



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

COMICIDADE E RISO EM TAPETE VERMELHO (2006): UM DIÁLOGO CRÍTICO COM O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO NO BRASIL

Adrienny dos Reis Teles Borges*

Thais Leão Vieira (Orientadora)

1

Segundo Marshall Berman, modernidade é um conjunto de experiências de tempo e espaço de si mesmo e dos outros, e que ser moderno é esta em um ambiente de crescimento e autotransformação das coisas ao redor, mas ao mesmo tempo é uma ameaça de uma desconstrução de tudo que sabemos de tudo que temos e de tudo que somos.

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida- que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”¹.

Marshall Berman em seu trabalho sobre a *Modernidade: Ontem, Hoje e Amanhã*, utiliza-se do termo experiência da modernidade para falar da mesma como algo que pode se definir com algo que vivemos, segundo Berman a experiência da modernidade anula todas as fronteiras geográficas raciais de classe e nacionais, de

* Graduado em História pela Universidade Federal do Mato Grosso, campus Rondonópolis.

¹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Modernidade: Ontem, Hoje e Amanhã. São Paulo: Cia das Letras, 1986, p.15.

religião e ideologia. Existem também indícios da modernidade que são as grandes descobertas das ciências físicas com mudanças da imagem que nos temos do lugar que ocupamos no universo, a destruição de antigos ambientes humanos e construção de novos.

Para Berman esses turbilhões de acontecimentos e mudanças ocasionadas por vários processos sociais no século XX ele chama de modernização, na sua linha de pensamento para falar da história da modernidade Berman dividi essa história em três fases. Na primeira fase, início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna onde as mesmas não tem nenhuma noção de comunidade moderna é um período onde as pessoas não possuem uma visão clara do movimento que vem da modernidade, ainda que estas possam estar inseridas de modo profundo.

A segunda fase acontece segundo o autor em um período revolucionário de 1790 com a Revolução Francesa e com a sensação da população em esta vivendo uma época de revolução, de modernismo e modernização. Como são expostas por Berman as pessoas retém o sentimento de viver em meio às “ondas” revolucionárias e seus concernentes, efeitos nos campos econômicos, político e social; em contra ponto o mesmo público vem marcado de uma experiência do que é estar em um mundo que não realizou outras tantas transformações, tal conflito fica o aspecto duplo desta fase. Essa dualidade citada ajuda a construir a ideia de modernismo e modernização para a época.

A terceira fase acontece no século XX onde a ideia de da modernidade é de uma experiência virtual de tempo e espaço onde é expandido que é a ideia que mais se aproxima ao o modernismo que é vivido na atualidade.

A preocupação do autor é de aproximar-se de um melhor entendimento do que seja a modernidade e mostrar como essas concepções de modernidade sofreram mudanças com o passar dos séculos e como foram essas mudanças de concepções para a compreensão do que seria modernidade hoje.

Na ótica do autor a modernidade era um processo de implantações da modernidade nos espaços em que a vida urbana e industrial não era hegemônica. Chama-se de modernidade o período histórico inaugurado no século XIX na Europa em decorrência das transformações da Revolução Industrial, caracteriza-se a modernidade o

modo de viver em função dos parâmetros do capitalismo-urbano-industrial e que somos modernos a partir do momento em que organizamos nossa existência por meio de atitudes modernas. Falar de modernidade é falar de experiências da sua evolução, e a forma como se experimenta essa lógica.

Kellen Cristina Marçal de Castro Neves, em seu texto *Cinema: a Modernidade e suas formas de entretenimento* pensa a modernidade assim como Berman como uma experiência, que no cinema compõe-se em sua volta uma variedade de experiências e comportamentos da modernidade.

O cinema compõe em torno de si uma variedade de experiências comportamentos, ora forjando estilos, ora servindo de espaço de convivência para diversas manifestações culturais. Congrega uma diversidade de valores e costumes que vão se modificando com referenciais da modernidade.²

Segundo a Autora o cinema era visto como experiência da modernidade pelo fato que o ato de ao cinema era um acontecimento social, um compartilhar de experiências de uma época marcante nas lembranças dos que frequentam, e assim como a ideia de modernismo, essa ideia de cinema vai mudando e com os tempos modernos, cria-se um novo ritual. Para se entender as transformações do cinema, é necessário entender o processo de construções e inserção de novas tecnologias que possibilitou modificações na área cinematográfica.

Segundo Bem Singer, as mudanças na cidade proporcionam, sobretudo, novas formas de adaptação e integração entre os indivíduos que convivem naquele espaço: “[...] modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinta, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno³.

Na no âmbito do cinema a modernidade produziu mudanças significativas e com essas mudanças trás consigo um turbilhão de estímulos que modificam e

² NEVES, Kellen Cristina Marçal de Castro. *Cinema: Modernidade e suas formas de entretenimento*, Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3. Universidade Federal de Uberlândia. 2006. P1.

³ Apud. SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da vida Moderna*. São Paulo; Cosac & Naify, 2001, p.116.

transformam a cidade e conseqüentemente, os indivíduos numa intensidade de estímulos e novas sensações.

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais.⁴

De acordo com a autora para Bem Singer, este movimento trazia aumento significativo às diversões e, principalmente da ênfase ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa, dando vazão a um comércio de novas sensações sensoriais apoiadas em novas formas de entretenimento aliadas à emoção.

O cinema como forma de lazer também se respalda em referenciais “e com esta tendência de sensações vividas e intensas” que terminou na configuração de uma representação da modernidade, símbolo da velocidade e da mudança que se deve pela transformação do tempo e do espaço, “[...] o ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidade sensoriais da vida moderna”.⁵

4

De acordo com Neves, o ato de ir ao cinema é sentido nas últimas décadas do século XX. Há um boom de novas formas de divertimento e este movimento integra e reduz ao mesmo tempo o cinema a lógica do mercado.

Na segunda metade do século XX com as mudanças e a aceleração das novas tecnologias o cinema passa a competir posteriormente com os vídeos cassete, a TV, e a criação das vídeos-locadoras, com esse contexto de tecnologia e modernização, e a criação de atrativos mercadológicos, e surge um fenômeno recente a inserção de salas de cinemas nos complexos mercadológicos dos shopping-centers.

E com isso surgem outros valores em relação à ida ao cinema, para atender o a nova lógica industrial, tendo a modernidade como cooperadora para essa transformação, o cinema então no século XX ao mesmo tempo em que se configurava como um palco de visibilidade social mostrava-se como um espaço tecnológico e de expansão para o mercado.

⁴ Ibid., p. 133.

⁵ Ibid., p 139

Segundo as reflexões de Harsen, novos paradigmas surgem para além da ideia inicial de cinema, enquanto invenção. A imagem criada em torno dele permite problematizar a relação estabelecida entre a representação, o espectador e a exibição. Assumindo um papel na modernidade, estruturando a percepção e a interação humana, [...] o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo [que congrega em si] uma efemeridade e obsolescência aceleradas- de sensações, tendências e estilos”.⁶

O Shopping Center segundo a autora é um espaço real e imaginário do mundo do consumo e entendido como uma expressão da sociedade capitalista, e sua origem na década de 1950 nos Estados Unidos, servia como “remédios” para as mazelas urbanas, e este espaço fechado são referências no mundo. E assim, o Brasil também se insere nesta onda de desenvolvimento, uma década depois de seu surgimento.

A perspicácia do mercado proporcionou uma nova forma ao cinema, de alguma forma determinou uma nova sociabilidade emergida no universo do consumo e do espetáculo tornando o cinema uma grife dentro do shopping.

Arthur Autran, em seu artigo: *As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico* faz uma análise das principais formas de como o público do cinema brasileiro foi compreendido por diretores, produtores e críticos desde os anos 1920 até 1970.

Autran procura analisar as noções de público e mercado exibidor que entre 90 e 2005 orientaram tanto a corporação cinematográfica quanto as políticas públicas do cinema, o autor fala da extinção da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) o arquivamento por parte do governo federal do projeto da Ancinav (Agência Nacional do Cinema Audiovisual). Toda essa análise tem como objetivo uma compreensão, sobre o mercado cultural que envolve o cinema. Há uma análise e uma tentativa de compreensão sobre o que os cineastas imaginam que se dirigem ou a quem eles gostariam de se dirigir ao realizar seus filmes, além de reflexão sobre algumas das principais reivindicações da corporação junto ao Estado; e também elementos para avaliar a lógica da ação governamental para o âmbito do cinema e qual a concepção de cinema brasileiro presente nesta ação.

⁶ HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.498.

De acordo com Autran o ano de 1990 representou um momento de várias mudanças na relação entre cinema e Estado no Brasil. Logo depois de uma grande crise que durou por quase toda a década de 1960, onde o principal instrumento de ações do governo federal para o campo do cinema foi fechado, e onde também foram extintos outros dois órgãos federais ligados ao cinema a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), deixando o cinema sem nenhum tipo de apoio, financiamento ou regulação, essa situação durou até 1993, quando foi criado a Lei do Audiovisual que permitiu o início da produção de longas-metragens.

Em 1990 estrutura-se um modo privado de gerir os recursos públicos através das empresas que se utilizam das leis de incentivo então onde o Estado autoriza os projetos cinematográficos a captar recurso tornando necessário que o produtor se relacionasse não apenas com órgãos públicos, mas, também com órgãos privados.

A partir do sucesso de público e/ou de crítica de alguns filmes como Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1994) Como nascem os anjos (Murilo Salles, 1996) e Central do Brasil (Walter Salles Jr. 1998) há o crescimento da reverberação cultural e social do cinema brasileiro.⁷

6

Com todos esses crescimentos em 2000 houve a criação do GEDIC (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), para mostrar o caráter industrial do cinema. Enfim, segundo Arthur Autran é necessário ampliar o entendimento e torno do comportamento daqueles que não vão ao cinema verificando os porquês que fazem com que as pessoas preferem gastar seu dinheiro em outras formas de entretenimento, como, por exemplo, shows musicais, bares, festas, jogos de futebol e turismo, isso alternando com os filmes em DVD, e transmitido pela televisão. Outra reflexão estabelecida é de uma confirmação ou não da ideia de que os setores oprimidos socialmente em parte caracterizam-se pelo da cultura, e como sendo da elite e da classe média o ato de ir ao cinema. Autran diz ainda: Uma coisa é certa: há muito que o espectador do cinema brasileiro não tem mais nenhuma relação com a simpática figura do caipira que deseja assistir a um filme de Mazzaropi tal como representado no filme Tapete vermelho (Luiz

⁷ AUTRAN, Arthur. *O cinema brasileiro Contemporâneo diante do público e do mercado exibidor*. Universidade Federal de São Carlos. 2009.p. 122.

Alberto Pereira, 2006), este personagem é mero desejo saudosista de parcela da corporação cinematográfica.⁸

Da década de dez até a década de 1930, Segundo Alcides Freire Ramos, houve uma preocupação entre os críticos de cinema e também dos diretores em estabelecer uma definição de Brasil no âmbito cinematográfico, e há uma necessidade de diferenciação dos filmes brasileiros com os estrangeiros, buscando o que seria legitimamente brasileiro, ou ao menos utilizar a linguagem dos filmes estrangeiros, e tentar adaptar para nosso meio, fazendo abordagens consideradas típicas, tornado temas como o campo algo bem brasileiro e fazendo com que as características rurais tornam-se agora no cinema algo hegemônico, tendo raramente o tema urbano sendo tratado.

Os temas ligados à vida urbana tinham como eixo (cidade = civilização) e era tratado com o objetivo de enaltecer a estrutura organizacional da cidade e sua beleza. Mesmo com o surgimento do Cinema novo, o tema do rural continuou, em evidência, e com críticas as desigualdades, desenvolvimentista liderado pela elite burguesa.

Essa fase só foi rompida a partir da segunda metade dos anos 60, com o golpe de 64, com a tendência de urbanizar o Brasil e essa ideia vai para o âmbito do cinema.

Ao longo do percurso, portanto, pelas grandes linhas deste panorama, torna-se possível inferir que o cinema brasileiro, em suas representações dos temas rurais e urbanos, acompanhou reflexões sociológicas, políticas e ideológicas produzidas em suas respectivas conjunturas. De uma época á outra o que muda é a percepção que os cineastas tinham do seu próprio ofício, bem como o modo como encaravam a essência do Brasil Tal empreitada apresenta-se como algo legítimo porque, nos últimos nãos, assistimos a uma importante diversificação temática nos estudos relativos ao cinema brasileiro. Nesta linha de preocupações, pensamos em dar uma pequena contribuição, centrando nosso olhar sobre o modo como os estudiosos do cinema brasileiro abordam filmes e se posicionam frente à questão das “representações do rural e do urbano”.⁹

Com essa representação do rural e do urbano é possível traçar um esboço de uma dita “História da Crítica Cinematográfica no Brasil”. Com alguns temas propostos, como o contexto do país o capitalismo, a questão rural e urbana. Então para Ramos ao

⁸ AUTRAN, Arthur. *O cinema brasileiro Contemporâneo diante do público e do mercado exibidor*. Universidade Federal de São Carlos. 2009.p. 134

⁹ RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das Representações da Cidade e do Campo no Cinema Brasileiro (1950-1968)*. Universidade Federal de Uberlândia. 2005.

falar das representações do rural e do urbano brasileiro, os críticos tiveram que interferir na luta político-ideológica na qual estavam imersos. E que fique claro que para os críticos de cinema dos anos dez até a década de cinquenta, o cinema tinha como temática o espaço rural, e obrigatoriedade de retratar de maneira mais verossímil, hábitos e costumes da população do campo. Porém na nova tendência dita cosmopolita, o Brasil agora é representado pelo modernismo com influência europeia, com ideia de progresso. Já nos anos cinquenta tem-se novamente essa necessidade de temática rural como algo brasileiro, em contra partida os críticos que defendiam os temas urbanos faz argumentações e defesas sobre sua ideia e o cinema brasileiro traça dois pontos de vista.

Antônio da Silva Câmara faz um estudo feito sobre as produções feitas por Amacio Mazzaropi, fazendo uma reflexão sobre conteúdo sociológico e essa ideia do cinema com a temática rural. O Trabalho do autor sobre as obras de Mazzaropi aborda seu contexto na década de 60. Tendo que os filmes de Mazzaropi não recebia elogios da chamada crítica intelectualizada da época, e o os filmes com a temática de modernização apesar de ser elogiado pela critica era um fracasso de público, ao contrario dos filmes de Mazzaropi que era um sucesso de bilheteria. Essa aceitação segundo Câmara seria devido à preocupação de Mazzaropi em representar as camadas mais populares, o cotidiano e realidade dessa classe. A justificativa de Câmara sobre escolha dos filmes de Mazzaropi para sua pesquisa dar-se por considera-lo um dos cineastas que representam o mundo rural no Brasil sem conseguir a aprovação dos críticos de cinema.

De acordo com Câmara Mazzaropi traz consigo sua particularidade de dedicar todas as suas obras a reproduzir a realidade e cotidiano da vida no campo.

Segundo Câmara, o diferencial dos filmes de Mazzaropi foi: (...) impor-se durante duas décadas graças à ampla aceitação e o reconhecimento conquistado junto ao público, revelando o lado não revolucionário do camponês brasileiro, particularmente daquele que habitava o interior do Sudeste, os seus hábitos conservadores, mas também a sabedoria e capacidade de enfrentar o mundo urbano através de um comportamento esquivo e dissimulado.¹⁰

¹⁰ BRITO Kathiuscia Santos de. SANTOS, Alvanita Almeida, 2010. *Apud* CÂMARA, Antônio da Silva. *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*, 2006, p215.

As críticas às obras de Mazarropi devia-se também ao contexto político das décadas de 50 e 60, com a ideologia desenvolvimentista do discurso de modernidade do governo de Juscelino Kubitschek, para essa época ter um filme com base cômica e como principal personagem um caipira e ter seu enredo todo voltado à vida no campo era visto como um atraso, como dizia muitos críticos: “andar para trás”. Em meios a críticas houve em certo momento uma fala de credibilidade as obras de Mazarropi.

Mazarropi só tem sucesso porque seus filmes abordam problemas concretos, reais que são vividos pelo imenso público que acorre a seus filmes. Não é só porque é carreteiro e tem um andar desengonçado. È porque põe na tela vivencias e dificuldades de seus espectadores, e se assim não fosse, não teria o sucesso que tem. A temática de “Mazza” são problemas da terra, do camponês oprimido pelo latifundiário, dos intermediários entre o pequeno produtor agrícola e o mercado, das relações entre o marido e mulher, pais e filhos, das religiões populares, etc.¹¹

No Artigo *Mazarropi: Cinema e o imaginário social sobre o caipira*, para os autores a cidade representada nos filmes de Mazarropi possuía um conteúdo de agressiva, a urbanização brasileira, e a cidade era vista como voraz, onde os habitantes usavam de má fé para com os caipiras, que não entendiam das relações urbanas. O caipira era visto como o homem simples e bondoso, e também por outro viés como engenhoso, com a capacidade de usar e fingir a sua ignorância para levar vantagens nas situações e que ele se envolve.

O público comparecia as salas de cinema para assistir Mazarropi, que sempre representava um personagem de caráter humano e simplório, mas que tinha uma certa malícia e habilidade para superar a adversidade e para resolver os seus problemas e alcançar a um “final feliz”.¹²

Segundo os autores do Artigo a grande maioria dos filmes de Mazarropi o protagonista era sempre empregado, morava em casa simples e sempre tinha um dilema para ser resolvido, em meio a uma situação entre a contradição ente “rico e pobre” o e muitas vezes “Urbano e rural”.

¹¹ BRITO Kathiuscia Santos de. SANTOS, Alvanita Almeida, 2010. *Apud* CÂMARA, Antônio da Silva. *Mazarropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*, 2006, p215.

¹² SANTOS. Moacir José. ALMEIDA, Edilene Maia. VELLOSO, Viviane Fushimi. SILVA, Robson Bastos. *Mazarropi: Cinema e o Imaginário Social sobre o Caipira*. Universidade Federal de Taubaté. P. 1

O filme *Tapete Vermelho*, traz de volta essa caracterização do caipira, constituindo uma metalinguagem que clareia os traços principais da obra de Mazzaropi, por esse motivo o filme visto sendo uma dita homenagem a Mazzaropi segundo Luiz Alberto diretor do filme. O enredo do filme mostra os conflitos que permeia seu público com o forte êxodo rural e urbanização. As obras de Amácio Mazzaropi são características do processo de urbanização que viveu o Brasil. Na década de 50 o país obtinha 75% de sua população residindo em área rural e em 2000 esse percentual era dos habitantes da cidade. As obras de Mazzaropi são produzidas durante esse processo da constituição das cidades como principal espaço econômico, político e social da sociedade brasileira.

Tapete Vermelho de Luiz Alberto Pereira é um de 2006, é um longa-metragem de uma hora e quarenta minutos, com gênero de comédia, tem como elenco: Matheus Nachtergaele (Quinzinho), Gorete Milagres como Zulmira, Vinícius Miranda (Neco) como personagens principais, Cássia Kiss (Tia Malvina), Paulo Betti (Aparício), Jackson Antunes (Gabriel), Rosi Campos (Maria), Débora Duboc (Sebastiana), Paulo Goulart (Caminhoneiro), Ailton Graça (Mané charreteiro), Cacá Rosset (Dono do Cinema), Duda Mamberti (Turco do Armazinho), Yassir Chediak (Sr. Renato), Fernanda Ventura (Benedita), Manoel Messias (Adão), André Ceccato (Gumercindo), Martha Meola (D. Rosa), Cacá Amaral (Seu Marcolino), Cid Maomé (Zé Pirambeira), Delmon Canuto (Alberico), José Antônio Nogueira (Ico), Zé Mulato (Violeiro no Bar do Ico), Cassiano (Violeiro no Bar do Ico), Kátia Berkano (Mulher do Caixa).

A história do filme é a história de Quinzinho um caipira que fez uma promessa a seu falecido pai de um dia levaria seu filho Neco para conhecer o cinema e assiste a um filme de Mazzaropi, assim como ele o fez com ele. Moradores da zona rural eles teria que ir a cidade para pagar a promessa. Zumira esposa de Quinzinho não concorda muito com a ideia da viagem, mas acaba indo, partem a caminho da cidade, anoitece e Quinzinho, sua mulher e seu filho, param na casa do Sr. Marcolino e D. Rosa que relata a Zumira que seu filho chora de fome sendo que ela tem bastante leite no peito. Zumira que é benzedeira desconfia que uma cobra venha de noite roubar o leite da criança (crendice) e fica de tocaia esperando a “mardita”. Zumira então consegue pegar a cobra e resolver o problema com sua reza. No dia seguinte partem para cidade em busca de

um cinema que passasse o filme do Mazzaropi, pegando carona com um charreteiro chamado Mané, na cidade as pessoas riam da aparência de caipira deles e diziam que não tinha cinema e mesmo se tivesse não estaria passando filme do Mazzaropi, na cidade eles encontram um turco que lhe informa um local onde pessoas como eles (caipiras) costumam se encontrar o bar do Ico, e talvez lá ele obtivesse informação sobre onde eles poderiam ver filme do Mazzaropi. Chegando ao bar ele encontra Sr. Renato, que segundo as pessoas, fez um pacto com o diabo para se tornar um violeiro famoso por onde passasse. O violeiro pergunta a Quinzinho se ele também gostaria de fazer um pacto, no começo ele aceita, meio com receio, mas depois ele foge de medo e vai se encontrar com a família. No dia seguinte, Quinzinho e sua família continuam a sua procura, ao parar para descansar, aparece um sertanejo por nome de Gabriel, que lhe ensina uma simpatia para se tornar um grande violeiro. Quinzinho desconfiado reluta, mas acaba aceitando, após a simpatia Quinzinho começa a tocar muito bem, como dinheiro eles vão almoçar e no almoço encontram um Sr. Aparício, que escuta a conversa de Quinzinho e sua família sobre o que eles vieram fazer na cidade e se diz primo do Mazzaropi e que onde eles podem ir para assistir um filme. Aparício na verdade é um oportunista que leva Quinzinho e sua família ao acampamento dos sem terra, e rouba o burro policarpo do casal e alguns pertences. No acampamento eles reencontram Mané charreteiro, que lhes informa que eles assistem filmes, porém não são filmes de Mazzaropi, Quinzinho então resolve ficar, porém acontece um tiroteio e a polícia invade o acampamento e leva Quinzinho para a delegacia, ao sair da delegacia encontra Zulmira na porta sem seu filho que Neco que havia sido levado a São Paulo e ninguém sabia onde tinha sido deixado. Quinzinho pede a Zulmira vá para casa da tia Malvina que mora em São Paulo que ele iria procurar seu filho Neco, na ida Quinzinho passa Aparecida do Norte fazer uma promessa e pedir a santa que encontre seu filho, oferecendo sua à viola como sacrifício.

Em sua procura por Neco pela cidade Quinzinho encontra em uma igreja, algumas latas velhas com o filme do Mazzaropi, o que lhe deixou muito feliz, e para sua maior alegria também achar seu filho Neco. Feliz da vida, Quinzinho vai a um cinema e pede para passem um dos filmes que ele ganhou na igreja e com ignorância e descaso recebe um não do gerente do cinema, irritado ele se acorrenta em uma pilastra do cinema, e diz que só sai quando passarem o filme do Mazzaropi. Seu ato passa na TV,

ganhando assim a atenção do dono do cinema quando fica sabendo, vai atender ele, com a intenção de usar o acontecimento midiático para se beneficiar, e avisa que ira passa o filme para todo mundo de graça. E Quinzinho faz mais um pedido é exigente, quer que coloque um “tapete vermelho” para ele passar com sua esposa e seu filho, para assistir o filme de seu ídolo que ele tanto lembra com saudosismo.

Em *Tapete Vermelho* temos a retomada da análise sobre essa ideia do campo e da cidade, e podemos observar essa reflexão abordada no filme através do incomodo que a família de Quinzinho tem com a vida urbana e com a forma de vida das pessoas da cidade. Temos isso na fala de Zulmira e Quinzinho no restaurante onde eles estão almoçando:

Quinzinho: “Por isso que o povo da cidade veve, tudo doente, é pouca comida e muita firula.”.

“Bando de bocó, gasta em ropa.”

Outro ponto a ser observado e forma como a família de quinzinho se põe diante da modernidade da cidade, e a forma como o homem da cidade trata esse caipira na ida a cidade.

“O senhor precisa é de uma televisão como essa aqui!” Diz o vendedor.

“Melhor que cinema! Quer ver? vou mostrar para o senhor”.

Porém Quinzinho diz. “Mas o senhor diz isso decerto porque nunca viu o Mazzaropi no cinema, né?... Vai ver não sabe nem o que é cinema...”.

Irritado o vendedor da loja diz: Escuta aqui, ô Jeca, vai cuidar da sua plantação de batata, vai!.

Nessas falas uma estranheza cultural entre campo e cidade, onde o homem do campo perdeu espaço para uma determinada cultura agora dominante pela cidade. Em *Tapete Vermelho*, podemos ver essa forte relação que os filmes de Mazzaropi tem que o êxodo rural bastante presente e as contradições entre vida urbana e a rural.