

# Bourekas e caipiras: Topol e Mazaropi<sup>1</sup>

José Gatti

## Introdução

A temática do personagem do meio rural e seus enfrentamentos com o mundo urbano se faz presente em diversas cinematografias e está na origem do cinema norte-americano, tendo sido abordada por D. W. Griffith e Frank Capra. Está também na origem do cinema brasileiro, e para isso bastaria citar um dos filmes de ficção mais antigos conhecidos realizados no Brasil, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, realizado em 1908 por Júlio Ferrez.

Em Israel e no Brasil, no entanto, essa temática atingiria seu apogeu nos anos 1960, com a consolidação de dois gêneros, o cinema boureka de Israel e o cinema caipira do Brasil – que podem ser vistos como dois gêneros cinematográficos contemporâneos e semelhantes. Os dois países produziram comédias retratando os conflitos de personagens oriundos do meio rural em seu processo de assimilação no meio urbano e obtiveram grande popularidade até o final dos anos 1970.

Neste trabalho específico meu foco sobre dois filmes em particular: *Sallah Shabbati*, dirigido por Ephraim Kishon em 1964, e *Chico Fumaça*, por Victor Lima em 1956. Pretendo também comparar o trabalho de dois atores centrais na história do cinema de seus países: Topol (que se tornaria celebridade internacional ao estrelar *O violinista no telhado*) e Mazaropi (ainda hoje muito popular no Brasil, apesar de seu último filme ter sido lançado em 1980).

Mas antes de passar a uma leitura desses filmes, recuemos um pouco mais no tempo, para entender um pouco do contexto das políticas de representação étnica no cinema israelense.

## **Problemática da representação étnica no cinema israelense**

A delicada tensão entre os dois principais grupos da população judaica em Israel remete até o começo do cinema israelense. Um dos primeiros filmes feitos no então novo país foi *Hill 24 Doesn't Answer* (*A Colina 24 não responde*, dirigido pelo britânico Thorold Dickinson em 1954), obra que enfatiza o heroísmo de uma porção de soldados em sua luta pela fundação do Estado de Israel. O mapa que abre o filme mostra um Estado de Israel rodeado por flechas agressivas vindo dos países árabes, definindo assim os inimigos. Os quatro protagonistas são representantes de algumas das forças que contribuíram para o estabelecimento do território israelense em 1948. Um irlandês católico se apaixona por uma garota judia, se sensibiliza pela luta dos israelenses por sua pátria e se envolve no conflito. Um jovem israelense, loiro, de ancestrais europeus, conhece seu inimigo frente-a-frente no deserto vazio: um ex-oficial nazista aliado ao exército egípcio. O terceiro protagonista é um jovem judeu americano que não consegue sair do país, onde estava a passeio, por conta da guerra; a batalha de Jerusalém faz com que nasça seu compromisso com a causa israelense. A quarta personagem é quase uma sombra: uma mulher bem morena e pequena, de origem iemenita. Sua história nunca é contada; a narrativa não abre espaço para fazê-lo. Ela eventualmente morre lutando, com a bandeira israelense dobrada nas mãos. Esta mulher é a personificação da lealdade. Não há história pessoal interferindo na metáfora. Seu silêncio oculta sua alteridade, tanto como mulher, quanto como judia sefaradita.

Os *sefaradim*<sup>2</sup> compõem um dos grandes grupos étnicos da comunidade judaica mundial. Sefaradita tem sua origem no termo Sfarad – ou Espanha – que marcaria a origem ibérica dessa população, expulsa e expurgada pela Inquisição após a Reconquista. Essas comunidades em diáspora se estabeleceram em diversas regiões, se estendendo do Marrocos à Índia e mesclando-se, aí, às comunidades judaicas que já existiam. O termo sefaradita, por extensão, é hoje aplicado a todos os judeus que têm sua origem no chamado Oriente Médio<sup>3</sup>, que falam ladino (dialeto derivado do espanhol antigo e falado em muitas regiões da Europa mediterrânea, nos Bálcãs e na Turquia), que falam árabe (como os judeus iraquianos, cuja ascendência remonta à antiga Babilônia e que jamais estiveram na Espanha) ou outras línguas (como as comunidades judaicas da Pérsia e da Índia).

Os *asquenazim* compõem o outro grande grupo judaico. O termo asquenazi, que se originou na Idade Média, no vale do Reno, está identificado com a cultura alemã e geralmente designa a população judaica europeia de fala ídiche, um dialeto do alemão tradicionalmente falado na Europa e escrito com caracteres hebraicos.<sup>4</sup> Theodor Herzl, o idealizador do sionismo, era de origem asquenazi – como é, ainda hoje, a elite política do Estado de Israel. Outro termo que será usado neste ensaio é *sabra* – originalmente o nome de um cacto, espinhoso por fora mas macio por dentro – e que designa as

gerações de israelenses (em sua maioria, asquenazim) nascidos no próprio Estado de Israel. E ainda *kibutzim*, que designa os habitantes dos kibutz, ou fazendas coletivas, que formavam o núcleo central da proposta socialista do sionismo original.

Após a fundação do novo país, em 1948, os sionistas tiveram dificuldades em atrair os imigrantes sefaradim para seu projeto. Os sefaradim não haviam passado pelo holocausto; os sefaradim estavam razoavelmente bem-estabelecidos há muitas gerações; eles gozavam de relativa tolerância religiosa e étnica em seus países (como o Iraque, por exemplo). A situação política internacional, no entanto, mudaria radicalmente esse cenário. A partir da Guerra de Suez, em 1956, os israelenses iniciaram uma campanha para recrutar imigrantes sefaradim, muitos deles oriundos de regiões rurais. Eles serviriam, por várias gerações, de mão-de-obra barata à elite israelense – geralmente asquenazi. Essa situação revela, portanto, uma fronteira étnica e social entre os próprios judeus israelenses (Shohat, 1988: 27).

Essa situação se vê refletida no próprio cinema israelense. Por suas origens étnicas e nacionais, atores e atrizes sefaraditas foram recrutados pelo cinema israelense, até os anos 1980, para desempenhar papéis de personagens palestinos e árabes em geral.<sup>5</sup> Trata-se de uma perversa política de elenco, que marcou toda uma fase da história daquela cinematografia. O mapa que abre *Hill 24 Doesn't Answer*, por isso mesmo, fica muito mais complexo do ponto de vista sefaradita. É que esses países que rodeiam o novo estado são justamente os países de origem da maioria dos judeus sefaradim, onde suas comunidades viveram por muitos séculos – até a fundação de Israel.

## Boureka

Os sefaradim continuariam praticamente calados no cinema israelense até 1964, quando foi produzido o filme *Sallah Shabbati*, que deu início ao gênero de comédia que veio se chamar filme *boureka* – que é o nome de um pastel típico da culinária sefaradita.

O diretor de *Sallah Shabbati*, Ephraim Kishon, o produtor Menachem Golan e o ator Haym Topol são judeus asquenazim, assim como a maioria da equipe do filme. No entanto, eles foram os primeiros israelenses a dar voz a protagonistas sefaradim no cinema israelense.

Na abertura do filme, um avião aterrissa em Israel, trazendo a família Shabbati para a Terra Prometida. Esta cena retrata um evento que se repetiria milhares de vezes, desde a fundação de Israel: a chegada dos imigrantes. O sonho da Terra Prometida foi contado desde o registro do primeiro exílio judeu de Canaã. Este sonho foi recontado de diferentes formas, sob diferentes perspectivas. Ele foi lembrado para dar sentido mitológico para eventos tão diferentes como o retorno da Babilônia e o retorno do Egito, que ocorreram em diferentes épocas e por diferentes motivos.

Ele também foi lembrado e reformulado sempre que algum grupo judeu tinha que ser removido de um local para outro, tal como aconteceu quando eles foram forçados a seguir os árabes no seu exílio da península Ibérica.

Mas este sonho parece ter perdido a sua qualidade mitológica quando o sionismo foi concebido. Com a intenção de defini-lo, Maxime Rodinson escreveu que

A palavra “Sionismo” foi criada no final do século dezenove para designar uma coleção de movimentos variados cujo elemento em comum foi seu plano de criar um território ou centro espiritual, geralmente a ser localizado na Palestina, para todos os judeus do mundo (1983: 137).

Não deveria ser difícil, para um asquenazi, captar o sentido da figura ideológica do sionismo, já que este realmente responde a uma situação histórica e politicamente insuportável – a da contínua opressão dos judeus na Europa. Sob esta perspectiva, a Terra Prometida pelo projeto sionista é claramente vislumbrada como uma solução para a sobrevivência diante de uma situação desesperadora. Os *pogroms*, ou massacres esporádicos de aldeias judaicas na Europa Oriental, eram comuns até o início do século XX; mais tarde, com a ascensão do nazismo, o holocausto veio radicalizar essa tendência: ele significava extermínio total.<sup>6</sup>

A chegada de grupos sefaradim em Israel foi o resultado de muitas causas. Para começar, a propaganda sionista tendia a atrair comunidades judaicas estabelecidas no mundo árabe com o atrativo de uma possível Terra Prometida que significaria melhor qualidade de vida, bem como a realização do antigo sonho. No entanto, os dois exemplos podiam não ser tão atraentes para os chamados judeus orientais. Essas comunidades estavam geralmente bem integradas em seus países, frequentemente desfrutando do conforto de um *status* econômico, social e político elevado. Evidentemente, o sonho tinha um peso diferente para os ashkenazi, na Europa.

Outra causa contribuiu para o deslocamento dos judeus sefaradim dos países árabes. Ainda segundo Rodinson: “O problema dos palestinos, criado pelo sionismo e composto pelo seu triunfo local, espalhou ódio dos judeus nos países árabes, onde o anti-semitismo fora antes desconhecido” (1983: 111).

Querendo ou não, os judeus sefaradim tiveram que encarar uma nova realidade política de 1948 em diante. A realidade de Israel, à primeira impressão, parece mostrar que o sionismo trouxe um destino comum para todos os judeus. Mas, por outro lado, as contradições internas do processo que levou à formação do estado podem ter ajudado a mostrar que os judeus *não* compartilham destinos em comum, assim como quase não compartilham ancestrais em comum. Ella Shohat escreve que

Embora o sionismo alegue providenciar uma terra natal para todos os judeus, esta terra não foi oferecida a todos com a mesma generosidade. Judeus sefaradim foram inicialmente trazidos a Israel por motivos especificamente europeu-sionistas, e uma vez lá eles foram sistematicamente discriminados por um sionismo que empregou suas energias e recursos naturais diferentemente, para a vantagem consistente dos judeus europeus e para o detrimento consistente dos judeus orientais (1988: 2).

*Sallah Shabbati* depende das próprias diferenças entre os asquenazim e os sefaradim para seus efeitos humorísticos. A esposa de Sallah reconhece essas diferenças: quando ela o alerta de que seu vizinho e companheiro de gamão “é um asquenazi”. Sallah faz pouco caso e afirma que “Os judeus são todos iguais”.

Mas o filme não é especificamente sobre a família judaica, como a cena inicial no aeroporto poderia levar a platéia a imaginar. A escolha de uma família sefaradita é no entanto essencial para o enredo, que busca mostrar um contraste entre ignorantes e esclarecidos, retrógrados e progressistas. O roteiro nega, assim, supostos valores antigos e promove outros, supostamente modernos.

Um artigo não-assinado, publicado pelo Sunday Telegraph em 2 de julho de 1967, de Londres, descreve o filme como “Uma comédia séria (sic) sobre um velho judeu reacionário trazido do oriente conservador para a progressividade movimentada de Israel moderno”. Porém, por mais depreciativo aos sefaradim que seja, o filme marca um dos eventos culturais pioneiros em Israel, e expõe diferenças étnicas que só muito mais tarde seriam assimiladas por outras mídias israelenses. Aliás, seu sucesso estabeleceu a firmação do gênero boureka, que produziu comédias com protagonistas sefaradim e abasteceu a indústria cinematográfica israelense por quase duas décadas. No entanto, em *Sallah Shabbati* essas diferenças têm fronteiras claras, sendo cuidadosamente desenhadas à luz das situações cômicas.

Mas não seria justo dizer que o filme caracteriza o mundo de Sallah como uma sociedade desesperançosamente fraturada. A formação de pares interétnicos promovida pela história colabora com o projeto utópico de uma população israelense, que deveria ter a contribuição das diferentes comunidades que teriam vindo formar uma sociedade israelense – um cadinho para todos os judeus.

Os créditos de abertura do filme mencionam a perseverança e a coragem dos primeiros imigrantes de Israel, mas não usam a palavra “sefaradim” para definir o grupo cultural ou étnico. A premissa fica subentendida: em Israel as diferenças estão de alguma forma fadadas a serem percebidas, mesmo que não sejam mencionadas nos créditos ou nos diálogos. E enquanto o texto dos créditos se torna evidente ao utilizar o tempo verbal no presente, a história de Sallah pertenceria ao passado. Aliás, a sinopse oficial de *Sallah Shabbati*, distribuída pelos distribuidores norte-americanos, informa que

Desde o nascimento do Estado de Israel, em 1948, aproximadamente um milhão de judeus, do Leste e do Oeste, se dirigiram à terra dos seus antepassados. Naqueles tempos difíceis, o governo instalou, relutantemente, acampamentos transitórios temporários onde os novos imigrantes moravam em cabanas até que pudessem obter casas apropriadas. A enorme tarefa de unir as várias e desesperadas tribos de Israel foi implementada, com grande entusiasmo, por toda a comunidade de pioneiros que, ao lado do governo, montaram uma poderosa infra-estrutura para a absorção dos imigrantes (De Nave, 1965).

Expressões como “relutantemente” e “entusiasmo” trazem uma irônica ambiguidade, já que o filme retrata funcionários do governo impacientes, kibbutzim céticos e membros de partidos políticos intrusivos – todos lidando com os recém-chegados.

O hebraico moderno, como língua nacional, desempenha um papel essencial no esforço de anular as diferenças – apesar da pronúncia, que frequentemente denuncia as origens ou a classe social de cada um. Não surpreende que a família Shabbati chegue em Israel falando hebraico fluente, o que pode ser interpretado como uma carteira de identidade diegética – por mais inverossímil que seja, pois eles provavelmente falariam árabe, farsi ou ladino em sua comunidade de origem. Desse modo suas ligações com o mundo árabe ficam menos visíveis, assim como fica claro e indiscutível que Israel é seu lugar.

A fim de superar as singularidades étnicas e representar a construção de uma identidade hegemônica *sabra* (que deveria ser o resultado “natural” de uma miscigenação israelense), no filme as diferenças entre os próprios sefaradim são niveladas. Assim como a designação “oriental” não define com clareza nenhum grupo étnico ou cultural (pois poderia incluir indivíduos de ambientes tão diversos como Marrocos, Turquia, Iêmen ou Índia), a construção de Sallah como personagem segue um padrão que pode bem ser definido como pan-sefaradita. Num esforço evidente de assegurar sua aceitação pelo público israelense, o material promocional do filme avisa que

A roupa de Sallah não pertence apenas a um país do Oriente Médio, mas a todos: seu cinto de pano é típico do imigrante curdo; a boina vem da África do Norte; a camisa de Damasco; ele é um personagem montado a partir do desajeitado judeu oriental. Seu modo de falar é pura invenção, um sotaque de nenhum país em particular – e ao mesmo tempo representa todos eles. Pois todas as várias tribos orientais de Israel o reconhecem como seu (De Nave, 1965).

Mas *Sallah Shabbati* vai além da representação do povo sefaradita. O filme é, de fato, mais ambicioso. Ao retratar a bem-sucedida assimilação do imigrante no novo

país, o filme reúne imagens de diferentes situações que poderiam resumir o país como um todo. Esse esforço não passaria em vão para os críticos euro-ocidentais, como o crítico Cecil Wilson, do *Daily Mail* de Londres, que definiu o filme, em 28 de junho de 1967, como “uma comédia com atmosfera de documentário”. Seguindo desse modo o mesmo padrão composto da construção do judeu sefardita, o filme apresenta locais e personagens que criam uma sinédoque de Israel. (Nem seria preciso dizer, palestinos e árabes-israelenses estão absolutamente excluídos desta sociedade ideal).

Como uma geografia fílmica do país, *Sallah Shabbati* apresenta três locais visíveis, todos localizados em Israel: o *ma'abara* (ou acampamento de trânsito dos imigrantes), o *kibutz* e a *cidade*.

O *ma'abara*, desde os créditos de abertura até o final do filme, é insistentemente descrito como o lar temporário (isso está indicado na própria etimologia do termo em hebraico) dos imigrantes. Como a pesquisadora Ella Shohat assinala, essa transitoriedade poderia durar vários anos,<sup>7</sup> mas o filme minimiza esse fato.

As condições precárias do assentamento são relativamente expostas no filme. Tetos cheios de goteiras, barracos semidestruídos, promiscuidade doméstica e falta de equipamentos básicos são mostrados desde que a relutante família Shabbati chega a Israel. É que eles esperavam habitações mais sólidas, como convém a um sonho de Terra Prometida.

O espaço do *ma'abara* é mais detalhadamente descrito em três locais específicos: a residência dos Shabbati, a varanda de seus vizinhos asquenazim (onde está instalado um relógio cuco cuja tecnologia fascina o retrógrado Sallah) e o bar, onde os homens se encontram.

O *ma'abara* é melhor entendido em oposição à residência prometida para os imigrantes. Quando eles descobrem uns apartamentos recém-construídos e vazios, os Shabbati ingenuamente acham que eles mesmos serão os moradores, e por isso mesmo invadem o espaço. Sua ignorância é enfatizada quando eles tentam lidar com água encanada e portas deslizantes, como se não existissem em seu país de origem. Mas sua ilusão desvanece quando a administração do conjunto habitacional os expulsa de volta para o *ma'abara*.

O filme não mostra com clareza a arquitetura pobre desses apartamentos, nem sua localização. Além disso, fica difícil estimar as distâncias entre o *ma'abara*, o *kibutz* e a cidade no espaço fílmico. Se o conjunto habitacional está ligado a um desses espaços, certamente será o do *ma'abara*, ainda que o filme reafirme a mudança radical do campo de transição para os “brilhantes e modernos apartamentos”, como a resenha do *Sunday Times* os descreve em julho de 1967.

Enquanto que os filhos de Sallah conquistam o acesso ao *kibutz* (através do casamento), sua residência (assim como a dos outros imigrantes, incluindo o vizinho asquenazi) eventualmente se fixa no conjunto habitacional. O que o filme deixa de

mostrar, no entanto, é que em Israel esses conjuntos são geralmente construídos em zonas rurais próximas das fronteiras com os países árabes, sendo portanto sujeitos a ataques em tempo de guerra. Mesmo que representem um melhoramento em relação ao ma'abara (com instalações sanitárias, por exemplo), essas residências mantêm muitas de suas características – os habitantes são segregados da cidade e do kibutz, e são organizados de acordo com a administração central e com os proprietários dos meios de produção.

A cidade, à qual os Shabbati têm acesso bastante limitado durante o filme, praticamente não é mostrada, com a exceção de uma residência asquenazi. Sallah rouba um cão qualquer do kibutz e tenta “devolver” o animal por uma recompensa a um casal que havia perdido seu cãozinho (chamado Putzi). O casal asquenazi se sente ameaçado pela presença de Sallah e do enorme cão (que, num gesto iconoclasta, os kibutzim tinham batizado de Jeremias) – e aceitam pagar a recompensa.

Esse confronto reafirma o *status* marginal e malvisto a que o imigrante sefardita é reduzido, assim como seu comportamento selvagem. Este é o único momento do filme que mostra Sallah cometendo um verdadeiro crime. Obviamente Sallah também descumpra a lei quando tenta vender seu voto (para vários partidos ao mesmo tempo), mas isto é minimizado por sua ignorância dos procedimentos democráticos, além de sua cumplicidade com o vizinho asquenazi, que tem a mesma prática. Além disso, o roubo serve para enfatizar seu desprezo pela honestidade e pela propriedade coletiva do kibutz. Isso é reafirmado, por exemplo, quando Sallah tenta “vender” sua filha a um pretendente do kibutz.

A cidade é, assim, um lugar para o qual o imigrante sefardita não está preparado, um lugar em que ele pode acabar virando criminoso. Sallah não faz parte da cidade; ele ameaça sua estabilidade, o que é metaforizado no casal amedrontado pelo sefardita.

Mas é no kibutz, a fazenda coletiva, onde boa parte da diegese do filme se desenvolve. Como a tela mostra, essa instituição está longe dos princípios que nortearam sua fundação. A vida coletiva é debochada, o comportamento democrático é demolido, o trabalho socializado é retratado como farsa. O kibutz se rende à mão-de-obra terceirizada sob o manto da ajuda humanitária aos desempregados do ma'abara – e isso serve de metáfora para a situação econômica do país.

Sallah tenta bancar o esperto quando contratado pelo kibutz. O filme, no entanto, se concentra antes em sua astúcia (assim como na corrupção dos kibutzim), do que em seus possíveis direitos de trabalhador. Seu comportamento, no contexto do kibutz, é portanto negativo: ele rouba o cão, tenta vender a filha e faz o possível para receber a maior paga pelo menor esforço. Apesar do filme não ser simpático aos kibutzim, sua superioridade cultural e política não é absolutamente subestimada. Não é gratuito que Sallah se refira aos kibutzim como “o governo” e

eles representam, por excelência, a corporificação do projeto sionista quando formulado por Theodor Herzl.

Mas os créditos de abertura se referiam aos “pioneiros” e mesmo que os kibutzim pareçam merecer esse título, há uma personagem no filme que é pioneiro e, ao mesmo tempo, não é associado a nenhum dos locais mencionados acima. Trata-se do mercurial Neuman, o taxista que ajuda a Sallah a conhecer o modo de vida israelense, que faz uma proposta por sua filha e que circula na companhia de turistas estrangeiros. Seu papel de mensageiro o mantém distante tanto do kibutz quanto do ma’abara. Nunca vemos onde mora. Suas observações sarcásticas sobre as instituições israelenses o aproximam dos autores do filme, que apresentam os personagens – tanto asquenazim quanto sefaradim – no mesmo tom sarcástico.

Todavia, um quarto local não é retratado, mas sua presença é sentida através de todo o filme, pois simboliza o país de origem negado, estéril e selvagem dos sefaradim: o deserto. Devo notar aqui que essa é uma generalização comum e pejorativa das culturas sefaraditas, já que ideologicamente faz referência a noções pré-concebidas daquele povo e seu meio ambiente. Trata-se de uma representação problemática, pois nem todos os sefaradim são originários do deserto. E, mesmo assim, o próprio deserto não é necessariamente “estéril e selvagem”. Entretanto, é nesse sentido pejorativo que Ziggi, o kibutzinik sabra, se refere ao deserto de origem dos Shabbati. Ele é imediatamente repreendido por sua namorada Habooba, filha de Sallah.

Na realidade, a história registra inúmeras culturas rurais e urbanas que floresceram (e ainda florescem) em regiões desérticas, em todo o mundo. Com 60% de seu território em área de deserto, os próprios israelenses desenvolveram técnicas agrícolas que transformaram áreas áridas em plantações e núcleos urbanos.

O rótulo que aplicam aos sefaraditas como originários do deserto pode ter suas raízes na mescla de temor e desprezo que, por mais de mil anos, os europeus cultivaram a respeito dos árabes, dos africanos e de muitos povos asiáticos. A geografia europeia não tem desertos, que foram vistos como o ponto de partida de invasões que ameaçaram a hegemonia europeia em diversos momentos da história. Assim, esse ponto de vista é inevitavelmente associado aos asquenazim, já que é esse o grupo que assume suas raízes europeias.

Por outro lado, judeus não-asquenazim viveram tradicionalmente em ambientes urbanos, antes e depois do exílio dos sefaraditas da península ibérica. Entre as comunidades sefaraditas mais notáveis, como as de Alexandria, Bagdá e Smirna dificilmente poderiam ser identificadas com ambientes rurais ou desérticos. Efetivamente, as origens de Sallah Shabbati não são nem urbanas nem rurais: espectadores são informados, no entanto, de sua total incapacidade de desempenhar tarefas rurais *ou* urbanas.

Ao chegar em Israel, Sallah se declara sapateiro, após ter ouvido seu predecessor na fila da imigração dizer o mesmo. Mas as autoridades não estão ligando para expe-

riências prévias, pois são todos rapidamente designados a tarefas de florestamento, isto é, trabalho braçal. E, mesmo assim, o “charmoso valentão” fracassa na tarefa de plantar árvores para o projeto de florestamento do kibutz. Entretanto, ele é mais do que ignorante. Cecil Wilson, no Daily Mail de Londres, em 28 de junho de 1967, o descreve como “o mais espertalhão e preguiçoso de todos, um velho judeu oriental, barbado, esfarrapado e esmulambado cujos pés estão claramente lhe matando; um largado profissional que faz o máximo para fazer o mínimo”. O Sunday Telegraph de Londres foi mais longe, ao afirmar que Sallah “molesta sua esposa, rouba de seus filhos e leiloa sua filha pelo maior preço”.

Sua nebulosa origem no deserto é assim marcada por uma aura selvagem e primitiva. Entretanto, ele retém alguns traços do “bom selvagem”. Sua recusa em plantar árvores pode ser interpretada tanto como preguiça como um protesto contra os esforços de propaganda do kibutz, já que o florestamento é apresentado sucessivamente como o resultado *exclusivo* da ação específica de doadores norte-americanos que vêm visitar “suas florestas”. Esta seqüência do filme, aliás, foi duramente criticada em Israel, cujo governo depende do fluxo de investimentos norte-americanos.

Essa aura selvagem é reafirmada nos divertidos números musicais, em que o estilo sefaradita é oposto às políticas culturais hegemônicas “sérias”, que promovem a música erudita européia. Apesar dos personagens asquenazim serem eventualmente seduzidos pela música popular sefaradita, a performance de Sallah é restrita ao espaço exótico do bar no ma’abara. Isso é enfatizado pelas referências abertamente eróticas e sensuais das letras – algo que dificilmente poderia ser considerado oficialmente “cultural”, pelo menos à época da produção do filme. Ele canta e a câmera explora o movimento de seus quadris, enquanto a letra fala das virtudes de se fazer filhos e se manter famílias grandes.

Na realidade, a música é uma das únicas manifestações sefaradim que merecem elogios em *Sallah Shabbati*. Até os caçadores de voto asquenazim se juntam à cantoria do bar. Os realizadores do filme, no entanto, deixam claro que o primitivismo da música tem uma qualidade nostálgica, pois se refere a um mundo desaparecido:

A música de fundo deste filme excepcional (...) garante o aplauso da crítica, pois seus compositores mesclaram belamente os ritmos e compassos do velho mundo oriental de onde Sallah e sua família foram arrancados, com a tecnologia do século XX de Israel (De Nave, 1965: 5).

Desse modo, Israel representa a oportunidade que os Shabbati têm para redimir seu modo de vida retrógrado. É sua chance de serem admitidos no século XX.

## Caipira

O tema de oposição e conflito entre o povo da roça e o povo da cidade, como afirmei acima, está presente em muitas cinematografias do mundo. Os filmes podem divergir enormemente, de acordo com os padrões de cultura, etnicidade e classe social envolvidos. Mas numa primeira vista, esses filmes podem ser (ainda que grosseiramente) classificados em dois grandes grupos: os melodramas, que geralmente mostram o povo da roça frustrado ou corrompido pela cidade, e as comédias, que quase sempre mostram o triunfo do povo da roça no novo contexto. É um tema recorrente nos filmes norte-americanos – mas é especialmente fora de Hollywood que o cinema expressa essa oposicionalidade como um conflito de significado político – seja ele explícito ou não. Esse conflito emerge em vários dos filmes mexicanos protagonizados por Cantinflas; foi assunto corrente dos neo-realistas e reapareceria nos Cinemas Novos de lugares tão distantes entre si como o Brasil, a Bolívia e a África.

Este tema se tornou o próprio eixo do gênero *caipira*, que floresceu no cinema brasileiro desde o início de sua história e que teria produção razoavelmente constante a partir da década de 1930.

Os filmes caipiras têm forte ligação com o mundo dos teatros de circo, que até poucos anos atrás ainda circulavam pelo interior brasileiro, e que apresentavam pantomimas, esquetes cômicos e música sertaneja.<sup>8</sup> Esses filmes também marcaram fortemente o cinema paulista, fazendo paralelo, dentro do gênero comédia, ao cinema das chanchadas carnavalescas produzido no Rio de Janeiro e derivado em boa parte das práticas e convenções do teatro de revista urbano, como lembra João Luiz Vieira em seu ensaio “*A chanchada e o cinema carioca*” (in: Ramos, 1987). As chanchadas também podiam trazer personagens caipiras, mesclando os gêneros – como é o caso do antológico *O homem do sputnik* (Carlos Manga, 1959), em que Oscarito desempenha o papel de um criador de galinhas do interior que descobre um satélite caído em seu galinheiro e se envolve, em plena Guerra Fria, numa conspiração internacional em Copacabana.

Mas esses filmes diferem nitidamente daqueles estrelados por Mazzaropi. O tom dominante de seus filmes é dominado pela presença de seu personagem (que sofre poucas variações de filme para filme, sendo quase sempre identificado como *o Jeca*); os números musicais importantes são geralmente protagonizados pelo próprio Mazzaropi; roteiros, cenários, figurinos e *mise-en-scène* giram invariavelmente em torno de sua atuação.

E foi a partir da estreia de Amácio Mazzaropi, em 1952, que o cinema caipira viria se tornar efetivamente uma indústria. Mazzaropi fundou seus estúdios – a PAM Filmes – em Taubaté, SP – em 1959 e manteria suas atividades até sua morte em 1981. Quando Mazzaropi ganhou popularidade, nos anos 1950, a imigração rural

estava em plena ascensão. À época, cerca de 70% da população brasileira vivia no campo; nos anos 1970, quando essa proporção estava simetricamente invertida, os filmes de Mazaropi atraíam enormes filas nos cinemas do centro de São Paulo – e boa parte dos espectadores vinha originalmente do meio rural.

Mazaropi se especializou no personagem do caipira em confronto com o meio urbano, “desenvolvido”. Por isso mesmo muitos de seus filmes têm elementos em comum com os filmes bourekas do cinema israelense. As diferenças, no entanto, também se fazem notar com clareza.

No cinema brasileiro, caipiras e urbanos pertencem ao mesmo país e têm origens comuns – e, a despeito dos diferentes modos de vida, a maioria é fruto da miscigenação de europeus, africanos e indígenas. A língua é a mesma, apesar do ataque dos caipiras ser menosprezado pelos urbanos<sup>9</sup>. Mas mesmo que as diferenças étnicas sejam minimizadas<sup>10</sup>, nos filmes caipiras as diferenças de classe permanecem como elemento importante na geração de conflitos – nos filmes de Mazaropi, o caipira geralmente representa o migrante recente, empobrecido, que batalha pela aceitação social e uma possível assimilação no meio urbano.

No cinema boureka as diferenças étnicas são mais enfatizadas que as diferenças de classe; ainda assim, estas não estão nada ausentes de filmes como *Sallah Shabbati*. Afinal de contas, como já vimos, o protagonista serve de mão-de-obra barata para o kibutz. Essa seqüência aponta claramente para a reprodução da exploração de classes no contexto da instituição cooperativa que é pedra fundamental do sionismo pioneiro. A partir do momento em que Sallah é estigmatizado como grosseiro, desabilitado e preguiçoso, as diferenças de classe se misturam às diferenças étnicas e culturais. Pois o “judeu oriental” já é marcado como retrógrado desde o início. Ainda assim, o comportamento geral em relação a esse personagem é de simpatia e não hostilidade. Apesar de se envolver em atos desonestos, o filme não parece condená-lo e, de certa forma, faz a apologia desses atos. O argumento básico que atenua a falta de Sallah é semelhante àquele usado para perdoar as faltas cometidas pelo caipira: a ignorância. Além disso, os erros de Sallah são vistos como resultado de sua origem no “deserto” – o que pode ser identificado com suas origens no “mundo árabe”. No filme fica evidente, assim, que os israelenses representam o mundo moderno, “ocidental”, em oposição ao retrógrado “meio oriente”, como afirma Ella Shohat. Do mesmo modo, o caipira vem de um ambiente carente de equipamentos básicos, como escolas e água tratada. Seu estigma é assim justificado pelos cidadãos brasileiros, que anseiam por se identificar como parte do mundo civilizado da Europa e da América do Norte.

Essa ansiedade é exposta com clareza num dos filmes mais populares protagonizados por Mazaropi: *Chico Fumaça*, que, como argumentarei aqui, apresenta muitas similaridades com *Sallah Shabbati*.

Chico Fumaça se torna célebre por “salvar o trem”, que passa ao lado de seu barraco, de sofrer um trágico desastre. Ele consegue avisar o maquinista que uma

tempestade abriu um buraco na linha. Por acaso, um político da capital (lídimo representante do Partido Oportunista) estava entre os passageiros e resolve premiar Chico com dinheiro, um cheque a ser entregue na Capital Federal (na época, o Rio de Janeiro). A partir daí, o pobre Chico que, como ele mesmo diz, tinha como maior distração observar a máquina de cortar mortadela do armazém de seu Elias, enfrentará diversas situações, como uma apavorante viagem de avião, vistas vertiginosas de arranha-céus e ameaçadoras vedetes do teatro rebolado, aliadas a gangsteres (todos de olho no polpudo cheque). Chico eventualmente vence seus adversários com sua engenhosidade ingênua. Nesse ponto, ele parece não estar investido da malícia de Sallah, seu correspondente israelense. Mas as semelhanças são muitas.

Os dois protagonistas vendem seus votos a partidos diferentes, vivem sob tetos cheios de goteiras e passam por apuros ao lidar com dispositivos do mundo moderno, como burocratas e aviões. Os dois apresentam performances musicais que são “elogiadas” pelos personagens “modernos”. As palavras de Chico Fumaça são frequentemente malentendidas ou simplesmente rejeitadas. Isso ocorre, por exemplo, quando Chico expressa seu afeto por sua vaca, Mimosa – cidadãos de alta classe ficam chocados ao perceber que ele *não* está falando de sua noiva.

Topol e Mazzaropi apresentam gestualidades similares em suas performances. Eles caminham ligeiramente curvados para a frente, como se tivessem passado muito tempo de suas vidas capinando. Essa postura pode sugerir ainda pronta submissão e, ao mesmo tempo, maliciosa suspeita – mesmo que, no caso de Chico Fumaça, esta seja minimizada por sua recorrente ingenuidade. Essa atuação característica pode ser traçada tanto às convenções do circo-teatro brasileiro (que tem suas origens no teatro popular europeu da Idade Média) quanto ao teatro centro-europeu (que alimenta as performances do cinema boureka).<sup>11</sup> A criação grotesca do forasteiro – marcada por gestos exagerados, hiperbólicos – é no entanto gerada pelo discurso do nativo. É a perspectiva do Brasil “moderno” que prevalece no *Chico Fumaça* de Mazzaropi; é a visão asquenazi e sionista dos sefaradim que vemos no gênero boureka. O grotesco é quase sempre concentrado na representação do “outro”. Talvez por isso o material promocional de *Sallah Shabbati* para sua distribuição nos Estados Unidos tenha afirmado que

O protagonista Sallah é um herói oriental, e em seus conflitos com funcionários, kibutzniks e outros, ele é o judeu oriental mais retrógrado, enfrentando os judeus mais “avançados” da Europa – e se sai muito bem! Isso fez de Topol um herói incontestado dos judeus orientais, e ele é adorado por eles – apesar de Topol ter nascido em Varsóvia! (De Nave, 1965: 6).

Este é, assim, um duplo *tour-de-force* da ficção: Sallah triunfa apesar de seu atraso; Topol triunfa como “oriental”, apesar de suas supostas origens européias.<sup>12</sup>

E Chico vence a maldade dos malandros urbanos, apesar de sua ignorância caipira.<sup>13</sup>

Mas nem o caipira nem o sefardita parecem se “assimilar” totalmente a seus novos ambientes sociais. Isto é algo que apenas seus filhos, da geração seguinte, poderão conquistar. No filme israelense, apesar do “aparato todo-poderoso” criado pelos pioneiros para receptor os imigrantes, a sinopse oficial alerta o espectador que “este filme trata de um dos maiores fracassos desse aparato todo-poderoso” (De Nave, 1965: 6). Parece, portanto, ser inútil. Parece que o sefardita permanecerá sefardita, especialmente agora, em que as singularidades étnicas de palestinos e israelenses se tornam mais agudas.

Quanto ao caipira, já conhecemos sua história. Ele perdeu sua pequena propriedade (quando a tinha); migrou para a periferia da cidade grande ou permaneceu nas favelas das cidades menores. Os latifúndios monocultores, altamente mecanizados, se estenderam sobre suas terras e utilizam sua mão-de-obra por uns poucos meses do ano. Se não estiver desempregado nas favelas da capital, o caipira deve sobreviver como boia-fria.<sup>14</sup>

Os dois gêneros cinematográficos, portanto, têm seus contextos históricos definidos, que marcam a transição dos imigrantes do mundo rural para o mundo urbano. As novas gerações – completamente assimiladas ou não – talvez não se identifiquem mais com esses personagens, que permanecem ligados a um mundo nostálgico. Atualmente, a mídia eletrônica parece aproximar o rural e o urbano, relegando o caipira ao passado.<sup>15</sup> A própria diferenciação entre os termos *caipira* e *sertanejo* é significativa desse distanciamento. No Brasil, no entanto, as diferenças de classe entre esses mundos permanecem, mesmo que o cinema caipira não seja mais produzido. Resta saber se o cinema brasileiro continuará retratando essas diferenças, mesmo que novos gêneros tenham de ser concebidos.<sup>16</sup>

*José Gatti*

Professor da Universidade Federal de São Carlos e da  
Universidade Federal de Santa Catarina  
zegatti@uol.com.br

## Notas

1. Agradeço a Maria Antonia Girardello Gatti, acadêmica de História na UFSC, pela assistência na tradução e pelos comentários oportunos. Agradeço à professora Ella Shohat, New York University, pela orientação preciosa. Agradeço também às professoras Bárbara Heller e Solange Wajnman, Universidade Paulista, pela luz lançada sobre as questões judaicas.

2. O uso corrente pela comunidade judaica no Brasil é *sefardita* (plural *sefardim*) e *asquenazi* (plural *asquenazim*); o dicionário *Aurélio* registra as formas *sefardita(s)* e *asquenazita(s)*.

3. Sobre a problemática desta denominação, vide Said (2001). Sobre essa geografia ideológica, que define o “ocidental”, vide também Gatti (1997).
4. Algumas comunidades judaicas européias, mais assimiladas a seus países de estabelecimento, não se alinhavam (até pelo menos a Segunda Guerra Mundial) a nenhuma dessas categorias. Era o caso da família de Thomas Mann, que se considerava parte da comunidade (religiosa) judaica, mas se considerava ao mesmo tempo *alemã* – e não necessariamente asquenazi – e não falava ídiche. O mesmo pode ocorrer com judeus provenientes da Índia ou da Ásia Central, que não se vêm como sefaraditas, nem falam ladino – mas que freqüentemente são assim designados quando chegam ao Estado de Israel.
5. O cinema atualmente realizado em Israel já rompeu com essa segregação, incluindo atores e atrizes de origem sefaradita e árabe em seus elencos para representarem diferentes personagens.
6. Nenhum outro grande grupo étnico enfrentou tal ameaça na Europa, exceto grupos menores como os bascos e os ciganos.
7. Agradeço à profa. Ella Shohat pela informação sobre a etimologia de ma’abara. No caso dos campos de refugiados palestinos, essa “transitoriedade” tem durado várias gerações.
8. Um desses circos pode ser visto em *A estrada da vida*, filme realizado por Nelson Pereira dos Santos em 1980 e estrelado pela dupla Milionário e José Rico.
9. Esse cenário, no entanto, vem se modificando nos últimos anos. Dois exemplos podem ser dados: em primeiro lugar, a promoção de festas de peão de boiadeiro, que vêm se aproximando do modo de produção dos rodeios norte-americanos, tem trazido para o centro da cena um caipira urbanizado, motorizado com sua *pick up* (imaginário que também informa o mundo da canção sertaneja – aqui não mais *caipira* – contemporânea); e ainda personagens como José Dirceu, que foi ministro-chefe da casa civil do governo Lula, que trazem o sotaque caipira para o mundo da política oficial.
10. O Jeca de Mazaropi é geralmente identificado como “branco”. Isso viria a ser confirmado em um de seus filmes dos anos 1970, *Jeca e seu filho preto*, filme extremamente conservador, que combate a miscigenação e promove a segregação racial.
11. Sobre o grotesco no teatro europeu, vide Bakhtin (1984, cap. 5).
12. Apesar do ponto de exclamação do material promocional do filme, Topol nasceu, de fato, em Israel.
13. E, poderíamos acrescentar, Amácio Mazaropi triunfa como o caipira, apesar de suas origens urbanas: ele nasceu na capital de São Paulo.
14. Ou ainda na melhor, mais utópica e otimista das hipóteses, o caipira se ajustou à cidade, como o protagonista de *A marvada carne* (1985), filme em que André Klotzel revisita o gênero.
15. A cena de abertura de *Dois filhos de Francisco – a história de Zezé de Camargo e Luciano* (Breno Silveira, 2005), em que o personagem Francisco liga lâmpada e rádio em sua casa na zona rural, é metáfora dessa mudança.

16. *Tapete vermelho* (Luiz Alberto Pereira, 2005), filme em que um caipira vai à cidade com sua família na esperança de ver um filme de Mazaropi, trata diretamente dessa possibilidade. Lembro também os filmes de Sérgio Bianchi, que freqüentemente lidam com a questão das desigualdades entre rural e urbano.

### **Referências bibliográficas**

- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- DE NAVE, Connie. *Public Relations*. New York, september 1965. Recorte depositado no Lincoln Center Library for the Performing Arts.
- GATTI, José. "Der Glauber Have Sept Cabeças". In: Mosquera, Gerardo and Jean Fisher, (orgs.). *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- RODINSON, Maxime. *Cult, Ghetto and State*. London: Al Sagi Books, 1983.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- SHOHAT, Ella. Sephardim in Israel: Zionism from the standpoint of its Jewish victims. In: *Social Text*. New York: Columbia University Press, 1988.

## **Resumo**

Este ensaio aborda comparativamente filmes de dois gêneros cinematográficos: *boureka*, em Israel, e *caipira*, no Brasil. Os dois países produziram comédias retratando os conflitos de personagens oriundos do meio rural em seu processo de assimilação no meio urbano. Essas comédias atingiram seu apogeu nos anos 1960 e obtiveram grande popularidade até o final dos anos 1970. Apesar das enormes diferenças entre as cinematografias israelense e brasileira, certos pontos de contato permitem vislumbrar tendências presentes em muitos cinemas nacionais. A temática do personagem oriundo do meio rural e seus enfrentamentos com o mundo urbano está na origem dos cinemas israelense e norte-americano, assim como na origem do cinema brasileiro. Compara-se aqui o trabalho de dois atores centrais na história desses gêneros, assim como na história do cinema de seus países: Topol e Mazaropi.

## **Palavras-chave**

Políticas de representação; Representação étnica; Cinema brasileiro; Cinema israelense; Comédia.

## **Abstract**

*Boureka and caipiras: Topol and Mazaropi*

This essay compares two films of related genres in cinema: the *boureka* in Israel and the *caipira* in Brazil. Both countries have produced comedies portraying the conflicts of characters of rural origins as they try to assimilate urban ways; these films reached their peak in the 1960's and enjoyed great popularity until the late 1970's. Despite the enormous differences between the Israeli and Brazilian cinemas, certain points of contact allow us to envisage certain tendencies that are present in many cinematographies. The motif of the character of rural origin and his shenanigans in the urban world is in the origin of North-American and Israeli cinemas, as well as in the origin of Brazilian cinema. The *caipira* genre started as early as in 1908 in Brazil. Moreover, I try to compare the work of two actors who would become major stars in their respective cinemas: Topol (who became an international celebrity for his performance in *Fiddler on the Roof*) and Mazaropi (still very popular in Brazil, even though his last film was released in the 1980).

## **Key-words**

Politics of representation; Ethnic representation; Brazilian cinema; Israeli cinema; Comedy.