

GUILHERME DE SOUZA ZUFELATO

**INTERLOCUÇÕES ARTE/SOCIEDADE -
HISTÓRIA/ESTÉTICA:** reflexões em torno da trajetória artística de
Amácio Mazzaropi no cinema

UBERLÂNDIA - MG
2015

GUILHERME DE SOUZA ZUFELATO

**INTERLOCUÇÕES ARTE/SOCIEDADE -
HISTÓRIA/ESTÉTICA:** reflexões em torno da trajetória artística de
Amácio Mazzaropi no cinema

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Uberlândia, como
exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em História Social.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e
Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

UBERLÂNDIA - MG
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Z94i Zufelato, Guilherme de Souza, 1986-
2015 Interlocuções arte/sociedade - história/estética: reflexões em torno da trajetória
artística de Amácio Mazzaropi no cinema / Guilherme de Souza
Zufelato. - 2015.
199 f.

Orientador: Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3. Cinema brasileiro -
História e crítica - Teses. 4. Mazzaropi, 1912-1981 - História e crítica -
Teses. I. Ramos, Alcides Freire. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

GUILHERME DE SOUZA ZUFELATO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientador)

Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

*Para Lúcia,
companheira sempre...*

AGRADECIMENTOS

Momento emotivo. De recordação de todos que conviveram comigo e me suportaram com paciência e estima durante os dois últimos anos em que estive praticamente ausente do mundo terreno e imerso no universo mazzaropiano. É também um instante especial para agradecer a todos aqueles que, de alguma maneira, me auxiliaram nessa caminhada até aqui. O que seria da vida sem essas relações afetivas?

Aos meus pais, Fernando e Regina, naturalmente por tudo! Ao Fred, meu querido mais que cachorro, o "gordo", o "preto", o "menininho", pela companhia diária (desde às 6h da matina, quando vem me lamber o rosto na cama) e pelos momentos inestimáveis de diversão. À minha avó Irene, pelos muitos ensinamentos e por mostrar-me - sem o saber - que a vida pode ter outra toada. Às minhas tias-avós Célia e Isaura pelas visitas, telefonemas, rezas e torcida. À minha prima Kassandra, e ao seu noivo Fernando, pela amizade, pelo carinho e pelos cuidados com o Fred sempre que necessário.

Aos amigos de dentro e/ou fora da universidade: Munís Pedro Alves, pelas prosas para lá de *foucaultianas*, para lá de psicanalíticas, ou, em uma só palavra, pela presença. Tiago Basílio Donoso, pela amizade e pelo companheirismo mais que sinceros e de longa data, e ainda por motivar-me continuamente a *literalizar* os pensamentos. Fernando Santos ("Antonino"), pela amizade, pelas conversas e pelas inúmeras hospedagens *no vasco*. Victor Hugo Mariusso e Durval Cardoso, em igual dose, por terem me acolhido em suas casas logo no início do mestrado quando eu não passava de um forasteiro em terras mineiras. Eberton Diego, pelas conversas nos almoços no Restaurante Universitário. Sálua Francielle Ribeiro, pela amizade e conversas nos corredores do Bloco H na UFU. José Geraldo Couto, crítico de cinema sempre disposto às conversas e indicações de leitura sobre cinema.

Ao meu orientador, professor doutor Alcides Freire Ramos, sempre disposto a conversar, a compreender, a sugerir caminhos, sou imensamente grato pela sua amizade, paciência e pelo incentivo constantes, além das brilhantes discussões, seja nas reuniões no Nehac, seja na disciplina cursada, seja nas conversas informais. Agradeço sinceramente pela sua orientação de rumos, sugestões, críticas, indicações e pelas leituras sempre muito cuidadosas de meus escritos. Um verdadeiro "mestre" para mim!

À professora doutora Rosangela Patriota Ramos, sempre atenciosa e pontual quanto às suas observações e críticas, agradeço muito pela presença marcante nos últimos dois anos. Esta dissertação de mestrado com certeza não teria a mesma feição sem a sua inestimável contribuição intelectual. Serei eternamente grato por tê-la em minha banca de Exame de Qualificação e de Defesa. Obrigado também por sua amizade sincera! Você e suas obras são o maior exemplo de seriedade e comprometimento acadêmico que alguém pode ter.

Aos professores doutores Rodrigo de Freitas Costa, André Voigt e Leandro José Nunes: o primeiro pelas contribuições como membro de minha banca de Exame de Qualificação e, também, de Defesa; o segundo, pela atenção e paciência com que me ouvia contestar algumas das questões debatidas em sala de aula durante sua disciplina ao longo do segundo semestre do primeiro ano de mestrado; o terceiro, pelas indicações de leituras historiográficas, bem como pelos debates bem alinhavados em sua disciplina.

À CAPES pelo auxílio financeiro durante a pesquisa. Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), "lugar" de apoio e de grande inspiração. Este agradecimento é estendido a todos os seus integrantes, amigos mais ou menos próximos.

Ao Centro de Documentação e Pesquisa da Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira, na pessoa de Alexandre Miyazato, responsável pela pesquisa no acervo.

Ao Museu Mazzaropi, coordenado pelo Instituto Mazzaropi, na pessoa de Pamela Botelho, sempre muito atenciosa em seus e-mails.

Por fim, mas não menos importante, agradeço com amor à Lúcia (à quem dedico esta dissertação) por todo amor e companheirismo sempre...

RESUMO

ZUFELATO, Guilherme de Souza. **Interlocuções Arte/Sociedade - História/Estética:** reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema. 2015. 199 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

Artista multifacetário, Amácio Mazzaropi (1912-1981) atuou no circo, teatro, rádio, televisão e cinema ao longo de sua vida. Suas atividades cinematográficas materializaram-se a partir da década de 1950 até o ano de 1980. Esta pesquisa pautou-se em investigar a trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema, por intermédio de sua recepção pelos críticos e acadêmicos nas últimas décadas. No intuito de compreender essa recepção delineamos uma escrita da história voltada às interlocuções entre arte/sociedade e história/estética.

Palavras-chave: História - Recepção - Amácio Mazzaropi - Crítica - Cinema

ABSTRACT

ZUFELATO, Guilherme de Souza. **Interlocuções Arte/Sociedade - História/Estética:** reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema. 2015. 199 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

Multifaceted artist , Amácio Mazzaropi (1912-1981) worked in the circus , theater, radio , television and films throughout his life. His film activities materialized from the 1950s until the year 1980. This research was based on investigating the artistic career of Amácio Mazzaropi in film, through its reception by critics and scholars in recent decades. In order to understand its receipt outlined a writing of history focused on dialogues between art / society and history / aesthetics.

Keywords: History - Reception - Amácio Mazzaropi - Review - Film

* * *

CAPÍTULO I

A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE AMÁCIO MAZZAROPI: URDIDURAS NARRATIVAS PARA UMA HISTÓRIA

[27]

O encontro com as artes	[30]
Atividades em circo-teatro itinerantes	[32]
Os preparativos para a estreia no teatro profissional	[34]
Da trupe ao "Pavilhão Mazzaropi"	[36]
Ressonâncias de um cômico no rádio	[40]
Com humor na televisão	[43]
O universo particular do cinema	[45]
PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi)	[61]
"Deus é quem sabe...", dizia Mazzaropi	[98]

* * *

CAPÍTULO II DA CRÍTICA

[101]

Quem são os críticos, "o que é a crítica" e qual sua tarefa	[102]
A crítica da crítica	[108]
Novos questionamentos	[140]

* * *

CAPÍTULO III

DIÁLOGOS ACADÊMICOS/EDITORIAIS COM A TRAJETÓRIA CINEMATOGRÁFICA DE AMÁCIO MAZZAROPI

[143]

As investigações acadêmicas/editoriais que dialogaram com o cinema de
Mazzaropi [144]

Mazzaropi: a saudade de um povo [147]

O artista do povo: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil [154]

Mazzaropi: o Jeca do Brasil [166]

Caipira sim, trouxa não... [174]

Em síntese [181]

CONSIDERAÇÕES FINAIS [183]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [188]

Introdução

Pode ser lido como um relato de sensações, de como a realidade objetiva se transmuda na visão, na memória e na linguagem de um indivíduo.

Nesse sentido, os fragmentos que formam os capítulos registram menos fatos históricos do que imagens possíveis daquilo que é puro mistério.

Alexandro Baricco

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia

Clarice Lispector

Em seu famoso ensaio, de 1974, sobre a "operação historiográfica", Michel de Certeau definiu as instâncias que dimensionam o próprio *metier* do historiador: o "lugar social", "uma prática" e "uma escrita". A primeira instância refere-se ao lugar - entendido em sentido amplo, histórico-social - da produção do conhecimento histórico. "É em função deste lugar que se instauram métodos, que se delineia a tipografia de interesses, que os documentos e questões, que lhes serão propostas, se organizam"¹. Esse "lugar" confere legitimidade à escritura da história.

Já "uma prática" é o que permite ao historiador modificar o estatuto do que há no mundo, em fonte documental. É a *transformação* desse mundo em *história*. Uma redistribuição do espaço. "Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho", diz De Certeau. "Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto"². A "prática", a partir de um "lugar", é condição essencial para a produção do conhecimento na área de História:

Em história, como alhures, é científica a operação que transforma o "meio" - ou que faz de uma organização (social, literária, etc.) a condição e o lugar de uma *transformação*. Dentro de uma sociedade ela se move, pois, num dos seus pontos estratégicos, a articulação da cultura com a natureza. Em história, ela instaura um "governo da natureza", de uma forma que concerne à relação do presente com o passado - não sendo este um "dado", mas um produto³.

Essa "operação" só ganha materialidade por intermédio de um discurso, isto é, de "uma escrita". "A representação - *mise-en-scène* literária - não é 'histórica' senão quando articulada com um *lugar social* da operação científica e quando institucional e tecnicamente ligada a *uma prática*", pois "não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber. Ainda é necessário que exista aí 'representação'"⁴.

Diante disso, é mister reconhecer que entre idas e vindas em veredas de letras acadêmicas deparei-me, por meio de *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, com algumas das investigações desenvolvidas pelo *Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura* (NEHAC) do Programa de Pós-Graduação em História

¹ DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Tradução. Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 47.

² Ibid., p. 69.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 89.

(PPGHIS), do Instituto de História (INHIS), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Por meio desse contato, saltaram aos olhos alguns desses trabalhos, que foram fundamentais à confecção da "operação historiográfica" que ora vem a lume.

Cabe pontuar. De um lado, três importantes ensaios do Professor Doutor Alcides Freire Ramos chamaram a atenção, justamente, pelo trato conferido ora à história do cinema brasileiro de 1950 a 1968, com vistas à compreensão das transformações na abordagem e/ou representação de temas como rural/campo ou urbano/cidade⁵; ora à problemática da hierarquização de expressões e formas artísticas e a maneira como essa hierarquização está inscrita na historiografia do cinema nacional⁶; ora à teoria do efeito estético/estética da recepção de Wolfgang Iser, ao propor aprofundamentos às discussões sobre as relações existentes entre a história e o cinema⁷.

De outro lado, duas dissertações de mestrado abriram novos caminhos teóricos e metodológicos de pesquisa, além de ofertarem, de modo competente, possibilidades de problematizações até então não concebidas. Em primeiro lugar, a investigação *Eficácia Política de uma crítica*⁸ de Julierme Sebastião Moraes Souza, a qual me proporcionou considerar sobre o processo de constituição de uma “teia interpretativa” da história da cinematografia brasileira entretorcida por Paulo Emílio Salles Gomes a partir de sua obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Logo em seguida, *Nos passos do urubu malandro*⁹ de Alexandre Francisco Solano, trabalho por intermédio do qual pude tanto notar aprofundamentos de reflexões sobre os efeitos da urdidura narrativa da “teia” de Paulo Emílio em efetiva ação sobre a historiografia do cinema desde os anos 60, quanto apreender, e efetivamente aprender, novas interpretações, ou melhor, novos modos de contar a história do cinema e de atores brasileiros.

⁵ RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)*. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, vol.2, ano II, n. 2, Abril/Maio/Junho de 2005.

⁶ Idem. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada*. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v.2, ano II, n.4, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006a.

⁷ Idem. *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, vol.3, ano III, n. 2, Abril/Maio/Junho de 2006b.

⁸ SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010, 285p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

⁹ SOLANO, Alexandre Francisco. **Nos passos do urubu malandro** – Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlândida Cinematográfica. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

Essas pesquisas propiciaram pensar alguns modos de abordagem do objeto de estudos aqui problematizado, sobre o qual nos debruçaremos a seguir. Sobretudo, dois motes fundamentais: (1) o tratamento dispensado, ao longo do tempo, pela crítica e pelos historiadores de nosso cinema, com relação às abordagens de temáticas como campo/cidade e/ou rural/urbano e suas implicações; e (2) a problemática da hierarquização de expressões e formas artísticas (p. ex.: “cinema sério” vs. “cinema musical/cômico”) e seus corolários à escrita da história cinematográfica¹⁰. Foi importante considerar esses aspectos desde o início porque a ruptura ou inversão dos paradigmas até então vigentes, os quais visam à exaltação do “trágico” em detrimento do “cômico”, passa, necessariamente, pela cuidadosa investigação da recepção que determinadas obras filmicas obtiveram e/ou produziram. Tal esforço, inevitavelmente, levou ao questionamento fundamental acerca dos pressupostos básicos atinentes à historiografia (isto é, à *escrita da história*) do cinema no Brasil. Ter em conta tais premissas investigativas resultou, consequentemente, na definição de novos focos de trabalho, ou melhor, no deslocamento das perguntas e/ou questionamentos por parte do intérprete/estudioso.

Em seus 69 anos de vida, o ator/produtor/cineasta paulistano Amácio Mazzaropi (1912-1981) inegavelmente tornou sua capacidade criativa reconhecida junto ao público, embora ao longo de sua trajetória no âmbito das linguagens artísticas não tenha sido isentado de críticas e de restrições, principalmente, quanto a suas escolhas temáticas/opções estéticas. Em cena no circo, teatro, rádio, televisão e cinema, no decorrer de sua existência, Amácio travou interlocuções a partir de certo olhar artístico caleidoscópico com diversos segmentos sociopolíticos-culturais. Nesse contexto, rememorado até certa medida como uma das mais importantes referências em termos de inventividade e, acima de tudo, popularidade, foi e ainda hoje é olvidado da história artística contemporânea no Brasil.

Da perspectiva do historiador de ofício, a investigação do conjunto da obra atinente à trajetória artística de Mazzaropi suscita, pela observação essencial de suas mais diversas facetas, infinitas reflexões em torno dos diálogos provocados em relação à atividade crítica em geral. Trata-se de um esforço intelectual, ao mesmo tempo de pesquisa e interpretação, o qual requer, em vista da enorme quantidade de material

¹⁰ Ver, respectivamente: RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)...*, op. cit.; Id. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico...*, op. cit.

disponível para análise, um recorte específico, temático e/ou temporal, que crie condições de possibilidade ao exercício historiográfico.

Lançados a tal desafio, subjaz de imediato um questionamento complexo em demasia, mas fundamentalmente importante a ser respondido, o qual talvez seja, aqui, não obstante, de resolução relativamente simples. Isto pode ser dito, basicamente, porque pressupomos que os embates motivados à crítica geral especializada, i.e., jornalística e acadêmica/editorial, só poderiam ser apreendidos em suas dimensões históricas próprias a cada momento, a partir da observação de seus lugares de produção, se e apenas se houver viabilidade de acesso, organização, cotejamento sistemáticos do referido material – *fontes* para o historiador. O que seria então literalmente mais palpável ao historiador da cultura preocupado com tais questões senão a recepção das provocações/obras fílmicas de Amácio Mazzaropi na história recente do cinema?

Parece notório que o nome de Mazzaropi ecoou por todos os cantos do Brasil, sobremaneira no período de tempo compreendido entre a década de 1950 até os inícios dos anos de 1980. Por intermédio dessa ponderação, entrevimos que a produção artística de Mazzaropi no cinema – 32 obras fílmicas – certamente houvera motivado, desde aquele futuro passado limiar dos anos 1950, interlocuções com críticos cinematográficos colaboradores de jornais, revistas entre outros veículos de comunicação, e também, a contar principalmente da década de 1990 em diante, até os dias de hoje, relativamente à confecção de trabalhos intelectuais no âmbito acadêmico/editorial.

Com efeito, após pesquisas preocupadas neste sentido, foi possível inferir que, por intermédio da análise circunstanciada da documentação que compõem o conjunto dos diálogos *críticos* e *acadêmicos/editoriais*, seria possível não somente apreender características essenciais de cada uma das recepções então buscando relacioná-las à história recente do Brasil no que diz respeito a seus aspectos socioculturais, políticos, artísticos, econômicos atinentes ao período que vai da chamada “Era Vargas” até o momento da abertura política nos anos 1980. Mas, simultaneamente, essas reflexões constituiriam um esforço investigativo imprescindível ao ensaio mais apurado do estado atual da arte acerca da temática, por conseguinte, à problematização da recepção, a partir de um olhar lançado sobre o horizonte de expectativas dos autores *críticos* e *acadêmicos*, bem como considerando as várias modalidades de escrita da história do cinema no Brasil.

Claro, não chegamos a essas questões ao sabor do acaso. O período em que Amálio Mazzaropi protagonizou e produziu cinema coincidiu com o predomínio da política e da ideologia desenvolvimentista no Brasil. Embora tal ideologia tenha florescido também em outros países latino-americanos, em terras brasileiras o projeto desenvolvimentista somou-se ao nacionalista, existente desde os idos de 1920/1930. Assim, a população vivente na cidade era representada sobretudo pela literatura modernista, pelo teatro e cinema da época como imagem e semelhança da modernidade e da democracia. Já o campo, mais comumente qualificado pelo termo "arcaico", era retratado de modo bastante negativo, à medida de sua consideração enquanto diverso dos valores propugnados pelos anseios de modernidade¹¹.

Especificamente nas telas das salas de cinemas, um único "tipo" de homem do campo era, por assim dizer, "admitido" nesse período: o camponês revolucionário e democrático de áreas de conflito de terras, principalmente nordestinas, contrário ao latifúndio e participante ativo de lutas populares¹². Entretanto, é sabido que contrariamente a isso tudo o referido cineasta optou pelo humor e pela comicidade (pelo risível enfim) para construção de seu estereótipo camponês, o qual é, com efeito, muito distinto deste acima apresentado. Trata-se mais, em verdade, de uma representação singularizada do "caipira", que curiosamente, sobretudo a partir dos anos 1960, ficaria conhecida como sendo um só e mesmo personagem: o "Jeca-Mazzaropi"¹³.

Como se sabe, as representações do campo e da cidade no cinema foram investigadas por vários autores em diversos trabalhos de cunho acadêmico¹⁴. Embora esses autores tenham muitas vezes partido de objetivos e pressupostos teórico-

¹¹ BARSALINI, Glauco. **O Jeca do Brasil**. Campinas (SP): Editora Átomo, 2002, p. 17-20; CÂMARA, Antônio da Silva. *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*. **POLITEIA: Hist. e Soc.**, Vitória da Conquista (BA), v.6, nº.1, p.211-226;

¹² FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não**. Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais. 2009, 282p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais/Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009, p. 96-110.

¹³ SILVEIRA, Miroel. *Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p.30, 19/6/1981.

¹⁴ Conferir a respeito, entre outros: BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit.; BERNARDET, Jean-Claude. *A cidade e o campo*: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: **Cinema Brasileiro & Estudos**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Funarte/MEC, 1980; CÂMARA, Antônio da Silva. *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro....*, op. cit.; FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, Trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Bahia: EDUFBA, 2011; TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. E, para reflexões acerca dessa mesma temática, levando em conta o área da história e da literatura: Cf. WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade** – Na história e na literatura. Tradução. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

metodológicos distintos, é praticamente um truismo a assertiva acerca do tratamento conferido pelos cineastas ao retratarem temas rurais e/ou urbanos deixando-se, deliberadamente, “impregnar por reflexões de tipo sociológico, político e ideológico”¹⁵, em acordo à respectiva conjuntura em que estão inseridos. Esse assunto, tudo indica, está relacionado a um motivo mais amplo. Esta afirmação pode ser feita com base na investigação segundo a qual não apenas cineastas, mas também críticos/estudiosos do cinema, desde o início do século passado, tiveram certa preocupação em “definir o que é o Brasil”¹⁶.

Assim, a partir do início da segunda metade do século XX, ao mesmo tempo em que as questões nacionais eram vistas como resultantes da tensão entre o velho e o novo; a estagnação e o progresso; o tradicional e o moderno; o campo e a cidade; o irracional e o racional, somavam-se algumas questões originárias dos anos 1920/1930 relacionadas ao caráter nacional do povo brasileiro. É precisamente neste contexto que a figura do homem do campo ou do “caipira” fora eleita, por críticos e diretores de cinema da época, como sinônimo de brasiliade e nacionalidade. De um lado, buscava-se então descrever a situação do país de maneira bastante próxima do naturalismo (isso até os anos 1950) e, de outro, recriar o espaço rural tentando explicá-lo “de fora”, isto é, de uma perspectiva crítica e engajada (principalmente, a partir dos anos 60)¹⁷.

Nessa medida, é importante ressaltar que desde o início do século passado até a década de 1950, “para os críticos e cineastas nacionalistas, o cinema genuinamente brasileiro deveria se voltar para a temática rural, procurando delinear, da maneira a mais fiel possível, hábitos e costumes das populações retratadas”¹⁸. Já no caso dos cosmopolitas, que optaram por “representar o espaço urbano, nota-se uma inclinação em atualizar o Brasil em face do mundo europeu, sendo [isto] feito por meio de procedimentos de montagem cinematográfica que fragmentam o espaço urbano”, de modo que “a reunião destes fragmentos, como resultado da montagem, acaba por produzir a ideia de progresso”¹⁹. Sob tal perspectiva, pode-se considerar:

¹⁵ RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)*..., op. cit., p. 13.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**..., op. cit.

¹⁸ RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)*..., op. cit., p. 3.

¹⁹ Ibid.

Esta linha de argumentação estará novamente presente nos anos cinquenta. As correntes demarcatórias e definidoras da temática rural como algo que remete necessariamente aos caracteres da nacionalidade, em contraposição aos temas urbanos que guardam relação íntima com o cosmopolitismo, fazem parte das argumentações de críticos, produtores e cineastas atuantes nesta época. A única modificação substancial refere-se à justificativa: não se fala mais somente em ‘cinema nacional’, mas em cinema popular²⁰.

Um estudo de caso neste sentido evidenciaria, certamente, algumas peculiaridades e/ou características da aludida questão. Por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950, ocorreu o auge das “comédias carnavalescas”, produzidas então, ou não, pela Atlântida Cinematográfica. Tais películas, contudo, não eram bem acolhidas, nem pelos críticos cinematográficos, nem pelos historiadores da cinematografia. Este cenário tendia a desmoronar de vez em território paulista.

Isto não ocorrera, desde aquele momento histórico, ao acaso. Com a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na cidade de São Bernardo do Campo, vislumbrou-se instalar em terras paulistas um cinema em diálogo estreito e intenso com as propostas de algumas vanguardas europeias, portanto de um modo bastante diferente da dita “vulgaridade” realizada em termos filmicos pelas comédias cariocas do período²¹. Quando iniciou sua carreira no cinema pela Vera Cruz, no ano de 1950, Mazzaropi passava a integrar o quadro de atores desta empresa que, à época, já se encontrava em certo momento essencialmente crítico, isto é, em vias de falência, entre outras razões, em decorrência do alto gasto relacionado à intenção inicial de promoção de uma cinematografia industrial à Hollywood - e não deu outra, faliu, em 1954.

Nesse sentido, parece possível afirmar que ao menos até sua declaração de falência propriamente dita, a Vera Cruz realizou filmes que poderiam constar sob a rubrica de "Cinema Popular"²². Contudo, ainda que haja pertinência nesta hipótese, evidentemente não seria por tal motivo que a crítica cinematográfica, bem como, tempos depois, a "Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro" passariam aos mil e um elogios às obras filmicas então consideradas “populares”, embora fossem elas,

²⁰ RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)...*, op. cit., p. 3.

²¹ NEVES, Anderson Rodrigues. **Entre o western e o nordestern**: os possíveis diálogos entre Lima Barreto e Glauber Rocha no cinema de cangaço (O cangaceiro - 1953, Deus e o Diabo na terra no sol - 1964 e O dragão da maldade contra o santo guerreiro - 1969. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013, p. 55-76.

²² JOHNSON, Randal. Popular cinema in Brazil, *Studies in Latina America Popular Culture*, 3 (1984), p. 86-96.

notoriamente, de reconhecida aceitação por parte do público. Muito ao invés disso, aliás, o cenário de negatividade quanto a tais películas ditas mais “populares” foi reforçado com a invenção do chamado Cinema Novo²³.

Mas isso ainda não é tudo, claro. Além do contexto político-ideológico desenvolvimentista, primeiramente os críticos e então, sobremaneira a partir da década de 1960, também os acadêmicos mantiveram-se todo o tempo informados por uma concepção estética substancialmente arraigada na tradição ocidental, herdeira da Grécia clássica, na qual há a exaltação do trágico em detrimento do cômico²⁴. Do mais a mais, com a trilogia de Paulo Emílio Salles Gomes, arregimentada na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*²⁵, a desvalorização do cômico adquiriu ainda outras formas e dimensões naquele contexto.

Isto quer dizer, mais especificamente, que a partir daí tal desvalorização articulou-se com questões igualmente políticas e ideológicas que passaram a influenciar a historiografia, assim como, praticamente, todo o campo da crítica de cinema dos principais jornais paulistas e cariocas. Revele-se de passagem, curiosamente, o seguinte: não poucas vezes críticos e historiadores do cinema ‘são’ a mesma pessoa²⁶. Assim, esse processo de sistematização da ideia de desqualificação dos filmes de comédia, tidos como a mais perfeita representação/reafirmação de nosso pressuposto “subdesenvolvimento”, efetivamente configurou o(s) ato(s) de escrita da(s) história(s) do cinema no Brasil²⁷.

Dito isso, seria necessário argumentar no sentido segundo o qual certas lembranças por parte daquela escrita *historiadora* representaram – e ainda hoje representam – ao mesmo tempo alguns esquecimentos? Pois algo parece já certamente evidente a todos nós: lembrar é, articuladamente, operar ao mesmo tempo com o

²³ RAMOS, A. F. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico...*, op. cit.; SOLANO, Alexandre Franscico. **Nos passos do urubu malandro...**, op. cit.; SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica...**, op. cit., p. 206-218.

²⁴ RAMOS, A. F. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico...*, op. cit.

²⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

²⁶ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2^a edição. - São Paulo: Annablume, 2008; RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)*..., op. cit.;

²⁷ RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico...*, op. cit.; SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica...**, op. cit.

esquecimento, seja em nível individual, seja em nível coletivo²⁸. Mas, como tudo indica, a questão vai além: às vezes, lembranças e/ou esquecimentos são produzidos de maneira estratégica, ou, como se diz, de caso pensado. Isto, contudo, não implica necessariamente a premissa do juízo de valor quanto a uma atitude deliberada de má-fé, senão talvez somente à consideração da evidência de um universo de preocupações distinto em comparação a outras expectativas.

O cinema de Mazzaropi, embora, quando rememorado, não tenha escapado ao crivo dos *historiadores críticos*, não parece, em todo caso, ter sido qualificado ao longo do tempo por suas próprias características e/ou peculiaridades, senão em boa parte das vezes por intermédio de um *olhar oblíquo* e antecipadamente comprometido dos que se lhe aproximavam já tomando alguma distância. Quando muito apontaram-no, a partir do que parece constituir um equívoco conceitual, como “a maior contribuição paulista à chanchada brasileira”²⁹.

É preciso ressaltar que esse *modus operandi* histórico/historiográfico “clássico”, perpetuado desde outrora, também não vem à baila por acaso. Indistintamente, não apenas investigações acadêmicas, como também críticas de cinema da época em que Amácio Mazzaropi protagonizou e produziu suas películas, em geral seguiram os mesmos fluxos das problemáticas apontadas até aqui. Em suma, de um só e mesmo modo, acadêmicos e críticos cultuaram/perpetuaram, até os dias de hoje, certas “teias interpretativas”, e isto, como dissemos, não ao acaso.

Neste ponto talvez seja importante ressaltar, ainda, algumas considerações relevantes tecidas por Fernando Mascarello³⁰, as quais estão em consonância às perspectivas e movimentos de ruptura com o estado de coisas aludido até aqui. Em instigante investigação, Mascarello buscou cartografar a condição de total marginalização dos estudos de recepção na Universidade brasileira. Para isso, verticalizou seu olhar sobre alguns pontos os quais considerou responsáveis por esse quadro desolador. Em verdade, um conjunto de aspectos teóricos e políticos-institucionais entre os quais são apontados:

²⁸ RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et. al.]. 5^a reimpressão [2012]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 105-150.

²⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema...**, op. cit., p. 76.

³⁰ MASCARELLO, Fernando. *Mapeando o inexistente*: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira? **Contemporânea**, vol.3, nº.2., p.129-158, julho/dezembro de 2005.

- (1) a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico;
- (2) a ausência de vontade político-acadêmica para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – que, surgindo a partir dos anos 1980, se contrapõe, na área da espectatorialidade, ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 1970;
- (3) a hipertrofia e anticontextualismo da área da análise fílmica, desviando o olhar do espectador concreto³¹.

Diante disso, “resta problemático até mesmo situar uma eventual área de estudos das audiências cinematográficas”³² nas consideradas mais fundamentais obras de historiografia do cinema brasileiro.

A partir dessas considerações não é de espantar que o cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazzaropi (1950/1980) - e certamente por ainda outros cineastas e obras, todos os quais pautaram suas reflexões pela via da comicidade a fim de retratarem os problemas de seu tempo – tenha(m) sido relegado(s) à margem da margem da história/historiografia do cinema até então. Por este motivo, frisamos aqui, em contrapartida, que é da perspectiva do próprio plano da escolha do objeto de estudos, a contar de determinado “lugar social”, que efetivamente assinalamos a intenção de ruptura para com a historiografia “clássica” da cinematografia brasileira. Isso significa que identificamos e compreendemos o ato dos *historiadores críticos* de olvidar a trajetória cinematográfica de Mazzaropi como sendo parte de certo projeto político-históriográfico, o qual, por basear-se num silêncio/esquecimento estratégico em relação a alguns movimentos, cineastas e obras do cinema no Brasil, deve ser questionado/problematizado em seus pressupostos básicos emoldurais.

Como sugere Alcides Freire Ramos a respeito da hierarquização de formas e expressões artísticas/cinematográficas:

[...] não é por ingenuidade teórico-metodológica que diversos historiadores do cinema brasileiro tenham incorporado certos preconceitos. Trata-se, na verdade, de uma atitude consciente e deliberada e que correspondia a determinados interesses. Estes estão materializados num discurso histórico baseado no elogio de parte da produção cinematográfica que estava sintonizada com a cultura das

³¹ MASCARELLO, Fernando. *Mapeando o inexistente...*, op. cit., passim.

³² Ibid., p. 134.

camadas intelectualizadas, em detrimento da recepção que alguns filmes obtiveram junto ao grande público, especialmente o popular³³.

Portanto, mesmo aos que apontam de modo bastante pejorativo obras fílmicas consideradas “carnavalescas”, “popularescas”, porque do gênero comédia, como notoriamente são a imensa parte dos filmes de Amácio Mazzaropi, “fica a assertiva na qual não importa a qualidade de um filme, mas sim a provocação que esse leva ao público e a sua consequente reação política”³⁴. Isso significa que, em verdade, muito mais importante é também o entendimento acerca do papel do cinema como fundador de novos debates e espaços de discussão historiográficos.

A recepção *crítica e acadêmica/editorial* da trajetória artística cinematográfica de Mazzaropi pôde ser recomposta à luz de sua historicidade, por intermédio do acesso a fragmentos palpáveis em toda sua materialidade, disponíveis ora em tradicionais arquivos históricos dotados das feições burocráticas as mais diversas, como por exemplo o Arquivo Público do Estado de São Paulo, ora em acervos até então sequer completamente organizados, como infelizmente ocorre com relação à documentação sob o domínio do Museu Mazzaropi, localizado na cidade de Taubaté, no interior paulista, o qual é administrado pelo Instituto Mazzaropi³⁵. Ademais, foi de fundamental importância para a confecção dessas reflexões a consulta ao acervo de arquivos de vários críticos de Cinema organizado e disponibilizado na Cinemateca Brasileira, pelo Centro de Documentação e Pesquisa - Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes.

É preciso dizer que partimos da afirmação em acordo com a qual o crítico/historiador de cinema possui um importante papel na “formação do leitor”, pois pode fornecer padrões de pensamento que levem à “cristalização de determinadas formas artísticas”, ou oportunizar uma “transformação no gosto do público”. A crítica, assim, pode ser interpretada no momento da investigação pelo historiador, como uma forma de documento dotado de certa especificidade. É sabido que a atividade crítica,

³³ RAMOS, A. F. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico...*, op. cit., p. 13.

³⁴ SOLANO, Alexandre Franscico. **Nos passos do urubu malandro...**, op. cit., p.17.

³⁵ O Instituto Mazzaropi foi criado no ano 2000, na cidade de Taubaté, São Paulo, e desde então possui em seu horizonte de preocupações o intuito da preservação ao meio ambiente, assim como o incentivo às atividades de divulgação e produção cultural. Está localizado mais especificamente onde hoje a iniciativa do Hotel Fazenda Mazzaropi funciona, ou seja, no mesmo local do Museu Mazzaropi e onde Amácio Mazzaropi, após a fundação em 1958 da PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), construiu os primeiros estúdios de filmagens da sua empresa cinematográfica na década de 1970. É possível obter informações detalhadas tanto do Instituto Mazzaropi quanto do Museu Mazzaropi, por intermédio dos respectivos endereços eletrônicos seguintes: <http://www.institutomazzaropi.org.br/>; <http://www.museumazzaropi.org.br/>.

particularmente neste caso, a crítica de cinema, não tendo sua legitimação ancorada em verdades científicas, afirma-se e/ou legitima-se, tão somente, *socialmente*, sobretudo à medida que outros indivíduos vislumbram no crítico a capacidade de promover diálogos estimulantes. Entretanto, ainda que isso seja verdade, a validade do texto do crítico não retira, por outro lado, de modo algum, a aptidão à fruição estética de determinada obra por parte do público/indivíduo espectador. Assim como qualquer outra pessoa, também o crítico, ao tomar contato com alguma obra de arte cinematográfica, inventa significados, obviamente não redutíveis às “intenções do produtor/roteirista/diretor”³⁶. A pergunta “norte”, neste ponto, é: como o *Cinema* do referido cineasta é pensado *historicamente*?

Das relações existentes entre a história e o cinema, uma há ser investigada em profundidade, por sua complexidade, para além das perguntas sobre a concepção de um filme ou mesmo acerca de qual sua mensagem implícita/explícita, é *como* uma determinada película foi recebida/apropriada/consumida pelo seu respectivo público. Isto pois “a obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público”³⁷. Sob tal ponto de vista, em acordo com Roland Barthes, a crítica, como uma atividade intelectual:

[...] é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades” mas somente “validades”. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos³⁸.

O mesmo processo interpretativo é válido apropriar à afirmação da análise das produções acadêmicas/editoriais produzidas, muitas vezes, utilizando-se das críticas como voz de autoridade.

O PRIMEIRO CAPÍTULO terá início a partir da apresentação da trajetória artística de Amácio Mazzaropi, assim como pelo resumo de enredo de cada uma de suas obras cinematográficas. Isto será importante para que o leitor saiba *quem foi* Mazzaropi e *o que ele fez* em sua carreira artística. Os resumos de enredo, por sua vez, tornarão inicialmente possível (re)conhecer o processo criativo de Mazzaropi desde as suas primeiras personagens até a construção da personagem-síntese *Jeca Tatu* em 1959/1960.

³⁶ RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru-SP: EDUSC, 2002, p. 50-51.

³⁷ RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe* (1967, *Glauber Rocha*)..., op. cit., p. 3.

³⁸ BARTHES, Roland. O que é a Crítica. In: **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 161.

Em decorrência disso, possibilitarão também ao leitor perceber a partir daí as variantes dessa "mesma personagem" *Jeca* nos filmes realizados deste período em diante por intermédio da observação das várias temáticas trabalhadas pelo cineasta até o ano de 1980. Afinal: como é que o *Jeca* de Mazzaropi foi ao longo do tempo abordando determinados assuntos nas obras, e em quais circunstâncias históricas?

NO SEGUNDO CAPÍTULO serão apresentados quem são os críticos que se debruçaram no decorrer de décadas sobre o cinema de Mazzaropi. Isto possibilitará trabalhar (com Roland Barthes) a partir da pergunta "o que é a crítica?", bem como acerca de qual a "tarefa" desses críticos. A narrativa apresentará nesse processo o que chamaremos de críticas *informativas* e *interpretativas*. Deste último ponto em diante serão melhor explorados os textos interpretativos escritos por Benedito Junqueira Duarte, Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Emílio Salles Gomes, José Carlos Avellar, Zulmira Ribeiro Tavares, Rubem Biáfora, Jean-Claude Bernardet, Ely Azeredo e Flávio Tambellini. Em circunstâncias diferenciadas, cada um deles escreveu para publicações as mais diversas: *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Última Hora*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil* e *Jornal Movimento*.

NO TERCEIRO CAPÍTULO será feita, a partir do critério cronológico, a apresentação dos trabalhos acadêmicos que dialogaram com a trajetória cinematográfica de Mazzaropi. Os questionamentos que nortearão essas reflexões serão os seguintes: em que ano cada uma das pesquisas foi confeccionada? de quais áreas saíram essas investigações? como cada área buscou abordar a temática? consequentemente, quais foram os argumentos utilizados pelos estudiosos? a partir de quais lugares de escrita esses trabalhos foram produzidos? como é que as obras de Mazzaropi foram interpretadas nessas pesquisas? etc. Ou seja: ao trabalhar cronologicamente com esses ensaios acadêmicos será possível retirar consequências a um panorama das ressonâncias do cinema de Mazzaropi no âmbito da produção universitária das últimas décadas.

A disposição dos capítulos visou assim à construção do objeto de pesquisa, a partir de urdiduras narrativas que pudessem propiciar condições de possibilidade a sua existência. Mas bem distante da ideia de um fim, senão no sentido mesmo de sua finalidade própria, as *Considerações Finais* evidenciarão que a obra de "operação histórica" constitui-se e tem *fim* como obra aberta³⁹. Ao mesmo tempo, tomar esses

³⁹ Pois "enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar. Também o conjunto se apresenta como uma arquitetura estável de elementos, de regras e de conceitos históricos que constituem sistema entre si e cuja coerência

pressupostos em mente como pontos de partida (Michel de Certeau diria "ponto de chegada"), trouxe a lume - como esperamos se verá - uma escrita da história que busca descortinar algumas das interlocuções possíveis entre Arte/Sociedade e História/Estética a partir de reflexões em torno da recepção crítica e acadêmica da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema.

vem de uma unidade designada pelo próprio nome do autor" (DE CERTEAU, Michel. Operação historiográfica..., op. cit., p. 90.). Ver ainda a esse respeito: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin - 8^a Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252. (Obras Escolhidas v. 1). E mais especificamente quanto à noção de uma "história aberta" em Walter Benjamin, conferir o Prefácio à referida obra: GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: Id., p. 7-19.

Capítulo I

A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE AMÁCIO MAZZAROPI:

URDIDURAS NARRATIVAS PARA UMA HISTÓRIA

Tudo na minha vida é em função do cinema.

Amácio Mazzaropi

Deus me deu um filho só, e me deu louco.

Clara Mazzaropi

Corria o ano de 1890. Da Ilha da Madeira (Portugal) para o Brasil rumaram, durante semanas a bordo de um navio, João José Ferreira e sua esposa, Maria Pitta. Ambos partilhavam com centenas de outros imigrantes europeus o sonho de melhores condições de vida em terras no além-mar. À época, a cidade mais produtiva de que se havia tido notícias na Ilha era Taubaté, localizada a 100 Km da capital paulista para onde muitos europeus já se haviam antes dirigido. João José e Maria Pitta instalaram-se então numa chácara no centro da cidade interiorana, junto a seus filhos.

A filha mais velha do casal era Clara Ferreira, quem ajudava os pais com a horta produzida nos fundos da residência para sustento de toda a família. A maior preocupação de Clara nesse período ainda eram os cuidados com os irmãos Maria das Dores, Lúcia, Cecília, Francisco, Lucas, João Francisco e José Benedito. Mal sabia ela o que a vida (outros diriam o destino) lhe reservava pela frente - também nem pudera.

Taubaté crescia vertiginosamente ano após ano. Como a agricultura era a base da família Ferreira, tiveram de se mudar, não muito tempo depois, ao município vizinho de Tremembé, a fim de tocarem a vida como sempre fizeram, em meio a plantações e colheitas. À semelhança da trajetória dos Ferreiras, em 1900 chegavam às terras paulistas, em Dourados, no interior de São Paulo, vindos de Nápoles, no sul da Itália, Amázzio e Ana Mazzaropi, acompanhados dos filhos, Domingos e Bernardo.

Igualmente envolvidos com a agricultura, pouco tempo depois os Mazzaropi resolveriam instalar-se em definitivo no Paraná, na cidade de Curitiba. Antes disso, entre plantios e colheitas cotidianos frutificaria ainda no território paulista uma relação amorosa entre Clara Ferreira e Bernardo Mazzaropi:

A exemplo do fluxo intenso de imigração para o Brasil, havia naquele período, dentro do país, o início do deslocamento progressivo das áreas rurais para os centros urbanos. Clara faria esse caminho e seguiria para São Paulo para trabalhar [...]. Lá, conheceria o jovem Bernardo Mazzaropi, filho de Amázzio e Ana, que já trabalhava como chofer de praça. Bernardo era um rapaz elegante, apaixonado pelos prazeres da vida paulista e que também trabalhava como ambulante, fazendo viagens pelo interior do Estado para vender tecidos de casimira, entre outras mercadorias [...]⁴⁰.

Casados, Clara e Bernardo viviam na capital paulista durante o conturbado ano de 1910:

⁴⁰ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi, uma antologia de risos**. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009, p. 27.

No país dos antepassados da moça eclodiam sangrentas revoltas populares, resultantes do movimento de proclamação da República. No Brasil, ao contrário, os ventos sopravam a favor: a cultura do café trazia riqueza para o campo e crescimento para as cidades. A indústria nacional se desenvolvia, procurando atender a uma demanda cada vez maior de produtos manufaturados⁴¹.

À época o casal residia na região central da cidade de São Paulo, na rua Vitorino Carmillo, no bairro de Santa Cecília. Clara trabalhava como empregada doméstica, e Bernardo como motorista de carro de aluguel (para nós, hoje, um taxista). Dessa relação afetiva nasceu, no dia 9 de abril de 1912, Amácio Mazzaropi. O menino veio ao mundo carregando sobre si o nome de seu avô paterno, Amázzio, se bem que, digamos, de modo aportuguesado.

Com o crescimento da família, a situação financeira do casal Bernardo e Clara tendeu a piorar ao longo do tempo. Em razão disso, retornariam com o pequeno Amácio para a cidade de Taubaté, em meados de 1914. De volta a esta cidade, Bernardo passou a trabalhar na Companhia Têxtil Industrial, empresa fundada no fim do século XIX. Tratava-se de um bom emprego para ele, em uma fábrica que possuía já mais de 500 trabalhadores e a soma de aproximadamente mil teares. Seu salário de tecelão propiciava certa tranquilidade para sua família. Clara, por sua vez, dedicava-se quase exclusivamente ao lar e ao filho; mas logo passou a produzir pães caseiros para vender na porta da fábrica onde Bernardo trabalhava. Assim, com o que ambos ganhavam, somando todas as economias, compraram uma casa na famosa rua América, em Taubaté.

Esta aproximação de Clara à fábrica têxtil se estenderia rapidamente para além de seus portões. Em 1916, ela se tornara uma das funcionárias da fábrica. Com isso, a infância do pequeno Amácio passaria a ser vivida entre idas e vindas: se dividiria entre as cidades de Taubaté (junto dos pais), Tremembé (junto dos avós maternos), São Paulo (para onde sempre iam e voltavam) e uma ou outra viagem Curitiba, onde residiam seus avós paternos. Esse vaivém durou até 1918 quando Clara Mazzaropi resolveu dedicar-se ainda mais ao trabalho. Bernardo era um inveterado fanfarrão boêmio que gastava mais do que ganhava. Por este motivo, Clara deixou Amácio sob os cuidados exclusivos de seus pais, João José e Maria Pitta, em Tremembé:

⁴¹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!** - A vida e obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010, p.14.

O pequeno Amálio guardaria dessa época lembranças preciosas, principalmente do contato direto com o avô português [...]. O avô caboclão, de calça no tornozelo e botas à mostra, seria, provavelmente, a primeira figura caipira com quem Mazzaropi estabeleceria uma real proximidade [...]. João José Ferreira era um tocador de viola dos bons, dançarino de cana-verde e figura conhecida na região por animar as festas na roça. Logo, começou a carregar Amálio e seu primo, Vitório Lazzarini, o outro neto, para onde quer que fosse⁴².

Entretanto, o que ocorria nesse meio-tempo era que Bernardo já não se dava por satisfeito com a experiência de vida em Taubaté. Para ele, tornara-se completamente frustrante a rotina na tecelagem; tratava-se, do seu ponto de vista, de um cotidiano muito monótono, embora pudesse desfrutar da companhia de Clara no chão de fábrica. Assim, em decorrência de suas insatisfações, em 1919, junto de Clara e do filho Amálio, resolveram que melhor seria tentar a vida novamente na cidade de São Paulo. Bernardo resolveu então que possuía mesmo era vocação para vendedor (de tecidos).

O ENCONTRO COM AS ARTES

Na capital, passaram a morar nos arredores do Largo São José do Belém, no bairro do Belenzinho - zona leste da cidade. Amálio foi então matriculado para estudar no Grupo Escolar São José do Belém, pois já era hora de aprender a ler e a escrever. No Grupo, os professores às vezes qualificavam-no como um garoto muito preguiçoso aos estudos; não obstante, com muita vontade e fôlego às aulas de artes. Por isso, não raras vezes consideravam que "[...] a dita preguiça pelos estudos constituía [em verdade] um reflexo de outras vontades"⁴³. Alguns de seus professores pareciam compreensivos. De todo jeito, apesar de sua alegria e desenvoltura para fazer rir a todos ao seu redor, "[...] Amálio continuaria a viver uma infância atribulada":

A morte do querido avô materno [João José] gerou o recomeço de uma série de problemas financeiros. Em 1922, Bernardo e Clara decidiram voltar a Taubaté e aos teares da Companhia Têxtil Industrial. Para complementar a renda familiar, abriram um botequim na própria casa da rua América, onde comercializavam inclusive hortaliças cultivadas no quintal. Clara se dividia entre o trabalho operário, o atendimento no botequim e a produção de pães para vender na porta da Companhia. E Amacio, então com 10 anos, começou a ajudar também. Era ele quem vendia os pães na entrada da fábrica,

⁴² DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 28.

⁴³ Ibid., p. 29.

sem abandonar os estudos no Ginásio Washington Luís. Na nova escola [...] nada lhe chamava mais a atenção do que o teatro amador [...]⁴⁴.

No Ginásio Washington Luís, em Taubaté, Amácio tomou contato com um livro sobre artes cênicas que, tudo indica, o empolgara sobremaneira, a ponto de tê-lo feito representar na escola aos amigos e professores uma das personagens. Tratava-se da obra *Lira Teatral*. Uma compilação de monólogos e poesias, além de canções, às vezes duetos, escritos por renomados autores e compositores. "No prefácio da primeira edição, recomendava-se seu uso nas 'récitas particulares de sociedades dramáticas ou para maior brilho dos saraus familiares'" :

Amácio devorava todas as páginas, mas se atinha a um trecho em especial: o monólogo *Ó Chico*, de Pedro Augusto - o qual [...] narra a história de um "caipira" (na indicação do livro, constava a definição entre parênteses: "tipo roceiro") que chega à cidade grande e se perde de seu conterrâneo, mas logo se deixa fascinar por uma linda festa, entre outras maravilhas urbanas⁴⁵.

Entretanto, com isso, passou a haver certa preocupação crescente por parte de Bernardo e Clara quanto às inclinações cada vez mais evidentes do pequeno Amácio em direção ao universo artístico. Com o tempo, essa aflição do casal só aumentou. Tanto isto é mais verdade que, de volta à capital São Paulo, Bernardo reagiu com empenho ao interesse artístico do filho, e matriculou-o num curso de pintura. "Bernardo e Clara diziam: *Quem faz teatro morre de fome em cima do palco*"⁴⁶. Além disso, Bernardo reiterava a todos sua preferência: antes seu filho fosse pintor que ator. Amácio, por sua vez, gostou da ideia da aprendizagem de técnicas de desenho e mistura de tintas e, por isso, dedicou-se com esmero ao curso. Em pouco tempo já pintava com grande desenvoltura telas que retratavam belas paisagens - para orgulho dos pais. Principalmente, paisagens de campo, o que lhe possibilitava, por assim dizer, o *ressentimento* de contato com a natureza de que tanto gostava, além de fazê-lo lembrar de seu avô João José Ferreira (o "avô caboclão", já falecido)⁴⁷.

⁴⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 16-17.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 31.

⁴⁷ RODRIGUES, Carlos Roberto; SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de (orgs.). Mazzaropi, por ele mesmo. In: **Mazzaropi: a imagem de um caipira**. São Paulo: SESC, jun. de 1994, p. 10-12.

ATIVIDADES EM CIRCO-TEATRO ITINERANTES

O que os pais de Amácio não esperavam com a motivação ao curso de desenho e pintura era, justamente, que em razão de sua nova atividade artística ele entrasse uma vez mais em contato com artistas de Circo-Teatro. Dessa vez, inicialmente a fim de pintar os cenários das peças (re)apresentadas nesses ambientes, e posteriormente, para interpretação cênica propriamente dita. Mas uma coisa era certa: nessa época era já inegável e "incorrigível" que seu maior fascínio eram as atividades interpretativas teatrais e circenses - e precisamente isto é o que mais preocupava aos seus pais:

O rapaz frequentava o Largo Santa Cruz, perto de sua casa, onde se instalavam grupos circenses de passagem pela cidade. Preocupado, Bernardo se viu obrigado a tomar uma medida mais radical: enviou o filho a Curitiba, para viver e trabalhar com o avô paterno, dono de uma loja de tecidos. Menos severo do que seu pai, o avô adorou a ideia de hospedar Amacio, porém lhe fazia uma única exigência: a de desempenhar, na loja, a função de caixeiro, atendendo os clientes no balcão. O velho Amázzio vislumbrava, para o neto, uma possibilidade de futuro profissional no ramo do comércio. [...] A boa intenção de nada adiantou. Amacio confundia sarja com elasticotine, cambraia com *palm beach*, mas fazia sucesso entre os fregueses com suas divertidas imitações. [...] Seu negócio era o palco. Três meses depois de chegar a Curitiba, despediu-se do velho Amázzio e voltou para a casa dos pais, em Taubaté⁴⁸.

As imitações de Amácio que tanto sucesso faziam lá e cá referiam-se, sempre (ou quase sempre), a tipos caipiras. A somar-se aos elementos biográficos determinantes (?), até aqui apontados, pode-se dizer que há ainda um outro dado a ser levado em conta quando o assunto é a representação dessas personagens caipiras. Provavelmente, os tipos caipiras eram motivados às "divertidas imitações" de Amácio, também em decorrência da influência do teatro realizado à época na capital e no interior paulista, com o qual ele começava a tomar contato mais de perto.

Com efeito, entre as primeiras décadas do século XX, as peças teatrais apresentadas tanto na capital quanto no interior ligavam-se fundamentalmente a duas tradições: a urbano-carioca e a ítalo-brasileira. A primeira, mais conhecida como Comédia de Costumes Brasileira, iniciada por Martins Pena (1815-1848) e, já na segunda metade do século XIX, retratada por escritores como Joaquim Manoel de

⁴⁸ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 19-20.

Macedo e França Junior (1838-1890), caracterizava-se, sobretudo, pela presença do caipira como personagem central dos enredos⁴⁹.

Já a segunda, ítalo-brasileira, "[...] encabeçada por Nino Nelo e cujas origens remontavam ao Movimento Filodrammatici", tratava-se de um "movimento artístico-teatral engendrado em São Paulo - mais fortemente na capital, pelos imigrantes italianos do final do século XIX e início do XX", o qual tinha como protagonista das histórias sempre um italiano, "apresentado [...] como um trabalhador simpático, afetivo, humilde, mas digno e altivo. Pobre, mas honrado, berrador, mas sensível, trabalhador, mas divertido, inconveniente, mas de bons propósitos"⁵⁰.

Em meio a esse contexto cultural, em 1926, para encanto de Amácio (então com 14 anos), e desespero total de seus pais, chegou a Taubaté o circo La Paz. "'Quem faz teatro morre de fome em cima do palco!', esbravejavam"⁵¹ os pais ao jovem Amácio. Mas não houve jeito de podar as asas artísticas do garoto. Na trupe, havia um faquir muito popular em seus números cênicos que, no entanto, estava à procura de um ajudante. Foi essa a oportunidade que faltava para Amácio ingressar de vez na vida circense. Sua pouca idade, ao invés de qualquer obstáculo à empreitada, não foi problema algum para o esperto faquir: este improvisou documentos falsos ao garoto, em que constavam 19 anos de idade. Assim, Amácio partiu pela primeira vez em viagem para trabalhar com uma trupe circense, contrariando os desejos e pedidos paternos e maternos. Nos intervalos das apresentações do faquir, Mazzaropi contava ao público as piadas de maior sucesso - isto é, as mais picantes⁵²:

Amácio se desdobrava no circo alternando suas atividades no picadeiro com tudo o que pudesse fazer: pintava cenários, ajudava na administração, aprendia truques. Enfim, *fazia daquele lugar a sua verdadeira escola. Ali, não havia preguiça, mas sim vontade de aprender tudo o que estivesse ao seu alcance.* O salário que recebia não era proporcional ao número de atividades que lhe cabiam, mas tudo começou a mudar quando Dona Rosa, a dona do circo, permitiu ao garoto que, além da assistência ao faquir, entrasse no picadeiro entre uma apresentação e outra do artista, para contar piadas de duplo sentido, cantar modinhas, fazer imitações e *começar um diálogo com o público [...]*⁵³ (grifos nossos).

⁴⁹ BARSALINI, Glauco. Influências Artísticas. In: **Mazzaropi**: O Jeca do Brasil. Campinas (SP): Editora Átomo, 2002, p. 25-45.

⁵⁰ Ibid., p. 26-37.

⁵¹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 20.

⁵² Ibid., p. 20-23.

⁵³ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 31.

Durante as viagens com o circo La Paz, portanto, Amácio não fazia corpo mole como no Grupo escolar em que estudou quando criança. Explicitava-se aí um possível significado para a afirmação já antes mencionada: "[...] a dita preguiça pelos estudos constituía um reflexo de outras vontades"⁵⁴. Tais experiências vividas possibilitaram-no, a partir do picadeiro, "a começar um diálogo com o público". Entretanto, as apresentações da trupe aqui, ali, acolá, ao longo do tempo, fizeram com que Amácio, não recebendo seu salário proporcionalmente aos trabalhos desempenhados no circo, ficasse por fim, além de cansado, sem dinheiro algum nos bolsos. Resolvera assim voltar à casa de seus pais, na velha Taubaté.

OS PREPARATIVOS PARA A ESTREIA NO TEATRO PROFISSIONAL

Quando chegou na sua cidade natal, Amácio "foi acolhido com uma recepção calorosa de sua mãe, visivelmente extasiada por ver seu único filho em casa novamente. O pai, mais discreto, fingia relativa indiferença, mas seus olhos o traíam":

[...] deixavam transparecer sua felicidade por ter o filho de volta. O jovem vibrava, então, contando mil histórias e aventuras, contagiando a casa com seu otimismo e sua visão de futuro. Se, outrora, os pais tentavam convencê-lo a se tornar um pintor ou um comerciante, agora era o filho quem convencia os pais de que se tornaria um grande artista. No entanto, mesmo com o recém-conquistado apoio dentro de casa, Mazzaropi precisava de uma renda fixa. Escolheu trabalhar na Companhia Taubaté Industrial, executando a mesma função de seus pais, pelo salário de 720 réis por dia. Admitido em 1929, o novo funcionário tinha apenas 17 anos⁵⁵.

Essa experiência vivida por Amácio no chão de fábrica durou pouco. Em verdade, encerrara-se logo no ano seguinte, quando resolveu então que retornaria aos palcos. Para compreendermos isso um pouco melhor, é necessário considerar nesse processo que aí "começa a década de 30, e, com a inquietude dos novos tempos, o jovem Mazzaropi passa a vagar pela vida noturna, à margem da boêmia [...]" :

[...] - em suas próprias palavras - *mais como um observador*. Com uma percepção extremamente aguçada, passava horas a fio olhando as pessoas nas ruas de sua cidade, como em um laboratório ao ar livre. Observava seus gestos, seu jeito de falar, de andar, de sorrir,

⁵⁴ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 29.

⁵⁵ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 23.

absorvendo tudo à sua volta. Suas andanças tinham como cenário a Praça Central, o Bar do Alemão, o Café Ideal, o Bar Vitória, as saídas da igreja, as festinhas nas chácaras da cidade e o baile caipira do Clube Recreativo. Nesses primeiros anos da nova década, era um assíduo frequentador do Theatro Polytheama onde assistiu a apresentações que passou a guardar na memória: *A Farsa de Gargalhadas*, que marcaria a despedida de Piolim e Tom Bill, *Ensaio e Comédia e Tristezas da Aristocracia*. Ia aos circos também: o dos Irmãos Queirolo, o Circo de Berlim, o da família Seyssel. Nessas ocasiões, enchia-se de coragem e chegava em cada um dos atores, atrizes, diretores e técnicos dos espetáculos de passagem por Taubaté⁵⁶.

Munido desses olhares, em 1931, Mazzaropi promovera, "[...] no Convento de Santa Clara, em Taubaté, um espetáculo variado, que deu assunto para notas de jornal, onde ele foi denominado 'o cômico caipira Mazzaropi', o que o tornou conhecido"⁵⁷. Pouco tempo depois, nos idos de 1932, estreou profissionalmente no teatro. Sua "[...] insistência em auxiliar Luiz Carrara (diretor da Troupe Luiz Carrara) na montagem do cenário, rendeu-lhe uma ponta na peça 'A Herança do Padre João', encenada no teatro Polytheama"⁵⁸.

Vale a pena neste ponto observar mais de perto uma outra versão, que pode ser considerada mais completa, acerca desta última passagem atinente aos inícios da trajetória artística profissional de Mazzaropi no teatro. Como se sabe, após o Golpe de 1930, Getúlio Vargas tomou o poder em suas mãos e, com isso, nomeou um interventor em São Paulo. Os paulistas clamavam pela convocação da Constituinte naquele momento. A saída para essa situação foi Vargas renomear o tal interventor, dessa vez na pessoa do paulista Pedro Toledo⁵⁹. De todo modo, estourou em 1932 a chamada Revolução Constitucionalista em São Paulo. Nesse contexto:

Mazzaropi ainda era muito moço para comparecer aos campos de batalha durante a Revolução de 1932, mas desempenhou um papel importante. Sem ganhar um tostão, trabalhou duro no intuito de angariar recursos financeiros para as viúvas e os filhos dos soldados mortos. Ao lado de artistas consagrados, participou do Movimento de Arrecadação de Fundos para Donativos aos Soldados da Lei, iniciado em Taubaté e com ramificações em várias cidades. Aliás, Taubaté se destacou pelo engajamento de sua população na causa revolucionária paulista. Paralelamente, funcionava como um centro de diversão para os combatentes. No chamado Teatro do Soldado, montado pela Rádio

⁵⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 32.

⁵⁷ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 27.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., p. 34.

Record, apresentaram-se figuras renomadas do *cast* da emissora, como os maestros Martinez Grau e Fêgo Camargo, pai da apresentadora Hebe Camargo, o folclorista capitão Cornélio Pires e muitos outros. Atuar junto a artistas deste porte foi uma experiência crucial para o principiante Mazzaropi. Dado este passo, as portas do teatro se abriram para ele. No mesmo ano, o ator se tornou membro de uma trupe onde grandes talentos atuavam sob o célebre comando de Luiz Carrara. No palco do Cine Theatro Polytheama, uma das casas mais notáveis de Taubaté, Mazzaropi interpretou Eugênio Carvalho, na comédia *Herança de Padre João*, de Baptista Machado⁶⁰.

Com efeito, a cidade de Taubaté, ao invés de palco sangrento, serviu de palco para atividades espetaculares. Em outras palavras: "[...] foi palco onde os soldados constitucionalistas encontravam alegria em meio à luta"⁶¹. Mazzaropi, por sua vez, a pouco e pouco se fazia (re)conhecer ainda mais no meio artístico local como jovem ator, em consequência do caldeirão cultural que à época acenava e se anunciava em Taubaté. Com isso, o jovem recebia também uma espécie de *resposta* aos seus mais acalentados sonhos artísticos. Por exemplo, além da Troupe Luiz Carrara, pôde Amácio tomar contato igualmente com a Trupe Arruda, comandada pelos irmãos Sebastião e Genésio Arruda. Dizem que "a espontaneidade de Sebastião exerceu uma forte influência sobre Mazzaropi, inspirando-o a idealizar o famoso Jeca, no teatro e no cinema"⁶²; porém não sobrevoemos assim no tempo da história. Certamente importante para sua formação artística foi o contato propiciado nesse mesmo contexto com algumas apresentações de Cornélio Pires⁶³, e da Trupe Olga Crutt, em 1934, na qual efetivamente "[...] teve a oportunidade de iniciar o desenvolvimento de seu talento dramático, fazendo o povo rir e chorar"⁶⁴. Como já citado, após esses passos, "as portas do teatro se abriram para ele".

DA TRUPE AO "PAVILHÃO MAZZAROPI"

Sob a luz dessas experiências, Amácio Mazzaropi decidiu que daria um salto bastante importante em sua carreira no âmbito artístico. Com isso em mente, no mês de novembro daquele ano de 1934, montou, com total apoio de seus pais (Bernardo como administrador, Clara como atriz), sua própria Trupe Mazzaropi, a qual, entretanto, em

⁶⁰ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 24.

⁶¹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 34.

⁶² MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 25.

⁶³ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 34-35.

⁶⁴ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 27.

razão de motivos de força maior, teve de se tornar já no início do ano seguinte um "Pavilhão - um barracão de tábuas corridas coberto de lona, com cadeiras e bancos de madeira para a plateia, o chamado Teatro de Emergência"⁶⁵.

Este processo da passagem da Trupe ao "Pavilhão Mazzaropi" ocorreu - como em tantos outros casos - em decorrência do advento do *CinemaScope* no país, pois, a partir disso, houve, inegavelmente, a diminuição da quantidade de teatros até então existentes, onde as trupes podiam se apresentar. As peças, à época, eram encenadas nos mesmos espaços após a exibição dos filmes. Porém, com as inovações tecnológicas (por ex.: cinema sonoro), as telas dos cinemas passaram a ser fixas, o que impediu que houvesse qualquer tipo de apresentação teatral nos pequenos palcos à frente das telas antes removíveis:

As companhias, então, deixaram de ser contratadas e esse tipo de teatro popular entrou em processo de franca decadência. Mais uma vez, os artistas mambembes necessitavam reavaliar seus métodos para sobreviver às mudanças trazidas pelos novos tempos⁶⁶.

Inaugurava-se aí a "Era dos Pavilhões". Fazia-se necessário "mambembar"⁶⁷. Assim, com inestimáveis investimentos de toda a Trupe, o Pavilhão Mazzaropi teria sua estreia em 1935 na cidade de Jundiaí, com a peça *Divino Perfume* de Roberto Viana. Não obstante alguns contratemplos até sua inauguração propriamente dita (exatamente no dia programado à estreia, choveu muito e desabou tudo, demorando ainda cerca de três dias mais para o Pavilhão ser reconstruído), todos os esforços seriam recompensados "[...] com o calor do público que lhes dá ânimo para continuar a lida":

A companhia Mazzaropi inicia, então, suas viagens pelo interior do Estado, passando por cidades como Americana, Mogi das Cruzes, Jacareí, Caçapava, São José dos Campos e inclusive Taubaté, sempre com apresentações concorridas e casa cheia [...]⁶⁸.

De cidade em cidade, sempre seguindo a linha férrea, o grupo viajava acumulando experiência⁶⁹.

⁶⁵ SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. **Mazzaropi – quadro a quadro**. Disponível em: <<<http://www.museummazzaropi.com.br>>>. Último acesso em: 29/12/2014.

⁶⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 43.

⁶⁷ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 27-28; DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 45-46; MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 25-35; SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. **Mazzaropi – quadro a quadro**..., op. cit.

⁶⁸ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 45.

⁶⁹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 33.

Embora a bilheteria fosse relativamente boa, em razão das "apresentações concorridas e casa cheia", faltavam maiores recursos a Mazzaropi para investir em seu Pavilhão. Seus pais já ajudavam como podiam (e até como "não podiam"); já haviam vendido tudo o que tinham para incentivar o filho na empreitada e, além disso, acompanhavam-no pela estrada afora, ajudando-o dia a dia na lida com a Trupe. Foi então que em 1941, uma notícia triste, paradoxalmente, trouxe novas esperanças: com a morte de Maria Pitta, avó materna de Amácia, o jovem artista herdou alguns terrenos, que tão logo puderam ser vendidos, a fim de aplicar o dinheiro em melhorias ao Pavilhão. Contudo, em 1944, outra nota triste faria Mazzaropi abandonar "de vez" as atividades de seu circo-teatro Pavilhão. Dessa vez, seu pai adoecera gravemente. Na verdade, já um pouco cansado da rotina frenética levada pela companhia, Bernardo sentia falta do sossego vivido antes, no campo. Sentindo-se então bastante indisposto, recusando-se a todo custo à visita de um médico até que não pôde mais, foi dada a notícia: "Sofria de um câncer de pulmão já em estado avançado, sem grandes chances de cura. Seu filho, abatido, empenhou-se ao máximo para tentar salvá-lo":

Aqueles eram tempos nebulosos não só no círculo íntimo da família Mazzaropi, como também no país e no mundo. A neutralidade mantida pelo Brasil no início da Segunda Guerra Mundial já não se sustentava, desde que algumas de suas embarcações foram atacadas por submarinos alemães no Atlântico. A Força Expedicionária Brasileira se preparava, então, para lutar junto às forças aliadas, e muitos de seus combatentes - apelidados de pracinhas - aquartelavam-se na cidade paulista de Pindamonhangaba, quando a Trupe Mazzaropi ali chegou. Ao lado da Igreja São José, o pavilhão da trupe se converteu na diversão favorita dos soldados, que aproveitavam o tempo livre para rir com Mazzaropi, esquecendo-se momentaneamente das mazelas que os aguardavam nos campos de batalha italianos⁷⁰.

Mesmo muito preocupado com o estado de saúde de seu pai, Amácia nesse instante viu-se empolgado novamente porque foi convidado a substituir, no Rio de Janeiro, o comediante Oscarito (Oscar Lorenzo Díaz), o qual já se destacava no cinema carioca pelas "[...] chanchadas - filmes caracterizados por uma espécie de humor ingênuo, muito populares no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960". Porém, no dia de sua estreia no Teatro João Caetano, esta empreitada frustrara-se, causando-lhe uma enorme deceção: "exatamente no mesmo dia, o ator titular renovou o contrato com o

⁷⁰ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!...**, op. cit., p. 35.

teatro"⁷¹. Para Mazzaropi, de volta aos cuidados com a saúde de seu pai já muito debilitado, junto de sua mãe Clara, sua tristeza parecia não ter fim.

Esse sentimento durou até que, em setembro daquele ano, chegou a Taubaté a companhia comandada por Nino Nello: o Pavilhão de Teatro Popular. Não obstante em meio às suas tantas decepções com a vida, Mazzaropi conseguiu ver aí uma oportunidade maior. "Semanas depois, os dois artistas começaram a trabalhar juntos [...]" :

A fusão conferiu a Mazzaropi a estabilidade financeira imprescindível para continuar avançando, assim como a possibilidade de participar de uma temporada em São Paulo - desta vez, sem o pavilhão. A peça *Filho de Sapateiro, Sapateiro Deve Ser*, de João Baptista de Almeida, seria encenada no famoso Cine Teatro Oberdan, estrelada e dirigida por Mazzaropi⁷².

A essa altura, o que Amácio não esperava era que seu pai, Bernardo, viesse a falecer aos 56 anos, a quatro dias de sua estreia no palco do Oberdan. "Na noite de estreia, antes de entrar em cena, Mazzaropi chorou nos braços da mãe"⁷³.

No início de 1945, Mazzaropi ainda retomou as atividades do seu Pavilhão, sempre acompanhado de sua mãe. Todavia, agora, dava maior ênfase nas apresentações fixas em clubes e teatros, de modo que não tardou a deixar novamente de lado o seu circo-teatro itinerante, que além dos contratempos enfrentados, fazia-o lembrar então da figura de seu pai. Assim, em busca da realização de seus novos desejos, conseguiu assinar um contrato com o Teatro Colombo, na São Paulo capital, onde permaneceria em cartaz, ainda na companhia de Nino Nello, por mais um ano. Ao mesmo tempo, sempre insistente quanto às atividades de seu Pavilhão, Amácio, em um esforço enorme e incansável, seguiu com a Trupe também para a capital paulista. Já em São Paulo, instalaram-se, por fim, na rua Joaquim Floriano, no bairro do Itaim:

O abençoado bairro do Itaim foi escolhido por Mazzaropi no momento em que lhe pareceu conveniente comprar um terreno para se estabelecer, junto a dona Clara. Na rua Paes de Araújo, construiu uma casa onde viveria até os últimos de seus dias. Enquanto se erguia o imóvel, o ator alugou outra casa no bairro do Tucuruvi. O curto período em que viveu no local lhe rendeu o apelido de "Bernard Shaw do Tucuruvi". A alcunha tomava emprestado o nome do dramaturgo inglês laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1925. Apesar de

⁷¹ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 32.

⁷² MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 36.

⁷³ Ibid.

sua origem não totalmente clara, supõe-se que tenha sido criada por críticos que reconheciam, no cômico e em seu pavilhão errante, um fenômeno excepcional do teatro popular⁷⁴.

Ao longo da temporada de apresentações no Teatro Colombo na companhia de Nino Nello, Amácio interpretou ainda outras peças além de *Filho de Sapateiro*, *Sapateiro Deve Ser*, de João Baptista Pereira de Almeida (irmão de Abílio Pereira de Almeida, que viria a ser um dos mais influentes integrantes do TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari, e quem convidaria Mazzaropi a iniciar sua carreira no cinema pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1950). Por exemplo, peças como *Pepino, o Verdureiro* e *Por que Choras Palhaço?*⁷⁵.

RESSONÂNCIAS DE UM CÔMICO NO RÁDIO

Em 1946, a vida - com o auxílio de alguns amigos - lhe reservaria ainda outras boas surpresas. Amázio Mazzaropi encontrava-se, enfim, satisfeito com as atividades de seu Pavilhão e, também, com as demais apresentações teatrais que vinha então levando a cabo na capital paulista (com Nino Nello, inclusive, até certo período). Mesmo assim, com a surpresa preparada por seus amigos, os irmãos Claudio e Mario Polimeno, para um teste na Rádio Tupi de São Paulo, à época sob a direção de Demrival Costa Lima, o cômico Amácio não viu como recusar tal carinho nem a possibilidade de trabalho em um novo meio de comunicação. Seu horário para realização de testes a um programa radiofônico já havia sido até mesmo agendado pelos amigos. A filial paulista da Tupi era de propriedade de Assis Chateaubriand, quem, anos depois, seria o responsável pela primeira transmissão televisiva brasileira.

Realizados e aprovado nos testes:

Os primeiros trabalhos de Mazza no rádio ocorreram em 1946 e, na época, foi oferecido a ele um salário de 700 cruzeiros, em um contrato de três meses. Produzido por Cassiano Gabus Mendes, o programa *Rancho Alegre* ia ao ar todos os domingos, às 19h45, e era veiculado ao vivo, diretamente do auditório no Sumaré. Os níveis de audiência eram excelentes, e o volume de cartas, surpreendente. Só a primeira semana, foram 2 mil. O formato de *Rancho Alegre* no rádio era

⁷⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 39.

⁷⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 50.

bastante simples: acompanhado de um sanfoneiro, Mazzaropi contava "causos" e, no final, cantava uma música⁷⁶.

Eram essas características de *Rancho Alegre* advindas do chamado "teatro de variedades"⁷⁷, então apropriadas no rádio. Mas Mazzaropi não era o único a usar de tal modo o humor no rádio para se expressar. Outros caipiras como, por exemplo, a dupla Alvarenga e Ranchinho já utilizavam desse expediente, quando Amácia sequer podia imaginar-se como artista/apresentador de programa de rádio. Naquele tempo, era até certa medida comum munir-se de um humor feroz no rádio para a crítica dos acontecimentos e personagens (neste caso, na sua maioria, políticos) em destaque num determinado momento. Humor, críticas bem-humoradas, piadas e *causos* caipiras desempenharam ainda um papel relevante no processo de maior aproximação do público com o rádio. Há quem afirme que, "[...] desde o início, [o humor] assumiria papel fundamental e de destaque na consolidação de uma identidade brasileira de radiodramaturgia"⁷⁸. Sem dúvida alguma, figuras caipiras de outrora, como Alvarenga e Ranchinho, foram de fundamental importância para a caracterização das experiências de Mazzaropi no rádio.

Era março de 1946 e nascia ali o programa *Rancho Alegre*, um laboratório em que Mazza desenvolveria ainda mais seu repertório de piadas e canções (um "jeca acústico" de voz e sanfona) e moldaria um público fiel [...]⁷⁹.

Índice do sucesso de *Rancho Alegre* junto ao seu público fiel, que não descolava os ouvidos do "sem fio" (como à época era chamado o rádio), foram as mais de mil cartas recebidas logo na primeira semana. Por não haver então medidores de audiência, as cartas enviadas à rádio pelos ouvintes constituía-se na melhor maneira de saber do sucesso ou fracasso de público de um programa. Mazzaropi e seu *Rancho Alegre* eram sucesso absoluto, nessa medida. Em decorrência disso, já no ano seguinte, com o apoio dos Diários Associados de Chateaubriand, Mazzaropi viria a tornar-se ainda mais famoso: por meio de um concurso, "aos fãs dirigia[-se] uma pergunta: 'Qual é o verdadeiro nome de Mazzaropi?'":

⁷⁶ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 46.

⁷⁷ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 50.

⁷⁸ Ibid., p. 52.

⁷⁹ Ibid., p. 55.

[...] os participantes deveriam responder através de cupons publicados nos jornais. No dia 12 de outubro de 1947, o resultado foi anunciado e celebrado com uma grande festa no Cine São Francisco e uma apresentação do comediante, ao vivo⁸⁰.

Tudo indica, não somente o grande público apreciava o programa *Rancho Alegre*. As críticas em jornais e revistas também eram favoráveis às *atuações* de Amácio no rádio. "Um exemplo pode ser extraído do periódico paulista *Folha da Noite* - que, anos depois, viria a se fundir com a *Folha da Manhã*, do mesmo grupo, para formar a *Folha de S. Paulo*":

Na edição de 5 de setembro de 1952, a coluna Antena trazia um longo artigo sobre "Os intelectuais do rádio", cujo autor destacava o talento de Mazza: "Não creio que Mazzaropi tenha feito grandes estudos, mas incontestavelmente é um humorista que prende ao dial muita gente culta e inteligente, deliciada com a sua personificação do nosso roceiro"⁸¹.

As *andanças* de Mazzaropi no rádio tendiam, pois, a ampliar-se. Alguns anos depois, pela Rádio Difusora, ia ao ar às terças, quintas-feiras e sábado, às 20h30, uma radionovela de enorme sucesso: *O Meu Mundo É Aquele Rancho*, de Teixeira Filho. "A ideia era estender ao rádio a fórmula executada na televisão por uma dupla de estrondoso sucesso, Geny Prado e Mazzaropi, aproveitando-se o numeroso elenco de radioteatro dos Associados"⁸². Amácio, nessa mesma época (como veremos mais adiante), estava em evidência não apenas porque já trabalhava também para a primeira emissora de televisão brasileira (a Rede Tupi), como pelo lançamento da primeira película que protagonizou no cinema pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1952: *Sai da Frente*. Porém, resta ainda explorar um pouco mais de perto algumas das ressonâncias de sua trajetória no rádio. Isto porque:

A carreira de Mazza no rádio não ficou restrita às emissoras Associadas. Em 1954, quando já desfrutava da condição de estrela no cinema, ele deixou o conglomerado de Chateaubriand e passou a trabalhar para a Rádio Nacional de São Paulo. A produção do novo programa, transmitido sempre às 21h30 de sábado, agendava visitas do ator a clubes da cidade. Em cada um deles, Mazza cantava, contava piadas e fazia imitações, divertindo a plateia presente e, ao mesmo tempo, os ouvintes em suas casas. O programa de Mazzaropi na Rádio Nacional ficou no ar até 1955⁸³.

⁸⁰ MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 46.

⁸¹ Ibid., p. 48.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., p. 49-50.

De todo modo, é significativo que Mazzaropi tenha permanecido ativo durante sete anos na Rádio Tupi, como parte integrante do *cast* das emissoras Associadas de Chateaubriand. Foi inclusive neste período de trabalho pela Rádio Tupi que Amácio teve a oportunidade de fazer novas amizades importantes que levaria praticamente por toda sua carreira artística. Por exemplo, conheceu, num bar chamado "Juca Pato", localizado na região central da São Paulo *daquele tempo*, em 1948, o ator João Restiffe. Com Restiffe trabalharia em peças teatrais, no rádio e na televisão. Igualmente, Mazzaropi veio a conhecer Geny Prado, "[...] com quem formaria uma dupla inesquecível no cinema [a partir de 1958, com a criação da PAM Filmes], geralmente desempenhando o papel de sua esposa - o que a tornaria nacionalmente conhecida como a 'mulher do Jeca'"⁸⁴.

COM HUMOR NA TELEVISÃO

Amácio, Geny e Restiffe formaram nos tempos vividos entre o rádio e a televisão uma parceria a três, de sucesso embrionária, a contar da apropriação de *Rancho Alegre* para um formato televisivo:

Graças ao seu enorme sucesso no rádio, onde despontava como o maior nome do humor paulista, Mazzaropi foi chamado de *O Caipira Filósofo*, *O Monstro do Humorismo Brasileiro* e *Diplomata do Humor*. Sua popularidade cresceu tanto que logo ele seria sondado para se apresentar na televisão, onde seria chamado *O Primeiro Cômico da Televisão Brasileira ou O Patrono dos Humoristas na TV*. Seu nome ficaria marcado na história da televisão brasileira ao participar da inauguração, em 18 de setembro de 1950, da PRF - 3-TV Tupi - Difusora. [...] O humor, uma das armas de maior apelo ao público desde os programas de rádio, teria sua representação garantida na telinha por meio dele. Quando chegou seu grande momento, Mazzaropi, sentado em um banquinho, trajado como um típico caipira em dia de festa, uma casa de caboclo ao fundo, faria seu show-solo com uma *performance* antológica que, segundo registros da época, levaria à catarse o público telespectador. [...] Ao fim da apresentação, Mazzaropi deixaria o palco para entrar para a história, oficialmente, como *O Primeiro Cômico da TV Brasileira*. Que se registre: a primeira piada foi dele... A primeira risada, por causa dele. Na mesma noite se apresentaria, em um quadro humorístico, Geny Prado, que viria a trabalhar com Mazzaropi também na versão televisiva do programa *Rancho Alegre*. Com a atriz, Mazzaropi constituiria um dos mais longos e prósperos casamentos artísticos que se tem notícia. Para Mazzaropi [...] ele transportava para a TV seu público de rádio que o

⁸⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 52.

acompanhava no programa *Rancho Alegre* e, de início, se apresentava sozinho. Com a direção de Cassiano Gabus Mendes e a presença de sua grande companheira Geny Prado, o programa viria dominar todas as atenções das quartas-feiras, às 21 horas, durante os quatro anos em que foi ao ar. Além de Geny Prado, Mazzaropi encontraria no excepcional humorista João Restiffe a figura perfeita para ser seu "escada" dentro do programa. Juntos, desenvolveriam os principais esquetes e roteiros do *Rancho Alegre* cuja pauta era sempre guiada pelo mais puro improviso e cuja estrutura se dividia sempre em duas ou três anedotas e um número musical⁸⁵.

Gentil era o nome do sanfoneiro no *Rancho Alegre* da TV Tupi. Primeiro programa da televisão brasileira a contar com patrocínio (inicialmente da PHILCO, e posteriormente também da Kibon), não raro havia a presença de duplas a se apresentar exibindo suas canções. Destacadamente, Tonico e Tinoco, para desespero e completo horror de Cassiano Gabus Mendes - "[...] pois, se a televisão era então considerada um artigo de elite, as duplas sertanejas, ao contrário, representavam o que havia de mais popular"⁸⁶. E, como no rádio, *Rancho Alegre* era sucesso de público comprovadamente pela quantidade de elogios nas cartas enviadas pelos telespectadores ao estúdio da emissora. Em decorrência disso:

Evidentemente, o próprio Mazzaropi também teve a carreira impulsionada pelo sucesso na televisão paulista [...]⁸⁷.

Em 20 de janeiro de 1951, Mazzaropi seria presença de destaque na inauguração da TV Tupi do Rio de Janeiro, durante festa de gala no Pão de Açucar, onde a torre de transmissão estava instalada, com apresentação do primeiro locutor da Tupi do Rio de Janeiro, Luis Jatobá, e a presença ilustre do então presidente da República, General Eurico Gaspar Dutra. Mazza ganharia um quadro de humor também na TV Rio, que ia ao ar nas noites de quinta-feira, dividindo então suas atividades entre a Rádio e TV Tupi de São Paulo e a Rádio e TV Tupi do Rio de Janeiro, além de fazer shows em teatros⁸⁸.

Entretanto, para Mazzaropi, o encanto com a televisão representava, ao mesmo tempo, certo perigo. "Ao amigo Restiffe, ele confidenciaria que a televisão desgastava a imagem do ator cômico"⁸⁹. Provavelmente, Amácio pensava aí em sua carreira artística a médio e longo prazo. Era esse "[...] um pensamento extremamente maduro para um artista que a vida inteira havia almejado o sucesso e que temia que a TV, além de um

⁸⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 59.

⁸⁶ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 57.

⁸⁷ Ibid., p. 58.

⁸⁸ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 60-61.

⁸⁹ Ibid., p. 61.

meio, fosse um fim, literalmente"? Talvez a resposta a este improvável questionamento pudesse ser positiva em vista de seu notório sucesso (*a posteriori*) no cinema, a contar dos anos de 1950 até 1980. Porém, se pretendemos conferir alguma validade ao que narramos, não poderíamos, de fato, fazer tal afirmação, admitindo-se assim a dimensão histórica do processo vivido *naquele tempo* por Amácio Mazzaropi. Certamente, as possibilidades e expectativas encontravam-se à época abertas para ele, num espaço de experiências cotidiano sem sombra de dúvidas tão incerto quanto o de nossos contemporâneos.

O UNIVERSO PARTICULAR DO CINEMA

Entre escolhas, certezas e incertezas, foram suas aparições na televisão que lhe propiciaram um convite para os testes que o levariam ao cinema, junto à Vera Cruz, em 1950, a fim de protagonizar a obra *Sai da Frente* (1952):

O que Mazza queria mesmo era encontrar um meio que fosse só seu, onde pudesse criar um universo particular e preservar o frescor de sua arte com maior autonomia de criação e produção [...]. Mesmo assim, Mazzaropi abriria espaço em sua agenda para participar do programa *Bossa Nova* na inauguração da TV Excelsior em São Paulo, a 9 de julho de 1960 e do programa da amiga Bibi Ferreira *Brasil 62*, uma de suas últimas atuações profissionais na TV. A última participação efetiva, e que viria a ser também sua última aparição pública, se daria em 1980, no programa de televisão comandado, na TV Bandeirantes, pela amiga de tantos anos, Hebe Camargo⁹⁰.

Ou seja: ao mesmo tempo da vivência das experiências no rádio (com a radionovela *O Meu Mundo é Aquele Rancho*) e na televisão (com a adaptação de *Rancho Alegre*), Mazzaropi iniciava também sua trajetória no cinema, em 1950, contratado pela Companhia Cinematográfica Vera cruz, então considerada " [...] a porta da frente do cinema nacional"⁹¹. Empresa fundada ainda no ano de 1949, em São Bernardo do Campo (SP), a Vera Cruz foi resultado da parceria de investimentos entre Franco Zampari e Francisco Matarazzo. Se lançarmos mão de um olhar mais atento sobre a década de 1940, perceberemos então que:

[...] a cena cultural de São Paulo já superava a carioca. A terra da garoa havia se tornado a sede de importantes polos de cultura, como o

⁹⁰ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 61-62.

⁹¹ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 45.

Museu de Arte Moderna, o Teatro Brasileiro de Comédia e a Rede Tupi. Começaram a se estabelecer, na capital e nas redondezas, novas companhias cinematográficas, entre as quais se destacaram a Maristela, a Kino, a Multifilmes e, logicamente, a Vera Cruz. Em 1949, Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho - mais conhecido como Ciccilo Matarazzo - uniram-se com o objetivo de criar uma indústria cinematográfica brasileira de qualidade. Espelhada em Hollywood, fundaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, visando repetir no cinema o êxito obtido por Franco Zampari no teatro. À frente do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC], o produtor italiano foi responsável pela revelação de grandes atores - como Paulo Autran, John Herbert, Renato Consorte, Tônia Carrero, Anselmo Duarte, Eliane Lage, Ruth de Souza e Cleide Yáconis -, muitos dos quais migrariam, mais tarde, para o cinema. [...] A Vera Cruz assumiu como missão a tentativa de se diferenciar da carioca Atlântica Cinematográfica, cujos filmes - em sua maioria, chanchadas - costumavam ser considerados vulgares e popularescos. Desta forma, as produções da Vera Cruz custavam, em média, dez vezes mais do que as da Atlântida e abordavam gêneros diversificados - comédia, drama, policial etc. A distribuição dos filmes ficava a cargo da Universal Internacional e, depois, da Columbia Pictures. O primeiro filme produzido pela Vera Cruz foi *Caiçara* (1950). Lançado com pompa e circunstância, ganhou o prêmio de melhor filme brasileiro no festival de Punta del Este e chegou a ser inscrito no Festival de Cannes. Logo em seguida, entraram em cartaz *Terra é Sempre Terra* (1951) e *Angela* (1951). *Sai da Frente* (1952), quarto filme da companhia, exibido em 25 de junho, obteve tamanho sucesso que a produção de *Nadando em Dinheiro* [1952], também com Mazzaropi, começou logo em seguida⁹².

Há quem diga em relação à criação da Vera Cruz: "tratava-se de concretizar um sonho nascido no berço da elite paulistana e fortemente carregado de sotaque europeu [...]"⁹³. Seja como for, nesse contexto, inegavelmente o TBC - Teatro Brasileiro de Comédia ("[...] tido como a maior revolução do teatro brasileiro no século 20"⁹⁴), fundado em 1948 por Franco Zampari, desempenhou um papel relevante. Nos quadros de seus integrantes, encontrava-se entre outros o influente ator Abílio Pereira de Almeida (irmão de João Baptista Pereira de Almeida, autor da peça teatral *Filho de Sapateiro*, *Sapateiro deve ser* que Mazzaropi interpretara, em 1945, ao longo da temporada de apresentações no Teatro Colombo na companhia de Nino Nello, em São Paulo). Abílio, no ano de 1950, desempenhava pela Vera Cruz as funções de produtor e diretor cinematográfico e, por este motivo, foi quem contratou Amácio aos quadros da empresa para atuação na película *Sai da Frente*:

⁹² MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 63-64.

⁹³ DUARTE, Paulo. *Mazzaropi*..., op. cit., p. 65.

⁹⁴ Ibid.

Certo dia, no *Nick Bar*, Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, enquanto tomavam um drinque, conversavam sobre quem poderia protagonizar uma comédia sobre um ítalo-brasileiro e sua odisseia para levar uma mudança de São Paulo para Santos em um caminhãozinho Ford 29. A produção deveria ter um apelo popular, contar com um orçamento mais baixo do que a Vera Cruz estava empregando em seus filmes e funcionar como um teste frente às produções da Atlântida que contavam com Oscarito, Grande Otelo e Ankito. Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne se perguntavam quem, em São Paulo, poderia assumir o papel principal desta produção quando surge Mazzaropi na tela da televisão do *Nick Bar*⁹⁵.

Naquele momento, entrava no ar em rede nacional televisiva, pela Tupi, o programa *Rancho Alegre*, com destaque à personagem representada por Mazzaropi na companhia de seus parceiros de palco Geny Prado e João Restiffe. Na mesma semana, Abílio dirigiu-se para uma reunião na casa de Amácio, no bairro do Itaim em São Paulo, com uma proposta de Zampari em mãos, a fim de apresentar o roteiro de *Sai da Frente* e tentar contratar Mazzaropi para a Vera Cruz. De contrato assinado:

A equipe da Vera Cruz apostava no estrelato de Mazzaropi, que impulsionou, inclusive, as sólidas carreiras de outros representantes da companhia. Abílio Pereira de Almeida, embora versátil e experiente, afirmaria, ao avaliar sua trajetória profissional, que seu maior trunfo foi - em suas próprias palavras - ser o "criador de Mazzaropi no cinema". Segundo ele, o título se justifica: "Não só porque fui eu quem o levou para o cinema, mas porque criei para ele um personagem diferente dos que ele fazia até então"⁹⁶.

Com o lançamento de *Sai da Frente*, a 25 de junho de 1952, Amácio Mazzaropi iniciava, oficialmente, aos 40 anos, sua carreira no cinema. Nesta película, Mazzaropi interpretou a personagem Isidoro Colepícula, um atrapalhado motorista de caminhão - carinhosamente nomeado de Anastácio - que, para realizar uma viagem fretada a uma mudança de São Paulo para Santos, vivencia pelo caminho um sem número de confusões com outros motoristas, policiais e uma trupe circense.

Certamente, Colepícula é um homem que, embora seja bastante rude no trato alheio e, em meio à movimentação de uma metrópole como São Paulo, não saiba lidar muito bem com certas burocracias e regras de trânsito, pode ser considerado totalmente adaptado à vida na cidade. Por esse motivo, talvez possamos observar na fala de Abílio ("[...] criei para ele um personagem diferente dos que ele fazia até então") um indício:

⁹⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 65.

⁹⁶ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 65.

em *Sai da Frente*, Mazzaropi enfrentava o desafio de compor uma personagem essencialmente tão rural quanto urbana. Trata-se, pois, de um sobrevivente tanto do campo, quanto da cidade. Mas Isidoro Colepícula não é uma representação de um caipira paulista (do interior) *perdido* na grande cidade (em São Paulo). Ao contrário. Sua personificação é a de um homem vivente da cidade, ainda que com alguns trejeitos de um morador do interior. Qual não é nossa surpresa quando Isidoro conversa calmamente entre carros em alta velocidade no trânsito frenético da capital paulista, com Coronel, seu cachorro (o cão Duque).

Do elenco de *Sai da Frente* participaram ainda, dentre outros, os atores e atrizes: Ludy Veloso - quem recebera em 1952 o prêmio Saci de melhor atriz secundária -, Leila Parisi, Solange Rivera, Vicente Leporace, Danilo de Oliveira e Renato Consorte. A direção do filme ficou a cargo de Abílio Pereira de Almeida, em parceria com o diretor adjunto Tom Payne. A trilha sonora sob a responsabilidade de Radamés Gnatalli. Na trama, a canção *A Tromba do Elefante*, de Anísio Oliveiro, é entoada por Isidoro (Mazzaropi)⁹⁷.

A partir dessa mesma configuração técnica (elenco, direção, trilha sonora, etc.), logo em seguida à produção e lançamento de *Sai da Frente* - um grande sucesso de público! -, iniciaram os trabalhos em torno da segunda película da Vera Cruz com Mazzaropi: *Nadando em Dinheiro* (1952). Novamente, Amácia interpretaria a personagem Isidoro Colepícula tal como o público já a conhecia. Porém, dessa vez, a trama vivida por Colepícula era aparentemente distinta da de *Sai da Frente*, embora seja possível ponderar sobre uma espécie de continuação entre um filme e outro.

Como o título já sugere, Isidoro, agora, *nadava em dinheiro* porque, por sorte, havia sido descoberto neto de um homem muito rico recém-falecido. Essa notícia só foi possível por causa das trapalhadas de Isidoro como motorista de caminhão - o Anastácio - em meio ao turbulento trânsito da cidade de São Paulo. A surpresa pega Colepícula de *calças curtas*. Agora dono de várias fábricas, um magnata, Colepícula não sabia, no entanto, nem como se portar diante de tantas novidades:

Aos poucos, o milionário descobre que não gosta dos hábitos que se vê impelido a adquirir - odeia o tal do *breakfast*, o ovo quente à moda inglesa e as revistas que lhe oferecem, que não consegue compreender por não falar inglês. [...] No melhor estilo Charles Chaplin, o novo rico enche a banheira da mansão de notas e nada de braçadas.

⁹⁷ As informações atinentes às fichas técnicas dos filmes (elenco, direção, trilha sonora, etc.) estão baseadas em consulta realizada no site da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/>

Chocados, os empregados observam a cena pelo buraco da fechadura e espalham a notícia, à boca pequena: "O patrão está nadando em dinheiro!"⁹⁸.

Entretanto, havia uma surpresa ainda maior a ser descoberta por Colepícola em meio à toda essa intriga. Isidoro descobre-se um sonhador. Assim, já praticamente ao final da trama vivida pela personagem, acontece o inesperado: Isidoro Colepícola acorda. Feliz, apesar da pobreza permanente, vê-se ao lado da família no cortiço onde morava. A mensagem implícita na obra parece ser a de que o dinheiro por si só não traz felicidade para ninguém; tudo não passa de um sonho. Muito mais que isto, trata-se de uma obra que faz a crítica aos padrões de comportamento valorizados, geralmente, por pessoas mais abastadas.

Após a produção de *Nadando em Dinheiro* (1952), foram produzidos pela Vera Cruz outros nove filmes, antes de Mazzaropi voltar às telas dos cinemas com a personagem Candinho, homônima ao filme lançado em 1954. Nessa época, a companhia já enfrentava sérios problemas quanto aos seus recursos de financiamento junto ao Banespa, por causa dos altos gastos (e das dívidas) em decorrência das produções inspiradas aos moldes de Hollywood. A direção de *Candinho* ficou, uma vez mais, sob a assinatura de Abílio Pereira de Almeida, o - autodenominado - *inventor* de Amácio no cinema. Todavia, o elenco já não era mais o mesmo, e muito embora a Vera Cruz sofresse restrições financeiras, faziam parte desta película grandes atores e atrizes como, por exemplo, Adoniram Barbosa, Ruth de Souza e John Herbert (este último, integrante do TBC). Dessa feita, o enredo era então absolutamente diferente do que havia sido imaginado e realizado nas obras *Sai da Frente* e *Nadando em Dinheiro*, ambas de 1952. "Candinho é uma adaptação livre, uma versão abrasileirada do clássico de Voltaire, *Candide*, um hino ao otimismo do humilde e do inocente perante as dificuldades e ao deslumbrado da cidade grande"⁹⁹.

Mazzaropi na pele do caipira Candinho sofre os horrores de um pobre garoto abandonado à beira de um rio. Encontrado por uma das empregadas da família residente na propriedade onde o rio corre, Candinho é adotado por um casal de fazendeiros ricos. Poucos anos depois, contudo, a esposa do fazendeiro dá à luz aos seus próprios filhos. Candinho é, assim, deixado de lado. Vinte anos depois, encontramos esse garoto, então

⁹⁸ MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 128.

⁹⁹ DUARTE, Paulo. *Mazzaropi*..., op. cit., p. 83.

já um rapaz, vivendo num casebre de pau a pique junto aos outros empregados da fazenda:

Ele cresce com o apoio e a atenção da criadagem, vivendo fora da casa principal, como mais um empregado. Aparentemente, não se importa. "Tudo que acontece é para melhorar a vida da gente", repete infinitamente - em alusão a uma frase de *Cândido* [de Voltaire]: "Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos".

Candinho representa "[...] o inocente homem do campo [que] encontra apenas obstáculos"¹⁰⁰ pela vida afora. Mais ainda na capital São Paulo! Mesmo assim, decidido a encontrar na grande cidade sua mãe biológica, Candinho deixa para trás a fazenda onde morava e vai para a cidade confiando na única pista que possui em mãos: uma medalha deixada por sua mãe. Em sua busca pela mãe perdida, a cada mulher que Candinho encontra pelo caminho, mostra-lhe a medalha, a fim de saber se é ou não sua mãe; mas muitas dessas mulheres apressadamente julgam-no pela abordagem um tarado, e fogem com medo. Na delegacia, Candinho é malvisto pelo delegado por não possuir documentos; é desprezado; o delegado mal lhe dá qualquer atenção. Diante desses infortúnios, a vida não lhe parece oferecer uma oportunidade ou saída muito esperançosa. "Quando se vê despejado do humilde quarto onde morava, deixa o burro Policarpo como garantia e dirige-se à igreja, para suplicar pela ajuda de Santo Antônio, seu protetor"¹⁰¹. Como se vê:

[...] embora seja considerado uma comédia, *Candinho* gira em torno de temas dramáticos, como a miséria e o desemprego. Uma cena emblemática é o reencontro do protagonista com um antigo professor, que havia marcado sua vida escolar como um mestre profundamente inspirador. Surpreendentemente, contudo, o professor havia se convertido em um falso mendigo, disfarçando-se de miserável para angariar esmolas. Sincero ao extremo, Candinho constrange o velho mestre: "Já foi melhor, hein, professor?"¹⁰².

Assim, como se de fato Santo Antônio atendesse às suplicas de desespero que imperavam na mente de Candinho, a narrativa filmica ganha novo rumo quando ele reencontra, na cidade, sua irmã de criação, Filoca. Ela também havia muito tempo decidido deixar a fazenda onde morava junto de Candinho. Filoca era prostituta na capital paulista; porém, aos olhos de Candinho, era ela uma talentosa dançarina. "Em um

¹⁰⁰ MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 128.

¹⁰¹ Ibid., p. 130.

¹⁰² Ibid.

arroubo de paixão, declara seu amor à jovem e decide lhe presentear com a medalha herdada de sua mãe. Ao tomar o presente entre as mãos, Filoca encontra um mapa do tesouro, secretamente guardado na joia"¹⁰³. Com isso, Candinho, agora junto de Filoca, esquece-se do possível reencontro com sua mãe biológica e passa a buscar pelo tesouro ainda não encontrado: descobrem, por fim, que o nome de Candinho é, em verdade, Policarpo Fagundes. Quando encontram o tesouro, ficam ricos. Casam-se na última sequência da película.

"Este seria o último filme de Mazzaropi oficialmente realizado pela Vera Cruz. Ele então se voltaria para a carreira no rádio, anunciando sua transferência das Emissoras Associadas [de Chateaubriand] para a Rádio Nacional de São Paulo"¹⁰⁴. Como vimos anteriormente, seu programa pela Rádio Nacional ficaria no ar até o ano de 1955. Com o agravamento sem volta dos problemas de ordem financeira enfrentados à época pela Vera Cruz, em razão de suas produções demasiadamente custosas, a companhia viria, em 1954, a declarar falência:

Enquanto os filmes de Mazzaropi eram realizados em um formato simples, as demais produções da Vera Cruz consumiam muito dinheiro. Como o retorno das bilheterias era lento, as companhias cinematográficas, não raro, precisavam recorrer à captação de recursos dos bancos. No caso da Vera Cruz, seria preciso acionar o Banespa, seu único credor. Contudo, do ponto de vista dos dirigentes do banco, nem a perspectiva de retorno dos 18 filmes já realizados - incluindo os três sucessos de Mazzaropi - nem o promissor *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto - premiado como melhor filme no Festival de Edimburgo e melhor filme de aventura em Cannes - eram garantia de êxito comercial ou, em termos práticos, de pagamento das dívidas. Havia inúmeros problemas no empreendimento de Ciccilo Matarazzo e Franco Zampari, a começar pelas equipes enormes - segundo os parâmetros da época. A produção de um filme engajava cerca de 40 ou 50 pessoas, de maneira que os choques entre brasileiros e estrangeiros, muitas vezes, resultavam inevitáveis. O próprio Abílio Pereira de Almeida participava das discussões. Identificava gastos excessivos em determinadas decisões [...]. A crise atingiu tal ponto que, em 1954, o Banespa assumiu o controle sobre a Vera Cruz e nomeou um interventor. Para saldar as extensas dívidas, todas as ações e o patrimônio da empresa passaram às mãos do banco, dando fim à fase clássica em que a companhia permaneceu sob o comando de Franco Zampari¹⁰⁵.

¹⁰³ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 131.

¹⁰⁴ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 85.

¹⁰⁵ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 65-66.

Em meio à crise que levou a Vera Cruz à falência, não deixava de ser irônico que os filmes realizados com Mazzaropi tivessem sido suas maiores bilheterias: "[...] justamente o comediante popular que em muito pouco representava as ideias requintadas da elite do estúdio"¹⁰⁶. Sob tal perspectiva, curiosamente, já nos anos de 1990, seria o cineasta Julio Bressane a tecer certa "[...] analogia entre a ânsia pela modernidade do brasileiro e a realidade representada por Mazzaropi":

Mazzaropi é um símbolo às vezes bastante irônico da nossa cultura. Essa cultura que vem caminhando para o Primeiro Mundo, que come todo esse aparato necessário para se integrar na nova ordem... E o País só vai conseguir isso se devorar o Mazzaropi, aceitar o Jeca... O Brasil tem o Mazzaropi dentro dele, não adianta querer maquiá-lo¹⁰⁷.

Em 1955, quando Amácio foi convidado a integrar os quadros do elenco de *A Carrocinha* (1955), um novo cenário parecia se anunciar para o cinema após a *quebra* da Vera Cruz. Nesse meio-tempo, Abílio Pereira de Almeida, a fim de poder continuar a produzir cinema, fundou a empresa Brasil Filmes, a partir de algumas mudanças com relação ao que se operava desde a Vera Cruz: por exemplo, a distribuição, antes terceirizada, agora ficava sob a responsabilidade da própria produtora. Os gastos eram assim muito menores e, com isso, as possibilidades e expectativas voltaram à luz no cotidiano. Além disso, para a realização de *A Carrocinha*, a Brasil Filmes estabeleceu uma parceria com as Produções Jaime Prades. A direção da película foi conduzida por Agostinho Martins Pereira, com assistência de direção em nome de Galileu Garcia. Baseada na história *Quase a Guerra de Troia*, do próprio Martins Pereira, a adaptação ao roteiro cinematográfico ficou por conta do trabalho conjunto deste último com Garcia, Walter George Durst e Jacques Deheinzelin. Este empreendimento comum ganhou o prêmio no concurso de roteiros do IV Centenário de São Paulo¹⁰⁸. No elenco do filme trabalharam, além de Mazzaropi, Doris Monteiro, Modesto de Souza, Adoniram Barbosa e ainda outros.

A primeira fala nos quadros iniciais de *A Carrocinha* (1955) propicia desde o primeiro minuto uma observação de suas matizes fundamentadoras: *Respeitável público! Vamos contar uma história simples que poderia ter acontecido*. Com evidente influência de atividades circenses no que diz respeito, principalmente, às opções

¹⁰⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 68.

¹⁰⁷ Ibid., p. 69.

¹⁰⁸ CINEMA ATUAL NO BRASIL. **Jornal Shopping**, São Paulo, 29/1/1955.

estéticas e à caracterização das personagens, esta película foi a quarta obra protagonizada por Amácio em sua trajetória artística no cinema.

No centro de seu enredo, encontra-se Jacinto (Mazzaropi), então promovido pelo prefeito a coletor de cães da cidade fictícia de Sarapinga. Uma vez pilotando a carrocinha, Jacinto tem como trabalho prender todos os cães encontrados pelo caminho nas ruas de Sarapinga. Porém, sentindo-se afeiçoadão à cachorrada toda, Jacinto prende-os mas, logo em seguida, solta a todos novamente; não às ruas, mas na chácara onde sua amada Linda mora com a família. Com o dinheiro do trabalho, Jacinto e Linda, num dia ensolarado, casam-se na igreja da cidade. Os demais moradores, entretanto, já revoltados com Jacinto, pois creem que ele não apenas prende os animais mas também os mata, dirigem-se de imediato (no momento do casório) rumo à igreja, a fim de linchá-lo publicamente e sob os olhos de sua noiva. Por sorte, entre um acontecimento e outro, a cachorrada consegue fugir da chácara de Linda e, igualmente, (sabe Deus por quê!) rumam para a frente da igreja. Pode-se imaginar, diante disso tudo, tanto os estratagemas elaborados por Jacinto, a fim de ludibriar o prefeito da cidade, como as confusões em que se metera ao longo da trama quando da descoberta de sua farsa. Por fim, com a cachorrada viva, sadia e solta de volta às ruas, o prefeito *quer morrer*. Mas a população de Sarapinga, que agora não reelegará tão fácil ao prefeito, fica muito satisfeita com o desenlace da história.

Com o sucesso de público em 1955 ("[...] somente nas duas primeiras semanas de exibição, *A Carrocinha* foi visto por 360 mil pessoas"¹⁰⁹), Mazzaropi, no ano seguinte, voltaria a filmar nos estúdios da Vera Cruz, por intermédio da Brasil Filmes, para a produção de *O Gato de Madame* (1956). Esta película, produzida e lançada no decorrer do mesmo ano, à semelhança de *A Carrocinha*, ficou sob a direção de Agostinho Martins Pereira, "[...] um imigrante português que nunca se naturalizou brasileiro e que também havia iniciado sua carreira na Vera Cruz: de assistente de câmera, passou a assistente de direção e, enfim, a diretor"¹¹⁰. Marcou, também, a estreia no cinema da atriz Odete Lara. O elenco contou ainda com a atuação de Roberto Duval.

Mazzaropi, em *O Gato de Madame* (1956), interpreta Arlindo, um engraxate dedicado ao trabalho, mas que possui pouco dinheiro para o sustento da família; todo dinheiro disponível em casa para a compra de mantimentos é trazido por sua esposa que

¹⁰⁹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 67-68.

¹¹⁰ Ibid., p. 67.

trabalha, arduamente, como lavadeira. Porém, certo dia, Arlindo dirigi-se à uma mansão num bairro nobre de São Paulo, para entregar algumas roupas lavadas, e a sorte lhe sorri na figura de um gato preto que está perdido nas ruas e o acompanha de cá para lá. Intrigado, e com o coração já amolecido pelos afagos ao bichano, Arlindo resolve levar o gato consigo para casa. No caminho, senta em um bar, come alguns pastéis, enquanto o gato bebe leite. Arlindo não sabe, contudo, que há uma gorda recompensa para quem encontrar e devolver o gato, cuja dona é uma idosa muito rica. Por este motivo, ainda no bar, Arlindo é alertado por um grupo de meninos engraxates sobre dois vigaristas que o estão perseguinto, por causa do gato. A recompensa era mesmo alta: 100 mil cruzeiros.

Para Arlindo:

[...] a partir de então, o gato chama-se Delegado e os dois bandidos são os "gangsters", numa adaptação muito pessoal da expressão inglesa *gangster*. E o comediante dispara mais uma de suas críticas: "No Brasil, não tem gângster, só ladrão de galinha". Arlindo, entretanto, subestima o poder da gangue, cujo líder mascarado é ex-secretário do lendário mafioso Al Capone. Os membros do grupo se referem uns aos outros não pelos nomes, mas por números - que, por sua vez, fazem referência ao jogo do bicho, uma febre no Brasil por muitas décadas, embora ilegal¹¹¹.

Na tentativa em fugir dos bandidos, Arlindo acaba dentro do Museu do Ipiranga. Neste local, disfarçado de estátua, deita-se na cama de Dom Pedro. Por um milagre, mas como se vivesse um sonho, Arlindo recebe do antigo imperador algumas dicas para conseguir sair do local através de uma passagem secreta. Enquanto isso, a fila cresce na mansão da madame, dona do gato: alguns levam cabras, burros, bodes, a fim de tentar ludibriar a idosa. Arlindo, enfim, chega à residência, e na sua vez o gato é imediatamente reconhecido pela mulher:

Na hora de receber o prêmio, não esconde sua decepção: dos 100 mil cruzeiros prometidos, restam pouco mais de 20 mil, pois o coletor do imposto de renda fica com 40%, a agência de publicidade, com 20%, a seguradora, com 10%, e o corretor, com mais 10%.

De qualquer modo, na saída, Arlindo encontra nas ruas novamente os meninos engraxates que antes auxiliaram-no sobre os vigaristas que o perseguiam, e divide com eles a quantia restante da recompensa. No caminho de volta para casa, enfim, Arlindo preocupa-se em parar numa loja para comprar um presente à sua filha (pelo seu aniversário); gasta todo o dinheiro, menos, claro, aquele recebido pelo trabalho de

¹¹¹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 133.

lavadeira da sua esposa. Assim a vida segue e Arlindo, por sua vez, continua sendo apenas um homem que trabalha esforçadamente como engraxate, mas que possui pouco dinheiro para o sustento da família (só Deus sabe o que seria se não fosse sua esposa para sustentar a casa!). Isto, claro, quando Arlindo não se mete em confusões por onde passa; quando não é perseguido por bandidos pelas ruas de São Paulo; quando não se deita na cama do imperador e sonha...

Digno de nota quanto à realização de *O Gato de Madame* (1956) foi o fato de ter havido filmagens no interior do Museu do Ipiranga:

Na ocasião, o diretor do Museu do Ipiranga era Sérgio Buarque de Hollanda, historiador e pai do compositor Chico Buarque. Astutamente, Galileu [Garcia, produtor executivo da obra] lhe enviou uma carta, solicitando a autorização necessária e destacando a importância do apoio das entidades públicas ao cinema nacional. Buarque de Hollanda concordou. [...] a equipe gozou de total liberdade no museu, inclusive para gravar a cena em que Mazza se deita na cama verdadeira da Marquesa de Santos e sonha com a beleza da nobre mulher - no filme, vivida por Odete Lara. Após o lançamento da película, no entanto, diversos deputados paulistas comentaram, indignados, que havia sido um absurdo disponibilizar o museu para se filmar uma "palhaçada daquela"¹¹².

O Gato de Madame (1956) foi o último filme protagonizado por Mazzaropi sob a tutela da Vera Cruz - então representada pela Brasil Filmes, de Abílio Pereira de Almeida. Ainda em 1954, mais ou menos à época da declaração de falência da Vera Cruz, Amácio seria convidado por Oswaldo Massaini para trabalhar em sua empresa cinematográfica, a Cinedistri:

Em 1949, Massaini abriu as portas da Cinedistri Ltda. Alugou três salas na rua Dom José de Barros, número 337, no centro de São Paulo, e, com a ajuda de três funcionários, começou a trabalhar com distribuição de filmes. [...] Assim que se atreveu a ingressar no ramo da produção, perdeu tudo o que havia ganhado como distribuidor [...]. No mesmo ano, contudo, associou-se a Severiano Ribeiro para produzir *Rei do Movimento*, recuperando e superando a quantia que havia perdido¹¹³.

Naquele ano de 1954, o musical *Rei do Movimento* fazia sucesso em diversas salas de cinema, em várias cidades do Brasil: eram um completo sucesso as interpretações, naquela película, de atores e atrizes como Emilinha Borba, Jô Soares e Ângela Maria. "Seu produtor, Oswaldo Massaini, convenceu-se de que o melhor filão

¹¹² MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 134-135.

¹¹³ Ibid., p. 68-69.

do cinema brasileiro seriam os filmes populares. A televisão ainda engatinhava e a Atlântida contava com o talento de Oscarito. Massaini decidiu procurar Mazzaropi¹¹⁴.

Amácio seria sucesso já que desde alguns anos seu público era fiel em acompanhá-lo atentamente no rádio e, a partir dos idos de 1950, também na programação televisiva recém-inaugurada no país¹¹⁵. Entretanto, quando Massaini foi ao encontro de Mazzaropi para contratá-lo pela Cinedistri, o ator era ainda parte dos quadros de funcionários da Vera Cruz (*naquele tempo*, praticamente falida). Porém:

[...] como a situação da companhia não ia bem, Mazza cedeu à oferta de Massaini: pelo salário de 600 contos por mês, segundo um contrato de dois anos, deveria rodar quatro filmes. Na verdade, foram produzidos apenas três: *Fuzileiro do Amor* (1956), *Noivo da Girafa* (1957) e *Chico Fumaça* (1958). Mazzaropi preferiu rescindir o contrato e desistir da quarta película¹¹⁶.

Fuzileiro do Amor (1956) foi o primeiro dos três filmes que Mazzaropi, a contar de 1954 (efetivamente em contrato assinado com Massaini), protagonizaria pela Cinedistri e de onde sairia depois para fundar sua própria produtora de cinema, a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi). Em verdade, para a confecção dessas obras foi firmada uma parceria de Oswaldo Massaini e sua Cinedistri com os irmãos Eurides e Eudes Ramos, da Cinelândia Filmes, do Rio de Janeiro¹¹⁷. "Esta fase de Mazzaropi ficaria caracterizada por uma desvinculação da figura do caipira paulista e por uma aproximação com a tradição cinematográfica tipicamente carioca, com ecos de chanchada"¹¹⁸.

A película *Fuzileiro do Amor* (1956) conta a história de José Ambrósio e de seu irmão gêmeo, Ambrósio José - interpretados por Amácio - e das suas confusões nas Forças Armadas, especificamente junto ao Corpo de Fuzileiros Navais. Na verdade, José Ambrósio é antes de tudo um sapateiro pobre. Apaixonado por uma moça cujo pai não aceita que outro despose sua filha senão um marinheiro - como o próprio havia sido quando jovem -, José Ambrósio alista-se na Marinha. Por amor, torna-se fuzileiro. Porém, Ambrósio José, seu irmão gêmeo há muito desaparecido, retorna como um filho pródigo à casa de sua família, e deste retorno resulta surpreendente aos olhos de José

¹¹⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 68.

¹¹⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 68.

¹¹⁶ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 69.

¹¹⁷ SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 4.

¹¹⁸ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 95.

Ambrósio que seu irmão apresente-se justamente como um marinheiro bem-sucedido. Cenário confuso. Naquele mesmo Corpo, os companheiros navais de José Ambrósio não compreendem desde o primeiro instante não tratar-se da mesma pessoa e, por isso, José é tomado como um louco - ora muito atrapalhado e sem nenhuma vocação para o alistamento, ora totalmente dedicado e disciplinado tal como um fuzileiro naval tem de ser. Foi por tal confusão preso pelos colegas marinheiros numa camisa de força, até que seu irmão Ambrósio fosse finalmente reconhecido como outra pessoa.

A atuação de Mazzaropi num duplo papel evidenciava sua versatilidade como ator. Uma novidade na obra foi a "figura de um narrador"¹¹⁹ (*voz over*) que introduzia ao espectador as apresentações de cada uma das personagens que compunham a trama. De seu elenco fizeram parte também Agildo Ribeiro, considerado à época "[...] comediante de grande destaque na televisão brasileira"¹²⁰, além de Ângela Maria que, a certo momento do filme, entoa a canção *Adeus, Querido* de Eduardo Patané e Floriano Faissal. *Fuzileiro do Amor* foi produzido e lançado no ano de 1956, na cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, sua exibição ocorreu a 20 de agosto do mesmo ano. Com direção de Eurides Ramos e trilha sonora sob a batuta de Radamés Gnatalli, o filme teve seu argumento trabalhado a quatro mãos por Eurides em parceria com Victor Lima. A película voltaria às telinhas reexibida por iniciativa da TV Cultura, no início de 1992, por ocasião do "Festival Mazzaropi", à época promovido neste canal de televisão, em homenagem a Amácio¹²¹.

Tendo suas filmagens realizadas nas instalações cinematográficas da TV-Rio, regravação e mixagem nos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, já em *O Noivo da Girafa* (1957), Mazzaropi vive as desventuras de Aparício Boa Morte. Com enredo repleto de reviravoltas, esta película foi a segunda produzida por Oswaldo Massaini com Mazzaropi pela Cinedistri em parceria com os irmãos Ramos.

Novamente, uma voz narradora (*over*) dá o rumo à história desde as primeiras imagens em movimento: "[...] introduz as primeiras cenas, apresentando ao espectador diferentes habitantes do Jardim Zoológico carioca. Veem o elefante, o camelo, até que a

¹¹⁹ MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 135.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ A respeito dessa passagem, pode-se conferir as informações contidas nas críticas: ARAÚJO, Inácio. Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 9/2/1992; EWALD FILHO, Rubens. Mazzaropi aos domingos na Cultura. **Jornal da Tarde**, 3/2/1992; JOE, Jimi. Ciclo da "Cultura" mostra filmes de Mazzaropi. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 9/2/1992.

câmera focaliza Aparício Boa Morte, apresentado como *Homo sapiens*¹²². Aparício havia sido contratado para cuidar de todos os animais, mas não faz questão de esconder sua preferência (seu amor e sua inveja) pela girafa. Inveja porque, para Boa Morte, a vida daqueles animais é que é uma vida digna de ser vivida; pois embora, muitas vezes, enjaulados (como no caso do macaco), os animais viviam de maneira sossegada e sempre de barriga cheia. Enquanto isso, Aparício ouvia em alto e bom som - e fúria! - seu estômago *roncar*. Sua barriga estava sempre vazia, diz ele: *Mais vazia que cabeça de político*, reclama. Como se isso não bastasse, na pensão onde mora, Aparício é desprezado por todos; julgam-no bobo e malcheiroso por causa de seu trabalho junto a tantos animais. Ainda assim, Aparício não faz questão também de esconder sua paixão por Clara (irmã de Aninha), a filha mais velha de seu Gonçalves, dono da pensão.

Certo dia:

[...] Aninha cai doente, e os moradores da pensão logo culpam [Aparício] por haver transmitido à jovem alguma doença do zoológico. Preocupado, ele mesmo resolve ir ao médico, ou melhor, ao veterinário, que o aconselha a realizar um exame de sangue. Contudo, por engano, o doutor troca o material coletado de Aparício por uma amostra extraída de um macaco. Apavorado pelo resultado do exame equivocado, convoca o diretor do zoológico para anunciar que Aparício é vítima de uma enfermidade mortal. Naquele estado, ao pobre-diabo restariam nada mais que 15 dias de vida¹²³.

Após essa confusão não solucionada, uma reviravolta no filme acontece. Ao voltar para seu trabalho no zoológico, bem como à pensão onde morava, Aparício passa a ser tratado por todos como a um rei. Aparício mesmo não soube em momento algum de sua suposta má condição de saúde; enquanto que todos os outros já haviam sido alertados sobre sua *iminente* morte. Na pensão, não entendendo muito bem o porquê de tal tratamento diferenciado, Aparício em todo caso aproveita a situação para aproximar-se de Clara. Ela, por sua vez, mesmo sabendo da notícia sobre os poucos dias de vida de Aparício, não lhe dá muita atenção; ela resiste às suas investidas. Já uma outra moradora do local, desde antes apaixonada por Aparício, busca igualmente aproximar-se dele na tentativa de acompanhá-lo *morte afora*. "Em meio a este triângulo amoroso, o protagonista leva as duas moças para passear pelo Rio de Janeiro - momento em que se exibem belas paisagens cariocas, tal como se encontravam nos anos 1950"¹²⁴. Contudo,

¹²² MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 136.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid., p. 137.

seu Gonçalves, pai de Clara, ao perceber o que acontecia, e com medo de que Aparício - recém-descoberto supostamente herdeiro de uma tia muito rica - viesse a se casar com Inesita (tornando-a rica após a morte tão esperada), convence sua filha a aceitar o bobo e malcheiroso do zoológico em casamento. Tem aí em vista a tal herança de Aparício. Acontece que o macaco, com o qual havia sido confundido o exame médico, a poucos minutos do casório morre por leucemia. Com esta nova notícia, Clara sem titubear abandona Aparício no altar, e ele, por sua vez, passa a ser considerado um impostor. A todo canto por onde passa é chamado de vigarista. O que ninguém sabia até aí era que, logo depois, Aparício herdaria 33 milhões de cruzeiros pela morte de sua tia, moradora do estado da Bahia, e, com um adiantamento de 100 mil em mãos, aceitaria casar-se com Inesita.

Quanto à atuação de Mazzaropi na pele de Aparício, há quem diga que ele:

[...] já exibe alguns trejeitos que, mais tarde, marcariam sua memorável caracterização como Jeca. Embora viva na cidade grande, o cuidador do zoológico usa o chapéu de palha mal colocado na cabeça e se veste de forma nitidamente diferente daqueles à sua volta¹²⁵.

Seja como for, *O Noivo da Girafa* (1957) foi, em verdade, baseado em uma história de Araldo Morgantini. Seu argumento fora elaborado por Victor Lima. A trilha sonora, como de costume nos filmes realizados com Mazzaropi, ficou sob a responsabilidade de Radamés Gnatalli. No elenco, além do protagonista, figuraram a presença destacada de Glauce Rocha, Roberto Duval e Nieta Junqueira. Com assistência de Oscar Nelson, sua direção foi assinada por Victor Lima. No fim da história, entretanto, o que fica mesmo como um ponto de interrogação para o espectador é o próprio título da película: *O Noivo da Girafa*?

Pouco antes de Mazzaropi criar sua própria produtora cinematográfica, a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), realizou ainda pela Cinedistri em parceria com a Cinelândia Filmes, outra obra: *Chico Fumaça* (1958). Praticamente com a mesma configuração técnica (elenco, trilha sonora, direção etc.), dessa vez, Mazzaropi voltava a aproximar-se pelo menos um pouco mais das interpretações das personagens a que estava habituado. Aquela que agora representa, homônima ao filme, Chico Fumaça, trata-se de um caipira ingênuo transformado ao longo da narrativa em herói por um político oportunista (ou seria isto já uma redundância?). Chico é um adorador de

¹²⁵ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 137.

locomotivas e, por este motivo, seu maior sonho é tornar-se maquinista. Porém, por causa do acúmulo de tantas dívidas, não apenas seu sonho parece ficar cada vez mais distante, como Chico perde sua vaca Mimosa, com a qual até então sobrevivia pela venda de alguns litros de leite. Em Jequitiba, cidade onde mora, Chico frequenta as aulas em uma escola, numa turma de crianças, e é apaixonado pela professora, Inocência. Em meio a tantas emoções fortes, é chegada a época das eleições na cidade. Em razão disso, o "doutor" Japércio Limoeiro, do Partido Oportunista, viaja em visita a Jequitiba, "[...] disposto a comprar votos em praça pública"¹²⁶. Durante essa visita, o trem que levava ainda outros políticos oportunistas junto a Limoeiro está a poucos metros de provocar uma tragédia: na noite anterior, por conta de uma tempestade, a ponte por onde sempre passa o trem no entorno de Jequitiba havia desabado. Entretanto, atento ao fato, Chico Fumaça corre e avisa com antecedência ao maquinista sobre os estragos provocados pela chuva no caminho da locomotiva. Desse modo, consegue evitar o acidente que certamente - sem sua ajuda - não apenas ocorreria como causaria grandes estragos e prejuízos inclusive à vida de muitos moradores locais. Dadas as circunstâncias, "além de agradecer ao caipira, Limoeiro percebe que pode tirar proveito da situação. Convida o herói a receber uma homenagem no Rio de Janeiro, capital federal, prometendo a ele uma recompensa de 200 mil cruzeiros":

Chegando à cidade grande, Chico se mostra estupefato e confuso diante de tantas parafernálias - o avião, o elevador, os prédios altos e modernos. O pacato caboclo se transforma assim que toma seu primeiro gole de álcool. Adulado por uma vedete, mete-se em inúmeras confusões, porém se mantém fiel à querida Inocência e resiste ao golpe de um grupo que pretende lhe roubar o dinheiro da recompensa. O caos se instala, enfim, quando uma foto, publicada na coluna social, compromete a imagem de Chico Fumaça e a do presidente do Partido Oportunista - ambos retratados na farra, cercados de mulheres. Em tempo, Inocência segue para o Rio de Janeiro com a missão de regastar [Aparício]. E, com medo da fúria legítima da moça, Limoeiro encerra a campanha promocional de mulheres¹²⁷.

Como se vê, Chico Fumaça, nem tão próximo das personagens mais urbanas, nem tão próximo das caracterizações das películas cariocas, aproximava-se significativamente mais das representações de personagens caipiras que Mazzaropi realizava desde antes do início de sua trajetória no cinema. Chico Fumaça lembrava às

¹²⁶ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 139.

¹²⁷ Ibid.

características que compunham as personagens de Amácio desde o rádio com *Rancho Alegre*, depois igualmente à adaptação deste programa na televisão, ou mesmo desde a época de seu circo-teatro Pavilhão Mazzaropi. Foi justamente após a produção e lançamento de *Chico Fumaça* (1958) que Amácio percebera como sendo o momento propício à inauguração de sua carreira de produtor/distribuidor independente. Assim:

Com a saída de Mazzaropi da Cinedistri, a empresa tomou outros rumos. Produziu o primeiro filme dirigido por Anselmo Duarte, *Absolutamente Certo* (1957), e ganhou um prêmio internacional. De olho no filão do cangaço - inaugurado pela Vera Cruz com *O Cangaceiro* (1953) -, filmou *Lampião, o Rei do Cangaço* (1964), um grande êxito, seguido de duas outras fitas sobre a mesma temática¹²⁸.

A segunda experiência do ator em direção, ainda pelas mãos de Oswaldo Massaini, marcaria a história do cinema nacional para sempre: *O Pagador de Promessas*. Se há algo curioso em relação ao filme, é que Massaini insistiu durante muito tempo para que Anselmo Duarte contratasse Mazzaropi para o papel de Zé do Burro. Mazza, no entanto, agradeceu o convite, contudo, foi o primeiro a descartar essa possibilidade por querer se dedicar exclusivamente às suas produções. [...] Oswaldo Massaini, por sua vez, foi ainda responsável pelos sucessos de Dercy Gonçalves no cinema e pelos principais filmes do chamado *Ciclo do Cangaço* dirigido [por] Carlos Coimbra¹²⁹.

PAM FILMES (PRODUÇÕES AMÁCIO MAZZAROPI)

Em 1958, aos 46 anos de vida, Amácio Mazzaropi fundava a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), com sua produção/distribuição e protagonismo na película *Chofer de Praça* (1959). Este um filme certamente realizado em homenagem à profissão de seu pai, Bernardo. Produzido no decorrer de 1958, foi lançado na data de 20 de abril de 1959. Nesta ocasião, estreou no Art-Palácio, em São Paulo, e foi exibido também nas salas de cinema Bandeirantes, Trianon, Esmeralda, Paulista, Arlequim entre outras. Entretanto, essas não foram todas as salas de cinema onde o filme foi à época exibido. Pois, em razão de a PAM Filmes responsabilizar-se, na pessoa do próprio Mazzaropi, não apenas pela produção, mas igualmente pela distribuição e lançamento da película, foi possível ainda que fosse exibida, na capital paulista, a partir de 22 abril daquele ano, nas salas Safira, Brasil, Lins, Leste, Anchieta, Paris, Maracanã e Estrela; em segunda semana (a partir de 25/4/1959), no Broadway e Brás - e ainda no Broadway

¹²⁸ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 69.

¹²⁹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 96.

em terceira semana (3/5/1959), com programação dupla; no Savoy (a partir de 30/4/1959), São Luiz, Candelária e São Sebastião; no Estoril e Tucuruvi, então na primeira semana do mês de maio daquele ano; e no Vitória (a partir de 3/5/1959), Carlos Gomes (Santo André) e Lapenna.

Mazzaropi dedicou-se, além disso, à confecção dos diálogos e do argumento para o roteiro de *Chofer de Praça*, roteiro este o qual ficou sob a assinatura de Carlos Alberto de Souza Barros. O filme contou com a direção de Milton Amaral, e os equipamentos utilizados em sua confecção foram alugados da antiga Vera Cruz. Há de se considerar também que o êxito dessa empreitada foi ainda maior porque:

[...] em 1958, a produção de filmes nacionais sofria mais uma de suas incontáveis crises, sendo que apenas dois outros filmes paulistas haviam sido lançados: *Fronteiras do Inferno*, de Walter Hugo Khouri, uma coprodução americana, e *Macumba na Alta*, coprodução majoritariamente italiana. Somente o filme de Mazzaropi foi realizado com capital nacional. Em agosto desse mesmo ano Mamor Miyao, crítico do jornal *Notícias de Hoje*, apontava um futuro negro para a produção paulista com problemática similar ao que se vê nos dias de hoje, ou seja: o excesso de produção do ano anterior e o acúmulo e esgotamento de recursos pelos investimentos através da Lei [...]; os fracassos de bilheteria de filmes que não corresponderam ao gosto popular; o aumento no preço dos ingressos tornando o público mais seletivo; distribuidores engavetando filmes na espera de um momento melhor; a baixa qualidade das produções nacionais e a superioridade de oferta de produções do Exterior. Mazzaropi, no entanto, alheio às crises do setor, começava neste contexto sua escalada rumo ao ponto mais alto do cinema nacional¹³⁰.

Evidentemente inspirado em tradições teatrais filodramáticas e ítalo-brasileiras, *Chofer de Praça* (1959) gira em torno da história de Zacarias (interpretado por Amácio) e de sua esposa Augusta (caracterizada por Geny Prado), pais de um jovem estudante de medicina prestes a receber o diploma na capital paulista. Zacarias - "conhecido por Caria", como goza de si a personagem de Mazzaropi na trama - e Augusta decidem mudar-se do campo para a cidade de São Paulo, a fim de lá trabalharem e assim poderem ajudar o filho no início de sua carreira profissional como médico. Na capital, Zacarias consegue um emprego como taxista e aí se envolve nas mais variadas divergências com seus clientes. O filho do casal, por sua vez, de modo velado, preferiria que seus pais tivessem permanecido no campo, pois, conforme pensava, lhe fariam somente passar vergonha na cidade grande. No dia de sua formatura, no Theatro Municipal, Zacarias e Augusta, informados - não pelo filho, mas - por uma vizinha

¹³⁰ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 117.

apaixonada e desprezada pelo futuro médico a respeito das solenidades, comparecem de surpresa na festa. Entretanto, ambos são barrados na porta do local por não possuírem os convites da formatura. Claro, o filho não havia convidado a seus próprios pais; posava aos olhos alheios como um moço rico. Diante dessa situação, já no dia seguinte ao evento, pela manhã, os pais do então médico decidem partir de volta ao campo. Porém, isso não ocorreria sem antes Zacarias e Augusta perdoarem a seu filho que, ao ver os pais em partida, caminhou na mesma direção e, com os olhos cheios de lágrimas (de "crocodilo"), a eles pediu desculpas.

A grande novidade no elenco de *Chofer de Praça* (1959) foi a presença de Geny Prado, quem a partir daí acompanharia ao longo dos anos como amiga e colega de trabalho a carreira cinematográfica de Mazzaropi na PAM Filmes, quase sempre, como esposa de sua personagem Jeca Tatu (voltaremos ao filme *Jeca Tatu* mais adiante). Mas também outros importantes nomes de atores e atrizes compuseram-no, como, por exemplo: Ana Maria Nabuco, Carmem Morales, Maria Helena, Roberto Duval entre outros. Ademais, parte do reconhecimento de *Chofer* veio por seu destaque no Festival de Poços de Caldas, ainda em 1959, e também, neste mesmo ano, além do notório sucesso de público desde a estreia, com o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Atriz Secundária concedido a Ana Maria Nabuco. Isso sem falar da recepção crítica no decorrer das décadas seguintes nas páginas dos principais jornais e revistas do eixo Rio-São Paulo.

Nessa mesma época, atrizes como Dercy Gonçalvez muitas vezes dividiram o palco com Mazzaropi em peças do chamado "Teatro de Revista". É fundamental observar que ao contrário do que se poderia imaginar, Amácio jamais deixou à margem as atividades teatrais ou mesmo as apresentações circenses enquanto simultaneamente protagonizava e produzia cinema. Este aspecto não se modificou com a fundação da PAM Filmes.

Conservando o costume de se envolver sempre em atividades diferentes, Mazzaropi viajava nos fins de semana para fazer apresentações ao vivo, em busca de um contato mais direto com o público. Esta era uma forma não apenas de arrecadar recursos rapidamente, mas também de testar a reação da plateia às suas piadas, para depois inseri-las nos filmes. A cada fim de semana, o cômico se deslocava para uma cidade diferente, principalmente no interior de São Paulo, chegando a se apresentar também em algumas capitais. A esta altura, já se permitia ser mais seletivo quanto às condições de cada trabalho e às vezes podia, inclusive, viajar de avião. [...] Suas performances tinham lugar em circos, cinemas, praças ou até mesmo

em campos de futebol. De qualquer modo, Mazzaropi as conduzia com o profissionalismo de sempre. [...] Em geral, nas turnês de Mazzaropi pelo interior de São Paulo, o show durava cerca de duas horas, divididas por um intervalo. Uma história servia como fio condutor do espetáculo, revestida por uma série de piadas ocasionais. Com frequência, Mazza se utilizava inclusive de notícias de jornais para envolver e divertir a plateia. Outro elemento constante eram as canções, algumas já conhecidas do público porque entoadas nos filmes estrelados pelo comediante¹³¹.

Em especial o ano de 1959 parece ter sido significativo não somente porque duas películas protagonizadas por Mazzaropi entraram em cartaz quase ao mesmo tempo: *Chico Fumaça* pela Cinedistri em parceria com a Cinelândia Filmes e *Chofer de Praça* inaugurando a PAM Filmes. Também à televisão, embora preocupado com o possível desgaste de sua imagem pelas excessivas aparições, Amácio não deixou de se dedicar nesse período. Convidado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (mais conhecido como Boni) para trabalhar na TV Excelsior da capital paulista, Mazzaropi passaria à frente de um " [...] programa de variedades (no ar de 1959 a 1962) com espaço aberto para o uso pleno de seus múltiplos talentos. Nele, Mazza era cantor, comediante e até entrevistador"¹³². Ainda em 1959, Amácio Mazzaropi filmaria pela sua produtora um clássico, *Jeca Tatu*, depois lançado ao público, de modo muito astuto, na data de 25 de janeiro de 1960 - feriado em razão do aniversário da cidade de São Paulo. Esta seria, aliás, uma espécie de estratégia comercial colocada em prática anualmente (ou quase, até 1980) por Mazzaropi aos lançamentos de suas películas pela PAM Filmes: como em feriado ninguém (ou quase ninguém) trabalha na cidade, as pessoas poderiam dirigir-se às salas de cinema a fim de assistir aos seus filmes.

Nos primeiros instantes de *Jeca Tatu* (1959) surge o seguinte letreiro: *Uma sincera homenagem ao saudoso Monteiro Lobato*. Isto merece nossa atenção. Como é sabido de todos, a personagem Jeca Tatu foi original e literariamente criada por Lobato, conterrâneo de Mazzaropi, nos artigos intitulados *Velha Praga* e *Urupês*, escritos para o jornal *Folha de S. Paulo* no ano de 1914. O gênero literário atribuído pelo autor a esses textos? "O gênero é inclassificável", escrevia Lobato no prefácio à segunda edição de sua obra *Urupês*, lançada e esgotada em 1918. Para ele, não passavam de "mais uma 'indignação'"¹³³. O caboclo (assim é chamado por Lobato) então retratado nesses

¹³¹ MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 80-82.

¹³² DUARTE, Paulo. *Mazzaropi*..., op. cit., p. 117.

¹³³ LOBATO, Monteiro. Prefácio da segunda edição de *Urupês*. In: *Urupês*. 35^a. ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 137.

escritos *representa-se*, pela pena do escritor, enquanto uma "velha praga (um Nero de pés no chão)"¹³⁴, um "sombrio urupê de pau podre"¹³⁵. Eram essas as representações literárias inicialmente construídas por Monteiro Lobato ao homem pobre rural.

Para ele, o caboclo seria uma velha praga que corrompia a terra, retardava e emperrava o progresso da nação, pois a ignorância desses lavradores condenava aquelas terras à infertilidade. De posse dos paradigmas positivistas e evolucionistas, Lobato acreditava que o caboclo era uma raça depauperada e trazia no sangue a incapacidade para o pensamento e trabalho racionais. Os artigos "Velha Praga" e "Urupês" repercutiram e causaram grande polêmica no período, fazendo que o homem pobre rural brasileiro, até então pouco visível, se tornasse tema dos debates sobre o problema da mão-de-obra e dessa população rural que então produzia um grande contraste com a força de trabalho imigrante que havia substituído o trabalhador escravo nas fazendas¹³⁶.

Para uma compreensão mais aprofundada da visão de mundo de Lobato, é necessário reparar o seu lugar de *fala*. Nascido em 1882, em Taubaté, Lobato perdera muito cedo em sua vida seu pai e sua mãe. Já em 1911, seu avô, José Francisco Monteiro, o visconde de Tremembé, então responsável por sua criação e educação, veio igualmente a falecer e deixou-o como único herdeiro de uma fazenda no Vale do Paraíba. Em razão disso, Lobato tornara-se um fazendeiro. "Partidário da bandeira progressista, o rapaz se dispôs a modernizar a agricultura e a pecuária na região, porém seu projeto esbarrou nos limites da mão de obra local"¹³⁷. Para Lobato, o "caboclo" então nomeado Jeca Tatu - também chamado Manoel Peroba, Chico Marimbondo - era o grande responsável pelas queimadas na já decadente região do Vale. Daí seu jugo como "Nero de pés no chão". Esse Jeca era para o escritor "[...] uma quantidade negativa":

Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, semi-nomade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via ferra, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau [espingarda de carregar pelo cano] e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. [...] Tala cincuenta

¹³⁴ LOBATO, Monteiro. Velha Praga. In: Urupês... op. cit., p. 139-144.

¹³⁵ Id. Urupês. In: Ibid., p. 145-155.

¹³⁶ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural como quantidade negativa. In: **O rural no cinema brasileiro**. - São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 98.

¹³⁷ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 87.

alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo maximo da sua resistencia ás privações. Nem mais, nem menos. "Dando para passar fome", sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro - está tudo muito bem; assim fez o pai, o avô; assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca núa no terreiro. Quando se exaure a terra, o agregado muda de sitio. No lugar fica a tapéra e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frageis materiais da choça [casa de pau a pique] e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jéca Tatú ou outros sons ignaros, de dolorosa memoria para a natureza circunvizinha¹³⁸.

Porém, essa visão do rural como quantidade negativa transformar-se-ia, na pena de Lobato, em 1918. Dessa vez, em suas considerações no texto *Problema Vital*, o escritor "revisava essa noção em favor da idéia de que o Brasil tinha um povo incapaz de trabalho racional porque era, na verdade, um imenso país enfermiço, primeiro biologicamente e, por decorrência, moralmente"¹³⁹. Todos os referenciais de Monteiro Lobato então implícitos nas suas avaliações (diagnósticos?) não somente das situações locais, mas, como se vê, também no que dizia respeito ao Brasil *como um todo*, baseavam-se certamente em culturas e circunstâncias europeias. Se observarmos bem, este aspecto já se fazia evidente nas linhas de seu texto *Urupês* (1914), quando Lobato buscou tratar de elementos ora relacionados à alimentação cotidiana do caboclo, ora aos seus "dotes" artísticos em comparação a certos povos europeus:

Bem ponderado, a causa principal da lombeira do caboclo reside nas benemerencias sem conta da mandioca. Talvez que sem ela se pusesse de pé e andasse. Mas enquanto dispuser de um pão cujo preparo se resume no plantar, colher e lançar sobre brasas, Jéca não mudará de vida. O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente. Se a poder de estacas e diques o holandês extraiu de um brejo salgado a Holanda, essa joia do esforço, é que ali nada o favorecia. Se a Inglaterra brotou das ilhas nevoentas da Caledonia, é que lá não medrava a mandioca. Medrasse, e talvez os vissemos hoje, os ingleses, tolhiços, de pé no chão, amarelentos, mariscando de peneira no Tamisa. Ha bens que vêm para males. A mandioca ilustra este avesso de proverbio. [...] E na arte? Nada. A arte rustica do componio europeu é opulenta a ponto de constituir preciosa fonte de sugestões para os artistas de escól. Em nenhum país o povo vive sem a ela recorrer para um ingenuo embelezamento da vida. Já não se fala no camponês italiano ou teutonico, filho de alfobres mimosos, propicios a todas as florações estéticas. Mas o russo, o hirsuto mujique a meio atolado em barbarie crassa, os vestuarios nacionais da

¹³⁸ LOBATO, Monteiro. Velha Praga. In: *Urupês...*op. cit., p. 141, 144.

¹³⁹ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural... op. cit., p. 98.

Ukcrania nos quais a côr viva e o sarapantado da ornamentação indicam a ingenuidade do primitivo, os isbas da Lituania, sua ceramica, os bordados, os moveis, os utensilios de cozinha, tudo revela no mais rude dos componios o sentimento da arte. [...] Egresso á regra, não denuncia o nosso caboclo o mais remoto traço de um sentimento nascido com o troglodita. Esmerilhemos o seu casebre: que é que ali denota a existencia do mais vago senso estetico?¹⁴⁰

O que mudava em 1918 na pena de Lobato sobre o Jeca Tatú era justamente que, agora, julgava-o em verdade impossibilitado ao trabalho racional por causa das condições precárias com as quais esse homem rural (o caboclo) sobrevivia. O "problema vital" em consideração a partir de então era que todo o Brasil constituía-se num país doente - e se se quisesse progredir, devia ser curado. Eis "a doença do atraso, que, com as verminoses e parasitoses, precisava de cura e prevenção por meio dos recursos técnicos e científicos modernos, dos homens de ciência que deveriam gerir [...] o Brasil"¹⁴¹. Essa era aos olhos de Lobato a solução para que os brasileiros finalmente tornassem-se disciplinados e tão trabalhadores quanto os europeus que, à época, impunham uma força de trabalho racional no campo brasileiro. Ou seja: na revisão da sua representação do Jeca Tatú, nesse período, o que Lobato propunha era que o homem pobre do campo não *era assim* (preguiçoso, etc.), mas *estava assim*, porque doente. "Da imagem de indolente e ignorante, o personagem passou à condição de vítima de uma saúde pública precária, sujeito a infortúnios como a verminose e outras doenças afins"¹⁴².

Então, em 1924, surgia o texto *Jeca Tatuzinho* de sua autoria. Uma cartilha que tinha como objetivo principal ensinar as pessoas a cuidar da saúde, divulgando inclusive muitos preceitos da chamada medicina popular. Foi aí o homem rural retraduzido em novos termos: "[...] Jeca Tatuzinho que, paupérímo, feio e desalinhado, vive sem coragem para o trabalho até receber a visita de um médico que lhe receita vermífugos e fortificantes e o convence da necessidade de práticas preventivas"¹⁴³. Nessa mesma época, eram comuns os almanaques de farmácia circularem gratuitamente no intuito de popularizar alguns medicamentos. Amigo do farmacêutico Cândido Fontoura, Lobato "[...] permitiu que seu texto fosse adaptado para o formato de um almanaque, no qual Jeca Tatú passou a encarnar uma espécie de garoto-propaganda do Biotônico Fontoura e

¹⁴⁰ LOBATO, Monteiro. Urupês. In: **Urupês...**, op. cit., p. 150, 154, 155.

¹⁴¹ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural... op. cit., p. 98.

¹⁴² MATOS, Marcela. **Sai da Frente!...**, op. cit., p. 89.

¹⁴³ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural... op. cit., p. 99.

de um medicamento contra a verminose, a Ankilostomina". Uma vez medicado, a personagem Jeca poderia sair de sua condição miserável e, de doente de amarelão, passar à faina do trabalho diário no campo, com tanta garra e instrução quanto qualquer trabalhador imigrante europeu. Esta provavelmente era a imagem presente à mente de Lobato.

Já nos anos de 1940:

[...] a visão de Monteiro Lobato acerca do caipira brasileiro mudou novamente, a partir de novas variáveis sociais que o influenciavam. No libreto *Zé do Brasil* - novo nome dado ao Jeca -, a descrição do personagem o apresenta como um sujeito que não é produtivo porque não é o dono da terra em que trabalha, não merecendo, portanto, o rótulo de preguiçoso e tampouco de doente. Em vez de uma vítima do sistema de saúde ineficiente, passou a ser vítima da opressão da desigualdade agrária que se construiu em torno do latifúndio. A concentração de terras nas mãos de poucos enquanto trabalhadores não tinham solo para plantar era um problema denunciado enfaticamente, então, pelos integrantes do Partido Comunista Brasileiro¹⁴⁴.

Toda essa digressão sobre as (re)visões de Lobato acerca de sua personagem literária tem como finalidade retomar o letreiro inicial de *Jeca Tatu* (1959) de Amácio Mazzaropi. A apropriação da personagem Jeca ao cinema nos coloca de imediato pelo menos um problema de investigação. Há quem tenha pensado, por exemplo, que, " [...] ao remeter-se a esse personagem de história tão conhecida, o filme está propondo uma trajetória semelhante para este Jeca cinematográfico, no mínimo uma interlocução com o público que já a conhece"¹⁴⁵. Estaria mesmo? Em nossa hipótese, não necessariamente; senão pela interlocução com o público. Em entrevista à *Revista Veja* no ano de 1970, Mazzaropi buscou deixar claro (porém, com quais intenções?) o fato de não ter se inspirado em Lobato ao seu filme, embora tenha rendido ao escritor uma homenagem¹⁴⁶. Há, talvez por isso, quem tenha ponderado que "apesar de adotar o nome 'Jeca', efetivamente a personagem de Mazzaropi não se liga a 'Jecatatzinho' de Lobato, senão pela exploração comercial que faria de um nome já consagrado na literatura popular brasileira"¹⁴⁷. É preciso, portanto, não desconsiderar as influências

¹⁴⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 91.

¹⁴⁵ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural... op. cit., p. 99.

¹⁴⁶ SALEM, Armando. O Brasil é o meu público (Entrevista Mazzaropi). **Revista Veja**, 28/1/1970.

¹⁴⁷ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 35.

socioculturais e artísticas que ao longo dos tempos levariam Mazzaropi a pensar o *seu Jeca Tatu* no final dos anos de 1950.

Mas quais seriam essas bases da construção de *sua* personagem no cinema? São várias. Como já dissemos, à época da juventude de Amácia, entre suas idas e vindas pelas cidades de Taubaté, Tremembé e São Paulo, o que havia era um teatro influente e fortemente pautado em duas tradições principais: a urbano-carioca e a ítalo-brasileira. Esta última, mais conhecida como movimento "filodrammatici", teve seu início ainda em fins do século XIX, com as associações italianas organizadas a partir de grupos, chamados "Círculos e Sociedades"¹⁴⁸. Essas organizações:

[...] sempre ligadas ao movimento político dessa comunidade, com fundo ideológico predominantemente anarquista, ocupavam-se em garantir a sociabilidade dos imigrantes recém-chegados, que não encontravam espaço de convívio social com os brasileiros, fosse por dificuldade de comunicação, fosse por preconceito da sociedade tradicional e quatrocentona que vivia na capital paulista. Através dessas associações promovia-se a arte, fator de unidade entre eles. [...] Raramente um italiano não entendia, ao menos um pouco, de teatro. E era através das operetas, das representações, que os imigrantes italianos resgatavam a sua identidade, tão abalada pela instabilidade das condições de trabalho e pela convivência com a sociedade brasileira a eles imposta no dia a dia¹⁴⁹.

Com o passar do tempo, porém, as apresentações de peças pelos "filodrammatici" tendeu a diminuir significativamente, sobretudo, em razão das muitas transformações pelas quais passava a sociedade paulista da época. Enquanto movimento de agregação social, foi sendo reelaborado, até porque os filhos desses imigrantes, já brasileiros, possuíam maior familiaridade com o Brasil. Desse modo, o filodrama como era conhecido só aflorava, "[...] principalmente, em momentos de reação, de resistência e de necessidade de restabelecimento dos referenciais do que os herdeiros dos imigrantes são e do que representam socialmente"¹⁵⁰.

Já em torno de 1914, surgia, com grande força, e em boa medida graças aos esforços dos filodramáticos, as chamadas "[...] 'comédias de costumes brasileiras', originárias do movimento cultural carioca do século XIX, dando-se início a um novo

¹⁴⁸ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 33.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid., p. 34.

movimento artístico em São Paulo, intitulado [...] 'nacional-regionalista'"¹⁵¹. Em geral, eram peças que:

[...] centradas na figura do caipira, trabalhavam constantemente com a ideia de oposição entre o campo e a cidade, ao tratarem o campo como o espaço do verdadeiro, do honesto, do sincero, do puro, e a cidade como o espaço do falso, do desonesto, da mentira e do vício. Esse movimento "nacional-regionalista" teve suas raízes em Martins Pena [...]"¹⁵².

Quer dizer, tanto os "filodrammatici" quanto a tradição "nacional-regionalista" (comédias de costumes) devem ser levados em conta como elementos fundamentais do repertório artístico e cultural que viria a definir, em parte, a obra de Mazzaropi. "O seu caipira, o Jeca, é representativo, de modo contundente, da brasiliade. É a ponta de lança da batalha travada entre a vocação rural do país e a imperiosa urbanização pela qual a nação atravessou nos anos 1950"¹⁵³. O encontro daqueles movimentos, isto é, "esta mescla entre as culturas caipira e italiana formava o ambiente no qual Mazzaropi nasceu e cresceu, em Taubaté"¹⁵⁴. Ambiência essa em que o que houve, na verdade, foi não a italianização do brasileiro "[...] como fantasiavam os filodramáticos"¹⁵⁵, mas uma "[...] caipirização do italiano"¹⁵⁶. Diante dessas e de outras influências (as quais veremos adiante) é que Mazzaropi seria anos depois considerado "uma síntese de culturas"¹⁵⁷.

Com efeito, em acordo com o crítico Miroel Silveira:

Tanto o êxodo da pátria italiana quanto o êxodo da pátria cabocla provocaram as expressões artísticas que, na linha de comicidade, se cristalizariam mais tarde na figura do Jeca-Mazzaropi. A nostalgia da terra longínqua exacerbava a defesa dos valores da "italianità" nos serões de fins de semana, nos teatrinhos de bairro dos filodramáticos. E a nostalgia da natureza selvagem, trocada pelas comodidades urbanas, pedia uma literatura evocativa e descritiva, tal como a fizeram Valdomiro Silveira e Amadeu Amaral em São Paulo, e Afonso Arinos em Minas. Nas, a figura do caboclo é sempre rica de humanidade, sensível e tenra, com raros traços alegres. Viria depois Lobato, doente de sua megalomania progressista, apontando o dedo

¹⁵¹ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 34.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid., p. 35

¹⁵⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 92.

¹⁵⁵ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 36.

¹⁵⁶ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 93.

¹⁵⁷ SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 19/6/1981, p. 30.

acusador para o pobre Jeca desnutrido e lombrigoso [...]. Da literatura passariam para o teatro essas personagens [...] sendo que nessa primeira passagem ainda não se caracterizariam as figuras do caipira como caricaturais, embora já com acentuados traços cômicos. Foi só depois que Cornélio Pires sublinhou com predominância esses aspectos piadísticos do Jeca, que a personagem assumiria, também (e principalmente) no palco, um tonus grotesco.

Certamente, ao escrever seu texto, Silveira estava com a razão. Ao que tudo indica, Cornélio Pires foi igualmente uma importante inspiração para Mazzaropi, como já antes pontuamos. À época de seu contato com Cornélio, o jovem Amácio vivia na Taubaté de 1932 que era palco das mais variadas apresentações artísticas aos soldados constitucionalistas. No entanto, a questão que ora cabe ressaltar é que aos olhos de Miroel Silveira os traços cômicos sublinhados com eloquência por Cornélio Pires na composição de suas personagens, naquela "segunda passagem" dessas figuras do caipira da literatura ao teatro, trouxeram algumas consequências. Em que sentido? Para o crítico, "essa evidência cômica, embora lastimável quanto ao esvaziamento da figura humana do caboclo, gerou teatralmente uma energia criadora vigorosamente expressiva em São Paulo, onde o fenômeno histórico-sociológico da defrontação cultural acontecia"¹⁵⁸. A capital paulista, nesse período, estabelecia "[...] sua vida teatral própria, basicamente em torno e tendo como tema central os tipos do emigrante italiano e do caipira paulista"¹⁵⁹.

Neste cenário, destacaram-se os irmãos Sebastião e Genésio Arruda com sua companhia de teatro itinerante. Daí surgiram ainda outros pilares de sustentação à construção do repertório estético e cultural de Mazzaropi, que certamente influiriam na composição de sua personagem-síntese ou tipo, Jeca Tatu (mais apropriadamente o "Jeca-Mazzaropi" de Miroel), em 1959:

Dois atores, em particular, me fascinavam. Genésio e Sebastião Arruda. Sebastião mais que Genésio, que era um pouco caricato demais para meu gosto. [...] No começo procurei copiar a naturalidade do Sebastião, depois fui para o interior criar meu próprio tipo: caboclo bastante natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro. Saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi¹⁶⁰.

¹⁵⁸ SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi..., op. cit., p. 30.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ SALEM, Armando. O Brasil é o meu público (Entrevista Mazzaropi)..., op. cit.

Mas não são somente essas as suas bases. Ainda o contato com a trupe de Luiz Carrara (em 1932) e, pouco tempo depois, com a de Olga Crutt (em 1934), assim como a convivência com a companhia de Nino Nello (que se estendeu dos anos de 1930 aos de 1950), fundamentalmente, constituíram-se também "[...] nos alicerces da atuação de Mazzaropi, no período que vai dos anos 40 aos 80"¹⁶¹. Certamente, refletiram diretamente em seu Jeca Tatu; ou, como diria Miroel Silveira: "Essa convivência cênica deve ter facilitado a síntese que em Mazzaropi se realizou, a de italiano 'devorado' pelo caipirismo"¹⁶². De modo que, com o filme *Jeca Tatu*:

[...] Mazzaropi reivindica o título de Jeca para si, pela primeira vez. Daí em diante, seria quase que impossível falar no nome do Jeca sem associá-lo ao do artista. Não há como negar a importância da dimensão que ele alcançou com esta associação. O conceito estava selado e Mazzaropi inserido para sempre na galeria dos mitos populares de nossa história¹⁶³.

Evidentemente, na investigação das bases de construção da personagem Jeca *de Mazzaropi* não poderíamos deixar de mencionar também suas atuações no rádio e na televisão, principalmente aquelas realizadas no decorrer das décadas de 1940 e 1950. E claro: seu protagonismo junto à Vera Cruz a partir do ano de 1950 e, como vimos observando, com relação às outras companhias cinematográficas até o lançamento de *Chofer de Praça* (1958) que inaugurou a PAM Filmes - todas essas experiências convergiriam e se materializariam na sua personagem, ou melhor, na ideia "Jeca-Mazzaropi".

Como já foi apontado:

Com exceção de *Candinho*, os vários filmes protagonizados por Mazzaropi antes de 1959 não traziam "caipiras" no sentido estritamente rural, mas um certo tipo de recém-chegado do campo para a grande cidade, e ainda sem habilidade com as coisas urbanas. Eram, em geral, os novos habitantes que vinham compor a mão-de-obra industrial e traziam consigo uma cultura tradicional e pouco adaptada aos novos tempos. Esses tipos desajeitados com os códigos modernos foram interpretados por Mazzaropi em *Sai da frente*, em 1951; *Nadando em dinheiro*, de 1952; *Noivo da girafa*, de 1956; *Chico fumaça*, de 1957; e *Chofer de praça*, de 1958. [...] Desse modo, para construir o homem rural [na presença de Jeca Tatu], parecia necessário torná-lo muito distinto desses habitantes da periferia e vilas paulistanas. Era preciso exagerar na caricatura para fazer de Jeca o

¹⁶¹ BARBALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 37.

¹⁶² SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas..., op. cit.

¹⁶³ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 122.

outro. Um pouco menos e deixaria de ser o estranho para ser o vizinho, e o vizinho do vizinho, já que é justamente nesse período que se está realizando a inversão entre a população rural e urbana no país¹⁶⁴.

Para Mazzaropi, apropriar-se da personagem Jeca ao cinema, em 1959, era operar um movimento de mudanças em sua trajetória artística de modo que fosse possível passar dessas tantas *personagens soltas* para a construção de uma *personagem-síntese*. "Pode-se supor, também, que o próprio espectador do filme de Mazzaropi fosse essa população recém-saída do campo que viesse ao cinema para rir do que já considerava passado"¹⁶⁵. Nesse sentido, tal configuração de *Jeca Tatu* faria sucesso absoluto porque falaria justamente "[...] a essa memória do espectador saudoso dos tempos rurais"¹⁶⁶. Criava-se assim um fenômeno de tipo específico, ou melhor:

[...] de mão dupla. Ao mesmo tempo que Mazzaropi se identificava com um tipo de cidadão tão comum, o espectador comum também tendia a se identificar com o papel vivido pelo ator - o que garantia o êxito de sua interpretação. No circo, no teatro, no rádio, na televisão ou no cinema, o público projetava, em Mazza, a imagem de um companheiro próximo, um amigo contador de "causos". O lado desajeitado e puro do personagem cativava, em especial, os moradores das grandes cidades oriundos da zona rural. Sentindo-se deslocados nos conturbados centros urbanos, atuando em empregos pouco rentáveis - engraxates, motoristas de praça, entre tantos outros -, todos eles se sentiam, de alguma forma, como o Jeca de Mazza¹⁶⁷.

O Jeca de Mazzaropi constituía-se, assim, como uma personagem-tipo, síntese no sentido da convergência de suas influências culturais e artísticas, e, por esse motivo, dotada de certas peculiaridades que definitivamente a distanciam de qualquer referência mais imediata e/ou pressuposta aos escritos lobatianos. Além disso, o público só se identificava ou projetava algo sobre a personagem mazzaropiana, num processo às avessas, já que tal estranhamento denunciado justamente pelo riso evidencia certo distanciamento (não uma identificação) com relação àquilo que Jeca representa: o universo rural.

O filme, à semelhança de *Chofer de Praça* (1958), contou com direção e roteiro de Milton Amaral, e argumento escrito pelo próprio Mazzaropi. Sua trilha sonora ficou por conta de Hector Lagna Fietta, e seu elenco foi formado, entre outros, pelos

¹⁶⁴ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural... op. cit., p. 128.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., p. 129.

¹⁶⁷ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 93.

intérpretes Geni Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi e Marlene França. Como *Chofer*, para a confecção de *Jeca Tatu* foram alugados e utilizados os equipamentos da antiga Companhia Vera Cruz, mas a maioria das cenas foram realizadas em fazendas de Pindamonhangaba.

Jeca (Amácio Mazzaropi) e sua esposa (Geny Prado) habitam uma humilde casa de pau a pique em uma pequena propriedade rural, juntos à filha Marina (interpretada por Marlene França). Ao longo da trama, Jeca não faz senão fica de cócoras a fim de enrolar seus cigarros de palha, enquanto sua esposa e filha trabalham nos afazeres domésticos cotidianos. Em decorrência disso, no momento do pagamento do armazém pela compra de mantimentos à sua família, Jeca tem sempre de vender parte a parte suas terras, a fim de quitar suas dívidas. O proprietário do armazém, um português, exige suas terras como pagamento, não fazendo mesmo questão de a dívida ser paga em dinheiro vivo. Isto porque na vizinhança das terras de Jeca, vive um italiano ambicioso, este sim, interessado em expandir sua propriedade, tirando vantagem dos acordos entre Jeca e o dono do armazém. O português e o italiano mantinham certo acordo, de modo que ao pagar as dívidas com suas terras, Jeca as perdia não ao dono do armazém, mas sim para o italiano seu vizinho. Este, por sua vez, enchia os bolsos do português do armazém com dinheiro vivíssimo. Nesta intriga as confusões só aumentam até que, certo dia, por razões as mais equivocadas, o fazendeiro italiano põe fogo na casa de Jeca. Contudo, nos últimos quadros da película, tudo é resolvido e tanto Jeca quanto seu vizinho resolvem fazer as pazes. Em regime de mutirão, os trabalhadores rurais da região labutam o dia todo para que uma nova casa seja construída para Jeca, sua esposa e sua filha morarem. Enquanto isso, Jeca, enfim, faz o que sempre fez na vida. Quer dizer: não faz senão ficar de cócoras a fim de enrolar seus cigarros de palha.

Quando, então, lê-se num importante ensaio sobre o filme o seguinte:

Dessa forma, tanto Lobato quanto Mazzaropi não vêem trabalho na vida desse homem rural. Enquanto o escritor comenta desdenhosamente o tipo de relação que o homem rural estabelece com a sobrevivência, com a natureza e o capitalismo circundante, Mazzaropi retém apenas a condenação feita por Lobato, imprimindo-a na construção de um tipo avesso a qualquer tipo de atividade, como o protótipo da preguiça consciente [...]¹⁶⁸.

O que se pode concluir desta passagem? Pelo menos, que não se leva aí em consideração tudo o que vimos até então observando a respeito do repertório social,

¹⁶⁸ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural... op. cit., p. 104.

político, cultural, artístico/estético e temático de Amácio Mazzaropi, em vista apenas da sua justa homenagem a Monteiro Lobato pela personagem literariamente criada. A ênfase neste último aspecto é que parece equivocada; e isto claramente em razão, também, do seguinte motivo, o qual não se pode deixar de considerar:

O próprio comediante, ao longo de sua trajetória, teve a experiência de viver ora na cidade, ora no campo. Essa oscilação lhe ajudou a conceber um personagem que, como ele, tem experiências díspares, que o transformam. Mazzaropi demonstrou [...] um talento inegável para perceber os desejos do espectador brasileiro, adaptando seu personagem a elas de forma a produzir uma empatia imediata por parte do público. Temas como o medo de ter sua propriedade invadida, a falta de um emprego ou a incompreensão das pessoas compunham as aventuras de um Jeca que cativava gente de todas as idades, não apenas por seu humor, mas também por seus dramas. É evidente que a própria origem de Mazzaropi, filho de um motorista de táxi e de uma empregada doméstica, facilitou que o artista desenvolvesse uma compreensão sólida da realidade de um personagem humilde, que precisa trabalhar para sobreviver. A vivência dos pais como operários, em Taubaté, e a dele mesmo, ainda que por um curto período, trabalhando na Companhia Têxtil Industrial, foram determinantes. E soma-se a esses fatores o fato de o artista ter se formado no circo, nas ruas, sem nunca abandonar completamente este tipo de arte mambembe. Afinal, era no contato direto com a plateia que buscava inspiração para criar [...] seu Jeca [...]¹⁶⁹.

Não se trata, portanto, de dizer que em seu filme Mazzaropi tenha retido "apenas a condenação feita por Lobato" com relação à caracterização de Jeca Tatu; de fato, há diversos estudos que buscam correlacionar essas duas personagens, homônimas, é verdade, mas substancialmente distintas, de Lobato e Mazzaropi¹⁷⁰. Não se trata disso. Não é também o caso de que Mazzaropi não tivesse conhecimento da representação do Jeca literário de Lobato; certamente, em algum momento de sua vida, tomara contato aprofundado com as leituras do escritor, muito embora afirmasse negativamente em boa parte de suas entrevistas no sentido de que jamais houvera lido Monteiro Lobato¹⁷¹. A questão em torno a tudo isso parece ser ainda outra:

Esses e outros elementos culturais foram incorporados por Mazzaropi a um personagem que caminha com a barriga para a frente, braços e

¹⁶⁹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 99.

¹⁷⁰ O Capítulo III será dedicado às análises desses e de outros trabalhos acadêmicos/editoriais produzidos nas últimas décadas, que tiveram de algum modo a preocupação em interpretar o cinema de Mazzaropi.

¹⁷¹ RODRIGUES, Carlos Roberto; SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de (orgs.). Mazzaropi, por ele mesmo..., op. cit.

pernas largados, o pito na boca e chapéu de palha sobre o cabelo desgrenhado. Um personagem que deixa transparecer, no rosto, uma eterna expressão de desfaçatez - e jamais de desespero ou revolta. Nas histórias do Jeca, entrava em cena o que havia de mais brasileiro no Brasil daquela época. Cachorros, burros, gatos, cavalos, galinhas, onças, casas de pau a pique, porteiras, enfim, características marcantes do país e, sobretudo, de sua cultura rural. Simultaneamente, o Jeca de Mazzaropi revela um viés sentimental. É profundamente humano, gosta dos animais e das crianças. [...] Se, por um lado, o Jeca pode ser considerado um herói [ou melhor, um anti-herói], por outro, não se pode negar seu perfil de trabalhador pobre, ciente de sua posição social. [...] Ainda assim, embora colocado à margem da sociedade, o Jeca de Mazzaropi segue resistindo, com seu jeito de malandro-caipira. Defende-se com esperteza, luta por seus direitos com astúcia e, finalmente, conquista o riso, desautorizando o outro¹⁷².

O Jeca de Mazzaropi é uma personagem múltipla. E sua ideia em personificar Jeca Tatú no cinema fora tão bem sucedida que ainda outras películas viriam a ser lançadas pela PAM Filmes com referências, já em seus títulos, à essa personagem: *Tristeza do Jeca* (1961), *Jeca e a Freira* (1967), *O Jeca Macumbeiro* (1974), *Jeca contra o capeta* (1975), *Jecão, um Fofoqueiro no Céu* (1977), *Jeca e seu Filho Preto* (1978) e, o último deles, *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980). Entretanto, para acompanharmos o modo como tal personagem-tipo foi ao longo dos anos atualizando variados temas (por ex.: racismo; a questão da propriedade da terra; das crenças; etc.) em determinadas circunstâncias históricas, cabe abrir caminho às demais obras protagonizadas/produzidas por Amácio na PAM Filmes.

É este um momento-chave na trajetória do artista, a partir do qual Mazzaropi passaria a produzir sem interrupções, " [...] amarrando um filme ao outro, obstinado a conquistar o mais rápido possível o seu ideal de indústria audiovisual"¹⁷³. Tratava-se do início dos anos de 1960, que marcaram, significativamente, "[...] uma revolução nos valores e costumes da sociedade":

É a época da liberação sexual, do biquíni, da minissaia, dos Beatles, da Bossa Nova, da Jovem Guarda, do Tropicalismo, do homem na lua, dos golpes políticos, dos conflitos estudantis, das guerras e do sonho e luta por um mundo melhor, representados pelos ideais de paz e amor. Em meio a tanta efervescência e idealismo, novos ventos também sopravam para o cinema nacional: é a época da revolução estética pregada pelo Cinema Novo de Glauber Rocha e companhia, do cinema marginal e surreal de Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias e Mojica. Enquanto *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, conquista a única Palma de Ouro do cinema brasileiro, Mazzaropi

¹⁷² MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 97-98.

¹⁷³ DUARTE, Paulo. *Mazzaropi*..., op. cit., p. 122.

estabeleceria sua soberania nas bilheterias de cinema de todo o País, do começo ao fim da década¹⁷⁴.

Assim, logo em seguida a *Jeca Tatu* (1959), Amácio viveria *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960). Mais uma vez, o ator-produtor fazia-se reconhecido por intermédio da representação de uma história e de uma personagem já conhecidas do público - "porém, desta vez, transmitida pela tradição oral dos contos populares"¹⁷⁵. Reconhecido dessa vez, também, pois a partir deste filme, Mazzaropi passaria a dirigir todas as suas películas; em boa parte, sozinho, mas às vezes acompanhado de um codiretor. Tornava-se assim, nessa época, ator e cineasta produtor.

Gravado nos estúdios e com equipamentos da Vera Cruz, o argumento de *As Aventuras de Pedro Malasartes* foi escrito por Galileu Garcia. No elenco, além da essencial parceria com Geny Prado, que perduraria ao ano de 1980, Mazzaropi dividiria especialmente as telas com Génésio Arruda - uma das mais marcantes influências em sua trajetória artística.

Pedro Malasartes (Mazzaropi) é filho de um fazendeiro recém-falecido. Seus irmãos, com a morte do pai, correm com a divisão dos bens: a um deles cabe parte do dinheiro e todo o gado da fazenda; a outro, a própria fazenda; e a Pedro, um tacho e um ganso de estimação. Revoltado com a situação, Pedro convence sua noiva a partir da fazenda junto com ele. Porém, antes do horário combinado com a moça, ele dá no pé, deixando-a sozinha para trás. Em sua caminhada, por onde passa leva consigo a parte da herança que lhe coube: um saco nas costas com o tacho e o ganso preso a uma coleira. Trajado à moda caipira, Pedro não esconde seus trejeitos de roceiro. No caminho cruza com um grupo de meninos necessitados aos quais resolve ajudar. Para tanto, Pedro passa a aplicar pequenos golpes: vende seu tacho e o ganso como sendo mágicos, bem como pede a carroça emprestada a uma senhora alegando que seria para buscar uma gaiola, a fim de salvar o pássaro raro que havia apanhado com seu chapéu de palha (posto sobre o chão) - mas Pedro não volta para devolver a carroça. À semelhança desta senhora, várias outras pessoas foram enganadas por Pedro Malasartes, inclusive sua noiva. Assim, unidos no intuito de capturá-lo, partem em seu rastro. Encontram-no e prendem-no, o que provoca sua separação daquele grupo de meninos a quem ajudava ("Esse é o mote para algumas das cenas mais dramáticas do filme, de alto teor

¹⁷⁴ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 126.

¹⁷⁵ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 93.

chapliniano"¹⁷⁶). Prendem-no dentro de um saco (feito o tacho) e, em seguida, dirigem-se à delegacia. Ao chegarem lá, deixam o saco na porta da delegacia enquanto reclamam uma resolução ao delegado. Jamais imaginariam o que poderia acontecer nesse meio-tempo. Pedro consegue escapar, ao ludibriar ainda uma outra pessoa: ele diz a um rapaz que precisa livrar-se daquele saco imediatamente porque não quer ser obrigado a casar com a filha feia do rei. O rapaz, por sua vez, pensando nas posses da filha do rei, aceita libertar Pedro em troca de seu lugar dentro do saco. Malandro, Pedro sai ileso. Todos foram enganados.

No mesmo ano de 1960, além de *As Aventuras de Pedro Malasartes*, Mazzaropi produziria e protagonizaria ainda outra película: *Zé do Periquito*. Rara ocasião, porém, em que dois de seus filmes figurariam simultaneamente em cartaz nas salas de cinema do país. Em *Zé do Periquito* (1960), Amácio volta a explorar a história de um caipira ingênuo que, de um dia para o outro, fica rico, mas logo em seguida volta a ser pobre.

Genó (Mazzaropi) é o jardineiro de uma escola, que se encanta por uma das alunas, filha de um fazendeiro que passa por dificuldades financeiras. Para conquistá-la, Genó segue o conselho de alguns amigos (jocosos) da garota, e pede demissão de seu emprego na escola, a fim de tentar ficar rico para poder casar-se com ela. O jardineiro deixa tudo para trás e segue para outra cidade onde trabalha com seu realejo, e acompanhado de um periquito. Em pouco tempo, Genó consegue uma pequena fortuna. Compra um carro e volta para a cidade no intuito de casar-se com sua amada. O que Genó não imaginava era a presença de uma outra mulher em sua vida, nessa mesma época, a qual espalha várias histórias difamatórias a seu respeito pela cidade. A população local, indignada, passa a viver esse conflito com Genó, de modo que ele acaba perdendo todo seu dinheiro, ao ver-se obrigado a pagar indenizações às pessoas, por supostamente ter contado a todo o mundo seus segredos mais bem guardados. Genó teria, para tanto, usado seu periquito para descobrir tais segredos (o bicho falava). Genó, por fim, casa-se com a aluna da escola onde trabalhava, mas quando fica novamente pobre tem de voltar a trabalhar como jardineiro.

Já em *Tristeza do Jeca* (1961), o primeiro filme colorido lançado pela PAM Filmes, Mazzaropi ampliou um pouco o elenco de atores, contando com a participação de Geny Prado, Genésio Arruda, Carlos Garcia, Roberto Duval entre outros. Como nas outras películas, Mazzaropi entoa uma ou mais canções como parte da narrativa fílmica

¹⁷⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 129.

e, dessa vez, foram: "Tristeza do Jeca", de Angelino de Oliveira, "A Vida Vai Melhorar", de Heitor Carillo, e "Sopro do Vento", de Elpídio dos Santos. Agnaldo Rayol, por sua vez, interpretou "Ave Maria do Sertão", de Pedro Muniz e Conde. Esta obra mazzaropiana, que voltava a dar vida à *sua* personagem Jeca após 1959, se destacaria também pelo fato de ter sido a primeira da trajetória cinematográfica de Mazzaropi "[...] a ser exibida na televisão, no Festival de Cinema Brasileiro da TV Excelsior"¹⁷⁷.

Na trama, Jeca é líder dos colonos onde vive, e a história basicamente gira em torno das disputas de dois coronéis à conquista do apoio do caipira para as eleições locais. Jeca trabalha e mora na fazenda do coronel Felinto, que concorre com o coronel Policarpo. Preocupado com essa situação, Jeca realiza uma passeata em que carrega um cartaz no qual se lê, de um lado, seu apoio ao coronel Felinto e, de outro, seu apoio ao coronel Policarpo. Mantém-se assim *em cima do muro*. O que acontece é que o filho do coronel Policarpo está enamorado da filha de Jeca. Já os outros moradores da comunidade hesitam em apoiar o coronel Policarpo, por temerem a perda de seus empregos na fazenda do coronel Felinto. Nesse ínterim, até que as eleições de fato se realizem, as rixas se agravam, evidenciando os jogos políticos por detrás de muitas artimanhas nas disputas. Isso até que o coronel Policarpo vence as eleições e, em razão disso, os trabalhadores da fazenda do coronel Felinto são expulsos - inclusive Jeca. Felizmente, as falcatruas do coronel Policarpo são descobertas pelo prefeito, que sai em defesa da população.

"Assim como a figura do Jeca, todo o seu entorno rural encontra-se muito bem caracterizado e explorado na fita. Grande parte das cenas foi rodada na Fazenda Santa, exibindo elementos típicos do campo, como a pesca, o gado e os cavalos"¹⁷⁸. Isto porque o filme *Tristeza do Jeca* fora em parte filmado na propriedade recém adquirida por Mazzaropi:

O ano de 1961 é de investimento para Mazzaropi. Ele adquire os 184 alqueires da Fazenda Santa, em Taubaté, e inicia a construção de seu primeiro estúdio onde antes funcionavam os celeiros. Aproveita de tudo, do local para a filmagem e acomodações para elenco e equipe técnica, até o leite que as vacas produzem [...] ¹⁷⁹.

¹⁷⁷ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 93.

¹⁷⁸ Ibid., p. 151.

¹⁷⁹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 129.

Os investimentos na infraestrutura da fazenda incluíram a pavimentação com paralelepípedos da pequena ladeira em curva logo na entrada, toda arborizada. Os transeuntes que por ali chegavam, antes mesmo de atingirem o topo da subida, já avistavam os dois galpões de madeira, com uma placa pedindo silêncio e uma luz vermelha - nem sempre respeitadas pelas galinhas -, indicando que naquele local funcionavam os estúdios. No alto, viam-se a casa principal e o restaurante, equipado para acolher e alimentar 50 pessoas. Atrás deste, encontravam-se os almoxarifados; do outro lado, a marcenaria; e, mais acima, os alojamentos¹⁸⁰.

O próprio Mazzaropi morava na fazenda durante as temporadas de filmagens. Como passava, desde a criação da PAM Filmes, a realizar um filme a cada ano, o cineasta residia mais na fazenda do que na capital paulista, junto de sua mãe.

Já em 1962, Mazzaropi volta com uma película em preto e branco, bem como a trabalhar com o famoso cão Duque. Tratava-se da obra *O Vendedor de Linguiça*. Seu nome, Gustavo (Mazzaropi). Ele vende linguiças a metro, de todo tipo e sabor - apimentada, curada, etc. -, numa vila operária onde trabalha, em São Paulo. Na vila, convivem em boa parte italianos e caipiras. Entretanto, quando resolve fazer uma pausa para o café, um cachorro surrupia-lhe do carro alguns metros de linguiça. Ao constatar a situação, seu Gustavo chama a polícia e exige que o dono do cachorro arque com o prejuízo causado. Por causa do tumulto, seu Gustavo vai preso. A notícia chega aos ouvidos de seus amigos mais próximos da vila, que vão até a delegacia para acompanhar o caso de perto.

No tradicional estilo sagaz característico do Jeca, o vendedor de linguiça não perde a oportunidade de conquistar a confiança do delegado, em meio à confusão que se forma. Ao descobrir que o São Paulo é o time de futebol do policial, o malandro tira do bolso uma coleção de broches, procura justamente o daquele time para colocar, garantindo que o cachorro larápio não passava de um palmeirense de má-fé¹⁸¹.

Enquanto isso tudo acontece, o filho de seu Gustavo aproveita o tempo paquerando algumas moças no Parque do Ibirapuera. Igualmente, sua irmã, apaixonada por um rapaz muito rico, aproveita o tempo livre para firmar com ele compromisso, recusando-se a admitir ao rapaz e à família dele sua origem humilde. Ambos os irmãos renegam a própria família e, sobretudo, a profissão de seu Gustavo: vendedor de linguiças. Porém, quando a situação da delegacia é resolvida e seu Gustavo pode então

¹⁸⁰ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 78.

¹⁸¹ Ibid., p. 153.

retornar para sua casa, ele fica sabendo do compromisso da filha e quer de imediato conhecer a família do rapaz. Novamente, certa confusão está posta justamente pelo conflito dos costumes e hábitos das duas famílias. Por fim, o genro convida a família de seu Gustavo a morar junto da sua própria família numa mansão, em um bairro nobre da capital paulista. No entanto, apesar da vida de grã-fino, seu Gustavo não se acostuma com aquilo tudo e sente saudades dos amigos sinceros da vila operária onde vendia suas linguiças. O filme conclui, assim, " [...] com o clássico lema de que o dinheiro não traz felicidade"¹⁸².

O Vendedor de linguiças figurou "[...]" em 2º lugar em uma lista de 18 títulos de filmes com as maiores rendas de bilheteria no ano de 1962 e marcou a estreia da parceria de Mazzaropi com Glauco Mirko Laurelli, diretor [...]"¹⁸³. Ainda em 1962, Mazzaropi filmaria outra película: *Casinha Pequenina*. Este filme teve seu argumento composto por Mazzaropi, e sua direção ficou sob a responsabilidade de Glauco Laurelli. As filmagens foram em parte realizadas na Fazenda Santa de Amácio. Durante a produção de *Casinha Pequenina*:

[...] Mazzaropi comemorou seus 50 anos de idade e foi convidado a participar do programa *Brasil 62*, de Bibi Ferreira, na TV Excelsior em São Paulo. Nesse mesmo ano, seu filme *Tristeza do Jeca* seria reconhecido com o prêmio Cidade de São Paulo para melhor ator coadjuvante para Gênsio Arruda e melhor música para o maestro Hector Lagna Fietta. O prêmio de Gênesio Arruda seria motivo de orgulho para Mazza não só por causa da influência deste ator em sua formação, mas pelo fato deste receber um prêmio por um filme seu. No final do mesmo ano, Mazzaropi acrescenta à estrutura que estava montando em seu estúdio recém-inaugurado a metade dos equipamentos da Vera Cruz, arrematados em leilão e, em 1963, lança *Casinha Pequenina*, filme colorido cuja montagem e trucagem foram realizados fora do Brasil, em Buenos Aires. O filme foi bem recebido pelo público e crítica e considerado um épico pelo esmero de sua ambientação e reconstituição de época. Visto como a obra-prima da filmografia de Mazzaropi, marca a estreia dos futuros astros Tarcísio Meira e Luís Gustavo no cinema¹⁸⁴.

A história desta película se passa em fins do século XIX. A temática é enunciada desde os créditos iniciais: a escravidão. Os maus-tratos do dono de uma fazenda a seus escravos negros é evidenciada logo na primeira cena do filme. A sorte desses torturados muda de rumo somente quando o patrão estabelece para Chico (Mazzaropi) a função de

¹⁸² MATOS, Marcela. *Sai da Frente!*..., op. cit., p. 78.

¹⁸³ DUARTE, Paulo. *Mazzaropi*..., op. cit., p. 145.

¹⁸⁴ Ibid.

Líder dos capatazes, então com total autonomia para cuidar dos escravos. Nomeado Patrão Chico, ele e sua família deixam a casinha pequenina para morar em uma casa na fazenda. "Chico não esconde sua raiva da atitude desumana do patrão em relação aos escravos. Revolta-se ainda mais contra esse cruel senhor quando descobre que ele esconde na fazenda uma amante e uma filha ilegítima [...]"¹⁸⁵. O grande problema nessa história, aos olhos de Chico, é que o proprietário da fazenda faz sua amante e sua filha se passarem, respectivamente, por sua irmã e sua sobrinha. Nestor (Tarcísio Meira), filho de Chico, apaixona-se pela falsa sobrinha do patrão, que faz de tudo para acabar com o namoro. A confusão é esclarecida, quando as falcatrucas do patrão caem por terra. Depois de algumas reviravoltas, tudo se resolve. Chico e sua família retornam à casinha pequenina e seu patrão é preso. Há a Abolição da Escravatura.

Vale ainda a pena notar que:

O filme *Casinha Pequenina* (1963) chegou a ser legendado em espanhol, pois Mazzaropi tinha em vista um intercâmbio com Cantinflas, um renomado comediante mexicano. Conforme o combinado, um humorista deveria filmar no país do outro, visando expandir sua produção para além das fronteiras nacionais. Originalmente, a ideia de construir os 1.200 metros quadrados de estúdios na nova fazenda fazia parte deste projeto, que acabou não se concretizando¹⁸⁶.

Devido justamente a essas construções na Fazenda Santa foi possível a Mazzaropi, pela primeira vez, rodar inteiramente suas filmagens de *O Lamparina* (1964). Esta película, por assim dizer, pegava carona nos sucessos *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, bem como com o lançamento à época de *Lampião, o Rei do Cangaço*, produzido por Oswaldo Massaini. Sua temática, claro, era o cangaço, mas como motivo de piada. Novamente, a direção do filme ficou por conta de Glauco Laurelli, enquanto Carlos Garcia preparou o argumento para o roteiro. No elenco, além, é claro, de Geny Prado (sempre como par romântico do Jeca de Mazzaropi), figuraram ainda os atores David Cardoso, Emiliano Queiroz e João Batista de Souza entre outros.

O Lamparina será o novo nome de Jeca, nessa película, depois de se meter em uma série de confusões. Desempregado, Jeca e sua família perambulam em busca de emprego, até que encontram um sujeito que aparentemente bem-intencionado os leva para uma fazenda. Ao chegarem lá, deparam-se com a completa barbárie: além de não

¹⁸⁵ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 156.

¹⁸⁶ Ibid., p. 119.

conseguirem emprego, tomam contato com uma população temerosa dos ataques dos cangaceiros:

Ainda nas andanças em busca de trabalho, Jeca e seus familiares tomam parte de uma briga envolvendo perigosos cangaceiros. Para se defender, o caipira usa o guarda-chuva - onde normalmente pendura as botinas - como um inusitado escudo à prova de bala, *a la Charles Chaplin*. Por incrível que pareça, conseguem vencer os bandidos [...]¹⁸⁷.

Após essa guerra travada com os cangaceiros, Jeca e sua família confiscam todas as vestimentas daqueles homens. Afinal de contas, não tinham mais o que vestir além da roupa que já há dias carregavam sobre os próprios corpos. Assim, em razão de sua nova aparência, Jeca passa a ser chamado de Lamparina, pois é confundido com um dos perigosos cangaceiros. Ao encontrarem outras pessoas pelo caminho ou elas fogem ou entregam de imediato, sem que seja necessário pedir, tudo o que portam com elas. Jeca-Lamparina, com sua típica ingenuidade, comenta tal fato com o filho: *Todo mundo quer dar tudo para nós... Gente boa, né, meu filho?* Entretanto, várias desventuras levam Jeca preso por mais de um ano, sem que sua família saiba de nada. Desse modo, na falta de notícias suas, seus familiares o dão como morto. Nesse ínterim, seus filhos resolvem casar-se e sua esposa, apaixonada por um português, dono de armazém, está prestes a aceitar o pedido de casamento... No último momento, Jeca aparece e impede o casório, retomando assim as rédeas de sua vida e reivindicando seu direito de estar junto à sua família.

Também em 1964, Mazzaropi prepararia a película *Meu Japão Brasileiro*. Com direção de Glauco Laurelli e trilha musical de Hector Lagna Fietta, este filme foi lançado a 25 de janeiro de 1965. Esta obra narra a história de Fofuca (Mazzaropi) e sua esposa, Magnólia (Geny Prado), viventes em uma pequena comunidade nipo-brasileira. Fofuca é um agricultor explorado pelas transações econômicas e comerciais realizadas por intermédio de seu Leão (Reinaldo Martins). Por esse motivo, Fofuca propõe à comunidade a criação de uma cooperativa, a fim de se desvencilharem de qualquer intermediário. Todavia, todos encontram-se sob os olhares atentos de capangas que trabalham para Leão. Magólia nesse meio-tempo é sequestrada e dada como morta. Mas no fim da história vê-se que ela está bem, apenas apreendida em cativeiro. Fofuca a

¹⁸⁷ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 158.

resgata, com a ajuda de seu filho Paulo, e já nos últimos quadros do filme, o delegado nomeia a Fofuca ao posto antes ocupado por Leão.

Logo em seguida ao lançamento de *Meu Japão Brasileiro* em 1965, Mazzaropi mobilizaria investimentos (financeiros e intelectuais) à produção de *O Puritano da Rua Augusta*. Sua assinatura figurou na direção e na escritura do argumento desta película:

O filme começou a ser produzido automaticamente em 1965, logo depois de *Meu Japão Brasileiro*, e nesse mesmo ano Mazzaropi é convidado pela TV Record, Canal 7, para o programa *Sábado com Você*, apresentado por Sônia Ribeiro, ao lado de Agnaldo Rayol e Roberto Carlos e outros artistas famosos - Zeloni, Joel de Almeida e Gregório Barros. Mazza, que em sua casa costumava ouvir rock, Beethoven e, com o passar do tempo, Chico Buarque e Elis Regina, sempre esteve sintonizado com o gosto do público. No entanto, em plenos anos 60, quando surgem os movimentos que apontavam para mudanças de comportamento na música e no jeito jovem, realiza um filme que mostra exatamente um tipo meio antiquado, em choque com esse momento de mudanças nos costumes.

Pundoroso (Mazzaropi), um industrial associado a uma Liga de Moralização, faz questão de a todos divulgar o que considera sua nova religião dos bons costumes. Conservador, Pundoroso enfrenta aos filhos, que considera parte de uma *juventude transviada*, assim como a resistência de sua própria esposa (pela primeira vez, em lugar de Geny Prado, atuou a jovem Marly Marley) e inclusive de sua sogra. Pundorodo anda pelas ruas com um bloquinho nas mãos, a fim de anotar todo tipo de comportamento julgado por ele inadequado, - como ele mesmo diz - pelo bem da humanidade. Um dia, porém, na praia, Pundoroso depara-se com uma mulher em trajes sumários de banho. Sofre um ataque cardíaco. Depois disso, transforma-se radicalmente, não entendendo por que razão deveria reprimir as pessoas ao seu redor. Seus parentes desde então julgam-no enlouquecido, de tão liberal. Somente no final da trama é que as coisas parecem voltar ao que eram. Pundoroso retoma seu conservadorismo, enfrentando sua mulher e novamente aos filhos, bem como a sogra, embora ao mesmo tempo se despeça de seus parceiros de Liga.

"Como bom artista popular brasileiro, sempre atento às temáticas que mobilizam o povo, Mazzaropi não poderia deixar de explorar, em ao menos uma de suas películas, o universo do futebol"¹⁸⁸. Este é o tema trabalhado pelo cineasta em *O Corintiano*, filme produzido pela PAM Filmes ao longo do ano de 1966, estreado em janeiro do ano seguinte. Com argumento escrito por Mazzaropi, e roteiro e direção de Milton Amaral

¹⁸⁸ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 163.

(em parceria com Amácio), o elenco da película contou Roberto Duval, Elizabeth Marinho, Lucia Lambertini, Nicolau Guzzardi (vulgo Totó) entre outros.

Sempre sintonizado com o que se produzia ao seu redor, Mazzaropi se aproveitava de temáticas em evidência. Se, por um lado, assim apostava que seus filmes tratariam de assuntos do gosto do povo, por outro lado, essa tática lhe permitia fazer humor a partir de referências já conhecidas, ao bom e velho estilo da sátira¹⁸⁹.

Ao mesmo tempo que produz o filme, Mazzaropi é homenageado no 3º Festival do Cinema Brasileiro de Teresópolis e recebe o Troféu da Simpatia Popular no Programa Silvio Santos. *O Corintiano* estreia em 1967 com um tema extremamente popular, a paixão pelo futebol, dando continuidade ao sucesso fenomenal de Mazzaropi junto ao povão - ele era corintiano. A festa de estreia no Cine Art Palácio [em São Paulo] é abrilhantada pela presença da torcida organizada e da bateria da *Gaviões da Fiel*, que transformaram a entrada do cinema na Av. São João em um carnaval antecipado¹⁹⁰.

Na obra, Mazzaropi vive Manoel, barbeiro fanático pelo seu time de futebol. Tão fanático que em sua barbearia há pendurada uma placa proibindo que no recinto seja dito algo sobre futebol - mas este, claro, é o assunto principal na barbearia. Tão fanático que arranja um mascote para dar sorte ao seu time: um burro preto e branco. Este, considerado como membro da família, come e dorme dentro da casa de Manoel. Porém, o barbeiro não levara o burrinho para dentro de sua casa à toa. Seu vizinho, um italiano igualmente fanático por futebol, torcedor do Palmeiras, torna-se o inimigo número um de Manoel não apenas pela clássica rixa entre as torcidas, mas também, por maltratar o mascote do time de Manoel. Mas Manoel é tão devoto ao seu time, que mesmo ao lado da imagem de devoção a São Jorge, em um pequeno altar em sua casa, há tudo o que diz respeito ao Corinthians: das roupas íntimas à de cama. Ademais, Manoel deseja que seu filho seja jogador de futebol; o rapaz, por sua vez, insiste em ser médico. Já a filha de Manoel só traz desgosto ao pai quando se apaixona por um rapazola torcedor do São Paulo; para Manoel, isto é *o fim da picada*. Toda essa situação é parcialmente resolvida quando, num dia de jogo, o burrinho, mascote forjado por Manoel, foge pela cidade afora, causando alvoroço e caos nas redondezas. Manoel então precisa da ajuda de todos, inclusive de seu vizinho torcedor do Palmeira, para reencontrar seu querido burro preto e branco. Mas [...] na sequência que mostra a final do campeonato entre Palmeiras e Corinthians, Mazzaropi captura todos os sentimentos do povo fanático pelo

¹⁸⁹ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 119.

¹⁹⁰ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 145.

futebol: o suspense e a tensão diante das jogadas, o alívio, as comemorações, os xingamentos [...]"¹⁹¹.

Já em 1967, outra película inteiramente rodada na Fazenda Santa de Mazzaropi entra em cartaz nas salas de cinema da capital paulista e depois de todo o país: *O Jeca e a Freira*. "Enquanto produz *O Jeca e a Freira*, seu 20º filme, Mazzaropi recebeu o troféu Campeão de Bilheteria do 4º Festival de Cinema de Teresópolis"¹⁹².

Dessa vez, no elenco, Geny Prado volta a viver a esposa de Jeca, como de costume. Com argumento, roteiro e direção sob os cuidados de Mazzaropi, em *O Jeca e a Freira* a temática trabalhada é das mais dramáticas. Quando Jeca e sua esposa, Floriana, que moram na fazenda onde trabalham, dão à luz uma garotinha, o patrão, seu Pedro, proprietário daquelas terras, decide *pegar para criar* a menina, junto de sua esposa. Porém, não muito tempo depois sua mulher vem falecer, e a menina passa a ser cuidada apenas por seu Pedro, que, na verdade, desenvolvera um sentimento um pouco diferente da afeição paternal pela garota. Quando ela vai estudar em um colégio de freiras, só volta para casa do pai adotivo, para visitas, acompanhada de uma freira. Mas com o passar do tempo, tanto a garota quanto a freira que lhe cuida percebem algo estranho nas intenções de seu Pedro. Seus carinhos com a garota denotam *algo a mais*. A freira, por sua vez, ao aperceber-se da situação, acorre a Jeca e a Floriana, pais biológicos que a menina nem mesmo ainda conhece. Jeca luta contra os capangas da fazenda, a fim de resgatar sua filha literalmente das mãos de seu Pedro. Jeca e Floriana vão presos num casebre pelos capangas. No entanto, como a freira possui livre passagem naquelas terras, ajuda a Jeca e sua esposa a escaparem de onde permanecem presos. A solução, malandra, é que cada um, de cada vez, vista o hábito da freira, a fim de passar pelos capangas e fugir sem que eles percebam. Nem mesmo Jeca os capangas percebem - o espectador sim, pois embora trajado de freira, seu andar é inconfundível. Além disso, neste filme o Jeca de Mazzaropi é bastante característico: possui bigole ralo e cavanhaque, roupas remendadas e seu andar é configurado pelo jeito desengonçado, com barriga para frente, braços abertos e cotovelos para o alto. Não é possível imaginar uma freira com esses traços e trejeitos! Ao final, a filha de Jeca, enfim, conhece seus pais biológicos e livra-se, com a ajuda da freira, das más intenções de seu Pedro.

¹⁹¹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 167.

¹⁹² Ibid., p. 171.

Um outro prêmio, simbólico e de enorme valor para Mazzaropi, viria em 17 de janeiro de 1968: um bilhete de Austragésilo de Athayde, presidente da Academia Brasileira de Letras, que ele manda emoldurar acima de sua lareira para que todas as visitas pudessem ver, e que diz: ... *Mazzaropi alcançou, no cinema, o mais alto nível de sua arte. É hoje, sem nenhum favor, um artista de categoria mundial*¹⁹³.

Em 1968, Mazzaropi assinaria o roteiro, a direção e a produção de *No Paraíso das Solteironas*, a partir de um argumento escrito por Orlando Padovan. O elenco é praticamente o mesmo de suas outras obras. Nesta irreverente película, Joaquim Cabra, apelidado "J.K." (Mazzaropi), apaixona-se por sua vaca de estimação, Espinafra. Mas logo no início da trama, recebe a notícia de que seu patrão, dono da fazenda onde trabalha, vendera Espinafra para um açougue. Indignado, J.K. recorre a ajuda de um santo na igreja mais próxima, na cidade, depois de ter deixado mulher e filha para trás, a fim de salvar sua querida vaca. Sua esposa (Geny Prado) até o questiona, afirmando que J.K. terá de optar: *Eu ou a vaca?* E, sem dúvida, J.K. responde: *A vaca, claro.* Já na cidade, sentado num dos bancos da igreja, J.K. pede ao santo se poderia levar a quantia arrecadada em caixinha da última missa. Como o santo não se opõe, considera-se autorizado a levar o dinheiro. Com a quantia, consegue salvar Espinafra da morte. Na companhia de sua vaca, J.K. instala-se em um quarto de pensão com espaço suficiente para sua amada. O que ele não sabia é que todas as mulheres que moram na pensão estão em busca de um marido - inclusive a dona da pensão que prepara um noivado surpresa e só mesmo no momento da festa revela que J.K. é quem é o seu noivo. As confusões da intriga envolvem também sua filha, por outro lado. Apaixonada por um ciganos, resolve casar-se com o rapaz, mas antes ambos têm de fugir do delegado da cidade, que persegue o grupo de ciganos do qual o noivo da filha de J.K. faz parte, porque, também ele, o delegado, está enamorado da filha de J.K. No fim, casa-se com seu amado ciganos e parte com o grupo mundo afora. J.K., viúvo, agora distante da filha, tenta dar um novo rumo à sua vida, na companhia de Espinafra.

Em fins dos anos de 1960, estavam em alta os filmes de faroeste. Mazzaropi, em sua obra *Uma Pistola para Djeca* (1969), presta homenagem a Django, "[...] o mais temido pistoleiro do velho-oeste em uma produção ítalo-espanhola"¹⁹⁴. Desta feita, Amácio assinaria o argumento e o roteiro da película, enquanto a direção ficaria sob os cuidados de Ary Fernandes.

¹⁹³ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 171.

¹⁹⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 119.

O filme era uma paródia aos *westerns* italianos, os chamados *westerns-spaghetti*, caracterizados por personagens de nomes sugestivos como Django, de onde surgiu o trocadilho para o abrasileirado Djeca. Os figurinos do velho oeste e a direção de arte tipicamente mazzaropiana eram repletos de cores vibrantes e o enredo era simples e recheado com o que o povo gosta mais: romance, drama, comédia e brigas, muitas brigas nas quais entravam padres, mulheres, peões (os *comboys* brasileiros) e quem mais aparecesse¹⁹⁵.

Na trama, Mazzaropi vive na pele de Gumercindo, trabalhador rural, viúvo e pai de Eulália. Seduzida por Luiz, filho fazendeiro coronel Arnaldo, patrão de Gumercindo, Eulália dá à luz a um menino, então batizado Paulinho. Luiz, porém, não desposa Eulália, e Paulinho sofre com as brincadeiras de seus colegas na escola por não ter um pai. Gumercindo resolve assim tomar uma atitude, ao saber de toda essa situação: pressiona seu patrão para que este exija de seu filho o pedido de casamento a Eulália. Para a surpresa de Gumercindo, o coronel mostra-se tão sem escrúpulos quanto seu filho, e expulsa Gumercindo e sua filha da fazenda, com o auxílio de seus capangas. Um dia, porém, numa emboscada, um desses capangas aperta o gatilho e erra o alvo (o próprio coronel Arnaldo, seu patrão), acertando Luiz, o filho do coronel. Ao capanga revoltado teria o coronel Arnaldo prometido em vão a mão de sua filha, que há pouco casara-se com um rico fazendeiro. Luiz, à beira da morte, resolve reconhecer Paulinho, seu filho com Eulália, e Gumercindo enfim se dá por satisfeito. Paulinho, então, se alegra ao presenciar o casamento dos pais, não sofrendo mais com as brincadeiras dos colegas na escola. Gumercindo volta a trabalhar na fazenda do coronel.

Nos anos de 1968-1969 havia uma novela de grande sucesso chamada *Beto Rockfeller*. Provavelmente, ao perceber tamanho sucesso desta trama televisiva, Mazzaropi teve a ideia de produzir seu filme *Betão Ronca Ferro* (1970). Com argumento e direção de Mazzaropi, a direção da película ficou a cargo de Geraldo Afonso Miranda e o roteiro foi confeccionado a quatro mãos por Kleber Afonso e Tito de Miglio. Pio Zamumer cuidou da fotografia. Ao elenco figuravam, outra vez, com destaque, Geny Prado e, agora, também Roberto Pirillo.

Tratava-se, no entanto, ao que parece, de uma obra dotada de tons autobiográficos. *Betão Ronca Ferro* prestaria uma homenagem ao universo do circo. Betão (Mazzaropi) é um humilde vendedor de amendoim de porta de circo. Acontece que a trupe que se apresenta no circo onde Betão ganha a vida, passa por dificuldades

¹⁹⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 179.

cada vez piores. Na cidade onde permanecem todos, haverá a chegada de um outro circo concorrente, que, após suas primeiras apresentações, torna a vida da trupe com a qual Betão trabalha ainda pior. Enquanto o luxuoso circo faz sucesso, é cada dia menor a frequência de público para ver a humilde trupe, e Betão, por sua vez, não vende sequer um amendoim. Não faltam, porém, rapazes interessados na filha de Betão. Ela é cortejada por quatro rapazes, e Betão é acusado de dar preferência ao pretendente mais rico, Geraldo. Quase ao final da história, a filha de Betão é desposada por Geraldo e o pai do rapaz resolve ajudar Betão financeiramente, a fim de que o vendedor de amendoim possa comprar seu próprio circo: o New York Circus. Agora no picadeiro, Betão interpreta Jeca Tatu, contador de "causos". Mazzaropi repete, assim, nas telas de cinema os shows de circo-teatro que fazia, ainda à época, pelo interior do estado de São Paulo. O ator-produtor-cineasta, com *Betão Ronca Ferro*, "[...] ganharia do Instituto Nacional de Cinema (INC), mais uma vez, o prêmio de maior bilheteria do semestre"¹⁹⁶.

Com efeito, pode-se dizer que:

Se os anos 60 serviram para que Mazzaropi criasse condições para produzir seus próprios filmes e se estabelecer como o maior e mais lucrativo produtor de cinema brasileiro, os anos 70 coroaram a trajetória do artista com êxito de público muito maior que na década anterior. Este foi o período em que ele atraiu o maior número de pessoas para ver seus filmes, quebrando seus próprios recordes, o que lhe garantiu continuar por toda a década reinando como soberano nos cinemas, brigando de igual para igual com as grandes produções estrangeiras. Diante da enorme exposição de sua imagem, é nesse período que o artista Mazzaropi também expõe, como nunca havia feito antes, sua alma e seus pensamentos diante da crítica cuja rejeição e oposição ao seu trabalho alcançam o auge nesse período. Nas entrevistas e depoimentos que concedeu, vamos encontrar um artista maduro e um homem de negócios com uma aguda e realista visão de mercado, consciente de sua opção por agradar ao público e não à crítica. Mostrava-se também consciente do preço que pagava por ter alcançado suas vitórias à sua própria custa, e ainda fazer sucesso em um país cuja mentalidade intelectual primava por endeusar o que é de fora, ou o que é supostamente maldito, alternativo, injustiçado, ou que descaradamente assume o reconhecimento tardio de seus talentos mortos¹⁹⁷.

Ainda na *onda* dos faroestes, Mazzaropi produziria em 1971 outra obra dedicada à sátira do tema: *O Grande Xerife* (1972), um "bang-bang valeparaibano"¹⁹⁸. Mazzaropi

¹⁹⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 190.

¹⁹⁷ Ibid., p. 183.

¹⁹⁸ Ibid., p. 193.

interpreta neste filme, Inácio Pororoca, viúvo e chefe dos carteiros de Vila do Céu, onde mora com sua filha Marizinha. Certo dia, por conta da chegada na Vila do Céu de um bandido chamado João Bigode ("[...] bem aos moldes dos westerns ítalo-americanos"¹⁹⁹), que, disfarçado de padre, mata o xerife local, Pororoca é nomeado pelo prefeito, o novo xerife. Sua primeira missão é capturar João Bigode. "O grande charme do novo delegado de Vila do Céu é uma espingarda especial, de cano torto. [...] Fazendo graça, o xerife diz que sua arma é ideal para 'matar veado na curva'"²⁰⁰. Com a ajuda das mulheres da cidade, Pororoca consegue capturar João Bigode. Até mesmo o prefeito e demais autoridades políticas da Vila estavam envolvidos com a morte do antigo xerife e com a chegada repentina de João Bigode na cidade. Pororoca é, por fim, nomeado pelo povo xerife oficial da localidade, garantindo assim a paz e a justiça na Vila do Céu.

Em 18 de outubro de 1972, [Mazzaropi] encontra-se no Palácio da Alvorada, em Brasília, com o então presidente da República, Emílio Garrastazu Médici, e o ministro da Educação, Jarbas Passarinho, para reivindicar às autoridades um maior apoio ao cinema brasileiro e a redução de tributos e taxas sobre a importação de equipamentos, o que, segundo ele, possibilitaria o crescimento do cinema nacional enquanto indústria²⁰¹.

Praticamente ao mesmo tempo da realização de *O Grande Xerife* (1972), Mazzaropi produz *Um Caipira em Bariloche* (1973). "Uma das maiores bilheterias de Mazzaropi nos anos 70, o filme é o primeiro rodado fora do País, fato que gerava estranheza e curiosidade"²⁰². Há quem tenha dito que essa foi a "[...] primeira tentativa de Mazzaropi de internacionalizar sua produção"²⁰³. Porém, como vimos anteriormente, Amácia já havia tentado um intercâmbio com Cantinflas, renomado comediantes mexicano, a partir da produção do filme *Casinha Pequenina* (1963). Seja como for, *Um Caipira em Bariloche* foi ressaltado por alguns críticos à época, em razão de seu sucesso de público/bilheteria²⁰⁴.

¹⁹⁹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 193.

²⁰⁰ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 171.

²⁰¹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 193.

²⁰² Ibid., p. 197.

²⁰³ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 172.

²⁰⁴ Vale relembrar, neste sentido, as seguintes considerações: "Apesar de termos a informação, já anunciada, de que nos anos 70 Mazzaropi conquistou um público de 3,5 milhões de pessoas, não conseguimos ter acesso às bilheterias de seus filmes, em nenhuma das décadas em que atuou e/ou produziu. Tal material existe, e pertencia à Embrafilme. Como a Embrafilme foi extinta durante o governo Collor, esse material foi enviado para o setor de Áudio Visual do Ministério da Cultura, com sede em Brasília, mas, por falta de licitação para a escolha da empresa que vai abrir e organizar os

Em termos de enredo fílmico, *Um Caipira em Bariloche* narra a história de Polidoro (Mazzaropi), proprietário de uma fazenda, convencido por sua família a vender suas terras a um amigo de seu genro. Mesmo resistente à ideia de se desfazer da sua morada, Polidoro concorda com a negociação a ser realizada, e nesse meio-tempo, a fim de mantê-lo o mais distante possível, por um sutil ardil convencem-no a viajar a Bariloche para uma temporada de descanso. A esposa do comprador, entretanto, avisa Polidoro que seu marido ficará com sua fazenda sem, porém, possuir a quantia exigida ao final da negociação. A questão era que, sem imaginar, Polidoro estava prestes a tomar um golpe inclusive de seu genro. Sabendo disso, Polidoro retorna ao Brasil e às suas terras, a fim de reavê-las a tempo. Desta feita, desmascara seu genro, que já havia mesmo rompido sua amizade com o outro golpista, justamente por razões financeiras, e isto porque, provavelmente, um planejava *passar a perna* no outro, após o golpe a Polidoro. Assim, não sem muitas discussões, tiros e até explosões, tudo acaba bem no final da intriga.

Um Caipira em Bariloche contou com produção técnica de Carlos Garcia, Cláudio Roberto Mechi, Márcio Camargo e Carlos Augusto Galo. Seu argumento foi escrito por Mazzaropi, assim como, em parte, seu roteiro, o qual fora realizado por meio de uma parceria com Pio Zamuner. Estes dois últimos ficaram ainda com a responsabilidade pela direção da película. Já a trilha musical, coube a Hector Lagna Vietta, e, em função dos propósitos de internacionalização, foi composta com músicas/canções confeccionadas por brasileiros e espanhóis. A interpretação dos musicais, no decorrer da narração fílmica, ficaram por conta de Paulo Sérgio (*Todo mundo cantando*, de Tony Damito), Elza Soares (*Rio, carnaval dos carnavais*, de Moacyr Russo) e Amácio Mazzaropi (*Guacyra*, de Heckel Tavares e Joracy Carmargo). Outras duas músicas fizeram parte também: *Mi Buenos Aires querido*, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera; *É São Paulo*, de Alvarenga e Ranchinho. Já entre os atores e atrizes convidados a compor o elenco da obra figuravam: Geny Prado, Beatriz Bonnet, Maria Luiza Robledo, Analú Graci entre outros.

Ainda sobre *Um Caipira em Bariloche*, vale ressaltar que alguns críticos, como Paulo Emílio Salles Gomes²⁰⁵, manifestaram-se com eloquência:

arquivos da antiga Embrafilme, o material não está disponível para consulta" (Cf. BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 67.).

²⁰⁵ O Capítulo II será dedicado à interpretação das análises dos críticos nas últimas décadas sobre o cinema de Mazzaropi.

É nessa época que Paulo Emílio Salles Gomes faz sua análise sobre o Jeca, em ensaio que seria, dali para a frente, fonte de referência para qualquer um que se dispusesse a estudar seriamente a obra de Mazzaropi. Com seu texto, Paulo Emílio lança luz sobre a importância do trabalho de Mazza dentro do cinema brasileiro e o incorpora definitivamente ao universo da cultura popular brasileira. Foi o primeiro passo no sentido de admitir que, além das bilheterias gigantescas, havia um valor não explorado e de enorme contribuição do Jeca à nossa filmografia e na formação do olhar do grande público. O ensaio não reduziu inicialmente as críticas a que Mazzaropi era alvo, mas, de certa forma, gerou um incômodo entre os críticos que pela primeira vez tiveram que admitir que ele poderia ser o centro de uma pesquisa séria, profunda, coisa que ninguém havia feito até então. Nesse sentido, talvez a maior contribuição de Paulo Emílio Salles Gomes foi a de fazer o caminho inverso ao do Mazza e traduzir em símbolos, significância e na linguagem intelectualizada, tudo o que o Jeca representava para o povo em sua simplicidade e dita redundância²⁰⁶.

"Em 1973, Mazza, feliz pela experiência de trabalhar no Exterior, resolve rodar outra produção com tomadas no Brasil e fora dele. Desta vez, a fita é *Portugal... Minha Saudade* realizada no Brasil e em Portugal e lançada em 1974"²⁰⁷. O argumento e a direção do filme ficaram sob os cuidados de Mazzaropi, enquanto a responsabilidade pela fotografia, nas mãos de Pio Zamuner. No enredo, Mazzaropi dessa vez interpreta duas personagens: os irmãos Sabino e Agostinho. Sabino é um pobre vendedor ambulante que mora junto de sua esposa na casa de seu filho, advogado bem-sucedido, casado, pai de uma garotinha (neta de Sabino). Agostinho, por sua vez, reside em Portugal. Numa noite de Natal, a esposa de Sabino morre de tristeza - literalmente. Agostinho, pressentindo que algo de ruim se passava com seu irmão, retorna imediatamente ao Brasil, a fim de visitá-lo. Alguns dias depois, Agostinho resolve que, para alegrar Sabino e trazer-lhe de volta à vida, irá levá-lo a um passeio pela Europa. Lá, Sabino consegue até se divertir, mas quase morre de saudades de sua neta (não literalmente), que, no Brasil, anda doente de saudades do avô. Sabino então volta. "Pode-se imaginar que, na plateia de *Portugal, Minha Saudade*, a enorme quantidade de imigrantes portugueses no Brasil sentiu o peito apertar ao vislumbrar as imagens da terrinha no telão"²⁰⁸.

²⁰⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 197.

²⁰⁷ Ibid., p. 201.

²⁰⁸ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 174.

"Em 1974, Mazzaropi ganha mais uma vez o prêmio de campeão de bilheteria e é capa da revista da Embrafilme, enquanto a produção do filme *O Jeca Macumbeiro* prossegue a todo vapor"²⁰⁹. Nesta película, prossegue-se a parceria entre Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner à frente da direção.

Por falar em macumbinha, Mazza era supersticioso, tanto que inventava suas próprias superstições. Era tão múltiplo em seu sincretismo religioso quanto seu público e acreditava nas lendas populares, nas superstições, nas histórias fantásticas do folclore de Taubaté e do planalto paulista: a maldição do bode-preto, a porca dos sete leitõezinhos, a mula-de-padre, a moça que virou coruja e tantas outras. Aliás, uma de suas superstições era dar três pancadinhas na madeira antes de iniciar uma filmagem – dizem que Molière tinha a mesma mania. Também era devoto dos santos católicos, embora fosse difícil ir à missa – se as pessoas o vissem dentro da igreja, era aquele rebuliço. Na sede dos estúdios da PAM, havia uma enorme imagem de São Pedro. Era embaixo dela que colocava o roteiro do filme que estava fazendo no momento. Ao santo, encomendava suas promessas e pedia para que vigiasse seus credores e cuidasse da bilheteria²¹⁰.

Na trama, Mazzaropi interpreta Pirola, um trabalhador rural paupérrimo que mora na fazenda do coronel Januário, pois sua filha, Filomena, é casada com o filho do coronel. Certo dia, quem aparece por lá é um grande amigo de Pirola, de apelido Nhô Nhô, homem já bastante idoso, que pressentindo sua morte dirige-se a ele a fim de doar toda quantia em dinheiro que havia guardado durante a vida: um saco cheio de dinheiro. Pirola, ingênuo, decide que o melhor a fazer é pedir ao coronel Januário que guarde por ele todo aquele dinheiro. O coronel, por sua vez, faz-se passar em determinado momento por um fajuto pai de santo que diz que todo aquele dinheiro deve ser doado por Pirola ao próprio coronel Januário. Pirola, dotado de toda a caracterização típica da personagem Jeca Tatu de Mazzaropi, faz-se passar por uma entidade, o caboclo Chuparolha, que desmente todo o dito do falso pai de santo incorporado pelo coronel. "Quando Pirola percebe que o dinheiro só lhe trouxe problemas, resolve doar para o povo que comemora a bondade e o desprendimento do caipira"²¹¹.

Já o ano de 1975, em que Amácio Mazzaropi produziria sua obra *Jeca contra o Capeta* (1976):

[...] marca o passo definitivo para a concretização da indústria do cinema nacional, segundo os sonhos de Mazzaropi. Ele dá início à

²⁰⁹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 197.

²¹⁰ Ibid., p. 205.

²¹¹ Ibid.

construção de seu novo estúdio localizado no Bairro dos Remédios, em Taubaté, em uma área que engloba quase 200 mil m², com 20 apartamentos luxuosos, restaurantes, estúdio de mil m², piscina, lago e alojamentos para sua equipe técnica e o elenco de seus filmes. O Hotel dos Viajantes, hoje Museu do Homem Caipira, ainda teria espaço para a técnica, oficina de cenários, carpintaria e outras instalações. O novo local seria batizado como Hotel Studio PAM Filmes e depois PAM Filmes Park Hotel²¹².

A exibição de *Jeca contra o Capeta*, lançado a 8 de março de 1976 no Cine Art-Palácio em São Paulo, e ainda em circuito de outras 13 salas de cinema além de sua exibição também na cidade do Rio de Janeiro a 3 de maio do mesmo ano, fora um sucesso absoluto de público. Entretanto, sua produção marcou ao mesmo tempo para Mazzaropi uma notícia triste: no decorrer das filmagens, confirmou-se o diagnóstico de que o cineasta estava com câncer na medula.

Um dos temas da ordem do dia trabalhado na película é o divórcio. Poluído (Mazzaropi), quando jovem, apaixonara-se por sua atual esposa (interpretada por Geny Prado), ao mesmo tempo que por Dionísia (Néa Simões). Mas Dionísia casou-se com um homem rico e partiu para outros cantos do Brasil. Porém, retornou viúva e é agora uma grande fazendeira. Por esse motivo, Poluído se vê às voltas com os estratagemas de Dionísia, mulher que é o *capeta encarnado*, pois ela insiste em que ele se divorcie de sua esposa a fim de casar-se com ela. Nas primeiras sequências do filme, é exibida uma pesquisa de opinião com jornalistas nas ruas querendo saber o que as pessoas pensavam sobre o divórcio. Basicamente, a trama se desenrola em torno a esses acontecimentos, com a participação de espíritos e a realização de sessões de possessão e exorcismo, e até um Jesus Cristo aparece para falar com Poluído - Jesus que ao final da película revela-se apenas um *hippie*. Rodado na Fazenda Santa, em seu elenco, além de Mazzaropi e Prado, haviam ainda, entre outros, os atores e as atrizes Leonor Navarro (*Almerinda*), Rose Garcia (*Ritinha*), José Velloni (*Justino*), Netto Cavagnoli (*Delegado*), Netto Macedo (*Advogado*) e Roberto Pirillo (*Camarão*). A direção ficou por conta mais uma vez da parceria de Pio Zamuner e Amálio Mazzaropi, tendo este último escrito também o argumento da obra. O roteiro foi confeccionado por Zamuner em parceria com Gentil Rodrigues. Já a trilha sonora foi composta sob a assinatura de Hector Lagna Fietta, e dentre as músicas apresentadas como partes da narrativa fílmica, destacou-se uma canção de autoria de Mazzaropi, intitulada *Inspiração do Jeca*, a qual ele próprio entoa.

²¹² DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 209.

Em 1976, Mazzaropi realizaria *Jecão, um Fofoqueiro no Céu* (1977). Com argumento e direção - esta última, em parceria com Pio Zamuner - sob seus cuidados, ao conceber este filme:

[...] Mazzaropi utilizou toda a estrutura que dispunha para produção. Aos 17 de fevereiro desse ano, encontra-se rapidamente com o então presidente da República, Ernesto Geisel, por ocasião de sua visita a Taubaté. Os dois falam de cinema e Mazzaropi aproveita a ocasião, embora rápida, para expor suas ideias sobre a indústria que havia montado. Em junho, realiza o lançamento do filme, quebrando definitivamente a tradição dos lançamentos em janeiro²¹³.

Assim, numa espécie de continuação de *O Jeca Macumbeiro* (1974), dessa vez, na trama, Jeca ganha na Loteria Espiritiva e, junto de seu filho, vai para São Paulo receber o prêmio. Quando volta à sua cidadezinha no interior, Jeca passa a enfrentar vários problemas, pois agora é rico. "Desde então, sua maior dificuldade passa a ser tomar conta dos recursos e lidar com os interesseiros que não param de bater à sua porta - do time de futebol ao padre da paróquia local"²¹⁴. Mas é um capanga de certo coronel, de olhar cobiçoso, quem mata Jeca, que vai para o céu e lá promove o caos. Não conformado com a monotonia do lugar, Jeca desrespeita as regras celestiais, visita o inferno em busca de diversão, desce à terra... Em razão disso, preocupados, alguns anjos se reúnem em conselho a fim de decidir o destino de Jeca. Optam então pela reencarnação, num consenso de que Jeca morrera cedo demais.

Já com *Jeca e seu Filho Preto* (1978), Mazzaropi completaria a marca dos 30 filmes em sua trajetória artística. Lançado em abril de 1978, esta película dividiu, "[...] como há anos não acontecia, a opinião da crítica, que não sabia se ficava ao seu lado, pela coragem em expor o tema do racismo ao seu grande público, ou se continuava a esbravejar sobre as limitações técnicas de suas produções"²¹⁵. Com argumento escrito por Mazzaropi e roteiro em parceria com Rajá de Aragão, a direção do filme ficou também por conta de uma parceria, dessa vez entre Pio Zamuner e Berilo Faccio. Para composição da trilha musical da obra, novamente, figurou presente no comando Hector Lagna Fietta. Além de Mazzaropi, o elenco do filme contou com a interpretação de Geny Prado, Yara Lins, David Neto, Augusto César Ribeiro entre outros. A história vivida por Jeca (Amácio) gira em torno ao problema sociocultural e político do racismo.

²¹³ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 215.

²¹⁴ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!...**, op. cit., p. 174.

²¹⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 219.

Ao longo da trama, Jeca se vê às voltas tendo de explicar-se constantemente às outras pessoas com as quais convive, por ser pai de um menino preto. Todos chamam ao Jeca pelo apelido de *Zé do Traque* (aparentemente sem explicações). Zé é colono na fazenda do coronel Cheiroso e de sua esposa, Dona Cheirosa. Este casal tem um filha, Laura, que a certo dia encanta-se pelo filho preto de Zé/Jeca. A confusão estava posta. Isto porque o coronel Cheiroso esbraveja não aceitar, de jeito nenhum, que sua filha namore o filho preto de Zé do Traque, pois *além de preto é pobre*. Mazzaropi traz à tona nesta obra o tema do racismo com toda pujança, mas, ao final da intriga, o espectador descobre que o coronel Cheiroso não admitia que sua filha namorasse o filho preto de Jeca porque, em verdade, o rapaz era mesmo seu próprio filho. Jeca, por sua vez, ficou aliviado com a notícia, pois vivia com *a pulga atrás da orelha*, achando que havia sido traído pela esposa. Finalmente, a consanguinidade de Laura e do filho preto de Zé do Traque, que era então filho de Cheiroso, explica e justifica ao mesmo tempo que dá uma resolução aos impasses colocados antes de modo pertinente no decorrer do filme.

Em 7 de setembro do mesmo ano, Mazzaropi é recebido, em Taubaté, por mais um presidente da República, desta vez o General João Baptista Figueiredo, que fez questão de que o caipira subisse ao palanque para dar-lhe um abraço e permanecesse ao seu lado, enquanto o público o saudava com calorosas salvas de palmas²¹⁶.

A essa altura do ano de 1978, Mazzaropi já produzia outra de suas películas, *A Banda da Velhas Virgens*, que seria lançada ao público em 1979, a partir de seus próprios argumento, roteiro e direção. Era esse um momento no qual os debates em torno da produção cinematográfica no país giravam em torno do gênero das chamadas pornochanchadas. "A ironia na proposital brincadeira de Mazza seria comprovada no fato de que as tais velhas virgens do título só apareciam no início e no final do filme e não tinham quase nada a ver com o enredo, que nada tinha de mulher pelada"²¹⁷. O público queria mesmo era assistir ao Jeca de Mazzaropi. Desta feita, Amácia vive na trama não a personagem Jeca, mas sim o senhor Gostoso, maestro da banda das velhas virgens da igreja local. Tanto Gostoso como dona Generosa, sua esposa, vivem numa fazenda, onde trabalham. O padre da região vive a reclamar da pouca quantidade das integrantes na orquestra. "Para o maestro, o problema é o critério de seleção: está cada vez mais difícil encontrar velhas virgens, em um mundo onde faltam a pureza e a

²¹⁶ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 219.

²¹⁷ Ibid., p. 223.

inocência"²¹⁸. O filho de Gostoso e dona Generosa, chamado Nestor, enamora-se de Marina, filha do dono da fazenda. Já o irmão de Marina, Raul, é apaixonado pela filha do caipira. O fazendeiro e sua esposa reprovam as afeições de ambos os filhos, e, no caso do relacionamento entre Marina e Nestor, porque este é incapaz de andar. Em razão das brigas, Gostoso e dona Generosa vão para a cidade para trabalhar no lixão. Num dia comum de trabalho, dona Generosa encontra um saco cheio de joias, as quais passa a usar pensando serem todas bijuterias. Não eram; de fato eram joias valiosas. Entretanto, mal sabiam eles que a polícia estava à procura dos ladrões daquelas joias. Todos vão presos. Nesse meio-tempo a dona das joias reconhece que não foram Gostoso, dona Generosa e seus filhos os ladrões de suas joias, embora aquelas fossem as suas joias. Ao final, todos já em liberdade, a dona das joias doa uma pequena propriedade rural a Gostoso, para que ele e sua família possam deixar o lixão, e banca ainda uma cirurgia que fará com que Nestor volte a andar. Era preciso pois retirar a bala de revolver de sua coluna, do tiro dado pelo dono da antiga fazenda onde trabalhavam. A temática das diferenças sociais (e físicas) é tratada com eloquência nessa obra.

"Em 1979, já debilitado pela doença, Mazzaropi lança o filme *A Banda das Velhas Virgens* e encontra forças para filmar *O Jeca e a Égua Milagrosa*, seu 32º e último filme"²¹⁹. Porém, sua personagem tem aí menor participação do que em outras de suas películas. "Neste momento, a doença do ator vinha se agravando, e ele comparecia ao estúdio somente na hora de gravar as cenas que demandavam sua participação como Jeca"²²⁰. Assim, embora já meio afastado, Mazzaropi assina com Pio Zamuner a direção da obra, tendo também escrito o roteiro em parceria com Kleber Afonso. O enredo trata de questões recorrentes no cinema de Mazzaropi: a política e a espiritualidade.

Raimundo (Mazzaropi) é quem cuida de uma égua dita milagrosa pela qual a cidade inteira possui afeição e devoção. Em verdade, esse é mais um dos estratagemas de um dos dois coronéis, adeptos da umbanda e do candomblé, que disputam o pleito das eleições que se aproximam. Em busca de votos a qualquer custo, apelam *politicamente* à religiosidade dos moradores da cidade. Enquanto isso, Raimundo cuida com carinho da égua encantada, famosa por seus milagres. No entanto, Raimundo é tão carinhoso com a égua que não tarda para que digam que sua relação com o animal não é

²¹⁸ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 174.

²¹⁹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 227.

²²⁰ MATOS, Marcela. **Sai da Frente!**..., op. cit., p. 180.

das mais saudáveis. Vendo-se então sem saída, parece não haver outra solução senão Raimundo casar-se com a égua milagrosa. Ao final da história, o casório é consumado.

DEUS É QUEM SABE..., DIZIA ELE

"Em 1980, depois de lançar o filme [*O Jeca e a Égua Milagrosa*], Mazzaropi se prepara para aquela que seria sua 33º produção, sob o título provisório de *Maria Tomba Homem* (também noticiado como *Maria Tromba Homem*)"²²¹. Entretanto, essa seria uma filmagem jamais iniciada. Curiosamente, poucos anos antes, em 1977, a apresentadora Marília Gabriela foi até Taubaté para realizar uma reportagem com Mazzaropi na PAM Filmes, em que ele não escondia seu desgosto com a crítica, que jamais falara bem dele, mas também na qual apontava que, após a sua morte (*Deus é quem sabe..., dizia ele*), tudo aquilo que havia construído em termos das suas produções cinematográficas ficaria como herança ao cinema brasileiro²²². Sua última aparição pública, em rede televisiva, seria em uma entrevista comandada por sua amiga de longa data, Hebe Camargo, num programa de variedades na TV Bandeirantes:

Bastante à vontade, ele contou piadas, dançou, fez praticamente um show diante do auditório lotado do Teatro Bandeirantes, em São Paulo. [...] Com seu jeito típico de contar piadas como se fossem "causos" vividos por ele mesmo, o humorista arrancou gargalhadas da plateia. [...] Havia dez anos que os antigos companheiros não se viam. [...] Na conversa carinhosa que tiveram em frente às câmeras, os amigos lembraram a época em que viajavam juntos pelo país, como integrantes do elenco das Emissoras Associadas - o cômico, apelidado de Bernard Shaw do Tucuruvi, e a atriz e cantora, de Morena do Sumaré. [...] No fim, agradeceu ao público, como sempre fazia em seus shows, curvando a cabeça²²³.

Na manhã cinzenta pela neblina do dia 14 de junho de 1981, vários amigos, fãs e parentes compareceram ao cemitério da cidade de Pindamonhangaba, no interior paulista, para dar adeus a Amácio Mazzaropi. O cineasta, aos 69 anos, falecera no dia anterior, depois de 26 dias internado no Hospital Albert Einstein em São Paulo, por causa das complicações no quadro geral de sua doença. O câncer de medula que o acometia havia sido diagnosticado ainda em 1976, ano em que estreou nas principais salas de cinema da capital paulista sua película *Jeca contra o Capeta*.

²²¹ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 227.

²²² MATOS, Marcela. **Sai da Frente!...**, op. cit., p. 198.

²²³ Ibid., p. 199-200.

Já no dia seguinte à morte de Mazzaropi, muitos jornalistas e críticos de cinema manifestaram-se nas páginas dos principais jornais de grande circulação do eixo Rio-São Paulo. Em alguns casos, noticiavam, apenas, sobre sua morte²²⁴; em outros, preocupavam-se em especular sobre a suposta herança deixada pelo cineasta²²⁵; em outros, ainda, acerca dos detalhes da doença que o levara a falecer naquele 13 de junho²²⁶. Houvera inclusive quem registrasse a chegada da trágica notícia à cidade de Taubaté, na manhã daquele dia:

Quando as primeiras notícias sobre a morte de Mazzaropi chegaram a esta cidade, ontem pela manhã, inúmeros telefonemas e telegramas foram enviados para a fazenda em que ele morava, a três quilômetros do centro. Ele construiria ali um hotel de luxo e um estúdio para a produção de seus filmes, que receberam a visita de uma grande quantidade de moradores de Taubaté, numa espécie de despedida ao ator²²⁷.

A mãe de Amácio Mazzaropi, "D. Clara Ferreira Mazzaropi jamais seria avisada da morte do filho por causa do seu delicado estado de saúde: acreditava que o filho estivesse em viagem de negócios"²²⁸. Ela viria a falecer pouco tempo depois, na data de 12 de março de 1983, aos 91 anos, após ficar igualmente internada no Hospital Albert Einstein, em São Paulo.

Finalmente, em 1991:

É criado o Centro de Documentação e Pesquisa Histórica (CDPH) da Universidade de Taubaté que inicia o trabalho de recuperação da história de Amácio Mazzaropi;

1992: A Universidade de Taubaté e o Hotel Fazenda Mazzaropi assinam um acordo de comodato. O CDPH e o Museu do Homem Caipira são transferidos para uma área cedida pelo Hotel. Os acervos sobre Mazzaropi da Universidade e do Hotel são expostos ao público e a pesquisa é intensificada;

²²⁴ MAZZAROPI MORRE AOS 69 ANOS E SERÁ SEPULTADO HOJE. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14/6/1981.

²²⁵ O CINEMA NACIONAL PERDE SEU JECA. **Folha de S. Paulo**, 14/6/1981. Pode-se ainda evidenciar tais preocupações jornalísticas também no ano seguinte ao falecimento de Mazzaropi: Cf. A HERANÇA DO JECA. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11/5/1982; COFRE DE MAZZAROPI VAZIO LEVA CURADOR A PEDIR QUE INVENTARIANTE SE AFASTE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6/9/1982.

²²⁶ ESTADOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14/6/1981.

²²⁷ MAZZAROPI MORRE AOS 69 ANOS... op. cit.

²²⁸ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 232.

1993: É instituído pela Câmara Municipal de Taubaté, por iniciativa do vereador Roberto Peixoto, o Dia Mazzaropi;

1994: É realizada a exposição "Mazzaropi. A imagem de um caipira" no SESC Interlagos, São Paulo, numa realização conjunta da Universidade de Taubaté, Hotel Fazenda Mazzaropi e SESC. O evento é visitado por mais de 200 mil pessoas. Paralelo ao evento, é publicado o catálogo "Mazzaropi. A imagem de um caipira". Encerrado o comodato entre a UNITAU e o Hotel Fazenda Mazzaropi, o CDPH continua suas pesquisas sobre o cineasta e o Hotel inaugura o Museu Mazzaropi dando início a uma série de ações que visam recuperar e divulgar a memória do ator;

1996: O Museu passa a promover, sempre em abril, a Semana Mazzaropi;

1998: É feito um convênio de cooperação cultural entre a Universidade de Taubaté e o Hotel Fazenda Mazzaropi;

2000: O Museu Mazzaropi, em parceria com a Votorantim, começa a restauração da Fazenda Santa onde Mazzaropi montou seu primeiro estúdio de cinema²²⁹.

Apresentada a trajetória artística de Amácio Mazzaropi, é preciso agora perceber como foi construída ao longo do tempo sua relação com a crítica de cinema que em algum momento a partir de 1950 se manifestara - seja sobre sua carreira, suas películas, ou acerca das suas personagens, etc. - nas páginas dos principais veículos de comunicação impressa do país.

²²⁹ SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. **Mazzaropi – quadro a quadro...**, op. cit.

Capítulo II

DA CRÍTICA

A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte.

André Bazin

Qualquer obrigatoriedade é suspensa, pois a verdade só é alcançada no combate comum de todos os críticos entre si. A verdade, que só pode ser encontrada amanhã, exime hoje o crítico de toda culpa. Assim, ao exercer sua atividade, o crítico ganhou liberdade, inocência e participação numa soberania que se situa acima dos partidos e, ao mesmo tempo, aponta para o futuro. Nesse contexto está o significado decisivo da crítica.

Reinhart Koselleck

QUEM SÃO OS CRÍTICOS, "O QUE É A CRÍTICA" E QUAL SUA TAREFA

Durante toda a sua carreira no cinema, Amácio Mazzaropi foi motivo de críticas. Este momento da investigação historiográfica busca compreender essa relação estabelecida ao longo do tempo entre os críticos e o cinema de Mazzaropi. Perceber como foram sendo construídas as interpretações sobre Mazzaropi e suas obras torna-se importante uma vez que se constatou, na apresentação de sua trajetória artística²³⁰, a evidência de alguns diálogos e/ou embates junto à atividade crítica em geral. Esta observação sugere, pelo menos, uma indagação: quem são esses críticos que a partir de 1950 manifestaram-se sobre o cinema de Mazzaropi nas páginas dos principais veículos de comunicação impressa do país, sobretudo no eixo Rio-São Paulo?

No que se refere à trajetória cinematográfica de Amácio Mazzaropi pode-se afirmar que não muitos críticos debruçaram-se sobre a temática dos anos de 1950 até hoje. Mazzaropi faleceu em 1981 e após isto várias notas e observações nos mais importantes jornais e revistas daquele eixo político-geográfico vieram à tona trazidas pela onda fúnebre de um oceano crítico há décadas praticamente congelado²³¹. Em vida, o ator e cineasta-produtor fora banhado com águas polares em boa parte do tempo. Porém é verdade que alguns dos mais importantes críticos de cinema escreveram sobre Mazzaropi - seja da sua trajetória, das suas obras, das suas personagens, entre outros aspectos -, em alguns casos, mais de uma vez, no decorrer daquelas três décadas em que protagonizou e produziu trinta e duas películas.

²³⁰ Vide o Capítulo I desta dissertação.

²³¹ Se adotarmos a ordem cronológica das publicações a respeito do falecimento de Mazzaropi, seguiremos o seguinte rastro: MENDES, Oswaldo. Querem que eu mude. Pra quê? **Folha de S. Paulo**, Caderno 05, 14/6/1981; MAZZAROPI MORRE AOS 69 ANOS E SERÁ SEPULTADO HOJE. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14/6/1981; O CINEMA NACIONAL PERDE SEU JECA. **Folha de S. Paulo**, 14/6/1981; MAZZAROPI É SEPULTADO EM SUA TERRA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15/5/1981; C.M.M. Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior sucesso do cinema nacional. **O Estado de S. Paulo**, 14/6/1981; MAZZAROPI. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 16/7/1981; O ÚLTIMO JECA. **O Estado de S. Paulo**, 16/6/1981; MAZZAROPI MORREU A 13 DE JUNHO. **Isto É**, São Paulo, 30/12/1981; ABREU, Nuno César. Anotações sobre Mazzaropi: O Jeca que não era Tatu. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 40, 1981; DELLA PASCHOA JR., Pedro. A imagem do caipira. Filmes Sertanejos, Música Sertaneja, Drama no Circo e Teatro Popular. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 33, 1981; TOSTA, Wilson. Mazzaropi e o cinema caipira. **Revista Rio Festival**, Rio de Janeiro, 23/11/1984; LOPES, Maria da Glória. Sai da frente que lá vem o Jeca Tatu. **O Estado de S. Paulo**, capa Caderno 2, 24/2/1988; FERREIRA, Jairo. A alma caipira do cinema que deu certo. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 13/6/1991; SANTOS, Hamilton dos. O Jeca ainda ronda a cultura. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 13/6/1991; ARAÚJO, Inácio. Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura. **O Estado de S. Paulo**, Ilustrada, 9/2/1992; VITTA, Oswaldo. Um caipira que chegou a todos os cantos do Brasil com produção de 32 filmes. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 15/6/1995.

Estes são os críticos que nos interessam: Benedito Junqueira Duarte, Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Emílio Salles Gomes, José Carlos Avellar, Zulmira Ribeiro Tavares, Rubem Biáfora, Jean-Claude Bernardet, Ely Azeredo e Flávio Tambellini. Em circunstâncias diferenciadas, cada um deles escreveu para publicações as mais diversas: *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Última Hora*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil* e *Jornal Movimento*.

É preciso dizer que à realização de nossa proposta de análise foi necessário operar um recorte em meio às críticas e, consequentemente, dos veículos de comunicação. Selecioneamos aqueles críticos que desempenharam papéis seminais na elaboração de hipóteses e na articulação mais ampla de ideias acerca da história/historiografia do cinema no Brasil. Essas escolhas, é claro, não realizaram-se sem prejuízo das considerações de outros críticos que em algum momento também se atentaram ao cinema de Mazzaropi mas que, nesta dissertação, não encontrarão lugar. Ao menos em nosso juízo os críticos não elencados em absoluto modificariam a abordagem aqui empregada.

Entrevemos assim duas modalidades de crítica a respeito do cinema de Mazzaropi. Em contrapartida às que chamaremos de *críticas interpretativas* (de B. J. Duarte, Paulo Emílio, J-C. Bernardet, etc.), sobre as quais vamos nos debruçar, figuraria certa *crítica informativa*, ou seja, todos aqueles textos preocupados em divulgar informações, por exemplo, sobre os lançamentos de alguns filmes mazzaropianos²³²; sobre notas e/ou observações gerais relacionadas a Mazzaropi²³³; ou ainda, feitos para dar publicidade a mostras e/ou festivais em homenagem ao cineasta²³⁴. Mas isso não é todo estranho. Abundam nos universos acadêmico e crítico exemplos desse tipo de abordagem.

Roland Barthes em *As Duas Críticas* nomeou, a uma, "crítica universitária", e à outra "crítica ideológica", neste último caso porque as reflexões resultariam sempre

²³² Por exemplo: CINEMA: Lançamento Brasileiro - Meu Japão Brasileiro. **Sindicatos em Revista**, 3 (1): 13, 1965; GRAY. Filmes da semana: Meu Japão Brasileiro - no Iporanga. **A Tribuna**, Santos - SP, 4/4/1965; MAZZAROPI: Jeca e seu filho preto. **O Estado de S. Paulo**, 9/4/1978.

²³³ Por exemplo: MAZZAROPI É NOME DE RUA EM SÃO PAULO. **Folha de S. Paulo**, 24/7/1981; A HERANÇA DO JECA. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 11/5/1982; ADVOGADO DE MAZZAROPI CONTESTOU A USURPAÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS. **Última Hora**, São Paulo, 31/8/1962; COFRE DE MAZZAROPI VAZIO LEVA CURADOR A PEDIR QUE INVENTARIANTE SE AFASTE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6/9/1982.

²³⁴ Por exemplo: L.C. "Tristeza do Jeca" em homenagem a Mazzaropi. **Folha de S. Paulo**, 15/7/1982; JOE, Jimi. Ciclo da "Cultura" mostra filmes de Mazzaropi. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 9/2/1992; ARAÚJO, Inácio. Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 9/2/1992.

ligadas "a uma das grandes ideologias do momento [em França, no ano de 1963]: existentialismo, marxismo, psicanálise, fenomenologia"²³⁵. Porém os propósitos de Barthes a partir desta configuração analítica eram em muito distintos dos nossos. Outro exemplo foi dado pelo historiador e crítico Jean-Claude Bernardet em *Trajetória Crítica*, quando, à luz de certo distanciamento temporal com relação a suas críticas de cinema ao jornal *Última Hora* em que havia trabalhado nos anos de 1960, distinguiu o que para ele caracterizava os modelos de crítica "conteudística" e "universitária"²³⁶. Já esta composição de Bernardet - como veremos em momento oportuno - aproxima-se significativamente mais do nosso modo de operar.

As *críticas interpretativas* configuram assim, portanto, nosso foco de investigação. São elas evidências históricas que nos incitam a indagar a respeito da melhor reflexão possível a ser mobilizada no trato do material *crítico*:

Como entender esses jornais enquanto *documento* a ser trabalhado pelo historiador? Devo *reduzi-los* apenas à condição de textos onde leio um conjunto de informações que eles me apresentam ou então os descreve? Se o fizer, corro o risco de perder exatamente o ângulo entrevisto acima, esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotados de *ação*. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, elas são *prática* política de sujeitos atuantes²³⁷.

Depreende-se disso que as formulações dos críticos, não ingenuamente, foram e são sempre empreendidas a partir de um *lugar* de escrita, definidor do permitido e também do interdito, orientador de práticas e das modalidades de representação (assim como ao ofício do historiador²³⁸). Em razão dessas orientações, não podemos ignorar que aquelas *críticas interpretativas* certamente estão imbuídas de determinadas concepções, ideias, noções, projetos estéticos e políticos que constituem suas respectivas dimensões históricas. Ademais, em termos das reflexões em torno da historiografia do cinema no Brasil, devemos nos perguntar: quem são seus

²³⁵ BARTHES, Roland. As duas críticas. In: **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 149.

²³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Última Hora. In: **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011, p. 115.

²³⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. Política e Imprensa: alguns exemplos em 1928. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, XXXIII, 1984, p. 37.

²³⁸ Ver a esse respeito o seguinte capítulo da obra: CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 45-111.

historiadores? À luz dos ensaios de Jean-Claude Bernardet, parece que "não seria errôneo responder o seguinte: estudiosos do cinema e amantes do cinema brasileiro que não têm formação profissional de historiador, [que] elaboraram um *corpus* de textos que constituem o que hoje chamamos de história do cinema brasileiro"²³⁹. A isso deve-se somar ainda outro elemento complicador, pois, segundo Jean-Claude, "esse trabalho foi feito numa relação de proximidade com cineastas e sua ideologia, e projetando esta sobre o discurso histórico"²⁴⁰. O que isso tudo sugere? Que críticos e historiadores não se distinguem²⁴¹.

Mas fundamentalmente o que é a crítica? Roland Barthes, há pouco mais de cinquenta anos, colocara para si essa mesma questão. Em *O que é a crítica* destacou o seguinte: essencialmente, ela é uma atividade, "não é absolutamente uma tabela de resultados", diz Barthes, "ou um corpo de julgamentos", mas uma atividade, quer dizer, "uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume"²⁴². Assim, diferentemente de um romancista ou poeta, que buscam tratar de fenômenos reais e/ou imaginários "exteriores e anteriores à linguagem", o foco da crítica não é propriamente este universo, "o mundo" (para Barthes, com aspas), mas algo bastante diferente: um discurso. Se a crítica é ela própria também um discurso, então o ato intelectual de análise de um discurso *outro* faz da crítica um discurso sobre outro discurso. Em palavras mais apropriadas, "é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*)"²⁴³.

E qual sua tarefa? Inventar validades. Como Barthes diria, "se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir

²³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008, p. 110.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Com efeito, alguns exemplos podem ser mencionados nesse sentido. As referências historiográficas mais citadas na área do cinema são de autoria de Vicente de Paula Araújo (**A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976), Jean-Claude Bernardet (**Brasil em tempo de cinema**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 e **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979), Glauber Rocha (**Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981 e **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosacnafy, 2003), Alex Viany (**Introdução ao cinema brasileiro**. Instituto Nacional do Livro, 1959), entre outros.

²⁴² BARTHES, Roland. *O que é a crítica*. In: **Crítica e Verdade...** op. cit., p. 160.

²⁴³ Ibid.

'verdades' mas somente 'validades' [...] constituindo um sistema coerente de signos"²⁴⁴. De modo relativamente mais simples:

Pode-se dizer que a tarefa crítica [...] é puramente formal: não consiste em "descobrir", na obra ou no autor observados, alguma coisa de "escondido", de "profundo", de "secreto", que teria passado despercebida até então (por que milagre? somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente em *ajustar*, como um bom marceneiro que aproxima apalpando "inteligentemente" duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época [...] à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época. A "prova" de uma crítica não é de ordem "alética" (não depende da verdade), pois o discurso crítico - como aliás o discurso lógico - nunca é mais que tautológico: ele consiste finalmente em dizer com atraso, mas colocando-se inteiramente nesse atraso, que por isso mesmo não é insignificante: Racine é Racine, Proust é Proust; a "prova" crítica, se ela existe, depende de uma aptidão não para *descobrir* a obra interrogada, mas ao contrário para *cobri-la* o mais completamente possível com sua própria linguagem²⁴⁵.

Mais ainda, pode-se dizer que a tarefa da crítica "é propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido"²⁴⁶. *Mazzaropi* é *Mazzaropi*, *Chaplin* é *Chaplin*, Roland Barthes podia ter dito. Consequentemente, uma obra de arte (seja ela literária, teatral, cinematográfica, etc.) se oferece assim "a um deciframento infinito", pois, diz Barthes, "não há nenhuma razão para que se cesse um dia de falar de Racine ou de Shakespeare (senão por um abandono que será ele próprio uma linguagem)"²⁴⁷. As linguagens artísticas são, propriamente, *linguagens* no sentido de "um sistema de signos"²⁴⁸. O crítico não pode (nem poderia), portanto, querer "traduzir" uma obra, "pois não há nada mais claro do que a [própria] obra"²⁴⁹. Assim:

A relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma. [...] O que ele [o crítico] pode é "engendrar" um certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra. [...] A crítica duplica os sentidos, faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos. [...] a sanção do crítico não é o sentido da obra, é o sentido daquilo que ele diz dela. [...] Certamente,

²⁴⁴ BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: **Crítica e Verdade...** op. cit., p. 161.

²⁴⁵ Ibid., p. 162.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Id. Crítica e verdade. In: Ibid., op. cit., p. 221.

a crítica é uma leitura profunda (ou melhor: profilada), ela descobre na obra um certo inteligível, e nisso, é verdade, ela decifra e participa de uma interpretação. Entretanto o que ela desvenda não pode ser o significado (pois esse significado recua sem cessar até o vazio do sujeito), mas somente cadeias de símbolos, homologias de relações: o "sentido" que ela dá de pleno direito à obra não é mais, finalmente, do que um novo florescer dos símbolos que fazem a obra. [...] A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o "fundo" da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência: toda metáfora é um signo sem fundo, e é esse longínquo do significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa: o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las²⁵⁰.

A "tarefa crítica" pode, enfim, ser desempenhada, à medida que a crítica é reconhecida ou assumida enquanto *linguagem* (ou mais exatamente, metalinguagem). Só assim "a crítica pode ser, de modo contraditório mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal"²⁵¹. A linguagem que cada crítico *fala* é, por um lado, produto do seu tempo, ou melhor, "é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais", e, por esse motivo, para Barthes, "ela é uma *necessidade*"²⁵². Por outro lado:

[...] essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua "profundidade", isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma "homenagem" à verdade do passado, ou a verdade do "outro", ela é construção da inteligência de nosso tempo²⁵³.

Quando, então, da confecção das *críticas interpretativas* por parte de B. J. Duarte, Paulo Emílio, J-C. Bernardet e dos demais críticos selecionados, o que torna-se possível evidenciar é, além dos modos pelos quais buscaram abordar o cinema de Mazzaropi, também algo das suas respectivas "profundidades", isto é, em sentido barthesiano, das "suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões" que denunciam "certa organização existencial". Esta, por sua vez, está de certa forma

²⁵⁰ BARTHES, Roland. Crítica e verdade. In: **Crítica e Verdade...** op. cit., passim.

²⁵¹ Id. O que é a crítica. In: Ibid., op. cit., p. 163.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

atrelada "no seio da obra crítica" à "linguagem necessária" elencada pelo crítico. Tal *linguagem* - um irresistível discurso sobre um discurso *outro* -, faz da crítica como metalinguagem uma espécie de *sintoma* do seu tempo atual. Por mais que *fale* do passado; desdobre e se desdobre sobre ele.

A CRÍTICA DA CRÍTICA

Dos críticos que em algum momento preocuparam-se em produzir comentários a respeito do cinema de Mazzaropi, sobretudo em jornais paulistas e/ou cariocas, Benedito Junqueira (B. J.) Duarte foi o primeiro a figurar em nossa operação seletiva. Em 27 de janeiro de 1965, B. J. Duarte escreveu na *Folha de S. Paulo* a propósito do lançamento da película *Meu Japão Brasileiro*. Na crítica, intitulada *Dia cheio...*, buscava expor de modo sutilmente irônico sua branda oposição não só à película mencionada como também a todas as realizações cinematográficas de Amácio Mazzaropi. O ator e cineasta-produtor, segundo o crítico, "se enveredasse por vias mais largas, talvez não atingisse a extensa área onde se localizam seus espectadores habituais"²⁵⁴. Para B. J. Duarte, ironicamente:

Mazzaropi é realmente um caso único no cinema brasileiro. Goza de ótimo conceito bancário, tem crédito sólido em toda parte, cuida ele próprio de seu cinema - da produção à distribuição -, não tem pretensões de embasbacar ninguém quanto ao conteúdo de seus filmes, deseja tão-somente criar divertimento sem restrições, para um público que conquistou sozinho. Pois, consegue tudo isso apresentando, sob forma excelente, cinema que para ele e sua bilheteria é apenas espetáculo. [...] Prefere, por isso, ficar por aí mesmo, com seu jeitão de matuto, adotando as soluções fáceis com que resolve as situações de suas histórias. Para que verberá-lo, ou exigir que vá além de seus sapatos?²⁵⁵

O cinema protagonizado e produzido por Mazzaropi, sob tal perspectiva, atingiria seus objetivos ao "criar divertimento sem restrições", como "apenas espetáculo". A maneira com a qual Mazzaropi havia conduzido até então suas realizações no cinema, "seu jeitão matuto", teria profundamente a ver com as resoluções adotadas nas narrativas filmicas, de modo que, enquanto "soluções fáceis", garantiriam o "divertimento" do "espetáculo". No caso específico de *Meu Japão Brasileiro*, Fofuca

²⁵⁴ DUARTE, Benedito Junqueira. Dia cheio... **Folha de S. Paulo**, Caderno 2, 27/1/1965, p. 4.

²⁵⁵ Ibid.

(Amácio Mazzaropi), ao final da trama, torna-se herói ao salvar sua esposa, com a ajuda do filho, das mãos dos capangas que a mantinham em cativeiro sob as ordens de um rico fazendeiro, prestes a perder seu posto de intermediário nas transações econômicas dos agricultores locais. Acontece que Fofuca havia proposto a exclusão de qualquer tipo de intermediário na comunidade com a criação de uma cooperativa entre os agricultores. Vendo-se ameaçado (no bolso, principalmente), o fazendeiro deu ordens aos seus capangas para que sequestrassem a esposa de Fofuca, na tentativa em convencê-lo a desistir da ideia de criação da cooperativa agrária. De tal modo que o que B. J. Duarte parece ter deixado à margem na sua crítica, em que afirmava que "Mazzaropi não quer arriscar-se num cinema mais complexo"²⁵⁶, foi precisamente a complexidade da temática trabalhada na película como pano de fundo: a exploração econômica e/ou comercial de latifundiários aos pequenos agricultores; o coronelismo; etc.

Mas o que o crítico buscava evidenciar, em verdade, era não o trabalho de Amácio Mazzaropi; nem como ator, nem como produtor, tampouco como cineasta (em *Meu Japão Brasileiro*, porém, a direção ficou a cargo de Glauco Mirko Laurelli, tendo Mazzaropi escrito o roteiro). E sim o "resultado importante no trabalho coletivo de sua equipe, a que, aliás, [Mazzaropi] costuma proporcionar ocupação constante e livre criação artística"²⁵⁷. Desse modo, os destaques na crítica do filme foram reconduzidos aos tratamentos, de Mirko Larurelli, "na direção-montagem-supervisão-geral do conjunto técnico-artístico", bem como à fotografia, sob a responsabilidade de Rodolfo Icsey. Como se vê na seguinte passagem:

Não tenho termos suficientemente adequados para qualificar o trabalho desses dois. G. M. Laurelli vem adquirindo, a cada filme que dirige, ou em que colabora, firmeza profissional, versatilidade artesanal e requinte artístico no seu modo de encarar os aspectos móveis do mundo e do filme que os representa, realmente a torná-lo um dos elementos mais completos da realização do cinema brasileiro, que além de "nacional" precisa ser "universal". E Rodolfo Icsey, integrado à terra e aos costumes brasileiros, sabe hoje, como poucos, enquadrar e expor a paisagem do Brasil, sem deturpá-lo sob ângulos gongóricos, conservando no filme que ilumina toda a pureza do cenário exterior, ingênuo e primitivo - por que não? -, bem acordado ao tema simplório dos filmes de Mazzaropi²⁵⁸.

²⁵⁶ DUARTE, Benedito Junqueira. Dia cheio... **Folha de S. Paulo**, Caderno 2, 27/1/1965, p. 4.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

Não deixa de ser curiosa a evidencia neste excerto de algo que se aproxima àquilo que Roland Barthes afirmara com relação às "profundidades" de um crítico: "suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões". As preocupações de B. J. Duarte aí estão muito claras: por exemplo, o cinema só é cinema quando conduzido por um cineasta competente, que tenha em vista transcender o cinema brasileiro, a ponto de universalizá-lo; ao mesmo tempo, a direção de fotografia, por sua vez, deve saber "enquadrar e expor a paisagem do Brasil, sem deturpá-lo", no intuito de conservar sua "pureza" ou "ingenuidade"; além disso, o caráter "primitivo" dessas paisagens se correlacionaria perfeitamente, então, "ao tema simplório dos filmes de Mazzaropi". Note-se que o crítico refere-se não particularmente a *Meu Japão Brasileiro*, mas aos "filmes de Mazzaropi".

Curiosamente, de modo específico sobre esta película, B. J. Duarte apontou:

O cinema de Mazzaropi não compromete ninguém, ao contrário, não raro exalta muitos. Neste *Meu Japão Brasileiro* [...] encara com simpatia e ternura a miscigenação humana no território humaníssimo de São Paulo, **criando uma película cheia de carinho para com a colônia japonesa e seus "nisseis" assimilados ao solo e aos costumes paulistas [...]**²⁵⁹ (grifo nosso).

Porém, já no dia seguinte (28 de janeiro de 1965), numa nova crítica então intitulada "*Meu Japão Brasileiro*", pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, B. J. Duarte iniciava seu texto com a seguinte ponderação:

São Paulo é umas das cidades mais privilegiadas do mundo no que toca à exibição de filmes. Isso porque esta Capital é um dos poucos locais, senão um dos únicos em todo o mundo ocidental, onde se pode ver a maioria das produções realizadas no Japão. E esse fato permitiu aos paulistas tomarem conhecimento da existência e da obra de alguns cineastas que podem ser incluídos entre os melhores do mundo. [...] Portanto, é lícito encontrar nas fitas paulistas influências do cinema nipônico. Isso até seria bom, capaz mesmo de revigorar a nossa Sétima Arte. Inclusive a ativa participação da coletividade japonesa no nosso Estado está a exigir uma película a respeito, dramática ou cômica, mas feita com seriedade e cuidado. Infelizmente, *Meu Japão Brasileiro* não é a realização que os "nisseis" estão a merecer e nem tampouco denota benéficas influências de fitas nipônicas²⁶⁰ (grifo nosso).

Então, o que ocorrerá? Certamente, menos o crítico era diferente, de um dia para o outro, do que o era, comparativamente, a distinção do público alvo daqueles veículos

²⁵⁹ DUARTE, Benedito Junqueira. Dia cheio... **Folha de S. Paulo**, Caderno 2, 27/1/1965, p. 4.

²⁶⁰ Id. *Meu Japão Brasileiro*. **O Estado de S. Paulo**, 28/1/1965.

de comunicação. De um jornal ao outro modificava-se o leitor; nem tanto o crítico propriamente dito, senão somente o que ele dizia. Em *O Estado de S. Paulo*, era mais dura e afiada a pena de B. J. Duarte. Talvez por isso ele tenha asseverado ainda que, "de verdade, ninguém esperava desta apresentação de Mazzaropi algo de moderno e inusitado"²⁶¹. E, em seguida, que "não seria muito exigir que o atual cartaz dos Cines Paissandu e Art-Palácio oferecesse, mesmo no plano do simples entretenimento, uma comicidade mais original e menos apegada a tantas fórmulas convencionais"²⁶². A pergunta (retórica) a ser feita seria: a quem B. J. Duarte se dirigia, num e noutro jornal?

Mais uma vez, o crítico apontava em suas considerações ao "brilhantismo" dos trabalhos desenvolvidos por Glauco Mirko Laurelli - na direção - e "Rudolph Icsey" - como diretor de fotografia. (Note-se que a grafia do nome deste último, por alguma razão, também mudara, em *O Estado*, deixando de ser aportuguesada como publicada antes na *Folha*: "Rodolfo Icsey".) Porém agora esses trabalhos passavam a ser considerados em relação a *Meu Japão Brasileiro*, respectivamente, como "correção artesanal" e "cuidado plástico", de que, afirmava B. J. Duarte, "de pouco adianta"²⁶³.

Para o crítico, na película "o que prevalece é um entrecho totalmente canhestro, com incidentes que se precipitam, não oferecendo a menor surpresa, visto estarem apoiados em chavões já caducos no nosso cinema"²⁶⁴. E então pontuou: "não obstante a ausência total de estrutura, o filme está alcançando boa receptividade por parte do público. É o caso de se afirmar que cada país tem a 'chanchada que merece'"²⁶⁵. *Ausência total de estrutura?* Ora! No dia anterior, pela *Folha*, o mesmo (?) B. J. Duarte havia escrito sobre *Meu Japão Brasileiro*: "o filme [é] despretensioso quanto ao tema, mas exposto de forma limpa, de estrutura sólida e bem fincada no chão do cinema"²⁶⁶. Seria o caso de se afirmar que cada jornal (e seu público) tem o crítico que merece?

Poucos dias depois, foi a vez de Ignácio de Loyola Brandão manifestar-se sobre a mesma película em *A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso*, pela *Última Hora*. Era dia 4 de fevereiro de 1965, e, como o crítico conta ao leitor, "o filme vem rendendo fábulas e o Cine Art-Palácio o colocou em segunda semana, pela primeira vez

²⁶¹ DUARTE, Benedito Junqueira. Meu Japão Brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, 28/1/1965.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Id. Dia cheio..., op. cit., p. 4.

nos últimos dez anos"²⁶⁷. Não obstante esse reconhecimento por parte do público espectador, Loyola Brandão, por sua vez, referia-se a que "uma vez dissemos [...] que a linha de comédias do Mazzaropi era aceitável. Não deixa de ser um gênero que tem seu público. Não contávamos, todavia, com a inexistência, em Mazzaropi, do fator evolução, natural no artista"²⁶⁸. Havia já mais ou menos 15 anos desde que Mazzaropi iniciara sua carreira no cinema, trabalhando em praticamente um filme por ano, com reconhecido sucesso de público, a contar do lançamento de *Sai da Frente* (1952) pela Companhia Vera Cruz. Entretanto, aos olhos do crítico, Mazzaropi não passava de um "bitolado, fora de época, ausente de tudo que se passa a seu redor" e que só se interessava, disse Brandão, por "explorar e fomentar o gosto equívoco, não possuindo o cinema, para ele, qualquer implicação cultural"²⁶⁹.

Contudo, há uma passagem da crítica de Loyola Brandão que se destaca pelo possível diálogo em contrapartida às considerações de B. J. Duarte a respeito da equipe técnica com a qual Mazzaropi trabalhava. De certa forma, Brandão chegou ao ponto de concordar com o que dissera Duarte em suas duas críticas (na *Folha* e em *O Estado*), ao afirmar: "Infelizmente, Mazza está certo dentro do seu raciocínio que não é longo, ao contrário. Primarismo ainda faz dinheiro"²⁷⁰. B. J. Duarte (na *Folha*, a 27 de janeiro daquele ano), ao comentar sobre o trabalho de direção de fotografia de Icsey, havia buscado correlacionar o "ingênuo e primitivo" das paisagens retratadas ao "tema simplório" da(s) obra(s) de Mazzaropi²⁷¹. Em todo caso, conferia importância, em ambas as suas críticas, a esses e outros trabalhos técnicos. Já Loyola Brandão, pela *Última Hora*, tentava conduzir seu leitor em sentido oposto a este, porém concordando, em parte, com os comentários de B. J. Duarte acerca do cinema de Mazzaropi, tomado desde um cenário mais geral:

Julgando-se gênio incompreendido, Mazza escreve, dirige, produz, canta e procura cercar-se sempre de gente com nível mais baixo que o dele na realização de suas películas. Daí tudo descamar para o fundo. Fosse homem de visão, teria ao seu redor uma equipe [...] para escrever, produzir, dirigir. Os profissionais de talento e ideias que, por questões de sobrevivência são obrigados (eu disse obrigados) a

²⁶⁷ LOYOLA, Ignácio de. A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. *Última Hora*, Cine-Ronda, 4/2/1965.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ DUARTE, Benedito Junqueira. Dia cheio..., op. cit.

trabalhar com Mazza, sofrem. O homem não admite sugestões, ideias, planificação. [...] Os técnicos de Mazza são os piores pagos da indústria nacional. São os menos considerados, os mais desprezados. Este desprezo, o cômico generaliza e estende ao público, oferecendo não o melhor, mas o pior dos resultados. Eu diria que *Meu Japão Brasileiro* é um atentado. Contra o nível de nosso cinema (Icsey, excelente fotógrafo, esmagado, produz imagens que lembram a Metro, em 1946), contra o progresso da forma, do entrecho, da interpretação. Dentro do seu primarismo, do seu analfabetismo cinematográfico, Mazzaropi contribui para o retrocesso do cinema. Para o retrocesso cultural das plateias²⁷².

Se acompanhamos a trajetória cinematográfica de Mazzaropi, pelo menos desde a criação da PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi) em 1958, até a data de publicação da crítica de Ignácio Loyola (1965) por ocasião do lançamento de *Meu Japão Brasileiro*, certamente ficará difícil concordar com suas assertivas. Em primeiro lugar, porque Mazzaropi escrevia, dirigia, produzia etc., mas isto não significava, de maneira alguma, como dera a entender às avessas Loyola Brandão, que fizesse tudo absolutamente sozinho. É notório seu estabelecimento de parcerias (com outros diretores, roteiristas, fotógrafos, atores e atrizes entre outros), sobretudo a partir daqueles anos iniciais da PAM Filmes. Inclusive como indício da formação de uma equipe técnica que o acompanhava, em verdade, já havia tempo; e o acompanharia, em maioria, até a sua morte, em 1980.

Além disso, se as pessoas que com ele trabalhavam possuíam um "nível" mais ou menos elevado, em comparação ao próprio Mazzaropi, isto certamente é algo demais subjetivo para tomar qualquer tipo de posicionamento. Numa só pergunta: com (e a partir de) quais critérios Loyola Brandão afirmava sobre esse tal "nível"? Pois, ainda que a crítica seja um discurso socialmente legitimado (e não baseado em métodos e provas cientificamente conduzidos), a partir de quê se poderia afirmar algo do tipo? Igualmente: é mesmo possível escrever categoricamente que os profissionais estavam sob certas condições ("são obrigados", "sofrem") de trabalho? Senão, talvez, pelo fato de que essas pessoas viam-se, por algum motivo, "obrigadas" a trabalhar junto a Mazzaropi como, por exemplo, para não ficarem sem emprego, será isto? Não seria essa afirmação, por parte do crítico, uma acusação, um ataque frontal ("um atentado", para revolver o feitiço contra o feiticeiro) a Mazzaropi e suas obras, ao invés da formulação de um argumento *válido* ao leitor - no sentido barthesiano do termo?

²⁷² LOYOLA, Ignácio de. A contribuição de Mazzaropi..., op. cit.

Em seguida, pode-se afirmar que justamente essas tantas *validades* a que - como nos ensina Barthes - a crítica tem por objetivo apontar é que ficam evidentes com a passagem de Brandão sobre os técnicos de Mazzaropi serem os "piores pagos da indústria nacional", bem como que "são os menos considerados, os mais desprezados". Não fora esta, por exemplo, a perspectiva de B. J. Duarte em suas duas críticas já mencionadas: tanto a direção da película (Laurelli) quanto sua fotografia (Icsey) haviam sido ressaltadas aos olhos do leitor por este crítico, como sendo os elementos de *salvação* da obra, já que tudo o mais beirava (para cruzar com as palavras de Brandão) ao "analfabetismo cinematográfico". Em parte eles concordavam...

Já no ano de 1973, Amácio Mazzaropi lançou *Um Caipira em Bariloche*, "uma das [suas] maiores bilheterias [...] nos anos 70"²⁷³. Lançado a 22 de janeiro de 1973, o filme ganhou sua primeira crítica da pena de José Carlos Avellar, a apenas dois dias de sua estreia nas salas de cinema da capital paulista. Publicado pelo *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, os comentários de Avellar surgiam aos olhos do leitor encimados pelo título *O homem das neves*. Uma explícita referência ao fato de Mazzaropi ter filmado parte de sua obra no exterior. Em seu caminho interpretativo, o crítico buscou tecer de início considerações acerca do potencial "papel" do cinema enquanto uma espécie de "olho" que ao mesmo tempo a tudo vê e mostra das questões sociais aos espectadores mais atentos à observação tanto de "bons filmes, isto é [para Avellar], aqueles que trazem para a plateia uma informação mais rica, uma observação particularmente significativa", quanto de "filmes poucos significativos":

O que existe de melhor no cinema é que nele se podem ver todas as coisas, desde que se mantenha atento o olhar a todos os filmes, os bons e os maus. As específicas condições de produção e consumo fazem do cinema um ponto de convergência das tensões e problemas dos grupos humanos, um local privilegiado onde as coisas se mostram com maior clareza. As relações entre o filme e o espectador sempre foram uma fiel correspondente das relações entre as diversas pessoas e camadas de uma sociedade. E estas ligações se mostram de forma mais completa quando são examinados não apenas os bons filmes, isto é, aqueles que trazem para a plateia uma informação mais rica, uma observação particularmente significativa. É preciso ver também os filmes pouco significativos, quer porque se tratam de propaganda de observações mentirosas ou inexatas, quer porque conversem numa linguagem primitiva e por todas as aparências afastada de nosso presente, como *Um Caipira em Bariloche*²⁷⁴.

²⁷³ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi, uma antologia de risos**. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009, p. 197.

²⁷⁴ AVELLAR, José Carlos. *O homem das neves*. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 24/1/1973.

Evidentemente, no final deste excerto pode-se ver clara e certamente as ressonâncias das críticas a *Meu Japão Brasileiro* (1965) escritas por Benedito Junqueira Duarte e por Ignácio Loyola Brandão, quando, mais precisamente, José Carlos Avellar afirmou aí sobre a "linguagem primitiva e por todas as aparências afastadas de nosso presente", de *Um Caipira em Bariloche* (1973). Para Loyola Brandão, Mazzaropi não passava de um "bitolado, fora de época, ausente de tudo que se passa a seu redor"²⁷⁵, enquanto que antes, para B. J. Duarte, ele não faria outra coisa senão produzir filmes de "temas simplórios", com linguagem tão "primitiva" quanto o eram as paisagens enquadradas pelas suas câmeras²⁷⁶.

Não obstante, Avellar partia de uma base mais particularizada. Sua questão, ao que parece, girava em torno à busca de um critério geral avaliativo baseado em suas preferências quanto ao que se designavam "bons filmes" e "filmes pouco significativos". Porém, se *Um Caipira em Bariloche* qualificava-se por ser, nessa dicotomia, uma obra confeccionada "numa linguagem primitiva e por todas as aparências afastada de nosso presente", Avellar a isto escrevia em comparação ou com base em quê? Esse talvez seja um questionamento importante pois, pelo que se vê, deve-se considerar que, paradoxalmente:

A interpretação tende a mostrar-se objetivista; em consequência, seus atos de apreensão eliminam a multiplicidade de significações da obra de arte. Se afirmamos, como sucede muitas vezes, que uma obra literária é boa ou má, então formamos um juízo de valor. Mas quando necessitamos fundamentar esses juízos, utilizamos critérios que, na verdade, não são de natureza valorativa, mas que descrevem características da obra em causa. [...] Dizer que gostamos de um romance porque os personagens são realistas significa revestir uma característica verificável de uma avaliação subjetiva, cuja exigência de valor pode contar, no melhor dos casos, com o consenso. O uso de características objetivamente dadas para uma preferência subjetiva ainda não torna objetivo o juízo de valor, mas só concretiza as preferências subjetivas do intérprete. Tal processo evidencia as orientações que nos dirigem²⁷⁷.

Após tais considerações, pode-se considerar ainda que na crítica de Avellar são tecidos fios de (in)compreensão em relação à prosódia apresentada no decorrer do enredo fílmico. Em certo ponto, o crítico afirmou que não apenas a "história do caipira"

²⁷⁵ LOYOLA, Ignácio de. A contribuição de Mazzaropi..., op. cit.

²⁷⁶ DUARTE, Benedito Junqueira. Dia cheio..., op. cit., p. 4.

²⁷⁷ ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** (vol. 1). Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 58-59.

Polidoro é "ingênuo", como serve de "pretexto para compor uma ingênuo encenação popular em defesa dos bons modos e do jeito bem comportado do Jeca":

O espetáculo é feito através das falas, se explica através do texto, lido sem meios-termos, em monocórdio tom de ditado, sílaba por sílaba em destaque, ou num exagerado ritmo rápido e maior volume, quando a ação é dramática²⁷⁸.

Daí obviamente Avellar ter escrito, antes, a despeito do repertório cultural e artístico de Mazzaropi, que *Um Caipira em Bariloche* fora obra realizada "numa linguagem primitiva". Para o crítico, "apenas o texto existe como um elemento capaz de criar unidade neste filme que mal sabe compor e ordenar as imagens"²⁷⁹. Na sua visão:

A câmara muda de ponto de vista, a imagem se aproxima ou se afasta de um determinado ponto de vista, a imagem se aproxima ou se afasta de um determinado personagem sem qualquer motivo real. O plano permanece na tela por um tempo arbitrário, em geral o necessário para que o ator diga sua fala. Da ideia de cinema aqui se assimilou apenas o que uma visão primitiva pode revelar: trata-se de um espetáculo registrado numa câmara de filmar e projetado numa sala escura. Em nenhum instante se deve procurar alguma informação no jeito de compor uma imagem ou de fazer uma montagem. O filme é apenas o veículo onde se encontra impressa, sem muito cuidado, uma encenação semi-amadorística apoiada em palavras²⁸⁰.

Ou seja: Avellar não foge às interpretações já divulgadas pela pena dos críticos que haviam escrito sobre o cinema de Mazzaropi até então. Inclusive os termos empregados em sua análise aproximam-se, em muito, aos utilizados por B. J. Duarte e Loyola Brandão quase uma década antes: Mazzaropi produziria suas obras a partir de uma "visão primitiva" em relação à própria linguagem cinematográfica, etc. Mas qual a "ideia de cinema aqui"? Pois depreende-se da apreensão crítica de Avellar, que ele não apenas tinha em mente uma concepção muito clara a respeito do que seria um *bom filme*, ou do que seria a realidade referente (e) a partir da qual a representação fílmica deveria basear-se, mas também, do que o espectador, (in)formado pelo crítico, *deveria* ou *não deveria* sentir ao assistir à película. Neste caso, pode-se ponderar que o crítico:

[...] não se limita a orientar os seus leitores no sentido de informar sobre que bens ou eventos eles deverão pronunciar esteticamente. A sua ação vai manifestamente mais longe, pretendendo também conduzi-los no modo de olhar, pensar, e discutir sobre esses mesmos

²⁷⁸ AVELLAR, José Carlos. *O homem das neves...*, op. cit.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

objectos, concedendo-lhes pistas e possibilidades sobre a maneira, na sua opinião, mais "convincente" ou "adequada" de fruí-los, fornecendo-lhes determinados modelos de enquadramento, de apreciação e de compreensão que, ao serem incorporados no patrimônio cognitivo e cultural dos sujeitos receptores, vão servir-lhes como matrizes práticas de referência perante tais objectos quando da sua apropriação material e/ou simbólica. Nesta óptica, o crítico não se apresenta no campo artístico apenas como *gatekeeper*, mas também como *opinion-maker* e *taste-maker*, na medida em que o objectivo central da sua acção discursiva não se reduz à mera *informação*, mas também, numa atitude intencionalmente pedagógica, à *formação* dos seus leitores, de maneira a proporcionar-lhes uma certa competência estética, um gosto mais sofisticado a uma certa ordem de inteligibilidade que lhes permita uma fruição mais profunda e activa do objecto que lhes é apresentado²⁸¹.

José Carlos Avellar colocava-se, desta forma, como portador e divulgador, não de opiniões interessantes e/ou *válidas* do ponto de vista do leitor de seu texto ou do possível espectador do filme, mas da *verdade* imanente à própria obra. "No entanto", escrevia Avellar, a certa altura de seu texto:

[...] uma vez que os filmes não sejam vistos como um acontecimento independente e desligado de qualquer relação social, é possível identificar no primitivo bate-papo de *Um Caipira em Bariloche* o reflexo de uma plateia - que faz de Mazzaropi um dos grandes sucessos de bilheteria no cinema brasileiro - pronta a se projetar no desajeitado mundo do caipira Polidoro. O que existe de melhor no cinema são coisas assim, a possibilidade de identificar e examinar comportamentos que ocupam o mesmo espaço geográfico e que se individualizam apenas quando vistos diante da tela de projeção. Aí se pode reconhecer que um considerável número de pessoas assimila apenas este nível de espetáculo. Um considerável número de pessoas corre ao cinema, não tanto para ver um filme, quanto para reencontrar na figura do Jeca a vitória dos bons costumes que lhes ensinam desde pequenos - ser pobre de espírito e aguardar que as coisas boas caiam do reino dos céus²⁸².

Se tentamos aqui compreender os modos pelos quais alguns críticos abordaram ao longo do tempo o cinema de Mazzaropi, então devemos nos debruçar com atenção sobre essa passagem escrita por Avellar. O crítico tomava aí o pressuposto do cinema como "acontecimento" entretecido à luz de suas relações com a sociedade, para diante disso retirar como consequência que a plateia que assistia à *Um Caipira em Bariloche* podia ser considerada como seu próprio "reflexo". Sob tal perspectiva, é evidente que Avellar descartou, quase totalmente, as possibilidades de interpretação de cada

²⁸¹ FERREIRA, Vítor Sérgio. Do lugar da crítica. *Análise Social*, Vol. XXX (134), 1995 (5º), p. 990.

²⁸² AVELLAR, José Carlos. O homem das neves..., op. cit.

espectador, senão pelo fato de considerar a sua leitura da obra *a verdadeira*. Para ele, se um filme considerado "pouco significativo" possuía sucesso de público, é que este público seria, por sua vez, "pobre de espírito". O crítico eleva-se levitando aos céus e a olhar desde *lá de cima* para o *baixo povo* que assiste *as baixas películas* de comédia.

Ainda outro aspecto tornara-se evidente na crítica de Avellar: sua percepção da tarefa do crítico, que se resumiria então em "identificar e examinar comportamentos que ocupam o mesmo espaço geográfico e que se individualizam apenas quando vistos diante da tela de projeção". Diante disso, quanto a *Um Caipira em Bariloche*, pôde a sensibilidade crítica de Avellar "reconhecer que um considerável número de pessoas assimila apenas este nível de espetáculo". "Nível", aí bem entendido, não enquanto possibilidades e/ou camadas interpretativas correspondentes a uma obra de arte, já que ao crítico coube informar qual *a verdade* sobre a obra de Mazzaropi, porquanto, em sentido completamente diferente, carregado de tons pejorativos. Cabe assinalar que esta perspectiva, a partir da qual buscava-se identificar *fita* e público, como uma só e mesma coisa, apareceria (como veremos) também na escrita de outros críticos.

Por exemplo, na escrita de Paulo Emílio Salles Gomes, o qual escreveu nessa mesma época sua crítica a *Um Caipira em Bariloche*, por ocasião de sua exibição no Cine Paissandu, no Largo do Paissandu, em São Paulo. Esta sua reflexão foi publicada a 19 de abril de 1973, pelo *Jornal da Tarde*, sob o título *O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi*²⁸³. Com este texto, Paulo Emílio (P. E.) buscou inscrever não apenas *Um Caipira em Bariloche*, mas igualmente todo o conjunto da obra cinematográfica de Mazzaropi, num contexto mais amplo. Expediente analítico esse o qual não deixava de oportunizar, ainda, a crítica a outros críticos que em algum momento preocuparam-se com doações de sentido ao cinema de Mazzaropi.

Certamente, P. E. ressaltava ao leitor o aspecto da permanência da presença de películas do cinema de Mazzaropi nas salas de cinema, a considerar, desde o início, o tempo de trajetória do artista desde seus trabalhos pela Vera Cruz até o lançamento de *Um Caipira em Bariloche*, em 1973. Como pode-se observar na seguinte passagem, que abre seu texto:

²⁸³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19/4/1973. Esta crítica encontra-se disponível também na obra seguinte, com uma pequena mudança em seu título: GOMES, P. E. S. Mazzaropi no Largo do Paissandu. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente (Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes). - [São Paulo]: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: EMBRAFILME, 1986, p. 274-276.

Faz vinte anos que ele é uma presença na cidade, do estado, do país. É um bocado de tempo para o cinema e para o Brasil. O elenco do que nasceu, cresceu, definhou ou morreu durante essas duas décadas seria um nunca acabar. Mazzaropi foi o produto Vera Cruz que mais pegou, mas se tivesse dependido da crítica ele teria sido barrado logo que apareceu pedindo licença com os cotovelos na altura dos ombros: *Sai da Frente*²⁸⁴.

Destarte, P. E. assim prosseguira suas reflexões, ponderando que:

Acontece que nos tempos e terras da Vera Cruz a crítica favorável foi tradicionalmente fatídica e Mazzaropi teve sorte de não ser elogiado. Eu próprio não me lembro de tê-lo feito. Mazzaropi me parecia como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio. Enquanto a animação industrial produzia um Zé Trindade - o Genival ou Isidoro que tanto admirei logo que conheci - São Paulo nos trazia de volta apenas mais um caipira cujo sinal, retardado, dos novos tempos era o nome italiano. Segui mal sua carreira e nunca o encontrei pessoalmente. Outro dia os deveres universitários me levaram à sala mais popular do Largo Paissandu a fim de ver *Um Caipira em Bariloche*²⁸⁵.

Ao considerar as duas décadas de trabalho no cinema por parte de Amácio Mazzaropi, o crítico deixara-nos entrever seus modos de abordagem, isto é, algo das normas de orientação interpretativas nas quais sua concepção de reflexão crítica fora baseada. Isto pode ser dito na medida em que, não ao acaso, foram confeccionadas em seu texto a alusão à história/historiografia do cinema no Brasil (desde seu nascimento²⁸⁶), estendendo-se a metáfora ao "elenco do que nasceu, cresceu e definhou ou morreu durante essas duas décadas". Além disso, P. E. reconheceu sua precipitação a uma qualificação *primeira* do cinema de Mazzaropi "como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio", ou seja, frente ao cinema à época realizado na cidade do Rio de Janeiro, onde reinavam as Chanchadas produzidas, ou não, pela Atlântida Cinematográfica de Oscarito e Grande Otelo²⁸⁷.

²⁸⁴ GOMES, P. E. S. Mazzaropi no Largo do Paissandu. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente (Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes). - [São Paulo]: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: EMBRAFILME, 1986, p. 274.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ver a esse respeito a perspectiva de: BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. In: **Historiografia clássica...** op. cit., p. 19-41.

²⁸⁷ Conferir sobre a temática: SOLANO, Alexandre Francisco. **Nos passos do urubu malando** - Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

Ironicamente, essa espécie de revisão a partir da qual P. E. objetivara circunstanciar em tal ocasião toda a trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema (a partir e até a realização de *Um Caipira em Bariloche*) foi propiciada justamente por intermédio de seus "deveres universitários"; atividades acadêmicas nas quais, geralmente, o cinema de Mazzaropi não teve garantido pelos pesquisadores ao longo das décadas seu *lugar* na chamada História do Cinema Brasileiro. O crítico, ao mesmo tempo, certamente tomava em conta, e também em revisão, provavelmente, seus próprios escritos de 1966, depois coligidos na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, em que considerara categoricamente que "durante dez anos, foi Mazzaroppi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio [Arruda] evitava"²⁸⁸.

Ao longo de sua crítica, P. E. fizera ainda outras descrições. Há de se considerar com razão o fato de que o crítico possivelmente só escrevera seus comentários ao *Jornal da Tarde* em razão do que sentiu e do que nele foi esteticamente motivado por ocasião da exibição de *Um Caipira em Bariloche* no Cine Paissandu. Por esse motivo, P. E. observou:

A sala estava apinhada e como **encarei fita e público como um dado só**, minha curiosidade nunca decaiu. O conjunto do espetáculo tinha faces arcaicas e modernas que nunca se confundiam. Perto de mim havia operários, balconistas e pequenos funcionários cujas conversas ouvi durante o intervalo e, às vezes, no decorrer da projeção. Pelos assuntos, cabelos e saias, todos eram emanações de uma grande cidade moderna, mas nunca se vinculavam com o que poderia ser considerado moderno no filme, isto é, alguns ensaios de ação ou erotismo. Nesse momento a atenção se despegava da fita e os espectadores voltavam às conversas iniciadas no intervalo. O interesse e o silêncio, incessantemente interrompido pelo riso, ficavam reservados para o que havia de mais arcaico: o Coronel Polidoro encarnado pelo autor²⁸⁹ (grifo nosso).

É curioso o destaque de P. E. ao riso que quebrava o silêncio. Mais interessante, talvez, seja o fato de ele ter nomeado "autor" ao intérprete Mazzaropi. Além disso, vimos aí novamente surgir "fita e público" como "reflexos" *no espelho da tela de projeção*, à semelhança do que apontara José Carlos Avellar. Para P. E., porém, os

²⁸⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 76.

²⁸⁹ Ibid.

efeitos dessa *projeção*, no cinema, mas também num sentido "propriamente psicanalítico"²⁹⁰, pôde ser observado na ocasião, à medida que, em seu entendimento:

Mazzaropi, como Chaplin [...] o segredo de sua permanência é a antiguidade. Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós. A fim de parecer mais moderno do que Mazzaropi direi que o seu universo é o da redundância. Como só manipula o arquiconhecido, estaria caminhando para a estagnação indiferenciada da entropia. Acontece que isso não acontece. Mazzaropi é estimulante precisamente quando repete e se repete incansavelmente e sem nos cansar. Sabemos que o lugar-comum é sempre verdadeiro [...]. Mazzaropi não aprofunda propriamente nada mas os lugares-comuns se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como as minas descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas incríveis uma inesperada poesia. [...] O melhor dos seus filmes é simplesmente ele próprio²⁹¹.

Tudo indica que aqueles efeitos de *projeção* afetaram também ao intelectual. E por quê não? Mas não será necessário repetir aqui a velha cisão rasa que propõe pensarmos, em separado, de um lado a razão e, de outro, a emoção ou afetividade. Na frase "a cada um de nós", P. E. talvez tenha escrito inclusive *falando por si próprio*, e tanto isto parece mais válido afirmar, quanto sua oração seguinte certamente evidencia uma "identificação projetiva"²⁹²: "A fim de parecer mais moderno [...]" Tampouco parece fruto do acaso o modo de composição de sua outra passagem na qual apontava à repetição mobilizada por Mazzaropi no cinema repetindo-se ele próprio enquanto escrevia - possivelmente, identificando-se assim uma vez mais: "Acontece que isso não acontece. [...] repete e se repete incasavelmente e sem nos cansar". Se Mazzaropi realizava isto em suas películas, tal como Chaplin, o crítico, por sua vez, *metamorfoseava-se* aí naquele que repete e se repete em palavras e mais palavras a fim de tentar passar ao leitor o mesmo sentido ou sensação.

Aliás, a analogia tecida pelo crítico entre Mazzaropi e Chaplin parece, em alguma medida, reveladora. Isto porque evidentemente P.E. conhecia um vasto

²⁹⁰ "No sentido propriamente psicanalítico, operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro - pessoa ou coisa - qualidades, sentimentos, desejos e mesmo 'objetos' que ele desconhece ou recusa nele. Trata-se aqui de uma defesa de origem muito arcaica, que vamos encontrar em ação particularmente na paranoíta, mas também em modos de pensar 'normais', como a superstição" (LAPLANCHE, Jean. Projeção (verbete). In: **Vocabulário de psicanálise**. Direção de Daniel Lagache; Tradução Pedro Tamen. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 374.).

²⁹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu..., op. cit., p. 274-275.

²⁹² "Expressão introduzida por Melaine Klein [à Psicanálise] para designar um mecanismo que se traduz por fantasias em que o sujeito introduz a sua própria pessoa (*his self*) totalmente ou em parte no interior do objeto para o lesar, para o possuir ou para o controlar" (LAPLANCHE, Jean. Identificação projetiva (verbete) In: **Vocabulário...**, op. cit., p. 232.).

repertório não somente com relação ao cinema, mas também, do que as pessoas diziam a respeito das películas de Mazzaropi, ator-cineasta considerado por boa parte da intelectualidade da época como representante de um "Brasil atrasado", de um cinema considerado "menor" com filmes de "roteiros ruins". Ou seja: um artista e um cinema que teria tudo para serem marcados pela negatividade.

Porém, para P.E. a *repetitiva* personagem *Jeca* de Mazzaropi possuía a mesma força de um *Carlitos* de Chaplin. Analogamente, enquanto Mazzaropi *era o Jeca*, Chaplin *era o Carlitos*. Quando P.E. mobilizou tal reflexão, modificou seu próprio foco interpretativo em relação ao cinema mazzaropiano. Desta feita, o crítico em 1973 reconheceu aí uma criação artística, um estilo cinematográfico, um "tipo" na personagem *Jeca*, embora não um qualquer: tratava-se de um "tipo" a partir do qual Mazzaropi vinha há mais ou menos vinte anos atualizando variados temas, tratados ao longo do conjunto de sua obra (p. ex.: o racismo; a questão da propriedade da terra; da discriminação, etc.). No geral, estas temáticas não foram abordadas em profundidade pela grande maioria dos críticos no decorrer daquelas décadas; quando muito, passava-se ao largo dessas discussões. A partir de tal analogia, P.E. reconheceu no cinema de Mazzaropi e em sua personagem *Jeca* uma criação artística digna de estudos e pesquisas científicas, à semelhança das obras e da personagem *Carlitos* de Chaplin. Tudo indica, a personagem-tipo/síntese configurada em *Jeca* por Mazzaropi trazia consigo características fundamentais que dizem, ainda hoje, muito sobre o Brasil.

Subjaz assim por intermédio da leitura de sua crítica que, provavelmente, para P.E., no momento em que se debruçou à escrita propriamente dita, seus "deveres universitários" figuravam em mente "ao acaso dos desbarrancamentos", do mesmo modo que *Um Caipira em Bariloche*, e possivelmente ainda outras películas de Mazzaropi, como "as minas descobertas". Daí certo *efeito identificado* ao que ele chamou no final da crítica de "poesia". Segundo suas palavras: "Saí do cinema com vontade de conhecer Mazzaropi. [...] Como aconteceu tantas vezes na história do cinema acho que Mazzaropi [...] se metamorfoseia na personagem que criou"²⁹³. Se "Mazzaropi se metamorfoseia na personagem que criou", o espectador, por sua vez, ao *identificar-se projetivamente*, traz à luz da consciência algo a que até então não havia tido contato sobre si mesmo, simplesmente por subtrair-se a sua própria imaginação. É precisamente daí que P. E. retirou consequências ao ter afirmado: "O interesse e o

²⁹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu..., op. cit., p. 275.

silêncio, incessantemente interrompido pelo riso, ficavam reservados para o que havia de mais arcaico: o coronel Polidoro encarnado pelo autor"²⁹⁴.

Com relação a essa crítica de P. E., escrita em 1973, Paulo Duarte, um dos biógrafos de Amácio Mazzaropi, assim se referiu:

Foi o primeiro passo no sentido de admitir que, além das bilheterias gigantescas, havia um valor não explorado e de enorme contribuição do Jeca à nossa filmografia e na formação do olhar do grande público. O ensaio não reduziu inicialmente as críticas a que Mazzaropi era alvo, mas, de certa forma, gerou um incômodo entre os críticos que pela primeira vez, tiveram que admitir que ele poderia ser o centro de uma pesquisa séria, profunda, coisa que ninguém havia feito até então. Nesse sentido, talvez a maior contribuição de Paulo Emílio Salles Gomes foi a de fazer o caminho inverso ao do Mazza e traduzir em símbolos, significância e na linguagem intelectualizada, tudo o que o Jeca representava para o povo em sua simplicidade e dita redundância²⁹⁵.

Paulo Duarte não foi o único a tecer referências, mesmo tempos depois, aos escritos de P.E. Por exemplo, também José Wolf, em 1978, e, já em 1984, o crítico Wilson Tosta, referiram-se a tais reflexões. Em *O povo está preparadíssimo*, Wolf apontou, após menção ao título da crítica de P. E., que "com esse título, o respeitadíssimo professor e historiador do cinema Paulo Emílio Salles Gomes dedicou-se a longo artigo, no qual admitiu indiretamente certo desamor entre Mazzaropi e os críticos em geral"²⁹⁶. Já Wilson Tosta, pela *Revista Rio Festival*, em seu texto *Mazzaropi e o cinema caipira*, escreveu:

O sucesso financeiro e de público [de Mazzaropi], porém, não lhe garantiram boas relações com os críticos de cinema. Apesar de inicialmente comparado a Chaplin e Cantinflas, ele acabou atacado como "falso caipira" e não vacilou em responder que falsa era a ideia que a crítica tinha do caipira. Mas Mazzaropi também tinha admiradores entre os intelectuais, como o professor Paulo Emílio Salles Gomes, considerado o mais importante teórico do Cinema Novo. "Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira em cada um de nós", afirmou o professor, depois de assistir a *Um Caipira em Bariloche*²⁹⁷.

²⁹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu..., op. cit., p. 275.

²⁹⁵ DUARTE, Paulo. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 197.

²⁹⁶ WOLF, José. O povo está preparadíssimo. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, 2/7/1978.

²⁹⁷ TOSTA, Wilson. Mazzaropi e o cinema caipira. **Revista Rio Festival**, Rio de Janeiro, 23/11/1984, p. 12.

Essas reflexões em conjunto sugerem como pano de fundo ao menos um questionamento relevante, a ser mais à frente desdobrado: se a crítica de 1973 escrita por P. E. a respeito de *Um Caipira em Bariloche* servira então como uma espécie de *autorização* aos críticos e estudiosos do cinema à confecção de investigações aprofundadas, científicas, sobre a trajetória cinematográfica de Mazzaropi, por que é que, até hoje, não foram produzidas essas obras na mesma proporção, por exemplo, de pesquisas realizadas em torno da temática do movimento *Cinema Novo* ou de figuras como Glauber Rocha?²⁹⁸

Já em 7 de março de 1976, Rubem Biáfora foi o primeiro a escrever uma pequena nota publicada pela *Coluna Dominical* de *O Estado de S. Paulo* sobre a película mazzaropiana *Jeca contra o Capeta*. Assim, após breve descrição da ficha técnica do filme, em que constou a Produção e Distribuição pela PAM Filmes, além do nome do produtor (Mazzaropi), dos diretores (Mazzaropi e Pio Zamuner), dos responsáveis pela fotografia e trilha musical (Pio Zamuner e Hector Lagna Fietta, respectivamente) e de todo o elenco da obra, Biáfora teceu referências ao título, justapondo-o ao que, em sua apreensão estética, "cairia melhor": *Jeca contra o Capeta*; "Ou o Jeca exorcista"²⁹⁹. Em seguida, o crítico escrevera:

Na verdade, é mais a história de uma viúva que por qualquer meio deseja para si um caipira (Mazzaropi) casado, pai e avô. Até Jesus Cristo entra na dança, mais bandidos, tiroteios, e pieguices. "O Jeca", por sinal, é o nono filme brasileiro lançado em São Paulo este ano. Nenhuma vantagem, pois no mesmo período, ou seja, até 7 de março do ano passado, tivemos 12 estreias nacionais, em meio ao rodízio (que continua a todo vapor) ou "trottoir" por todos os cinemas, de cada vez um grupo de filmes falso pornô e da meio dúzia de nomes que dominam o cinema brasileiro. Mas voltando a "Jeca", no elenco de apoio é citada a presença de Geny Prado, habitual da série.

Jeca contra o Capeta tornou-se aí pretexto para que se pudesse tecer comentários mais gerais sobre a produção/exibição ocorridas à época, em comparação ao ano anterior (1975). Biáfora buscava ao mesmo tempo destacar apenas alguns elementos relacionados à trama filmica, bem como a presença *em série* da atriz Geny Prado nos filmes de Mazzaropi. Como se, com isto, as películas realizadas a partir da caracterização da personagem Jeca por Mazzaropi configurassem-se numa *série*. Ao

²⁹⁸ O Capítulo III será dedicado a problematizar essa questão, bem como a suposta "eficácia discursiva" da obra crítica de P. E., por intermédio da apresentação e análise de alguns trabalhos acadêmicos/editoriais desenvolvidos sobre o cinema de Mazzaropi nas últimas décadas.

²⁹⁹ BIÁFORA, Rubem. "Jeca contra o Capeta". **O Estado de S. Paulo**, Coluna Dominical, 7/3/1976.

longo da trajetória artística de Amácio não foram poucas as obras, é verdade, em que ele protagonizou tal personagem. Em todo caso, em *Jeca contra o Capeta*, muito embora já no título se referencie ao Jeca, a personagem aí interpretada por Mazzaropi chama-se Poluído - numa alusão, evidentemente, ao termo *possuído*, assim como ao filme *O Exorcista* (1973, William Friedkin), no mesmo período reexibido em São Paulo.

Em *De pernas pro ar*, a 5 de abril de 1976, Zulmira Tavares, pelo *Jornal Movimento*, também escreveu sobre *Jeca contra o Capeta*. A crítica principiou seu texto retomando as considerações de Paulo Emílio, tecidas a propósito - como vimos - do lançamento em 1973 da película *Um Caipira em Bariloche* -, a fim de ponderar sobre algumas questões atinentes àquele filme recentemente lançado:

Utilizando o inverossímil, o lugar comum e a linguagem cabocla, Mazzaropi defende uma moral tradicional. E também brinca com o público. O crítico Paulo Emílio escreveu certa vez sobre Mazzaropi: "Sabemos que o lugar comum é sempre verdadeiro e um filósofo francês já explicou que o único problema é aprofundá-lo. Mazzaropi não aprofunda propriamente nada mas os lugares comuns se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como minas descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas incríveis uma inesperada poesia". Acho que não concordo com a propalada sabedoria do lugar-comum, mas sem dúvida concordo com Paulo Emílio quanto ao efeito que produz nas fitas de Mazzaropi, nada comum³⁰⁰.

Lembremos, neste ponto, que a propósito de *Um Caipira em Bariloche*, consideramos precisamente como *efeito* aquilo que Paulo Emílio nomeou "poesia" em sua crítica. Mas Tavares prosseguiu sua reflexão, à luz de seu olhar contemporâneo:

Nesta película em particular, *O Jeca contra o Capeta*, gostaria de entender por que o lugar-comum não irrita e nem parece ser - como de fato quase sempre é - portador de uma forma de pensar desgastada e convencional. Suponho que seja porque se ligue a uma estrutura dramática tão destituída de verossimilhança que esta o force a mudar de natureza. O comportamento de alguns personagens, como Dionísia, não é apenas esquemático; vai muito além e afronta a lógica narrativa mais elementar e o contorno psicológico mais simples. Desta forma, a chatice de um pensamento convencional, deixa de ter o peso e o usual valor informativo ao ser encampado pelo absurdo das situações. Sem dúvida para grande faixa de um público popular (pouco dado a bate papos críticos depois de exibições cinematográficas) essa manifestação de um pensamento cristalizado pode responder de forma tranquilizadora a expectativas quanto à organização da vida comunitária e virem, por causa disso, a agradar. Porém os lugares-comuns são manipulados em função, de repente, de uma ação tão pouco

³⁰⁰ TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. **Jornal Movimento**, 5/4/1976.

crível que, mesmo esse público, talvez percam a função tranquilizadora corrente e ganhem outra, muito mais próxima à alegria sem compromisso das atividades lúdicas³⁰¹.

Quer dizer, a partir das ponderações de Paulo Emílio, entendidas por Tavares como de alcance estendido e ao mesmo tempo válidas sobre todo o conjunto das obras cinematográficas de Mazzaropi, sua crítica fora tecida de modo a ressaltar o que seria, ao invés, em outros casos, destacado não como qualidade, mas como defeito. Assim, do ponto de vista de Zulmira Tavares, é *O Jeca contra o Capeta* uma película de "estrutura dramática tão destituída de verossimilhança", que, justamente isso, de modo paradoxal, faz com que o lugar-comum trabalhado na obra por Mazzaropi e sua personagem estabeleça, na trama, por fim, algo como a "poesia" de que falava Paulo Emílio.

As considerações de Zulmira, a partir disso, especificamente em relação às reações possíveis do público levam em conta a não passividade deste público diante da película de Mazzaropi. Para Tavares, neste sentido, por mais que o público em geral pudesse em algum momento e em alguma medida identificar-se à trama vivida pela personagem na tela, ou mesmo num sentido mais global da *mensagem* da narrativa, neste filme "os lugares-comuns são manipulados em função [...] de uma ação tão pouco crível que, mesmo esse público, talvez percam a função tranquilizadora corrente e ganhem outra", uma espécie de experiência estética, a partir da estrutura de efeito mobilizada pela obra na sua interação com *seu* público.

Tavares ainda delineou em seu texto qual o enredo de *Jeca contra o Capeta*, de modo que, em seguida, considerou que Mazzaropi, "segundo uma tradição do cinema nacional, parodia também um dos últimos grandes sucessos cinematográficos americanos, *O Exorcista*, e, por extensão, a volta dos filmes sobre demonismo"³⁰². A crítica pondera, enfim, que haja, na intriga fílmica, a identificação entre o divórcio e o capeta: "o divórcio e o capeta são uma coisa só"³⁰³, diz Zulmira.

Em todo caso, os viventes daquele período na capital paulista, frequentadores de cinema, para Tavares, viriam de qualquer forma a se identificarem pela *projeção* da personagem Poluído - segundo a crítica, já a essa altura totalmente identificada ao *velho Jeca* de Mazzaropi:

³⁰¹ TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. **Jornal Movimento**, 5/4//1976.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid.

As falas de Poluído refletem o personagem de sempre, o Jeca, ancorado com tal força de persuasão em si mesmo que se constitui um ponto imóvel no desenrolar da trama. A fita do Jeca se liga saborosa e naturalmente a um meio ambiente rural antes de se ligar à estória e essa insubmissão do personagem diante do enredo vem a ser uma das maiores forças do filme. A fala, misturada a interjeições e gestos típicos de Mazzaropi, afronta, dentro de sua particularização naturalista, a natureza da fábula. Poluído, sempre que conversa, faz referências às coisas cotidianas, hábitos e usos das gentes do interior paulista³⁰⁴.

Como se vê, a película foi tomada *ao pé da letra*, isto é, como uma representação das "[...] das coisas cotidianas, hábitos e usos das gentes do interior paulista". Isso, para Tavares, tem seu sentido, porque na análise da obra fílmica, ela evidentemente partiu da premissa segundo a qual, na sua avaliação:

A montagem mostra um bom conhecimento da técnica cinematográfica, mas curiosamente deixa passar alguns cortes tão simplórios quanto algumas marcações de cena dos melodramas circenses. A despeito disso - ou por causa disso - o interesse não se perde. É como se a convenção cinematográfica, ao faiscar, deixasse entrever uma outra convenção mais forte e mais ligada à tradição dos espetáculos populares³⁰⁵.

Zulmira Tavares certamente buscou focar sua atenção, baseada no que Paulo Emílio havia dito a propósito de *Um Caipira em Bariloche*, igualmente na questão da "antiguidade"³⁰⁶, que em acordo ao crítico seria o fator responsável pela permanência das películas de Mazzaropi no decorrer das décadas nas salas de cinema. Por esse motivo, para Zulmira, "é como se a convenção cinematográfica, ao faiscar, deixasse entrever uma outra convenção mais forte e mais ligada à tradição dos espetáculos populares" - ou, em outros termos: é como se, pela observação da obra *Jeca contra o Capeta*, ficasse evidente que Mazzaropi, às avessas, *faz Cinema* ao não *fazê-lo* segundo as tradicionais - ou de vanguarda - "convenções cinematográficas"³⁰⁷.

Entretanto, Zulmira problematizou suas próprias reflexões, mais ao final de seu texto, a partir das seguintes considerações:

O filme diverte todo tempo. A curiosa mistura: a fala naturalista do Jeca [em verdade, da personagem Poluído] enxertada no mundo da fábula, alimentando esse híbrido de *western* e velho melodrama com

³⁰⁴ TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. **Jornal Movimento**, 5/4//1976.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu..., op. cit., 273-275.

³⁰⁷ Ibid.

um acento tão brasileiro, imprime ternura à nossa alegria. E o mundo da fábula, da brincadeira e do descompromisso, ao retirar sua matéria de uma visão tradicionalista e rançosa, ao esvaziarem a tradição para engordarem a fábula, dão ganho de causa ao divertimento. As plateias populares talvez gostem dele porque se reencontrem nesta forma de jogo e se revitalizem no contato simples com a estória. As plateias não populares também podem gostar e se entusiasmar. Quem sabe porque a moral da estória, ao se tornar um mero pretexto para a estória, reflita alguma coisa de mais persistente do que qualquer moral ou qualquer estória: reflita formas vivas de vida comunitária e nelas descubra o engenho e a malícia da criatividade popular³⁰⁸.

A descrição empreendida, em um primeiro momento, quanto à nomeada "curiosa mistura", seria como uma "forma de jogo" a partir da qual as "plateias populares" se reencontrariam, ou pela qual viessem a estabelecer uma espécie de *identificação projetiva* (como já conceituamos), justamente por intermédio do quê fosse possível que "se revitalizem no contato simples com a estória". Mas, também, para Tavares, na sua distinção dos públicos espectadores, "as plateias não populares", isto é, possivelmente, acadêmicos, intelectuais e, inclusive, críticos de cinema, "também podem gostar [de *Jeca contra o Capeta*] e se entusiasmar". De modo que a partir dessa perspectiva a obra filmica em questão possuía para Tavares uma "moral da estória" que podia vir a refletir "alguma coisa mais persistente do que qualquer moral ou qualquer estória: [que] reflita formas vivas de vida comunitária e [...] o engenho e a malícia da criatividade popular".

Ou seja, a partir da crítica de Zulmira Tavares, entrevemos que a obra filmica não só é tomada como a representação da vida da população vivente naquele período histórico, mas inclusive a própria plateia foi tomada como *reflexo* do que se passava na tela (como em outros críticos). A *tela* do Cinema, nesse sentido, como que *metamorfoseia-se num espelho*, assim como o público reflete-se no próprio filme. Vimos, antes, esse mesmo expediente por ocasião da observação interpretativa das críticas de José Carlos Avellar³⁰⁹ e de Paulo Emílio Salles Gomes³¹⁰. E não podemos deixar à margem um outro dado fundamental: foram todas críticas confeccionadas à luz das interpretações (a *Um Caipira em Bariloche*) de Paulo Emílio Salles Gomes, escritas ainda no ano de 1973.

Já na passagem da edição de 22 para 23 de julho de 1978, o jornal *Última Hora* publicava uma crítica a *Jeca e seu filho preto* (1978) escrita por Jean-Claude Bernardet.

³⁰⁸ TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar..., op. cit.

³⁰⁹ AVELLAR, José Carlos. O homem das neves..., op. cit.

³¹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu..., op. cit., 273-275.

Em *Nem pornô, nem policial: Mazzaropi*, Bernardet buscou delinear seu pensamento em torno de algumas ponderações sobre o que chamou de "dramaturgia de 'Mazza' e seu sucesso" e do que nomeou, num primeiro momento, de "o primeiro esvaziamento da temática" então trabalhada cinematograficamente por Mazzaropi. Assim, para o crítico, a razão pela qual Mazzaropi fazia sucesso com suas películas tinha a ver com essa "dramaturgia": teria o cineasta sempre tecido sua trama fílmica de modo a "possibilitar a identificação dos problemas e esvaziar qualquer atitude crítica diante deles"³¹¹.

Ao tomar como exemplo o filme *Jeca e seu filho preto*, Bernardet buscava evidenciar, ao seu leitor, a respeito da temática concreta com a qual a obra dialoga: o racismo. Entretanto, o "esvaziamento da temática", diretamente ligado àquela disposição dramatúrgica, ocorreria porque, embora os espectadores identificassem *na tela* algo da problemática do seu dia a dia, passavam ao largo de qualquer questionamento crítico do assunto, em decorrência do "esvaziamento". No fundo, eles apenas riem dos seus próprios problemas, como apresentados *na tela*, assim como das questões mais graves enfrentadas pelo conjunto da sociedade, não obtendo daí, dessa interação com a obra fílmica, uma perspectiva crítica de reflexão sobre o que está sendo colocado em pauta.

Mais justamente é de tal maneira que Jean-Claude Bernardet compõe seu olhar crítico sobre a referida película e o cinema de Mazzaropi:

Está aí o cinema de Mazzaropi atraindo multidões, as multidões que se identificam com os problemas colocados na tela: o trabalhador oprimido, as relações marido-mulher, pais e filhos, religião, etc. "Jeca e Seu Filho Preto", seu último lançamento, aborda o problema do racismo e o alia às diferenças sociais e culturais; mas esvazia a questão quando o racismo vira consanguinidade a impedir um casório. Mazzaropi fica assim: joga questões, tempera com humor, e o público ri até das impossibilidades de resolver qualquer coisa. Mas, verdade seja dita, é o dele o cinema mais popular feito por aqui. Não é à toa que Mazzaropi tem sucesso. Mazzaropi 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 careteiro e tem um andar desengonçado. É porque põe na tela vivências 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 latifúndio, dos intermediários entre o pequeno produtor agrícola e o mercado, das relações entre marido e mulher, pais e filhos, das religiões populares, etc. Há momentos claros e contundentes nos seus filmes. "Mazza" enfrenta delegados de polícia

³¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. **Última Hora**, 22-23/7/1978, p. 11.

e fazendeiros. Neste último filme, Jeca e seu filho preto, cujo tema, como se sabe, é o racismo, ele declara, por exemplo, que o fazendeiro ganha no nosso trabalho e no aluguel da nossa casa. E o público do Art Palácio reage fortemente a afirmações desse teor. Essa temática possibilita uma projeção do público sobre os filmes. O tratamento cômico e o jeito desengonçado do Jeca permite que o público, ao mesmo tempo em que identifica seus problemas na tela, ria deles e se libere de uma certa tensão. Possibilita que o público ria até de sua impossibilidade de resolver os problemas colocados pelos filmes. É justamente este, me parece, o ponto chave da dramaturgia de "Mazza" e de seu sucesso: possibilitar a identificação dos problemas e esvaziar qualquer atitude crítica diante deles. Desse ponto de vista, Jeca e seu filho preto, como muitos outros filmes dele, é exemplar e tem até um valor didático, de tão esquemático que é. [...] O problema do racismo está claramente vinculado no filme à uma relação entre classes sociais. [...] O problema é real e não tão mal colocado, mas já distorcido pelo fato de o racismo ser atribuído a um vilão - o mau fazendeiro [...]. O racismo aparece assim como um problema que não diz respeito ao conjunto da sociedade, mas apenas a um mau-caráter. [...] É um primeiro esvaziamento da temática³¹².

Isso quer dizer que, aos olhos de Jean-Claude Bernardet, o cineasta Amácio Mazzaropi só teve o sucesso que teve com suas películas (e parece claro que o crítico estendeu suas avaliações ao conjunto da obra de Mazzaropi até então realizada) porque, ao trazer às telas dos cinemas problemas concretamente vividos pelos espectadores, possibilitou a recíproca identificação, ou seja, os espectadores projetavam-se na imagem em movimento na medida em que esta, por sua vez, era *projetava* sobre eles. Já tratamos disso anteriormente: por exemplo, quando conceituamos *identificação projetiva* à luz de um repertório psicanalítico, bem como, quando delineamos a ideia segundo a qual, também para outros críticos, nas exibições das películas de Mazzaropi, a tela do cinema poderia ser considerada como um *espelho* que permite que o público *na tela* se reconheça, ao mesmo tempo que ela *os expõe* com alguma intensidade.

Essa *intensidade* teria justamente a ver com a liberação de "certa tensão" pelo riso diante dos problemas. Mas é exatamente esse caráter de não resolução de problemas, como do racismo, à luz de um debate apropriado, que Jean-Claude considerava em sua crítica "o ponto-chave da dramaturgia de 'Mazza' e de seu sucesso". O que ocorria com isso era, segundo Bernardet, não outra coisa senão o esvaziamento das proposições realizadas ao longo da trama. Prova disso, para o crítico, era o fato de que o problema (racismo) em torno do qual a obra foi imaginada, ao final - na resolução

³¹² BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. **Última Hora**, 22-23/7/1978, p. 11.

do enredo, mas jamais do problema -, acabava por não passar de um *equívoco*. Eis então o Bernardet chamou de "o segundo esvaziamento":

O segundo esvaziamento ocorre na revelação final, quando se fica sabendo que os namorados, a moça branca e o rapaz preto, são de fato semi-irmãos, resultado de uma "infidelidade" conjugal do fazendeiro. Conclusão: o fazendeiro queria impedir o casamento, não por racismo, mas devido a uma situação de consanguinidade dos noivos. Portanto, "Jeca e seu filho preto" acaba girando em torno de um problema que, em última instância, não existiu. Fica assim o dito pelo não dito³¹³.

Tal expediente interpretativo acabou sendo estendido às outras obras de Mazzaropi, realizadas até aquele ano de 1978. Nesse sentido, Jean-Claude mobilizou uma análise ainda bastante específica, porém com vistas a um quadro mais geral que caracterizaria o conjunto da trajetória de Mazzaropi no cinema:

Esse comportamento [de, segundo Bernardet, "esvaziar" as temáticas nas películas] é característico de "Mazza": levanta a lebre e, a seguir, esvazia tudo. Um objeto que aparece com frequência em diversos de seus filmes, talvez possa ser encarado como símbolo desse comportamento: a espingarda torta. A espingarda é uma expectativa de agressividade, de enfrentamento dos problemas, de resposta à altura da situação, de defesa dos interesses do camponês. Mas, por ser torta, ela é também a negação de qualquer forma de ação. Um jogo entre a identificação dos problemas e um convite à passividade³¹⁴.

Assim, em *Jeca e seu filho preto*, Mazzaropi, ao trabalhar a questão do racismo aliado a aspectos de ordem social e cultural, expôs problemas e situações enfrentados pela maioria de seus espectadores na vida cotidiana. Desse modo, abriu possibilidades ao espectador para certa identificação ou projeção *na e pela tela*, mas, ao mesmo tempo, ao criar no final da trama sua resolução aos impasses antes trazidos à tona (de modo pertinente), ao resolver o problema do racismo pela via da consanguinidade, acabou senão por "esvaziar" a obra de seus sentidos possíveis mais amplos. Daí a interpretação de Bernardet da espingarda torta do Jeca enquanto símbolo de reconhecimento e identificação do cinema de Mazzaropi - este tomado em conta como "um jogo entre a identificação dos problemas e um convite à passividade".

O problema do racismo tomado na película desde uma perspectiva de *luta de classes* trouxera ainda outras consequências. Deste ponto de vista, Bernardet apontou

³¹³ BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. **Última Hora**, 22-23/7/1978, p. 11.

³¹⁴ Ibid.

não somente *Jeca e seu filho preto* mas todo o cinema de Mazzaropi como "conservador" e "reacionário". Este cinema possuiria um "efeito alienante, na medida em que se comunica com o público a partir dos seus problemas, canalizando sua tensão dentro de uma sociedade de classe"³¹⁵. Entretanto, Jean-Claude escreveu em sua crítica o seguinte:

As importantes discussões que se desenvolvem atualmente sobre o que seja cinema "popular" não podem ignorar os filmes de Mazza. Não porque sejam produtos comerciais de grande audiência, nem porque se pensaria em imitar a linguagem desses filmes e enxertar nela mensagens não conservadoras, o que seria uma tolice. [...] Há muitas outras maneiras de abordar o cinema de Mazzaropi, mas desde já fica essa afirmação: o cinema de "Mazza" é político atuante³¹⁶.

Mas o que essa expressão "político atuante" significava para Jean-Claude Bernardet? Pelo que vimos observando, talvez quisesse dar a entender que a espécie de função social desempenhada pelo cinema de Mazzaropi sobre seu público não deixaria de ser simultaneamente uma atuação política sobre a sociedade por parte do cineasta. Parece óbvio. Para compreender isso um pouco melhor há, contudo, algumas questões que podem ser observadas, a respeito da confecção crítica de Bernardet pelo jornal *Última Hora*, as quais possivelmente lançarão luz sobre sua interpretação de *Jeca e seu filho preto*. Debrucemo-nos por um instante sobre tais questões, da ordem das condições de produção da crítica de Jean-Claude àquela época.

Sua *Trajetória Crítica* é uma coletânea de críticas de cinema, publicada pela primeira vez curiosamente no mesmo ano de lançamento de *Jeca e seu filho preto*, em 1978. Obra de reflexão sobre seu próprio pensamento crítico construído ao longo dos anos, o período abarcado pela obra corresponde às críticas escritas por Bernardet em vários veículos de comunicação no Brasil, desde o início dos anos de 1960 até meados dos de 1970. Especificamente, há um capítulo sobre alguns de seus trabalhos publicados na coluna diária de crítica cinematográfica pelo jornal *Última Hora*. Este capítulo é dado ao leitor a partir da seguinte consideração por parte do crítico:

O trabalho desenvolvido na coluna diária de crítica cinematográfica da *Última Hora* de São Paulo dá prosseguimento à evolução iniciada no "Suplemento Literário" de *O Estado de S. Paulo*. Só que o texto curto,

³¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. *Última Hora*, 22-23/7/1978, p. 11.

³¹⁶ Ibid.

diário, de fácil acesso, no fundo militante, torna mais agudos alguns dos problemas referentes ao cinema brasileiro³¹⁷.

Observamos já na continuidade das páginas do capítulo textos que percorrem os anos de 1963 e 1964. Comentando, ainda, no livro, o "rebuliço" causado por sua primeira crítica como colaborador do jornal, Bernardet tecera algumas ponderações que talvez sejam relevantes ao início da compreensão de sua interpretação a *Jeca e seu filho preto* em 1978:

Este foi o primeiro texto que publiquei na *Última Hora* ao assumir a coluna de crítica do jornal [um texto sobre o filme *O Cabeleira*, de Milton Amaral - quem, aliás, dirigiu algumas películas de Mazzaropi]. Provocou rebuliço, porque o produtor se queixou à redação do prejuízo que um comentário tão desfavorável podia trazer ao filme e mostrou a necessidade do jornal apoiar o cinema brasileiro, posição que foi aceita plenamente pela redação. A partir daí, passamos a ter em relação ao filme brasileiro uma posição ambígua. Por um lado, reconhecia-se a necessidade da produção cinematográfica afirmar-se industrialmente, portanto um comentário desfavorável a qualquer filme brasileiro seria atacar os esforços empresariais feitos pelos produtores; donde: filme brasileiro, não se fala mal. Por outro lado, a crítica, respeitável entidade cultural, não podia defender filme que julgassem de má qualidade, "chanchadas" etc.; donde, destes filmes, não se podia falar bem. Não se podendo falar mal e não se podendo falar bem, resultou que a coluna de crítica da *Última Hora* silenciava na maior parte do tempo. [...] Aproximadamente a metade dos filmes brasileiros lançados durante a minha permanência no jornal não foram comentados, enquanto a coluna de noticiário procurava dar o máximo de informações sobre a produção. Abríamos exceção para os filmes que apresentavam um esforço de produção (o que significa investimento maior que a média) ou cujo assunto fosse momentoso [...]; para os que passavam em salas frequentadas por leitores do jornal: Mazzaropi, por exemplo, mas às vezes saía-se pela tangente, como no caso de *Chico Fumaça*, o enfoque sociologisante (sic) permitindo não enfrentar diretamente o filme [...]³¹⁸.

Foi mais exatamente a 28 de julho de 1963 que Jean-Claude escreveu sobre *Chico Fumaça* (1958) pelo *Última Hora*. Dessa crítica interessa-nos principalmente alguns pontos que, em alguma medida, poderiam auxiliar na evidenciação dos seus horizontes de expectativas e de interpretação que subjazem, ao que aprece, de modo muito semelhante, em sua crítica a *Jeca e seu filho preto*. Ao comentar sobre o sucesso de público da reexibição em 1963 de *Chico Fumaça*, Bernardet buscou enfatizar (também aqui) algo da razão da identificação dos espectadores à personagem na tela

³¹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Última Hora*. In: **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011, p. 97.

³¹⁸ Ibid., p. 99-100.

interpretada por Mazzaropi - projeção essa que se dava no decorrer dos anos, do ponto de vista do crítico, com relação a todos os filmes de "Mazza":

A aceitação pública de Mazzaropi comprehende-se ainda mais, se se pensar que ele encarna um tipo popular brasileiro utilizando recursos de espetáculo de circo, portanto, uma linguagem dramática já conhecida do público. Mazzaropi é (com Zé Trindade) o único a pôr na tela uma personagem com que João-ninguém pode sentir alguma afinidade. As ideias que Mazzaropi emite, as palavras que usa, seu jeito desconfiado, sua astúcia, tudo isso tem algum significado para o público. [...] Portanto, o espectador [no decorrer da trama] pode reconhecer na tela a sua própria miséria, mas não fica chocado por ela. [...] O gosto pelo dinheiro, pelo poder político, a libertinagem, que encontramos na alta sociedade [aqui Jean-Claude trata do ponto de vista que julga ser o de Mazzaropi nas suas películas], são problemas deles, lá de cima, que não dizem respeito ao povo, e que nunca são mostrados num filme de Mazzaropi com agressividade ou senso crítico. Quanto ao povo, a sua moral, o seu bom comportamento, a sua sinceridade, a sua vida calma, etc., compensam a sua miséria. Vemos o quanto são falsos todos esses conceitos. A situação social vigente está muito bem como está. Não é necessário mudar nada. Um filme de Mazzaropi funciona como um calmante. Mazzaropi é uma perfeita expressão do conformismo. Mas os militantes da "cultura popular" não devem esquecer que ele consegue se comunicar com um amplo público, e que é justamente esse público que interessa aos centros populares de cultura³¹⁹.

É inegável, como se vê, que algumas linhas da interpretação de Bernardet sobre *Jeca e seu filho preto*, confeccionada tempos depois (em 1978), tenham já aí uma base de apoio ou - talvez mais propriamente - de fundamentação. Tudo indica, por ora, que pouca coisa mudou, efetivamente, na passagem de tempo daqueles quase dez anos, em relação ao ponto de vista do crítico acerca do cinema de Mazzaropi. Isto pode ficar ainda mais claro também porque, no dia 22 de janeiro de 1964, Jean-Claude voltou a escrever sobre Mazzaropi e suas obras - crítica esta igualmente coligida em sua *Trajetória Crítica*³²⁰. Desta feita, nada foi modificado em termos da sua abordagem dita "sociologizante".

Entretanto, tal base de orientação normativa das suas interpretações pela *Última Hora* possuía uma razão específica, além da já apontada quanto aos filmes de Mazzaropi serem frequentados por leitores do jornal (daí a escrita das críticas, do modo como eram feitas). Em vista disso, torna-se ainda mais curiosa a (auto)análise tecida pelo crítico no processo de confecção de sua *Trajetória*, particularmente, quando

³¹⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Última Hora*. In: **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011, p. 106-107.

³²⁰ Ibid., p. 107-109.

Bernardet buscou pontuar que todas essas críticas, pela *Última Hora*, são, em seu entendimento (*a posteriori*), "pouco defensáveis como crítica cinematográfica"³²¹. Porém a despeito disso, para Jean-Claude:

[...] estes textos que ficam presos ao enredo e ao conteúdo mais imediato dos filmes tiveram a sua função. A intenção era, no fundo, levar informações polêmicas para os leitores do jornal - usando às vezes os filmes como simples pretexto, visto que nada nos relacionava com eles além de sua presença no mercado brasileiro. Por isto, explica-se que estes textos tenham optado por uma linha conteudística (que faz horror à crítica universitária): é que este era o meio de atingir um público que, nos filmes, se prende essencialmente ao enredo. Era mais jornalismo que crítica, o leitor importava mais que o filme. Por outro lado, a instância do enredo existe mesmo nestes filmes que andam circulando pelo mercado. É lícito que um público que, por motivos óbvios, não tem acesso aos aspectos estruturais das obras chore com a morte da mocinha. Suprimir pura e simplesmente esta instância do filme - real e fundamental ao nível da pragmática das obras - é colocar-se numa posição de elite e reafirmar os seus privilégios culturais³²².

Bernardet, à luz de certo distanciamento temporal, portanto, entretecera uma distinção do que para ele constituiria uma "crítica universitária", e outra, por assim dizer "conteudística". Em se tratando desta última, o crítico reconheceu que a dimensão atinente às questões de enredo (ao conteúdo do filme propriamente dito) são igualmente importantes, em comparação à uma análise mais aprofundada, estrutural, das obras. Essas questões evidenciavam algo dos modos pelos quais o público apreendia os filmes com que tomava contato. Jean-Claude lembrava, por isso, que "suprimir pura e simplesmente esta instância [ou dimensão] do filme - real e fundamental ao nível da pragmática das obras - é colocar-se numa posição de elite e reafirmar os seus privilégios culturais". Perceber isto constituía-se algo fundamental para o crítico à época.

Não foi à toa que o também crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio escreveu, no prefácio à *Trajetória Crítica* de Bernardet, especificamente sobre suas publicações pelo *Última Hora*, que o crítico tinha aí como horizonte "dialogar com um público mais amplo, ainda que o preço a pagar fosse escrever críticas 'conteudísticas', de pouca respeitabilidade acadêmica"³²³. Não obstante este último aspecto, Oricchio considerou que:

³²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Última Hora*. In: **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011, p. 115.

³²² Ibid.

³²³ ORICCHIO, Luiz Zanin. O romance de formação de um crítico. In: Ibid., p. 14.

De qualquer forma, as vicissitudes de quem escreve em jornal não deixaram de ser balizas úteis na trajetória do crítico, uma espécie de exercício espiritual de apuro do estilo. Quando menos, essa prática o obrigou a escrever de maneira clara, mesmo quando precisou dar conta de temas complexos³²⁴.

Se retomarmos agora a composição crítica de Jean-Claude sobre *Jeca e seu filho preto*, de 1978, a fim de tentar compreender um pouco melhor o que dava a entender quando escreveu que o cinema de Mazzaropi apresentava-se como um "cinema político atuante", talvez possamos afirmar da questão da militância, tanto de quem escreve, como, no caso de Mazzaropi, na realização das películas. Afinal, parece residir na consideração seguinte o pressuposto para o entendimento e resposta ao nosso questionamento: "os militantes da 'cultura popular' não devem esquecer que ele consegue se comunicar com um amplo público, e que é justamente esse público que interessa aos centros populares de cultura"³²⁵. Em outras palavras: tanto o cinema de Mazzaropi quanto a crítica de Bernardet pelo *Última Hora* (nos anos de 1960 tanto ou quanto nos de 1970, quando escreveu sobre *Jeca e seu filho preto*) buscavam atingir o maior número de público possível, por intermédio de *escritas* "conteudísticas" que dão origem a certa "dramaturgia", ora cinematográfica, ora - por que não? - com relação à linguagem do próprio crítico. Neste sentido, ambas podem ser compreendidas como *escritas* "militantes", manifestações "político atuantes". Jean-Claude Bernardet parece ter compreendido tanto ao cinema de Mazzaropi, quanto (*à posteriori*) às suas próprias críticas da década de 1960, a partir desses termos de análise. Como expressões engajadas.

Não podemos deixar à margem, neste ponto, a avaliação inicial de Bernardet sobre suas críticas pelo *Última Hora*, como consideração ao leitor do capítulo homônimo de sua *Trajetória*: "[...] texto curto, diário, de fácil acesso, no fundo militante, torna mais agudos alguns dos problemas referentes ao cinema brasileiro"³²⁶. Em suma: comunicar a um público maior torna uma manifestação - crítica ou artística - "militante", "político atuante".

Há, contudo, ainda uma consideração de ordem mais teórico-metodológica a fazermos, precisamente quanto à nossa interpretação. Como ficou claro, aí exploramos

³²⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. O romance de formação de um crítico. In: **Trajetória crítica...**, op. cit., p. 14.

³²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Última Hora*. In: Ibid., p. 107.

³²⁶ Ibid., p. 97.

as considerações de Jean-Claude Bernardet, tecidas em suas críticas ao cinema de Mazzaropi pelo *Última Hora*, ainda na década de 1960, e também *à posteriori*, pela observação de trechos de sua obra *Trajetória Crítica*. Porém sabemos que seu texto dedicado a *Jeca e seu filho preto* foi escrito pelo crítico, em *Última Hora*, no ano de 1978. Consideramos até aqui, de todo modo, que pouca coisa teria mudado de uns tempos para outros, isto é, de lá (1963-64) para cá (1978).

Não é, em contrapartida, o que encontramos delineado igualmente quanto reflexão *à posteriori* em sua *Trajetória Crítica*, nos comentários dos textos que compõem o capítulo referente às suas *Apostas Críticas*³²⁷. Nesta parte de sua coletânea, após a apreciação ao filme *Barravento* de Glauber Rocha, também publicada pelo *Última Hora*, no ano de 1963, Bernardet escreveu a seguinte ponderação:

A partir de 1965, já não mais numa perspectiva jornalística, tento superar este nível do conteudismo imediato [que para ele caracterizou suas críticas naquele período anterior], para procurar com mais intuição do que metodologia a significação dos meios a que recorre o [ou um] filme para se expressar (análise do significado do significante). Basicamente, trata-se de identificar os elementos e procurar as significações do filme nestas relações³²⁸.

Evidentemente, portanto, ao invés do que antes afirmamos, algo efetivamente mudara na confecção crítica de Jean-Claude Bernardet entre uma década e outra, mais precisamente desde sua perspectiva em 1965. Pensando bem, isso talvez ficasse mais claro, justamente, na crítica a propósito de *Jeca e seu filho preto*, por intermédio da análise que empreendeu da espingarda torta de Jeca enquanto símbolo representativo dos sentidos possíveis das películas e mesmo do cinema de Mazzaropi tomado no conjunto das obras: uma "análise do significado do significante". De qualquer modo, essa "evolução" - como certamente preferiria dizer Jean-Claude - do seu ponto de vista crítico não parece invalidar, de modo algum, nossa interpretação do provável sentido da expressão "político atuante" escrita pelo crítico ao referir-se, ao final de seus escritos em 1978, ao Cinema de "Mazza".

Também Ely Azeredo manifestou-se numa crítica a *Jeca e seu filho preto*. Ela talvez tenha sido a primeira - se é que não a única - a designar Mazzaropi como "homem de cinema":

³²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Apostas críticas. In: **Trajetória crítica...** op. cit, p. 241-329.

³²⁸ Ibid., p. 244.

Os que se preocupam 365 dias por ano, em horário integral, com a colonização cultural, deveriam ver *Jeca e seu filho preto*, misturando-se com o povão, em vez ficar teorizando em gabinetes ou nos saraus da alta burguesia. Está aí, mais uma vez, o chamado fenômeno Mazzaropi, um dos poucos homens de cinema do mundo que continuaria milionário ainda que seus produtos fossem boicotados pelos exibidores fora das fronteiras de sua metrópole comercial. De São Paulo, as produções do Sr. Amácio Mazzaropi partem invencíveis para todas as regiões do país - do Oiapoque ao Chuí, poderiam proclamar os mais nacionalistas, se o cinematógrafo estivesse implantado nessas referências geográficas. Nas muitas vezes abstrata entidade conhecida como reserva de mercado os filmes de Mazzaropi ocupam espaços concretos: não apenas datas, mas poltronas [...]. Os filmes mazzaropianos mantém a distância um bom número de produções de notórios colonizadores culturais, como os Estados Unidos, a Itália, a França, ou de alienígenas menos assíduos, como os suecos, os japoneses, os espanhóis, etc³²⁹.

Em razão disso, como se vê, Mazzaropi é, da perspectiva de Ely, um dos homens de cinema mais representativos do que há em termos de produção no cinema no Brasil. Bota para correr os estrangeiros (os "alienígenas"), pelo que ela sugere. Por esse motivo, Azeredo em suas reflexões questionou o porquê da quase completa ausência (uma virtual inexistência) de estudos acadêmicos a respeito do cinema de Mazzaropi já que ele foi "defendido até por críticos de respeitável gabarito intelectual", como, por exemplo, o de maior destaque certamente, Paulo Emílio Salles Gomes - o *sumo pontífice* da crítica de cinema no país. A crítica de Ely tão logo deixou entrever assim uma relação possível entre a crítica cinematográfica e a historiografia (isto é, a escrita da história) do cinema no Brasil, confeccionada hoje a partir das universidades; há décadas eram os próprios críticos os historiadores do chamado "cinema brasileiro".

Porém, para Azeredo, "ao crítico cabe somente registrar o fenômeno de receptividade ininterrupta, constatar que - embora sem a força histrônica de um Oscarito - há alguém que não deixa morrer a tradição da chanchada"³³⁰. À parte o que consideramos um equívoco conceitual (Azeredo afinal reduz o cinema de Mazzaropi ao conceito da "chanchada"), o que nos interessa observar nesse momento é que, para Ely, os críticos informam, apenas. Não é isso, todavia, o que buscava fazer Ely Azeredo quando sustentou interpretações em sua crítica, ao apontar o que seriam características específicas de *Jeca e seu filho preto*; possuía ainda como pano de fundo, conforme pontuou, questões atinentes à "receptividade ininterrupta" do cinema de Mazzaropi:

³²⁹ AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador. **Jornal do Brasil**, Caderno D, 3/8/1978, p. 2.

³³⁰ Ibid.

Permanece a pseudo-autenticidade, o caipirismo de programa radiofônico ilustrado em imagens coloridas. *Jeca e seu filho preto* apresenta nível mais razoável que a maioria das produções de Mazzaropi: certamente pelo esforço de Pio Zamuner (bom fotógrafo promovido a diretor) há mais fluência no relato, composição visual rotineira, mas demonstrando capricho em várias ocasiões, além de orientação menos primária do elenco. Não seria possível esperar um padrão *atualizado* de narrativa cinematográfica, pois o próprio estilo do ator-produtor pede respeito ao anacronismo. A história caminha para um final previsível, com julgamento e condenação do mau coronel e tranquilidade para a vida do Jeca, seus amigos e família. Uma pitada de anti-racismo, alguns números musicais, sentimentalismo, a decantada sabedoria popular (*Deus tarda, mas não falha*) e piadas fracas, às vezes temperadas com um grão de malícia inofensiva, à moda dos antigos almanaque de farmácia³³¹.

Azeredo tanto propunha aí uma interpretação - uma doação de sentido -, e não apenas cumpria a função que caberia segundo ela à instituição crítica (qual seja, informar), que teceu, apoiada sobre ombros de gigantes (entre outros, Paulo Emílio, os quais anteriormente a ela *no tempo* delinearam vários dos aspectos aí reafirmados), quais as características mais marcantes relativamente ao cinema de Mazzaropi. Sutilmente, a crítica não apenas *informou* sobre a obra *Jeca e seu filho preto*. Já Flávio Tambellini, por exemplo, igualmente pelo *Jornal do Brasil*, um dia após aos escritos de Ely, escreveu seu texto *Conversando com a plateia* e, logo no início, informou que o referido filme era "mais um êxito de bilheteria de Mazzaropi"³³².

Tal "êxito" deixava evidente, para Tambellini, que o que interessava observar "é o diálogo público/protagonista", e, nesse sentido, "seu público é fidelíssimo e ri ao menor gesto do Jeca. Não importa quão maniqueísta sejam suas histórias ou esquematizados seus personagens"³³³. Foram essas também características apontadas, desde antes, por Jean-Claude Bernardet e Ely Azeredo. Porém, para Flávio, "seria muito simples considerar *Jeca e seu filho preto* um filme ruim. Ele realmente preenche determinados padrões que o consenso considera bom"³³⁴.

Ao longo das análises que vimos operando junto a algumas críticas, pudemos perceber uma espécie de *tecido crítico* que fora confeccionado ao longo dos anos sobre a trajetória cinematográfica de Mazzaropi. Há, nesse sentido, quanto aos críticos,

³³¹ AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador. **Jornal do Brasil**, Caderno D, 3/8/1978, p. 2.

³³² TAMBELLINI, Flávio. Jeca e seu filho preto. **Jornal do Brasil**, 4/8/1978.

³³³ Ibid.

³³⁴ Ibid.

também uma espécie de "consenso". Uma "teia interpretativa"³³⁵ crítica que, nesse caso, sobretudo a partir dos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes, em 1973, ganhou materialidade. Tambellini tentava romper com tal "teia" de sentidos, colocando-se em primeira pessoa na sua crítica ao afirmar:

Gostaria de manifestar publicamente minha impotência em lidar com verdades absolutas. Assisti o filme, sem olhar para o relógio de cinco em cinco minutos, o que me acontece frequentemente quando certos embustes culturais são projetados na tela. [...] A produção é caprichada e a direção inexistente, pois o importante no filme é a presença de Mazzaropi. Enfim, que me perdoe a *intelligentzia*, mas depois de ter me divertido com o humor sofisticado e dinâmico de Gene Wilder e de Marty Feldman em *O Maior Amante do Mundo* e *A Mais Louca de Todas as Aventuras de Beau Geste* chegou a vez do mesmo acontecer com o desengonçado, o caipira Mazzaropi³³⁶.

Mas ainda que Flávio Tambellini tenha considerado, à semelhança de outros críticos, que "o mais importante no filme é a presença de Mazzaropi"³³⁷ (e nisto o crítico não se distanciava daquele mesmo *tecido crítico*), ele aí expunha algo fundamentalmente importante quanto à sua concepção do que seja a crítica (como diria Roland Barthes, uma *metalinguagem*) e, consequentemente, sobre qual sua função ou tarefa (inventar *validades*, e não "verdades absolutas").

NOVOS QUESTIONAMENTOS

Evocar Barthes nesse momento parece, sem dúvidas, uma vez mais, de grande valia. Pois:

Como acreditar, com efeito, que a obra é um *objeto* exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de exterritorialidade? Por que milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre a obra e o autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? [...] Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir "verdades" mas somente "validades". Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é,

³³⁵ Cf. SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica:** Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010, 285 p. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

³³⁶ TAMBELLINI, Flávio. Jeca e seu filho preto..., op. cit.

³³⁷ Ibid.

constituindo um sistema coerente de signos. [...] Poder-se-ia dizer que para a crítica o único modo de evitar a "boa consciência" ou a "má-fé" [...] é propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido; com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular, cujo fim é dar "sentido" ao mundo, mas não "um sentido"³³⁸.

Muito dificilmente um dos críticos analisados pensara nesses termos. No entanto, o estranhamento da repetição incessante de certo *tecido crítico* preestabelecido dos sentidos possíveis em relação às películas de Mazzaropi constituiu-se entre outras razões ao percebermos que cada crítico escreveu seu texto a partir de determinado lugar social histórico específico, no qual buscou d(o)ar sentido àquilo ao qual se propusera debruçar. Se serviu de base a essa interpretação *cristalizada* aquele texto de Paulo Emílio escrito em 1973 por ocasião do lançamento de *Um caipira e Bariloche* foi, entretanto, lido pelos outros críticos no decorrer das décadas a partir de um viés já convencionado pela instituição crítica. Paulo Emílio, fundador de uma "teia interpretativa", ao compor sua crítica, retomou o cinema de Mazzaropi sobre outro *olhar crítico*, reconhecendo que o havia acompanhado mal no decorrer dos anos de sua produção artística. É notável que praticamente todos os outros críticos, ou pelo menos boa parte deles, decidiram debruçar-se sobre os filmes que Mazzaropi havia realizado, após aquela crítica de Paulo Emílio. Fica assim provado que as ideias de Paulo Emílio, de alguma forma, rebateram - mais ou menos intensamente - sobre os demais críticos.

Porém deve-se notar que Ely Azeredo trouxera um dado na confecção de sua crítica que é singularmente importante: ela havia reclamado, como vimos, da falta de estudos acadêmicos e/ou ensaísticos sobre o cinema de Mazzaropi, e se perguntava o porquê disso³³⁹. Podemos assim retomar, aqui, um questionamento já anteriormente colocado, qual seja: se a crítica de 1973 escrita por P. E. a respeito de *Um Caipira em Bariloche* servira então como uma espécie de *autorização* aos críticos e estudiosos do cinema à confecção de investigações aprofundadas, científicas, sobre a trajetória cinematográfica de Mazzaropi, por que é que, até hoje, essas obras não foram produzidas numa tal suposta quantidade?

Na realidade, desde meados dos anos de 1980 até hoje foram realizadas algumas pesquisas preocupadas em interpretar o cinema de Mazzaropi. Notadamente. Essa

³³⁸ BARTHES, Roland. O que é a crítica... op. cit., p. 160-161-162.

³³⁹ Cf. AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador..., op. cit.

evidência abre, portanto, a possibilidade de pelo menos um novo questionamento, a ser desdoblado no próximo capítulo desta dissertação. Numa só pergunta: neste novo contexto, acadêmico/editorial, houve a mesma eficácia discursiva da crítica de Paulo Emílio quando o objeto de investigação é o cinema de Mazzaropi? De outro modo: em que medida a proposta de Paulo Emílio à legitimação deste cinema como objeto de estudos pelos acadêmicos/ensaístas foi ou não dialogada com relevância no processo de confecção dessas investigações preocupadas com a interpretação da trajetória cinematográfica mazzaropiana? Resta-nos explorar *historicamente* esse aspecto.

Capítulo III

DIÁLOGOS ACADÊMICOS/EDITORIAIS COM A TRAJETÓRIA CINEMATOGRÁFICA DE AMÁCIO MAZZAROPI

Sobram os indivíduos que dominam essas diversas disciplinas, mas não os capazes de invenção e menos ainda os capazes de subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático. Esse plano é tão vasto que a contribuição de cada escritor é infinitesimal.

Jorge Luis Borges

AS INVESTIGAÇÕES ACADÊMICAS/EDITORIAIS QUE DIALOGARAM COM O CINEMA DE MAZZAROPI

É bastante recente a produção em âmbito acadêmico/editorial de trabalhos preocupados com a interpretação do cinema de Amácio Mazzaropi. Efetivamente, a partir de meados da década de 1980, passaram a ser produzidas algumas pesquisas (editorialmente, em formato de livro), sobre as quais vamos nos debruçar aqui. Nossa problematização segue a ordenação cronológica das produções. Objetivamos assim apresentá-las ao leitor conforme seus lançamentos, com vistas aos seguintes questionamentos principais: em que ano cada um desses escritos foi produzido? de quais áreas (lugares de escrita) saíram essas investigações? como cada área/autor buscou abordar a temática? consequentemente, quais as hipóteses elaboradas na confecção narrativa da pesquisa? quais os argumentos empregados? Nossa hipótese como pano de fundo é a seguinte: ao trabalhar cronologicamente com esses ensaios será possível retirar consequências a um panorama das ressonâncias do cinema de Mazzaropi no âmbito da produção acadêmica/editorial das últimas décadas.

Porém isso não é tudo. A evidência dessas produções realizadas desde então abre também a possibilidade de haver aqui uma interlocução significativa deste capítulo com o anterior (Capítulo II). Trata-se assim de um objetivo *segundo* mas não secundário. No encerramento daquele capítulo, nos colocamos a pensar a partir da crítica de Paulo Emílio Salles Gomes, escrita em 1973³⁴⁰, no sentido da sua proposta de legitimação do cinema de Mazzaropi como objeto de estudos. Poucos anos depois, como ficou evidenciado, Ely Azeredo³⁴¹, partindo das considerações de Paulo Emílio, colocava a pergunta: por que essa virtual inexistência de investigações acadêmicas/editoriais sobre Mazzaropi e suas obras? Os críticos, à época, sentiram em medidas variadas os efeitos da "eficácia discursiva"³⁴² de Paulo Emílio, e, em pouco tempo, uma boa parte deles debruçou-se sobre os *últimos* lançamentos mazzaropianos daquela década. Mas e em termos das produções acadêmicas, científicas, editoriais? Essa é a questão. Por esse

³⁴⁰ Republicada na obra seguinte: GOMES, P. E. S. Mazzaropi no Largo do Paissandu. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente (Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes). - [São Paulo]: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: EMBRAFILME, 1986, p. 274-276.

³⁴¹ AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador. **Jornal do Brasil**, Caderno D, 3/8/1978, p. 2.

³⁴² Cf. SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010, 285 p. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

motivo, é preciso tentar evidenciar se houve, também na confecção desses trabalhos a partir de meados de 1980, algum efeito da crítica de Paulo Emílio ou se, ao invés, sua "eficácia" não pode se verificar neste caso tão fortemente, quer dizer, quando o objeto de investigação é o cinema de Mazzaropi. Trata-se de colocar em xeque essa "eficácia".

Vamos agora passar em revista panoramicamente quais foram as obras confeccionadas ao longo dos tempos em diálogo com a trajetória cinematográfica de Amácio Mazzaropi, no âmbito acadêmico e que ganharam o meio editorial. Desde já, optamos por pontuar quem foram seus autores, a qual campo do conhecimento pertencem, em que ano essas pesquisas foram produzidas, e quais seus objetivos principais. Após essa apresentação, nos debruçaremos uma a uma, pormenorizadamente.

Dentre os primeiros escritos entre dissertações, teses e livros está a obra editorial *Mazzaropi: a saudade de um povo*³⁴³, de Luiz Carlos Schroder de Oliveira. Lançada no ano de 1986, esta composição narrativa de caráter biográfico possui, ao mesmo tempo, o tom de um relato hagiográfico. Foi escrita por alguém que conviveu durante algum tempo (7 anos, indica o autor) com Mazzaropi. Publicado pela editora CEDM da cidade de Londrina, Paraná, o trabalho objetivou mapear as diversas realizações artísticas de Amácio Mazzaropi desde suas primeiras apresentações circenses. Em meio a esse movimento, apontou ao sucesso "desde menino" de Mazzaropi. A obra é entremeada de fotografias, de modo a representarem as idas e vindas e fases do artista.

Tendo como pano de fundo aquilo que se convencionou chamar "História do Cinema Brasileiro", em *O artista do povo: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil*³⁴⁴, obra publicada no ano de 1999, Eva Paulino Bueno compôs alguns ensaios traçados em vista dos trabalhos de Mazzaropi como ator, diretor e produtor de cinema (mas não somente). Mais especificamente, os esforços interpretativos da autora foram realizados no sentido da "abertura do cânone" estabelecido pelos críticos ao "cinema nacional", na tentativa de "incluir" a obra cinematográfica de Mazzaropi em meio às produções "consagradas como as do Cinema Novo". Seu arcabouço teórico-conceitual nessas análises diversificado, embora em sua maior parte tenha sido tomado de empréstimo sobretudo da Sociologia.

³⁴³ OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**: a saudade de um povo. Londrina/PR: CEDM, 1986, 139p.

³⁴⁴ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo**: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil. Maringá: EDUEM, 1999, 214p.

O pesquisador Glauco Barsalini publicou, em 2002, o livro *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*³⁴⁵, fruto de sua dissertação de mestrado defendida em meados dos anos de 1990 pelo Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Haydeé Dourado de Faria. Basicamente, o autor delineou sua linha de pesquisa visando descortinar quais as principais influências artísticas de Mazzaropi na construção de seu "estereótipo caipira"; aos "segredos" do sucesso da personagem Jeca Tatu no cinema; e teve também como objetivo interpretar as "relações simbólicas" entre a personagem e seu "universo social, econômico, político e cultural de sua época".

Em 2011, a tese de doutorado de Soleni Biscouto Fressato ganhou sua edição em livro pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), com o título *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*³⁴⁶. Esta investigação fora defendida em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFBA), sob a orientação do Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. A autora buscou analisar a representação das práticas culturais do "caipira" no cinema de Amácio Mazzaropi. O corpo teórico de sua pesquisa fundamentalmente pautou-se, entre outras, pela obra de Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*). A escolha interpretativa recaiu no decorrer da pesquisa sobre os seguintes filmes de Mazzaropi: *Chico Fumaça* (1958), *Chofer de Praça* (1958), *Jeca Tatu* (1960) e *Tristeza do Jeca* (1961).

Essas foram as produções realizadas/publicadas desde os idos de 1980 até o ano de 2014 que tiveram suas estruturas ordenadas com a preocupação da abordagem, por vias distintas, do cinema de Mazzaropi. Com exceção da primeira, de caráter biográfico, as demais pesquisas foram confeccionadas a partir de diversas áreas específicas do conhecimento tais como Sociologia, Multimeios e Ciências Sociais. Significativamente, não há investigação alguma fundamentada a partir da área da História, propriamente dita. Porém não se trata aqui de fazer a defesa da fragmentação do conhecimento e, consequentemente, das especializações. Mais importante que isso é perceber a inegável descentralização da produção intelectual e a possibilidade de haver ao menos um ponto de convergência entre essas áreas, ou melhor, entre as tantas abordagens distintas empreendidas à interpretação de uma mesma temática: o cinema de Mazzaropi. Todas,

³⁴⁵ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**: o Jeca do Brasil. Campinas (SP): Editora Átomo, 2002, 157p.

³⁴⁶ FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Bahia: EDUFBA, 2011, 364p.

sem exceção, trabalharam de alguma forma por meio da mediação entre *passado* e *presente*, algo comum e fundamental ao ofício do historiador. Essa mediação certamente revela uma preocupação geral com a memória social que nos perpassa.

MAZZAROPI: A SAUDADE DE UM POVO

Luiz Carlos Schroder de Oliveira dedicou a Mazzaropi o seu livro: "Ao Mazzaropi (In Memoriam) que espiritualmente me deu forças para o desenvolvimento deste trabalho"³⁴⁷. Evidentemente, essa foi uma obra escrita em homenagem ao artista. Não podemos esquecer que Amácio Mazzaropi veio a falecer apenas alguns anos antes da motivação de Luiz Carlos à escrita: no dia 13 de junho de 1981. Pode-se imaginar que esse meio-tempo corresponderia ao período necessário para empreender suas pesquisas e pensar uma estrutura para o seu trabalho. Além disso, o autor buscou deixar claro, ao leitor, o seu apreço por Mazzaropi: "tive o maior carinho pelo seu trabalho, chegando a viver muitas emoções ao seu lado, durante, aproximadamente, 7 anos de muita alegria"³⁴⁸.

Prefaciado, entre outros, por Rolando Boldrin, à época apresentador do programa *Empório Brasileiro* na televisão, a estruturação dos escritos de Oliveira foi pensada a fim de acompanhar a trajetória artística de Mazzaropi desde as suas primeiras apresentações em circo-teatro. Assim, o livro foi dividido em 10 capítulos, sendo o último composto da listagem de todos os filmes em que Mazzaropi trabalhou da década de 1950 até o ano de 1980.

O capítulo que abre a obra, intitulado *Quem foi Mazzaropi*, traz ao leitor desavisado algumas informações para que conheça o artista. Com isto em mente, Oliveira apontou onde Mazzaropi nasceu; de quem era filho; quais as ocupações dos pais do garoto; sobre a influência de seus avôs paterno e materno quando Amácio ainda não passava de um menino; em quais colégios ele estudou na infância; sobre o tempo que passou na capital paranaense junto à família de seu pai; e ainda, sobre as primeiras incursões do jovem aspirante às atividades circenses no Circo La Paz, pelo qual trabalhou junto a um faquir de nome Ferry.

³⁴⁷ OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi...**, op. cit., s/p.

³⁴⁸ Ibid. Trecho retirado da contracapa do livro.

Porém cabe notar que o movimento interpretativo empreendido pelo autor parece promover certo vaivém temporal, uma vez que ao tratar dessas primeiras experiências de Mazzaropi, recorreu ao avanço através dos anos, a fim de compreender o que já havia ocorrido. Como pode-se observar na seguinte passagem, quando Luiz Carlos, enquanto narrava sobre as apresentações do jovem Amácia junto ao faquir, fugia ao tempo a fim de estender sua narrativa de três a cinco décadas adiante:

Nos intervalos das exibições do faquir, Mazzaropi ganhava um mirrado salário para contar piadas. O rapaz magro que havia estudado apenas até o ginásio e também tinha dotes de pintor e desenhista, pintando cenários, resolveu lançar-se na vida de ator popular.

[...]

Mostrava ao público a espada do faquir, para que visse que ela cortava mesmo. E com o faquir deitando na espada, comendo vidros, foi viajando pelo caminho da Central do Brasil.

[...]

Para Mazzaropi, no circo o mais importante foi a experiência de entender e ser entendido pelo público. Foi nessa convivência com gente humilde que adquiriu condições de entender o povo, graças ao que, pôde projetar no personagem que o consagrou [Jeca Tatu, de 1960].

O rádio e a televisão sempre deram mais dinheiro, onde o artista [nas décadas de 1940 e 1950, respectivamente] se projetava mais que o circo. Mas, de dentro do picadeiro via o povo mais de perto. A serragem era menos sofisticada que as luzes dos refletores. O circo era para Mazzaropi o seu mundo-ternura de criança³⁴⁹.

O que fica evidente com este trecho? Salvo melhor juízo, que não havia uma preocupação por parte de Oliveira com relação ao tratamento do tempo histórico em sua narrativa. Não havia, por assim dizer, problemas para o autor em recorrer àquilo que se sabia ter ocorrido *a posteriori*, a fim de explicar ou tecer analogias ao tempo *passado* em análise. Isso tudo, claro, foi realizado pelo autor, a despeito da proposição inicial de acompanhar, com o passar dos anos, a trajetória artística de Mazzaropi. Talvez, pudéssemos dizer que o que foi feito se parece com uma síntese histórica sem, no entanto, levar em conta a história.

Já em *O "Pavilhão" e sua trupe*, segundo capítulo do livro, é disponibilizada ao leitor a oportunidade de acompanhar passo a passo os trabalhos do comedianta a certo período de tempo. Há, ao que parece, uma diferença no trato temporal. Embora o salto dado pelo autor em termos do processo histórico tenha sido grande de um capítulo para o outro (cerca de 15 anos), neste segundo momento a narrativa foi iniciada pela

³⁴⁹ OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 3.

descrição da "Troupe Mazzaropi", montada por Amácio, com a ajuda de seus pais, quando contava seus 20 anos de idade³⁵⁰.

Oliveira buscava descrever um pouco do cotidiano vivido pelos artistas "mambembes" à época, munindo-se, inclusive, de uma entrevista concedida por Mazzaropi ao repórter Caco Barcelos, pelo jornal *Movimento*, a 5 de abril de 1976, por intermédio da qual, pelas palavras do próprio artista, que rememorava aqueles tempos da trupe, buscou dotar de legitimidade sua urdidura narrativa:

Apresentava peças de teatro em quatro ou cinco atos e depois fazia o caipira. Quando chegava na cidade, o povo fazia festa e o prefeito, segundo Mazzaropi, "jamais criava alguma dificuldade [...]" . E lembrava o renomado comediante: "O teatro era facilmente desmontável, ficávamos uma média de oito dias em cada lugar e seguíamos em frente. Éta povinho que gostava de teatro e anedotas. Uma mulher com o vestido como esses de hoje fazia o maior sucesso naquele tempo, lotava de gente para ver, e hoje elas andam com tudo de fora e ninguém liga. Nossa pavilhão tinha 20 atores [...]. E o povo ria e chorava como acontece hoje". Entrevista a Caco Barcelos - Movimento em 05/04/76³⁵¹.

É evidente que, além da preocupação com a legitimidade na descrição do dia a dia da trupe, Luiz Carlos Oliveira, ao munir-se de certa documentação, certamente objetivava proporcionar, ao leitor, com sua narrativa, momentos de riso, sobretudo pelo estranhamento dos hábitos e costumes dos tempos de outrora. Por esse motivo, retomou aquela entrevista de 1976, temporalmente mais próxima ao lançamento de seu livro, na qual Mazzaropi rememorava, fazendo piada, suas atividades artísticas dos anos de 1920/1930. Num flerte retórico com o leitor, todos riam do que, em outros tempos, não era passível de estranhamento.

O destaque em seguida na narrativa ficou por conta das peças que eram à época encenadas pela trupe de Mazzaropi. "Havia um repertório fixo", escreveu Oliveira: "DEUS LHE PAGUE e ANASTÁCIO, de Joracy Camargo; O CORAÇÃO NÃO ENVELHECE, de Paulo Magalhães; DIVINO PERFUME, de Renato Viana; ERA UMA VEZ VAGABUNDO, de José Wanderley, e várias peças de Oduvaldo Viana,

³⁵⁰ "A troupe (teatro ambulante) era composta de Shows variados, com declamações, cantos sertanejos, anedotas e peças teatrais. Vivia viajando como cigano, levando cenários e todos equipamentos juntos, numa espécie de revistinha bem simples. Naquele tempo, várias companhias viajavam dessa forma, sempre se apresentando nos cinemas, após a exibição da fita em cartaz" (OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 7).

³⁵¹ Ibid.

entre outros"³⁵². Ademais, o autor fez notar também que "os jornais e emissoras de Rádio anunciam os espetáculos, destacando-se MAZZAROPI, o mais perfeito no gênero caipira"³⁵³.

Em vista disso, parece correto afirmar que a proposta de Luiz Carlos baseava-se não apenas no acompanhamento da trajetória, mas também no destaque do sucesso de público imediato obtido por Mazzaropi. Tal como, logo depois daquelas últimas passagens, por exemplo, nomeou a todos os outros artistas que subiram no palco nesse período junto a Amácio, e ressaltou: "[atores e atrizes] que se tornariam sucesso no teatro e cinema nacional"³⁵⁴. O autor dava a entender, pelo ritmo e estrutura de seu texto, que os demais atores e atrizes só obtiveram sucesso *a posteriori* em razão de terem trabalhado, às vezes até iniciado suas carreiras, junto com Mazzaropi.

Porém, já em páginas seguintes, esse sucesso de Mazzaropi foi como que desvelado em suas raízes por Luiz Carlos Oliveira. Ao retratar o período de aproximadamente 15 anos, entre meados da década de 1920 até o final dos anos de 1930, em que Mazzaropi se apresentou com sua trupe, que viria a tornar-se por essa época o "Pavilhão Mazzaropi", o autor buscou pontuar que, "nas encenações, Mazzaropi fazia lembrar o saudoso comediante SEBASTIÃO ARRUDA"³⁵⁵, o qual já era velho conhecido do público. Curiosamente, nesse momento Oliveira parafraseou sem, no entanto, referir explicitamente uma outra entrevista concedida por Mazzaropi, dessa vez, a Armando Salem, em 1970, pela revista *Veja*³⁵⁶.

Passados aqueles 15 anos de apresentações artísticas sob a égide do "Pavilhão Mazzaropi", Oliveira focou sua atenção no ano de 1945, quando Bernardo, pai de Mazzaropi, veio a falecer, pouco antes da estreia do filho no Teatro Colombo, em São

³⁵² OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 8.

³⁵³ Ibid., p. 9.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid., p. 11

³⁵⁶ Luiz Carlos compôs o seguinte trecho: "Quando caracterizado, [Mazzaropi] era um caipira verdadeiro. Mole, desajeitado, desengonçado, sempre se coçando, cuspido, parecia mais um caipira genuíno e não um mocinho caracterizado. Saiu pro interior um pouco SEBASTIÃO e voltou MAZZAROPI, das turnês em circos, teatros, recitando monólogos dramáticos, fazendo a plateia rir e chorar, sempre com a preocupação de conversar com o público como se fosse um deles" (Ibid.). Oliveira referia-se claramente à seguinte passagem da entrevista: "Naquele tempo, o gênero de peças que fazia sucesso no teatro era caipira. E, como todo mundo, eu gostava de assisti-las. Dois atores, em particular, me fascinavam. Genésio e Sebastião de Arruda. Sebastião mais que Genésio [...]. No começo procurei copiar a naturalidade do Sebastião, depois fui para o interior criar meu próprio tipo: caboclo bastante natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro. Saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi. [...]" (SALEM, Armando. O Brasil é o meu público. **Revista Veja**, Entrevista Mazzaropi, 28/1/1970).

Paulo, na companhia de Nino Nello. Foi, aliás, por volta desse mesmo período que Amácio fora convidado a substituir Oscarito, na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano. Porém, como pontuou o autor, esta apresentação jamais se realizaria porque Oscarito, um dia antes da estreia de Mazzaropi, renovou seu contrato com o Teatro. Neste ponto, Luiz Carlos voltou a fazer referências à entrevista de Mazzaropi pelo jornal *Movimento* em 1976³⁵⁷, para contar essa história.

Ao final desse capítulo, Oliveira narrou ainda sobre a isenção de taxas e impostos cobrados sobre os teatros populares dos bairros da cidade de São Paulo e, ao mesmo tempo, evidenciou que os Teatros Municipal, Santana, Boa Vista e o Cassino Antártica, ainda por volta de 1945, não ofereciam condições adequadas para espetáculos em geral, e particularmente, à encenação das peças teatrais promovidas por artista como Mazzaropi. Esses aspectos resultaram em que, segundo o autor, o "Pavilhão Mazzaropi" tornara-se "ponto de maior concentração popular pelo preços acessíveis de bilheteria popular, quando a maioria dos paulista não podia (sic) frequentar operetas e líricos reservados para uma pequena classe burguesa"³⁵⁸.

Em *Apareceu o Teatro* (terceiro capítulo), Luiz Carlos Oliveira voltou a narrar, agora mais detalhadamente, sobre as apresentações teatrais de Mazzaropi, no Teatro Colombo, em São Paulo, junto da companhia de Nino Nello, no decorrer de 1945. Desta feita, utilizou de um depoimento da atriz Geny Prado, que trabalhou por pelo menos três décadas ao lado de Mazzaropi, para delinear um perfil do artista. Note-se que o depoimento foi colhido pelo autor pouco tempo antes do lançamento de seu livro, ainda no ano de 1986³⁵⁹. Por este motivo, o que pode-se ver novamente é o recurso a eventos ocorridos *a posteriori* que, como instrumento analítico, com a inserção do relato em determinado ponto da narrativa do autor, buscava explicar algumas questões relativas a um tempo passado.

³⁵⁷ Cf. OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 14.

³⁵⁸ Ibid., 15.

³⁵⁹ "Reportando-se ao maior comediante brasileiro, Geny Prado (que trabalhara com ele em vários filmes) falou: 'Mazzaropi foi um grande mito do cinema nacional. [...] Ele criou um tipo próprio de Jeca e sabia que aquele tipo iria agradar seu povo. [...] Sem Mazzaropi, o cinema ficou um grande vazio. Não temos as filas quilométricas nas portas dos cinemas de todo o Brasil. Na época de lançamento de um filme de Mazzaropi, havia brigas entre os donos de cinemas porque sabiam que era bilheteria certa. Mazzaropi tinha um tino incrível e sabia exatamente o que agradava o seu povo. Muitas vezes, quando estávamos filmando, ele mudava o próprio texto da estória para que a cena ficasse melhor. Não acredito que apareço outro Jeca com tanto talento e sabedoria como o meu querido Mazzaropi'. Geny Prado - Atriz, São Paulo, 27 de maio de 1986" (Ibid., p. 20).

O mesmo expediente foi ainda colocado em prática por Oliveira ao final da confecção narrativa do quarto capítulo de seu livro: "*Rancho Alegre*" na Rádio Tupi. Logo após uma breve descrição da estreia de Mazzaropi no rádio, em 1946, e do fato de que, segundo o autor, ajudaram-no nessa empreitada as experiências anteriormente levadas a cabo no Pavilhão e no teatro, Oliveira afirmou: "A convivência com os homens simples do campo, trouxe o sabor genuíno de sua graça, o linguajar puro, sem mescla, sem afetação que a simples pronúncia provocava riso espontâneo dos ouvintes e da plateia"³⁶⁰. Assim, perpassando a trajetória de Mazzaropi no rádio, ao longo daquele meado da década de 1940 até os anos de 1950, o autor buscou apontar para ainda outras realizações, utilizando como fontes diversos materiais (folhetos) de divulgação, por exemplo, das radionovelas realizadas pelo artista ao lado de Hebe Camargo, bem como de Dercy Gonçalves³⁶¹. Por fim, transcreveu-se o depoimento - colhido em meados de 1986 - de Gentil Rodrigues Pereira, músico que trabalhou com e foi amigo de Mazzaropi, a fim de, mais uma vez, retratar o ator por intermédio de um olhar construído *a posteriori*³⁶².

No entanto, no quinto capítulo, intitulado *O notável cômico na televisão*, o alinhavo narrativo foi um pouco diferente. Neste caso, Oliveira buscou amarrar os fios de sua tapeçaria narrativa, ao apontar, logo após uma pequena descrição da estreia de Mazzaropi na TV Tupi de São Paulo, que "na inauguração da emissora, com sua máscara movediça, sua mímica ágil e preparada anteriormente por sua longa experiência em palcos e em circos, conquistou os telespectadores e se tornou uma figura simpática

³⁶⁰ OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 27.

³⁶¹ Ibid., p. 28-34.

³⁶² Eis o depoimento de Gentil Rodrigues Pereira tal como transcrito na obra de Oliveira: "Tive o prazer de conhecer Mazzaropi em 1951, na Rádio Tupi, quando do programa "RANCHO ALEGRE". Eu era músico e Mazzaropi gostava da forma com que eu tocava o acordeão, e, em consequência disso, acabei fazendo parte de seu elenco artístico. Conheci Mazzaropi em todos os sentidos, porque foi uma amizade sincera e de muita lealdade e isto me dá a liberdade de falar sobre um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos, com o qual tive a honra de trabalhar por mais de trinta anos. Como homem, Mazzaropi sempre procurou o caminho do trabalho com muita honestidade; super organizado e muito ambicioso na escalada da arte. Como artista, muito versátil, excelente ator, dono de um talento indiscutível, o que fazia a alegria de todo um país. Como patrão, Mazzaropi sempre foi atento a tudo o que se passava dentro da PAM até o lançamento das fitas, sem contar o fantástico tino comercial que ele possuía. O resultado podemos constatar: ele venceu e ficou na história do nosso país. Tive a alegria e o prazer de ser seu amigo. Tratava todos aqui na PAM FILMES, de igual para igual, sempre brincando conosco, e, por muitas vezes, chegando a socorrer seus funcionários da maneira mais simpática e generosa. Mazzaropi foi de uma grandeza e de muita importância à cultura brasileira, pois foi o único a conseguir capitalizar milhões e milhões de espectadores, trazendo muitas divisas para o cinema brasileiro, bem como representando um peso enorme em prol daquilo que ele tanto amava, o Cinema Nacional" (Ibid., p. 34).

no vídeo³⁶³. Luiz Carlos utilizou-se aí de jornais de época que buscaram noticiar sobre a estreia do "cômico paulista" na televisão³⁶⁴ e, como se vê, a partir desse momento as primeiras experiências artísticas de Mazzaropi foram elevadas à condição de fundamentos de seu sucesso posterior.

No sexto, sétimo e oitavo capítulos do livro, respectivamente intitulados, *Os primeiros filmes na Cia. Vera Cruz, O artista com Massaini* e *A PAM Filmes e sua trajetória*, Oliveira descreveu as circunstâncias de produção e o enredo de cada um dos filmes em que Mazzaropi trabalhou até o ano de 1980, quando veio a falecer³⁶⁵. Este longo período narrativo em seu livro figura recheado de imagens de arquivo relativas aos cartazes das películas e, também, a momentos das filmagens.

Finalmente, em *Adeus a Mazzaropi*, seu penúltimo capítulo, o autor passou em revista a situação dramática de Mazzaropi por causa do agravamento de sua doença, descrevendo detalhadamente quais os amigos do cineasta estiveram presentes no Hospital Albert Einstein, em São Paulo, onde ficou internado por 26 dias até sua morte. Em determinado ponto, transcreveu um depoimento do cantor e apresentador Ronnie Von, colhido a 28 de janeiro de 1986, sobre Mazzaropi³⁶⁶, bem como um de Geny Prado³⁶⁷, dentre outras pessoas que conheciam e/ou trabalharam com o artista.

Após a leitura atenta da obra de Oliveira, ficou evidente que boa parte das informações em que se baseou à escrita não foram devidamente referenciadas, o que pressupôs que façam parte do próprio conhecimento e da vivência do autor junto a Mazzaropi. Além disso, foi recorrente a utilização de depoimentos, colhidos à época do lançamento do livro pelo autor, bem como a citação de algumas entrevistas concedidas por Mazzaropi a certos veículos de comunicação, para a confecção narrativa. Com isso, o livro de Luiz Carlos, embora tenha sido estruturado ao acompanhamento da trajetória artística de Mazzaropi do início até o ano de 1980, em termos da construção do discurso propriamente dito, não apresentou qualquer preocupação na questão do tratamento temporal, recorrendo, a cada capítulo, a eventos ocorridos *a posteriori*, para explicar certo período de tempo passado. Obra de caráter biográfico, sua leitura acabou por revelar, no entanto, certo tom peculiar às hagiografias, fazendo de Mazzaropi um *santo*

³⁶³ OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **Mazzaropi**..., op. cit., p. 38.

³⁶⁴ Ibid., p. 38-40.

³⁶⁵ Ibid., p. 43-125.

³⁶⁶ Ibid., p. 130.

³⁶⁷ Ibid., p. 131.

de grande sucesso de público no cinema. Porém deve-se compreender a perspectiva do autor, motivado à escrita em homenagem ao artista.

O ARTISTA DO PVO: MAZZAROPI E JCA TATU NO CINEMA DO BRASIL

Eva Paulino Bueno esteve de volta ao Brasil para suas pesquisas dos filmes de Amácio Mazzaropi nos de 1993 e 1994. Casada com Terry Caesar, à época pesquisador pela Guggenheim Foundation, em que empreendia trabalho sobre a situação da universidade norte-americana, Bueno acompanhou seu marido em viagem ao Brasil para investigações científicas. Durante aqueles anos, aproveitou como pôde seu tempo a fim de assistir e ler tudo quanto encontrou pela frente relacionado ao universo mazzaropiano. De volta aos Estados Unidos da América, quando seu *O artista do povo* ganhou um ponto final, não demorou a ser publicado no Brasil (em 1999) pela Editora da Universidade Estadual de Maringá (Eduem), com tradução de Thomas Bonnici. Originalmente, o texto foi todo escrito em língua inglesa.

A partir de um Prefácio (escrito pela própria autora), a estruturação da obra de Eva Paulino seguiu, antes de qualquer coisa, suas problematizações acerca da trajetória de Mazzaropi no cinema, tendo como pano de fundo aquilo que se convencionou chamar de "História do Cinema Brasileiro". Ao todo foram elaborados seis capítulos: (I) *As aventuras de Jeca Tatu: classe, cultura e nação;* (II) *Entre a vaca e o caminhão: o processo de transformação nos primeiros filmes de Mazzaropi;* (III) *O ser dividido: definindo o Brasil por língua, raça e origem;* (IV) *"Santa ignorância!" ou a história... mais ou menos...;* (V) *Eu acredito em tudo: na religião, no misticismo, em Deus, no diabo e na égua branca;* (VI) *Acordeões, beijos e chulé: o gênero e o corpo cósmico nos filmes de Mazzaropi*³⁶⁸.

Sem pretensão de esgotar as discussões aí desenroladas, vamos nos debruçar aqui sobre as ideias-chave que as compuseram, na tentativa de delinear um quadro geral atinente ao movimento interpretativo empreendido por Bueno ao longo de sua obra. Numa só pergunta: como Eva Paulino buscou abordar e construir seu estudo sobre o cinema de Mazzaropi?

O primeiro capítulo girou em torno à análise das ideias de "classe", "cultura" e "raça" como surgem nos filmes de Mazzaropi. Em verdade, numa observação mais

³⁶⁸ BUENO, Paulino Eva. ***O artista do povo...***, op. cit., s/p (Sumário)

atenta, pode-se dizer que o teor desse capítulo não deveria ser assim simplificado. Partindo de uma breve apresentação da trajetória artística de Mazzaropi, a autora buscou tecer interpretações das temáticas trabalhadas de maneira cômica pelo artista em alguns de seus filmes após a fundação em 1958 da PAM Filmes, feitos sob a égide da discussão daquelas ideias, comparativamente ao cenário das obras confeccionadas, na mesma época, pelos integrantes do movimento chamado "Cinema Novo".

Assim, no que se refere às produções de Mazzaropi, foram objetos de sua análise as películas *Puritano da Rua Augusta* (1965) e *Jeca e seu filho preto* (1978), tomadas como exemplares à observação das categorias elecandas. Já com relação aos filmes pertencentes ao "Cinema Novo", figuraram obras como *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte; *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; e, por fim, *Bye bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues. A interpretação levada a cabo pela autora consistiu, basicamente, em partir da descrição dos enredos de cada um desses filmes a fim de compará-los e, assim, notar qual o tratamento dado por cada película àquelas ideias.

Para fechar toda a discussão mobilizada no decorrer desse primeiro capítulo, Bueno retomou o conjunto das obras realizadas por Mazzaropi desde a sua estreia pela Companhia Vera Cruz até o ano de 1980, em que havia já duas décadas de produções pela PAM Filmes, e dividiu esse conjunto em duas fases. Na primeira, dos filmes nos quais Mazzaropi trabalhou como ator, isto é, a contar de *Sai da Frente* (1951 - ano de produção) até *Chico Fumaça* (1957), em que prevaleceu a tematização da dicotomia cidade / campo e dos enfrentamentos do homem do campo na cidade, no processo reconhecido de êxodo rural. Na segunda, iniciada a partir de 1958, com a fundação da PAM Filmes, inaugurada com o lançamento de *Chofer de Praça* (1958 - ano de produção e lançamento), fase na qual "reconstrói-se o drama que os brasileiros do interior vivem para se localizar na nova ordem [...] e se estabelecer nas cidades grandes"³⁶⁹.

Em *Entre a vaca e o caminhão: o processo de transformação nos primeiros filmes de Mazzaropi* (capítulo segundo), o que Eva Paulino objetivou foi, especificamente, a análise do universo dos primeiros filmes de Mazzaropi, realizados por intermédio da Companhia Vera Cruz. A questão a ser apontada, por nós, é da ordem

³⁶⁹ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 19.

da estrutura narrativa elaborada pela autora. Em outras palavras: o problema é a orientação imposta ao discurso pela problematização levada a cabo. Basta observar a descrição de Bueno quanto aos seus objetivos principais:

Conforme os objetivos deste estudo [do capítulo II], considero os filmes pré-1958, nos quais Mazzaropi foi o ator principal, como filmes da primeira fase mazzaropiana. Os três primeiros, *Sai da frente* (1951), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953), foram produzidos pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em 1956, Mazzaropi apareceu em *O gato da madame*, produzido e distribuído pela Companhia Cinematográfica Brazil Filmes Ltda, e em *A carrocinha*, produzido e distribuído pela Fama Filmes. Os três filmes seguintes, *Fuzileiro do amor* (1955), *O noivo da girafa* (1956) e *Chico Fumaça* (1956) foram produzidos e distribuídos pela Cinedistri. Embora esses filmes tenham diferentes autores, diretores e produtores, são uma fonte importante para entender o trabalho posterior de Mazzaropi, já que lhe proporcionam a oportunidade de aprender a arte de fazer cinema e de fazer experiências com tipos humanos e com a linguagem usada em filmes, os quais posteriormente são escritos, dirigidos e produzidos por ele. É possível dizer que, em cada filme, ele fez experiências com as feições, os olhares, o sotaque e assuntos específicos, até fazer tudo convergir à figura do caipira, o qual, mais tarde, definiria em tons mais nítidos e precisos³⁷⁰.

Ou seja: o fato de a autora não tomar essas manifestações artísticas em análise, baseada em suas respectivas dimensões históricas, permitiu que se pensasse nessa "primeira fase mazzaropiana" como tão somente um período de tempo à preparação de Mazzaropi para aquilo que ocorreria tempos depois, após a criação da PAM Filmes em 1958. Inegavelmente, essa "primeira fase" foi de aprendizado para o artista. Porém não se pode lançar o olhar em retrospecto ao processo histórico em busca de elementos que se sabe vão confirmar (como?) os eventos ocorridos *a posteriori*. Por uma questão de destino? Esse foi, portanto, ao que parece, um modo de leitura equivocada do conjunto dessas obras, porque determinista. Ilusório, no limite. A autora tomou em conta, como fica explícito na leitura da passagem citada, seu próprio ponto de vista, isto é, sua perspectiva nos anos de 1990, de alguém que já sabia o *fim dessa história*.

No capítulo III, intitulado *O ser dividido: definindo o Brasil por língua, raça e origem*, Eva Paulino buscou analisar as narrativas filmicas de algumas obras de Mazzaropi, a partir das categorias "língua" (ou "linguagem"), "raça" e "origem". Após a indicação de com quais filmes iria trabalhar - *O fuzileiro do amor* (1955), *Jeca Tatu* (1959), *Casinha Pequenina* (1962) e *O Lamparina* (1963) -, a autora afirmou:

³⁷⁰ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 33-34.

Enfocarei neste capítulo as várias maneiras mediante as quais esses filmes apresentam as tensões raciais, como propõem uma solução e como, no caso do filme mais carregado racialmente, *Jeca e seu filho preto*, pela incapacidade de dar uma resposta às questões levantadas, consequentemente a história simplesmente desmorona³⁷¹.

Note-se que, neste ponto, Eva Paulino aproximou-se em boa medida da perspectiva crítica de Jean-Claude Bernardet a respeito de *Jeca e seu filho preto*³⁷². Para ambos, o que ocorre ao final da película não passa de um (como disse Bernardet) "esvaziamento" da problemática central (o racismo) apontada no decorrer da narrativa filmica. Porém este aspecto, em Bueno, trouxe ainda outras consequências, conforme apontou na seguinte passagem:

Essas complicações podem não ser desconhecidas em outros países. O fato de que elas aparecem num filme brasileiro não as constitui assunto exclusivamente brasileiro. O que as faz menos brasileiras e mais mazzaropianas é o fato de que nesses filmes o conceito "raça" é tão fluido que, na maioria das vezes, nenhuma categoria racial é suficientemente estável para ter qualquer utilidade. Até a categoria "caipira", que talvez funcionasse como base para a construção de outras categorias, facilmente pode transformar-se em alguma outra coisa. Bom exemplo é o filme *O Lamparina*, no qual uma família caipira chega ao Nordeste brasileiro e tenta imitar os bandidos do lugar. Os membros da família o fazem tão bem que são considerados bandidos mesmo. É também interessante observar como em outros filmes raça transforma-se em classe e, por sua vez, classe é usada para discutir política e história. Neste capítulo estabeleceria as bases sobre as quais se constrói essa prática discursiva. Estou interessada principalmente em investigar como cada texto fala aos outros e como o dilema apresentado em determinado filme pode ter sua solução proposta em outro, como se os filmes estivessem num processo de diálogo constante³⁷³.

Desse modo, delineou-se aí os objetivos principais do capítulo, à luz da categoria analítica de "raça". Haveria, pois, certo discurso entretecido aos filmes, com base nesse conceito, o qual de algum modo os interligaria, se não a todos, ao menos em boa parte. Já a questão da "linguagem" e da "origem", segundo a autora, são trabalhadas de modo peculiar nos filmes de Mazzaropi, à medida em que, como buscou ressaltar, "raça transforma-se em classe e, por sua vez, classe é usada para discutir política e história". Entretanto, embora tenha utilizado como exemplo *O Lamparina*, o filme sobre

³⁷¹ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 77.

³⁷² Tal perspectiva foi analisada no Capítulo II desta dissertação, a partir da seguinte crítica: BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. **Última Hora**, 22-23/7/1978, p. 11.

³⁷³ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 78.

o qual Eva Paulino debruçou-se a fim de discutir questões relacionadas às categorias de "linguagem" e "origem" foi *Meu Japão Brasileiro* (1964). Tendo como pano de fundo a questão da "origem", também neste caso as categorias de "linguagem" e "raça" se fazem entrelaçadas ao "esvaziamento" - tal como teria dito J-C. Bernardet:

Além do efeito cômico, o escárnio da língua japonesa tem como objetivo fazê-la menos ameaçadora aos brasileiros que não a entendem. Degradando a língua japonesa a um mero objeto ridículo, Fufuca e os outros brasileiros ou a esvaziam de todo o seu potencial político ou a "traduzem" para a língua portuguesa. É relevante notar que nas únicas vezes em que os japoneses falam sua língua durante a discussão sobre a criação da cooperativa, Fufuca imediatamente imita os sons japoneses e os transforma em uma palavra brasileira. Nesse mesmo encontro, sua boa vontade de trabalhar junto a todos os agricultores nesse empreendimento parece estranhamente vazia, especialmente quando, de um lado, após zombar dos japoneses, manda a esposa calar-se, por ser ignorante, e, de outro lado, elogia a professora que aprova sua ideia³⁷⁴.

Vê-se, com isso, por quais caminhos as interpretações de Bueno seguiram no terceiro capítulo de sua obra, a partir de certos eixos norteadores do debate. Nesse sentido, outro bom exemplo do expediente da autora é a análise que empreendeu com relação a *Chico Fumaça* (1957). Pensando a categoria da "linguagem", Eva Paulino esclareceu que, na trama, há indícios claros que a evidenciam como algo que chama atenção para outros tipos de linguagens que devem ser levadas em conta nos seus tantos níveis. A personagem principal, Chico (Mazzaropi), não sabe ler nem escrever, trata-se de um homem analfabeto, mas, não obstante, *lê* corretamente os sinais de perigo quando percebe que o trem de sua cidade percorrerá um caminho no meio do qual há uma ponte caída. Chico corre para avisar ao maquinista, a tempo de evitar o acidente³⁷⁵. Bueno

³⁷⁴ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 85.

³⁷⁵ "O filme apresenta o problema da linguagem em vários níveis. Primeiro, há a habilidade de Chico entender os animais e falar com eles. Para essa linguagem não há tradução no mundo humano. Chico é analfabeto e recebe aulas de primeiro grau na escola onde sua namorada é professora. O fato de ser analfabeto é o elemento que o caracteriza, como sua futura sogra esclarece. Por outro lado, Chico pode "ler" os sinais de perigo na noite em que ele consegue parar o trem de passageiros antes que chegue à ponte caída. A história parece dizer que há outros níveis de leitura que precisam ser considerados. Prescindindo completamente da escrita, Chico pode ler sinais que outras pessoas ignoram. Tal fato lhe possibilita ajudar a prender os criminosos que toda a cidade estava, havia muito tempo, tentando deter. Nesse nível, a competência na linguagem significa a habilidade de "ler" os textos diferentes que formam a vida na sociedade. Tal leitura jamais pode ser uma atividade passiva, porque prepara o personagem para agir sobre os acontecimentos assim que uma mensagem é decodificada. Num segundo nível, há a enunciação da linguagem em si, ou o que cada personagem fala. Nesse caso, a linguagem ou é compreendida em linguagens diferentes ou nas características diferentes de uma linguagem. No início da história, o português de Chico é a modalidade caipira, quer no sotaque, quer na gramática. No Rio de Janeiro, a disparidade entre seu sotaque e o dos cariocas é dissonante. No fim da história, porém, o

utilizou, como se vê, daquelas três categorias de leitura - "linguagem", "raça", "origem" - para interpretar as obras em que Mazzaropi trabalhou no início de sua carreira no cinema.

Em *"Santa ignorância!" Ou a história... mais ou menos...*, talvez o capítulo mais interessante escrito por Bueno, o objetivo girou em torno da interpretação dos modos como a história (do Brasil) é representada - na grande maioria das vezes, como pano de fundo na narrativa fílmica - nas seguintes obras: *Candinho* (1953), *Casinha Pequenina* (1962) , *O Lamparina* (1963), *O puritano da rua Augusta* (1965), e *Jeca e a égua milagrosa* (1980). Para a autora, nesses filmes, especificamente, há "uma tentativa de explicar o Brasil, o país e a nação, seu povo e seus problemas e, de modo especial, as grandes implicações políticas dos problemas apresentados"³⁷⁶. Bueno apostou em que as obras referidas possam ser vistas como "exercícios de utopia"³⁷⁷, na medida que, não propondo resoluções definitivas, trabalham a partir de possibilidades. Nessa medida, essas películas trouxeram à tona, supôs-se, uma espécie de "história mazzaropiana" a respeito do processo histórico vivido pelo país à época da produção/exibição de cada uma. A característica unificadora desse conjunto consiste, segundo Eva Paulino:

[...] no ponto de vista do homem rural (sempre representado por Mazzaropi), ou do caipira, que não recebeu educação formal e que não participa plenamente da dinâmica do Brasil moderno. O ponto marcante envolvendo a noção de Brasil, filtrada na população caipira através do mecanismo da transmissão oral, é uma mistura de fatos hodiernos e crenças folclóricas mais antigas. Isso explica por que a "história", nos filmes de Mazzaropi, vem misturada aos mitos, às concepções populares sobre figuras históricas e, às vezes, aos preconceitos arraigados na cultura brasileira de modo geral, e na caipira em particular.³⁷⁸.

Porém não é seria o caso de afirmar que Mazzaropi trabalhou e/ou produziu "filmes históricos". Quanto a isto, Bueno pontuou que o fato de serem todas comédias faz dessas películas algo não característico ao que geralmente se entender por "filmes históricos". No entanto, a autora não evidencia ao seu leitor quais os sentidos possíveis da expressão. Destacou, contudo, que isso nada tem a ver com o pensamento de que, por serem comédias, os filmes de Mazzaropi não trabalham com "problemas sérios",

sotaque de Chico parece ter evoluído para algo aproximado ao carioca dos personagens nativos da cidade" (BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 88-89).

³⁷⁶ Ibid., p. 105.

³⁷⁷ Ibid., p. 106.

³⁷⁸ Ibid.

relativamente à "história" do país. "De fato", escreveu, "embora a finalidade seja provocar o riso no público, seus filmes tratam de problemas básicos da história brasileira", como por exemplo, "a existência da escravidão, o conflito entre as culturas urbana e rural, as profundas diferenças regionais no Brasil, a luta para manter o Brasil livre de influências norte-americanas e as ligações sentimentais com Portugal, entre outros"³⁷⁹.

Ainda mais especificamente, anotou a autora, o interesse neste capítulo foi o de discutir "as maneiras e as formas pelas quais Mazzaropi apresenta a história passada e presente do Brasil e analisar como, através dessa apresentação, ele faz comentários políticos que são, ao mesmo tempo, mordazes e satíricos e, às vezes, mais humanos e conciliatórios"³⁸⁰. Comentários históricos e políticos. Por exemplo, como no início da película *Chofer de Praça* (1958), em que Jeca e sua esposa seguem viagem até São Paulo e, na descida do ônibus, surpreendem-se com seu cão - que viajara junto, sem eles o saberem até então - carregando uma pequena mala cheia de ossos. Na perspectiva de Bueno, esses ossos que o cachorro levava em sua mala representam não outra coisa senão "a ligação do homem do campo com o seu ambiente rural e natural"³⁸¹. Quer dizer:

É compreensível, portanto, que o cão traga os ossos (o passado ou os ancestrais) para a cidade. A totalidade da compreensão do mundo baseia-se naquilo que os ancestrais lhe passaram. Recusar trazer esses objetos quando vem para a cidade significaria a perda total e sua visão de mundo e sua cultura. [...] é realmente o conjunto de crenças do homem do campo que o apoia nos períodos difíceis que passa em sua estada na cidade³⁸².

Este seria um exemplo de metacomentário cinematográfico com relação à realidade *passada*. Eva Paulino estava interessada, igualmente, na apresentação que fizera Mazzaropi da "história presente do Brasil". Por este motivo, considerou que "a natureza do comentário histórico e político pode ser muito diferente dessa ligação com a tradição"³⁸³ tal como evidenciada pela análise do comentário fílmico naquele último

³⁷⁹ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 107.

³⁸⁰ Ibid., p. 108.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Ibid., p. 108-109.

³⁸³ Ibid., p. 109.

caso. Assim, na interpretação de outro exemplo, a autora possibilitou ao seu leitor considerar o seguinte:

Em *Jeca e a égua milagrosa*, por exemplo, parece que a história é a comédia absurda de um louco da cidade obrigado a se “casar” com uma “égua com quem foi visto conversando”. Nessa situação absurda, vários assuntos enfrentados pelo povo brasileiro são discutidos. O conflito entre duas facções religiosas, suas técnicas e maneiras para atrair e dominar o povo simples da cidade, são reflexos da situação brasileira no fim da década de 70, ou seja, após 16 anos de ditadura, quando as forças democráticas no Brasil estavam tentando se libertar daqueles anos de obediência forçada, durante os quais fingiam não enxergar o absurdo praticado pelos ditadores contra o povo brasileiro. O episódio adquire tonalidades de realismo mágico usado para melhor clarificar uma situação verdadeira, mas absurda. O filme de Mazzaropi é outra versão do milagre econômico brasileiro engendrado à custa de volumosos empréstimos de dinheiro do exterior. O animal é tão bonito e tão maravilhosamente incrível quanto o milagre econômico o foi para o povo brasileiro, que não tinha outra escolha a não ser “casar-se” com ele. O comentário político, não menos forte porque realizado de maneira engraçada, mostra que, se seguirmos as proposições absurdas ditadas pelos poderosos, cuja intenção é permanecerem agarrados ao poder, acabaremos “casando com a égua”³⁸⁴.

Dessa feita, portanto, o "comentário político" ao qual a autora teceu referências dizia respeito à "história presente do Brasil" e não mais relacionada à "tradição" caipira. Diante dessas questões pode-se afirmar que a maneira pela qual, em seu quarto capítulo, Eva Paulino buscou interpretar algumas das obras cinematográficas de Mazzaropi foi vê-los (ou *lê-los*) como metacomentários á história referente do Brasil *passado* e *presente*. Nesse sentido, ainda que Mazzaropi não tenha produzido "filmes históricos", subjaz às suas películas, em acordo com Bueno, uma "história mazzaropiana" possível a respeito do país e de suas várias circunstâncias ligadas ao processo histórico de cada época. Porém, como a autora alertou ao seu leitor, já no final do capítulo:

A história proposta nos filmes de Mazzaropi não constitui, de forma alguma, uma cópia fiel, ou uma tentativa de apresentação, no cinema, de episódios dos livros de história do Brasil que conhecemos. O que esses filmes fazem é uma aplicação, aqui e ali, de pequenas “tiradas históricas,” comentando sobre coisas que ou aconteceram, ou devem ter acontecido, ou poderiam ter acontecido. Logicamente, o texto mazzaropiano tem tanto direito de fazer isso como qualquer outro texto, já que, como sabemos de sobra, a História é uma versão dos fatos, que muda dependendo de quem a conta. Outro aspecto interessante desses textos filmicos é que eles demonstram amplo

³⁸⁴ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 109.

conhecimento de um aspecto muito importante da cultura que apresentam, ou seja, a inabilidade, ou decisão, ou contingência de nunca atacar os problemas pela frente. Nenhum desses filmes propõe uma confrontação direta ou um método “revolucionário” pelo qual os oprimidos e os pobres pudessem se rebelar contra os opressores. Ao contrário, a solução proposta está baseada na resistência que não chama atenção para si mesma. É a resistência que poderia ser interpretada como conformismo, mas que, apesar de tudo, ajuda o oprimido a manter sua posição e alcançar seu objetivo. [...] Agora, nos últimos filmes, os personagens aprenderam o que, na verdade, sempre souberam, desde Aparício de *Sai da frente*: com jeitinho, tudo se resolve. Tomados como leitura de Mazzaropi sobre a situação do povo brasileiro, seus últimos filmes revelam uma compreensão melhor dos problemas nacionais e uma apreciação renovada da resistência dos pobres às maquinações dos poderosos³⁸⁵.

Em *Eu acredito em tudo: na religião, no misticismo, em Deus, no diabo e na égua branca* (penúltimo capítulo), Eva Paulino Bueno preocupou-se com os desdobramentos da análise da temática da "religião" em algumas películas mazzaropianas. Para Bueno, "a preocupação de Mazzaropi com assuntos religiosos está presente em quase todas as suas obras e pode ser vista em razão do interesse crítico nas transformações que ocorriam diariamente no mapa religioso do Brasil"³⁸⁶. Desse modo, a autora buscou interpretar em vários filmes a representação de cultos religiosos dos mais diversos que, em alguma medida, acabam por se entrecruzar de algum modo nas práticas de padres, pais de santo, etc. Porque "a religião católica presente no Brasil", por exemplo, "não existe em forma 'pura'. Frequentemente é uma mistura de dogma católico e crenças de origem africana e ameríndia"³⁸⁷.

Assim, segundo Bueno, no embate existente entre um Brasil pré-moderno, místico e rural, em que figuram personagens como benzedores e chefes espíritas, e o Brasil *moderno* no sentido da representação da religião (católica romana) organizada, "os filmes de Mazzaropi constroem uma discussão sobre a dinâmica [da] redefinição da orientação religiosa do país, mas também sobre seu direcionamento cultural e estético"³⁸⁸. Dessa forma, em relação às películas propriamente ditas, a autora opera um tipo de interpretação tal como pode ser evidenciada na seguinte passagem:

Há evidentemente aquela infinita repetição de fórmulas religiosas como “Se Deus quiser” ou “Deus vai ajudar a gente” e suas muitas

³⁸⁵ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 143; 145.

³⁸⁶ Ibid., p. 148.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid., p. 149.

variações. Há a crença no Deus onipotente que, afinal de contas, interfere no mundo e distribui a verdadeira justiça, castigando os maus e premiando os bons. A invocação do nome de Deus não significa que a divindade seja mantida longe do povo, já que na mesma história os personagens rezam a um santo da religião católica enquanto os “espíritos” entram no corpo de uma pessoa (*Jeca e seu filho preto*, 1977) ou de um animal (*Jeca e a égua milagrosa*, 1980). Em *Jecão ... um fofoqueiro no céu* (1977), Jecão é morto no início do enredo e passa o tempo entre o céu e a terra para ajudar sua família a descobrir os verdadeiros assassinos. Muitas personagens tradicionais da Igreja católica aparecem em vários filmes. Há muitos padres: alguns são bons e eticamente corretos (*Casinha pequenina*, 1962); outros, nem tanto. Há também um impostor vestido de padre em *O grande xerife* (1971). Em *Jeca contra o capeta* (1975) há no enredo um padre a quem tudo precisa ser dito para executar as tarefas, e um grupo de três padres que lutam fisicamente contra os maus elementos. No final de *O puritano da Rua Augusta* (1965) aparecem algumas freiras para dar uma opinião decisiva, enquanto que, em *Jeca e a freira* (1967), a freira é a personagem mais importante na história. Há vários episódios de “possessão de espíritos” nos filmes *Jecão ... um fofoqueiro no céu*, *Jeca e seu filho preto* e *Jeca e a égua milagrosa*. Finalmente há os rituais de macumba em muitos outros filmes³⁸⁹.

Claramente, o objetivo principal de Eva Paulino era, pois, a afirmação segundo a qual, nos filmes de Mazzaropi, nenhuma das práticas religiosas existentes no país possuía privilégios. As películas traziam à tona justamente a mistura, e aos líderes religiosos o tratamento era sempre irreverente, a tal ponto de sempre serem colocados sob a suspeita de abusarem de suas posições de poder sobre os crentes em geral, para obtenção de lucro pessoal. Com isso, uma vez mais, Bueno, ao que parece, empreendeu uma leitura as obras filmicas como um metacomentários de uma realidade referente mais ampla. Por esse motivo, comentou, sobre aquelas características da narrativa cinematográfica, que "até nesse ponto a obra de Mazzaropi está em consonância com a situação religiosa brasileira. [...] atualmente o Brasil é um campo extraordinário para o estudo do desenvolvimento das religiões trazidas ao Novo Mundo, como também das suas mutações em outras"³⁹⁰. Inegavelmente, este tipo de contextualização dos debates promovidos pela autora no decorrer dos capítulos de seu livro, era consequência da orientação sociológica de seu olhar sobre a pesquisa.

Acordeões, beijos e chulé: o gênero e o corpo cósmico nos filmes de Mazzaropi foi apresentado pela autora como capítulo que encerra sua investigação sobre o cinema de Mazzaropi. Nele, os objetivos analíticos giraram em torno da representação do corpo

³⁸⁹ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 149-150.

³⁹⁰ Ibid., p. 150.

físico ("cósmico") nas películas, a revelarem certos tipos de abordagens cênicas correlacionadas à questão dos gêneros (masculino e feminino). A autora delineou, a partir disso, um quadro a respeito do assunto, e afirmou:

Um apanhado geral abrangendo qualquer um desses filmes mostra que neles não há lugar nem para o corpo humano nu nem para pessoas “indecentemente” vestidas. Além disso, os corpos são mantidos a certa distância um do outro: os pais não tocam os filhos; jamais os maridos e as mulheres se abraçam; os noivos não se beijam; a roupa é habitualmente casta. Todavia, os filmes fascinam pela apresentação do corpo e mostram suas várias formas de modo que se pode discuti-lo como veículo para a apresentação do gênero. Nota-se que a apresentação de homens e de mulheres é construída através de uma dinâmica extremamente complexa, revelando aspectos do corpo nos quais as ideologias econômicas, classistas e raciais lutam para prevalecer. No processo de apresentar essas ideologias, os filmes constroem o corpo como uma entidade física (cósmica), espiritual e política (brasileira)³⁹¹.

A interpretação de Bueno, com relação ao corpo masculino nos filmes (evidentemente, apresentado em boa parte do tempo pelo corpo do próprio Mazzaropi ao interpretar suas personagens), seguiu algumas assertivas retiradas da obra de Mikhail Bakhtin³⁹². Em vários filmes o corpo masculino é não contracenado em relação ao corpo feminino, mas, por exemplo (como em *Sai da Frente*, 1952, dentre outros), com máquinas e/ou animais. Ou seja, desvela-se por essa via a dimensão grotesca descrita por Bakhtin, "o corpo que não está separado do resto do mundo"³⁹³. Citando esse que é um dos mais importantes teóricos da literatura contemporânea, a autora escreveu:

O corpo do caipira, especialmente aquele representado por Mazzaropi, parece ser um *continuum* entre o corpo humano e o corpo animal. Em *Sai da frente*, há uma ligação entre Aparício e seu cão; em *Candinho*, entre Candinho e os animais com os quais ele conversa; em *O noivo da girafa*, a confusão entre o corpo humano e o corpo animal é tão grande que o sangue de um é confundido com o sangue do outro. Em outras palavras, essa dimensão expõe o que Bakhtin descreve como o grotesco arcaico, aquele que “jamais está acabado, um corpo sempre em via de ser transformado, a ligação na cadeia de desenvolvimento genético, ou melhor, duas ligações mostradas no lugar preciso onde se penetram”. É o “corpo cósmico”, o “corpo aberto e inacabado (morrendo, nascendo), que não está separado do mundo por fronteiras

³⁹¹ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 173-174.

³⁹² No seu livro, Eva Paulino Bueno tece referências a uma tradução inglesa da obra do estudioso russo. Porém pode-se consultar a mesma obra, não obstante, com algumas variações de paginação, pela seguinte edição: BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. - São Paulo: Hicitec, 2013.

³⁹³ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 174.

claramente definidas; ele é misturado ao mundo, aos animais e aos objetos”³⁹⁴.

O discurso sobre o corpo, nas películas, segundo a autora, possui ainda uma outra característica. Geralmente, o comentário sobre corpo é realizado por intermédio das músicas - como partes das narrativas fílmicas. Para Bueno, fica claro que nesses filmes, “onde o corpo nu é um tabu, as canções e a música são um poderoso meio para falar sobre o corpo de forma mais aberta. As canções então representam uma maneira de ‘socializar’ o corpo”. Com base nessa assertiva, Eva Paulino debruçou-se sobre as obras *O fuzileiro do amor*³⁹⁵, *Tristeza do Jeca* e *Betão Ronca Ferro*. Sua preocupação na abordagem dessas obras e das letras das canções foi, claro, perscrutar o modo pelo qual essas músicas nas películas apresentavam os corpos masculinos e femininos. Assim, como comentário ao metacomentário das películas, Bueno fechou seu capítulo, após as análises fílmicas, com a seguinte consideração:

Em conclusão, pode-se dizer que, nos filmes de Mazzaropi, o corpo humano, dividido obviamente em masculino e feminino, sujeito às vicissitudes e exigências naturais, disciplinado pelas normas sociais que lhe exigem conduta apropriada, é um corpo cósmico e histórico ao mesmo tempo. [...] O corpo, tanto o masculino como o feminino, aprende suas funções dentro da sociedade e encaixa-se dentro do gênero que lhe cabe (ou não lhe cabe, mas do qual não consegue livrar-se), através de exercícios de socialização e coerção³⁹⁶.

Pelo que se viu até aqui, as abordagens de Eva Paulino Bueno na confecção dos capítulos (ensaios) que compuseram sua obra, levaram em conta uma gama variada de referências, teóricas e metodológicas, propondo problemas inovadores acerca do cinema de Mazzaropi. É significativo que alguns apontamento da autora tenha sido direcionados para as atuações de Mazzaropi enquanto ator. Não se pode deixar de lembrar que a pesquisa e posterior escrita do trabalho de Bueno foram realizadas nos meados dos anos

³⁹⁴ BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 174.

³⁹⁵ Como exemplo podemos citar a seguinte passagem, que dá margem à consideração sobre a interpretação da autora relativamente ao corpo apresentado por intermédio de canções, na película *O fuzileiro do amor* (1955): “Embora vestido de uniforme militar, José Ambrósio imita a figura feminina, dançando ao redor de um poste com passos “de mulher”. A letra da música se concentra no corpo de maneira obsessiva, ou seja, gira em torno da diferença entre o homem e a mulher, os perigos do corpo sexualizado e os resultados do sexo, tais como o casamento e as dificuldades da vida conjugal. A canção diz, em outras palavras, que o sexo pode levar a pessoa à morte, que o homem pode ser comido por uma mulher e, na última estrofe, que o corpo fede e apodrece” (BUENO, Paulino Eva. **O artista do povo...**, op. cit., p. 181).

³⁹⁶ Ibid., p. 209-210.

1990. Publicadas em 1999. Num contexto mais amplo das pesquisas nessa época, quem pesquisava o cinema de Mazzaropi?

MAZZAROPI: O JECÀ DO BRASIL

Fruto de uma dissertação de mestrado defendida em meados dos anos de 1990 pelo Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Haydeé Dourado de Faria, o livro *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*, de Glauco Barsalini, publicado em 2002 pela Editora Átomo, traz à tona questões que envolvem o cinema de Mazzaropi a um contexto mais amplo (econômico, político e cultural), atinente à sua época - ou seja, dos anos de 1950 até 1980.

Parece curioso pontuar que, originalmente, o trabalho de Barsalini intitulou-se *Amácio Mazzaropi: crítico de seu tempo*³⁹⁷. Certamente, tal subtítulo não foi pensado ao acaso; e igualmente, não foi depois modificado sem alguma expectativa (editorial). Pelo contrário. Fazia muito sentido aquele primeiro subtítulo, na medida em que a proposta de investigação do estudioso girou em torno do estudo aprofundado a respeito da personagem "Jeca" criada nos cinemas por Amácio Mazzaropi, em sua relação com o contexto social, cultural, político e econômico atinente a cada período em que fora personificada. Para Barsalini:

Símbolo das raízes, origens dos cidadãos brasileiros, sobretudo paulistas, Mazzaropi canalizava, com genialidade, as angústias de uma população em eterno processo de embates e mutações econômicas, sociais, políticas, intelectuais e culturais, para a paz do riso, da alegria e da felicidade, que somente os efeitos cômicos de sua personagem podiam gerar³⁹⁸.

É preciso considerar que Jeca de Mazzaropi veio à tona num cenário cinematográfico peculiarmente conformado entre as décadas de 1950 e 1960, em que o homem do campo, visto desde os anos de 1920 e 1930 como "puro", sinônimo de "brasiliade", passou a representar, no entanto, o lado "arcaico" do mundo em processo de urbanização/modernização, portanto em contraponto à cidade, vista pelos cineastas da época como "agressiva"³⁹⁹.

³⁹⁷ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 20.

³⁹⁸ Ibid., p. 19.

³⁹⁹ Ibid.

Nesse sentido, Barsalini buscou identificar tal contexto, ao afirmar que essa personagem "vem principalmente de encontro a esse momento histórico que vive o Brasil: é o pobre e 'puro' matuto, obrigado a trabalhar com as diferenças para vencer na vida, frente ao desumano sistema capitalista que a ele se impõe"⁴⁰⁰. Na construção de Jeca por Mazzaropi, ao contrário do que se poderia imaginar, a personagem não adquiriu, segundo o autor, "uma forma monolítica, pois o tempo todo inventa e reinventa sua inserção nas mudanças sociais de cada década"⁴⁰¹. A partir do delineamento dessas hipóteses torna-se possível compreender o porquê dos principais objetivos da investigação de Glauco Barsalini.

Estruturalmente, seu trabalho organizou-se do seguinte modo: *Influências artísticas* (primeiro capítulo); *O cineasta* (segundo); *Novos tempos: (1) oposição silenciosa; (2) quem manda em mim sou eu; (3) o povo não é burro* (terceiro); e, por fim, o capítulo *O Jeca do Brasil*. Na *Introdução*, basicamente, Barsalini expôs ao seu leitor as questões até aqui apontadas sobre o cinema de Mazzaropi. Vamos agora nos debruçar sobre qual o movimento interpretativo empregado pelo autor, com vistas aos seus objetivos estruturais de pesquisa.

Em *Influências artísticas*, Glauco Barsalini buscou descrever, como sugere o título do capítulo, as principais influências de Mazzaropi que, por assim dizer, teriam sido "sintetizadas" na sua apropriação da personagem Jeca Tatu, na passagem do anos de 1950 para a década de 1960. O autor teceu sua interpretação com base na história da infância de Amácia e de seus primeiros trabalhos em circo-teatro, sem, todavia, deixar de lado as considerações relativas a um contexto mais geral, como é possível observar na passagem seguinte:

A personagem [Jeca] de Mazzaropi repercutia o próprio desenvolvimento da civilização brasileira, sem, contudo, deixar escapar os elementos culturais que compunham a sua essência, ou seja, ganhava novos invólucros com o passar do tempo, mas não perdia a memória do que efetivamente é: a síntese das origens do povo que retratava, a partir da síntese das origens do trabalhador brasileiro⁴⁰².

Ainda que rapidamente, Barsalini perpassou alguns anos em sua narrativa ao apontamento do período de tempo em que Mazzaropi, desde seus 18 anos, "descobriu o

⁴⁰⁰ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 19.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid., p. 25.

teatro" até sua aparição na televisão, já a meados do ano de 1950. Nesse movimento investigativo, o autor pontuou acerca da forte influência sobre Mazzaropi do cômico Sebastião Arruda, e do folclorista Cornélio Pires⁴⁰³. Também, sobre quais foram as primeiras peças teatrais em que Mazzaropi desempenhou algum papel artístico⁴⁰⁴. Assim, após uma extensa descrição sobre as características principais dos movimentos teatrais da época, sobretudo relativamente ao "filodrama" e à tradição chamada "nacional-regionalista", Barsalini afirmou que a personagem Jeca de Mazzaropi "é a ponta de lança da batalha travada entre a vocação rural do país e a imperiosa urbanização pela qual a nação atravessou nos anos de 1950"⁴⁰⁵. Mais uma vez, como fica evidente, a preocupação em situar sua análise do cinema de Mazzaropi ao contexto mais amplo do país foi reiterada.

Glauco Barsalini debruçou-se igualmente sobre as experiências artísticas de Mazzaropi no rádio e na televisão. Quanto ao rádio, o autor identificou:

A chamada "Era do Rádio", que teria seu início nos anos 20 e perduraria até a consolidação da televisão nos anos 60 e 70, foi fundamental para o desenvolvimento do teatro popular, bem como do cinema de apelo popular brasileiro, ao longo de todo esse período. O rádio veiculou a cultura regional, produzindo-se, em São Paulo, por exemplo, muitos programas caipiras⁴⁰⁶.

Um desses programas viria a ser o de Mazzaropi, lançado em 1946, na Rádio Tupi da capital paulista, com o nome *Rancho Alegre*. "Esse mesmo programa foi ao ar em 1951, já na TV Tupi"⁴⁰⁷. A televisão, "embrionária nos anos 50, era então um meio bastante acanhado de divulgação de grandes nomes que despontavam no teatro e na música"⁴⁰⁸. Mazzaropi, por sua vez, "inseriu-se nesse processo característico de cultura de massa, fundado pela modernização por que passou o Brasil da era Vargas"⁴⁰⁹. Levando em conta esse contexto, Barsalini sugeriu em sua interpretação:

Apesar do contato com intelectuais do teatro de cunho erudito da São Paulo dos anos 50, como Abílio Pereira de Almeida, diretor de peças

⁴⁰³ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 32.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 33.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 35.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 38.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 39.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 40.

do TBC e de filmes da Vera Cruz, dentre eles os três em que [Mazzaropi] atuou, não se pode dizer que o artista tenha sofrido influência direta desse tipo de teatro ou que tenha se inserido no mundo artístico que tendia a reelaborar a cultura erudita. **Mazzaropi era um intelectual do povo**, um homem que compreendia perfeitamente a forma popular de enxergar o mundo, que tinha organicidade com a forma através da qual o trabalhador vê o mundo⁴¹⁰ (grifo nosso).

Diante disso, Barsalini apontou ainda ao seu leitor que Mazzaropi, depois de ter trabalhado em algumas películas pela Companhia Vera Cruz, dentre outras empresas (Brasil Filmes, Fama Filmes, Cinedistri) na década de 1950, fundou em 1958 sua própria produtora cinematográfica, a PAM Filmes - Produções Amálio Mazzaropi. E concluiu seu capítulo com a seguinte sentença:

Fosse atuando apenas como ator, ou então trabalhando como produtor, diretor e ator, Mazzaropi sempre representou o resgate das tradições brasileiras. Sua italianidade, assimilada à caipirice, evidencia a permanência de uma cultura que envolve elementos fundamentais de dois modos de vida: o rústico e o do imigrante, ameaçados pelos tentáculos impessoalizantes da sociedade de consumo, e que resistia bravamente contra as características da economia capitalista. Seu Jeca é um herói, baluarte da resistência de uma cultura que não se dobra à lógica do mercado de consumo. Sua moral é operária, é campesina, é a do trabalhador, que não se envergonha de conquistar melhores condições de vida ou mesmo de galgar novas posições na escala hierárquica de uma sociedade de classes, através do suor, do trabalho e que se orgulha em ostentar a família como núcleo gerador do progresso individual, não se furtando ao culto religioso e à fé no poder divino da transformação. Sob uma aparente aceitação das estruturas sociais como se apresentam, a personagem Jeca está sempre solapando as estruturas de um sistema de dominação, através da matreira capacidade que possui de inverter sua condição de submissão em relação ao *status quo*⁴¹¹.

Na tentativa de descortinar o que Barsalini propõe pensarmos aí, é possível perceber, nessas duas últimas passagens citadas, referências implícitas aos críticos Paulo Emílio Salles Gomes e Miroel Silveira. Primeiro, Mazzaropi é tomado por Barsalini como "intelectual do povo, um homem que compreendia perfeitamente a forma popular de enxergar o mundo, que tinha organicidade com a forma através da qual o trabalhador vê o mundo". Paulo Emílio diria que, justamente por esses motivos, Mazzaropi "atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós"⁴¹². Logo em seguida,

⁴¹⁰ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 41.

⁴¹¹ Ibid., p. 41-42.

⁴¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu..., op. cit., p. 275.

Mazzaropi é considerado por Barsalini como aquele que "sempre representou o resgate das tradições brasileiras" tal como, diria Miroel Silveira, uma "síntese de culturas"⁴¹³. Síntese esta, evidentemente, manifesta por intermédio dos resultados (nos vários filmes em que a personagem aparece) da apropriação ao cinema da personagem Jeca Tatu por Mazzaropi.

Já em *O cineasta*, Glauco Barsalini teve como preocupação central investigar as dimensões e práticas de Mazzaropi como diretor de grande parte de suas películas pela PAM Filmes. Para tanto, inicialmente, acompanhando as experiências de Mazzaropi na área cinematográfica, desde a Vera Cruz, o autor apontou que, em especial, seus primeiros trabalhos como ator ensinaram-no muito mais do que poderia imaginar: "não poderia haver lugar melhor que a Vera Cruz para Mazzaropi aprender de que recursos técnicos e humanos se necessitava para se fazer um bom filme e de que forma se montava uma boa narrativa fílmica"⁴¹⁴. Nesse sentido, as vivências de Mazzaropi nessa "fase paulista" de sua trajetória cinematográfica trouxeram-lhe lições até mesmo nas piores situações:

Até com a falência da Vera Cruz, viu que era possível fazer uma película sem a ostentação que implicava, obrigatoriamente, gastos desnecessários e sem que houvesse, ao mesmo tempo, comprometimento com a qualidade do produto final⁴¹⁵.

Claramente, Barsalini empreende sua interpretação, qualificando essas tantas vivências como aprendizados, pois sabe que, a partir de 1958, com a fundação da PAM Filmes, Mazzaropi se tornaria, além de ator e produtor, diretor de suas obras. Esse mesmo movimento narrativo foi empregado pelo autor à análise do período em que Mazzaropi trabalhou pelo chamado "Cinema carioca", entre 1956 e 1958. Tal perspectiva de Barsalini fica evidente, por exemplo, na seguinte passagem:

Assim, antes de criar a sua produtora, Mazzaropi passou, durante quase uma década, por diferentes experiências cinematográficas, aprimorando a sua atuação enquanto ator e aprendendo como se fazia e como se produzia, e também como não se deveria realizar e nem se deveria produzir cinema⁴¹⁶.

⁴¹³ SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi: uma síntese de culturas. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 19/6/1981, p. 30.

⁴¹⁴ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 45.

⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ Ibid., p. 46.

Com a inauguração da PAM Filmes, segundo Barsalini, Mazzaropi tornara-se um "capitão de indústria" (termo utilizado em contraponto à figura do "empresário moderno"), "controlando todo o seu processo de produção e de venda, desde a formulação do argumento e do roteiro, a contratação de equipe técnica, de atores e diretores, até a fiscalização da bilheteria das casas de projeção"⁴¹⁷. Após tais assertivas, Barsalini preocupou-se em delinear certo contexto dessas experiências de Mazzaropi com relação à crítica de cinema da época, ao ter afirmado:

Sem nunca ter solicitado qualquer empréstimo do Estado para fazer seus filmes, e apresentando altíssimo nível de popularidade, despertou não raramente a ira de alguns críticos de cinema mais comprometidos com produções vinculadas a leituras eruditas sobre a sociedade e sobre modos de construção de narrativas filmicas⁴¹⁸.

Visando seus objetivos neste capítulo, o autor colheu e utilizou alguns depoimentos de técnicos e cineastas que trabalharam com Mazzaropi durante o período em que este atuou, em sua primeira fase no cinema, pela Vera Cruz. Com tais depoimentos, buscou delinear o perfil do comediante enquanto cineasta. Considerou desde os aspectos de "insubmissão de Mazzaropi aos diretores", passando então, com a fundação da PAM Filmes, ao tratamento conferido pelo cineasta na contratação de equipes de atores, à musicalização das películas, à dublagem, à imagem (em que Mazzaropi dava preferência a planos médios e/ou fechados aos diálogos), aos improvisos (dele e de outros atores e atrizes), etc. De modo que, em linhas finais, Barsalini fez uma espécie de defesa de Mazzaropi, quando afirmou:

[...] a PAM Fillmes era um projeto pessoal de Mazzaropi, que jamais seria passado para outra pessoa, o que reforça a ideia de que seu perfil era mesmo tanto o de um desbravador, como o de uma pessoa que é dona de seu próprio destino profissional, em um trabalho que se estendeu por mais de vinte anos. Grande foi a sua contribuição ao cinema nacional. Mostrou o caráter de um homem preocupado com o crescimento do cinema brasileiro dentro do modelo industrial, um antigo sonho de arrojados nacionalistas, como os cariocas dos anos 20 e 30, ligados à Revista Cinearte, e os paulistas dos anos 50, vinculados à Vera Cruz. Como cineasta, acabou sendo, nas décadas de 1960 e 1970, a mais expressiva referência para a construção de um cinema industrial brasileiro que até hoje ainda não se consolidou em nosso país⁴¹⁹.

⁴¹⁷ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 46.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Ibid., p. 78.

Já em *O Jeca do Brasil*, Barsalini buscou retomar seu processo interpretativo e, nesse movimento, apontou algumas considerações finais de sua investigação. Afirmou, inicialmente, sobre a inegável participação ativa de Amácio Mazzaropi no contexto da arte brasileira, dada sua atuação em palcos de circo, teatro, no rádio, na televisão e no cinema. Fez também questão de ressaltar que Mazzaropi vinha de uma "origem humilde", dando a entender ao seu leitor que essa aproximação do artista, desde muito pequeno, com "o povo", fê-lo compreender as necessidades "de manutenção e recriação de suas tradições culturais, bem como as formas simbólicas de crítica social"⁴²⁰.

Sob tal perspectiva, a inquietude foi uma das características de Mazzaropi que chamou a atenção do autor:

Homem inquieto, não se contentava em exercer apenas um papel na atuação artística, pois, além do incomparável ator que era, tornou-se também diretor e produtor de teatro, na época do "teatro de emergências", quando possuiu o Pavilhão Mazzaropi, uma estrutura de zinco em que apresentava peças teatrais em várias cidades, principalmente nas do Estado de São Paulo. Posteriormente, fundou a PAM Filmes - Produções Amácio Mazzaropi, de que, durante tantos anos, foi produtor de vinte e quatro filmes distribuídos, sendo também boa parte deles de sua direção⁴²¹.

É evidente o tom apologético de Glauco Barsalini ao escrever sobre Mazzaropi. Como quando, por exemplo, em outro trecho, escreveu:

O cineasta Mazzaropi realizou "cinema de ator", "cinema de autor" e "cinema de produtor". Inicialmente deu vida ao caipira, personagem-símbolo da cultura brasileira de raízes. Mais tarde, perspicaz e sensível, soube reelaborar tal personagem a cada filme realizado, conseguindo desenvolver autonomia especial dentro da produção e distribuição de filmes nacionais e auto-suficiência econômica durante os últimos vinte e três anos de sua vida, pois, dono de uma indústria cinematográfica adequada à capacidade de produção e consumo nacionais, nunca se utilizou de incentivo algum do Estado, estabelecendo, mais que uma auto-sustentação, um modelo bastante lucrativo de produção e distribuição de filmes⁴²².

Já em uma outra passagem, na verdade um conjunto delas, igualmente significativo, ficam claros os pressupostos interpretativos de Barsalini ao tomar em conta tanto a história de vida de Mazzaropi, quanto seu meio sociocultural e artístico:

⁴²⁰ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 125.

⁴²¹ Ibid.

⁴²² Ibid.

Como fundamentos de compreensão de mundo que desenvolveu estão seu histórico de vida e as influências artísticas recebidas. Em seus filmes, o universo de contradições entre a pobreza e a riqueza é apresentado através de dicotomia entre sentimentos de amor e ódio, as faces humanas de bondade *versus* maldade, humildade *versus* arrogância, solidariedade *versus* egoísmo, e conduta de consideração *versus* conduta de desconsideração dos valores que possui o ser humano. O teor humano do caipira de Mazzaropi tinha sempre o condão de colocar em pauta a discussão existencial em torno da justiça social. Atento as transformações sociais, econômicas e políticas ocorridas na sociedade brasileira ao longo de três décadas, o Mazzaropi cineasta soube, como nenhum outro artista do cinema, sintonizar a sua personagem com as angústias de grande parte da população brasileira sofrida, composta por trabalhadores urbanos e rurais em constante migração e sempre ameaçados pela instabilidade econômica de um país onde predomina, historicamente, uma estrutura de classes sociais profundamente desigual. [...] Através da personagem do caipira, Mazzaropi retomou tradições da cultura brasileira, não de forma estática, mas adaptando-as sempre às transformações sociais que cada década sofreu, sintonizando seu Jeca com o drama da vida dos trabalhadores que, obrigados embora a conviver com as situações impostas pelo sistema, criaram seu próprio jeito de sobreviver no contexto socioeconômico que os cercava, resistindo fortemente à corrupção de valores tradicionais, como a honestidade e a solidariedade. [...] Sua personagem e a resistência que representou afinam-se com o modo através do qual os trabalhadores brasileiros têm feito, historicamente, a sua crítica às estruturas econômicas, sociais e políticas do país. [...] Mazzaropi estava atento às necessidades simbólicas de seu público e amoldava-se às demandas do consumo de cultura próprias a cada época⁴²³.

Depreende-se desse quadro que, para Barsalini, Mazzaropi, por intermédio da linguagem cinematográfica, *falava* ao mesmo tempo a *linguagem* do seu público, afinado que era com este último. A impressão que permanece em relação a todo o trabalho de investigação de Glauco Barsalini é a seguinte: o autor buscou promover, quando julgou necessário, uma espécie de defesa do cinema de Mazzaropi em seus mais variados aspectos. Daí, inclusive, seus qualitativos como, por exemplo, "grande" cineasta; "grande" empreendedor; etc. Enfatizou, mais que analisou, as atuações de Mazzaropi no âmbito artístico, a partir de alguns lugares comuns levados a cabo por críticos de cinema (p. ex.: Paulo Emílio), diretores e técnicos, a respeito de Mazzaropi e suas obras. Elevou Mazzaropi de *crítico do seu tempo* (título originalmente concebido à sua dissertação de mestrado) ao *Jeca do Brasil*.

⁴²³ BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi...**, op. cit., p. 126-127.

CAIPIRA SIM, TROUXA NÃO...

À semelhança do livro de Glauco Barsalini, a investigação de Soleni Biscouto Fressato, *Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*, também foi originalmente concebida enquanto uma atividade acadêmica, mais precisamente, como tese de doutoramento. Esta investigação fora defendida em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UFBA), sob a orientação do Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. A autora buscou analisar a representação das práticas culturais do "caipira" no cinema de Amácio Mazzaropi. O corpo teórico de sua pesquisa foi fundamentado, dentre outras, pela obra de Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*). A escolha analítica recaiu no decorrer dos capítulos sobre os seguintes filmes de Mazzaropi: *Chico Fumaça* (1958), *Chofer de Praça* (1958), *Jeca Tatu* (1960) e *Tristeza do Jeca* (1961). Segundo apontou a autora:

Nesses filmes foi representada a realidade social dos caipiras, inclusiva a relação conflitiva com os proprietários de terra e com os hábitos e costumes citadinos. A partir da análise desses filmes, podemos afirmar que a cultura popular neles representada caracteriza-se pela ambiguidade, algumas vezes subordinando-se, em outras se rebelando contra os valores dominantes e as regras instituídas. Quanto ao método, os seus filmes foram analisados à luz do período em que foram produzidos, ou seja, no contexto de hegemonia da política e ideologia desenvolvimentista, no entanto, não compactuando com suas propostas⁴²⁴.

Assim Soleni Fressato resumiu sua *tese*. Em termos de estrutura, a autora dividiu seu livro em quatro capítulos: 1. *Cultura: um tema em debate*; 2. *A arte para compreensão das sociedades: a sociologia da arte*; 3. *O contexto de produção de Mazzaropi*; e 4. *O caipira Mazzaropi; imitação e popularidade*. Cada uma das partes componentes da obra buscou, em comum, evidenciar a relevância da cinematografia de Amácio Mazzaropi como objeto de estudos. Esse, aliás, foi um debate exposto ao leitor desde a *Introdução*, na qual a autora debruçou-se sobre o aspecto de quase total descrédito conferido pelos pesquisadores ao cinema de Mazzaropi. Pode-se observar sua preocupação nesse sentido, logo no início:

A escolha por Mazzaropi não foi fácil. Poucos o consideram como um cinema "digno" de "maiores" estudos. A grande maioria dos

⁴²⁴ FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira sim, trouxa não...*, op. cit., s/p (Apresentação).

estudiosos assume uma postura mais simples e menos perturbadora de menosprezá-lo e tachá-lo de cinema sem nenhum comprometimento social, não sendo merecedor de uma análise mais profunda. Digo uma "postura menos perturbadora" porque os filmes de Mazzaropi, apesar da aparência simples e descompromissada, revelam-se mais incômodos e mais difíceis de serem desconstruídos do que muitos cinemas ditos políticos. Utilizando-se do cômico e da sátira, Mazzaropi problematiza, de forma crítica e questionadora, muitos problemas sociais dos pequenos camponeses, como a vigência e os abusos das práticas coronelistas. É claro que seu caipira não é o camponês consciente e revolucionário de Glauber Rocha, que sua soluções são conservadoras e seus finais são sempre felizes. Mas também é claro que seu caipira não é tolo e, a seu modo, revela uma grande complexidade de seu mundo. Ele ajuda a desvendar muitos aspectos da sociedade que o gerou. Mas, se a arte possui um potencial para apontar problemas, não quer dizer que irá resolvê-los⁴²⁵.

Posto o debate, as perguntas sobre as quais Fressato baseou sua investigação foram as seguintes: *de que maneira a cultura popular caipira é representada em seus filmes? como é representado o confronto entre as práticas culturais mais específicas do meio urbano e as mais específicas do meio rural? como Mazzaropi se utiliza do humor e do cômico para apontar os espaços de tensão social? quais imagens das classes populares foram construídas nesses filmes em confronto com as do poder ou aquelas da classe dominante? de que maneira a crítica e o público receberam suas produções?*⁴²⁶

Os conceitos à análise, como ressaltou a autora, "são aqueles vinculados às noções de cultura, cultura popular e cultura de massa"⁴²⁷. Os autores, por sua vez, escolhidos ao diálogo no decorrer dos capítulos foram pensadores de reconhecida envergadura: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Raymond Williams, Michel de Certeau, Denys Cuche, Nestor Garcia Canclini, Renato Ortiz e Antonio Cândido. Porém Soleni Fressato destacou que, como o objetivo geral da pesquisa girou em torno da investigação da representação da cultura popular caipira nos filmes de Mazzaropi, muito embora aqueles autores todos tenham fornecido conceitos fundamentais à sua interpretação, "o corpo teórico possui como fundamento principal a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin, escrita nos anos de 1940"⁴²⁸. Nessa obra, Bakhtin investiga justamente a cultura popular em sua dimensão cômica. Atenta a isso, a autora pontuou que "para o

⁴²⁵ FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não...**, op. cit., p. 12.

⁴²⁶ Ibid., p 13.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

autor, a comicidade, pautada pela paródia, pela sátira e pelo deboche, é um espaço, por excelência, de crítica e contestação à ordem dominante e ao poder instituído e, por isso mesmo, espaço de resistência social"⁴²⁹. Dessa perspectiva, o cinema de Mazzaropi foi pensado, à luz da obra do russo, como "espaço de resistência".

É preciso refletir aqui quanto ao método da análise filmica, propriamente dito, elaborado por Fressato na confecção de sua pesquisa. Como pode-se observar no trecho abaixo, a autora preocupou-se em descrever ao leitor por quais caminhos as obras filmicas mazzaropianas foram pensadas:

[...] as produção de Mazzaropi foram analisadas à luz do período em que foram produzidas, ou seja, no contexto de hegemonia da política e ideologia desenvolvimentista, no entanto, não compactuando com suas propostas. Após a análise dos 32 filmes de Mazzaropi, devido à impossibilidade de um estudo com qualidade de toda a sua obra, optou-se por escolher um conjunto mais apropriado e pertinente para atingir os objetivos da presente pesquisa. Assim, dois dos oito filmes da "série Jeca", *Jeca Tatu* de 1959 (o mais emblemático de seus filmes) e *Tristeza do Jeca* de 1961, foram privilegiados na pesquisa, pois são os mais representativos para a análise da cultura popular caipira. O filme *Chico Fumaça* (1958) foi incorporado pelo fato de nele também estar representado o universo do homem do campo. Para a análise do confronto entre as práticas culturais rural e urbana, apesar dessa situação já estar expressa em *Chico Fumaça* e *Jeca Tatu*, também foi selecionado *Chofer de praça* (1958), filme em que toda a narrativa transcorre no meio citadino. Assim, ao todo serão analisados 4 filmes, porém, sempre que necessário, com o objetivo de melhor elaborar a argumentação, os outros filmes também poderão ser considerados⁴³⁰.

Ainda outro ponto importante destacado pela autora foi o das críticas de cinema utilizadas durante a narrativa. Todas as críticas, segundo Fressato, foram retiradas de uma compilação realizada pelo site do Museu Mazzaropi. Em verdade, ao contrário do que a autora apontou ("uma grande parte dos textos publicados em jornais paulistas e cariocas está disponível no site"⁴³¹), somente uma pequena parte das críticas de cinema confeccionadas ao longo do tempo com relação ao cinema de Mazzaropi está disponível no referido site. Isto é facilmente verificável, numa única visada diante da quantidade de críticas compiladas pelo site do Museu, em contrapartida às disponíveis em buscas variadas em outros sites (p. ex.: da Cinemateca Brasileira).

Destarte, quanto à descrição dos capítulos do livro, Soleni escreveu o seguinte:

⁴²⁹ FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não...**, op. cit., p. 14.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Ibid.

No 1º capítulo serão tratadas as questões teóricas relacionadas com o tema da cultura, cultura popular e cultura caipira. Em seguida, no 2º capítulo, analisaremos a pertinência das representações cinematográficas para uma pesquisa sociológica, nos debruçando sobre vários teóricos da sociologia da arte. O contexto de produção de Mazzaropi, tanto social, político e econômico, como cinematográfico (com destaque para a ideologia nacional-desenvolvimentista e as produções cariocas da chanchada), será analisado no 3º capítulo. Nos capítulos 4 e 5, nos deteremos especificamente na produção de Mazzaropi. Sendo que no capítulo 4 analisaremos de forma geral seus 32 filmes, destacando a construção de seu personagem caipira, a forma como se utilizou do riso e do cômico e a recepção da crítica especializado e do público aos seus filmes. Em seguida (capítulo 5) analisaremos detidamente os quatro filmes selecionados para a pesquisa, destacando a representação de hábitos e valores caipiras, a relação do caipira com as práticas coronelistas e com a modernidade e, por fim, a representação das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo⁴³².

Vamos então acompanhar o movimento interpretativo empregado pela autora nos capítulos de sua obra. De início, Fressato mobilizou alguns autores no intuito de pensar a conceituação de cultura e cultura popular. Nesse sentido, promoveu um extenso diálogo entre Williams e Canclini. No caso do primeiro, o que há é a construção de um conceito de cultura "que considera as complexas relações das sociedades modernas, valorizando, assim, as diversas expressões culturais, inclusive as populares. A partir dessa conceituação, é possível considerar a cultura como um espaço de conflito, de disputa e de competição"⁴³³. Já para Canclini, segundo a autora, o conceito de cultura é pensado no sentido do "conjunto dos processos sociais de significação ou, de modo mais complexo, a cultura abrange o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social"⁴³⁴. Com base nisso, Fressato buscou tornar evidente aos olhos do leitor o que pretendeu delinear em sua investigação com relação ao cinema de Mazzaropi:

Tanto para Williams, como para Canclini, cultura é o conjunto de ideias, de práticas, de valores e de representações, de modo de pensar e de agir significativos para determinado grupo social. Adotaremos essa proposta de compreensão do termo cultura para a análise dos filmes de Mazzaropi. Considerando que as práticas, os costumes, as concepções e as transformações só fazem sentido para um determinado grupamento humano, somente relacionando as práticas culturais com os contextos em que são re/produzidas, inclusive as

⁴³² FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não..., op. cit.**, p. 16.

⁴³³ Ibid., p. 18.

⁴³⁴ Ibid.

forças sociais que movem a sociedade, poderemos compreender seu significado. No entanto, a cultura não pode ser reduzida às relações sociais das quais é produto, uma vez que possui sua dinâmica própria e seu caráter criador. É necessário entender os sentidos de uma realidade cultural para aqueles que a vivem, considerando a relação recíproca entre cultura e sociedade: ao mesmo tempo em que a cultura é produto da sociedade, contribui para a sua re/produção⁴³⁵.

Em vista disso, Soleni Fressato buscou conceituar a expressão "cultura popular", por intermédio de uma longa discussão entre vários autores, da qual se retira como consequência a seguinte definição:

[...] consideramos a cultura popular não como um conjunto coeso e homogêneo de práticas e representações, mas portador de conflitos, ambiguidades e contradições. Consideramos também, que as práticas populares fazem parte de um contexto sociocultural mais abrangente, que as explica e torna possível sua existência. Quando esse contexto se modifica, as práticas também se tornam passíveis de alteração, sem que isso implique necessariamente em sua extinção.

Para a autora, portanto, a cultura popular é pensada em sua relação com a sociedade em sentido mais amplo, a partir de sua dimensão propriamente histórica, sem, no entanto, que isso soe como algo determinista. Essa proposta, pensada por Fressato, buscou tecer o entendimento da cultura popular em seu sentido circular, isto é, com relação às outras dimensões de cultura e às mudanças sociais. Daí seu apelo à obra de Mikhail Bakhtin: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Em um longo trecho, Fressato buscou evidenciar alguns aspectos desta obra essencial, evidenciando assim a relevância de suas propostas e conceitos também à análise do cinema de Mazzaropi:

Nessa obra, além de refletir sobre a cultura popular, Bakhtin, a partir da identificação de algumas manifestações populares na cultura oficial do Renascimento, formula seu instrumental teórico de circularidade cultural. De acordo com as suas reflexões, podemos afirmar que não há cultura popular pura; ela se configura pela relação com a cultura e com as instituições e concepções dominantes, ou seja, a polarização cultural é enganosa, pois as classes dominadas estão em relação com as classes dominantes, partilhando um processo social em comum. A produção cultural é fruto dessa existência em comum, embora os benefícios e o controle sejam repartidos de firma desigual. [...] O conceito de circularidade, assim, pressupõe que elementos da cultura popular interajam e passem a compor a cultura hegemônica, sendo que a recíproca também é verdadeira, numa troca contínua. Esse conceito permite problematizar a influência recíproca entre as manifestações populares e as hegemônicas, perceber a imprecisão de suas fronteiras,

⁴³⁵ FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não...**, op. cit., p. 19-20.

sugerindo, assim, um fluxo regular de permeabilidade entre elas. Permite abordar a cultura de um perspectiva social, privilegiando sua dimensão de complexidade e de diversidade de valores e sentidos. Partindo do princípio de circularidade, Bakhtin revelou a partilha de padrões e signos, a existência de uma intensa relação cultural de permuta contínua e permanente. A cultura transita em vários sentidos, estabelecendo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Ela não é "pura" e secularizada, estando em transformação ao mesmo tempo em que permanece em espaços e tempos definidos. [...] Dessa forma, o conceito bakhtiniano de circularidade permanece atual e é fundamental para se pensar a cultura contemporânea pelo fato de que, mesmo nas sociedades onde existe uma unidade burguesa, também existem outras expressões culturais que não estão sob seu controle, sendo que essas expressões se relacionam de diversas maneiras: interagindo, resistindo e até mesmo influenciando umas às outras, revelando-se em permanente construção, reconstrução e desconstrução⁴³⁶.

A partir disso, Soleni Fressato trabalhou com a ideia de "cultura popular caipira", com base na obra de Antonio Cândido (*Os parceiros do Rio Bonito*), donde pode-se retirar a seguinte conclusão:

Muitas das características da cultura caipira apontadas por Cândido são comumente representadas nos filmes de Mazzaropi. A parceria como forma de apropriação da terra, o auxílio mútuo (mutirão), a "preguiça", a rusticidade, a valentia e o patriarcalismo são algumas delas. [...] A mais importante é a questão religiosa, tanto a relação pessoal que os caipiras mantinham com os santos, como as benzedeiras e os curandeiros, tão comuns nas sociedades caipiras⁴³⁷.

Assim, também seu próximo capítulo é teórico. Em *A arte para compreensão das sociedades...*, a autora busca compreender as artes como vestígio das sociedades, mas, especificamente, como as linguagens artísticas tornaram-se objetos de investigação para autores como Hegel, Marx, dentre outros. Entretanto, essa relação entre as artes e as sociedades que a produziram não deve ser considerada como um reflexo. Para Fressato:

O cinema é um produto da sociedade, e por mais que não produza vida, serve-se dela. O filme não é a reprodução ou espelho dos processos sócio-históricos. Não se pode buscar a fidedignidade nos filmes, mas problematizar como esses processos estão colocados, ou ainda, por que não estão. Vale destacar ainda que não são apenas os discursos oficiais e sérios que têm direito à fala dos processos sociais. Ao se apropriar de elementos de realidade, os filmes transformam objetos, pessoas e situações, imaginando uma outra realidade, criando

⁴³⁶ FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não...**, op. cit., p. 34, 36-37.

⁴³⁷ Ibid., p. 52.

signos e símbolos que incluem o real, obrigando ao espectador a compreender a ficção, efetuar uma leitura dessas representações incorporadas de modo específico. Assim, as imagens ficcionais, fantásticas e surrealistas contêm reflexões, sentimentos, emoções, fatos e experiências reais, compreendidos quando remetemo-nos aos contextos em que foram produzidos⁴³⁸.

A questão, portanto, é pensar a realidade que um filme representa. E, nesse sentido, como ponderou Fressato, "o cinema constrói hipóteses sobre a realidade social, agindo como um pesquisador inconsciente do inconsciente social"⁴³⁹. Foi a partir desses pressupostos teóricos, até aqui apontados, que nos dois últimos capítulos de sua investigação, Soleni Fressato debruçou-se sobre o cinema de Mazzaropi, ou, talvez mais propriamente, sobre as películas do cineasta escolhidas pela pesquisadora, realizando assim uma crítica interna e externa aos documentos (filmes).

A autora, basicamente, realizou um movimento dialético entre os filmes, em sua interpretação. Isso quer dizer que ela buscou abordar as películas por meio de um olhar sobre a linguagem cinematográfica propriamente dita, em relação ao momento sócio-histórico em que foi confeccionada. Dessa perspectiva, para Soleni os filmes de Mazzaropi:

[...] possibilitam, além de uma análise sobre a representação da cultura caipira, revelar o universo simbólico dos campões e, ainda, a historicidade do país nos anos de 1950 a 1980, principalmente no tocante às relações sociais numa parcela significativa do campo. Eles não são meros ecos ou reflexos dessa realidade. Também não são produtos autônomos da sociedade que os produziu. Eles revelam um outro Brasil rural, nem sempre marcado pelos conflitos de posse da terra e pela revolução (típicos do Nordeste). Eles mostram as contradições sociais e a exploração. [...] Seus filmes nos permitem o reconhecimento de um outro Brasil, do pé descalço, de um Brasil mais simples e conservador. Porém, mesmo nesses momentos seus filmes conseguem capturar as faces opostas do conformismo e da transgressão⁴⁴⁰.

Diante disso tudo, pode-se afirmar que o livro de Fressato traz como pano de fundo a questão dos objetos de pesquisa nas áreas das humanidades em geral e, em específico, nas Ciências Sociais (e, por que não, também para a História). Objetos esses, quase sempre, na grande maioria das áreas que buscam trabalhar com as artes, que são

⁴³⁸ FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não...**, op. cit., p. 97.

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 296-297.

tomados num processo de hierarquização das formas e expressões artísticas: seja na História, nas Ciências Sociais, na Antropologia, no próprio campo de estudos das Artes, ou mesmo em meio aos estudiosos e/ou críticos de cinema. Neste contexto, o cinema de Mazzaropi sempre esteve à margem da margem.

EM SÍNTESE

Para fecharmos esse capítulo, é preciso reconsiderarmos nossa primeira hipótese, segundo a qual ao trabalhar cronologicamente com essas produções seria possível retirar daí consequências a um panorama das ressonâncias do cinema de Mazzaropi no âmbito da produção acadêmica/editorial das últimas décadas. Com efeito, observamos até tal ponto como em alguns casos o cinema de Mazzaropi foi abordado, isto é, por que vias foram concretizadas algumas análises a seu respeito.

No início da narrativa traçamos também um objetivo *segundo* (não secundário) a essa investigação: tentar evidenciar se houve, na confecção desses trabalhos desde meados de 1980, algum efeito da crítica escrita por Paulo Emílio Salles Gomes em 1973, ou se, ao invés, se sua "eficácia" não poderia se verificar neste caso tão fortemente, quer dizer, quando o objeto de investigação é o cinema de Mazzaropi.

Tratou-se, pois, de colocar em xeque essa "eficácia". Como vimos, as produções às quais nos debruçamos, embora em alguns casos (como em Glauco Barsalini) haja menção ao referido crítico, não necessariamente tomaram-no como base ao processo de consideração do cinema de Mazzaropi enquanto objeto de pesquisa. Diante disso, parece correto afirmar que a "eficácia discursiva" de Paulo Emílio, ao contrário do que ocorreu com relação aos críticos seus contemporâneos⁴⁴¹, não verificou-se neste caso tão fortemente.

Em resumo: a *quebra* paradigmática em relação às escolhas objetuais não ocorreu com relação ao cinema de Mazzaropi na mesma medida em que ocorreu, a partir dos anos de 1990, com os filmes da Chanchada carioca⁴⁴². Tampouco em razão das assertivas de Paulo Emílio em favor de sua escolha como objeto privilegiado de pesquisa pelos estudiosos. As razões pelas quais o cinema de Mazzaropi veio, e hoje em

⁴⁴¹ Vide Capítulo II desta dissertação.

⁴⁴² Ver sobre isso, principalmente, as obras: AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK.** São Paulo: Cia. das Letras, 1989; DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada.** Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

dia vem, eventualmente aparecendo em pesquisas científicas devem-se, provavelmente, a outros fatores⁴⁴³ que não propriamente a "eficácia política" e/ou discursiva de qual crítico seja, por maior que seja o peso da sua voz *de autoridade*.

⁴⁴³ Delinearemos sumariamente quais são esses fatores nas *Considerações Finais* a seguir.

Considerações Finais

Parece que tudo se passa como se devêssemos inverter a causalidade histórica. O cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que nos admira é mais a resistência tenaz da matéria à ideia, do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador. Aliás, o cinema não deve quase nada ao espírito científico

Gilles Deleuze

Pelo menos desde Marc Bloch os historiadores efetivamente creem em que a historiografia diz tanto do presente quanto do passado, já que este último (e certamente também o primeiro) não passa de um constructo. Assim, diz Bloch, "para penetrar nessa brumosa gênese, para formular corretamente os problemas, para até mesmo fazer uma ideia deles, uma primeira condição teve que ser cumprida: observar, analisar a paisagem de hoje"⁴⁴⁴. Desse modo, o processo de pesquisa/escrita histórica ocorre como se o historiador pretendesse reconstituir um filme do qual somente a última película está intacta. Sob tal inspiração, neste momento da narrativa buscamos explicitamente nos aproximar do tempo "mais-que-presente"⁴⁴⁵. Na relação *passado-presente* estabelecida pela historiografia, é preciso pensar *esse hoje*.

No dia 9 de abril de 2013, o historiador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet escreveu um comentário em seu *blog* a propósito do filme *De pernas pro ar 2* (2012, direção de Roberto Santucci):

Após acalorada discussão em torno de *De pernas pro ar 2*, venho a público manifestar minha esperança de que as gentes bem pensantes, os intelectuais, os artistas, os autores, os poetas e outros de gosto requintado, não caiam na mesma burrice dos anos 50. Foi preciso esperar a morte da chanchada para que a elite percebesse que Oscarito e Grande Otelo eram grandes atores, e que *Carnaval Atlântida* era um filme político. *De pernas pro ar 2* é um filme atual que trata de problemas que angustiam boa parte da classe média como: o trabalho da mulher, a relação da mulher que trabalha com o marido, os filhos e a casa, o stress da mulher executiva que estressa os homens, o péssimo estado da telefonia celular no Brasil e também o celular como adição, a exportação de produtor manufaturados brasileiros, etc. Se o filme não abordasse comicamente questões do seu interesse, o público não teria sido tão numeroso⁴⁴⁶.

Em razão disso, a 16 de julho daquele ano, no *site Cinética - cinema e crítica*, Raul Arthuso buscou problematizar o comentário de Bernardet e apontar às suas inconsistências, em um breve ensaio intitulado *De pernas pro ar 2, Carnaval Atlântida e a profissionalização dos conceitos*. Dessa feita, ao considerar os escritos de Jean-

⁴⁴⁴ BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 67.

⁴⁴⁵ Devo essa ideia de aproximação explícita com o tempo "mais-que-presente" às prosas e à leitura da dissertação de mestrado de meu amigo Munís Pedro Alves: Cf. ALVES, Munís Pedro. Liberdade e individualidade: diálogos contemporâneos com (e a partir de) Max Stirner. 2015. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal da Uberlândia, Uberlândia, 2015.

⁴⁴⁶ BERNARDET, Jean-Claude. De pernas pro ar 2. **Blog Jean-Claude Bernardet - UOL**, 9/4/2013. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2013-04-07_2013-04-13.html Acedido pela última vez em 2/2/2015.

Claude, Arthuso julgou que "há um erro de comparação gritante", pois, em seu entendimento:

Diferentemente do que transparece no comentário, ao buscar no exemplo da chanchada o modelo de tratamento dado às comédias atuais, não se trata de achincalhá-las por sua má realização, precariedade, mau gosto, como se toda a rejeição a *De Pernas Pro Ar 2* fosse fruto da síndrome de vira-latas reinante no pensamento dos anos 1950. *De Pernas Pro Ar 2* é um belo exemplo do cinema popular do século XXI, de artesanato de alta qualidade e bom gosto, feito para uma classe média que, além de bens duráveis, quer consumir artigos de luxo, como cultura. Existe uma crítica – praticada por poucos, concordo – interessada não nos aspectos evidentes da primeira camada temática dos filmes, mas nas formulações das comédias populares partindo do que lhe é cinematográfico, para apontar entre outras coisas sua visão de mundo e política. Que cheguem a conclusões divergentes de Bernardet é questão de ir aos filmes. Da parte de seu comentário, há um desconhecimento ou má-fé de Jean-Claude em relação a esse trabalho, além de um ponto de partida para análise, a meu ver, equivocado⁴⁴⁷.

Entretanto, o que Raul Arthuso parece ter desconsiderado ao tecer suas reflexões é a própria trajetória crítica de Jean-Claude Bernardet. Parece correto afirmar que o comentário de Bernardet ao filme *De pernas pro ar 2* deve ser compreendido em relação com sua proposta contida na obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, escrita ainda em meados dos anos de 1990. Nesta obra, o crítico questionou a "clássica" escrita da história do cinema ao problematizar suas origens, ao propor uma nova periodização à temporalidade identificada como História do Cinema Brasileiro, bem como ao delinear uma (re)elaboração crítica de novos recortes e de contextos⁴⁴⁸. O que Jean-Claude propunha desde aquela época era uma mudança paradigmática.

Dentre outros motivos, Bernardet mobilizou tal empreendimento intelectual em razão de sua aguda percepção sobre quem escrevia a história do cinema no Brasil. Ao refletir sobre isso, não titubeou em afirmar que "não seria errôneo responder o seguinte: estudiosos do cinema e amantes do cinema brasileiro que não têm formação profissional de historiador, elaboraram um *corpus* de textos que constituem o que hoje chamamos de história do cinema brasileiro"⁴⁴⁹. Esse movimento interpretativo sugeria, como pano de

⁴⁴⁷ ARTHUSO, Raul. De pernas pro ar 2, Carnaval Atlântida e a profissionalização dos conceitos. **Cinética - cinema e crítica**, 16/7/2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/jean-claude-bernadet-e-as-comedias/> Acedido pela última vez em 2/2/2015.

⁴⁴⁸ Ver os primeiros capítulos da obra: BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2^a edição. São Paulo: Annablume, 2008.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 110.

fundo, a indistinção entre críticos e *historiadores* do cinema que, geralmente, eram uma só e a mesma pessoa.

A grande questão que subjaz àquele comentário parece ser então ainda mais profunda: críticos/*historiadores*, à época das chanchadas de Oscarito e Grande Otelo, compartilhavam de certa "teia interpretativa"⁴⁵⁰ na qual películas que narravam comicamente as mais diversas histórias não tinham um "lugar" garantido na chamada História do Cinema Brasileiro. Atento a essas questões (desde 1990), Bernardet apontou em seu *blog* àquilo que lhe parecia, mesmo hoje em dia (em 2013), coerente afirmar. Com efeito, parece que vivemos um momento em que efetivamente pode aflorar a real possibilidade de uma mudança de paradigmas em relação ao cinema. É nesse sentido que Jean-Claude manifestou sua esperança de que a *intelligentsia* não incorra hoje no mesmo erro cometido quando das análises às chanchadas dos anos de 1950.

Indiretamente, todo esse cenário aqui desenhado tem a ver com o cinema de Mazzaropi. Como vimos no decorrer dos capítulos (I, II, III) desta dissertação, foram poucos os críticos e as obras acadêmicas/editoriais que se debruçaram sobre a trajetória artística cinematográfica de Mazzaropi. Ficou claro que a crítica de 1973 de Paulo Emílio Salles Gomes objetivou conferir legitimidade a Mazzaropi e suas obras no sentido da sua escolha como objeto de estudos mais aprofundados. Isto, porém, não se verificou tão fortemente quanto esperado, seja nas críticas a ele contemporâneas, seja na confecção dos trabalhos acadêmicos/editoriais ao longo dos tempos.

Ao que parece, a *quebra* das hierarquias, dos paradigmas, não se deu desde os anos de 1990 para o cinema de Mazzaropi da mesma forma como ocorreu com relação à chanchada carioca. Exemplo disso é que hoje artistas como Oscarito⁴⁵¹ e Grande Otelo são vistos como grande atores; isso não ocorreu com Mazzaropi. Trata-se aí, portanto, de uma avaliação qualitativa de duas formas possíveis de valorização de filmes do gênero comédia, pois, não em última análise, partimos do pressuposto segundo o qual

⁴⁵⁰ Cf. SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Eficácia política de uma crítica:** Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010, 285p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

⁴⁵¹ Vale a pena conferir, nesse sentido, o seguinte trabalho: SOLANO, Alexandre Franscico. **Nos passos do urubu malandro** – Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

existe um processo de hierarquização de expressões artísticas relativamente à escrita da história do cinema no Brasil.

Diante disso, há também a possibilidade de observar ainda outra questão relevante por intermédio dessa ponte entre *passado* e *presente*. Mesmo não havendo tal *quebra* hierárquica quando o objeto de estudos é o cinema de Mazzaropi, inegavelmente a produção acadêmica/editorial dos últimos anos tem se preocupado de modo efetivo com a análise da cinematografia mazzaropiana. Contudo, ao que parece, isto vem ocorrendo em razão de diversos outros motivos. Por exemplo, o aumento do número de Programas de Pós-Graduação (e com esses dos trabalhos acadêmicos inclusive sobre o cinema de Mazzaropi); em decorrência disso, por outro lado, parece ficar evidente nas últimas décadas o processo de descentralização da produção de conhecimento, outrora mais frequentemente situada no eixo Rio/São Paulo, também quanto à escolha temática que diga respeito ao cinema de Mazzaropi nas mais variadas áreas de pesquisa acadêmica, em diversas regiões do país.

Deve-se ponderar, assim, que a mudança paradigmática em relação à chanchada, efetivamente levada a cabo em obras como as de Rosângela Dias (*O mundo como chanchada*)⁴⁵² e Sérgio Augusto (*Este mundo é um pandeiro*)⁴⁵³, na realidade, não parece ter ocorrido da mesma forma quando o objeto de pesquisa é o cinema de Mazzaropi. Nesse sentido, nem mesmo a "eficácia discursiva" de um Paulo Emílio Salles Gomes conseguiu agir politicamente à uma inversão desse quadro de questões. Sobre o caipira paulista, ainda hoje, recai inegavelmente um enorme preconceito. Permanece evidente a necessidade de pensar com a história uma relação possível de certo tempo passado com o presente do intérprete historiador.

⁴⁵² DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada**. Cinema e imaginário das classes populares da década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

⁴⁵³ AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** - A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Referências Bibliográficas

DOCUMENTAÇÃO

CRÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS

A HERANÇA DO JECA. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11/5/1982.

ABREU, Nuno César. Anotações sobre Mazzaropi: o Jeca que não era Tatu. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 40, 1981, p. 37.

ADVOGADO DE MAZZAROPI CONTESTOU A USURPAÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS. **Última Hora**, São Paulo, 31/08/62.

ANDRADE, Valério de. Jeca e seu filho preto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2/8/1978.

AVELLAR, José Carlos. O homem das neves. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 24/01/1973.

_____. O milagre. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 3/8/1979.

ARAÚJO, Inácio. Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 9/2/1992.

AZEREDO, Ely. *Jeca, o descolonizador*. **Jornal do Brasil**, Caderno D, p.02., 3/8/1978.

BIAFORA, Rubem. "Jeca contra o Capeta". **O Estado de S. Paulo**, Coluna Dominical, 7/3/1976.

BARCELOS, Caco. O Jeca contra o tubarão. **Jornal Movimento**, 5/4/1976.

BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaroppi. **Última Hora**, São Paulo, 22-23/7/1978.

C.M.M. Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior sucesso do cinema nacional. **O Estado de S. Paulo**. 14/06/1981.

CINEMA ATUAL NO BRASIL. **Jornal Shopping**, São Paulo, 29/1/1955.

CINEMA: Lançamento Brasileiro - Meu Japão Brasileiro. **Sindicatos em Revista**, 3 (1): 13, 1965.

COFRE DE MAZZAROPI VAZIO LEVA CURADOR A PEDIR QUE INVENTARIANTE SE AFASTE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6/9/1982.

DELLA PASCHOA JR., Pedro. A imagem do caipira. Filmes Sertanejos, Música Sertaneja, Drama no Circo e Teatro Popular, **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n.33, 1981.

DUARTE, B. J. Dia cheio... **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27/01/1965.

_____. Meu Japão brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. 4, 28/1/1965b.

EDWALD FILHO, Rubens. Mazzaropi aos domingos na Cultura, **Jornal da Tarde**, 3/2/1992.

ESTADOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14/6/1981.

FERREIRA, Jairo. A alma caipira do cinema que deu certo. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, quinta-feira, 13/6/1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente. - São Paulo: Brasiliense; - Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 275-276.

GRAY. Filmes da semana: Meu Japão Brasileiro - no Iporanga. **A Tribuna**, Santos - SP, 4/4/1965.

JECA. **Folha de S. Paulo**, 28/4/1978, p. 44.

JECA E SEU FILHO PRETO. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 5/5/1978, p. 44.

JOE, Jimi. Ciclo da "Cultura" mostra filmes de Mazzaropi. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 9/2/1992.

L.C. "Tristeza do Jeca" em homenagem a Mazzaropi. **Folha de S. Paulo**, 15/07/1982.

LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8/6/1977.

LOYOLA, Ignácio de. A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. **Última Hora**, Cine-Ronda, 4/2/1965.

LOPES, Maria da Glória. Sai da frente que lá vem o Jeca Tatu. **O Estado de S. Paulo**, capa Caderno 2, 24/02/1988.

MAZZAROPI. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 16/7/1981.

MAZZAROPI: cinema fez dele um milionário... **A Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 7/7/1968.

MAZZAROPI É NOME DE RUA EM SÃO PAULO. **Folha de S. Paulo**, 24/7/1981.

MAZZAROPI É SEPULTADO EM SUA TERRA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15/6/1981.

MAZZAROPI: Jeca e seu filho preto. **O Estado de S. Paulo**, 9/4/1978.

MAZZAROPI MORRE AOS 69 ANOS E SERÁ SEPULTADO HOJE. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14/6/1981.

MAZZAROPI MORREU A 13 JUNHO. **Isto É**, São Paulo, 30/12/1981.

O CINEMA NACIONAL PERDE SEU JECA. **Folha de S. Paulo**, 14/6/1981.

O ÚLTIMO JECA. **O Estado de S. Paulo**, 16/6/1981.

PEREIRA, Edmar. Jeca e seu filho preto. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17/4/1978.

RIBEIRO, Luiz Severiano. MAZZAROPI: Jeca e seu filho preto. **Jornal do Brasil**, São Paulo, 30/7/1978

SALEM, Armando. O Brasil é o meu público. **Revista Veja**, Entrevista Mazzaropi, 28/1/1970.

SANTOS, Hamilton dos. O Jeca ainda ronda a cultura. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, quinta-feira, 13/06/1991.

SILVEIRA, Miroel. *Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p.30, 19 de junho de 1981.

SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. **Mazzaropi – quadro a quadro**. Disponível em: <<<http://www.museumazzaropi.com.br>>>. Acesso em: 02/09/2012.

TAMBELLINI, Flávio R. Jeca e seu filho preto. **Jornal do Brasil**, p. 02., 4/8/1978.

TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. **Jornal Movimento**, 05/04/1976.

TOSTA, Wilson. Mazzaropi e o cinema caipira. **Revista Rio Festival**, Rio de Janeiro, 23/11/1984.

VITTA, Oswaldo. Um caipira que chegou a todos os cantos do Brasil com produção de 32 filmes. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 15/6/1995.

WOLF, José. O povo está preparadíssimo. **Folha de S. Paulo**, matéria de capa do Folhetim, 2/7/1978.

DISSERTAÇÕES, TESES E LIVROS

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi: O Jeca do Brasil**. Campinas (SP): Editora Átomo, 2002.

BUENO, Eva Paulino. **O artista do povo**. Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil. Tradução Thomas Bonnici; revisão Antonio Augusto de Assis. - Maringá: EDUEM, 1999.

DIAS, Joé José. **Expandido o olhar**: das páginas literárias ao cinema – a caricatura do Jeca na expressão de Lobato e Mazzaropi. 2007, 196p. Dissertação (Mestrado em

Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2007.

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, Trouxa não:** representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Bahia: EDUFBA, 2011.

GOUVÊA, Luzimar Goulart. **O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi:** a construção de um imaginário. 2001, 145p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

OLIVEIRA, De Schroder Carlos Luiz. **Mazzaropi:** a saudade de um povo. Londrina/PR: CEDM, 1986.

PEREIRA, Jesana Batista. **Mazzaropi:** um pícaro na pátria Jeje de Exu. Aracajú: Edunit, 2014.

RODRIGUES, Carlos Roberto; SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de (orgs.). **Mazzaropi:** a imagem de um caipira. São Paulo: SESC, jun. de 1994.

SILVA, Kleber Eliandro da. **Mazzaropi, um caipira-cangaceiro:** encontro de culturas no cinema brasileiro. 2007, 133p. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

CAPÍTULOS DE LIVROS E ARTIGOS ACADÊMICOS E NÃO-ACADÊMICOS

ABREU, Nuno César. Amacio Mazzaropi. In RAMOS, Fernão (org.).**Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.

ALMEIDA, Lúcia de Oliveira. Do povo ao público – A crítica de Jean-Claude Bernardet ao cinema de Amácio Mazzaropi. **Boletim de Pesquisa NELIC**, São Paulo (SP) v.5, nº.6/7, s/p., 2003.

BARSALINI, Glauco. O cinema nacional e Amálio Mazzaropi. In: **Revista Ângulo.** Lorena, n. 82/83, janeiro/junho, 2000.

_____. Eternamente JECA. **RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura,** América do Norte, 1, jul. 2002.

BELTRAME, Aline Boldrin. A arte do riso: Cantinflas e Mazzaropi como “tipo” nacionais. **VII Encontro Internacional da ANPHLAC**, Campinas (SP), s/vol., s/nº, s/p., 2006.

BRAGANÇA, Maurício de. A tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba. **IPOTESI**, Juiz de Fora (MG), v.13, nº.1, p.103-116, jan. / jul. 2009.

BRITO, Kathiuscia Santos; SANTOS, Almeida Santos. Tapete vermelho, uma releitura do Jeca. **Fórum Nacional de Crítica Cultural 2 – Educação básica e cultura: diagnósticos, proposições e novos e agencionamento**, Alagoinhas (BA), s/vol., s/nº., s/p., 18 a 21 de novembro de 2010.

CÂMARA, Antônio da Silva. *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*. **POLITEIA: Hist. e. Soc.**, Vitória da Conquista (BA), v.6, nº.1, p.211-226.

CARNIELLO, Monica Franchi; ASSIS, Francisco. Cultura regional e cultura digital: a presença de Mazzaropi em vídeos veiculados na internet. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul (SP), v.9, nº.17, p.25-33, jul./dez. de 2008.

_____ ; RICCI Fábio. Resistência à caipira na filmografia de Mazzaropi. **6º Congresso Nacional de História da Mídia**, UFF/Niterói (RJ), s/vol., s/nº., s/p.13 a 16 de maio de 2008.

CARVALHO, Marcia. Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. **INTERCOM - XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos (SP), s/vol., s/nº., s/p., 29 de agosto a 02 de setembro de 2007.

DRIGO, Maria Ogécia; RAMOS, Matheus Mazini. Fotografia: a imagem que ultrapassa o testemunho. **Revista Ciberlegenda/UFF**, São Paulo (SP), Ano 10, nº.20, junho de 2008.

DUARTE-SIMÕES, Cristina. Bangue-bangue na roça – O cômico Mazzaropi e o faroeste. **Reflexos – Revue Pluridisciplinaire Du Monde Lusophone**, Toulouse (França), nº.1, s/p., 2012.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto. *Um caipira ingênuo e malicioso debocha da modernidade: representações no cinema de Mazzaropi*. **POLITEIA: Hist. e. Soc.**, Vitória da Conquista (BA), v.7, nº.1, 2007, p.187-203.

FERREIRA, André. Um Jeca para o cinema. **XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**, São Paulo (SP), s/vol., s/nº., s/p., 13 a 17 de julho de 2008.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. Pedro Malasartes: um malandro à brasileira. In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida (Org.). **Trezes Maneiras de falar sobre Mefisto**. Uberlândia: EDIBRÁS, 2009, 109-136.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *Cultura popular: espaço de deboche e de resistência. Uma representação em Tristeza do Jeca*. In: NÓVOA, Jorge (Org.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.183-199; Id. *Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional*. **II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador (BA), s/vol., s/nº., s/p., 03 a 05 de maio de 2006.

_____. Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional. **II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador (BA), s/vol., s/nº., s/p., 03 a 05 de maio de 2006.

_____. *Um caipira alheio à modernidade*: representações no cinema de Mazzaropi. **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Recife (PE), s/vol., s/nº., s/p., 29 de maio a 01 de junho de 2007.

_____. *O caipira Jeca Tatu*: uma negação da sociedade capitalista? Representações no cinema de Mazzaropi. **IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador (BA), s/vol., s/nº., s/p., 28 a 30 de maio de 2008.

GATTI, José. Boureka e Caipira: um estudo comparado entre o Cinema Boureka de Israel e o Cinema Caipira do Brasil. **Rev. Ciênc. Hum.**, Taubaté (SP), v.12, nº.2, p.65-74, jun./dez. de 2006.

GONZAGA, Agnaldo Divino. Identidade caipira: o caipirismo nas produções cinematográficas de Amácio Mazzaropi. **II Congresso Internacional de História**, UFG/Jataí (GO), s/vol., s/nº., s/p., 16 a 30 de setembro de 2011.

HEMM, Paula A. Através do riso: identidade nacional e o cinema de Mazzaropi. **Revista de Investigação em Artes**, Florianópolis (SC), vol.3, nº.1, s/p., Ago/2004 – Jul/2005.

JUNQUEIRA, Kellen Maria. Imagens de luta e resistência inspiradas na cultura popular. **2º Encontro da Rede de Estudos Rurais**, Rio de Janeiro (RJ), s/vol., s/nº., s/p., 11 a 14 de setembro de 2007.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Mazzaropi e Lobato: Jeca Tatu ainda dá umas boas horas de conversa e pesquisa. **Revista UniverCiência**, São Paulo (SP), s/vol., s/nº., s/p., 2008.

MAIA, Edilene; SANTOS, Moacir José dos. Cultura regional e cinema: Mazzaropi no filme Tapete Vermelho. **XXII Simpósio de História do Vale do Paraíba – “Fé e Poder no Vale do Paraíba”**. Taubaté (SP), s/vol., s/nº., s/p., 15 a 17 de agosto de 2008.

OLIVEIRA, Ramon Luiz Zago de. Por que o Jeca Tatu é tão preguiçoso? **VII Encontro Internacional de Economia Solidária**, São Paulo (SP), s/vol., s/nº., s/p., 24, 25 e 26 de novembro de 2011.

PEREIRA, Cristiano José. Olhares reverentes, semelhanças e contrastes: relações entre o filme “Jeca tatu” de Amácio Mazzaropi e “Jeca Tatuzinho”, de Monteiro Lobato. **IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no cinema**, Assis (SP), s/vol., s/nº., s/p., 16 a 17 de setembro de 2009.

PEREIRA, João Baptista Borges; QUEIROZ, Renato da Silva. Por onde anda o Jeca Tatu. **Revista USP**, São Paulo (SP), nº. 64, p.6-13, dezembro/fevereiro 2004/2005.

ROCHA, Gilmar. “Eternos vagabundos”: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada. **Projeto História**, PUC/São Paulo (SP), v.43, s/nº., s/p., jul./dez. 2011.

SÀ, Olga de. Vale do Paraíba: cultura e arte. **Brazilian Cultural Studies**, vol.1, s/nº., p.61-69, 2010.

SANTI, Luiz Otavio. Mazzaropi, um caipira transversal. **Revista FACOM FAAP**, São Paulo (SP), s/vol., s/nº., p.32-37, 2007.

SANTOS, Moacir José dos; CARNIELLO, Monica Franchi. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa (PR), vol.8, nº.15, s/p., 2010.

SANTOS, Patrícia Gomes dos; SILVA, Cristina Schmidt. A cultura caipira no cinema brasileiro: um estudo da filmografia de Mazzaropi. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa (PR), vol.8, nº.15, s/p., 2010.

SILVA, Robson Bastos da; VELLOSO, Viviane Fushimi. A contribuição dos filmes de Mazzaropi na construção da identidade imagética do caipira do Vale do Paraíba Paulista. **Revista DIALNET**, Logroño (La Rioja), s/vol., s/nº., s/p., 2010.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O caipira ou o rural como quantidade negativa. In. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p.95-131.

VELLOSO, Viviane Fushimi [et. al.]. A cultura popular no Vale do Paraíba na obra de Amálio Mazzaropi. **XIII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica e IX Encontro Latino Americano de Pós-Graduação**, Taubaté (SP), s/vol., s/nº., s/p. 2009.

BIOGRAFIAS

Marcela. **Sai da Frente!** - A vida e obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.

DUARTE, Paulo. **Mazzaropi, uma antologia de risos**. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AMADO, Jorge. **A tenda dos milagres**. Posfácio de João José Reis. - São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BAKHTIN, Mikhail Mikhalovitch. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. - São Paulo: Hucitec, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin - 8ª Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012.

BARTHES, Roland. O que é a Crítica. In: **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. *A cidade e o campo*: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: **Cinema Brasileiro & Estudos**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Funarte/MEC, 1980.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2ª edição. - São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileira e suas origens. In: **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2ª edição. - São Paulo: Annablume, 2008, p. 19-41.

_____. Da periodização. In: **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2ª edição. - São Paulo: Annablume, 2008, p. 43-53.

_____. De recortes e de contextos. In: **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2ª edição. - São Paulo: Annablume, 2008, p. 55-100.

_____. **Trajetória crítica**. - São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011.

_____. BERNARDET, Jean-Claude. Última Hora. In: **Trajetória crítica**. - São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011, p. 97-138.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp.183-191.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. O Controle da Opinião e os Limites da Liberdade: Imprensa Paulista (1920-1945). **Rev. Bras. de Hist.**, São Paulo, v. 12, nº. 23/24, set. 91/ago. 92, p. 55-75.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. A operação historiográfica. In: **A escrita da história**. Tradução Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica Arno Vogel. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 45-111.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma Vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

FERREIRA, Vítor Sérgio. Do lugar da crítica. **Análise Social**, vol. XXX (134), 1995 (5º), p. 977-1022.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. - São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FURTADO, Joaci Pereira. Estética da recepção e história da literatura. **Revista de História**, Brasil, n. 125-126, p. 191-192, jul. 1992.

GADAMER, Hans-Georg. Esboço dos fundamentos de uma hermenêutica. In: **O problema da consciência histórica**. Organizador: Pierre Fruchon. Tradução Paulo César Duque Estrada. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 57-71.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v.1.

_____. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v.2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aesthesia e katharsis*. In: LIMA, Luis (Org.). **A literatura e o leitor** – textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOHNSON, Randal. Popular cinema in Brazil, **Studies in Latina America Popular Culture**, 3 (1984), p. 86-96.

KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência" e "horizonte de expectativa": duas categorias históricas. In: **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. - Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 305-327.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. Direção de Daniel Lagache; Tradução Pedro Tamen. - 4ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2. ed. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1992.

MASCARELLO, Fernando. *Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira?* **Contemporânea**, vol.3, nº.2., p.129-158, julho/dezembro de 2005.

NEVES, Anderson Rodrigues. **Entre o western e o nordestern:** os possíveis diálogos entre Lima Barreto e Glauber Rocha no cinema de cangaço (O cangaceiro - 1953, Deus e o Diabo na terra no sol - 1964 e O dragão da maldade contra o santo guerreiro - 1969. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ORICCHIO, Luis Zanin. Prefácio: O romance de formação de um crítico. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica.** - São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um "vaudeville", **Revista Brasileira de História.** São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, set. 87-fev. 88.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha:** um dramaturgo no coração de seu tempo. - São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **A crítica de um teatro crítico.** - São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968).* **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais.** Uberlândia, vol.2, ano II, n. 2, Abril/Maio/Junho de 2005.

_____. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada.* **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais,** Uberlândia, v.2, ano II, n.4, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006a.

_____. *Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação.* **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais,** Uberlândia, vol.3, ano III, n. 2, Abril/Maio/Junho de 2006b.

_____; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. **A história invade a cena.** - São Paulo: Hucitec, 2008.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução Alain François [et. al.]. 5^a reimpressão [2012]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da Ficção:* indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

SOLANO, Alexandre Franscico. **Nos passos do urubu malandro** – Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlândida Cinematográfica. 2012. 235 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica:** Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010, 285p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VESENTINI, Carlos Alberto. Política e Imprensa: alguns exemplos em 1928. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, XXXIII, 1984.

_____. A instauração da temporalidade e a (re)fundaçao na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Bransileiro**, Rio de Janeiro, Vol. 1, Out/Dez, 1986.

XAVIER, Ismail. A estratégia do crítico. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emílio:** um intelectual na linha de frente. - São Paulo: Brasiliense; - Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade** – Na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.