste à sua representação, segundo Hall (2003), a cultura é uma força em constante transformação que dá sentido ao mundo, já a linguagem é vista como uma operadora de uma estrutura de poder, instituições política e economia, com essa visão, as pessoas são produtoras e consumidoras de cultura ao mesmo tempo, e a linguagem é um meio através do qual os pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura.

As categorias sociais da cultura, “alta cultura” e “cultura popular” são resultado de um repartimento do campo do conhecimento a partir de um prisma de classe sociais que envolve hegemonias e jogos homologais, não são escalares. No entanto, antropologicamente a cultura é vista como algo que é característico do modo de vida de um povo, grupo ou nação. Essa definição tem viés antropológico, já na sociologia, a cultura passou a ser definida como valores compartilhados, ou seja, compartilhar o mesmo código cultural, esses códigos são resultados de convenções de mesmos valores, conceitos e ideias, como por exemplo: quando uma pessoa entra em contato com uma cultura diferente, ela precisa interpretar um conjunto de crenças e valores e outras coisas, que para o grupo social local são consideradas como senso comum, já para o estrangeiro, tudo isso pode parecer estranho e desconfortável, levando-o a questionar continuamente a realidade à sua volta. A cultura, portanto, pode ser definida, segundo Hall (2016, p.19-22), como um conjunto de valores e significados partilhados, um processo original e igualmente constitutivo muito importante na formação de sujeitos sociais e eventos históricos,

25 O filme *Menino da Porteira*, lançado em 2009, é uma adaptação cinematográfica de uma famosa canção brasileira, composta por Teddy Vieira e Zé do Vale. VIEIRA, Teddy; ZÉ DO VALE. *Menino da Porteira*. [S.l.]: [s.n.], 1970.

e não apenas uma simples reflexão sobre a realidade passada, pelo contrário, a cultura está em constante construção e transformação. Na perspectiva da abordagem semiótica, a linguagem desempenha um papel central na compreensão do funcionamento da cultura e da representação, logo, quando uma pessoa entra em contato com uma cultura diferente, ela precisa interpretar um conjunto de crenças e valores e outras coisas que para o grupo social local são consideradas como senso comum, já para o estrangeiro, tudo isso pode parecer estranho e desconfortável, levando-o a questionar continuamente a realidade à sua volta. É um processo de constante ajuste social em relação a fatos que são novos e desconhecidos, até que, eventualmente, esses elementos se tornem naturais e parte de um estilo de vida conhecido, permitindo ao estrangeiro se integrar àquela cultura e deixar de se sentir como um forasteiro. Outro exemplo que pode ser citado é quando afirmamos que duas pessoas falam a mesma língua não estamos simplesmente nos referindo ao idioma que elas usam, a questão maior está em considerar que essas pessoas estão compartilhando o mesmo conjunto de código, essenciais para a compreensão mútua. Esse raciocínio leva Hall (2016, p.18) a compreensão de que a linguagem é uma ferramenta que reflete e influencia as estruturas de poder político e econômicas de uma sociedade, pelo qual pensamos e compartilhamos nossos conceitos, ideias e sentimentos de forma que possibilite a uma interpretação, ou decodificação e na criação de significados semelhantes dentro de uma determinada cultura de um grupo ou sociedade. Para que esses significados sejam compartilhados, é preciso que haja um acesso comum à linguagem, que funciona como sistema de representação. Logo, a representação por meio da linguagem é central na produção de significados, que possuem efeitos reais dentro da cultura. Esses significados são criados e transitam através de diversos meios, tais como a escrita, fala, imagens, expressões faciais, linguagem corporal, música, objetos e movimentos. Em outras palavras, a linguagem é o meio pelo qual a cultura é posta como um ambiente de criação e troca de significados, reconhecendo seus sentidos e gerando a sensação de pertencimento e de regularização das práticas e condutas da sociedade.

É importante destacar que esses sentidos não são criados apenas pelo emissor da mensagem, mas também dependem da participação ativa do receptor. A interpretação correta do que está sendo comunicado é essencial para que a comunicação seja efetiva e bem-sucedida. Portanto, a linguagem é uma ferramenta fundamental na construção e compreensão de significados dentro de uma cultura ou grupo social. Ela reflete e influencia as estruturas de poder político e econômico de uma sociedade, e permite a criação de um senso de identidade e pertencimento, baseado na compreensão compartilhada dos significados.

Quando se trata de se comunicar com o outro, a linguagem funciona como meio para transmitir sistemas de representações e é a representação que conecta o sentido com a língua dentro da cultura e atribuímos significados às coisas e eventos por meio do uso que fazemos deles, ou seja, da forma como representamos através de nossas interpretações e de como utilizamos essas coisas em nosso cotidiano e as integramos em nossas práticas. A partir dessa perspectiva, as pessoas se tornam tanto produtoras quanto consumidoras de cultura através da linguagem, que dá sentido às coisas e permite a produção e compartilhamento de significados, com isso a linguagem é um dos principais meios pelos quais os pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura. Existe uma conexão entre os conceitos e a linguagem que nos possibilita referirmos sobre acontecimentos, objetos ou sujeitos tanto do mundo real quanto do imaginário, fictício. Podemos estabelecer certas relações entre esses conceitos, utilizando os princípios de similaridade, para distingui-los uns dos outros. Isso é possível devido aos nossos conceitos serem organizados e classificados em sistemas distintos, já que as ideias e os conceitos precisam se correlacionarem com certas palavras e escritas.

O termo que Hall (2016) utiliza para palavras, sons ou imagem que tenham sentido é signo. É uma a vez que a cultura é um fenômeno em constante evolução, em que os significados atribuídos às coisas e à nossa identidade estão em constantes mudanças, e moldados por diversos fatores, tais como o contexto histórico, os avanços tecnológicos, as experiências pessoais e as interações sociais. Através da produção de imagens, podemos explorar e compreender melhor o mundo ao nosso redor, permitindo-nos uma visão mais ampla e profunda da realidade. Quando ocorrem mudanças extremas na cultura, como por exemplo, revoluções culturais, isso pode ter um forte impacto na maneira como as pessoas vivem e em suas aspirações.

Segundo Hall (2016) a representação assume um papel fundamental, pois o seu valor reside na capacidade de utilizar a linguagem para expressar algo que é sentido de maneira significativa sobre o mundo e outras pessoas. Em outras palavras, a representação é central porque permite que a linguagem seja usada para criar um significado simbólico e representar de forma significativa o mundo ao nosso redor, assim, cada coisa está ligado a um conjunto de ideias ou imagens mentais que possuímos. É dessa maneira que interpretamos o mundo, o significado que atribuímos a um objeto é influenciado pelo sistema de imagens e conceitos que temos em nossa mente. Um objeto pode ter um significado especial para uma pessoa e ser apenas um objeto comum para outra, por exemplo, uma cruz pode representar diferentes conceitos para pessoas diferentes, da mesma forma que imagens de coisas como bondade, maldade ou bravura podem ser usadas para representar conceitos abstratos.

Nesse contexto, a mídia desempenha um papel fundamental na disseminação da cultura, conectando pessoas de diferentes partes do mundo e promovendo a difusão de ideias, comportamentos e valores. A mídia é um dos meios mais influentes na disseminação e construção da cultura contemporânea. Por meio de diversos canais de comunicação, como televisão, rádio, internet e redes sociais, a mídia tem a capacidade de conectar pessoas de diferentes partes do mundo e promover a difusão de ideias, comportamentos, valores e tendências. Através de sua influência, a mídia pode moldar as percepções e atitudes das pessoas em relação a questões culturais, como música, arte, moda, esportes, gastronomia e muito mais, no entanto, é importante lembrar que a mídia tem uma grande influência na criação de representações hegemônicas, que afetam diretamente a representação de diferentes grupos sociais e podem limitar a diversidade e reforçar modelos estereotipados e problemáticos. Portanto, é essencial que a mídia atue com responsabilidade na construção de uma cultura mais inclusiva, diversa e igualitária, devendo utilizar seu poder de maneira consciente e responsável para contribuir positivamente com a sociedade.

De acordo com Stuart Hall (2003) em diferentes culturas podem ser encontradas imagens, símbolos e narrativas que refletem aspectos universais da experiência humana e se repetem ao longo do tempo. Esses elementos são conhecidos como arquétipos e representam padrões culturais profundos e inconscientes presentes em mitos, histórias, lendas, símbolos e outras expressões culturais. Eles desempenham um papel significativo ao proporcionar uma compreensão e atribuição de sentido à experiência humana, permitindo que as pessoas se conectem a ideias e emoções compartilhadas em diferentes contextos culturais. Os arquétipos também têm o poder de influenciar e moldar a cultura, uma vez que são utilizados para criar narrativas e mitologias transmitidas de geração em geração. No entanto, é importante estar atento ao fato de que essa influência pode ser problemática quando os arquétipos são aceitos acriticamente pela audiência, sendo considerados como algo natural. Nesse contexto, os produtores de mídia têm a capacidade de fixar significados que afetam grande parte da sociedade, determinando quais grupos serão dominantes de acordo com seus próprios interesses. Isso pode resultar na formação de estereótipos que perpetuam a falta de diversidade e reforçam uma única representação predominante na sociedade, o que influencia a formação de ideias e opiniões.

Os estereótipos são alimentados pela mídia, influenciando diretamente a percepção que as pessoas têm de determinados grupos e criando barreiras simbólicas que prejudicam o diálogo e a compreensão entre eles. Segundo Stuart Hall (2003), os estereótipos podem fortalecer os laços entre aqueles que são considerados 'padrões normais' dentro de uma comunidade, ao

mesmo tempo em que excluem aqueles que não se encaixam nesse padrão, isso resulta, em uma divisão entre diferentes grupos e promove uma hierarquia de poder, especialmente em situações de desigualdade de poder em jogo. As mulheres, por exemplo, são constantemente retratadas pela mídia com um corpo “ideal”, magro, branco, o que gera um padrão de beleza inatingível para a maioria das mulheres e uma pressão para se adequar a esse padrão. Além disso, pessoas negras e estrangeiras também são frequentemente estereotipadas e retratadas de forma caricata ou com base em características limitadas, perpetuando preconceitos e dificultando a construção de uma sociedade mais inclusiva e igualitária. A representação simbólica presente nos estereótipos possui um poder discursivo que pode conceder ou silenciar vozes, essa dinâmica é explorada pelas classes dominantes na busca pela hegemonia, moldando a sociedade de acordo com seus valores, ideologias e visões de mundo, fazendo com que tudo pareça natural, inevitável e desejável. Nos momentos de tensão social, os estereótipos são frequentemente usados para criar um pânico moral, colocando grupos específicos como alvos de preocupação pública e com o advento das novas tecnologias de comunicação, a disseminação desses estereótipos alarmantes é ainda mais amplificada.

Embora os estereótipos tenham a tendência de fixar significados, Stuart Hall (2003) argumenta que existe margem para intervenções, uma vez que o significado pode começar a se deslocar e se adaptar, abrindo espaço para novas interpretações. Essa prática de atribuir um novo significado ao existente é conhecida como transcodificação e desde os anos 60, diversas estratégias têm sido empregadas para combater o racismo e impulsionar outros movimentos sociais. A transcodificação visa desafiar as representações estereotipadas e criar narrativas que desafiem a visão dominante, ela busca romper com os padrões fixos de interpretação e abrir possibilidades para uma compreensão mais ampla e inclusiva. Por meio de ações coletivas, como protestos, manifestações artísticas e produção de mídia independente, grupos marginalizados têm buscado reinterpretar sua própria identidade e reverter os estereótipos que foram historicamente atribuídos a eles.

Stuart Hall (2003) reconhece três estratégias de contestação: a primeira é a inversão de estereótipos, que questiona a estrutura binária de poder e dominação da estereotipagem racial. Isso ficou evidente em filmes americanos, onde personagens negros se tornaram heróis, superando personagens brancos, ou também no filme *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*²⁶(2014), dirigido por Daniel Ribeiro que retrata a história de Leonardo, um adolescente cego que

²⁶ O filme *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, lançado em 2014 e dirigido por Daniel Ribeiro, é uma adaptação do curta-metragem *Eu Não Quero Voltar Sozinho*, também dirigido por Ribeiro. EU NÃO QUERO VOLTAR SOZINHO. Direção de Daniel Ribeiro. Brasil: Produções Cinematográficas, 2014.

enfrenta desafios em sua vida cotidiana, a narrativa desafia estereótipos sobre deficiência visual, apresentando Leonardo como um personagem complexo e capaz de vivenciar amizade e amor. A segunda estratégia de contestação é a substituição de imagens negativos por imagens positivas, o que pode ajudar a mudar a percepção pública em relação a determinado grupo social. Por exemplo no filme *Tropa de Elite*²⁷ (2007), dirigido por José Padilha, o filme aborda o trabalho da polícia militar no combate ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Ao retratar personagens complexos, o filme questiona estereótipos simplistas sobre policiais e traficantes, abordando a violência urbana de maneira crítica. Já a terceira estratégia, abordada por Stuart Hall, é o olhar através da representação, nesse caso, a preocupação está mais nas formas de representação do que na introdução de novos conteúdos, por exemplo no filme: *O Som ao Redor* (2012), dirigido por Kleber Mendonça Filho, o filme se passa em um bairro de classe média no Recife e aborda as relações sociais e as tensões entre os moradores, através de uma abordagem realista, o filme critica a desigualdade social e questiona as hierarquias presentes na sociedade brasileira. Outro exemplo é *Quebrando o Tabu* (2011), dirigido por Fernando Grostein Andrade, que embora seja um documentário, também são representações, segundo Nichols (2005) documentários também são representações do mundo histórico, enquanto ficções são representações do desejo. O filme aborda questões relacionadas à política de drogas e busca desconstruir estereótipos e preconceitos em torno do assunto, levantando debates e apresentando diferentes perspectivas.

Ao longo do tempo, Stuart Hall (2016) observou um aumento significativo na presença do negro na mídia, tanto em filmes, publicidade, moda e esporte, onde passaram a ocupar posições de destaque e muitas vezes são retratados como verdadeiras estrelas. Essas estratégias têm se mostrado eficazes para desafiar os regimes dominantes de representação e promover mudanças significativas na percepção pública. O aumento da visibilidade e da representatividade negra na mídia contribui para a quebra de estereótipos, desconstruindo narrativas preconceituosas e proporcionando uma maior valorização da diversidade racial, essas representações positivas fortalecem a autoestima e o orgulho da comunidade negra, além de estimularem a sociedade como um todo a questionar e reavaliar suas próprias crenças e atitudes em relação à igualdade racial. É importante reconhecer que essas mudanças são resultado de um longo processo de luta e resistência, e que ainda há muito a ser conquistado para uma

27 O filme *Tropa de Elite* é uma adaptação de *Elite da Tropa*, livro policial escrito por André Batista e Rodrigo Pimental. BATISTA, André; SOARES, Luiz Eduardo; PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006.

representação equitativa e inclusiva na mídia, no entanto, as estratégias adotadas até o momento têm sido importantes passos na direção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Mas acima de tudo Hall sugere a crítica a essas imagens para identificar e entender os valores contidos nelas e além delas, como também seu significado, questionando os valores e suas identidades que estão sendo retratadas. Devemos nos perguntar qual é a realidade que está sendo representada? E quem se beneficia? E quem se prejudica? Quem está dizendo aquilo, e por quê? Qual o propósito do que está sendo dito? Também é importante considerar como o poder está envolvido nesse processo.

Para termos uma compreensão mais aprofundada sobre como contestar imagens sociais que possuem motivações ideológicas, é necessário investigar a origem dessas imagens, portanto, o estudo da representação de minorias na mídia deve transcender a mera coleta de representações estereotipadas, e incluir uma base histórica e teórica sólida. Apesar dos grupos minoritários terem recebido maior visibilidade na mídia (resultado de suas lutas), ainda existem muitos obstáculos em relação à sua representação nos centros de poder cultural e econômico e a contribuição dos estudos culturais é essencial para superar esses obstáculos. Stuart Hall por exemplo, contribuiu significativamente nessa área, trazendo elementos para uma análise crítica do funcionamento da representação na diferença, além de ajudar na construção de estratégias eficazes para a mudança de estruturas profundas de representações radicalizadas. No entanto, este processo de mudança é contínuo e desafiador, e para alcançar esse objetivo, é necessário promover a diversidade e a inclusão em todos os setores da mídia, garantindo que diferentes perspectivas sejam representadas de maneira autêntica e respeitosa, isso envolve a valorização de narrativas e vozes diversas, que reflitam a realidade plural e multifacetada da sociedade.

Além disso, é importante incentivar a participação ativa de grupos marginalizados na produção de conteúdo, permitindo que eles tenham controle sobre as narrativas que os representam. Ao romper com a fixação de uma única representação dominante, construiremos um ambiente mais inclusivo, onde o diálogo e a compreensão entre os grupos são facilitados, e os estereótipos são desconstruídos em favor de uma sociedade mais justa e igualitária.

2.5 REPRESENTAÇÃO E CINEMA

Ao assistir a um filme, nos deparamos com uma grande quantidade de elementos a serem apreciados e analisados, como a fotografia, a montagem, as atuações, o figurino, a maquiagem, a trilha sonora e a trilha musical e é justamente a harmoniosa intercalação desses elementos

cinematográficos, combinada à ilusão de fotos quadros em movimento, que torna o cinema uma arte moderna da comunicação, uma forma de expressão que exerce um grande impacto na sociedade. Mas como o cinema representa? O cinema representa a realidade? Como essa realidade é interpretada e transmitida?

Como visto anteriormente a representação vem sendo discutida desde antigos pensadores, como Platão, para ele a representação pode ser entendida como uma forma inteiramente de imitação, e com isso, ela não passaria de uma sombra, uma cópia de outras cópias, não possuindo a originalidade. Platão irá abordar sobre a representação em seu livro *A República* uma gama de assuntos, são dez textos escritos em diálogos contínuos, entre esses assuntos está a mimese que pode ser definida como uma forma de imitação, de representação/cópia/reprodução da realidade nas diferentes formas artísticas no teatro, no cinema, na pintura, na literatura e escultura. Platão (2001) com base em seu pensamento filosófico, do mundo sensível (ilusório, aparências) e do mundo das ideias (inteligível, verdade), vai comentar sobre o conceito da mimese ser uma forma de distorção das ideias universais, uma imitação. E que dentre todas as formas da mimese a de pior tipo é a dos poetas, pois para ele quando escultores criam uma escultura eles estariam produzindo uma cópia imperfeita da ideia universal, no entanto, a crítica se intensifica quando se refere aos poetas, pois estes, ao criarem uma fantasia ou não realidade, distorcem completamente as ideias verdadeiras, resultando em uma duplicação que, por sua vez, desvirtua a original. Com isso, podemos organizar em três níveis: o primeiro, o mundo das ideias. O segundo, um grau abaixo da verdade está o mundo sensível. E o terceiro nível, agora estando a dois graus abaixo da verdade, encontra-se a obra de arte. Por conta dessa distância as obras de arte não teriam valor, pois além de esconder a verdade, ela estaria ligada aos sentidos. Para o ser humano que já se iludia com as imitações manifestadas no mundo sensível, contemplar uma obra de arte que reproduzia o imperfeito do mundo sensível o tornaria ainda mais iludido.

Um exemplo que ilustra esse conceito de representação discutido por Platão é o filme *The Truman Show*²⁸(1998), dirigido por Peter Weir. O filme gira em torno de Truman Burbank, interpretado por Jim Carrey, que vive sua vida em uma cidade que, na realidade, é um enorme set de televisão, onde tudo ao seu redor é encenado e filmado para um programa de TV. Nesse caso, a representação ocorre de forma dupla. Primeiro, a cidade em que Truman vive é uma reprodução artificial da realidade, uma cópia imperfeita do mundo externo, assim como os

²⁸ O filme é uma adaptação do livro *O Show de Truman: o Show da Vida*, de Andrew Niccol, e publicado no Brasil, em 1994, pela Editora Manole. NICCOL, Andrew. *O Show de Truman: O Show da Vida*. São Paulo: Editora Manole, 1994.

escultores de acordo com a teoria de Platão, os produtores do programa estão criando uma cópia distorcida da ideia universal da realidade. Além disso, o próprio programa de TV em que Truman é protagonista é uma forma de representação, os acontecimentos em sua vida são encenados e dirigidos pelos produtores, criando uma narrativa fictícia. Nesse sentido, o filme aborda a crítica platônica à mimese, pois a vida de Truman é uma fantasia, uma não realidade, que distorce completamente as ideias verdadeiras duas vezes, como mencionado por Platão.

Aristóteles (1997) é quem vai contrariar Platão, segundo ele, o ofício do poeta não é descrever coisas realmente acontecidas como os historiadores, mas de escrever o que podem em dadas circunstâncias. Em um filme ao representar um personagem com temperamento explosivo em uma situação de conflito é verossímil e até esperado que na cena se haja uma briga. Logo, Aristóteles (1997) vê a mimese, não como uma cópia distorcida da verdadeira realidade, mas como uma versão que permite o reconhecimento dessa realidade, ele sabia que por mais que a mimese das obras de arte pudessem ser parecidas com a realidade, essas obras, não iriam confundir com a realidade em si, pelo contrário elas eram extremamente benéficas, por promoverem uma aproximação com a sensibilidade, uma espécie de descarga de emoções: a catarse, uma purificação em descarregar os sentimentos.

Por exemplo: ao vermos um filme não estamos aprendendo sobre o comportamento do personagem específico, mas sobre o ser humano em geral, pode até ocorrer de nos identificarmos com personagens e pensar que na mesma situação acabaríamos agindo da mesma forma, assim, ver um filme, não estamos apenas nos divertindo com imitações de imitações, mas aprendendo com a natureza das ações humanas. Isso tudo ocorre por conta da arte, que possibilita tratar de temas que muitas das vezes não conseguimos retratar na realidade, ela consegue nos colocar em lugares e em situações dando possibilidade de refletirmos, elevando a capacidade do próprio caráter.

Ao longo dos séculos, desde as primeiras pinturas rupestres até a sofisticação tecnológica do cinema contemporâneo, a humanidade sempre almejou representar a realidade de maneira cada vez mais precisa e envolvente por meio de imagens e criar uma duplicação do mundo ao seu redor. Essa fascinação pela busca da representação realista tem raízes profundas em nossa natureza humana e tem impulsionado o desenvolvimento da arte visual ao longo dos séculos. O crítico de cinema André Bazin (2014), em suas reflexões, argumenta que retratar um acontecimento em uma imagem é como congelar o tempo naquele instante específico, essa capacidade de capturar a realidade em um quadro influencia diretamente o poder da humanidade de transcender o tempo, de desafiar a inexorabilidade da morte - uma das maiores aflições enfrentadas pela humanidade ao longo da história.

A arte visual possui então o poder de eternizar momentos fugazes, congelar memórias e compartilhar experiências de maneira duradoura. Através dessa representação realista, buscamos uma conexão e compreensão mais profunda com o mundo que nos rodeia, ao criar imagens que representam a realidade de forma precisa, experimentamos uma sensação de imortalidade e eternidade, proporcionando uma janela para que outras pessoas e as futuras gerações compartilhem nossa percepção e compreensão do tempo e do espaço. A câmera segundo Bazin (2014) seria responsável por captura imagens por meio de um instrumento, em vez da intervenção direta de um artista. No entanto, é de se notar que essa visão pode ser contestada diante das influências do fotógrafo sobre as escolhas técnicas e estéticas, como o enquadramento, o ponto de vista, produz diferentes representações de um mesmo referente (objeto), destacando a complexidade da relação entre o artista e o meio fotográfico. De forma geral, sempre que algo é gravado por uma câmera, temos a sensação de que aquilo é mais objetivo, ou seja, retrata a realidade conforme ela é. No entanto, é importante ressaltar que a posição da câmera e os elementos que são colocados diante dela também envolvem escolhas subjetivas, permitindo que sejam forjadas determinadas situações.

No contexto exclusivo do cinema, Christian Metz (2007) argumenta que é o movimento que causa essa sensação, a imagem nos transmite a noção de profundidade, pois percebemos uma linha diagonal na qual os objetos parecem ficar maiores ou menores de acordo com sua posição nessa linha. A imagem imita a perspectiva que temos quando olhamos para o mundo real, embora estejamos conscientes de que essa perspectiva está sendo simulada e que estamos olhando para uma tela de computador ou celular, que não possui profundidade. Devido ao movimento, nosso cérebro não consegue distinguir que o que estamos vendo não é real, no cinema, essa sensação é criada por meio da projeção rápida e sequencial de várias imagens, uma ilusão de ótica. Cada imagem leva um breve período para ser processada por nossa retina até chegar ao cérebro, e durante esse intervalo a imagem permanece como se estivesse gravada, como no caso de uma lâmpada sendo ligada e desligada.

E é assim que funciona no cinema: projetando imagens de forma rápida o suficiente para que não possamos perceber a mudança entre elas, dando a ilusão de movimento, embora o movimento não seja real, devido à estrutura de nosso corpo, é humanamente impossível perceber que esse movimento é apenas uma ilusão. Segundo Christian Metz (2007), é por causa do movimento que temos a sensação de que as imagens de um filme estão ocorrendo no momento presente, estão acontecendo agora. Em contraste, quando vemos uma fotografia ou uma imagem pintada, percebemos que ela estática, o que aumenta a sensação de que é um instante que ocorreu no passado, não está acontecendo agora. O filme, por sua vez, traz o

movimento, e com ele o tempo, intensificando a sensação de que o que estamos vendo está ocorrendo no momento presente.

Bazin (2014) enfatiza a relação especial entre o cinema e a realidade, valorizando a *mise-en-scène* como uma abordagem que preserva a continuidade espacial e temporal da realidade, apresentando os elementos da cena de forma completa, defendendo que a câmera cinematográfica tem a capacidade de registrar a realidade objetiva, proporcionando ao espectador uma experiência direta e imersiva do mundo, diferenciando-se de outras formas de arte. Segundo Bazin (2014), o cinema é visto como um meio para capturar e representar a realidade de maneira objetiva. Essa perspectiva pode ser interpretada como idealista, uma vez que enfatiza a busca pela verdade e pela objetividade na representação do mundo. Todavia, Bazin também reconhece a capacidade do cinema de ser manipulado e transformado por meio da edição e de outras técnicas de produção e está ciente de que, apesar de sua busca pela objetividade, o cinema também pode ser uma forma de expressão artística subjetiva.

Portanto a representação fílmica vai além da simples captura de imagens em movimento, ela envolve a seleção criteriosa e a integração cuidadosa desses elementos para construir uma narrativa visualmente e emocionalmente envolvente. A fotografia, por exemplo, utiliza-se da luz, sombras e cores para criar atmosferas e transmitir sentimentos específicos. A montagem, por sua vez, organiza as diferentes cenas e sequências de maneira a criar um ritmo narrativo envolvente. As atuações dos atores são fundamentais na representação cinematográfica, permitindo que os personagens ganhem vida e estabeleçam conexões emocionais com o público. O figurino e a maquiagem contribuem para a construção da identidade visual dos personagens, reforçando suas características e situando-os em um contexto específico. A trilha sonora e a trilha musical desempenham um papel crucial na representação cinematográfica, adicionando camadas de emoção e intensidade às cenas, elas podem acentuar a tensão, transmitir alegria, evocar nostalgia ou criar uma atmosfera de suspense, desempenhando um papel essencial na experiência emocional dos espectadores. A harmonia entre esses elementos é o que torna o cinema uma forma de expressão única, a combinação deles permite que o cinema vá além da simples reprodução visual e se torne uma poderosa ferramenta de comunicação, com isso, cineastas podem transmitir suas visões, contar histórias complexas e despertar respostas emocionais profundas no público.

O impacto da representação cinematográfica na sociedade é inegável, os filmes têm o poder de entreter, inspirar, educar e até mesmo influenciar nossas perspectivas e comportamentos. Eles nos conectam a outras culturas, nos transportam para diferentes épocas e nos permitem experimentar emoções e experiências que talvez nunca vivêssemos na

realidade. O cinema desempenha um papel essencial na moldagem da identidade cultural e na construção de narrativas coletivas. Segundo Jacques Aumont (1995), o espectador tem um papel ativo na interpretação da imagem, o que significa que um filme precisa da nossa participação para transmitir sua mensagem. O impacto e a sensação de realidade que um filme causa não dependem apenas do próprio filme, mas também do espectador. Na maioria das vezes, a sensação de realidade não ocorre porque o espectador desconhece a irrealidade da situação. Pelo contrário, o espectador sabe que o que está vendo não é real, mas deseja acreditar naquela realidade para se envolver na obra e desfrutar do filme. Quanto mais abraçarmos e nos deixarmos envolver pelo universo do filme, mais estaremos psicologicamente imersos nele e mais poderemos aproveitar a obra. A atuação no cinema geralmente é voltada para o naturalismo, ou seja, busca se assemelhar às ações das pessoas no dia a dia. Se uma atuação for exagerada demais, podemos perceber que se trata de uma encenação, o que pode prejudicar um pouco a experiência do filme. A ideia é que estejamos vendo um retrato transparente da realidade, por isso os cortes, os movimentos de câmera, os enquadramentos e o som são concebidos, a depender do gênero do filme, para que tenhamos a sensação de estar vendo a história com nossos próprios olhos. Poucos são os elementos que nos lembram que aquilo está sendo filmado e editado, pois o objetivo é criar uma imersão profunda na experiência cinematográfica.

O impacto de tudo isso reflete em nossa percepção da realidade, Aumont (1995) defendia que a crença nas imagens era transitória e dependia do espectador em si. Ele previa um possível exagero por parte de filósofos como Maurice Godelier (1984) que levanta preocupações acerca do impacto da proliferação da imagem em nossa percepção da realidade, argumentando que a sobre exposição à imagem pode levar ao distanciamento das experiências reais e à confusão entre o que é autêntico e o que é artificialmente construído. Essa perspectiva crítica ressalta a importância de considerar os limites da percepção e a subjetividade na construção da realidade através das representações visuais. Para Aumont (1995), o cinema possui um efeito psicológico mais poderoso do que outras formas de arte, mas isso não significa que ele se dedique ao ilusionismo ou que engane as pessoas, tampouco que seja capaz de criar crenças políticas e sociais de maneira mais intensa do que outras formas de arte sobre nossa noção de realidade.

3. A ANÁLISE DA MULHER CAIPIRA A PARTIR DA FILMOGRAFIA DE AMÁCIO MAZZAROPI

A filmografia de Amácio Mazzaropi, é marcada por um conjunto de obras que retratam de maneira peculiar a vida no campo e os personagens caipiras. Ao longo de sua carreira, Mazzaropi produziu, atuou, cantou, dirigiu filmes que se tornaram ícones do cinema nacional, produzindo diferentes representações da mulher caipira. Neste capítulo, foi realizado uma análise de quatro filmes específicos de Mazzaropi, com o objetivo de examinar a construção da mulher caipira a partir da visão do cineasta.

A escolha desses quatro filmes - *Jeca Tatu* (1959), *Jeca e a Freira* (1967), *Um Caipira em Bariloche* (1973) e *A Banda das Velhas Virgens* (1979) - busca a abrangência de um período representativo da filmografia de Mazzaropi, com o propósito de realizar uma análise das representações da mulher caipira.

Esse recorte se torna ainda mais relevante ao considerarmos a representação da mulher nos filmes de Mazzaropi em um contexto de profundas transformações censitárias. Este momento é caracterizado pelo deslocamento da população rural para as áreas urbanas, impulsionado pela visão desenvolvimentista dos anos JK e intensificado pelo modelo econômico da era militar. Esse deslocamento impacta as forças tradicionais, especialmente as ligadas à religião e à produção agrícola, que se veem confrontadas com a imagem de um país voltado para o futuro, imbuído de ares de modernidade. Esse cenário é evidenciado não apenas pela substituição de importações no processo de industrialização e globalização, mas também na esfera do entretenimento, com a ascensão da indústria cultural que amplia a produção cinematográfica. Esse fenômeno ocorre no contexto da ‘substituição’ do rádio pela TV e do gerenciamento sistêmico da produção de massa pelas corporações de mídia.

Dentro desse contexto, os filmes de Mazzaropi selecionados para a pesquisa atravessam o período de esgarçamento da cultura tradicional e a afirmação da cultura de massa no Brasil. As produções musicais, shows de auditório, programas humorísticos, esportivos, jornalísticos e as telenovelas/radionovelas transformam a noção de localidade/globalidade, presencialidade/alteridade, tradicional/moderno, dentre outras ambivalências. Os estudos sobre cinema, pautados por uma perspectiva sociológica/antropológica, contribuem significativamente para a compreensão das diversas facetas da realidade brasileira nesse período de transição cultural e social.

Em resumo, a escolha estratégica de quatro filmes visa atender à necessidade de equilibrar profundidade analítica com representatividade abrangente, proporcionando uma base sólida para uma análise da representação da mulher na filmografia de Amácio Mazzaropi.

Neste capítulo, conduziu-se uma análise cinematográfica fundamentada nos trabalhos teórico-metodológicos de Jacques Aumont (2009) e Marie (2009). A ênfase recaiu sobre a dimensão simbólica, especialmente no que dizia respeito a questões identitárias. Exploraram-se os elementos simbólicos presentes nos filmes e examinou-se o ponto de vista discursivo de Mazzaropi, investigando sua representação como homem e sujeito caipira. Além disso, concentrou-se em um recorte de fotografias para compreender os aspectos visuais e cênicos que permeavam a representação da mulher caipira em cada uma das obras selecionadas. Ao analisarem-se *frames* específicos, buscou-se identificar nuances nos enquadramentos, movimentação de câmera e atuação das personagens femininas caipiras, utilizando os termos teóricos de Joseph Mascelli (2019). Explorou-se como tais elementos comunicavam características, estereótipos ou traços culturais associados a essas mulheres rurais. Além disso, contextualizou-se a análise dentro das respectivas tramas dos filmes, considerando os diálogos, a construção dos cenários e a relação das personagens femininas com outros personagens da trama. Por conseguinte, pôde-se compreender como a representação da mulher caipira se inseriu no enredo, bem como nas dinâmicas sociais e culturais retratadas nas diferentes obras cinematográficas.

Ao adotar esse método de análise detalhada dos *frames*, foi exequível capturar as intenções artísticas que exprimem a representação da mulher caipira na filmografia de Mazzaropi, e obter subsídios para discutir e comparar as diferentes perspectivas sobre a feminilidade caipira nos filmes selecionados, destacando possíveis mudanças ao longo do tempo e a evolução das representações femininas no contexto cinematográfico do diretor. Por meio dessa análise, buscou-se contribuir para um maior entendimento da representação da mulher caipira no cinema brasileiro e seu papel na construção da narrativa cinematográfica como um todo.

A análise da representação da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi explorou elementos como símbolos visuais, composição de cena e estilo cinematográfico. Foi realizada a análise dos símbolos visuais específicos associados à mulher caipira, a organização visual das cenas, enquadramentos e o estilo cinematográfico de Mazzaropi em relação à representação da mulher caipira. Não obstante, foi averiguado os possíveis simbolismos visuais presentes nas cenas, considerando elementos naturais, objetos tradicionais e seu significado cultural ou emocional, conduzido por meio da análise de *frames* selecionados.

A análise também adotou uma abordagem estratégica, identificando cinco eixos específicos centrados nas instituições sociais que moldaram a narrativa: O primeiro eixo explorou representação da mulher no contexto escolar, destacando as dinâmicas educacionais e seu impacto na construção da identidade feminina. O segundo eixo concentrou-se na influência da igreja, examinando como a figura da mulher é retratada e moldada pelos valores religiosos presentes nos filmes. O terceiro eixo abordou a esfera do trabalho, investigando as relações de poder, oportunidades e desafios enfrentados pela mulher no ambiente profissional. O quarto eixo foi a análise das representações da mulher no contexto familiar, explorando as dinâmicas intrafamiliares e o papel desempenhado pela figura feminina. Por fim, o quinto eixo foi destaque na interação da mulher com o estado, considerando as representações governamentais e suas implicações na vida da personagem feminina. À luz da interseccionalidades, foi possível reconhecer que dentro da categoria “mulher caipira” existem no cinema de Mazzaropi, a mulher caipira branca e a negra, a filha do fazendeiro e a filha do empregado, a esposa do fazendeiro e a esposa do empregado, a empregada e a dona de casa; a mãe, a avó e a viúva. Esses marcadores sociais da diferença ainda se desdobram entre o/a caipira do sudeste e o/a sertanejo/a do Nordeste. Neste íterim, mesmo sendo realizado um recorte para o cinema do Mazzaropi, foi observado os cruzamentos diversificados das personagens e as desigualdades presentes em um mesmo grupo.

Essa estratégia exigiu um agrupamento e separação inicial das personagens em arquétipos, levando em consideração a identidade e as interseccionalidades. Foram separadas as seguintes categorias: mulher branca caipira, mulher negra caipira e mulher branca urbana. Posteriormente, refinou-se ainda mais os arquétipos, resultando nos subgrupos, a serem analisados nesta pesquisa:

1- Mulher caipira:

- a. Mãe/branca/baixa renda;
- b. Filha/branca/baixa renda;
- c. Mãe/branca/alta renda;
- d. Filha/branca/alta renda;
- e. Negra/escrava;
- f. Negra/ajudante da casa;
- g. Outras

2- Mulher urbana:

- a. Branca/chega da cidade no rural;
- b. Mulher/branca

Ao agrupar as personagens de cada filme foi elaborado uma distribuição sistematizada (Quadro 1) que foi considerado como um parâmetro na realização da análise.

Quadro 1. Análise das personagens femininas

Filmes	Mulher Caipira						Mulher Urbana		
	Branca				Outras	Negra		Branca	
	Mãe		Filha			Escravizada	Trabalhadora Doméstica	Chega da Cidade no Rural	Na Cidade
	Baixa Renda	Alta Renda	Baixa Renda	Alta Renda					
“Jeca Tatu”	Jerônima (esposa do Jeca)	Tina (esposa do italiano Giovan)	Marina (filha do Jeca e Jerônima)		Dona Baratinha (moradora da região)				Mulher do Deputado
“O Jeca e a Freira”	Floriana (esposa do Sigismundo)	Mãe de Sônia (esposa do Coronel Orlando)		Sônia (filha do Coronel Orlando e da Sônia)		Escrava (escrava do Pedro)		Celeste (filha do Sigismundo e da Floriana) Isabel (Freira)	
“Um Caipira em Bariloche”		Duvirgi (esposa do Polidoro)		Marina (esposa de Zê Luiz e filha do Polidoro e Duvirgi)				Nor (argentina esposa do Agenor)	Mãe da Nora (mora na Argentina) Prostitutas
“A Banda das Velhas Virgens”	Dona Generosa (esposa do Seu Gostoso)	Mãe de Marina (esposa do Gerôncio)	Dorinha (filha do Seu Gostoso e da Dona Generosa)	Marina (filha do Gerôncio)	Velha que quer tocar na Banda		Líria (funcionária do Gerôncio)		Dona Mercedes (mulher que deu o dinheiro no final)

Fonte: Elaborado pela autora.

3.1 FILMES AMÁCIO MAZZAROPI

Para esta análise, selecionamos quatro filmes da vasta filmografia do diretor Mazzaropi, cada um contribuindo para a análise da representação da mulher caipira.

O primeiro filme, *Jeca Tatu* (1959), foi lançado como o filme inaugural da PAM Filmes. A trama segue a jornada de Jeca, um roceiro de espírito tranquilo, que reside com sua esposa Dona Jerônima e filhos em um sítio na zona rural. Diante da necessidade de alimentos e endividado, Jeca é persuadido a ceder parte de suas terras em troca da quitação de suas dívidas. O enredo se desenrola com conflitos entre Jeca, um italiano chamado Giovanni, e Vaca Brava, resultando em incêndios e acusações falsas. Em meio a esses acontecimentos, a família de Jeca enfrenta desafios, culminando no incêndio de sua casa. Com o auxílio de amigos da vizinhança, Jeca se desloca para São Paulo, buscando ajuda do Dr. Felisberto, um candidato a deputado. Este encontro marca o início de uma jornada que envolve política, construção de uma nova casa e o crescimento social de Jeca.

O filme referência uma homenagem a Monteiro Lobato e destaca-se por explorar a figura do homem do campo e temas como a reforma agrária. Além disso, elementos da cultura caipira, como a hospitalidade dos vizinhos, são evidenciados em momentos de solidariedade diante das adversidades.

Em *O Jeca e a Freira* (1967), situado no contexto do século XIX em uma fazenda no interior do Estado de São Paulo, durante o período de escravidão no Brasil, a narrativa se desenvolve em torno dos colonos Sigismundo e Floriana, cuja filha, Celeste, é tomada sob a tutela do fazendeiro Pedro, que assume a responsabilidade por sua educação. Treze anos após esse acontecimento, durante uma pausa nos estudos no colégio religioso, Celeste retorna à fazenda na companhia da freira Irmã Isabel. Pedro, nutrindo sentimentos além do paternal por Celeste, mantém em segredo sua verdadeira origem, chegando a ameaçar os verdadeiros pais da moça, com retaliações extremas, caso revelem a verdade.

Os escravos que testemunham o tratamento especial dispensado à jovem informam a Sigismundo, o que desencadeia um conflito entre as famílias. Celeste, uma figura culta e educada, naturalmente desperta o interesse dos jovens da vizinhança, aumentando a tensão entre os envolvidos. A intervenção da freira se torna imperativa diante dos eventos, buscando resolver a complexa situação entre as famílias locais, especialmente com o pai de Celeste, que se recusa a aceitar a separação da filha. Com a colaboração do Coronel Orlando e seus filhos, Sigismundo e Floriana enfrentam Pedro em uma tentativa de reunir Celeste à sua família.

O filme examina de forma profunda questões relacionadas à paternidade, segredos familiares e à influência da Igreja nas dinâmicas cotidianas. No cerne da trama, a figura do “Jeca” emerge como um representante emblemático do colono, cuja existência é marcada pela subserviência ao poder do proprietário da fazenda, destituído de qualquer autonomia significativa.

Integrou-se também à seleção de filmes o título, *Um Caipira em Bariloche* (1973). Este filme delinea a saga de Polidoro, um fazendeiro de índole ingênua e proprietário de vastas terras, cuja vulnerabilidade é explorada pelo gênero *Zé Luís*. No desdobrar da trama, Polidoro aliena sua propriedade rural a um conhecido do gênero, Agenor, um indivíduo destituído de princípios éticos. A narrativa conduz Polidoro e sua família à transição para a cidade grande, enfrentando mudanças ao se instalarem na cidade, onde se veem envolvidos em confusões com vizinhos, incluindo uma vizinha e suas “filhas”, posteriormente reveladas como prostitutas. Contudo, o dinheiro da venda nunca chega às mãos de Polidoro, e após uma discussão com sua esposa, Polidoro parte para Bariloche com Nora, a esposa do comprador da fazenda, em busca do pagamento prometido. Em meio às adversidades do clima argentino, Nora decide não retornar ao marido e entrega a Polidoro documentos incriminadores contra os trapaceiros. O filme explora temas como ingenuidade diante das artimanhas urbanas, manipulação nas relações familiares e as complexidades das negociações de terras. Apesar de ser o proprietário da fazenda, Jeca continua a ser retratado como alguém cuja simplicidade e ingenuidade o tornam vulnerável às artimanhas e manipulações dos habitantes urbanos.

E o último filme da amostra *A Banda das Velhas Virgens* (1979), em que Mazzaropi desempenha o papel de Ananias, um maestro que lidera uma banda composta exclusivamente por senhoras idosas e virgens, mantida por donativos recolhidos pela igreja na pequena cidade. A trama se desenrola na fazenda do Coronel Gerônimo, local onde Ananias e sua família vivem e trabalham. Após seus filhos, Dorinha e Nestor, começarem a se relacionar romanticamente com os filhos do patrão, enfrentam punição sendo expulsos pelo dono da fazenda. A família então decide se mudar para a cidade em busca de novas oportunidades, e acabam indo para um lixão, se submetendo a coletarem sucatas para revender. A história toma um rumo inesperado no momento em que a família está garimpando no lixão e deparam com um saco contendo joias preciosas, ingenuamente, nem sequer desconfiam que se trata de joias roubadas, que foram abandonadas por um ladrão em fuga. Ananias é injustamente acusado de roubo, resultando em sua prisão, conseqüentemente havendo a necessidade de provar sua inocência. Após a resolução do equívoco, as joias são devolvidas à proprietária, que se compromete a melhorar o estilo de vida da família. O filme aborda dinâmicas familiares e estigma social. A figura do “Jeca” se

apresenta como um empregado de um fazendeiro. Diante dos conflitos pessoais e econômicos ele e sua família decidem se mudar para a cidade grande. A transição do ambiente rural para o urbano é retratada como um reflexo do fenômeno da migração rural-urbana, que marcou profundamente a história socioeconômica do Brasil. Essa mudança de cenário, observada em muitos indivíduos que deixaram o campo em busca de oportunidades nas cidades, é explorada de forma metódica, destacando as dificuldades enfrentadas pelo protagonista e sua família ao se estabelecerem em uma região economicamente desfavorecida da cidade.

No que concerne o conjunto desses quatro filmes, oportuniza a abrolhar uma seleção do panorama das representações femininas na cinematografia de Mazzaropi, explorando temas sociais, familiares e culturais para compor a análise.

3.2 AS RELAÇÕES DE SUBALTERNIDADE E SEUS ESTEREÓTIPOS

Dentro do universo dos filmes de Mazzaropi, é possível identificar várias personagens femininas caipiras que se enquadram em categorias similares. Por exemplo, a dinâmica entre mãe e filha é uma presença constante em suas obras, sendo que as diferenças entre essas personagens são delineadas principalmente por questões socioeconômicas e raciais.

A representação da mãe branca, como exemplificada por personagens como Jerônima em *Jeca Tatu* (1959), Floriana em *O Jeca e a Freira* (1968) e Generosa em *A Banda das Velhas Virgens* (1979) (Figura 13), reflete o estereótipo da mãe caipira branca de baixa renda.

Figura 13. Representação da mãe caipira baixa renda



OBS: Jerônima (A), Floriana (B) e Generosa (C)

Fonte: *Jeca Tatu* (1959), *O Jeca e a Freira* (1968), *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Nesses filmes, essas personagens desempenham papéis como figuras maternas de baixa renda e esposas dos protagonistas "Jeca". Seu papel é caracterizado por um comprometimento profundo com a família, assumindo responsabilidades tanto nos afazeres domésticos quanto nas atividades rurais. Essas mães são retratadas como esposas de trabalhadores rurais, frequentemente enfrentando condições financeiras precárias. Permanecem ao lado dos maridos, trabalhando e evitando os conflitos entre familiares. Jerônima é apresentada como mãe de Marina e esposa de Jeca Tatu, Floriana como mãe de Celeste e esposa de Sigismundo, enquanto Generosa é mãe de Dorinha e esposa de Ananias.

As mães, esposas de trabalhadores rurais que enfrentavam condições financeiras mais precárias, corriqueiramente em suas aparições estão presentes ao lado dos maridos, fazendo as atividades domésticas e tentando acalmar os conflitos familiares.

Outras mães que residem em áreas rurais e possuem um status econômico mais elevado incluem Tina, esposa do italiano Giovani em *Jeca Tatu* (1959); a mulher sem nome, identificada como esposa do Coronel Orlando e mãe da Sônia em *O Jeca e a Freira* (1968); Duvirgi, esposa de Polidoro e mãe de Marina em *Um Caipira em Bariloche* (1973); e outra mulher sem nome, identificada como esposa do Gerônimo e mãe de Marina em *A Banda das Velhas Virgens* (1979) (Figura 14).

Figura 14. Representação da mãe caipira de renda elevada



OBS: Tina (A), Esposa do Coronel (B), Duvirgi (C), Esposa do Gerônimo (D)

Fonte: *Jeca Tatu* (1959); *O Jeca e a Freira* (1968); *Um Caipira em Bariloche* (1973); *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

A ausência de nome dessas personagens nos filmes evidencia a despersonalização dessas figuras e sua subordinação ao protagonismo masculino. Essa escolha narrativa reforça a invisibilidade das personagens, que são reduzidas a papéis funcionais, identificadas apenas em relação ao *status* de seus maridos ou parentes, como ‘esposa do doutor’ ou ‘mulher do prefeito’. Tal recurso limita a autonomia dessas personagens, privando-as de uma identidade própria e complexa, ao mesmo tempo que reforça a centralidade dos homens urbanos, que ocupam posições de poder, como prefeitos ou delegados. Além disso, ao negligenciar a individualidade dessas mulheres, o cinema de Mazzaropi perpetua um olhar que instrumentaliza a figura feminina de classe alta, restringindo seu papel na narrativa à representação de status social ou antagonismo superficial em relação aos protagonistas caipiras.

Essas personagens encarnam o estereótipo da mãe caipira de alta renda e desempenham principalmente os papéis de mãe e esposa de proprietários de fazendas ou patrões dos trabalhadores, elas estabelecem como figuras de maior proeminência socioeconômica. Essa distinção econômica reflete diretamente o status social e econômico das personagens. Ao contrário das mulheres de baixa renda, elas não se dedicam às atividades domésticas de forma tão direta. Ocupam principalmente os papéis de mãe e esposa, com as dinâmicas familiares desempenhando um papel central em suas vidas. A questão de acalmar conflitos e impedir sua ocorrência, vista nas mulheres de baixa renda, também é presente nessas personagens.

Embora ambas as figuras habitem a zona rural, o contexto econômico exerce uma influência notável sobre as escolhas de figurino das personagens. O figurino assume uma carga simbólica, vinculada à essa posição socioeconômica, enraizada nos estereótipos da figura caipira.

As personagens de baixa renda, frequentemente adotam vestimentas simples, como vestidos e saias longas e largas, por vezes remendados, abdicando de adornos como

maquiagem, colares, brincos e anéis. O cabelo é habitualmente mantido preso, enquanto os pés permanecem descalços, o que simboliza uma existência de recursos limitados e exprimem uma sensação de simplicidade.

Por outro lado, nas personagens com maior renda, o vestuário adquire uma dimensão distinta, caracterizado por vestidos que destacam as formas corporais, cabelos curtos ou presos em penteados mais elaborados. Entretanto, nota-se uma presença marcante de acessórios, como brincos, pulseiras e colares, que complementam o visual de maneira mais elegante.

Do mesmo modo que ocorre com as mães de baixa e alta renda, a diferença de visual entre as personagens das filhas também se destaca. Isso pode ser evidenciado nas personagens de Marina, do filme *Jeca Tatu* (1959), e Dorinha, do filme *A Banda das Velhas Virgens* (1979) (Figura 15).

Figura 15. Representação da filha caipira baixa renda



OBS: Marina (A); Dorinha (B)

Fonte: *Jeca Tatu* (1959); *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Estas personagens personificam o estereótipo da filha do Jeca e pertencem a família de baixa renda, de modo que suas trajetórias narrativas frequentemente se entrelaçam com o contexto matrimonial.

A presença da personagem da filha nos conflitos e narrativas centradas em casamento pode ser interpretada como um reflexo das expectativas sociais e culturais em relação ao papel da mulher dentro da estrutura familiar. Historicamente, o casamento foi considerado um dos principais objetivos e fontes de realização para as mulheres, especialmente em contextos culturais onde o casamento era visto como um marco de sucesso e estabilidade na vida de uma pessoa.

Assim, é comum que as personagens femininas, como a filha, estejam frequentemente envolvidas em tramas centradas no casamento, tanto como protagonistas em busca de um parceiro romântico quanto como figuras secundárias afetadas pelos relacionamentos amorosos de outras personagens. Essas narrativas exploram temas como amor, compromisso, expectativas sociais e pressões familiares.

Por conseguinte, a representação da filha como uma figura central em questões matrimoniais pode servir como uma lente para examinar e criticar os papéis de gênero tradicionais e as normas sociais relacionadas ao casamento. Ao destacar o envolvimento da filha em tramas matrimoniais, esses filmes também abordam as expectativas impostas às mulheres em relação ao casamento, bem como as complexidades e desafios enfrentados por elas ao buscar autonomia e realização pessoal dentro e fora do contexto matrimonial.

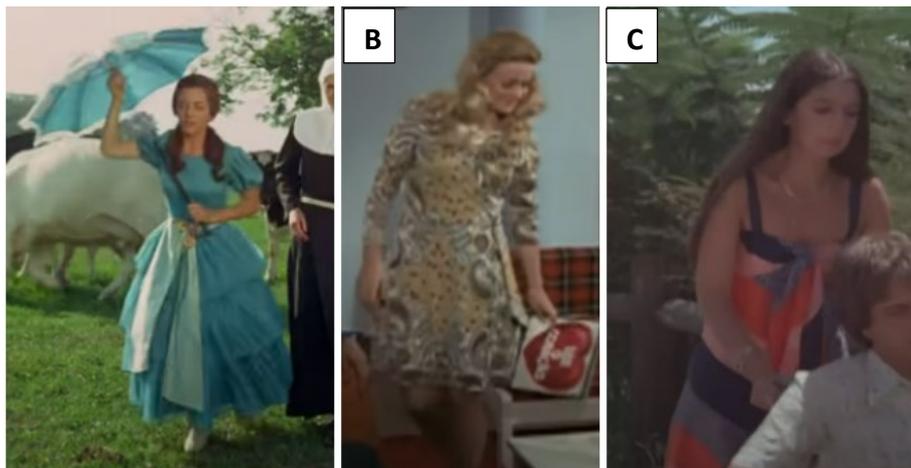
Assim como suas mães, essas filhas também se inserem no mundo do trabalho. Por exemplo, Marina colabora com as tarefas domésticas ao lado de sua mãe, enquanto Dorinha inicialmente trabalha na fazenda de Gerônimo. Posteriormente, após se mudar para a cidade, ela se encontra trabalhando como coletora no lixão local.

Quanto ao aspecto do figurino dessas personagens, observamos uma distinção em relação à vestimenta da mãe. Tanto Marina quanto Dorinha usam peças de vestuário que se ajustam mais aos contornos de seus corpos, caracterizadas por uma costura mais elaborada, predominantemente compostas por vestidos e saias. Adicionalmente, é notável a preferência por cabelos soltos ou presos por lenços, e a ausência de maquiagens e acessórios. Essa escolha estilística reflete em uma preocupação estética, e pode ser interpretada como uma expressão visual de valores culturais em que ressalta a imagem da boa moça, educada, frágil e virtuosa, conforme os ideais sociais vigentes.

No contexto de alta renda, as filhas, representadas por personagens como Sônia, filha do Coronel em *O Jeca e a Freira* (1968), Marina, filha de Polidoro ("Jeca") em *Um Caipira em Bariloche* (1973), e Marina, filha de Gerônimo, fazendeiro patrão da família do "Jeca", em *A Banda das Velhas Virgens* (1979) (Figura 16), assumem o estereótipo da filha do patrão de renda alta.

Figura 16. Representação da filha caipira renda elevada





OBS: Sônia (A); Marina (B); Marina (C)

Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968); *Um Caipira em Bariloche* (1973); *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

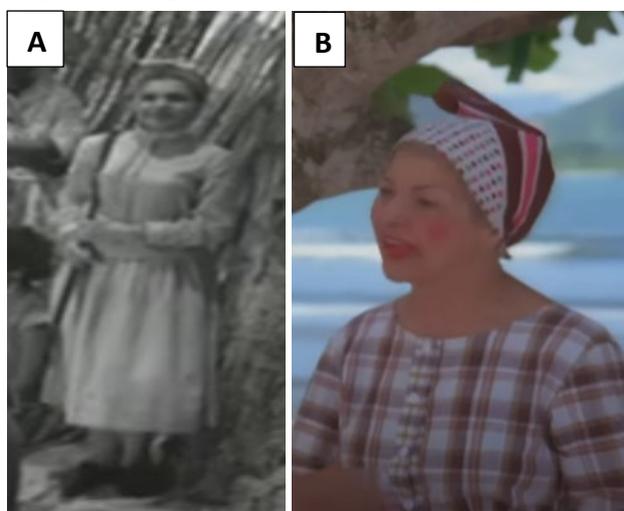
Conseqüentemente a representação da filha de alta renda nos filmes muitas vezes retrata mulheres financeiramente privilegiadas, cujas características incluem humildade e generosidade para com os outros. Elas personificam o ideal da ‘moça boazinha’ e cultivam uma imagem de cultas e refinadas. Embora em alguns casos possam apresentar sinais de empoderamento, é importante notar que, no desenrolar da trama, a figura do pai ou homem ainda é colocada em uma posição de superioridade. Desempenhando o papel de parceiras românticas do filho do protagonista "Jeca". Frequentemente, são questionadas por sua riqueza em relação ao par romântico, que, na maioria das vezes, possui uma condição econômica inferior. O orgulho masculino em não conseguir sustentar a mulher e, possivelmente, precisar do dinheiro dela causa atrito na relação dos personagens.

Além disso, essas personagens que desfrutam de uma condição econômica mais privilegiada exibem uma diferença em seu estilo visual em relação às outras personagens. Optam por vestimentas mais elaboradas e detalhadas, evidenciando sua posição socioeconômica. O uso de acessórios como pulseiras, relógios, colares e brincos é comum, complementando seu visual. Embora ocasionalmente possam prender o cabelo, é geralmente deixado solto, sendo frequente o uso de maquiagem entre elas. Essas escolhas do figurino refletem uma mudança no status econômico e demonstram uma apresentação pessoal que adere aos padrões estéticos associados a um maior poder aquisitivo.

Outras personagens caipiras é Baratinha, do filme *Jeca Tatu* (1959), e a senhora do filme *A Banda das Velhas Virgens* (Figura 17). Ambas representam o estereótipo da mulher caipira ingênua, em que, suas características distintivas incluem comportamentos peculiares, como o modo de andar saltitante de Baratinha, e presenças marcantes, como as bochechas rosadas e o

uso excessivo de maquiagem da senhora que quer entrar na banda, assim como os cabelos presos em um laço alto de Baratinha, ambas vestindo vestidos longos.

Figura 17. Representação da mulher caipira cômica



OBS: Baratinha (A); Senhora (B)

Fonte: *Jeca Tatu* (1959); *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Essas personagens desempenham papéis predominantemente cômicos, frequentemente associados ao humor em suas ações. No entanto, é comum que não sejam levadas a sério nem ouvidas pelos personagens masculinos na trama. Esses padrões de representação contribuem para a construção de estereótipos de gênero e destacam a subalternidade das mulheres caipiras na narrativa cinematográfica.

3.2.1 Mulheres como figuras subordinadas

O envolvimento dessas mulheres em conflitos familiares, como o casamento e suas responsabilidades nos afazeres domésticos e rurais são frequentemente destacados nas cenas. No entanto, é comum que sejam relegadas a papéis secundários, muitas vezes servindo apenas como suporte para o desenvolvimento dos personagens masculinos.

A dinâmica familiar a presença das mulheres em *Jeca Tatu* (1959) são exemplares desse fenômeno. Jerônima, por exemplo, está sempre envolvida nos assuntos relacionados ao

casamento de sua filha, embora sua participação não tenha um impacto direto no desenrolar dos eventos. Isso fica especialmente evidente quando Vaca Brava está envolvido. Em uma cena, o casal conversa com Vaca Brava, que pede a mão de Marina a Jeca. Jerônima permanece ao lado de seu marido, assumindo uma posição visualmente mais baixa que a dos homens no quadro, atuando como um complemento e suporte para as piadas de Jeca (Figura 18).

Figura 18. Representação da mulher caipira no diálogo



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Na cena em foco, a câmera mantém sua posição estática, enquadrando os dois protagonistas masculinos em uma composição de plano médio. Enquanto isso, a presença de Jerônima na interação adiciona uma camada de humor à conversa. Quando Vaca Brava inicia uma discussão sobre ir para a Argentina. Jerônima, em sua resposta, faz uma associação local, sugerindo conhecer uma pessoa com o mesmo nome que reside nas proximidades. Jeca, concordando com a afirmação de Jerônima, adiciona uma camada de ambiguidade à conversa, afirmando estar familiarizado com o mencionado indivíduo. Contudo, é nesse momento que Vaca Brava esclarece o mal-entendido, referindo-se ao país sul-americano. Em resposta Jeca insinua que o verdadeiro equívoco é de Vaca Brava, apontando eles serem os ‘pais’ de Marina, Jerônima concorda com a fala do marido. Esse diálogo prossegue nesse mesmo viés, cada palavra proferida por Vaca Brava sendo reinterpretada por Jeca e Jerônima à luz da própria realidade cotidiana do casal, resultando em um intercâmbio verbal carregado de humor e equívocos.

Em muitas culturas, é uma prática comum que o homem peça a mão da mulher em casamento ao pai dela, como um sinal de respeito e formalidade. Essa tradição, enraizada em

valores patriarcais e na hierarquia familiar, atribui ao pai o papel de guardião da família e detentor da autoridade sobre suas filhas.

No exemplo mencionado, onde o homem solicita a permissão ao pai da mulher para se casar, a presença da mãe em uma posição mais passiva e secundária na interação reflete as normas de gênero tradicionais. Nesse contexto, o pai é frequentemente considerado o autorizador final do casamento, enquanto a mãe desempenha um papel de apoio e conciliação.

A personagem Marina em *Jeca Tatu* (1959) assume então um papel, conferindo-lhe uma posição central na narrativa. Sua influência direta na trama principal, ao se tornar a catalisadora das ações de Vaca Brava em busca de um casamento com ela. Mas Marina não gosta do Vaca Brava e sim do filho do italiano Giovani, Marcos. Na cena inicial no córrego, quando Marina vai buscar água, Vaca Brava aparece, a personagem se assusta ao vê-lo e foge (Figura 19).

Figura 19. Representação de Marina visualizando Vaca Brava



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A cena apresenta uma composição visual elaborada por meio de uma sequência de quatro planos, sendo o primeiro de destaque. Nesse plano inicial, a câmera é posicionada nas costas da personagem Marina, que observa o personagem Vaca Brava montado à cavalo, em um enquadramento conjunto. O ângulo *contra-plongée* utilizado transmite a ideia de superioridade e poder que o personagem masculino exerce sobre a personagem feminina, sugerindo uma dinâmica hierárquica (figura 19).

Em outra tomada de cena, foi observado na Figura 20 a ênfase no rosto da personagem B (Marina), , através de um plano mais fechado, intensifica a representação do poder e expressões faciais, oferecendo ao espectador uma visão mais detalhada das emoções e intenções

do personagem. Posteriormente, o retorno a um plano mais aberto, agora em um ângulo *plongée* de Marina, destaca as emoções de medo e insegurança que a personagem A experimenta diante da presença do personagem A (Vaca Brava).

Figura 20. Composição visual das representações faciais



OBS: Vaca Brava (A) e Marina (B)

Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A ausência de diálogos na cena é suprimida pela trilha sonora não-diegética, assumindo um papel primordial na elucidação de respostas emocionais e na caracterização de Vaca Brava. A seleção musical, ao evocar uma atmosfera de desespero, amplifica a intensidade emocional da cena, permitindo a transmissão de sentimentos angustiantes da mulher para o espectador, mesmo na ausência de interações verbais.

Desta maneira, a trilha sonora não diegética desempenha um papel na construção inicial de Vaca Brava como uma figura adversa. A escolha de elementos musicais que encapsulam a sinuosidade ou ameaça subjacente à personagem reforça a percepção do espectador sobre suas características negativas, dispensando a necessidade de diálogos explícitos para comunicar sua natureza antagonista. Essa abordagem sonora oferece uma camada narrativa eficaz, mergulhando o espectador e o influenciando nas percepções em relação aos personagens. Ao amalgamar a carência de diálogos com uma trilha sonora articulada, a cena atinge um nível mais profundo de envolvimento emocional e destaca o papel fundamental da música na transmissão de narrativas cinematográficas.

A trajetória da personagem Marina ao longo da narrativa, permeada por seu relacionamento escondido com Marcos, filho de Giovani, em razão dos conflitos entre as duas famílias complexificada por Vaca Brava, que é o responsável por introduzir esse elemento de prélio em consequência da obtenção da resposta negativa ao pedir a mão de Marina ao pai. As

artimanhas engendradas por Vaca Brava emergem como um agente catalisador, originando uma rixa entre as duas famílias.

Em uma das cenas do filme, Marina e Marcos se encontram escondido dos pais, na cena os dois estão separados por estacas de bambu. Durante o diálogo, Marina defende a inocência de seu pai, enfatizando que, apesar da condição modesta de sua família, jamais se envolveriam em atividades ilícitas como roubar uma galinha.

A câmera faz um *zoom in* em Marina enquanto ela compartilha a transformação na percepção da comunidade em relação a seu pai. Antes da chegada da família italiana de Marcos, seu pai era bem-visto, mas depois da chegada, o pai se tornou alvo de olhares desconfiados. As estacas de bambu, inicialmente um símbolo físico da separação, ganham então uma dimensão mais profunda, representando as tensões interculturais e as resistências familiares que agora desafiam o relacionamento de Marina e Marcos. A cena inicia com uma câmera estática e enquadramento de primeiro plano, depois é realizado um *zoom in* em Marina fechando o enquadramento em primeiríssimo plano em na personagem, ressaltando sua angústia e impotência diante das circunstâncias (Figura 21).

Figura 21. Cena do diálogo entre Marina e Marcos



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Outra cena com Marina e Marcos foi no segundo ato do filme, enquanto discutem sobre a possibilidade de a família de Jeca mudar para outro lugar, nesta ocasião Marina expressa sua preocupação sobre a perspectiva de ser obrigada a se afastar repentinamente de Marcos, com possibilidades de nunca mais se encontrarem. Por outro lado, Marcos faz a promessa de impedir que esta separação venha a ocorrer. Mas durante a conversa eles escutam um barulho vindo da

casa, que depois mais para frente descobriremos que era Vaca Brava que estava planejando seu próximo conflito. Marina se assusta pensando ser o pai dela e pede para Marcos ir embora rápido, ele fala que quer falar com ele, mas a moça recusa dizendo que está tarde demais, e Marcos sai.

A sequência toda é feita com a câmera estática no tripé e o enquadramento em um plano médio (Figura 22). A trilha sonora não diegética inicia após o suposto barulho, mostrando a preocupação de Marina em imaginar o pai descobrir que Marcos está já que as famílias não se dão bem.

Figura 22. Diálogo entre Marina e Marcos



Fonte: Jeca Tatu (1959).

Adicionalmente, a estratificação de classes sociais, embora ambas as famílias residam na zona rural, revela-se um fator distintivo, com a família de Marcos sendo retratada como economicamente mais favorecida em relação à família de Marina. Fazendo com que isso tudo se torne um obstáculo proeminente à progressão do relacionamento entre Marina e Marcos.

No filme, *A Banda das Velhas Virgens* (1979), Dorinha demonstra seu interesse romântico por Raul, estabelecendo um conflito imediato entre a família do empregado Jeca e o patrão Gerônimo, devido ao relacionamento dos filhos.

Esse fator econômico se repete ao contrário com as outras personagens, Sônia e Marina.

No decorrer do filme *O Jeca e a Freira* (1968) em uma conversa Fernando comenta sobre a difícil situação financeira, e Sônia sugere que sua família poderia ajudá-los. No entanto, Fernando recusa, dizendo que isso poderia manchar a reputação deles. Sônia reitera que eles estão dispostos a trabalhar duro juntos e que nunca se sentirão humilhados.

A cena começa com os dois em um meio primeiro plano de perfil, com a câmera estática. Ao longo da conversa, são utilizados planos dinâmicos para enfatizar as falas de cada um dos personagens (Figura 23).

Figura 23. Fernando expõe preocupação à Sônia



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Em outra cena, Fernando demonstra desconforto durante um baile. A sequência tem início com a chegada da família de Jeca ao evento, onde os irmãos de Sônia os recebem calorosamente. Em seguida, Sônia gentilmente cede seu lugar na mesa para Sigismundo e Floriana, para que eles possam desfrutar do baile. Demonstrando solidariedade, Sônia e seus irmãos ajudam a família de Jeca com questões relacionadas às vestimentas, permitindo que eles participem do evento e visitem Celeste, a filha do casal. A partir desse momento Sônia é sempre receptiva e solidária a família do Jeca.

Na cena em um primeiro plano de perfil e a câmera estática, Fernando vai até Sônia comenta que está passando uma enorme humilhação com tudo aquilo. Sônia fala que isso é para eles conseguirem ver a irmã dele. E ele fala que é por ela que ele está passando essa vergonha (figura 24).

Figura 24. Cena do diálogo entre Sônia e Fernando



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

A relação entre os dois é aprovada pelo Sigismundo e sua família apoiam o relacionamento dos dois, apesar das diferenças de classe. Em um diálogo entre Sônia e o pai de Fernando, Sigismundo (Figura 25), surge a questão da diferença de classe social entre os dois. Sigismundo menciona que Sônia é rica e Fernando é pobre, implicando que essa disparidade poderia ser um obstáculo para o relacionamento deles. No entanto, Sônia defende sua posição, afirmando que a condição financeira não deve ser um impedimento para o amor verdadeiro.

Sigismundo, surpreendentemente, concorda com a perspectiva de Sônia, indicando que para ele, essa diferença social pode até ser benéfica. A cena é capturada em um plano americano, onde vemos Sônia e Sigismundo discutindo o assunto. Sônia expressa seu afeto por Fernando, enquanto Sigismundo, embora reconheça a questão da diferença de classe, parece encarar a situação com humor, destacando a complexidade das relações sociais e as problemáticas associadas à disparidade de classes.

Figura 25. Cena do diálogo entre Sônia e Sigismundo



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Na narrativa de *A Banda das Velhas Virgens* (1979) emerge uma dinâmica entre Marina e Nestor o filho de Gostoso, que se encontra numa condição de cadeirante devido a um incidente causado inadvertidamente por Gerônimo, pai de Marina, durante uma visita clandestina à filha. O jovem enfrenta um conflito interno decorrente de sua limitação física, questionando continuamente sua competência e o futuro do relacionamento com Marina. Ele expressa suas preocupações em relação à possibilidade de ser rejeitado pelo pai dela e às dificuldades em encontrar emprego, dada sua condição.

Em uma cena, Marina desafia as apreensões de Nestor, afirmando com determinação que a oposição do pai dela não será um impedimento para o casamento deles e que estão decididos a se unir apesar das adversidades (Figura 26). Ela até mesmo sugere assumir a responsabilidade financeira, caso a questão do emprego seja um fator impeditivo. Contudo, a reação de Nestor é de frustração, e ele deixa a cena abruptamente, demonstrando uma complexa interação de emoções.

A construção da cena se inicia com um plano americano que estabelece o ambiente circundante, seguido por um movimento de câmera em *travelling* frontal que acompanha os personagens em sua interação. À medida que o diálogo se desenrola, ocorrem mudanças nos planos de câmera, concentrando-se em planos mais fechados nas expressões faciais e reações dos personagens, enquanto Heitor, o pai de Marina, exibe desconforto e descontentamento com a situação. O desfecho da cena, marcado pela saída de Heitor (Figura 26) do quadro em primeiro médio plano, ressaltando o impacto emocional da discussão e a tensão subjacente à dinâmica familiar.

Figura 26. Representação do diálogo entre Marina e Heitor



Fonte: A Banda das Velhas Virgens (1979).

A disparidade de renda entre os parceiros em relacionamentos heterossexuais apresenta um campo fértil para a investigação sociológica, particularmente no que diz respeito às dinâmicas de poder e gênero. Em muitas sociedades, a concepção tradicional de masculinidade está intrinsecamente ligada à capacidade de prover financeiramente para a família, enquanto a feminilidade é frequentemente associada à gestão do lar e do cuidado familiar.

A inversão de papéis de gênero na esfera financeira pode gerar tensões significativas nos relacionamentos. Os homens que se encontram em uma posição de dependência econômica em relação às suas parceiras muitas vezes enfrentam desafios psicológicos e emocionais, incluindo sentimentos de inadequação, emasculação e perda de controle. Essas reações são influenciadas por normas de gênero arraigadas e expectativas sociais sobre o papel do homem como provedor.

Além disso, a disparidade de renda pode ser exacerbada quando há diferenças significativas de status social entre os parceiros. Homens de condição financeira mais modesta que se envolvem com mulheres de alta renda podem experimentar um choque cultural e um sentimento de desigualdade devido às discrepâncias de estilo de vida e expectativas. Isso pode levar a uma busca por estratégias de enfrentamento e negociação de identidade para preservar uma sensação de autoestima e controle.

A autoconfiança da personagem também é um fato interessante e novos pensamentos em relação ao casamento. Marina do filme *A Banda das Velhas Virgens* (1979) busca por liberdade e evitar um casamento que a aprisione. Em uma cena crucial, ela dialoga com o padre sobre sua frustração por sempre ceder às vontades alheias e nunca realizar seus próprios desejos. Marina expressa seu anseio por uma vida livre de amarras, citando a figura de seu pai, que desfrutou de suas escolhas sem restrições. Ela se compara a um pássaro e deseja voar para longe desse ambiente sufocante.

Há um outro diálogo com o padre que revela também um conflito entre a expectativa social de casamento e a busca pela autonomia. Marina desafia a ideia de que o casamento com Nestor a aprisionaria em uma cadeira de rodas, enfatizando seu desejo por liberdade de movimento e de escolha de parceiro. Ela questiona a validade do matrimônio ao mencionar o divórcio como uma opção para garantir sua liberdade.

A interação com o padre expõe de forma contundente as contradições sociais e as pressões inerentes às mulheres para se enquadrarem em papéis tradicionais. Marina confronta audaciosamente as normas estabelecidas ao rejeitar a perspectiva de um casamento por conveniência, desafiando a concepção arraigada de que o amor romântico é a única forma legítima de relacionamento. Sua resolução inabalável em priorizar sua própria liberdade emocional e incita reflexões profundas sobre os papéis de gênero e as expectativas sociais entranhadas no contexto do filme. A ideia de que a liberdade só é alcançada após o casamento reflete uma visão antiquada e limitada do papel das mulheres na sociedade.

O uso do plano americano seguido de um primeiro plano, em conformidade com a regra dos 180 graus, estrutura a interação entre os personagens e o ambiente circundante de maneira a enfatizar a tensão e o conflito presentes na narrativa.

A disposição dos personagens nos cantos opostos do quadro ressalta a divisão e a distância entre eles, simbolizando as barreiras emocionais e sociais que os separam por um arbusto (Figura 27).

Figura 27. Representação distante dos personagens



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Ao longo da narrativa, o padre compartilha com a família as informações obtidas durante sua conversa com Marina. Em uma cena subsequente, quando Marina visita Heitor no lixão, levando consigo diversas caixas de presentes, Ananias confronta Marina, revelando que

eles descobriram as verdadeiras intenções dela com Heitor. Ele a acusa de ter enganado seu filho e de buscar apenas sua própria liberdade, sem considerar o sofrimento do rapaz.

Ananias expressa sua recusa em aceitar o casamento proposto e destaca sua desaprovação em relação à conduta de Marina.

Em resposta, Marina mantém sua determinação, afirmando que alcançará sua liberdade de qualquer maneira e minimizando as consequências da situação. A tensão atinge seu ápice quando Ananias, enfurecido, decide expulsar Marina do local.

Essa sequência dramática evidencia a intensificação do conflito entre os personagens e os desdobramentos emocionais decorrentes das revelações feitas pelo padre. O embate entre Marina e Ananias revela as profundas divergências de perspectiva e valores que permeiam a trama, culminando na decisão drástica de Jeca em expulsar Marina do ambiente familiar.

A cena se inicia ao som de uma música tranquila, não diegética, enquanto observamos um plano aberto que captura a chegada de Marina (Figura 28). Em seguida, a câmera corta para um plano americano de Ananias e sua esposa, que, ao avistarem Marina, fecham ligeiramente a porta de casa. A música não diegética cessa neste momento, criando uma transição sutil na atmosfera.

Figura 28. Cena de Marina chegando no lixão



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Durante a conversa entre Marina e Gostoso, a cena é pontuada por intervalos de planos de close-up, destacando as expressões faciais e planos médios. Esses momentos de proximidade visualizam a tensão subjacente e os sentimentos conflitantes que permeiam a cena (Figura 29).

Figura 29. Cenas do diálogo entre Marina e Ananias



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Finalmente, o desfecho da cena retorna ao plano aberto, mostrando Marina deixando o ambiente. Essa escolha de enquadramento amplia a sensação de isolamento e desapego de Marina em relação ao ambiente ao seu redor, destacando sua posição como personagem central na narrativa.

Já a filha de Polidoro, Marina em *Um caipira em Bariloche* a filha já está casada, com Zé Luis um ex-presidiário, que tenta aplicar um golpe no sogro sem Marina saber.

Ela tem um desentendimento com o irmão Antônio, vemos em uma cena marcante, fica evidente que Antônio nutre desconfiança em relação ao marido de Marina, questionando sua integridade como pessoa.

A tensão atinge seu ápice com a chegada do marido de Marina, desencadeando uma acalorada discussão entre ele e Antônio. Marina intervém para ajudar seu marido após ele ser ferido durante o confronto, expressando sua frustração com a situação e deixando claro que não tolerará mais desrespeito em relação a seu cônjuge (Figura 30A). Determinada a tomar uma atitude, Marina decide deixar a casa junto com seu marido (Figura 30B).

Figura 30. Cenas de Mariana e seu esposo Zé Luis



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

Nesse momento crítico, Polidoro, figura paterna e líder da família, entra na cena para acalmar os ânimos exaltados. Em um plano americano e a câmera estática, ele solicita que as mulheres se retirem, elas saem e ele enfatiza que a violência não é a solução para os conflitos familiares (Figura 31).

Figura 31. Polidoro falando para as mulheres se retirem da sala



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

Essa cena não apenas evidencia a força e determinação de Marina em defender seu marido e seus valores, mas também destaca o papel de Polidoro como um mediador e voz de razão em meio à turbulência emocional da família. Sua intervenção é crucial para trazer um pouco de calma e perspectiva ao conflito, demonstrando sua autoridade e liderança como patriarca.

Assim como a mãe também Marina é alvo de traição do marido, mais pra frente depois quando ela descobre o plano de Zé Luis enganar seu pai, é feito um *zoom in*, no rosto de Marina enquanto ela lê a carta acusatória (Figura 32).

Figura 32. Marina descobre as verdades de Zé Luis



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

No entanto, o que torna essa cena verdadeiramente intrigante é a complexidade emocional que Marina demonstra em sua resposta à traição. Apesar da profunda mágoa e da clara violação de confiança, ela opta por não tomar medidas punitivas contra seu marido infiel. Essa escolha reflete um compromisso arraigado com os laços matrimoniais, que revela as expectativas sociais e as pressões culturais que muitas mulheres enfrentam para preservar a estabilidade familiar a qualquer custo.

Essa dinâmica interpessoal, rica em nuances, lança luz sobre os complexos dilemas enfrentados por mulheres em relacionamentos conjugais afetados pela infidelidade. A cena não apenas ressalta a vulnerabilidade de Marina diante da traição, mas também oferece uma reflexão perspicaz sobre as tensões entre o ideal de compromisso matrimonial e a realidade dolorosa da deslealdade conjugal.

No decorrer da cena em análise, Dona Baratinha pede permissão a Jeca para declarar seu afeto por ele. Contudo, sua investida amorosa é recebida com uma resposta negativa, destacando a condição marital de Jeca. Nesse momento, ela é prontamente rejeitada e instruída a cuidar de seus próprios assuntos, resultando em sua saída do quadro e evidenciando de forma cômica sua desilusão amorosa.

A cena se desenrola em uma mercearia local, com a câmera inicialmente se aproximando dos personagens e, em seguida, estabelecendo um plano americano para registrar a interação entre eles. Essa composição visual visa ressaltar as dinâmicas sociais e as relações interpessoais típicas do ambiente caipira, oferecendo insights sobre a cultura e as práticas sociais presentes nessa comunidade (Figura 33).

Figura 33. Cena do diálogo entre Baratinha e Jeca



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A dinâmica entre Baratinha e os acontecimentos na trama revela uma narrativa complexa de observação e coragem por parte da personagem. Em uma cena significativa, ela é vista entregando flores à janela de Jeca, enquanto testemunha as travessuras de Vaca Brava. Essa observação constante é representada visualmente em um plano americano estático, onde a personagem permanece discreta, observando atrás de alguns galhos (Figura 34).

Figura 34. Baratinha escondida



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Apesar de suas tentativas de alertar o Jeca sobre as travessuras de Vaca Brava, ela é consistentemente ignorada, como visto em outro plano americano estático na mercearia, onde

Jeca a rejeita quando ela tenta conversar com ele. No entanto, Baratinha não se deixa abalar pela falta de reconhecimento e continua a seguir Vaca Brava, testemunhando suas ações prejudiciais.

É interessante notar que, quando Marcos finalmente testemunha as ações de Vaca Brava, ele e Baratinha se unem para enfrentá-lo. Em um plano médio, vemos Baratinha subindo no balcão da mercearia para confrontar Vaca Brava (Figura 35). Isso ressalta a necessidade de validação masculina para a creditar na palavra de Baratinha e tomar medidas. A cena ilustra como, apesar de sua coragem e determinação, Baratinha ainda precisa do respaldo masculino para ser levada a sério.

Figura 35. Baratinha confrontando Vaca Brava



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Quando confrontada sobre suas motivações, Baratinha responde com honestidade, revelando seu desejo de proteger o amor dela por Jeca. Essa dinâmica sublinha não apenas a coragem de Baratinha, mas também a desigualdade de gênero presente na narrativa, onde as ações femininas requerem validação masculina para serem legitimadas.

Outras personagens notáveis são as senhoras virgens da banda da cidade, apresentadas tanto no início quanto no final do filme *A Banda das Velhas Virgens* (1979). Na cena de abertura, elas protagonizam uma apresentação em praça pública, com Ananias liderando a banda. O padre expressa surpresa com a diminuição do grupo, ao que Ananias responde que está cada vez mais difícil encontrar mulheres idosas e virgens, requisitos para participar da banda da igreja. O figurino dessas mulheres é composto por vestidos brancos, meias-calças brancas e sapatos brancos, além de véus na cabeça.

A cena é dinamizada por movimentos de câmera, com um zoom in em plano geral, alternando entre a plateia e a banda, e um movimento de panorâmica para destacar as mulheres tocando. A trilha musical diegética compreende as músicas executadas por elas durante a apresentação, criando uma atmosfera autêntica e envolvente (Figura 36).

Figura 36. Baratinha confrontando Vaca Brava



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

A problemática apresentada nessas cenas reside na objetificação e na redução das mulheres a critérios restritivos de pureza e virgindade, perpetuando ideais de feminilidade ultrapassados. A exigência de pureza para participar da banda da igreja reflete uma visão sexista que avalia a virtude feminina com base na castidade, desconsiderando outras qualidades ou habilidades das mulheres. Ao destacar a dificuldade em encontrar mulheres que atendam a esses critérios, os personagens masculinos reforçam estereótipos de gênero que desvalorizam as mulheres que não se enquadram nesse ideal moral.

Além disso, a apresentação das senhoras virgens como atração pública sugere uma exploração de suas imagens para entretenimento, em vez de reconhecer suas contribuições reais à comunidade ou suas habilidades musicais. Essa representação contribui para a objetificação das mulheres idosas, perpetuando normas sociais opressivas que as definem com base na moralidade sexual feminina e as limitam a papéis estereotipados.

Outra personagem é uma senhora que tem muito interesse de entrar na banda, seu figurino é marcado por um vestido longo e um lenço no cabelo, porém, o que mais se destaca são suas bochechas rosadas e o excesso de maquiagem em comparação com as outras mulheres da película, a presença do sotaque caipira também é evidente (Figura 37).

Figura 37. Senhora que quer entrar para a banda



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Após a apresentação, ela se dirige ao padre e expressa seu desejo de se juntar à banda. Ela compartilha o histórico musical de sua família e sua própria paixão pela música, perguntando ao padre sua opinião sobre sua inclusão na banda. O padre olha para ela, pigarreja e responde que conversarão sobre isso depois. A cena é capturada com uma câmera estática, alternando entre meios planos, seguindo a regra do eixo 180° para mostrar cada personagem durante o diálogo (Figura 38).

Figura 38. Senhora conversando com o padre



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Insatisfeita, ela busca conversar com Ananias sobre sua intenção de ingressar na banda. Ananias intervém, explicando que para fazer parte da banda é necessário ser pura. Ela afirma ser pura, mas Ananias insiste que ela precisa confessar seus pecados ao padre na igreja. Ela rebate, dizendo que não tem pecados, enquanto Ananias relata suas tentativas fracassadas de convencer o padre de sua pureza sem pecados.

Na cena final do filme, elas são vistas chegando à nova propriedade de Ananias, com a senhora que deseja ingressar na banda correndo atrás do padre. A cena é capturada em um plano geral, com um movimento de panorâmica acompanhando a banda que se dirige para a casa, ao som da trilha sonora diegética executada pela própria banda (Figura 39).

Figura 39. Senhora tentando falar com o padre.



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

As personagens em destaque são sujeitas a uma série de discriminações, centradas principalmente na aparência não convencional e no desejo em ajudar, participar. O tratamento cômico que recebem não apenas desmerece suas aspirações legítimas, mas também ilustra uma dinâmica social onde a busca por inclusão é alvo de ridicularização, em vez de ser encarada com seriedade e apoio.

É crucial reconhecer que as personagens cômicas desempenham um papel significativo no entretenimento, mas também como veículos de reflexão sobre questões sociais. No contexto da representação da mulher caipira, essa dinâmica revela padrões de gênero profundamente enraizados, onde a voz e a agência das mulheres são frequentemente suprimidas em prol da autoridade masculina.

Além disso, a representação cômica das personagens questiona a validade de seus desejos e objetivos, destacando os obstáculos externos que enfrentam, uma luta interna para afirmar sua identidade e legitimidade dentro de um contexto cultural que tende a desvalorizá-las. Portanto, ao analisar essas dinâmicas sociais, é essencial reconhecer o papel dessas personagens como ferramentas para explorar questões mais profundas de poder, gênero e controle social.

No enredo de *O Jeca e a Freira* (1968), o principal contexto abordado é a dinâmica familiar envolvida na tentativa de reunir novamente Celeste a sua família. Floriana, a mãe de Celeste, é representada como uma figura emocionalmente nos momentos que circundam sua filha. Um exemplo ocorre quando Pedro declara que Celeste não retornará para sua casa e sim permanecerá com ele, levando Floriana às lágrimas. Nesse momento de aflição, seu marido Sigismundo mantém uma postura firme e compassiva, buscando confortá-la diante da difícil situação (Figura 40).

Figura 40. Cena de Floriana chorando



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

A composição visual é feita por um meio primeiro plano, com os dois personagens centrados no meio do quadro. A trilha sonora não diegética, composta por uma música dramática, intensifica a emotividade do momento, acrescentando camadas de profundidade à cena e destacando a intensidade das emoções vivenciadas pelos personagens.

Outro ponto recorrente observado nas personagens femininas é a intervenção da figura das esposas na tentativa de dissuadir a participação masculina em conflitos.

No contexto de *Jeca Tatu* (1959), quando Jerônima impede que Jeca atire em Giovani (Figura 41). Nesse cenário, ela apela para a responsabilidade paterna do marido, visando induzi-lo a reconsiderar suas ações.

Com a câmera estática e o meio primeiro plano, é possível perceber a preocupação da esposa com o marido. Embora essa intervenção ocorra em um contexto humorístico, novamente percebe-se a dinâmica de gênero e poder na estrutura familiar caipira, refletindo conceitos sociológicos relacionados ao papel das mulheres na gestão dos conflitos e na tomada de decisões no âmbito doméstico.

Figura 41. Jerônima afastando Jeca do conflito



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

No contexto de *O Jeca e a Freira* (1968), um incidente é semelhante quando Floriana intercede para conter seu filho, que manifesta a intenção de confrontar Pedro após ameaças à família. Nesse momento, Floriana se lança ao chão diante do filho, impedindo-o de agir. Essa ação destaca não apenas o instinto materno de proteção de Floriana, mas também sua firmeza em evitar a escalada da violência e salvaguardar sua família (Figura 42).

Figura 42. Floriana impedindo o filho do conflito



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

No quadro, apresentado em um enquadramento estático de médio alcance, observamos Floriana posicionada proeminentemente à frente de seu filho, exercendo um papel de contenção física e emocional. Enquanto isso, Sigismundo exibe uma expressão facial que denota claramente sua desaprovação diante da situação em questão. Ao fundo, a composição visual revela a residência da família, inserindo a cena em seu contexto doméstico. A trilha sonora não diegética, composta por uma melodia de caráter dramático, contribui para amplificar as emoções transmitidas.

Ademais, outra cena marcante ocorre quando Sigimundo, enfurecido com a filha, ameaça puni-la fisicamente, mas é contido pela intervenção da esposa e do filho, refletindo mais uma vez a influência feminina na contenção dos impulsos violentos.

A cena (Figura 43) é apresentada em um enquadramento de plano americano, com a câmera permanecendo estática para capturar a movimentação do personagem. A carga emocional da cena é intensificada novamente pela trilha musical não diegética dramática, técnica até então muito utilizada pelo diretor.

Figura 43. Floriana impedindo Sigismundo do conflito



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

E por último no filme *A Banda das Velhas Virgens* (1979) ocorre um episódio de tumulto no lixão, onde os homens disputam a atenção de Dorinha. Sua mãe, Generosa, intervém para acalmar a situação, ela sai correndo em direção aos homens para acalmá-los. A composição visual dessa cena, com um enquadramento em meio primeiro plano, enquanto a câmera realiza um movimento de pan, seguindo a personagem no centro do quadro (Figura 44).

Figura 44. Generosa correndo para parar a briga



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

A cena em um plano geral e a câmera na mão acompanhando os movimentos, sincronizados com uma trilha sonora não diegética frenética, enquanto os planos

alternam entre a briga (Figura 45) e closes de Dorinha (Figura 46) tentando parar o conflito.

Figura 45. Cena da briga no lixão



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Figura 46. Dorinha tentando parar a briga



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979)

Deste modo, a presença da mãe e filha em alguns casos está ligada a uma série de ações que a caracterizam como uma figura de suporte constante ao marido, muitas vezes permanecendo em segundo plano. Seu comprometimento emocional é evidente, refletindo um forte vínculo familiar e uma presença na dinâmica dos afazeres domésticos.

No filme *O Jeca e Freira* (1968), Tina, faz constantes tentativas de acalmar seu marido nos momentos de conflito, no entanto, essas intervenções não conduzem a resoluções significativa e não contribuem para o desenvolvimento da trama. Por exemplo, ao final, quando

Giovani e Jeca se reconciliam, essa reconciliação parece mais impulsionada pelo orgulho pessoal deles do que por genuínos desejos ou atendimentos aos pedidos de suas esposas (Figura 47).

Figura 47. Diálogo entre Tina e Giovani



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Nessa cena a mulher de Giovani está ao lado do marido tentando convencê-lo a fazer as pazes. Do lado de Jeca está Baratinha, uma mulher caipira que viu tudo os fazeres de Vaca Brava e tentou avisar Jeca várias vezes e ele a ignorava. Vale comentar que as duas personagens e outras personagens das obras se engajam em diálogos com outras mulheres, destacando uma lacuna na comunicação entre essas personagens femininas. Essa ausência de interação pode influenciar a dinâmica geral da história, sugerindo a falta de conexão e compreensão mútua entre as mulheres da trama.

Essa cena então é composta por um plano americano com a câmera no tripé seguida de um *zoom in*, tirando as mulheres do quadro, deixando apenas os dois homens no centro do quadro, a cena mostra os dois na reconciliação dos personagens em aceitarem ser amigos (Figura 48).

Figura 48. Jeca e Giovani fazem as pazes



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Em *Um Caipira em Bariloche* (1973), Duvirgi se vê no meio de uma discussão acalorada entre seus filhos, demonstrando sua tentativa de mediar e acalmar os ânimos exaltados. No entanto, suas intervenções parecem ter pouco efeito, e a tensão continua a crescer entre os jovens.

A situação só se acalma com a chegada de Polidoro, cuja presença imponente e autoritária parece ser o único catalisador capaz de encerrar a briga. O enquadramento da cena é composto por um plano americano, com a câmera estática, destacando a dinâmica dos personagens no espaço da casa da cidade da família.

Essa cena não apenas ilustra a tentativa de Duvirgi de manter a paz entre seus filhos (Figura 49), mas também ressalta a figura de Polidoro como uma autoridade paterna que exerce influência e controle sobre a dinâmica familiar. A escolha do enquadramento e cenário contribui para a intensidade emocional e o desenvolvimento da narrativa nesse momento crucial do filme.

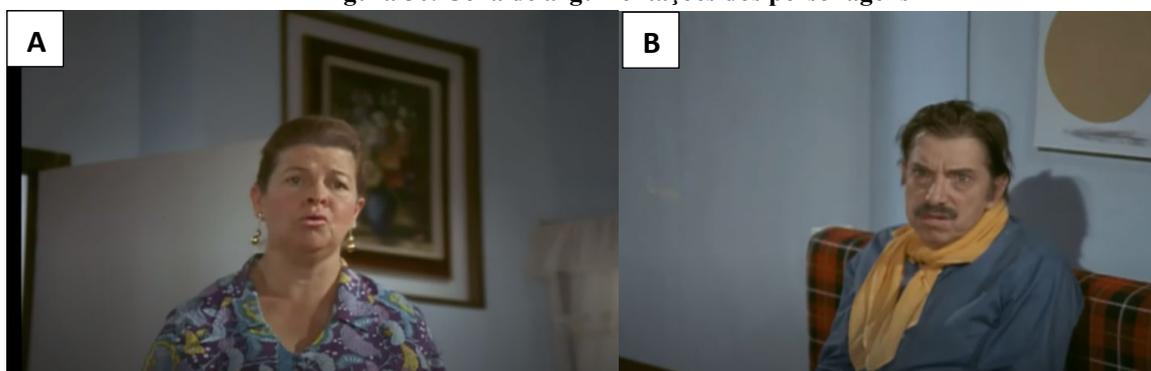
Figura 49. Duvirgi intervindo na briga dos filhos



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

Na sequência quando um dos filhos expressa que está bravo e inicia uma discussão, a mãe argumenta para que eles não briguem, porém, Polidoro seu marido, fala para ela ficar quieta pois aquilo é negócio de homem. A cena é um primeiro plano dos dois personagens, em que, cada um argumenta, mostrando as expressões distintas na situação (Figura 50).

Figura 50. Cena de argumentações dos personagens



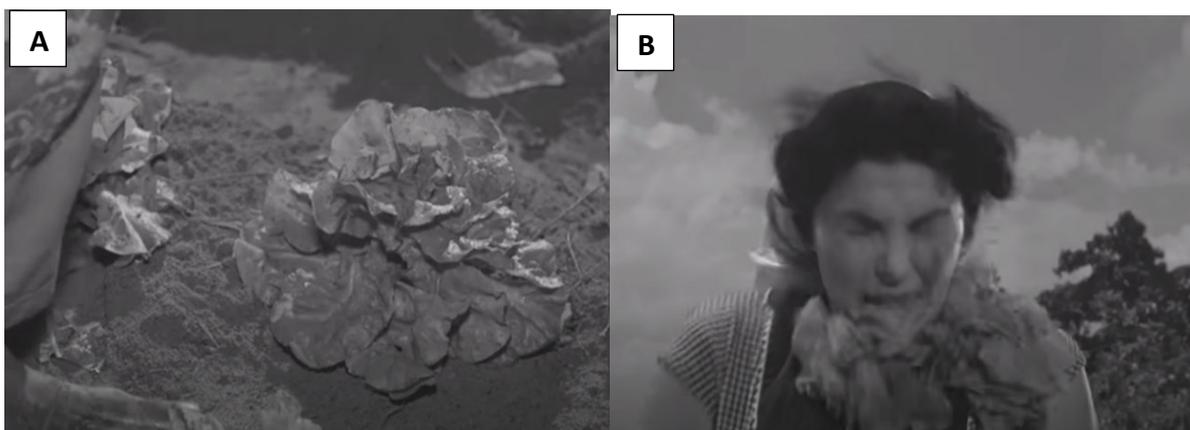
OBS: Argumentações de Duvirgi (A) e Polidoro (B)

Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

No entanto, outra cena em que Tina aparece é quando Jeca retira o burro que invadiu a plantação de alface de Seu Giovanni. Jeca chuta o pé de alface e acerta o rosto de Tina, que estava tentando acalmar o marido irritado com Jeca.

Essa parte da cena utiliza-se de planos fechados, como o plano detalhe no pé de alface chutado (figura 31), após um corte, vemos o rosto de Tina ser atingido por um pé de alface num primeiro plano de frente, *contra-plongée* (Figura 51).

Figura 51. Planos fechados de Tina



OBS: Pé de alface (A) atinge rosto de Tina (B)

Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A recorrente tentativa da personagem de mitigar os conflitos conjugais revela uma dinâmica comum nas obras, onde a mulher assume o papel de mediadora. Essa abordagem, embora variada em sua representação, frequentemente reflete padrões tradicionais de gênero e dinâmicas familiares historicamente enraizados.

Na maioria das vezes, a mulher é retratada como aquela que busca a harmonia dentro do lar, agindo como uma mediadora entre os membros da família. Essa representação sugere que é de responsabilidade feminina resolver os conflitos conjugais e manter a estabilidade no relacionamento. Ela é frequentemente retratada como alguém que está disposta a ceder, a sacrificar seus próprios desejos e necessidades em prol da família e do casamento.

Essa dinâmica reflete padrões tradicionais de gênero, nos quais se espera que as mulheres desempenhem um papel de cuidado e apoio emocional dentro da família. Historicamente, as mulheres foram socializadas para assumir esse papel, muitas vezes em detrimento de sua própria autonomia e bem-estar.

3.3 RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS

A presença da mulher negra notavelmente escassa nas representações, e quando retratadas, são frequentemente associadas a ocupações laborais. Contrariamente às outras personagens femininas, seu vestuário é frequentemente composto por vestidos, complementados por aventais, destacando assim a lacuna na identificação e representação em contextos além do domínio profissional. Cabe ressaltar que seus cabelos são consistentemente

mantidos presos. Ademais, é comum observar a ausência de acessórios ou maquiagem em seu aparato visual. (Figura 52).

Figura 52. Representação da mulher escrava



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968), *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Como evidenciado no filme *O Jeca e a Freira* (1968), que explora o período da escravidão. Uma cena emblemática desse contexto é acompanhada pela música *Delírio Negro*, cujos versos expressam

Os versos expressam uma mistura de celebração cultural e resistência contra a opressão. Eles incentivam o batuque, a dança e a expressão cultural como uma forma de escapar das adversidades da escravidão. A letra sugere uma reunião de escravos em torno da música e da dança como uma forma de encontrar alívio e alegria, mesmo diante das duras realidades da vida sob o jugo dos senhores de escravos. Além disso, a frase "Homem branco não vem cá" pode ser interpretada como uma expressão de independência e autossuficiência, indicando um espaço seguro para os escravos se expressarem sem interferência ou controle externo. Em suma, os versos expressam uma mensagem de resistência cultural e autonomia dentro de um contexto de opressão.

Essa cena se desenrola durante um baile na casa de Pedro, enquanto os escravos se encontram fora da residência. Uma mulher mexe o caldeirão, enquanto homens tocam tambores e homens e mulheres formam uma roda, batendo palmas e cantando a música. A composição visual da cena começa com um movimento panorâmico para apresentar o espaço, seguido por planos gerais estáticos que destacam a dinâmica do ambiente (Figura 53), mostrando os

personagens em contexto geral, e planos detalhes que enfocam o tambor, a roda, a cantora e o caldeirão. Na cena, o figurino das mulheres é composto por vestidos largos e longos, que se assemelham a grandes blusões. Algumas delas também usam lenços na cabeça, adicionando um toque de estilo e autenticidade ao seu visual.

Figura 53. Cena de escravos cantando



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Os escravos durante a trama são personagens que estão cientes de tudo o que acontece na casa, inclusive sobre a relação entre Pedro e Celeste, uma das escravas, acompanhada de seu marido Tito, observa furtivamente entre os suportes de madeira. Um primeiro plano, com a câmera estática, captura o casal em um momento de espionagem discreta (Figura 54A). Em seguida, uma transição para um plano geral estático da visão sobre os ombros do casal, revelando o que estão observando (Figura 54B).

Figura 54. Diferentes cenas dos escravos vendo Celeste e Pedro



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Ao retratar os negros como meros espectadores das conversas alheias, sem interagir significativamente com o enredo, a mídia reforça a noção de que suas vidas e perspectivas são secundárias ou irrelevantes em relação às dos personagens brancos. Isso reflete um tropo arraigado na história do cinema, perpetuando estereótipos prejudiciais e reforçando dinâmicas de poder desiguais. Historicamente, os negros foram frequentemente representados como serviçais, escravos ou empregados domésticos, cujo papel era primariamente servir aos personagens brancos. Essa representação os coloca em uma posição de subordinação, sugerindo uma falta de agência e contribuindo para uma visão monolítica da experiência negra.

Após o incidente, o marido conta tudo para Sigismundo sobre os acontecimentos na casa. A cena se desenrola com o homem saindo da residência de Pedro, seguido por sua esposa. A câmera, em plano médio de perfil, os acompanha em uma panorâmica mostrando os personagens descendo pelas escadas. Uma outra escrava aborda a esposa, indagando sobre o que está acontecendo. A esposa revela que o marido decidiu contar a Sigismundo sobre as ações de Pedro em relação a Celeste.

Em seguida, a cena muda para um novo quadro, com a câmera seguindo os personagens em um movimento panorâmico pela propriedade. A esposa tenta dissuadir o marido, alertando-o sobre os perigos de se pronunciar, mas ele está determinado a compartilhar a verdade. Ele ressalta que, embora sejam escravos e não possuam nada material, está consciente de que terá que prestar contas no dia do juízo, e é por isso que ele deseja agir com integridade, mesmo que isso signifique arriscar a própria vida.

A cena então transita para um plano geral, mostrando o personagem chegando à casa de Sigismundo, enquanto a mulher o segue. Ele consegue entrar na residência clandestinamente, enquanto a esposa é interceptada por um dos capangas de Pedro. Após uma breve conversa, ela é liberada e espera até que o capanga se afaste para então adentrar na casa.

Dentro da residência, o casal relata a Sigismundo sobre o comportamento inadequado de Pedro em relação a Celeste, descrevendo seus gestos de carinho que ultrapassam os limites paternos. A câmera, em planos americanos alternados com planos mais fechados de cada personagem, registra a conversa enquanto cada um expressa suas preocupações e angústias (Figura 55).

Figura 55. Casal conversando com a família do Sigismundo



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Após revelar a verdade à família de Sigismundo, ele decide compartilhar com Celeste sua verdadeira origem. A cena começa com um plano geral, mostrando uma das escravas tocando o sino, indicando provavelmente a hora da Ave Maria. A câmera então faz um movimento de *tilt*, focalizando um homem abaixo. Ele interrompe sua atividade para fazer uma prece, capturado em um meio primeiro plano.

Enquanto Celeste se aproxima da casa, o homem começa a caminhar em sua direção, com o som do pilão batendo (Figura 56A) sincronizado com a tensão da cena e os passos do homem em direção a Celeste. Enquanto ele revela a verdade a Celeste, Pedro, presente na janela da casa, ouve a conversa e saca uma arma, disparando contra o escravo. O incidente ocorre mostrando o quadro do pilão. Que depois do tiro, o tronco de madeira cai no chão (Figura 56B).

Figura 56. Cenas do pilão no momento do tiro



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Assustada com o barulho, a mulher sai da casa e encontra o marido no chão. A câmera, em um plano médio, segue a personagem enquanto desce as escadas (Figura 57). A trilha sonora não diegética, triste, complementa a atmosfera da cena. O companheiro está deitado no chão após levar o tiro, e a personagem ajoelha-se chorando (Figura 58). A cena é capturada em um plano médio com a câmera estática. Termina com a mulher sendo retirada de cima do corpo, enquanto os homens se reúnem para carregar o corpo até um casebre dos escravos.

Figura 57. Mulher e freira descendo as escadas



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Figura 58. Mulher chora no corpo do marido morto



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Além de desempenhar suas tarefas domésticas como preparar o café, servir água, depois com a ida na cidade, no lixão, ela tem a atividade de coletora. Líria está constantemente

envolvida no humor das cenas, muitas vezes ao escutar e reagir a conversas alheias, sejam elas de natureza religiosa, amorosa ou relacionadas ao trabalho.

Um exemplo é na cena em que Gerônimo insulta Nestor chamando-o de aleijado, Líria ouve a conversa à distância. O enquadramento mostra Gerônimo em primeiro plano e Líria em segundo plano, observando discretamente. De repente, Líria tem uma ideia e reage com um salto brusco, como se tivesse tido uma epifania, saindo do quadro de maneira bastante cômica (Figura 59).

Figura 59. Cena de Líria ouvindo a conversa



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Um outro quadro, mostra Líria escondida em um primeiro plano, realizando um gesto religioso. Em seguida, uma trilha sonora meta diegética de um tambor começa a tocar. O enquadramento muda novamente para um plano médio da personagem segurando um prato com velas vermelhas e pretas (Figura 60). Líria começa a pular e realizar uma série de movimentos, realizando um ritual de simpatia, provavelmente desejando algo de bom para Nestor. No entanto, sua representação é caricata e exagerada, às vezes chegando a ser ofensiva. Embora tenha sido concebida como uma tentativa de adicionar humor à cena, acaba sendo interpretada de forma negativa.

Figura 60. Líria ao lado da casa com a velas



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

A cena em questão apresenta diversas problemáticas, principalmente relacionadas à representação da personagem Líria e à maneira como suas ações são retratadas. Em primeiro lugar, Líria é mostrada de forma estereotipada e caricata, especialmente em suas reações exageradas ao insulto de Gerônimo e ao realizar rituais religiosos e simpatias. Essa representação reforça estereótipos negativos sobre pessoas que praticam essas crenças, contribuindo para a perpetuação de visões superficiais e desrespeitosas.

Além disso, o uso do humor na cena, muitas vezes às custas das crenças religiosas de Líria, levanta questões éticas sobre o respeito às práticas religiosas e espirituais das pessoas. O tratamento leve e cômico dado à reação de Líria ao insulto dirigido a Nestor minimiza a seriedade do problema da discriminação, sugerindo que tais comportamentos podem ser tratados de forma trivial, quando na verdade são questões sérias que merecem ser abordadas com sensibilidade.

Posteriormente, a família de Ananias se prepara para se mudar, quando Líria chega segurando um embrulho em um plano geral e câmera estática (Figura 61). Nestor se aproxima e questiona o motivo de sua presença ali. Líria responde que ouviu a conversa e decidiu que não ficará na fazenda de Gerônimo, optando por ir com eles. Em um tom irônico, Nestor comenta sobre o hábito de Líria de escutar as conversas alheias, ao que ela retruca afirmando que possui "ouvidos e que eles são feitos para ouvir". Heitor intervém, negando sua ida, mas Ananias decide permitir sua participação.

Figura 61. Diálogo entre Líria e Nestor



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

A filha de Ananias, Dorinha em um primeiro plano e a câmera estática, recebe Líria com entusiasmo, destacando a oportunidade de experimentar algo diferente na cidade. Ananias, por sua vez em um primeiro plano, estático, adota um tom de sarcasmo ao brincar com o nome de Líria, comparando-o ao nome "lírio", uma flor, ironicamente mencionando nunca ter visto um lírio negro. Ele então confirma que ela irá com eles, mas ressalta que ela “vai ter que pegar na dureza também, neguinha”, incluindo nas mais árduas em relação ao que ela fazia na casa do Gerônimo. Em resposta, Líria, com um tom sarcástico, demonstra que está tranquila com a situação. A cena fica alterando os primeiros planos com a câmera estática de cada personagem a partir do diálogo de cada um (Figura 62).

Figura 62. Cenas do diálogo entre Líria e Ananias



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Na cena em que Líria expressa sua decisão de acompanhar a família de Ananias em sua mudança para a cidade, uma série de problemáticas sociais são evidenciadas. Primeiramente, o tom sarcástico de Ananias ao brincar com o nome de Líria, comparando a um "lírio negro",

revela estereótipos raciais na sociedade, sugerindo uma desvalorização da identidade e dignidade da personagem com base em sua raça. Além disso, ao mencionar que Líria terá que enfrentar trabalhos mais árduos na cidade, Ananias expõe a desigualdade de oportunidades e tratamento entre pessoas de diferentes origens sociais e étnicas. Essa desigualdade é agravada pela desvalorização do trabalho doméstico realizado por Líria, indicando que tal atividade não é considerada digna o suficiente para ela. O uso do termo "neguinha" por Ananias também é problemático, pois é uma forma de linguagem carregada de conotações racistas, denotando uma relação de poder e inferiorização. A resposta sarcástica de Líria demonstra uma forma de resistência às expectativas e estereótipos impostos a ela, mas também reflete a resignação diante da injustiça e discriminação. Em suma, essa cena destaca as persistentes questões de racismo, desigualdade social e desvalorização do trabalho doméstico enfrentadas por pessoas negras na sociedade, além das estratégias de resistência adotadas por elas.

Outra cena também é já no lixão, quando Líria ouve a conversa de Ananias com o Padre sobre a relação do filho Nestor com Marina. A câmera estática captura a cena em enquadramento americano, destacando Ananias e o Padre em primeiro plano, enquanto Líria permanece em segundo plano desfocada ao fundo (Figura 63A). Após a revelação, Líria irrompe na conversa, gritando e expressando sua indignação, afirmando que já sabia do ocorrido e que havia comentado sobre isso. Ananias agradece o padre e fala que agora iria “dar um jeito na negrinha” que continua a gritar escandalosamente dentro da casa (Figura 63B).

Figura 63. Cenas do diálogo com o padre



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

3.3.1 Dinâmicas de poder racial

Mais adiante na trama, Líria se dispõe a levar uma marmita para Nestor. Durante o trajeto, quase é atropelada por um caminhão de lixo, episódio que adiciona o cômico à narrativa, em um plano geral, com um *travelling* frontal. Após entregar a marmita, ela menciona que a mãe de Nestor recomendou que ele comesse rapidamente para evitar que a comida esfriasse. Nestor em um plano americano e a câmera estática, observa que a refeição já está fria e compartilha sua satisfação com o novo emprego, destacando a capacidade de sustentar uma mulher. Líria, então, adverte sobre Marina, sugerindo que suas intenções podem não ser tão claras quanto parecem e pedindo que ele seja cauteloso. Os planos de primeiro plano com a câmera estática alternam entre Líria e Nestor durante essa troca. Nestor interpreta isso como ciúmes por parte dela. Líria de forma humorada, faz uma autodepreciação ao mencionar que não tem nada de ciúmes e complementa dizendo que “nasceu negativa” e ‘brinca’ sobre uma versão mais atraente de si mesma caso tivesse “nascido positiva” em um plano americano e a câmera estática.

Quando Líria diz que “nasceu negativa”, há uma implicação subconsciente de inferioridade ou desvalorização associada à sua identidade racial. Essa associação de negatividade com sua condição racial pode perpetuar estereótipos negativos e reforçar ideias prejudiciais sobre pessoas negras.

Por outro lado, ao mencionar que seria “muito mais bonita” se tivesse “nascido positiva”, Líria está implicando que uma identidade racial não negra seria mais atraente ou valorizada. Essa comparação sugere uma internalização de padrões de beleza eurocêntricos e uma submissão às normas sociais que favorecem características não negras, contribuindo para a marginalização e a perpetuação da desigualdade racial.

Assim, essa brincadeira aparentemente inocente na verdade toca em questões profundas e complexas relacionadas à autoimagem, identidade racial e estereótipos raciais, evidenciando como até mesmo linguagem aparentemente inofensiva pode perpetuar preconceitos e desigualdades sistêmicas.

3.4 RELAÇÕES ECONÔMICAS

As dinâmicas econômicas emergem como um elemento crucial nos desfechos dos filmes de Mazaropi, especialmente quando se trata das mulheres pertencentes a famílias de baixa

renda. Em *Jeca Tatu* (1959), é notável a intervenção de um deputado em auxílio à família. Em *Jeca e a Freira*, o desfecho favorável é alcançado quando a família consegue recuperar a filha tomada por Pedro. Adicionalmente, em *A Banda das Velhas Virgens*, a resolução dos conflitos resulta em uma doação de uma fazenda por parte de Mercedes, uma personagem urbana, à família de Jeca. Essas ajudas, doações e conquistas representam melhorias significativas em suas condições de vida.

Por outro lado, no contexto das famílias de alta renda, a presença feminina, exceto pela eventual participação da filha em relações românticas, não é tão proeminente na narrativa. Em *Um Caipira em Bariloche*, por exemplo, a restauração da propriedade agrária é um elemento central do desfecho, com pouca ênfase nas personagens femininas.

No entanto, é importante observar que, para as mulheres negras, a dinâmica narrativa toma rumos distintos. Em *Jeca e a Freira*, por exemplo, com a morte de Pedro, os escravos (as) conseguem sua liberdade, sugerindo uma mudança significativa em seu destino. Já em "A Banda das Velhas Virgens", Líria é a única personagem negra representada, mudando-se com a família de Ananias para a nova fazenda doada por Mercedes, o que também indica uma possível melhoria em sua condição de vida. Na cena (Figura 64) em um plano geral a família caminhando até a nova casa, vemos Ananias, Generosa, Dorinha, Raul, Líria e Nestor.

Figura 64. Nova fazenda da família de Ananias



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Apesar de não haver uma cena explícita delineada que demonstre a transformação social das personagens, como no filme *Jeca Tatu*. Mesmo assim é possível observar que em todos os casos corre um processo de transformação socioeconômica. Em todos os casos, observa-se que

as famílias são beneficiadas ou por intervenções políticas, ou transferências de herança, ou atos de generosidade, configurando um padrão recorrente que aponta para uma dinâmica de ascensão social ao longo da narrativa cinematográfica.

Essas transformações são claramente refletidas em vestuários, que adquire uma estética mais refinada e elaborada. Neste contexto é possível observar a presença de acessórios e maquiagem, indicando uma elevação em seu status social. Não obstante, a cena em que Jerônima é vista fumando pode ser interpretada como um sinal de mudança em sua atitude e estilo de vida, evidenciando uma transição marcante em sua jornada pessoal.

A cena se inicia com Jeca cantando sobre as mudanças na vida deles e dos animais desde que o dinheiro chegou. Ele descreve situações hilariantes, como o cachorro agora tendo seu próprio apartamento, o porco usando perfume importado e o galo calçando sapatos e vestindo calças. Essa abordagem humorística ressalta como o dinheiro alterou drasticamente o estilo de vida de todos. Jerônima entra no quadro sorrindo, em um meio primeiro plano e a câmera estática, a personagem não profere palavras ou se junta à cantoria de Jeca (Figura 65).

Figura 65. Mudança no estilo de vida



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Na mesma cena, a filha Marina chega com Marcos à residência de Jeca e Jerônima de charrete (Figura 66). A transformação visual, marcada pela adoção de brincos e vestimentas elegantes, reflete uma evolução ao longo da narrativa, revelando uma identidade mais sofisticada e adaptável aos novos contextos, mas mantendo o sotaque característico. O enquadramento inicial em quadro médio estático, seguido por um meio primeiro plano focalizando o casal com os pais (Figura 67).

Figura 66. Cena de Marina e Marcos chegando de charrete



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Figura 67. Cena do casal com os pais



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Marina diz ao pai que têm um presente para ele, e então abre a cesta. A trilha sonora não diegética, com sua emotividade envolvente, enquanto a revelação dos três bebês, em um plano detalhe, é acompanhada pela trilha sonora não diegética, conferindo uma sensação de serenidade e renovação (Figura 68).

Figura 68. Cena dos filhos de Marina e Marcos



Fonte: Jeca Tatu (1959).

Uma mudança de estilo significativa, embora não ocorra no desfecho do filme *A Banda das Velhas Virgens* (1979), é quando Generosa encontra as joias roubadas no lixão e Ananias, seu marido, menospreza as joias chamando-a de "porcaria", ela defende a ideia de que parecem ser joias verdadeiras. No entanto, Ananias rejeita essa possibilidade, argumentando que não poderiam ser joias autênticas por estarem no lixo, e a instrui a voltar ao trabalho, ao considerar que não levará a nada (Figura 69). Apesar da descrença de Ananias, Generosa fica radiante com as joias encontradas, expressando sua satisfação ao realizar um desejo antigo. Por esse motivo, decide ficar com elas.

Figura 69. Generosa encontrando as joias



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Nesta cena, um primeiro plano é adotado, com a câmera estática focando na reação da personagem. Um *zoom in* é realizado para destacar a expressão de Generosa, enfatizando sua emoção diante da descoberta (Figura 70). A partir dessa cena, há uma mudança no figurino da personagem, que passa a incluir as joias e acessórios encontrados, refletindo na transformação em sua aparência e estilo.

Figura 70. Generosa feliz com as joias



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Em outra cena em *Um Caipira em Bariloche* (1973), enquanto a família se prepara para deixar a fazenda, Duvirgi retira alguns produtos de maquiagem de sua bolsa e começa a aplicá-los em seu rosto. Assim como a mãe, Marina, a filha também passa maquiagem, um de *close-up* na personagem em um primeiro plano passando batom (Figura 71).

Figura 71. Marina se maquiando



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

A situação adquire um tom cômico quando Polidoro, observa com surpresa e indaga sobre as ações da esposa Dvirgi. Em um *close-up*, câmera fixa, com a personagem centrada na tela, totalmente maquiada exageradamente, a fim de gerar humor. Ela questiona Polidoro se está apresentável o suficiente para ir à cidade. Polidoro, em resposta, comenta sobre sua aparência, parecer de uma mulher com reputação duvidosa (Figura 72).

Figura 72. Dvirgi maquiada



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

A introdução do figurino e da maquiagem na narrativa ganha relevância ao retratar a adaptação da personagem feminina ao contexto urbano. Essa transformação física reflete uma mudança de ambiente e simboliza uma evolução na identidade e nas expectativas da personagem em relação à sua nova vida na cidade.

A transição rural-urbana é um fenômeno complexo e multidimensional, caracterizado pelo deslocamento de populações rurais para áreas urbanas em busca de serviços básicos e uma melhor qualidade de vida. Esse processo é impulsionado por uma melhoria no estilo de vida, busca por oportunidades econômicas e acesso a serviços básicos e infraestrutura. Essa mudança reflete a busca das pessoas por uma melhor qualidade de vida, já que nas áreas urbanas, frequentemente, há disponibilidade de serviços essenciais, como educação, saúde, transporte e uma diversidade de oportunidades de emprego. Além disso, as cidades oferecem uma ampla gama de atividades culturais, recreativas e de entretenimento, atraindo aqueles que buscam um estilo de vida mais estimulante e diversificado.

No filme *Um Caipira em Bariloche* (1973) a trama gira em torno da mudança do ambiente rural para o urbano, iniciado com a cena em que Zé Luís tentado convencer o sogro,

Polidoro, a mudar-se para a cidade grande e vender a fazenda, Duvirgi, esposa de Polidoro, entra na conversa e expressa seu acordo. Ela compartilha seu desejo de deixar a fazenda, mencionando que está cansada do trabalho rural e anseia pela vida na cidade. Zé Luís enfatiza que na cidade eles terão a oportunidade de descansar e aguardar a chegada dos netos. Duvirgi, animada com a ideia, menciona sua vontade de costurar as roupinhas do primeiro neto. No entanto, Polidoro responde negativamente, expressando sua preocupação com a mudança e sugerindo que eles poderão se arrepender mais tarde, desencorajando a ideia com um comentário cáustico.

Na cena, a câmera captura os personagens em um plano americano, o movimento de câmera em *pan* mostrando a dinâmica dos personagens, o cenário ao fundo é a fazenda (Figura 73).

Figura 73. Diálogo entre Duvirgi e Polidoro



Fonte: *Um Caipira em Bariloche* (1973).

O interesse de Duvirgi em se mudar para a cidade se apresenta como uma busca por melhores condições de vida e novas oportunidades, um fenômeno frequentemente observado em contextos de migração rural-urbana. Por outro lado, a resistência de Polidoro à mudança para a cidade revela tensões entre tradição e modernidade. Sua relutância em deixar a fazenda evidencia um arraigado apego às suas raízes rurais, refletindo uma resistência à assimilação de valores urbanos e uma preocupação com a perda da identidade cultural.

Além disso, a divergência de perspectivas entre os personagens sobre os benefícios da vida na cidade levanta questões sobre desigualdade social e acesso a oportunidades. Enquanto Zé Luís e Duvirgi percebem a mudança como uma oportunidade de melhorar suas condições

de vida e garantir um futuro mais promissor para a família, Polidoro expressa preocupações com os desafios e incertezas que podem surgir ao enfrentar uma nova realidade urbana.

A cena também aborda temas relacionados ao papel das mulheres na tomada de decisões familiares. Embora Duvirgi concorde com a proposta de mudança, sua voz parece ter menos peso do que a de Polidoro, que exerce uma influência predominante na dinâmica familiar. Isso suscita questões sobre a autonomia feminina e o poder de decisão dentro do contexto doméstico, destacando as complexidades das relações de gênero e poder dentro da família e da sociedade em geral, conforme explorado pela literatura científica sobre migração e dinâmica familiar.

Outro aspecto é da representação dos ambientes rural e urbano na narrativa. Enquanto a fazenda é retratada como um lugar de trabalho árduo e conexão com a natureza, a cidade é idealizada como um espaço de descanso e oportunidades. No entanto, essa dicotomia pode simplificar as complexidades e desafios de ambas as realidades, ignorando as questões de exclusão social, desigualdade e alienação que também podem estar presentes na vida urbana.

Contudo, a transição para o ambiente urbano não se restringe apenas à superfície estética; ela desencadeia uma série de conflitos e desafios nas relações interpessoais dos personagens. Um convite anônimo para uma festa de carnaval se torna um ponto crucial na trama, quando Zé Luiz é convidado a comparecer e decide levar seu sogro, Polidoro, consigo. Apesar da aceitação inicial de Polidoro, a decisão de participar do evento de forma clandestina gera tensões significativas entre os casais.

A descoberta das esposas sobre a ‘escapada dos maridos’ desencadeia os confrontos emocionais, evidenciando questões de confiança e lealdade no relacionamento. As esposas expressam sua decepção e frustração, sublinhando a importância da comunicação e da transparência nas relações matrimoniais.

Ademais, a mudança para o ambiente urbano tem outras problemáticas, como a dificuldade de adaptação a um novo contexto e o confronto com valores e comportamentos distintos. Polidoro, ao tentar integrar-se ao ambiente urbano, adota vocabulário e comportamentos que causam estranheza em sua esposa, ressaltando o choque entre suas origens rurais e as pressões sociais da vida urbana.

No entanto, a transição rural-urbana frequentemente resulta na formação de comunidades, as quais são definidas por habitações precárias, infraestrutura inadequada e acesso limitado a serviços essenciais. Essas comunidades muitas vezes surgem em áreas marginais das cidades, ocupando terrenos públicos ou privados de forma irregular.

A migração de populações rurais para essas comunidades traz consigo uma série de desafios socioeconômicos. Os migrantes enfrentam dificuldades devido aos altos custos de

habitação e à escassez de unidades habitacionais adequadas. Isso os leva a se estabelecer em áreas, onde enfrentam condições de vida precárias e falta de acesso a serviços básicos, como água potável, saneamento, saúde e educação.

Para lidar eficazmente com essa problemática, é essencial adotar uma abordagem integrada e baseada em evidências. Isso inclui políticas públicas que promovam o planejamento urbano sustentável, a regularização fundiária, o acesso equitativo a serviços básicos, investimentos em infraestrutura urbana, programas de habitação acessível e oportunidades econômicas inclusivas.

Em *A Banda das Velhas Virgens* (1979) a mudança para a cidade, Ananias e Generosa e seus filhos acabam indo trabalhar no lixão introduz uma nova perspectiva, na qual Generosa é retratada agora trabalhando entre os resíduos, frequentemente carregando diversos objetos em suas mãos, como panos ou sacos de coleta (Figura 74).

Figura 74. Generosa e sua filha indo coletar resíduos



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Essa transição de cenário e ocupação não apenas reflete as circunstâncias das mudanças do novo estilo de vida dos personagens ao tentar novas oportunidades na cidade, mas também ressalta a resiliência e adaptabilidade de Generosa diante das adversidades. A cena (Figura 75) é capturada em um plano geral, iniciando com um *zoom out*, seguido de um *travelling* lateral que acompanha a personagem enquanto ela coleta resíduos junto a outros trabalhadores, homens e mulheres. Nessa parte, a trilha musical diegética se inicia com Ananias cantando sobre sua gratidão pelo novo estilo de vida trabalhando no lixão, adicionando uma camada de profundidade emocional à cena.

Figura 75. Cena de Generosa coletando resíduos



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

3.4.1. Mulheres e trabalho

Antes que ir para a cidade, no lixão, Generosa têm suas aparições realizando trabalhos domésticos, de modo que, é apresentado Generosa e Ananias, compartilhando suas preocupações financeiras. Fica evidente a ideia de que as dificuldades são uma parte inevitável da vida e a fé é fundamental para enfrentá-las, com a esperança de uma vida melhor no futuro. Enquanto Ananias verbaliza esses pensamentos, Generosa continua suas tarefas na cozinha.

A cena representada na (Figura 76) apresenta um plano médio com um cenário de uma cozinha com vários elementos da cultura caipira, com um fogão a lenha, o lampião, o vaso de barro, a enxada, o pilão e outros elementos característicos.

Figura 76. Cena do diálogo entre Generosa e Ananias



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Assim como sua mãe, Dorinha também trabalha na fazenda de Gerônimo, há cenas em que a personagem alimentando animais e levando cestos de roupas, porém ela acaba sendo demitida do emprego devido ao seu envolvimento com Raul. Em uma cena marcante, Gerônimo interrompe o trabalho de Dorinha para demitir ela. Em um plano geral seguido a um close-up a partir de um zoom in no personagem Gerônimo. A disposição física dos personagens reflete as dinâmicas de poder, com Gerônimo posicionado acima de Dorinha, simbolizando sua autoridade sobre ela (Figura 77).

Figura 77. Cena de Dorinha sendo demitida



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Dorinha, visivelmente afetada emocionalmente, retorna para sua residência em lágrimas após o conflito com Gerônimo. Alguns dos trabalhadores da fazenda, que também tem sentimentos afetivos por ela, percebem seu estado e tentam oferecer apoio.

Chegando em casa visivelmente perturbada, nos permite visualizar Generosa varrendo a frente da casa no canto esquerdo da cena, enquanto Ananias lida com os rapazes que tentam cortejar Dorinha (Figura 78).

A cena é capturada em um plano geral com a câmera estática, permitindo a inclusão de outros personagens além dos protagonistas centrais. Embora Generosa não desempenhe uma função proeminente nessa cena, sua presença sutil evidencia seu contínuo envolvimento com a família e o ambiente doméstico.

Figura 78. Cena de Generosa varrendo a frente da casa



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Na cena seguinte, quando a filha compartilha sua tristeza por motivos da demissão do seu trabalho devido ao relacionamento com o Raul, filho do fazendeiro Gerônimo, é Ananias quem lidera a conversa, com Generosa concordando com poucas palavras quando solicitada a expor sua opinião.

Dorinha é questionada o motivo de ter sido mandada embora do trabalho, perguntando o que ela havia feito de errado, ela comenta então que tinha a ver com seu relacionamento com Raul e que Gerônimo não queria ela perto do filho dele.

A disposição estática da câmera com Ananias em primeiro plano, enquanto Generosa ocupa um segundo plano, ainda ativa na tarefa de secar os pratos (Figura 79).

Figura 79. Cena de Generosa secando os pratos



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

Esse posicionamento dos personagens na cena desempenham um papel na comunicação visual e na narrativa cinematográfica. Nesse caso específico, direciona o foco do espectador para o personagem principal da cena e reflete dinâmicas de poder e hierarquia na família. Ananias, ao ocupar o primeiro plano, assume uma posição de destaque na cena, enquanto Generosa, no segundo plano, parece mais submissa e secundária na tomada de decisões.

É interessante observar assim como Generosa, essas personagens femininas de baixa renda nos filmes desempenham uma série de atividades domésticas ao longo da narrativa. Um exemplo marcante é a primeira aparição da personagem Jerônima em *Jeca Tatu* (1959), sendo possível observá-la em um plano geral, trabalhando no corte da lenha (Figura 80).

Figura 80. Jerônima trabalhando



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Este enquadramento destaca a ação da personagem, e o cenário rural que a rodeia, com plantações e animais ao fundo. Essas tarefas domésticas contribuem para o desenvolvimento da trama, refletindo as expectativas de gênero presentes na sociedade, pelo qual o trabalho doméstico muitas vezes recai sobre as mulheres. Essa representação visual acrescenta camadas à narrativa, mas também nos convida a refletir sobre questões mais profundas relacionadas as perspectivas de como o trabalho e as mulheres estão sendo representadas.

A cena transita para um plano médio, focalizando a personagem no centro do quadro enquanto ela realiza a tarefa de cortar lenha (Figura 81). A câmera permanece estática ao longo da cena, proporcionando uma visão ininterrupta da atividade. Enquanto isso, a trilha musical não diegética em cena, cria uma atmosfera que revela a serenidade e a pacificidade da região,

contribuindo para a apresentação do cenário local. Essa escolha promove uma imersão mais profunda na vida cotidiana do ambiente retratado.

Figura 81. Cena de Jerônima cortando lenha



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Corroborando em outra cena é possível visualizar Jerônima realizando atividades domésticas, com sua filha Marina, na frente da sua casa. Assim como suas mães, essas filhas também se inserem no mundo do trabalho. Por exemplo, Marina colabora com as tarefas domésticas ao lado de sua mãe, enquanto Dorinha de *a Banda das Velhas Virgens* (1979) inicialmente trabalha na fazenda de Gerônimo. Posteriormente, após se mudar para a cidade, ela se encontra trabalhando como coletora no lixão local. A composição visual da cena, começando pelo cenário tendo ao fundo a casa, a câmera estática e um plano médio, proporcionando uma perspectiva que captura as interações e expressões dos personagens (Figura 82).

Figura 82. Cena de Jerônima trabalhando



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Além de desempenhar um trabalho braçal, essas personagens também são encarregadas das questões de cuidados com a casa e afazeres domésticos. Em uma cena da construção da nova casa, em *Jeca Tatu* (1959), fica evidenciado a personagem de Jerônima assumindo o papel de servir café e água para os homens envolvidos na obra. Sua responsabilidade é proporcionar suporte, tanto no abastecimento de líquidos quanto na assistência aos trabalhadores.

A câmera, em um plano médio, captura o cenário que se desenrola em meio ao mato, permanecendo estática para oferecer uma visão imersiva da atividade. Ao fundo, a trilha sonora diegética composta por barulhos de enxadas e cantorias complementa a atmosfera, adicionando profundidade à atmosfera da cena (Figura 83).

Figura 83. Jerônima servindo bebida aos homens da obra



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Observa-se que a função atribuída à mulher, nesse contexto, está intimamente ligada ao suporte e cuidado, que muitas vezes é subestimado e não valorizado da mesma forma que o trabalho dos homens. Enquanto os homens estão ocupados com a edificação da casa, Jerônima é responsável por garantir que as necessidades iminentes dos trabalhadores masculinos sejam atendidas. Essa representação evidencia não apenas a contribuição prática de Jerônima, mas também como seu papel na cena está enraizado em estereótipos tradicionais de gênero relacionados ao cuidado e assistência. Essa dinâmica entre os personagens e o ambiente ressalta aspectos sociais e de gênero presente na narrativa.

Semelhantemente essa dinâmica também é evidenciada em *O Jeca e a Freira* (1968) quando Pedro chega à casa de Sigismundo para discutir sobre a chegada de Celeste ao interior. Durante a conversa entre os dois personagens, Floriana entra em cena e se junta à discussão. Logo em seguida, Sigismundo, seu marido, solicita que ela coloque água para ferver, "para fazer um cafezinho bem gostoso para o seu Pedro". A resposta da mulher é rápida, afirmando que a água já está esquentando.

Em um plano médio e câmera estática, contemplamos Sigismundo e Floriana posicionados atrás de um cupinzeiro, e Pedro ao lado, compondo a narrativa (Figura 84).

Figura 84. Narrativa em que Sigismundo pede a Floriana para preparar o café



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Na cultura caipira, a recepção de visitantes é considerada um aspecto essencial da hospitalidade, exigindo dos anfitriões um cuidado meticuloso para garantir o conforto e a satisfação dos convidados.

Inserido neste cenário, o papel tradicionalmente designado à mulher está ligado às atividades domésticas e à gestão dos afazeres relacionados à preparação e serviço de alimentação. Não obstante, é comum que as mulheres assumam a responsabilidade pela elaboração de refeições e bebidas para os visitantes, desempenhando um papel central na criação de uma atmosfera acolhedora e agradável.

As mulheres são percebidas como as principais cuidadoras do lar e responsáveis pelo bem-estar da família e dos hóspedes, enquanto os homens frequentemente ocupam papéis mais periféricos nesses rituais de hospitalidade.

Uma reflexão na perspectiva do trabalho das personagens de alta renda diferentemente das de classe baixa, que sempre estão fazendo alguma atividade doméstica, nessas não vemos acontecer essas atividades.

A análise inicial das personagens femininas nos filmes destacados revela uma clara disparidade em relação às responsabilidades e oportunidades entre mulheres de diferentes classes sociais. Enquanto figuras como Tina em *Jeca Tatu* (1959) e as mães da Sônia em *Jeca e a Freira* (1968) e de Marina em *A Banda das Velhas Virgens* (1979) assumem papéis proeminentes na esfera doméstica e familiar, envolvendo-se em atividades cotidianas e de cuidado sem receber o devido reconhecimento, as filhas de mães de alta renda são retratadas como desprovidas dessas responsabilidades.

Essa discrepância reflete as dinâmicas sociais e econômicas presentes na sociedade em que essas obras são situadas. Mulheres de classes sociais mais baixas são frequentemente obrigadas a desempenhar múltiplos papéis, equilibrando o trabalho doméstico com responsabilidades familiares e, muitas vezes, contribuindo para a subsistência da família por meio de trabalho remunerado. No entanto, esse trabalho muitas vezes passa despercebido e não é devidamente valorizado pela sociedade.

Por outro lado, as filhas de famílias de alta renda são retratadas como desfrutando de privilégios e confortos, sem a necessidade de contribuir com o trabalho doméstico ou participar de atividades produtivas. Essa representação sugere uma separação nítida entre as classes sociais, onde as mulheres de classes mais altas são isentas das responsabilidades impostas às mulheres de classes mais baixas.

Essa análise inicial ressalta as desigualdades sociais e de gênero presentes na estrutura da sociedade representada nos filmes, destacando a necessidade de uma reflexão mais aprofundada sobre as implicações dessas representações para a compreensão das dinâmicas de poder e identidade de gênero.

3.4.2 Desigualdade de gênero

Nos filmes de Mazzaropi, a desigualdade de gênero é uma temática recorrente, refletindo as normas e estruturas sociais prevalentes na sociedade brasileira da época. A representação das mulheres nos filmes muitas vezes reproduz estereótipos de gênero e reflete as desigualdades de poder existentes na sociedade.

Uma das formas mais evidentes de desigualdade de gênero nos filmes de Mazzaropi é a atribuição de papéis tradicionalmente femininos às personagens femininas, como o cuidado da casa, a criação dos filhos e o suporte emocional aos personagens masculinos. As mulheres são frequentemente retratadas como mães, esposas e donas de casa, cujas vidas giram em torno das necessidades e desejos dos homens em suas vidas.

Além disso, as mulheres nos filmes de Mazzaropi muitas vezes carecem de agência e autonomia. Elas são frequentemente retratadas como dependentes dos homens, seja financeiramente, emocionalmente ou socialmente. Suas decisões e ações são frequentemente influenciadas ou determinadas pelos personagens masculinos, reforçando a ideia de que as mulheres têm menos poder e autoridade.

Desde as responsabilidades do cuidado até o árduo trabalho no sítio e nas atividades domésticas, Jerônima em *Jeca Tatu* (1959) se encontra frequentemente exposta a condições precárias de trabalho. A representação de Jerônima trabalhando mais do que Jeca é uma constante ao longo do filme, dando suporte para aparições de elementos cômicos em diversos momentos da narrativa.

Na cena, quando Vaca Brava visita à casa do Jeca para pedir a mão de sua filha em casamento, ele é recebido inicialmente por Jerônima. Mas, quando é solicitado a presença do Jeca, este tenta fugir da situação, instruindo a esposa a conversar com Vaca Brava em seu lugar, argumentando que ela “é melhor nisso”. Jerônima, por sua vez, se recusa, dizendo ao marido que ele é o homem da casa e, portanto, deveria “lidar com isso”. A resposta de Jeca, acrescentando humor à cena, é que “ele é o homem da casa, mas apenas para coisas importantes”. A cena traz então uma intrincada teia de expectativas de gênero e normas sociais é habilmente tecida, revisitando questões profundas sobre os papéis dos homens e das mulheres na sociedade. Quando Vaca Brava visita à casa do protagonista, em busca da mão de sua filha para pedi-la em casamento, um interessante jogo de poder se desenrola, revelando dinâmicas familiares e sociais subjacentes.

Essas situações não apenas provocam risos, mas também levantam questões sobre a divisão tradicional de tarefas entre homens e mulheres. Surge o questionamento se o Jeca trabalha menos devido à preguiça ou se Jerônima assume tarefas tradicionalmente designadas aos homens devido à inatividade do marido.

Outra cena expressiva no filme *Jeca Tatu* (1959), Jeca está em primeiro plano, desfrutando de um cochilo tranquilo sobre o carro de boi, enquanto ao fundo, à direita do quadro, Jerônima está carregando com esforço um pesado pedaço de madeira (Figura 85).

Figura 85. Cena do Jeca descansando e Jerônima trabalhando



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Nesta cena o cansaço de Jerônima é evidente tanto em seus movimentos quanto em sua expressão. A composição da cena, com a câmera fixa capturando ambos os personagens em plano conjunto, permite uma comparação direta de suas atitudes em relação ao trabalho. Essa representação visual proporciona momentos de humor, mas também estimula reflexões sobre as expectativas de gênero e as normas sociais associadas tanto aos homens quanto às mulheres, especialmente em relação ao estereótipo do homem caipira e à questão da preguiça.

Essa dinâmica também se repete em *Jeca e Freira* (1968) com Floriana, em uma cena é possível verificar a mulher trabalhando enquanto o protagonista Sigismundo está descansando (Figura 86).

Figura 86. Cena de Floriana colocando roupas no varal



Fonte: *O Jeca e a Freira* (1968).

Nesta sequência, é observado um claro contraste entre os papéis de gênero, evidenciado pela divisão de atividades entre Floriana e Sigismundo. A cena se inicia com um movimento de *travelling* lateral, antes da câmera estabelecer um plano médio, enfatizando as ações dos personagens. Floriana é retratada engajada em afazeres domésticos, enquanto Sigismundo desfruta de um momento de repouso. Enquanto isso, a conversa entre eles gira em torno da difícil situação envolvendo sua filha, tomada por Pedro, e das ameaças que a família enfrenta caso a verdade seja revelada a filha.

Durante o diálogo, Sigismundo expressa sua opinião sobre a criação de moças enclausuradas em colégios, dizendo que elas saem de lá desejosas de relacionamentos. Floriana, por sua vez, rebate essa perspectiva, argumentando que tal comportamento é determinado pelo temperamento individual de cada mulher. Sigismundo, ao questionar o temperamento da esposa dizendo que ela não era “flor de se cheirar” recebe uma resposta assertiva, com Floriana defendendo sua integridade, dizendo que ele “não se casou com moça solta não”, e que ele “se casou com moça direita”.

A ideia de que uma mulher deve ser ‘direita’ e não ‘solta’ reflete nas condutas de gêneros e os padrões morais vigentes na sociedade. Historicamente, as mulheres foram submetidas a expectativas rígidas e estereotipadas sobre seu comportamento e papel na sociedade. Ser ‘direita’ é associado a ser recatada, virtuosa, submissa e moralmente irrepreensível, enquanto ser ‘solta’ é frequentemente interpretado como ser promíscua, libertina e desviante das normas sociais.

Essa dicotomia coloca um fardo injusto sobre as mulheres, limitando sua liberdade e autonomia. A pressão para se encaixar nesse ideal de comportamento ‘direito’ pode resultar em repressão da expressão individual, limitação das oportunidades de desenvolvimento pessoal e profissional e até mesmo em casos de violência de gênero, como controle coercitivo por parte de parceiros ou familiares.

Posto que, essa noção perpetua a ideia de que o valor de uma mulher está ligado à sua castidade e conformidade aos padrões impostos pela sociedade patriarcal. Isso reforça a objetificação das mulheres e contribui para a desigualdade de gênero, impedindo seu pleno empoderamento e participação igualitária em diversos aspectos da vida.

Pensando nas mulheres de alta renda um ponto culminante ocorre no filme *Jeca Tatu* (1959) durante uma cena de discussão com seu marido, Giovanni. Ele alega que antes do casamento, Tina “não era nada” era “uma cachorra”. Em resposta, Tina defende sua integridade, apontando que trabalhou e teve sua contribuição financeira para quitar dívidas do marido e ressaltando seu papel fundamental na criação dos filhos (Figura87).

Figura 87. Diálogo entre Tina e Giovanni



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A reviravolta emocional ocorre quando um dos filhos se levanta para abraçar a mãe, surpreendendo Giovanni e evidenciando uma conexão afetiva que desafia as alegações do pai. O impacto desse momento é abruptamente cortado quando Giovanni pede que os filhos se retirem do ambiente.

A tentativa subsequente de Giovani de apaziguar a situação, pedindo que Tina busque vinho, sugere um desejo de reconciliação. A cena conclui com a satisfação de Tina, percebendo que seu marido não estava mais chateado com ela, e ele prometeu ser mais compreensivo.

A cena adota uma configuração em plano americano e utiliza-se movimento de câmera pan para acompanhar a movimentação dos personagens. A composição desta é feita no cenário interno da residência da família, onde Tina e Giovani são inicialmente separados por um vaso de planta sobre a mesa. A disposição visual, com Giovani em pé no quadro, implica uma dinâmica de poder hierárquica, conferindo-lhe uma posição superior em relação à esposa, que está sentada. Entretanto, essa hierarquia é subvertida quando os filhos abraçam a mãe, deslocando Giovani para o segundo plano da composição. Este rearranjo visual sugere uma inversão de poder, indicando sua posição menos dominante ao ser isolado (Figura 88).

Figura 88. Tina sendo abraçada pelos filhos



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A trilha sonora não diegética desempenha um papel crucial neste ponto, transmitindo os matizes afetivos do vínculo entre mãe e filhos. A escolha musical serve como um elemento emocional, amplificando as conexões familiares e sublinhando a importância do núcleo familiar.

Posteriormente, Giovani retorna ao segundo plano, agora ao lado da esposa (Figura 89). A trilha sonora não diegética assume uma tonalidade que reflete a reconciliação e a harmonia entre o casal. Essa transição musical não diegética destaca a resolução da tensão prévia, indicando uma possível superação de desafios e a restauração do equilíbrio na relação conjugal.

Figura 89. Cena de reconciliação do casal



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A representação da personagem vai além do estereótipo materno, destacando suas contribuições financeiras, a busca por reconhecimento e os conflitos emocionais inerentes ao seu papel na trama. No entanto, é evidente que esses esforços não alcançam resultados concretos, pois ela não detém o poder para efetivar essas mudanças.

Outro aspecto característico entre as personagens é a presença de um sotaque regional distintivo, no qual se destaca a pronúncia enfática da consoante ‘R’ em diversas palavras. Muito presente nas mulheres de baixa renda e suas filhas e mulheres negras, enquanto as de alta renda não vemos a presença, apenas em um caso da personagem Duvirgi em *Um Caipira em Bariloche* (1973) que ainda tem o sotaque principalmente quando vai para a cidade grande e com Tina, que exhibe um sotaque italiano. Assim como suas mães, as filhas de alta renda não apresentam nenhum tipo de sotaque.

O que chama atenção é o fato de os personagens viverem na mesma região, mas apresentarem presença ou ausência de sotaque regional, o que está diretamente relacionado à estigmatização, padronização linguística e simplificação da diversidade linguística. Ao associar o sotaque regional a um grupo socioeconômico ou étnico específico, há o risco de estigmatizar esses grupos, perpetuando a ideia de que certas formas de falar são inferiores ou menos válidas. Por exemplo, a personagem Celeste, filha de Sigismundo e Floriana, que saiu da zona rural para estudar na zona urbana e depois retorna para a zona rural, não apresenta nenhum tipo de sotaque caipira.

Além disso, ao destacar a ausência de sotaque entre pessoas de alta renda, pode-se implicar a existência de uma forma ‘correta’ de falar, contribuindo para a padronização linguística e marginalizando aqueles que falam de maneira diferente. Isso simplifica a diversidade linguística, desconsiderando as múltiplas variações linguísticas dentro de cada grupo social ou étnico. Portanto, é de extrema relevância abordar o tema do sotaque regional com sensibilidade, reconhecendo que todas as formas de expressão verbal são válidas e merecem respeito.

O exemplo da personagem Celeste do filme *Jeca e a Freira* (1968), que se muda da região rural para a urbana em busca de educação, destaca questões cruciais sobre o acesso à educação no campo. Historicamente, esse acesso tem sido limitado devido a uma série de fatores, como a falta de infraestrutura escolar adequada, distância das escolas, pobreza e dependência econômica das famílias rurais.

Muitas vezes, as escolas rurais enfrentam escassez de recursos, falta de professores qualificados e infraestrutura precária, o que dificulta tanto o acesso quanto a qualidade da educação oferecida. Além disso, as crianças que vivem nessas áreas podem enfrentar desafios adicionais, como longas distâncias a percorrer até a escola, falta de transporte adequado e responsabilidades familiares ou agrícolas que interferem na frequência escolar regular.

Neste contexto, personagens como Celeste, que têm a oportunidade de buscar educação fora do ambiente rural, frequentemente se veem dependentes do apoio de figuras mais abastadas, como o proprietário da fazenda, para financiar seus estudos. Esta realidade evidencia a disparidade de acesso à educação entre áreas rurais e urbanas. Por outro lado, em relação a outras personagens, não há menção explícita sobre sua participação na educação formal. Essa ausência de representação quanto à frequência escolar dessas personagens torna difícil afirmar se elas têm ou não acesso à escola.

A falta de oportunidades educacionais para as mulheres caipiras reflete as estruturas sociais e culturais mais amplas que perpetuam a desigualdade de gênero. Para a mulher caipira negra, essas barreiras se multiplicam, pois ela enfrenta não apenas a discriminação de gênero, mas também o racismo estrutural presente na sociedade. Sua luta por oportunidades educacionais é frequentemente obscurecida pela interseção de preconceitos que a colocam em uma posição ainda mais marginalizada.

Com frequência, as personagens femininas se tornam alvo de piadas feitas pelos protagonistas masculinos, contribuindo para os momentos humorísticos nas narrativas. Em algumas situações cômicas, são retratadas como alvo de piadas pautadas na ignorância ou rotuladas como analfabetas. No entanto, a abordagem cômica dessas cenas apresenta diversas

problemáticas, especialmente no que diz respeito à perpetuação de estereótipos de gênero e ao uso do humor como uma forma de expressar essas representações.

Um exemplo notável é uma cena do filme *Jeca Tatu* (1950), na qual ocorre uma conversa sobre o convite de Dona Tina, esposa do italiano Giovanni, para Marina, filha de Jeca e Jerônima, ir à casa dos italianos. Quando Jerônima expressa sua opinião, vendo o convite como algo inofensivo, ela é prontamente interrompida por Jeca, que a chama de burra e analfabeta, sugerindo que ela não compreende a situação. Em resposta ao questionamento de Jerônima, Jeca, com sarcasmo, afirma conhecer naturalmente as verdadeiras intenções de Tina, sugerindo que ela está tentando aproximar o namoro dos dois. Isso adiciona uma camada de humor à cena, especialmente quando Jeca ironicamente comenta sobre os desafios da união das duas famílias que apresentam conflitos de relacionamentos.

A cena apresenta um plano americano dos dois personagens conversando (Figura 90), operacionalmente a câmera permanece estática no cenário do interior da residência.

Figura 90. Diálogo entre Jerônima e Jeca



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

Isso se repete no filme *O Jeca e a Freira* (1968), em que Sigismundo faz uma pergunta a Florianiana e ela alega não saber responder, conseqüentemente ele automaticamente a rotula de "analfabeta".

Ao se utilizar do humor para expressar a ignorância da personagem feminina, reflete e reforça percepções estereotipadas sobre as capacidades intelectuais das mulheres, alimentando preconceito e desigualdades no sentido mais amplo da sociedade. O sarcasmo empregado ao chamar Jerônima de "burra" e "analfabeta" contribui para a construção de uma narrativa de

maneira que as mulheres são constantemente subestimadas e retratadas com capacidade inferior ao dos homens, reforçando uma cultura que desvaloriza suas contribuições e potencialidades. Essa desigualdade de oportunidades educacionais limita o desenvolvimento pessoal e profissional das mulheres caipiras, perpetuando um ciclo de marginalização e exclusão que as impede de alcançar seu pleno potencial.

É importante salientar que, em diversos momentos, a figura do “Jeca” também se depara com a mesma situação, sobretudo em cenas como ele chegando na cidade. No entanto, as consequências são relativamente menores, uma vez que o homem branco caipira é posicionado hierarquicamente abaixo apenas do homem branco urbano. Embora Jeca possa enfrentar discriminação e desafios ao adentrar a cidade, as consequências de suas ações tendem a ser menos graves do que aquelas enfrentadas por quem ocupa posição mais marginalizada na sociedade. Essa dinâmica ilustra a complexidade das relações sociais e das hierarquias de poder dentro do contexto caipira urbano, evidenciando as disparidades de tratamento e oportunidades, com base na posição social e étnica.

No contexto político representado nos filmes, em *Jeca Tatu* (1950), emerge a utilização estratégica da figura de Jeca como instrumento de propaganda política em prol do deputado Dr. Felisberto. Em uma cena específica, é possível observar Jerônima ao lado de sua família, posicionada no canto direito do quadro (Figura91). Durante o discurso político, Jerônima mantém-se em silêncio, sua participação limitada a gestos de concordância.

Figura 91. Cena de Jerônima no discurso do deputado



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A cena utiliza um plano *contra-plongée* para destacar o futuro deputado, enquanto a família de Jeca, com Jerônima sempre posicionada atrás do marido, ocupa o canto direito do quadro. A alternância de quadros mostra a população da cidade observando-os em um plano *plongée*. O deputado Dr. Felisberto promove uma fala sobre suas futuras promessas em dar o reconhecimento do trabalho rural.

Já a personagem designada como ‘a esposa do deputado’ é notavelmente desprovida de um nome próprio na trama, um elemento que pode ser interpretado como uma metáfora da subordinação da identidade feminina às posições políticas masculinas. Sua presença constante ao lado de Dr. Felisberto no evento público sugere um papel tradicionalmente associado à esposa de um político, caracterizado por uma participação secundária e uma presença decorativa. O uso deliberado da personagem como uma figura praticamente silenciosa, com sua única fala relacionada a amenidades sociais em uma cena de interação com Jeca, destaca uma possível limitação de sua participação no cenário público e sua exclusão de discussões políticas mais substanciais.

A cena com a câmera estática e um plano *contra-plongée*. A família de Jeca é representada de maneira compacta e confinada a um lado, enquanto a esposa do deputado desfruta de um espaço notavelmente mais amplo no lado oposto (Figura 92).

Figura 92. Cena do deputado discursando



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

A tendência das personagens em concordar consistentemente com as ações de seus maridos, expressa predominantemente por gestos e movimentos corporais, pode ser interpretada como uma ilustração da manipulação política e a dinâmica de poder, enquanto as

diferentes posições dos personagens refletem hierarquias sociais e de gênero presente na narrativa.

A relação de Jerônima com os órgãos públicos, destaca-se quando ela, confrontada com a prisão do marido, busca a intervenção do delegado para sua libertação. Nessa cena, a mulher está acompanhada pelos filhos, e a interação com o delegado é marcada por uma negociação emocional.

A cena é habilmente construída para ressaltar a vulnerabilidade da mulher diante da situação, evidenciando seu apelo emocional ao delegado. Ao compartilhar com ele as dificuldades enfrentadas pela família devido à ausência do marido em casa.

O delegado, ao concordar em liberar o marido, em compaixão gerada pela exposição da mulher sobre as dificuldades enfrentadas pela família promovidas pela ausência do marido. Essa cena, portanto, revela a fragilidade da mulher diante da situação e explora as dinâmicas emocionais e estratégias utilizadas para alcançar um objetivo específico.

A cena é feita em um plano americano e a câmera estática, tendo como cenário de fundo uma delegacia (Figura93).

Figura 93. Cena do diálogo de Jerônima e o delegado



Fonte: *Jeca Tatu* (1959).

No filme *A Banda das Velhas Virgens* (1968), Ananias também vai preso, e sua esposa Generosa vai à delegacia para resgatar o marido. Na cena ela está usando as joias encontradas no lixão, a qual é justamente o motivo do marido ter sido preso, na cena, a personagem fica confusa com tudo o que está acontecendo e só fica em mente em tentar encontrar seu marido (Figura 94).

Figura 94. Diálogo entre Generosa e o delegado



Fonte: *A Banda das Velhas Virgens* (1979).

É instigante salientar que, em ambas as cenas, as mulheres permanecem em segundo plano, enquanto os eventos principais se desenrolam entre os homens e as autoridades. Isso ilustra a falta de poder e agência que as mulheres enfrentam nessas situações, onde suas ações e narrativas muitas vezes são subjugadas pela dinâmica de gênero e pelo sistema de autoridade predominante.

CONCLUSÃO

Em síntese esta dissertação analisou a construção da figura da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi. Os resultados revelaram que, considerando a metodologia de análise fílmica empregada nesta investigação, pudemos oferecer teoria e ferramentas metodológicas que nos permitiram examinar não apenas os aspectos superficiais da narrativa cinematográfica, mas também as sutilezas das representações sociais e culturais neles contidas. Identificamos padrões recorrentes de representação da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi, destacando nuances e estereótipos presentes em sua filmografia, como a figura da mãe e da filha, a mulher branca e negra em diferentes contextos interseccionais.

A partir de alguns objetivos específicos, desenvolvemos uma compreensão crítica sobre o tema. Em primeiro lugar, conhecemos o debate epistêmico sobre representação, fundamentando nossa análise nas teorias que sustentam as discussões sobre a construção de identidades no cinema. Esse entendimento foi crucial para explorarmos o impacto das representações na formação de percepções sociais.

Adicionalmente, ao estudar o debate político e cultural sobre representação, identificamos como as narrativas cinematográficas dialogam com as questões políticas e sociais do Brasil, refletindo e, muitas vezes, reforçando estereótipos relacionados ao caipira e à mulher.

No que diz respeito ao conceito de mulher, nossa pesquisa localizou a construção social do feminino dentro dos debates epistêmicos e políticos, evidenciando os problemas culturais associados ao patriarcado e ao colonialismo que permeiam as representações femininas. Ao identificar as interseccionalidades entre gênero, raça, classe e localização geográfica, observamos como essas camadas de identidade e opressão são frequentemente ignoradas ou distorcidas nas narrativas cinematográficas. Essa análise crítica revela a urgência de uma representação mais justa e plural.

Ao analisarmos os problemas de gênero e sexualidade, foi possível perceber como o cinema não apenas reflete, mas também perpetua estereótipos que marginalizam e silencia vozes, especialmente no que diz respeito à mulher caipira.

Além disso, a inserção do caipira nos debates sobre representação permitiu uma análise crítica das problemáticas culturais que cercam essa figura, revelando os estereótipos que persistem nas narrativas cinematográficas. A pesquisa também verificou os principais problemas em torno da representação do caipira. No tocante à mulher caipira, estabelecemos como a interseccionalidade entre gênero, classe e raça impacta sua representação, destacando a

necessidade de abordagens mais inclusivas que reconheçam a diversidade de experiências dentro do universo rural.

A análise crítica da aplicação metodológica nos permitiu refletir sobre as formas de representação do diretor Mazzaropi. Observamos como suas escolhas estilísticas e narrativas contribuíram para a construção dessas representações, destacando tanto aspectos positivos quanto limitações em sua abordagem trazendo a figura feminina acompanhada a padrões de opressão de gênero: confinamento ao lar e aos cuidados; pouco impacto nas decisões familiares; falta de autonomia; situadas em lugar de inferioridade em relação aos homens. Essa reflexão nos levou a uma síntese sobre nossa percepção das formas de representação do diretor, destacando a complexidade e a riqueza das figuras femininas em seus filmes, ao mesmo tempo, em que reconhecemos a necessidade de uma análise crítica e contextualizada das representações sociais presentes em sua obra.

Embora este estudo tenha enviado esforços no sentido de contribuir significativamente para a compreensão da representação da mulher caipira nos filmes de Amácio Mazzaropi, é importante reconhecer suas limitações. Dentre estas, destaca-se a extensiva filmografia do cineasta, o que impôs desafios à análise abrangente de todas as representações femininas em seus trabalhos. Além disso, é crucial considerar o ponto de vista discursivo do próprio Mazzaropi como homem, caipira, limitando a construção da mulher caipira sob uma perspectiva específica nesta análise. Como diretor, Mazzaropi detinha não apenas o controle criativo, mas também a capacidade de moldar a representação das personagens femininas de acordo com sua visão pessoal e suas próprias experiências e crenças. Isso pode ter levado a uma representação tendenciosa ou estereotipada da mulher caipira em seus filmes, refletindo não apenas os valores e perspectivas do próprio Mazzaropi, mas também as normas e preconceitos sociais da época em que os filmes foram produzidos. Portanto, ao analisar essa representação da mulher caipira nos filmes de Mazzaropi, é importante considerar não apenas o papel do diretor como criador, mas também as complexidades inerentes à sua posição como homem na sociedade brasileira e como isso pode ter influenciado sua representação das personagens femininas.

No entanto, mesmo com essas limitações, as implicações das descobertas deste estudo são significativas para os estudos das representações sociais no cinema. Ao examinar de forma crítica a maneira como as mulheres caipiras são representadas nos filmes de Mazzaropi contribuindo para questões mais amplas relacionadas à construção de identidades e estereótipos no cinema brasileiro. Portanto, apesar dos desafios metodológicos e das limitações inerentes à pesquisa, este estudo oferece uma contribuição significativa para o entendimento das dinâmicas culturais e sociais presentes na produção cinematográfica de Mazzaropi.

Considerando o cenário atual do legado do cinema de Mazzaropi, é importante refletir sobre o impacto que suas obras tiveram durante seu lançamento. Naquela época, seus filmes desfrutaram de uma ampla divulgação, refletindo e se inserindo na posição política predominante e no contexto cultural brasileiro. No entanto, à luz das mudanças nas dinâmicas discursivas e comportamentais da sociedade atual, observa-se que essas obras revelam diferenças substanciais.

A partir de um momento que há um realinhamento político a um governo de centro-esquerda e uma mudança na direção da TV Brasil (o principal canal de comunicação e exibição dos filmes de Mazzaropi), percebe-se um deslocamento ideológico que afeta a visibilidade e a frequência de exibição dessas obras. Essa desconexão entre a programação da TV Brasil e as obras do cineasta evidencia as transformações ideológicas e políticas que ocorreram ao longo do tempo.

Isso suscita indagações acerca da viabilidade contemporânea de uma figura como Mazzaropi. Em caso de interesse em manter uma abordagem cinematográfica e o caráter cômico semelhante, como seria recebido? Quais seriam os requisitos essenciais para a criação de uma narrativa que se adapte ao atual contexto sociocultural? Um possível desdobramento seria analisar como o legado de Mazzaropi continua a influenciar essa representação do caipira no cinema contemporâneo e em outras mídias. Vale investigar como suas obras são reinterpretadas, criticadas, e como se relacionam com questões sociais atuais.

O caipira, figura central e emblemática nas obras de Mazzaropi, assume atualmente uma nova perspectiva, notadamente associada ao contexto do agronegócio. Considerando a evolução das dinâmicas sociais desde a era de Mazzaropi até os dias atuais, é possível observar um impacto direto na caracterização e na interpretação contemporânea do caipira como uma figura simbólica de destaque.

O que seria então o caipira hoje? O que é essa mulher caipira hoje? Essa é uma questão que nos convida a repensar e problematizar essa representação dessa figura icônica em um contexto contemporâneo. Se nos voltarmos para o caipira retratado por Mazzaropi, encontraremos um estereótipo que, embora carregado de humanidade e humor, muitas vezes refletia uma visão simplificada e idealizada do campo e de suas pessoas.

Essas questões abrem para outras pesquisas como: Como as dinâmicas econômicas modernas e a industrialização da agricultura reconfiguram a imagem do caipira? Quais são as implicações sociais e culturais disso?

No entanto, ao considerarmos o caipira hoje, precisamos considerar as mudanças sociais, econômicas e culturais que ocorreram desde os tempos de Mazzaropi até os dias atuais.

A figura do caipira não pode mais ser entendida de forma homogênea ou estática; ela é multifacetada e complexa, refletindo uma diversidade de experiências e identidades.

Por exemplo, o caipira contemporâneo pode ser um trabalhador do agronegócio, um agricultor familiar, um morador de áreas rurais em processo de urbanização ou até mesmo um migrante que busca oportunidades nas cidades. Essa variedade de experiências e contextos dificulta definir o que realmente significa ser um caipira atualmente.

Ao observarmos o cinema atual da *Globo Filmes* e sua caracterização, podemos notar uma tendência marcante na representação do caipira. Em muitas produções, quando um homem ou uma mulher do campo são retratados, são frequentemente apresentados como ‘caipiras pop’, ou seja, personagens que conservam elementos da cultura rural, porém, são inseridos em um contexto mais contemporâneo e urbano.

Esses personagens muitas vezes são representados como homens e mulheres com uma estética descolada, mesclando características do campo com influências urbanas. Essa abordagem visa atrair um público mais amplo, combinando elementos familiares da cultura rural com uma estética moderna e atrativa.

É interessante notar que, em alguns filmes, há uma inversão de papéis em relação ao tradicional. Em vez de levar o rural para o urbano, como frequentemente ocorria em produções anteriores, vemos o contrário: o urbano migrando para o rural. Essa mudança de dinâmica pode refletir as transformações sociais e culturais em curso, onde o campo passa a ser visto como um local de refúgio e autenticidade em contraposição à vida agitada das cidades.

Essa abordagem cinematográfica sugere uma evolução na forma como o caipira é representado e percebido pela sociedade contemporânea. Ele deixa de ser apenas uma figura folclórica ou estereotipada para se tornar um símbolo de uma identidade híbrida, que reflete as complexidades e os desafios da vida moderna no Brasil.

Abrindo espaços para novas pesquisas desde como a figura da mulher caipira evoluiu desde os tempos de Mazzaropi. Que novas narrativas surgem sobre a mulher no contexto rural contemporâneo? Como ela é representada em comparação com a figura masculina caipira? Até pesquisas sobre como as narrativas contemporâneas podem ser moldadas para refletir a complexidade do caipira hoje. Que elementos humorísticos e cômicos podem ser preservados ou reinventados para criar um personagem que dialogue com o público atual? Ou também, analisar como a figura do caipira é retratada em outras mídias contemporâneas, como novelas, séries de TV e redes sociais. Quais narrativas são favorecidas e quais são marginalizadas?

Esses e outros desdobramentos para pesquisas futuras sobre a figura do caipira na contemporaneidade emergem como temas significativos para investigação, possibilitando a

exploração de novas representações e narrativas que reflitam a complexidade da sociedade brasileira atual.

Em síntese, a análise das representações das mulheres caipiras nas obras de Mazzaropi nos convida a refletir sobre sua pertinência no cenário contemporâneo do cinema brasileiro. Além de revelar a evolução das representações culturais, essa reflexão nos leva a considerar as complexas mudanças sociais e políticas ao longo do tempo. Embora seja necessário adaptar sua abordagem cômica e suas representações do caipira para atender às sensibilidades e demandas atuais, o legado de Mazzaropi permanece como um marco fundamental para compreender as diversas camadas históricas e simbólicas que caracterizam a cultura brasileira. Ao explorar esses elementos atemporais, surgem oportunidades para a criação de um cinema nacional contemporâneo, que esteja em sintonia com as transformações da sociedade e, simultaneamente, resgate as ricas raízes culturais do Brasil.

REFERÊNCIAS

A BANDA das Velhas Virgens. Direção de Pio Zamuner. São Paulo: PAM Filmes, 1979. Primevideo (100 min.).

A MARVADA Carne. Direção de André Klotzel. São Paulo: Tatu Filmes, 1985. (77 min).

A MOÇA que dançou com o Diabo. Direção de João Paulo Miranda. São Paulo: Kino Olho, 2016. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/a-moca-que-dancou-com-o-diabo/>. (14 min). Acesso em: 20/04/2024.

A VIDA em um dia. Direção de Kevin Macdonald. Produção de Ridley Scott. [S.l.]: YouTube, 2021. 1 vídeo (95 min). Disponível em: < <https://youtu.be/vcsSc2iksC0>>. Acesso em: 20/03/23.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

ALÉM da Ilusão. Direção de Luís Felipe Sá. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. Globoplay (167 episódios).

AMARA, P. E. **Representações da mulher caipira no cinema brasileiro**: Amélia (2000), de Ana Carolina e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

APPIAH, K. A. **Identidade como problema**. In: BRASILIO, S. J.; SCHWARCZ, L. M; VIDAL, D.; CATANI, A. (orgs). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1997.

AS VERDADES. Direção de José Belmonte. Gullane Filmes, 2022. Globoplay. (103 min).

AUMONT, J. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BACHELARD, G. **A Psicanálise do Fogo**. 1ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACON, F. **Novum Organum** ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza. Créditos da digitalização: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). São Paulo, Editora Abril Cultura, 1979. E-book.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico**: o que é, com se faz. São Paulo: Loyola, 2001.

BARALDI, S. A. As origens do patriarcado segundo Humberto Maturana. **Revista Cactácea**, Registro, v. 2, n. 4, p. 98-107, mar. 2022.

BARSALINI, G. **Mazzaropi**: o Jeca do Brasil. Campinas: Editora Átomo, 2002.

- BAZIN, A. **O que é Cinema?** Tradução de Eloá Jacobina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BICHO Rei. Direção de Catarina de Castro. São Paulo: Acata Filmes, 2024.
- BRASIL Caipira. Direção de Bruno de Castro. TV Brasil, 2012. (9 temporadas).
- BRAVOS Valentes: Vaqueiros do Brasil. Direção de Ralf Tambke. Globo Filmes, 2021. Globoplay. (76 min).
- BUENO, E. P. **O artista do povo: Mazaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil.** Maringá: EDUEM, 1999.
- BYE Bye Brasil. Direção de Carlos Diegues. Embrafilme, 1979. Globoplay. (105 min).
- CABRA Marcado para Morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Globoplay, 1984. (119 min).
- CÃES Famintos. Direção de Beto Oliveira. São Paulo: Frame7 Cinema, 2016. Primevideo. (120 min).
- CANDIDO, A. **Os parceiros do rio bonito.** São Paulo: Edusp, 2017.
- CARNIELLO, M. F.; SANTOS, M. J. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazaropi. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Campina Grande, v. 8, n. 15, p. 1-13, 2010.
- CASA de Antiguidades. Direção de João Paulo Miranda. França: Bebossa Entertainment, Maneki Films, 2020. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt11640118/?ref_=nm_ov_bio_lk. (76 min). Acesso em: 20/04/2024.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CHICO Bento a Goiabeira Maraviósa. Direção de Fernando Fraiha. Biônica Filmes, 2024.
- CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2002. Globoplay (130 min).
- COMMAND Action. Direção de João Paulo Miranda. São Paulo: Kino Olho, 2015. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/command-action/> (14 min). Acesso em: 20/04/2024.
- COQUET, J. C. **A busca do sentido: a linguagem em questão.** 1ª Edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- COSTA, W. Conheça as imperatrizes da época de ouro da prostituição capixaba - Maria Tomba-Homem e Aurora Gorda. **Gazeta Online**, atualizado em 2016. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/especiais/capixapedia/2015/08/conheca-as-imperatrize-da-epoca-de-ouro-da-prostituicao-capixaba-1013904938>. Acesso em: 22/06/2022.
- CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 171-188, 2002.

DIA de Preto. Direção de Beto Oliveira. São Paulo: Frame7 Cinema, 2023. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt27611822/?ref_=nm_film_i_3_dr. (15 min). Acesso em: 20/04/2024.

DIVINO entre Pragas. Direção de Ana Correia. São Paulo: Black Raven Filmes, 2021. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt30427906/?ref_=nm_knf_i_1 (67 min). Acesso em: 20/04/2024.

2 FILHOS de Francisco. Direção de Breno Silveira. São Paulo: Columbia Pictures. Globoplay 2005. (132 min).

DUARTE, P. **Mazzaropi**: uma antologia de risos. São Paulo: Editora Oficial, 2009.

DURKHEIM, É. **Educação e sociologia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

DURKHEIM, É. **Da divisão do trabalho social**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8ª Edição. 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FRESSATO, S. B. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas ciências sociais. 2009. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2009.

FRESSATO, S. B. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011.

GLOBO Rural. Direção de Ali Kamel. TV Globo, 1980 (10 temporadas).

GODELIER, M. *L'Idéal et le Matériel: pensée, économies, sociétés*. Paris: Fayard, 1984.

GUBERNIKOFF, G. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio Apicuri, 2016.

HALL, S. **Identidade**: A Diferença Cultural na Sociedade Moderna. 11ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HIRATA, H. Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Revista de Sociologia**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, um. 2014.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção de Daniel Ribeiro. Produção de Diana Almeida. São Paulo: Lacuna Filmes, 2014. Globoplay (96 min).

HOTEL Premier. Direção de Cláudia do Canto. São Paulo: Kino Olho, 2022. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/hotel-premier/> (15 min). Acesso em: 20/04/2024.

- IMAGEM e semelhança. Direção de Rogério Borges. São Paulo: Kino Olho, 2018. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/imagem-e-semelhanca/>. (15 min). Acesso em: 20/04/2024.
- INSCRIÇÕES de um Tempo Presente. Direção de Kit Menezes. São Paulo. 2021 (69 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0zH7LF6X2M>. Acesso em: 20/04/2024.
- JECA Tatu. Direção de Milton Amaral. São Paulo: PAM Filmes, 1959. Globoplay (95 min.).
- KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1995.
- LAURETIS, T. **Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- LIMA, A. S.; MENDONÇA, M. L. M. O papel da mulher no cinema brasileiro. **In. Congresso de Pesquisa Ensino e Extensão da UFG**. Anais eletrônicos do XIV Seminário de Iniciação Científica [CD-ROM], Goiânia: UFG, 2006.
- LINHARES, A. A. C. Linguagem e identidade cultural caipira no município de Mossâmedes: por uma nova concepção acerca da linguagem caipira. **Revista UFG**, Universidade Federal de Goiás, v. 7, n, 1, p. 64-66, 2017.
- LOBATO, M. **Urupês**. 1ª edição, São Paulo: Pandorga, 2019.
- LUGAR de Ladson. Direção de Rogério Borges. São Paulo: Kino Olho, 2022. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/lugar-de-ladson/> (21 min). Acesso em: 20/04/2024.
- MACÊDO, L. A. S.; VIEIRA, E. P. P. As epistemes e a produção de saberes na contemporaneidade. **Revista Crítica Educativa**, Sorocaba, v. 5, n. 2, p. 33-42, jul./dez. 2019.
- MAIS Caminhos. Programa da emissora TV Globo, 2014.
- MALASARTES e o duelo com a morte. Direção de Paulo Morelli. Globo Filmes. 2017. Globoplay (107 min.).
- MALASARTES e o Duelo com a Morte. Direção de Paulo Morelli. São Paulo: Paris Filmes. 2017. (107 min).
- MAR do Sertão. Direção de Allan Fiterman. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. Globoplay. (178 episódios).
- MARTINS, J. S. **Capitalismo e tradicionalismo**; estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MASCELLI, J. V. **Os cinco Cs da cinematografia: Técnicas de Filmagem**. Los Angeles: Summus Editorial, 2010.
- MASSAPÊ. Direção de Thiago Altafini. São Paulo: Grupo Andaime de Teatro, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ART80kJeo-g> (50 min). Acesso em: 20/04/2024.

- MAZZAROPI. Direção de Celso Sabadin. Brasil: Sabadin Audiovisual, 1993. Globoplay (90 min).
- MEMÓRIA GLOBO. Hilda furacão. Atualizado em 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/hilda-furacao/noticia/hilda-furacao.ghtml>. Acesso em: 22/06/2022.
- MENINAS Formicida. Direção de João Paulo Miranda. São Paulo: Kino Olho e Les Valseurs, 2017. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/meninas-formicida/> (15 min). Acesso em: 20/04/2024.
- METZ, C. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MINHA Irmã e Eu. Direção de Susana Garcia. Paris Filmes, 2023. (112 min).
- NICHOLS, B. Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus, 2005.
- NO PULSAR da Linguagem. Direção de Rogério Borges. São Paulo: Kino Olho, 2018. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/no-pulsar-da-linguagem/>. (14 min). Acesso em: 20/04/2024.
- O AUTO da compadecida. Direção de Guel Arraes. (2000). Globoplay.
- O CORONEL e o Lobisomen. Direção de Maurício Frias. 2005. (106 min).
- O JECA e a Freira. Direção de Amácio Mazzaropi. São Paulo: PAM Filmes, 1968. Globoplay (102 min.).
- O MENINO da Porteira. Direção de Jeremias Moreira Filho. Produção de Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1977. Globoplay (96 min).
- O MENINO da Porteira. Direção de Jeremias Moreira Filho. São Paulo: Columbia Pictures, 2009. Globoplay. (94 min).
- O SOM ao Redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Rio de Janeiro: CinemaScópio, 2012. Globoplay (131 min).
- PAIVA, R. M. **Pelos caminhos de Oblivion: representação e resistência da cultura caipira e o ensino de história**. 2019, Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2019.
- PANTANAL. Direção de Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. Globoplay (167 episódios).
- PEREIRA, B. C. J. Sobre usos e possibilidades da interseccionalidade. Brasília, **Civitas**, v. 21, n. 3, p. 445-454, set./dez. 2021.
- PIRES, C. **Conversas ao pé-do-fogo**. Itu: Ottoni, 2002.
- QUE Horas Ela Volta? Direção de Anna Muylaert. Produção de Fabiano Gullane, Caio Gullane e Débora Ivanov. São Paulo: Gullane, 2015. Globoplay (112 min).

QUEM chegar por último. Direção de Rogério Borges. São Paulo: Kino Olho, 2016. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/quem-chegar-por-ultimo/> (12 min). Acesso em: 20/04/2024.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2023.

SILA, R. Tapete vermelho: o olhar e a viagem na construção do lugar cinemático. **Revista Geografia Literatura e Arte**, [S.l.], v. 4, n. 2, p. -30, 2024.

RURAL. Direção de Ana Correia. São Paulo: Black Raven Filmes, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1X5ik5cRDFc>. (20 min). Acesso em: 20/04/2024.

SAI da Frente. Direção de Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1952. (80 min).

SÃO BERNARDO. Direção de Leo Hirszman. Alagoas: Saga Filmes, 1972. Globoplay. (114 min).

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 28ª edição, São Paulo, Editora: Cultrix, 2012.

SR. BRASIL. Direção de Rolando Boldrin. TV Cultura, 2005. (9 temporadas).

TAPETE Vermelho. Direção de Luiz Alberto Pereira. São Paulo: Lapfilme, 2005. Primevideo (100 min).

TAVARES, Z. R. De pernas por ar. **In: Jornal Movimento**. São Paulo: 05 de abril de 1976. Disponível em: cinematecabrasileira.org.br. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

THE Truman Show. Directed by Peter Weir. Written by Andrew Niccol. United States: Paramount Pictures, 1998.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Produção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007. Globoplay (115 min).

TURMA da Mônica – A Série. Direção de Daniel Rezende. São Paulo: Biônica Filmes, 2022. Globoplay. (8 episódios).

TURMA da Mônica: Laços. Direção de Daniel Rezende. São Paulo: Biônica Filmes, 2019. Globoplay. (97 min).

TURMA da Mônica: Lições. Direção de Daniel Rezende. São Paulo: Biônica Filmes, 2021. Globoplay. (90 min).

UM CAIPIRA em Bariloche. Direção de Pio Zamuner. São Paulo: PAM Filmes, 1973. Primevideo (100 min).

VIOLA, Minha Viola. TV Cultura, 1980. (8 temporadas).

VOCÊ Viu? Direção de Ana Correia. São Paulo: Black Raven Filmes, 2023. Primevideo (20 min).

VOU-ME embora pra Paulista. Direção de Cláudia do Canto. São Paulo: Kino Olho, 2012. Disponível em: <https://kinoelho.com.br/producao/vou-me-embora-para-paulista/> (17 min). Acesso em: 20/04/2024.

WEBER, M. **Economia e Sociedade**: Fundamentos da sociologia compreensiva. 2. Vol. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa São Paulo: Editora UnB, 2004.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

WOLF, J. O povo está preparadíssimo. (Entrevista de Mazzaropi). **In: Jornal Folha de São Paulo**: 2 de julho de 1978. Disponível em: useumazzaropi.org.br. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

ANEXO

ANEXO A - FILMOGRAFIA AMÁCIO MAZZAROPI

Produtora	Filme	Duração	Direção	Ano	Cor	Protagonista
Companhia Cinematográfica Vera Cruz	01 Sai da Frente	80min.	Abílio Pereira de Almeida	1952	P&B	Amácio Mazzaropi
	02 Nadando em Dinheiro	90min.	Abílio Pereira de Almeida	1952	P&B	Amácio Mazzaropi
	03 Candinho	95min.	Abílio Pereira de Almeida	1953	P&B	Amácio Mazzaropi
Fama Filmes e Produções Jaime Prades	01 A Carrocinha	98min.	Agostinho Martins Pereira	1955	P&B	Amácio Mazzaropi
Cinematográfica Brasil Filme	01 O Gato de Madame	90min.	Agostinho Martins Pereira	1956	P&B	Amácio Mazzaropi
Cinedistri (SP) e Cinelândia (RJ)	01 Fuzileiro do Amor	100min.	Eurides Ramos	1956	P&B	Amácio Mazzaropi
	02 O Noivo da Girafa	92min.	Victor Lima	1957	P&B	Amácio Mazzaropi
	03 Chico Fumaça	96min.	Victor Lima	1958	P&B	Amácio Mazzaropi
P.A.M. Filmes	01 Chofer de Praça	96min.	Milton Amaral	1958	P&B	Amácio Mazzaropi
	02 Jeca Tatu	95min.	Milton Amaral	1959	P&B	Amácio Mazzaropi
	03 As Aventuras de Pedro Malasartes	89min.	Amácio Mazzaropi	1960	P&B	Amácio Mazzaropi
	04 Zé Periquito	100min.	Amácio Mazzaropi, Ismar Porto (co-diretor)	1960	P&B	Amácio Mazzaropi
	05 Tristeza de Jeca	95min.	Amácio Mazzaropi	1961	Col.	Amácio Mazzaropi
	06 Vendedor de Linguça	95min.	Glauco Mirko Laurelli	1962	P&B	Amácio Mazzaropi
	07 Casinha Pequena	95min.	Glauco Mirko Laurelli	1963	Col.	Amácio Mazzaropi
	08 O Lamparina	104min.	Glauco Mirko Laurelli	1964	P&B	Amácio Mazzaropi
	09 Meu Japão Brasileiro	102min.	Glauco Mirko Laurelli e Amácio Mazzaropi	1964	Col.	Amácio Mazzaropi
	10 O Puritano da Rua Augusta	95min.	Amácio Mazzaropi	1965	P&B	Amácio Mazzaropi

P.A.M. Filmes	11	Corinthiano	98min.	Milton Amaral	1966	P&B	Amácio Mazzaropi
	12	Jeca e a Freira	102min.	Amácio Mazzaropi	1967	Col.	Amácio Mazzaropi
	13	No Paraiso das Solteironas	95min.	Amácio Mazzaropi	1969	Col.	Amácio Mazzaropi
	14	Uma Pistola para Djeca	90min.	Ary Fernandes	1969	Col.	Amácio Mazzaropi
	15	Bentão Ronca Ferro	100min.	Geraldo Afonso Miranda	1970	Col.	Amácio Mazzaropi
	16	O Grande Xerife	95min.	Pio Zamuner	1972	Col.	Amácio Mazzaropi
	17	Um Caipira em Bariloche	100min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi	1973	Col.	Amácio Mazzaropi
	18	Portugal... Minha Saudade	100min.	Amácio Mazzaropi	1973	Col.	Amácio Mazzaropi
	19	O Jeca Macumbeiro	87min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi	1974	Col.	Amácio Mazzaropi
	20	Jeca Contra o Capeta	97min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi	1975	Col.	Amácio Mazzaropi
	21	Jeca...Um fofoqueiro no céu	95min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi	1977	Col.	Amácio Mazzaropi
	22	Jeca e seu Filho Preto	104min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi	1978	Col.	Amácio Mazzaropi
	23	A Banda das Velhas Virgens	100min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi.	1979	Col.	Amácio Mazzaropi
	24	O Jeca e a Égua Milagrosa	102min.	Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi	1980	Col.	Amácio Mazzaropi
	25	Maria Tomba Homem. Título provisório em começo de produção	-	-	-	-	Amácio Mazzaropi

Fonte: Elaborado pela autora, extraído de: Museu Mazzaropi²⁹; Barsalini (2002); Fressato (2011).

²⁹ MUSEU MAZZAROPI. Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/filmes/>. Acesso em: 02/06/2022.