

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

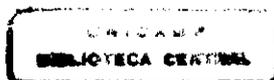
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

**AMÁCIO MAZZAROPI:
CRÍTICO DE SEU TEMPO**

GLAUCO BARSALINI

CAMPINAS - 2.000

1



200116223

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

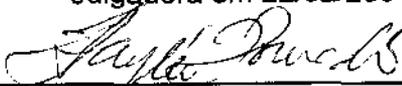
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

**AMÁCIO MAZZAROPI:
CRÍTICO DE SEU TEMPO**

GLAUCO BARSALINI

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Glauco
Barsalini** e aprovada pela Comissão
Julgadora em **22/02/2001**


Profa. Dra. Haydeé Dourado de Faria Cardoso
-orientadora-

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação da Profa.
Dra. Haydeé Dourado de Faria Cardoso.



CAMPINAS – 2.000

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B28a

Barsalini, Glauco
Amácio Mazzaropi : crítico de seu tempo / Glauco Barsalini.
Campinas,SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Haydeé Dourado de Faria Cardoso.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1.Mazzaropi, Amácio, 1912-1981. 2. Cinema – Brasil.
Cardoso, Haydeé Dourado de Faria. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Ao grande amigo Clóvis Carlini (in memorian),

Às minhas raízes, meus avós:

Achilles Barsalini (in memorian),

Olinda Gardini Barsalini,

Sílvio Ianni,

Líbera Nicolina Francatto Ianni,

que me ensinaram o valor das tradições culturais.

AGRADECIMENTOS:

Aos meus amigos, que me motivaram e torceram por este trabalho.

A Clodoaldo Carlini, responsável pela arte gráfica deste trabalho.

A Heitor Barsalini, pelo fornecimento de material de pesquisa.

A Luzimar Goulart Gouvêa, pela troca de informações a respeito da relação Mazzaropi – Monteiro Lobato.

A bibliotecária da FUNARTE (Rio de Janeiro), Márcia Cláudia Figueiredo e à Helena Dodd Ferraz, diretora da Coordenação de Documentação e Informação da FUNARTE.

Aos funcionários do Centro Cultural São Paulo, da Biblioteca Jenny K. Segall (São Paulo), da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo), das Bibliotecas do IFCH/UNICAMP e do IA/UNICAMP.

A Rosemeire dos Reis, coordenadora do Museu Mazzaropi (Taubaté).

Aos Professores Doutores Octávio Ianni, José Mário Ortiz Ramos, Maria Lúcia Bueno e José Roberto Zan, pelo valioso incentivo que me deram.

A Walkíria Lorusso, funcionária do SINDCINE (Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica) – São Paulo.

Agradecimentos especiais:

À minha esposa e companheira, Claudimara Carlini Barsalini, e aos nossos filhos, Tarcísio Barsalini e Francisco Barsalini, pela paciência e compreensão.

À Professora Doutora Olga Rodrigues de Moraes Von Simson, pelo incentivo e pela leitura criteriosa por ocasião da qualificação e da defesa.

Ao Professor Doutor Adilson Ruiz pelas sugestões de fundamental importância feitas no exame de qualificação.

À Professora Doutora Maria Bernadette Cunha de Lyra, pelo debate interessante levantado na defesa.

Aos cineastas Galileu Garcia, Agostinho Martins Pereira, Mauro Alice e Norival Gonçalves de Moura.

Aos meus amigos Olga Rodrigues Nunes de Souza, professora da UNITAU, Cláudio Antonio Marques Luiz, diretor do Museu Mazzaropi e João Roman Neto, proprietário do Hotel Fazenda Mazzaropi, que abriram muitos caminhos para o desenvolvimento dessa pesquisa.

À minha orientadora Haydée Dourado de Faria Cardoso, que desde o primeiro momento em que conheceu a proposta desse trabalho acreditou nela, e forneceu subsídios essenciais para a formulação do trabalho.

À minha mãe, Maria Sílvia Ianni Barsalini, excelente professora da língua portuguesa, que ao longo de minha trajetória acadêmica tem, com persistência, me ensinado a escrever.

Ao meu pai, Valdemir Barsalini, que sempre me ofereceu subsídios intelectuais e materiais para meu desenvolvimento acadêmico.

RESUMO:

O estudo presente visa à compreensão da produção artística de Amácio Mazzaropi, e de suas relações com a realidade cultural brasileira.

Para tanto, trabalhamos com as influências da origem familiar e cultural do ator, e também com o universo artístico que o cercou, elementos que contribuíram para a construção de sua personagem, o Jeca.

Discutimos, aqui, de que modo, do ponto de vista comercial, o artista se tornou um importante produtor do cinema nacional durante os anos 60 e 70.

Em outro momento colocamos o caipira de Mazzaropi frente a frente com o processo de transformações econômicas, sociais, políticas e culturais sofridas pelo Brasil nas décadas de 1.950 a 1.980, buscando compreender as relações simbólicas existentes entre tais transformações e a personagem.

Objetivamos, também, entender o caráter de identificação dos traços da cultura paulista e brasileira com esse caipira.

Finalmente, contextualizamos expressiva parte de seus filmes na história política de nosso país.

RÉSUMÉ:

L'objectif de cette étude est la compréhension de la production artistique de *Amacio Mazzaropi* aussi bien que de ses relations avec la réalité culturelle brésilienne. Nous avons exploré toutes les influences que l'acteur a reçu de sa famille et de son milieu artistique et culturel, les éléments qui ont contribué à l'élaboration du *Jeca*, le personnage qu'il a interprété.

Nous discutons aussi de quelle façon l'artiste s'est devenu, pendant les années 60 et 70, un très important producteur du cinéma national.

En plaçant *o caipira de Mazzaropi* vis-à-vis les procès de transformations économiques, sociaux, politiques et culturelles éprouvés par le Brésil pendant les décennies 1950 à 1980, nous avons étudié la compréhension des relations symboliques qui existent entre ces transformations et le personnage, bien que nous avons cherché comprendre le caractère d'identification de beaucoup des traits de la culture *paulista* et brésilienne avec lui.

Finalement, nous avons mis en rapport un grand nombre de ses films avec l'histoire politique de notre pays.

ÍNDICE:

1. INTRODUÇÃO _____	13
2. AMÁCIO MAZZAROPI E OS PASSOS PARA A CONSTRUÇÃO DE SEU JECA _____	23
3. O CINEASTA MAZZAROPI _____	45
4. O CAIPIRA FRENTE À MODERNIZAÇÃO _____	85
4.1. A modernização e o caipira de Mazzaropi _____	89
4.2. Mazzaropi: legítimo representante das raízes culturais brasileiras ____	107
4.3. O povo não é burro _____	117
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	133
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	137
7. FONTES _____	141
ANEXOS _____	149
Anexo 01. Sinopses _____	149
Anexo 02 . Elenco e ficha técnica dos filmes em ordem cronológica de produção _____	165

LISTA DE FIGURAS:

FIG. 01: Sai da Frente, 1951	149
FIG. 02: Nadando em Dinheiro, 1953	149
FIG. 03: Candinho, 1953	150
FIG. 04: O Gato de Madame, 1954	150
FIG. 05: A Carrocinha, 1955	151
FIG. 06: Fusileiro do Amor, 1955	151
FIG. 07: O Noivo da Girafa, 1956	152
FIG. 08: Chico Fumaça, 1956	152
FIG. 09: Chofer de Praça, 1958	153
FIG. 10: Jeca Tatu, 1959	153
FIG. 11: As Aventuras de Pedro Malasartes, 1960	154
FIG. 12: Zé do Periquito, 1960	154
FIG. 13: Tristeza do Jeca, 1961	155
FIG. 14: Vendedor de Lingüiça, 1961	155
FIG. 15: Casinha Pequeninina, 1962	156
FIG. 16: O Lamparina, 1963	156
FIG. 17: Meu Japão Brasileiro, 1964	157
FIG. 18: O Puritano da Rua Augusta, 1965	157
FIG. 19: O Corinthiano, 1966	158
FIG. 20: O Jeca e a Freira, 1967	158

FIG. 21: No Paraíso das Solteironas, 1968	159
FIG. 22: Uma Pistola para D’Jeca, 1969	159
FIG. 23: Betão Ronca Ferro, 1970	160
FIG. 24: O Grande Xerife, 1971	160
FIG. 25: Um Caipira em Bariloche, 1972	161
FIG. 26: Portugal... Minha Saudade, 1973	161
FIG. 27: O Jeca Macumbeiro, 1974	162
FIG. 28: O Jeca contra o capeta, 1975	162
FIG. 29: Jecão... um Fofoqueiro no Céu, 1977	163
FIG. 30: Jeca e seu Filho Preto, 1977	163
FIG. 31: A Banda das Velhas Virgens, 1979	164
FIG. 32: O Jeca e a Égua Milagrosa, 1980	164

LISTA DE TABELAS:

TABELA 01	95
TABELA 02	96
TABELA 03	106

*“Eu não tenho pretensão de ser diretor.
Estou procurando um, inteligente e razoável,
e se encontrar, contrato. Mas não tenho
paciência para suportar barbudinhos geniais,
com livrinhos embaixo do braço e mil exigências.
Cinema é ação, compadre, não é meditação não.”*

Amácio Mazzaropi

(In: SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de, RODRIGUES, Carlos Roberto. Mazzaropi: a imagem de um caipira. SESC, São Paulo, 1.994.)

1 - INTRODUÇÃO

A reflexão sobre cultura no Brasil tem focalizado ou a cultura erudita ou a popular¹ e, às vezes, uma e outra, procurando acentuar as diferenças que existem entre elas e até mesmo as oposições.

Há sociólogos e antropólogos que se dedicam à cultura popular de modo exclusivo, procurando conhecê-la em sua dinâmica e, muitas vezes, optando pelo caminho de valorizá-la com exagêro.

Essas e outras discussões sobre cultura popular e erudita brasileira permitem o aprimoramento da reflexão dos elementos que as constituem. Tal debate tem sido realizado na literatura, na poesia, no cinema, no teatro e na pintura.

Dentre os artistas populares brasileiros, Amácio Mazzaropi ocupa posição privilegiada. Artista que vem do circo, do teatro e do rádio, se engaja no cinema e produz uma filmografia vasta e interessante, notável não só enquanto expressão da cultura popular, mas também enquanto filmografia em si. A produção artística de Mazzaropi destaca-se como contribuição especial para o cinema de grandes audiências, e pode ser chave fecunda para o estudo sobre a cultura popular.

Mazzaropi foi um importante artista e produtor do cinema nacional. No tempo em que os artistas da tela saíam do teatro, do circo e do rádio, quando o sistema de mercado era calcado no apadrinhamento e não em uma seleção de determinada personagem ou talento, esse ator, de modesta origem, ousadamente enfronhou-se no meio artístico e empresarial. Após ter feito alguns filmes na Vera Cruz e em duas outras companhias de cinema, fundou a sua própria produtora e distribuidora de filmes, denominada PAM (Produções Amácio

Mazzaropi), com sede na cidade de São Paulo e filiais espalhadas por alguns Estados do Brasil, contando com dezenas de funcionários efetivos, além de criar um importante estúdio em Taubaté, com área de duzentos e vinte mil metros quadrados, contendo centenas de peças, aparelhos, máquinas, veículos, cenários, vestuário, móveis e utensílios, no Vale do Paraíba, através da qual efetuou a produção de vários filmes, cristalizando a figura da personagem caipira em um contexto de urbanização e de crescimento industrial pelos quais o Brasil passava, conquistando um público, na década de 1.970 de 3.500.000 pessoas².

Notabiliza-se, em sua inserção no meio cinematográfico, enquanto produtor de uma filmografia de sucesso comercial, feita também para atingir ao consumo de massa, com roteiro, plástica, figurino, música e fotografia influenciadas pela orientação da indústria cultural hollywoodiana, em alguma medida reproduzida pela Companhia Vera Cruz e recriada, depois, pela própria PAM.

O trabalho de Jean Claude Bernadet auxilia, em muito, a análise sobre a personagem criada por Mazzaropi. Em seu texto “A Cidade e o Campo: Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro”³, analisa os filmes que, realizando a apologia do rural, para o autor, se opunham à urbanidade.

Verifica ter sido esta uma preocupação constante no cinema nacional que, inaugurada pelo filme “Nhô Anastácio Chegou de Viagem”, de 1.908, estendeu-se até as décadas de 40 e 50, em outros filmes.

¹ Define-se neste trabalho cultura popular em oposição à cultura erudita institucionalizada.

² Dados referentes ao público de Mazzaropi: JOHNSON, Randal. “Popular cinema in Brazil.” University of Florida, Cinemateca Brasileira, xerox, p. 88.

³ BERNADET, Jean-Claude. “A Cidade e o Campo.” In: Cinema Brasileiro: & Estudos. Embrafilme/Funarte/MEC, Rio de Janeiro, 1980, passim.

Considera esse resgate do rural como resultado da reação das pessoas que moravam nas cidades, ao processo de urbanização, que se torna mais intenso após a década de 30, e se acelera assustadoramente nas décadas de 50 e 60.

O avanço do capitalismo desarticulava os modos de vida tradicionais, gerando novos comportamentos e relações impessoais. Tal processo foi notório nas cidades, pois apesar de sugerirem uma composição do sistema capitalista urbano, elas não o eram de fato até 30 e 40. Os movimentos econômicos gerados entre 30 e 60 é que virão conformar cidades caracteristicamente urbano-capitalistas. Até 30, aqueles que moravam nas cidades mantinham muitos elementos culturais rurais, já que, além de sua origem ser rural, a origem da própria cidade também o era, já que a cidade era o resultado do sucesso do café. Entre 30 e 60, essa população viveu, mais intensamente que antes, o radical processo de transformações sociais, sendo natural portanto a resistência a essas transformações, na tentativa de manter sua antiga identidade, já que era nela que as pessoas ainda se reconheciam.

Assim, o caipira acabou sendo eleito, nessa filmografia, por críticos de cinema da época, para representar a nacionalidade. O nacional aparece como sinônimo de rural, de puro, daquilo que deve ser mantido; e o moderno, ao contrário como o equivalente ao estrangeiro e imperialista, a tudo aquilo que corrompe e destrói.

Formar-se-ão, diante disso, duas correntes cinematográficas opostas. A que reconhece no sertão e na natureza o verdadeiro Brasil, e a que vê nesses elementos um profundo atraso, demonstrando grande euforia frente à urbanização.

Para Bernadet, as duas correntes eram igualmente ingênuas: a primeira, porque propunha um retorno ao impossível e a segunda, porque não via com olhos críticos a

urbanização, esquecendo-se da solidão que esta gerava.

Entre 50 e 60, contudo, parece haver uma hegemonia em se pensar o sertão como infeliz, e a cidade como agressiva. Isso se deve provavelmente ao empobrecimento das comunidades rurais em detrimento do avanço do capitalismo, e à submissão de um proletariado, em constituição, a uma burguesia urbana.

O Jeca de Mazzaropi 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.

Ao construir a personagem do caipira, Mazzaropi revigora a tradição da cultura brasileira, mas não de uma forma monolítica, pois o tempo todo inventa e reinventa sua inserção nas mudanças sociais de cada década.

Ela é um consciente agente social, inserido em determinado contexto sócio-econômico, que convive com situações impostas pelo sistema capitalista, mas que, como o caipira, rejeita seus fundamentos⁴, ou seja, convive com as relações econômicas sem corromper seus valores tradicionais de honestidade e solidariedade, criando um jeito próprio de sobreviver às agruras impostas socialmente e, ao final de cada filme, vencendo à sua maneira.

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 gerar.

⁴ CANDIDO, Antonio. Os Parceiros do Rio Bonito. Livraria Duas Cidades, 7^a ed., São Paulo, 1.987.

A análise do conteúdo da personagem criada por esse cineasta, e as relações que estabelece com o contexto social, cultural, econômico e político que a cercaram ao longo de sua existência, é a proposta de nosso trabalho, que será dividido em três capítulos, além desta Introdução, das Considerações Finais, e de um Anexo, no qual serão relacionados o elenco e a ficha técnica de cada um dos filmes de Mazzaropi, em ordem cronológica de produção.

Como primeira dissertação exclusiva sobre Mazzaropi, temos a consciência de que podemos sugerir linhas de pesquisa para outros estudiosos que eventualmente tenham seu interesse despertado para a análise do cineasta.

Desse modo, no primeiro capítulo, intitulado “Amácio Mazzaropi e os passos para a construção de seu Jeca”, nossa atenção será voltada para as influências culturais e artísticas que contribuíram na construção do Jeca, traçando um paralelo com a vida do produtor: quem foi Amácio Mazzaropi, quais as suas origens e os caminhos que trilhou até se tornar o ídolo de um público de nada menos de 3,5 milhões de pessoas em todo o Brasil, sempre fiel a ele. Também nos deteremos em análise dos movimentos artísticos e culturais nos quais se baseou para a criação de sua personagem.

O segundo capítulo, denominado “O cineasta Mazzaropi”, enfocará, utilizando-se de depoimentos orais⁵, o perfil do cineasta Mazzaropi, considerando que ele realizou “cinema de ator”, “cinema de autor” e “cinema de produtor”⁶. Criador de uma personagem

⁵ Permitimo-nos a licença, sem modificação de significados, de alterar alguns termos e concordâncias dos depoimentos para facilitar a leitura, tendo em vista que na linguagem coloquial, utilizada pelos entrevistados, muitas vezes as palavras são repetidas, ou entremeadas de reticências, ou ainda não se tem a preocupação de concordância verbal.

⁶ “Cinema de ator” é o termo que se utiliza para definir o tipo de produção que enaltece o trabalho do ator, de maneira que ele se torna imprescindível para a realização de, em geral, uma seqüência de filmes. O termo “cinema de autor” refere-se à atuação do diretor de filmes, que imprime sua marca pessoal em cada uma das películas que produz, de modo que se possa identificar com certa facilidade qualquer uma das obras com seu criador. Já “cinema de produtor” é um termo que se refere à produção de, geralmente, vários filmes, em que

que simboliza a cultura brasileira de raízes, o autor Mazzaropi soube retrabalhá-la com perspicácia e sensibilidade, renovando seu sucesso a cada filme que produzia. Apropriou-se dos meios de produção cinematográfica e de distribuição de filmes, criando uma autonomia singular no cinema brasileiro, que lhe rendeu prosperidade pelos últimos vinte e três anos de sua vida.

No capítulo subsequente, que leva o título: “O caipira frente à modernização”, contextualizaremos o Jeca de Mazzaropi no universo político, social e econômico do Brasil durante o período em que o artista atuou no cinema, dos anos 50 a 80, relacionando as transformações econômicas e sociais sofridas no campo e na cidade, com a sua personagem caipira. Aprofundando a relação dessa personagem com a cultura de raiz brasileira, realizaremos, de modo genérico, um paralelo entre a filmografia de Mazzaropi e a história política de cada época em que produziu.

Enfim, traçaremos as “Considerações Finais”, expondo nossas conclusões a respeito do estudo que realizamos.

Quanto aos procedimentos metodológicos de nosso trabalho, constituíram-se de um não estreito percurso, que envolveu algumas etapas.

A primeira delas se deu por meio de um extenso levantamento bibliográfico que determinou o contato com textos, tais como: verbetes e compêndios fotográficos sobre o cinema brasileiro; artigos científicos e biografias a respeito de Mazzaropi, livros sobre a história do cinema brasileiro e sobre gêneros do cinema nacional e internacional, como o drama do cinema primitivo brasileiro e a chanchada, por um lado, e a comédia e o drama típicos do chamado classical film hollywoodiano, por outro; obras a respeito da história

seu realizador se notabiliza pela capacidade de produzir películas, em regra, com boa aceitação no mercado de consumo.

social, econômica e política paulista e brasileira; capítulos que promovem discussões de caráter metodológico-interpretativo; escritos que debatem a realidade do cinema nacional dos anos 50 e 60; e estudos antropológicos sobre o caipira e sobre o folclórico.

Nessa fase, buscamos saber se já havia algum livro ou tese escrita sobre Amácio Mazzaropi. Consultamos então os sites da UNICAMP, da USP e da Biblioteca Nacional, e não constou a existência de qualquer dissertação de mestrado ou tese de doutorado sobre o assunto. Há, todavia, duas biografias sobre Mazzaropi.⁷

A segunda etapa envolveu o levantamento e a catalogação de todos os trinta e dois filmes estrelados por Mazzaropi. Assistimos, por mais de uma vez, a todas essas películas, sendo que algumas delas já havíamos visto com olhar de espectador descomprometido com o objetivo científico, vivenciando, com isso, a interessante experiência de comparar duas perspectivas: a do “espectador-comum”, e a do “espectador-pesquisador”.

A catalogação de tais filmes foi acompanhada de um levantamento rigoroso de todo o elenco e ficha técnica de cada um deles, conferido posteriormente com as informações contidas no site do Museu Mazzaropi, situado no Hotel Fazenda Mazzaropi, Taubaté, São Paulo, e que está incorporado a esta dissertação sob o título de Anexo.

Em um terceiro momento, após uma reflexão razoável sobre o assunto, e já dotados de certo acúmulo conceitual a respeito de cinema, em virtude da realização de cursos em nosso programa curricular de mestrado, participamos de um vídeo, produzido como trabalho de fechamento de curso acadêmico de Rádio e T.V., da Universidade Metodista de Piracicaba, na qualidade de pesquisador. O vídeo levou o nome de “Mazzaropi: a obra do

⁷ São elas: SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de, e RODRIGUES, Carlos Roberto. *Mazzaropi: a imagem de um caipira*. Sesc-Pompeia, São Paulo, 1.994. E, também, OLIVEIRA, Luiz Carlos Schroder de. *Mazzaropi: a saudade de um povo*. Ed. CDEM, s/d.

cineasta caipira”, e com ele seus realizadores têm concorrido em concursos realizados em São Paulo e no Brasil.

Em uma quarta etapa, realizamos uma pesquisa direta e indireta nos principais arquivos e bibliotecas de São Paulo e do Rio de Janeiro, no intuito de conhecer todo o material existente sobre Mazzaropi, tais como fotos, artigos de revistas e jornais, vídeos e filmes, bem como, também, fontes primárias. Centramo-nos apenas nesses dois Estados, por terem constituído o palco de atuação do artista, ao longo de toda a sua carreira.

Dessa forma, foram levantados e lidos todos os artigos, as críticas e as fontes primárias, constantes dos seguintes arquivos e bibliotecas: Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo), Biblioteca Jenny K. Segall (do Museu Lasar Segall, - São Paulo) e Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo (São Paulo).

Também foi levantada e lida parte do material constante do arquivo pessoal da pesquisadora Olga Rodrigues Nunes de Souza, guardado, hoje, em prédio da UNITAU (Universidade de Taubaté/S.P.) e que, seguramente, junto ao arquivo do Museu Mazzaropi (situado no Hotel Fazenda Mazzaropi, em Taubaté/S.P.), constituem o maior acervo existente a respeito do cineasta. Tivemos acesso ao inventário de todo o arquivo sobre Mazzaropi, existente nessas duas instituições, ocasião em que pudemos, então, selecionar o material exato a ser pesquisado.

No arquivo de Olga Rodrigues Nunes de Souza observamos, ainda, inúmeras fotos, e do arquivo do Museu Mazzaropi extraímos, também, textos e informações através de seu site na internet (museumazzaropi.com.br).

Fizemos um inventário sobre todo o arquivo, e com uma noção mais precisa do tipo de fontes escritas com as quais contamos para o desenvolvimento deste trabalho,

basicamente constituídas de críticas e sínteses biográficas, contactamos a Biblioteca da Funarte (Rio de Janeiro) que, gentilmente, nos forneceu cópias de todas as críticas e textos biográficos de seu arquivo.

Em nova etapa, coletamos alguns depoimentos orais a respeito de Mazzaropi, entrevistando os cineastas Agostinho Martins Pereira, Galileu Garcia, Mauro Alice e Norival Gonçalves de Moura, que trabalharam com Mazzaropi, às vezes, em períodos cronológicos distintos.

Finalmente, iniciamos e concluímos a redação de nossa dissertação de mestrado.

Quanto à metodologia, adotamos uma postura interdisciplinar, utilizando-nos de abordagens histórica, antropológica, sociológica e artística, dando enfoque especial à história oral.

Para o embasamento teórico do primeiro capítulo, a definição sobre a italo-brasilidade, de Miroel Silveira, nos auxiliou, assim como a caracterização teórica sobre a comédia de costumes brasileira feita por Sábato Magaldi. Também nos valem do conceito de “arcaico”, desenvolvido por Paulo Emílio Salles Gomes.

A história oral constituiu uma das bases desta dissertação, em especial no segundo capítulo. Neste, o conceito de “resistência cultural” servirá de suporte para a discussão em torno do aspecto antropológico do Jeca de Mazzaropi, bem como os estudos do africano A. Hampaté Bâ sobre a manutenção de tradições culturais.

O debate promovido no terceiro capítulo apresenta o conceito de “parceiro”⁸, desenvolvido por Antonio Candido. Ricardo Abramovay e Maria Isaura Pereira de Queiroz nos auxiliaram na contextualização do processo econômico desenvolvimentista brasileiro,

⁸ Aquele que vive em sistema de parceria, constituindo uma comunidade de minifundiários, sitiantes possuidores de pequenas porções de terra.

dos anos 50 a 80, e Darcy Ribeiro na análise sobre as raízes da cultura brasileira. Para este capítulo, também assistimos, sistemática e criticamente, a todos os filmes de Mazzaropi.

As “Considerações Finais” são fruto de toda a pesquisa explicitada no corpo do trabalho.

2- AMÁCIO MAZZAROPI E OS PASSOS PARA A CONSTRUÇÃO DE SEU JECA

Amácio Mazzaropi foi um dos mais importantes artistas que o Brasil pôde produzir durante o século XX. Sua obra dialoga com a história artística, cultural, social, política e econômica de nosso país, desde a Era Vargas até o momento da abertura política dos anos 80.

Pode-se discutir parte da história brasileira a partir dele, levando-se em consideração que o teatro, o rádio, a televisão e o cinema espelham, em boa medida, profundos elementos da realidade social.

Sempre representando personagens cuja alma se enraíza nos traços culturais mais fundamentais da civilização do país, promovendo a síntese do arcaico⁹ com o imigrante, Mazzaropi possuía o raro dom de captar o gosto do público, respondendo à altura de suas expectativas.

A personagem 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 envólucros 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 brasileiro.

Filho de um italiano, oriundo de Roma, e neto materno de português, Amácio Mazzaropi parece ter reunido em si a forte característica de acalentar “grandes sonhos”, presente em seu pai, e a não menos marcante característica, esta materna, de possuir

⁹ O termo “arcaico” neste texto, refere-se ao tempo dos bandeirantes, da formação do caipira, da época do Brasil-colônia, sem nenhuma conotação pejorativa.

adequada percepção da realidade, a de sempre ter os “pés no chão” e buscar o controle dessa realidade.

Nasceu a 09 de abril de 1.912, na Rua Vitorino Carmilo, no bairro de Santa Cecília¹⁰, na cidade de São Paulo. Sua mãe, Dona Clara, partira do Bairro do Guedes, em Tremembé, cidade do interior paulista muito próxima de Taubaté, onde morava com os pais, João José Ferreira e Maria Pita, na tentativa de fazer a vida na capital, com sua irmã Cecília, arranjando o emprego de trabalhadora doméstica. Na capital mesmo é que Dona Clara conheceu o taxista Bernardo Mazzaropi, de cuja união foi gerado seu único filho: Amácio, menino a quem pretenderam dar o nome do avô paterno (este, porém, Amazzio e não Amácio). Sua avó paterna chamava-se Ana Mazzaropi. Eram comerciantes e, provavelmente, residiam em Curitiba, onde o neto teria passado uma temporada.¹¹

Com dois anos de idade, Amácio passou a residir com a família em Taubaté, onde cresceu. Seu pai tornou-se operário da indústria de tecido C.T.I., em 1.914, e sua mãe, em 1.916, passou a trabalhar na mesma empresa. Pobres, Dona Clara, preocupada com o sustento da família, dedicava-se também a fazer pães para que o filho vendesse na porta da fábrica, durante a troca de turno, tarefa que o filho cumpria com êxito. O pai, por outro lado, entregava-se, com certa freqüência, a uma vida boêmia, comportando-se como um

¹⁰ Há uma discordância em relação ao bairro em que nasceu Mazzaropi. Carlos Roberto Rodrigues e Olga Rodrigues Nunes de Souza, no livro **Mazzaropi: a imagem de um caipira** (escrito que será utilizado como base para as colocações de caráter biográfico que aqui serão feitas sobre o artista), afirmam que ele teria nascido em Santa Cecília. Já o texto da coluna **Estados**, do *Jornal do Brasil*, de 14/06/1981, p. 28, afirma que o artista nasceu no bairro da Barra Funda, tradicional gueto italiano da capital paulista.

A Professora Dra. Olga Rodrigues de Moraes Von Simson, esclarece, em anotação a trabalho de curso por nós relizado, que os bairros de Santa Cecília e da Barra Funda são contíguos, sendo difícil estabelecer o traçado de seus exatos limites. Afirma que quando se quer dar um “ar mais aristocrático”, se fala em Santa Cecília. Quando, porém, se quer enfatizar o caráter popular (bairro habitado por negros e imigrantes pobres), se opta pela Barra Funda. Para se chegar, portanto, a uma definição exata do bairro em que teria nascido Mazzaropi, seria necessário saber o número da casa onde moravam seus pais, dado que, infelizmente, não possuímos.

¹¹ O artigo do *Jornal do Brasil* (Coluna **Estados**, 14/06/1981, p. 28) faz referência a uma passagem de Mazzaropi por Curitiba, onde, na Rua 15 de novembro, ajudou o avô a vender casimira, ocasião em que, ainda menino, ele percebia sua veia artística, pois vendia “fazendo pose, imaginando uma câmera...”.

“bonvivã”. Enquanto Dona Clara tentava dominar a triste realidade da pobreza, Seu Bernardo passeava pelas ruas cantalorando (consta que era um bom cantor de operetas), esbanjando simpatia aos amigos; enquanto Dona Clara fazia pão para “conseguir o pão”, seu Bernardo comprava casimira com o dinheiro que não podia, para vendê-la a possíveis endinheirados; enfim, enquanto Dona Clara esforçava-se por controlar a vida econômica da família, preocupando-se com a garantia de sua subsistência, Seu Bernardo sonhava.

Na adolescência, Amácio caminhava, à noite, pelo centro de Taubaté, e via as pessoas conversando, bebendo, gargalhando. Então imaginava que existia sob os pés dele um palco, e que elas estavam rindo de suas piadas. Era comum sair dos bares e encostar em um lugar qualquer, olhando fixamente para as luminárias e ver, ao invés dos seus nomes, o seguinte letreiro: “Teatro Mazzaropi”.¹²

Aos dezoito anos, descobriu o teatro. Espectador número um de Taubaté, assistia a todas as peças que se apresentavam no Polytheama. Nessa época, as peças teatrais que percorriam o interior ligavam-se a duas tradições: a urbano-carioca e a ítalo-brasileira. Quanto à primeira, era a Comédia de Costumes Brasileira¹³, cuja popularidade em São Paulo cresceu enormemente durante a década de 1.910. Havia nessa tradição a marcante presença do caipira como uma das figuras centrais dos enredos, e representadas por

¹² SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de, RODRIGUES, Carlos Roberto. **Mazzaropi: a imagem de um caipira**. SESC-Pompéia, São Paulo, 1.996, p. 11.

¹³ Trata-se da tradição, como Sábato Magaldi escreve em **Panorama do Teatro Brasileiro**, iniciada por Martins Pena (1.815-1.848), encontrando continuidade através de Joaquim Manoel de Macedo (segunda metade do século XIX) e França Júnior (1.838-1.890), cujas produções foram intensamente encenadas no Rio de Janeiro e em São Paulo durante o período de 1.917-1.927. Esse período foi chamado de Movimento Nacional Regionalista por Miroel Silveira em sua tese de doutoramento **A Comédia de Costumes: período ítalo-brasileiro**. (xerox)

Muitas “comédias de costumes brasileiras” também foram encenadas durante os anos 30 e 40. Essa tradição ressoa, ainda que palidamente, em movimentos teatrais modernos como o TBC (criado em 1.948 e com expressiva atuação nos anos 50), encontrando eco em teatrólogos como Abílio Pereira de Almeida (argumentista dos primeiro, segundo e quarto filmes estrelados por Mazzaropi, e diretor dos três primeiros filmes estrelados pelo ator: “Sai da Frente” - 1.951, “Nadando em Dinheiro” - 1.953 e “Candinho” - 1.953), Jorge Andrade e Ariano Suassuna (este mais ligado às tradições nordestinas).

Companhias como a Cia. Arruda, com a qual o ator italiano Tom Bil se associara por um tempo. A outra tradição teatral era a ítalo-brasileira, encabeçada por Nino Nello e cujas origens remontavam ao Movimento Filodrammatici, movimento artístico-teatral engendrado em São Paulo - mais fortemente na capital, pelos imigrantes italianos do final do século XIX e início do XX.

Amácio não se furtava a assistir às apresentações de bandas e de circos e, em 1.930, saiu de casa para acompanhar o faquir Ferry, expondo sua veia cômica nos intervalos das apresentações do artista de circo, quando fazia o público rir com as piadas que contava.

Em 1.931, com apenas 19 anos, promoveu no Convento de Santa Clara, em Taubaté, um espetáculo variado, que deu assunto para notas de jornal, onde ele foi denominado de “o cômico caipira Mazzaropi”¹⁴.

Em 1.932, em Taubaté, 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.

Dois anos mais tarde, Mazzaropi estaria ingressando na famosa Troupe de Olga Crutt, onde teve a oportunidade de iniciar efetivamente o desenvolvimento de seu talento dramático, fazendo o povo rir e chorar, em um estilo que marcou toda a sua obra. Por esse tempo, ainda eram comuns as apresentações de peças teatrais, de números musicais, as brincadeiras de auditório e as canções em cinemas. Por isso Mazzaropi criou, ainda nos anos 30, a sua troupe: a Troupe Mazzaropi, convencendo seus pais a abandonarem o comércio (nesse tempo Seu Bernardo era dono de um bar), e a acompanhá-lo em suas viagens, atuando como realizadores de espetáculos e atores, ao lado do filho.

¹⁴ SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de, RODRIGUES, Carlos Roberto. Op. cit., p. 12.

No entanto, o avanço do cinema, sobretudo do cinema norte-americano, por causa do poderio ideológico que tomou vulto após a vitória dos EUA na Primeira Grande Guerra, contribuiu decisivamente para a diminuição da quantidade de teatros existentes. Muitos deles foram adaptados para a exibição de filmes, já que a nova arte era muito mais rentável que o teatro, tamanha a sua popularidade¹⁵ e, com a mais recente inovação do cinema, o cinema sonoro, nem mais as casas reservavam espaço para a acolhida às troupes e às companhias cênicas.

Fundava-se a era dos Pavilhões, a era do chamado Teatro de Emergência, criado por Nino Nello e Daniel Berardes¹⁶, como saída para a sobrevivência do teatro popular. Já que os atores não tinham onde encenar (pois os teatros que sobreviviam eram, ou poucos, ou inacessíveis - como o caso do Teatro Municipal de São Paulo) era necessário, como se dizia na época, “mambembar”.

Os Pavilhões, estruturas móveis de zinco, eram armadas de cidade em cidade, conforme a toada das apresentações. No terreno alugado pela companhia, durante algumas semanas ou meses, erguia-se a estrutura de zinco, dentro da qual eram encenadas peças ou apresentações musicais. Terminado o contrato de aluguel, a companhia partia para outro lugar, onde repetia a mesma coisa. Às vezes, chegava a ficar por mais de ano em uma única cidade. É o exemplo citado por Walter Almeida, integrante do famoso Circo-Teatro Irmãos

¹⁵ Miroel Silveira mostra, em sua tese de doutoramento, op. cit., que, apesar de nos anos 30 e 40 existir um público bastante afeito ao teatro, a sua popularidade não se compara à que possuía entre as décadas de 90, do século XIX, e a de 20, do século XX. As novas gerações (mais precisamente as da cidade de São Paulo), formadas em um ambiente com ares de modernidade, não davam à arte filodramática, tipicamente italiana, a mesma importância que seus antepassados haviam dado ao teatro.

¹⁶ Essa paternidade é confirmada por Miroel Silveira, op. cit., p. 25. Os professores Carlos Roberto Rodrigues e Olga Rodrigues Nunes de Souza, todavia, atribuem a fundação dos Pavilhões a Sara Bernardes e sua Cia., op. cit., p. 13.

Almeida¹⁷, que conheceu de perto Mazzaropi. Em entrevista, diz que a sua Cia. chegou a ficar por dois anos ininterruptos, em Campinas, e um ano seguido, em Santos¹⁸.

O primeiro Pavilhão que Mazzaropi montou foi em Jundiaí, Estado de São Paulo, talvez no final dos anos 30 ou início dos 40, onde teve a oportunidade de aprimorar a sua personagem caipira.

Não se pode esquecer o fato de que o caipira está nas origens de Mazzaropi, que cresceu em uma cidade do interior paulista, no Vale do Paraíba, uma região onde o sistema de parceria ainda existia com certa força nos anos 20 e 30.

Apesar de seu avô paterno ser português, assimilara os traços caipiras de maneira tão forte, que se tornara uma figura folclórica em Tremembé. Trabalhador rural, andava pelas ruas com um “terninho seco, paletó curto e a calça acima da botina, sempre amarela,

¹⁷ Utilizou-se do depoimento de Walter Almeida por se entender não haver distinção acentuada entre os Pavilhões e os Circos-Teatro. Pelas descrições encontradas, tratava-se da mesma coisa, somente alterando-se o material que cobria os espetáculos: um era zinco, o outro, lona. O conteúdo, porém, resolvia-se por apresentações de dramas e de comédias. A representação de peças teatrais era feita no circo, ao invés de acontecer em casas de teatro. Eram exibidos ricos cenários, boa iluminação, completo e, muitas vezes, requintado figurino. As peças eram longas, não raramente compostas de vários atos, entre os quais, durante a troca de cenário, entravam os comediantes para distrair o público. Geralmente, segundo o entrevistado, havia três palhaços: um com tendência caipira, outro “à maneira mais tradicional” e o terceiro, um cantor de emboladas.

Ainda segundo o Sr. Almeida, quando a peça encenada no Circo-Teatro tinha poucos atos, iniciava-se com a apresentação, no picadeiro, de malabaristas, equilibristas, trapezistas e palhaço. Após a realização da peça, acontecia um show musical. Imaginamos que, em regra, isso não ocorresse nos Pavilhões (apesar de supormos ser, sua dinâmica de funcionamento e apresentação semelhante à dos Circos-Teatro, dada a influência da tradição da Comédia Dell Arte e da própria natureza itinerante do Teatro de Emergência) já que seus laços com o teatro (sobretudo a comédia de costumes brasileira e o movimento italo-brasileiro) era bastante estreita.

Porém, como há passagens, em recortes de jornal (cujos títulos serão enunciados na seção “Fontes” da dissertação), que afirmam que Mazzaropi fazia skets, programas de auditório e shows em teatros e cinemas, é de se supor que realizava o mesmo nos Pavilhões que possuía (e aqui já se estabelece a sua relação com o Teatro de Emergência).

¹⁸ Gravada em 27/11/1990 e disponível em fita cassete. Tal entrevista foi realizada por Heitor Barsalini, ainda quando estudante de Artes Cênicas pela UNICAMP, e é constitutiva do início de sua pesquisa sobre a “linguagem do cômico popular” - pesquisa em andamento. Não foi orientada pelas discussões metodológicas da História Oral ou de qualquer outra metodologia científica. Nota-se que os procedimentos utilizados pelo entrevistador têm caráter mais intuitivo que científico, o que o leva, algumas vezes, a induzir as respostas. Entendemos, porém, que essa condição não anula o conteúdo do material, que se apresenta bastante rico tanto na contribuição das fontes (Walter Almeida e sua esposa Paulínia de Almeida), quanto nas questões formuladas pelo entrevistador que suscitaram tal contribuição.

deixando aparecer um pedaço da canela. O chapéu de palha não saía da cabeça”¹⁹, o rolo de fumo, do bolso da camisa, e a viola, das mãos. Era um “cantador” nato. Qualquer brecha que davam, estava ele lá, tocando e cantando. Uma de suas máximas era: “pra cantar é assim mesmo, a gente canta, quem não gostar que tape as orelhas”²⁰.

Na adolescência, Mazzaropi ficava admirado ao ver no palco o ator e diretor Sebastião Arruda e o folclorista Capitão Cornélio Pires.

Em 1.944, Mazzaropi desativou o Pavilhão, pois tendo o seu pai caído em doença, gastou muito dinheiro para pagar as despesas com o tratamento, e perdeu tudo o que tinha.

Foi então convidado por Walter Pinto²¹ para substituir Oscarito no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Sua estréia frustrou-se pois exatamente no mesmo dia o ator titular renovou o contrato com o teatro. Ficou magoado com o acontecimento, mas não demorou muito tempo a ser contratado pelo renomado Nino Nello, na época o representante moderno do filodrama no Brasil, gênero que influenciou muito Mazzaropi.

Em pouco tempo, estreou em São Paulo o grande sucesso “Filho de sapateiro, sapateiro deve ser”, uma das mais representativas peças do estilo ítalo-brasileiro, de autoria de João Batista de Almeida²² e, na próxima peça, “Pepino, o verdureiro” fez duas

¹⁹ RODRIGUES, Carlos Roberto e NUNES, Olga Rodrigues. Op. cit., p. 10.

²⁰ Idem; *ibidem*, p. 10.

²¹ O “glamour” que significava estrear no Rio de Janeiro, no lugar do famoso Oscarito, suscitou uma questão entre nós. Por quê teriam convidado Mazzaropi, um ator experiente mas com atuação basicamente circunscrita no Estado de São Paulo, cuja personagem mais representada era justamente a do caipira paulista? Será que sua fama tinha se espalhado pelo Rio de Janeiro, ou será que Walter Pinto o havia conhecido em São Paulo? Buscamos informações a respeito desse convite, mas infelizmente não encontramos nada substancial, senão a afirmação feita pelo cronista Luiz Carlos Schroder de Oliveira, de que o artista recebera tal convite, escrita no livro *Mazzaropi. A saudade de um povo*. Londrina. CEDM, s/d, transcrita no artigo intitulado “De São Paulo para a roça: o caminho inverso do caipira Mazzaropi.” de Olga Rodrigues Nunes de Souza, Revista *Ângulo*, nos. 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo, p. 16.

²² Irmão de Abílio Pereira de Almeida, anos mais tarde expoente do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, fundado sob influência do Movimento Ítalo-Brasileiro e da Comédia de Costumes Brasileira (como já se referiu), pelo “capitão da indústria cultural” Franco Zampari, não muito tempo depois fundador e presidente da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, companhia onde, como será esclarecido mais adiante, Mazzaropi realizou os seus três primeiros filmes: “Sai da Frente” (1.951), “Nadando em Dinheiro” (1.953) e “Candinho” (1.953).

personagens: um caipira e um italiano. Esse contato com Nino Nello foi de fundamental importância na construção das histórias que o caipira de Mazzaropi passaria a protagonizar posteriormente.

O filodrama, movimento artístico-cultural, também intitulado de “filodrammatici” como escreve Miroel Silveira²³, teve o seu início ainda no final do século XIX, com a associação de grupos italianos em Círculos e Sociedades. Tais 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. Silveira relata a enorme familiaridade que os italianos possuíam com a música e as artes cênicas. Raramente um italiano não entendia, ao menos um pouco, de teatro. E era através das operetas, das representações cênicas e dos bailes que realizavam após tais apresentações, que os imigrantes italianos resgatavam a sua identidade, tão abalada pela instabilidade das condições de trabalho e a convivência com a sociedade brasileira a eles imposta no dia a dia. Aproveitavam-se tais oportunidades para se promover, também, a disseminação da ideologia anarquista, entre os imigrantes.

No entanto, as dificuldades financeiras das associações não tardariam a impedir que se realizassem alguns tipos de espetáculos, como as operetas e os recitais de câmara, eventos que demandavam um aparato cênico e musical relativamente caro. Os diálogos deveriam ser recitados, ao invés de cantados, e esse processo acabou conduzindo à

supressão dos versos e à inserção dos diálogos em prosa.

A quantidade de peças, em sua maioria de origem européia, representadas em São Paulo entre as décadas de 1.890 e 1.910, foi enorme. Sempre em língua pátria peninsular, eram encenadas à meia luz, o que possibilitava à platéia intenso convívio social: era muito comum, durante as apresentações, o público ficar conversando²⁴, o que não quer dizer que não estivessem atentos ao palco, pois preservavam para cada atuação cênica uma crítica.

Grandes nomes surgiram desse movimento peninsular em São Paulo. O maior deles foi o de Ítala Fausta, atriz que teve passagem por uma companhia do norte do país, representando, por algum tempo, no luxuoso teatro de Manaus, bem como na Europa, atuando com extremo sucesso durante alguns anos nos teatros de Portugal.

Com o passar do tempo, as sucessivas transformações da sociedade paulista foram contribuindo para a diminuição das apresentações de peças pelos “filodrammatici”. Os filhos dos imigrantes, já brasileiros, tinham maior familiaridade com a terra tropical, e o filodrama, enquanto meio de coesão cultural, foi sofrendo um processo de reelaboração, aflorando 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.

Em 1.914, apesar das heróicas tentativas de sobrevivência do filodrama, graças ao empenho dos filodramáticos, explodiram, com grande força, as “comédias de costumes

²³ Ibidem.

²⁴ Supõe-se aqui, aproximação com o comportamento do público de cinema de Mazzaropi. Inácio Araújo, no artigo “Jeca volta para debochar do progresso”, Caderno 4, p. 4, Folha de São Paulo, Sábado, 26 de junho de 1.993, relata o quão barulhenta era a platéia de seus filmes. Os espectadores conversavam, assobiavam, comiam pipoca e riam, muitas vezes fora de contexto, durante todo o tempo. Nos momentos, porém, em que o ator aparecia na tela, paravam de conversar, e o cinema todo se unia a um só coro de gargalhadas, independentemente da ação de Mazzaropi. Aliás, sobre esse alto carisma cômico (se assim se pode dizer), há um relato de Galileu Garcia (“Bate Papo” sobre Cinema – Hotel-Fazenda Mazzaropi – Abril/1999, - em fita de vídeo) falando que bastava o nome do artista aparecer na tela para, pelo menos 80 pessoas começarem a

brasileiras”, originárias do movimento cultural carioca do século XIX, dando-se início a um novo movimento artístico em São Paulo, intitulado por Silveira de “nacional-regionalista”²⁵.

Eram peças que, centradas na figura do caipira, trabalhavam constantemente com a idéia 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, cuja essência teatral é definida por Sábato Magaldi da seguinte forma:

“O comediógrafo atinge religião e política, e está no funcionamento de três poderes – executivo, legislativo e judiciário. Queixa-se do presente, em face de um passado melhor (que autor de comédias não teve a nostalgia de uma ilusória época perfeita?). Define o estrangeiro no Brasil e as reações do brasileiro em face dele. Mostra a província e a capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas. Inectiva as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos (...) Não lhe é estranha a galeria dos vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, e tem um sabor especial ao satirizar as manias e as modas. Trata da constituição da família, surpreendendo-lhe o mecanismo na análise do casamento, com o eterno conflito de gerações.”²⁶ (...)

(...) “Martins Pena, também, encara o casamento como prêmio ou recompensa de virtudes”, condenando os insinceros a alguma pena de caráter moral.”²⁷

Tal como a tradição do teatro anarquista (*filodrammatici*), a tradição teatral “nacional-regionalista” se prestou para a construção de uma das estruturas básicas em que

rir, riso esse que não demorava a contagiar toda a casa, com aproximadamente 5.000 pessoas em alguns cinemas da capital.

²⁵ SILVEIRA, Miroel. Op. cit., *passim*.

²⁶ MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. Op. cit., pp. 40, 41.

²⁷ Idem. *ibidem*, p. 48.

se define a obra de Mazzaropi. O seu caipira, o Jeca, é representativo, de modo contundente, da brasilidade. 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 1.950.

A respeito do debate entre a vocação rural versus a modernização do Brasil, o filme “Jeca Tatu”, realizado por Mazzaropi em 1.959, tem suscitado algumas análises realizadas por novos pesquisadores. A menção que o título do filme faz à obra de Monteiro Lobato, “Jecatatusinho” faz pensar em que medida a literatura de Lobato teria influenciado a construção da personagem de Mazzaropi.

Apesar de adotar o nome “Jeca”, efetivamente a personagem de Mazzaropi não se liga a “Jecatatusinho” de Lobato, senão pela exploração comercial que o cineasta faria de um nome já consagrado na literatura popular brasileira.

Margareth Brandini Park revela a carga de preconceito que há em Lobato contra o caipira quando realiza a história para o Almanaque Fontoura em 1.917, fundamentada em uma ideologia da modernização em que não cabia tolerância ao modo de vida dos trabalhadores rurais²⁸.

Na dissertação de mestrado em fase de conclusão, Luzimar Goulart Gouvêa mostra que, se há alguma relação da personagem de Mazzaropi com a obra de Lobato, esta não se dá com “Jecatatusinho”, mas sim com “Zé Brasil” (1.947), conto em que o escritor faz um “mea culpa”, criticando a exploração que sofre o trabalhador rural, e reconhecendo a importância de sua cultura e de seu trabalho²⁹.

²⁸ PARK, Margareth Brandini. “Histórias e Leituras de Almanques no Brasil”, 1.998, xerox, FE, UNICAMP, tese de doutorado.

²⁹ GOUVÊA, Luzimar Goulart. “A construção de um imaginário sobre o homem caipira na literatura de Lobato e no cinema de Mazzaropi.” Xerox, IEL, UNICAMP.

No entanto, após essas considerações que nos pareceram importantes, retornemos a falar da tradição do teatro que Mazzaropi tão bem conheceu. Em que aspecto se estabeleceu a sua relação com o “filodrammatici”? Basicamente, ela estava na carga dramática que possuíam as histórias que ele protagonizava.

O encontro do movimento imigracionista italiano com o emigracionista caipira à capital paulista, estabelecido no início do século XX, bem como a instalação dos imigrantes portugueses e italianos no interior de São Paulo durante o mesmo período, que conduziram, não à italianização do brasileiro como fantasiavam os filodramáticos, mas à caipirização do italiano (conforme se impunha a realidade cultural, social, política e econômica do país), marcam claramente as origens sociais e culturais de Mazzaropi, origens estas que formam toda a base da construção de sua personagem. Mais precisamente, a essência mesmo de toda a sua obra.

Nesse sentido, a personagem de Mazzaropi pode ser vista como “uma síntese de culturas”, como define Miroel Silveira. Transitando pela história do teatro, Silveira afirma:

“Tanto o êxodo da pátria italiana quanto o êxodo da pátria cabocla provocaram as expressões artísticas que, na linha da comicidade, se cristalizariam mais tarde na figura do Jeca-Mazzaropi.” (...)

e, continua :

“Mazzaropi, de ascendência cultural italiana por um lado, e por outro cabocla valparaibana, no início de sua carreira teve a oportunidade de trabalhar com os dois: com o caipira Genésio Arruda (o da “Bandinha, e do teatro “gênero livre” do Teatro Santa Helena) e também com Nino Nello (que durante um período de 20 anos, 1.935 a 55 aproximadamente) centralizou a atividade do teatro popular em São Paulo, mantendo

quatro pavilhões circulando pelos bairros com um repertório italo-paulista (...) Essa convivência cênica deve ter facilitado a síntese que em Mazzaropi se realizou, a de italiano “devorado” pelo caipirismo”.³⁰

Genésio Arruda era irmão de Sebastião Arruda que, atuando no teatro nos anos 30 e 40, exagerou na caricatura do caipira, conduzindo-o mais à farsa que à comédia de costumes, e que teve a oportunidade de, mais tarde, trabalhar em alguns filmes de Mazzaropi como, por exemplo “As aventuras de Pedro Malasartes” (1.960) e “Tristeza do Jeca” (1.961).

A convivência com Nino Nello, artista que atuara, ainda bastante jovem, no teatro filodramático, e o contato com o movimento italo-brasileiro, liderado por Nello, que se estende dos anos 30 aos 50, constituíram um dos alicerces da atuação de Mazzaropi, no período que vai dos anos 40 aos 80.

No teatro italo-brasileiro, o protagonista (sempre um italiano) é apresentado, nas palavras de Miroel Silveira, como um trabalhador simpático, afetivo, humilde, mas digno e ativo. Pobre mas honrado, berrador mas sensível, trabalhador mas divertido, inconveniente mas de bons propósitos³¹. Tais características estão explicitamente impressas na peça “Filho de sapateiro, sapateiro deve ser”, em que Mazzaropi estreou junto à Cia. de Nilo Nello.

Há, todavia, muitas outras peças cujos entochos se identificam com partes de tramas de filmes de Mazzaropi, sobretudo os realizados sob sua produção. A peça citada no parágrafo anterior, por exemplo, conta a história de um sapateiro que conseguiu custear os estudos do filho para que ele se tornasse médico. O rapaz se apaixonou por uma moça da

³⁰ SILVEIRA, Miroel. “Jeca-Mazzaropi: uma síntese de culturas.” Folha de São Paulo, 19 de junho de 1.981, p. 30.

alta sociedade, na casa de quem ocorre o baile de formatura, de que o sapateiro faz questão de participar, constringendo a todos, principalmente ao filho, por seus modos grosseiros e simplórios. O ponto dramático está justamente na disparidade cultural entre pais e filho, na vergonha que o filho sente da simplicidade dos pais, e na impossibilidade que enfrentará para ascender socialmente, enquanto for identificado como “o filho do sapateiro”.

Pois bem, o primeiro filme produzido por Mazzaropi, através de sua recém criada produtora PAM FILMES, já em 1.958, foi “*Chofer de Praça*”. Conta a história de um homem do interior, que vai para a capital trabalhar como chofer de praça (profissão do pai de Mazzaropi), para sustentar os estudos do filho, futuro médico. O rapaz se forma mas, envergonhado da simplicidade dos pais, não os convida para a solenidade da formatura, da qual seu pai sonhava participar. Tal ofensa leva o pai a decidir voltar para o interior, não sem antes revelar ao filho a enorme dor que sentia pelo que ele lhe havia feito; mas não deixar de desejar boa sorte ao rapaz. O filme termina com o filho, arrependido, correndo ao encontro dos pais, que já estavam de partida, para obter o perdão.

Tal como a peça, esse filme fez um enorme sucesso: pagou todo o investimento inicial do cineasta na fundação de sua produtora, assim como tudo o que gastara com o primeiro filme, e ainda teve lucro.

Ao fazermos um paralelo entre a peça “Filho de Sapateiro, sapateiro deve ser” e o filme “Chofer de Praça” (1.958) não queremos afirmar que o filme tenha sido baseado nessa peça teatral em especial, mas que guarda semelhanças com ela, assim como muitas de suas películas têm fortes semelhanças com as peças filodramáticas e peças ítalo-brasileiras, no que diz respeito ao argumento. No entanto, Olga Rodrigues Nunes de Souza,

³¹ SILVEIRA, Miroel. Op. cit., pp. 03, 04.

afirma que esse filme foi baseado em uma peça teatral argentina chamada “Ilusiones de la vieja e del viejo” traduzida para “Pelo pouco que se vive”, por Alfredo Viviane.³²

Muitos outros filmes revelam esse paralelo, não apenas com peças ítalo-brasileiras, mas também com filodramas. Frequentemente Mazzaropi lia peças desses gêneros, inclusive quando estava à frente da PAM FILMES. A pesquisadora Olga Rodrigues Nunes de Souza possui relatos transcritos de pessoas que trabalharam com o artista, confirmando que ele chegava a acumular pilhas e pilhas de filodramas e de peças ítalo-brasileiras em sua escrivaninha, devorando-as uma a uma, rotineiramente. Ela já teve a oportunidade de identificar os enredos de vários dos filmes de Mazzaropi com os de peças desses gêneros: por exemplo, em um documentário³³, onde ela estabelece uma acentuada relação entre o cineasta e o movimento filodramático.

A respeito desse mesmo assunto, Norival Gonçalves de Moura, técnico de som da PAM, em depoimento oral conta sobre o comportamento de Mazzaropi, quando escrevia os argumentos e os roteiros de seus filmes:

“(…) quando ele estava escrevendo, não comentava, mas a gente notava, a gente via (….) ele procurava muito nesses guardados dele, e pegava peças antigas. Coisa que ele já tinha feito também, no Pavilhão, no circo, no teatro, ele usava bastante. Mesmo durante a filmagem, ele dizia: “isso aqui eu usei em tal peça, e vamos colocar aqui que vai ficar bom.”³⁴

Quando fala dos “guardados”, refere-se às peças filodramáticas, às ítalo-brasileiras e às comédias de costumes.

³² SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. “De São Paulo para a Roça: o caminho inverso do caipira Mazzaropi.” Revista Ângulo, nos. 82, 83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, S.P., p. 27.

³³ Lima, Débora e outros. “Mazzaropi: A obra do cineasta caipira”. Documentário de 1.998.

³⁴ Coletado por nós, em 02 de abril de 2.000.

Em 1.946 Mazzaropi fez o seu primeiro programa de rádio, na Rádio Costa Lima, rádio essa que, por indícios das fontes pesquisadas, devia se situar em São Paulo, embora não tenhamos encontrado comprovação desse fato. 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 caipiras. Como afirma Walter Almeida:

“O rádio e o circo eram um casamento perfeito. A gente chegava nas cidades e conseguia um horário nas emissoras (...) A gente conseguia um horário de meia hora, passava para quarenta e cinco minutos, uma hora e a gente conseguia até duas horas de programa (...) Era um programa composto por um pouquinho de teatro, digamos, levávamos um trailer de uma peça, uma cena de uma peça, não uma peça inteira. Levávamos skets, levávamos também canções, números musicais e tal, e preenchíamos aí brincadeiras de auditório, o público participava. Então aquele público que ia na rádio, eram programas de auditório, geralmente ia também nos espetáculos do circo.” (...)

e, continua :

“Nós também nos inspirávamos assim em novelas que eram apresentadas em rádio e a gente fazia adaptação, então o público ouvia o rádio e imaginava o ator representando, mas não via o personagem, então eles iam no circo para ver e dava assim um casamento perfeito. Rádio e circo sempre foi uma beleza.”³⁵

Ainda em 1.946, Mazzaropi iniciou o seu programa “Rancho Alegre”, na Rádio Tupi de São Paulo, em que contracenava com a atriz Geny Prado, coadjuvante perfeita

para a encenação da esposa do Jeca, na maioria dos filmes que ele realizou nos anos 60 e 70. Esse mesmo programa foi ao ar em 1.951, já na TV Tupi.

Em 1.953 (dois anos depois de ter estrelado em seu primeiro filme) foi contratado pela Rádio Nacional (R.J.), contratação que foi anunciada com grande destaque pelos jornais paulistanos.

A TV, embrionária nos anos 50, era então um meio bastante acanhado de divulgação de grandes nomes que despontavam no teatro e na música. Seu poder se consolidou mesmo, no Brasil, somente nos anos 70, fruto de um projeto de verdadeira ampliação das comunicações, encabeçado pelos governos militares.

Mas Mazzaropi, apesar de ter atuado na televisão em alguns momentos, pois após o programa “Rancho Alegre” participou, em 1.963 do “Brasil 63”, de Bibi Ferreira, na TV Excelsior, tendo posteriormente algumas oportunidades de atuar em um programa só seu na Rede Globo, durante a década de 1.970, sempre foi muito lúcido em relação à natureza de seu trabalho. Em algumas oportunidades em que foi questionado sobre por que não fazia também televisão, além de cinema, chegou a declarar :

“A TV é um órgão especialista em desgastar a gente (...) a cara fica soldada ao vídeo (...) é um bombardeio, não há quem resista (...) ainda mais não sendo um galã (...) Já imaginou acordar com o Jeca, almoçar com o Jeca, jantar com o Jeca, dormir com o Jeca e, num jogo de futebol, entre um lance e outro, a cara do Jeca (...) eu não me agüentaria.”³⁶

O rádio, porém, não satura a imagem, como ocorre com a TV e o teatro, ou a TV e o cinema. Ao contrário, entre as décadas de 20 e 50, como diz Walter Almeida, eram o teatro, o circo e, evidentemente, o cinema, que traziam a imagem do artista antes ouvido através

³⁵ Na entrevista realizada em 27/11/1.990 por Heitor Barsalini.

³⁶ RODRIGUES, Carlos Roberto e SOUZA, Olga Rodrigues Nunes. Op. cit. p. 20.

do rádio, estabelecendo-se o vínculo imagético com o sonoro, de maneira a contribuir com sua projeção, fosse ele ator, malabarista, palhaço, bailarino ou cantor.

Nas décadas de 30, 40 e no início de 50, fizeram grande sucesso no cinema as chanchadas, produzidas por Companhias como a Cinédia, a Brasil Vita Filme, a Sonofilmes e a famosa Atlântida, todas fluminenses. Compunham um gênero que privilegiava a exposição do glamour presente nas casas noturnas cariocas, e os frágeis roteiros tinham por fim servir à promoção de nomes de artistas do circo, do teatro, em especial do teatro de revista, e principalmente do rádio. Eram sátiras populares à estrutura cinematográfica hollywoodiana, resultantes talvez da constatação de nossa impossibilidade em produzir um cinema com recursos técnicos semelhantes aos norte-americanos, e sátiras aos costumes brasileiros, permeadas sempre por um enfoque ideológico pequeno-burguês nacional.³⁷

Mazzaropi inseriu-se nesse processo característico de cultura de massa, fundado pela modernização por que passou o Brasil da era Vargas. Ao fazer rádio nas décadas de 40 e 50, ao fazer TV nos anos 50 e um cinema fortemente popular durante esses mesmos anos, e as três décadas seguintes, Mazzaropi, com suas características peculiares, atingia um grande e fiel público que aumentava sucessivamente.

Paulo Emílio Salles Gomes, escreveu, em seu livro *Trajectoria do Subdesenvolvimento*, ao referir-se a Mazzaropi: “Durante dez anos foi Mazzaropi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira (...)”³⁸.

Mas essa inserção nos meios de comunicação de massa e, no plano filmico, com a chanchada, não tornaram estreita a formação do cineasta, não o conduziram a reduzir seu

³⁷ Idéia trabalhada por PIPER, Rudolf. *Filmusical Brasileiro e a Chanchada*. In: BARSALINI, Glauco “Amácio Mazzaropi e a Chanchada”, *Sinpro Cultura*, ano IV, no. 36, setembro/98, p.12.

³⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra, São Paulo, 1.996, p. 79.

trabalho aos limites deste gênero. Mazzaropi produziu e atuou no cinema por mais três décadas, além do período das produções de chanchada. No entanto, a influência desse estilo marcou de alguma forma seus filmes posteriores aos dos anos 50, pois ele acrescentava invariavelmente à narrativa, uma, duas ou até mais apresentações musicais de cantores, de conjuntos musicais populares, ou mesmo de grupos de dança ligados ao rádio ou à televisão.

Apesar do contato com intelectuais do teatro de cunho erudito da São Paulo dos anos 50, como Abílio Pereira de Almeida, diretor de peças do TBC e de filmes da Vera Cruz, dentre eles os três em que 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 mundo.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde o artista iniciou a sua carreira cinematográfica, fora criada em 1.949, um ano após o surgimento do TBC, pela mesma pessoa que fundara esse teatro : Franco Zampari.

O TBC acabou por se tornar interessante fonte de recursos humanos para a companhia de cinema paulista, e a Vera Cruz tinha o objetivo de se constituir como uma produtora de padrão internacional, capaz de fazer frente às produções internacionais, inclusive às de Hollywood, competindo com elas dentro e fora do país.

O cineasta Mauro Alice, lembra que, embora a Vera Cruz se empenhasse em fazer um cinema que chegasse a atingir um “padrão internacional”, essa competição, com o

tempo, se configurou impossível.³⁹ Em função disso, segundo o cineasta Galileu Garcia⁴⁰ foi necessário fazer filmes mais baratos e com apelo popular, para que se ampliassem as possibilidades de rendimentos da produtora. Nesse momento entrou Mazzaropi como ator, rendendo grandes lucros para essa companhia, através de três filmes: “Sai da Frente” (1.951), “Nadando em Dinheiro” (1.953) e “Candinho” (1.953).

Depois, com o fim dela, Mazzaropi realizou ainda um filme pela Brasil Filmes, um através da Fama Filmes, três através da Cinedistri e, depois, vinte e três pela PAM, sua produtora.

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 de 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 o núcleo gerador

³⁹ Em depoimento intitulado “Bate papo sobre cinema”, produzido em abril de 1.999, em um encontro ocorrido no Hotel Fazenda Mazzaropi promovido por João Roman Neto, e por Cláudio A. Marques Luiz. Mauro Alice tem uma ampla visão a respeito da obra de Mazzaropi, pois foi editor de seus filmes desde o tempo da Vera Cruz até a década de 1.970, tendo montado as seguintes películas: “Sai da Frente” (1.951) e “Candinho” (1.953), “O Gato da Madame” (1.954), “Jeca Tatu” (1.959), “Tristeza do Jeca” (1.961), “O Puritano da Rua Augusta” (1.965) e “Jecão...um fofoqueiro no céu” (1.977).

⁴⁰ Assistente de direção de “A Carrocinha” (1.955), produtor de “O Gato de Madame” (1.954), e roteirista do filme “As Aventuras de Pedro Malazartes”, produzido por Mazzaropi em 1.960.

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 “statu quo” existente.

Mazzaropi, que iniciara sua atuação cinematográfica em 1.951, interrompeu-a em 1.981 quando, trabalhando no roteiro do filme “*Maria Tomba Homem*” (filme que não chegou a realizar), viu agravar-se a doença que possivelmente já se manifestara alguns anos antes. Em 13 de junho de 1.981, morreu, vítima de um implacável câncer na medula.

Davi Cardoso, cineasta que trabalhou em início de carreira, com Mazzaropi, no mesmo depoimento de que participara Galileu Garcia e Mauro Alice, no Hotel Fazenda Mazzaropi, ressalta que:

“...ele sabia tudo, ele era um gênio. O gênio do cinema brasileiro, o autodidata, analfabeto de pai e mãe chamava-se Amácio Mazzaropi. Essa é a pura verdade.”

E, citando mais uma vez Miroel Silveira :

“Embora nascido no teatro e no circo, o Jeca-Mazzaropi não se construiu mais com os exageros de Genésio Arruda quando se transpôs para o cinema. Este veículo, onde o “close” desfavorece o imaginário quando o argumento se volta claramente para o realismo, exige maior contenção interpretativa e visual, à qual Mazzaropi soube atender com habilidade. Havia no ator uma preocupação inteligente de preservar a empatia, com o público, de defender a situação humana sem perder o resultado cômico. É nessa postura simples e simpática que ele vai permanecer na memória de nossa gente. Como alguém que

deu a volta por cima de nossas infelizes estruturas sociais utilizando a arma pacífica de sua divertida matreirice.”⁴¹

⁴¹ SILVEIRA, Miroel. “Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas.” Folha de São Paulo, 19 de junho de 1.981, p. 30.

3 - O CINEASTA MAZZAROPI

Já se disse que Amácio Mazzaropi iniciou a sua carreira cinematográfica em 1.951, na Companhia Vera Cruz, entrando, dessa forma, pela porta da frente do cinema nacional, onde permaneceu durante três anos e foi protagonista de três filmes: “Sai da Frente” (1.951), “Nadando em Dinheiro” (1.953) e “Candinho” (1.953).

Essa experiência inicial, acrescida a outras que teve posteriormente com a Brasil Filmes, a Fama Filmes e a Cinedistri, produtoras essas nas quais atuou em mais cinco filmes: “O Gato de Madame”(1.954), “Carrocinha” (1.955), “O Fuzileiro do Amor” (1.955), “O Noivo da Girafa” (1.956) e “Chico Fumaça” (1.956), - estes três últimos feitos no Rio de Janeiro, deu a Mazzaropi uma boa noção de como fazer e também de como não fazer cinema.

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. Também ele não poderia ter tido melhor oportunidade para conhecer profissionais estrangeiros e nacionais de alto nível técnico, bem como ótimos diretores de cinema.

Até com a falência da Vera Cruz, ele tirou uma lição: aprendeu como não se deveria produzir filmes, já que, perspicaz como era, observou que nessa companhia havia dois erros fundamentais: o excesso de gastos na produção e a dificuldade de competir com filmes estrangeiros, no mercado distribuidor. Eram erros estruturais que ele conseguiria não repetir no futuro, quando resolvesse possuir sua própria produtora.

Vivenciando a fase paulista da Vera Cruz, viu que era possível fazer uma película sem a ostentação que implicava, obrigatoriamente, em gastos desnecessários e sem que houvesse, ao mesmo tempo, comprometimento com a qualidade do produto final.

Já as produções cariocas, acontecidas entre 1.955 e 1.956, deram a Mazzaropi uma noção de como se improvisava em cinema para que se barateasse o custo de um filme, pois a tradição do improvisado no cinema do Rio de Janeiro era um dos grandes diferenciadores do modo como os cariocas o realizavam em relação à maneira dos paulistas.

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 cinema.

Foi assim que, em 1.958, decidiu novamente dar vida à sua face empresarial, aquela que havia desenvolvido no longo tempo em que fora dono do Pavilhão, só que agora em outro contexto de produção cultural: o cinema.

Fundou, então, a Produções Amácio Mazzaropi (PAM), através da qual se propunha produzir seus próprios filmes e distribuí-los, 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, através do trabalho de funcionários de sua própria distribuidora.

Tornou-se, a partir de 1.960, um destacado “capitão de indústria” do cinema nacional, termo usado por Michèle e Armand Mattelart, em um estudo que fizeram sobre a ficção na TV, controlando, pessoalmente, como autêntico e tradicional dono de indústria

que era, todos os pagamentos de seus contratados e dos investimentos que fazia.⁴² Por mais de duas décadas, dirigiu e participou de todo o trabalho envolvido na produção e distribuição de seus filmes, dando seqüência, com extremo sucesso, a um projeto pessoal iniciado no final dos anos 1.920, no circo e no teatro, em torno da figura do Jeca.

Mazzaropi conquistou, na década de 1.970, um público fiel de nada menos de três milhões e meio de espectadores, que não perdia um de seus lançamentos sequer.

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 filmicas.

Depoimentos orais de personalidades da história do cinema nacional que estiveram ligadas a Amácio Mazzaropi em momentos distintos, nos auxiliarão na tentativa, que desenvolveremos aqui, de reconstruir a trajetória do ator e produtor, desde o início, os tempos da Vera Cruz, até o seu último filme, “Jeca e a Égua Milagrosa”, feito em 1.980. Trata-se dos cineastas: Galileu Garcia, Agostinho Martins Pereira, Mauro Alice e Norival Gonçalves de Moura.

Mazzaropi apresentou três fases distintas em seu trabalho cinematográfico: a primeira (de 1.951 a 1.955) engloba o período do cinema paulista, quando participou de filmes em três companhias cinematográficas: a Vera Cruz, a Brasil Filmes (uma extensão da Vera Cruz) e a Fama Filmes; a segunda, muito breve, que vai de 1.955 a 1.956, compreende os filmes realizados no Rio de Janeiro por produtores independentes do cinema

⁴² MATTELART, Michèle e Armand – *O Carnaval das Imagens: a ficção na TV* – Editora Brasiliense – São Paulo – 1ª edição – 1989 – p. 39. Neste texto, os autores explicam que a figura do “capitão de indústria” contrasta com a do “empresário moderno”, que delega poderes administrativos a terceiros, investindo numa estrutura técnica e profissional competente, em seu grupo.

carioca em parceria com a distribuidora paulista Cinedistri; e a terceira, que se estende de 1.958 a 1.980, a mais longa de todas, aquela em que produziu autonomamente, pois era dono da produtora de seus filmes, a PAM.

Galileu Garcia, Agostinho Martins Pereira e Mauro Alice trabalharam com Mazaropi na fase paulista dos anos de 1.950, e foi Agostinho Martins Pereira quem indicou o artista a Pio Piccinini, responsável pela seleção dos atores de “Sai da Frente” (1.951), filme da Vera Cruz e o primeiro que proporcionou a projeção de Mazaropi no cinema, e dirigiu os filmes “O Gato de Madame” (1.954) e “A Carrocinha” (1.955); Galileu Garcia, como já foi mencionado anteriormente, produziu “O Gato de Madame” (1.954) e foi assistente geral de direção de “A Carrocinha” (1.955), além de ter feito o argumento de “As Aventuras de Pedro Malasartes” (1.960). Todos eles já trabalhavam na Vera Cruz, e tinham contato com Abílio Pereira de Almeida, o primeiro diretor de Mazaropi.

A respeito de Mauro Alice, já citamos a sua importante relação com a filmografia de Mazaropi e sobre Norival Gonçalves de Moura, foi técnico de som da PAM, na última fase da produtora, tendo participado da realização das seguintes películas: “Jeca contra o capeta” (1.975), “Jecão... um Fofoqueiro no Céu” (1.977), “Jeca e seu Filho Preto” (1.977), “A Banda das Velhas Virgens” (1.979) e “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1.980).

A fase carioca não foi contemplada nesse trabalho de entrevistas. Dessa forma ficaremos apenas com a impressão que os cineastas paulistas têm da fase carioca, e não com a que os cineastas cariocas tiveram sobre a produção que realizaram, mesmo porque esse momento compreende apenas três filmes, elaborados entre 1.955 e 1.956.

Segundo Galileu Garcia, a experiência de vida de Mazaropi e a marcante

experiência profissional em teatro que teve no Pavilhão exerceram influência fundamental sobre a atuação que ele teve no cinema. Ele conta que o Pavilhão era bastante popular, apresentando grandes comédias e grandes melodramas, e sabe-se que o público gosta de rir e precisa chorar, participar, enfim, do que está sendo levado no palco. E essa foi, para Mazzaropi, uma grande escola, uma vez que os atores sentiam, de forma direta, a reação do público, direcionando sua interpretação para o que pudesse despertar melhor o interesse na platéia. É evidente que tal experiência acabou por favorecê-lo bastante quando foi fazer cinema.

A sua estréia em cinema deveu-se a um projeto de Abílio Pereira de Almeida, diretor de filmes da Vera Cruz, que intencionava produzir filmes mais baratos e que tivessem alto índice de popularidade no Brasil.

O Rio de Janeiro contava com Grande Otelo, Oscarito e outras personagens, cômicas ou não, que conseguiam levar muito público ao cinema. E Abílio queria descobrir, em São Paulo, alguém que pudesse se tornar também um ícone popular, alguém que pudesse atuar num texto que escrevera, o “Sai da Frente” (1.951), que conta a história de uma personagem, morador de um cortiço na Bela Vista, dono de um carrinho Ford 29, um caminhãozinho de pequenos transportes.

Mazzaropi ainda era desconhecido no meio cinematográfico mas, desde o momento em que fez o teste, constatou-se que desenvolvera, em sua longa experiência de teatro um tipo que se encaixaria perfeitamente ao perfil do protagonista de “Sai da Frente” (1.951). Galileu Garcia diz:

“O Abílio apenas escreveu a história e então ele inaugurou uma pesquisa para descobrir um ator para fazer, sabe, fazer um lançamento desse ator. É... aí eles fizeram

muita gente, todos os comediantes, gente de teatro, gente de rádio sobretudo porque o rádio sempre teve muito humor, muita gente de rádio sempre procurou entrar no cinema.

(...) Então haveria esse concurso e o Agostinho Martins Pereira morava no Itaim (...) em 1.950 quando se achou o Mazzaropi, que morava nesse Itaim. O Agostinho morava lá e conhecia o Mazzaropi e quando ele soube que já era da Vera Cruz, o Agostinho falou: ó, tem um cara muito bom aí que eu conheço assim, ele é um grande fulano, falou pra produção, convoca ele que dá, que dá samba. E a produção foi procurar o Mazzaropi (...) e realmente o Mazzaropi fez o primeiro teste e os testes se acabaram porque ele ficou definido como personagem, então oficialmente, extra-oficialmente ele foi descoberto pelo Agostinho, oficiosamente, oficialmente pelo Abílio Pereira de Almeida.

E então Mazzaropi foi lançado. Mazzaropi não sabia nada de cinema, não tinha noção nenhuma de cinema, tinha essa maneira de ser dele, essa maneira de falar, essa maneira de andar, essa maneira de olhar, é... e tinha todo o gestual, um gestual que era dele mesmo, que ele levou, ele já era um personagem todo construído, inteiramente construído como todo comediante faz... e fez esse sucesso muito grande, foi um grande lançamento, atraiu grande público porque basicamente ele falou para a alma paulista, o jeito paulista de ser, basicamente ele caiu no gosto.”

Por seu lado, Agostinho Martins Pereira conta as impressões que teve de Mazzaropi logo que o conheceu:

“(...) Ele tinha um pavilhão, não era circo, circo-lona, o dele era pavilhão, quadrado tal, coberto de alumínio, e ele dava abrigo para todo o pessoal da coisa, morava numa casa, na Clodomiro Amazonas, e o pessoal ficava morando lá. Aí ele ficou muito doente e teve que fechar ... aí eu fui lá uma vez, moleque, intelectual, 20 anos e tal, paguei ingresso,

fiquei de pé, falei assim: “essa porcaria aí”, virei as costas e fui embora, não vi espetáculo nenhum dele.”

No entanto, Agostinho acabou vendo uma apresentação de Mazzaropi em um comício, na campanha de 1.946 para a presidência, e ficou admirado com o gênio que ele demonstrou.

Depois disso, viu Mazzaropi várias vezes nas proximidades do Largo Paisandu, local em que ficavam (e ainda hoje ficam) vários artistas de circo, esperando contratações e onde, talvez não por acaso, ele tenha instalado a PAM, anos mais tarde.

Por essa ocasião, ouvindo uma apresentação que ele fez na Rádio Tupy, mais uma vez se admirou com a sua criatividade, e quando surgiu a oportunidade na Vera Cruz, não hesitou em levá-lo para lá.

Com a extinção da Vera Cruz e, por conseguinte, da Brasil Filmes, Mazzaropi fez “A Carrocinha” (1.955), roteiro de Jorge Walter Durst, que havia ganhado o concurso de roteiros do IV Centenário de São Paulo, em uma produção independente do uruguaio Jaime Prates, que tinha sido produtor da equipe de Cesário Gonzales, na Espanha, e que fez coprodução com a Fama Filmes, de Arnaldo Zonari, empresa esta que era, na verdade, distribuidora e não produtora.

Depois de ter atuado em “A Carrocinha” (1.955), Mazzaropi firmou contrato com uma produtora carioca em parceria com a distribuidora paulista Cinedistri, comprometendo-se a fazer quatro filmes no Rio de Janeiro. Foi um importante período para que o artista percebesse que seria capaz de possuir sua própria produtora, dando vazão ao seu perfil de grande comico. Diz Garcia que ele foi contratado por uma exorbitante quantia para atuar no cinema carioca, em que dominava a chanchada e que trabalhava com um

grande grupo de atores e comediantes populares. No entanto, Mazzaropi não chegou a realizar os quatro filmes, pois preferiu, pagando a multa exigida, desvincular-se do contrato, momento em que partiu para a produção independente, quando passou a fazer cinema por sua própria conta. Garcia diz:

“Enquanto produtor independente, Mazzaropi não fez nada mais nada menos do que seguir o que os grandes comediantes do mundo faziam. Você pega por exemplo o Buster Keaton. Era um grande comediante, fazia acrobacias. Mas ele era também produtor, era diretor e montador, porque isso era uma coisa do comediante que sabia o que era bom, a medida do público. Então, ele sabia, inclusive na montagem: isso aqui está demais, corta, põe outra, faz o negócio todo. Então, o Mazzaropi entrou nesse processo. O Chaplin fazia. Quando Mazzaropi se liberou também dos estúdios, se liberou dos contratos, o que ele fez foi exatamente isso: seguiu uma tradição dos grandes comediantes que para ficarem independentes e fazerem o que queriam, montavam a própria produtora. Na França, um pouquinho mais tarde, acho que mais tarde, teve lá o Jacques Tati. Ele fez a mesma coisa, era o autor, ator e produtor de seus próprios filmes.”

Mazzaropi tinha mesmo o perfil do grande comediante, daquele que tende a controlar todo o processo de realização da narrativa. Galileu Garcia conta que, já nos tempos em que era dirigido e em que era apenas ator, Mazzaropi demonstrava resistência às direções, querendo impor as suas idéias a respeito de sua atuação e sobre o próprio roteiro dos filmes. Diz Garcia:

“(…) Inclusive tem algumas coisas do Mazzaropi que eram muito gozadas. A gente tava filmando “A Carrocinha”. Aí o roteiro queria que ele fizesse uma coisa, o diretor queria, a gente queria que ele seguisse esse roteiro, porque o roteiro era brilhante, mas ele

se sentia muito preso. Ele dizia “não, não quero fazer isso, não gosto de fazer, vou fazer porque vocês querem, mas eu acho ruim”. Aí ele usava um argumento que era imbatível, ele dizia: “quem é que traz o povão lá de Vila Esperança aqui pro cinema, quem é que traz o povão lá da Zona Norte, da Vila Espanhola, quem é que enche o Arte Palácio (grande casa de cinema da cidade de São Paulo)”, era o argumento definitivo dele.”

Como excelente ator que era, não gostava de dividir a posição de destaque com ninguém mais. Agostinho lembra do que aconteceu no filme “A Carrocinha”: Mazzaropi ficou muito enciumado com a atenção que era dada a Doris Monteiro e a Adoniran Barbosa, que também atuavam no filme. Certo dia, antes da filmagem, o comediante ficou a manhã toda falando com Adoniran e, na hora da tomada da cena que seria representada por este, Mazzaropi ficou andando de um lado para outro. Isso tudo desconcentrou de tal modo Adoniran, que ele não conseguiu fazer a cena. Percebendo o que havia acontecido, Agostinho, maliciosamente, ameaçou procurar outro ator para o papel de Adoniram. Aí, então, Mazzaropi ficou quieto, e a cena pode ser filmada.

Ainda a respeito de “A Carrocinha”, Agostinho Martins Pereira conta:

“(…) mas tinha uma cena também do filme em que havia uma costureira (…) que chorava: “Meu cachorro! Meu cachorro!”, - eu falei: “Mazzaropi, você fica aí atrás, encosta na parede e fica quieto que essa cena não é sua, viu, a cena é uma cena patética, não é pra você.” Quando eu fui ver o filme, todo mundo riu. Aí eu olhei pra cima rápido, Mazzaropi (ele fez gestos mostrando que o Mazzaropi estava chupando o nariz) tava todo mundo olhando pra ele no cinema.”

A insubmissão de Mazzaropi aos diretores foi notória, mesmo quando ele atuava somente como ator, antes de fundar a PAM. Pereira diz:

“(…) ele não mandava no filme, eu sempre dizia pra ele: “aqui não é Mazzaropi em..., é com Mazzaropi em primeiro lugar. O filme é importante, mas é com Mazzaropi. “A Carrocinha” com Mazzaropi, falei, não é Mazzaropi na Carrocinha, pra dizer pra ele que o espetáculo inteiro era mais importante.”

Quando fundou sua própria produtora, essa condição de ter que se submeter aos diretores se alterou. Garcia afirma:

“E quando evidentemente ele passou a fazer a coisa, passou a ser produtor, ele mudou a configuração das histórias, então o personagem de Mazzaropi só dava chance para a mulher dele, que era interpretada por Geny Prado. Mas o papel dela era secundário, ninguém encostava no papel principal dele.”

Fica evidente, em seus filmes, que ele não gostava mesmo de dividir o papel de destaque que suas personagens sempre tinham, com outros atores, pois nunca colocava ao seu lado atores famosos. Garcia relata, em um de seus depoimentos, que o cineasta sempre se utilizava de um “escada”, gíria teatral que se refere ao comediante que dá suporte para o mais engraçado se destacar. E diz:

“Mas se você notar bem, analisar bem o elenco dos filmes do Mazzaropi, não tem ninguém global, não é? É o problema da escada. O que ele fazia muito era lançar galãs, o galã que nesse esquema do comediante, tem que ter a história do comediante e a história do mocinho e da mocinha. Então ele lançou atores jovens, mas não atores muito famosos que pudessem suplantar o personagem central dele, isso era um ponto de honra, todo mundo que está nessa briga, trabalha assim...”

A respeito dessa prática de Mazzaropi, o depoimento de Norival Gonçalves de Moura reflete como o cineasta não se preocupava com a qualidade da maior parte de seus

atores:

“(...) o Mazza pegava só três, quatro atores de bom nível e o resto era só figurante. Pegava gente que era de teatro, que estava começando, e o resto era figuração.”

A contratação de atores de teatro era prática pouco comum entre os diretores do cinema paulista dos anos 50, porque a formação teatral implica em uma gesticulação intensa, o que dificulta o trabalho no cinema, ainda mais quando os atores são iniciantes, mas Mazzaropi fazia isso por economia, afirma Moura. Acrescenta, todavia, que ele fazia isso, também, para dar oportunidade a novos atores, pois muitos começaram com ele, sendo que, alguns, depois, se tornaram até produtores.

Com relação às canções de seus filmes, porém, a sua prática era distinta: ele não contratava artistas em início de carreira. Só buscava expoentes do rádio, o que funcionava como um chamariz, ao mesmo tempo em que dava a oportunidade, aos cantores, de trabalharem a sua imagem frente ao seu público e, ao público, de vivenciar a experiência de assimilar, à voz que tanto ouvia nos programas de rádio, a imagem de quem cantava.

Compuseram o quadro de cantores dos filmes de Mazzaropi nomes que na época já eram famosos como Agnaldo Rayol, Elza Soares, Tony Campello e Ceily Campello, Lana Bittencourt, Hebe Camargo, Mário Zan, dentre outros.

Tal prática do cineasta certamente se dava principalmente porque ele não enxergava os cantores como concorrentes dele mesmo, pois apesar de ele também cantar, o sucesso de sua personagem não dependia das músicas, mas, antes, de sua atuação cênica.

A outra fórmula, muito utilizada por ele era a realização de paródias nos filmes, o que é, de fato, uma verdadeira tradição na comédia universal. Afirma Garcia:

“(...) é oportunismo do produtor de comédia. Eles são oportunistas. Então aparece

um grande filme: “Lampião, o rei do Cangaço”, ele faz a paródia. Jerry Lewis fez paródia, o Gordo e o Magro faziam paródia, então todos eles fizeram paródia. É um prato cheio para o comediante entrar na paródia porque ele já pega um embasamento anterior (...)

Veja a Atlântida. Teve aquele famoso filme americano “Ray Noon, Matar ou Morrer”, aqui eles fizeram “Matar ou Correr”.

Falando do caráter centralizador de Mazzaropi e da percepção que tinha de seu público, Galileu Garcia afirma:

“(...) Mazzaropi em muitos filmes não era o diretor, era o Pio Zamuner que dirigia, era o Glauco Mirko Laurelli que dirigia, era o Oswaldo de Oliveira que dirigia, eram outros diretores, o Ari Fernandes que dirigiu um filme do Mazzaropi. Mas ele tinha poder absoluto, ele era o ator e o produtor. Então ele dizia: “eu não quero fazer isso, vamos mudar.” E ele mudava. E ele tinha a intuição do público: quando ele mudava geralmente ele acertava mesmo. Ele tinha a medida certa do público, isso é uma coisa muito importante. E essa medida do público o ator entende e aprende sobretudo no teatro, esse tipo de teatro, o pavilhão, em que ele está cara a cara com seu público...”

Não se pode deixar passar despercebida a questão da medida do público, que Mazzaropi possuía, e muito bem, e do cuidado que demonstrava em não perder tal medida. Toda a estréia de seus filmes, na fase da PAM, era acompanhada de um show seu, no Art Palácio. Ele se preocupou, sempre, em estar atualizado com o seu relacionamento direto com o público, o que é confirmado pelo testemunho de Norival Gonçalves de Moura, que afirma que ele continuou fazendo circo até o final de sua vida, ainda que suas apresentações fossem esporádicas. Como sempre adorou o circo, gostava de ajudá-lo: mesmo depois de velho, fazia apresentações cobrando cachês baixos ou, às vezes nem cobrando, dependendo

da pobreza do circo em que se apresentasse. Também é interessante observar que ele nunca deixava de assistir a seus filmes, no cinema, para ver como o público reagia às situações apresentadas.

Essa atitude configura claramente uma estratégia para continuar mantendo afinção com o público. Podemos deduzir que suas apresentações em circos e nas estréias de seus filmes funcionavam como laboratórios para saber o que poderia ou não ser inserido em seus próximos filmes. Além disso, continuava mantendo contato direto com seu público, o que incentivava, não se pode negar, o estímulo ao consumo de sua produção.

E, já vimos, cinema ele aprendeu fazendo, antes de investir em sua própria produtora. Mazaropi só teve condição de controlar as histórias dos filmes que produziu na PAM, porque tinha se inserido, anteriormente, em uma verdadeira “escola de cinema”, por quase uma década. Garcia conta que, nessa fase anterior à PAM, por força do trabalho, Mazaropi entrou em contato com os roteiros de todos os filmes nos quais atuou. Como era inteligente e sensível, aprendeu muito bem a lidar com os roteiros dos filmes que produziu, depois, embora tanto Garcia como Agostinho não o considerassem bom diretor. A propósito disso, Garcia diz:

“(...) por isso, ele pegava um assistente de direção, pegava um Glauco⁴³, pegava um Ari Fernandes, e eles faziam isso, agora precisava fazer uma cena aqui, agora precisava fazer o corte aqui, muitas vezes: “Não, o que é isso? Eu estou em cena, não precisa nada disso.”⁴⁴ Mas os caras iam e faziam a cena de cobertura⁴⁵ para poder dar. Esse tipo de cabeça o Mazaropi nunca teve, ele sabe o personagem dele, ele sabe a piada dele, mas...”

⁴³ Glauco Mirko Laurelli.

⁴⁴ Alusão a uma fala de Mazaropi.

⁴⁵ “Coberturas”: na gíria cinematográfica, trata-se de filmagens de alguns planos sobressalentes, como uma tomada próxima de pés, ou de mãos, ou de um detalhe do cenário, ou de paisagem, para facilitar a edição final, “dar montagem”.

E Agostinho Martins Pereira, mais radical ainda na avaliação que faz sobre os filmes produzidos por Mazzaropi, acrescenta:

“(...) quando ele passou a produzir ele afundou, realmente ele caiu, caiu de nível, quando ele passou a Taubaté, fazer tudo lá (...) porque aí ele começou a mandar no filme, ele fazia um monte de bobagens. Você vê os filmes dele depois, é ele, ele e mais ele, ele não está mais na história, tem só ele.”

É bem possível que Mazzaropi não dominasse de forma exemplar os requisitos técnicos de uma boa produção, mas tendo o cuidado de se cercar de profissionais qualificados na área, conseguiu garantir qualidade filmica de bom nível na PAM, durante um largo período.

O que se nota, todavia, é que existe um certo desconforto dos depoentes que realizaram cinema na Vera Cruz em relação às produções da fase independente do cineasta, com exceção de Mauro Alice que, pelo fato de ter trabalhado com Mazzaropi ao longo de todo o seu percurso na PAM, tem uma visão mais ampla a respeito da sua atuação.

Quanto a Galileu Garcia e a Agostinho Martins Pereira, talvez façam restrições pelo fato de não terem acompanhado de perto as produções dessa companhia, apesar de o primeiro ter mantido algum contato com Mazzaropi durante o período em que se tornou produtor.

Garcia faz um balanço sobre a vivência que o Rio de Janeiro ofereceu a Mazzaropi, e a considera uma fase bastante peculiar. Segundo Garcia, os produtores cariocas não lograram muito êxito, principalmente em relação ao público do Rio, em seu intento de fazer concorrência às grandes produtoras como a Atlântida, ao utilizarem-se do caipira de Mazzaropi.

Mauro Alice tem uma idéia a respeito disso:

“(...) e nem é Mazzaropi, é papel escrito para Ankito, Oscarito, mas não tem Mazzaropiito. É uma coisa assim, foi feita para um comediante mesmo de ação.

(...) Então, excluindo esses três filmes que têm características fora do estilo, do respeito pela configuração do Mazzaropi, pela figura do Mazzaropi, pelas possibilidades dele, - e sim para encaixá-lo num jeito a seco de um modo geral, onde as personalidades que aparecem não são personalidades, são peculiaridades, como é baixinha e é gordinha e tal... eles não têm personalidades assim tão marcantes quanto você pegar qualquer um deles e por o Mazzaropi, então você vê que é uma mudança incrível de personalidade. Lá eles têm apenas peculiaridades e bem longíssimo, é um gênero de espetáculo, respeitável como precisa, mas não seria um gênero Mazzaropi.”

No entanto, toda essa vivência conduziu Mazzaropi a elaborar, e de maneira muito especial as suas narrativas, construindo um verdadeiro modo narrativo, uma forma particular de construir narrativas dentro do modelo da narrativa clássica que ele havia aprendido muito bem no cinema paulista, e de que se utilizou até a sua última película.

No que diz respeito à musicalização dos filmes da PAM, Mazzaropi seguia o modelo que havia aprendido anteriormente: primeiro realizava a cena; depois, então, em cima da cena, é que o maestro criava a música. A direção musical ficava por conta de Hector Lagna Fietta, que compunha o fundo musical das histórias, enquanto que a composição das músicas e das letras cantadas nos filmes, muitas vezes estavam sob a responsabilidade de Elpídio dos Santos.

Quanto à dublagem, Mazzaropi fugia dela, pois em boa parte das produções anteriores às da PAM, trabalhara dublando, e concluíra que dublar em comédia é muito

difícil, porque a piada tem um tom espontâneo. Reproduzir tal espontaneidade no processo de dublagem se torna praticamente impossível.

Por causa disso, adquiria equipamentos caros e de última geração, que permitissem a ele gravar o som direto, dispensando a necessidade de dublar. Outro recurso de que se utilizava, segundo Mauro Alice, era buscar atores que falassem com voz bem clara e forte, o que era procedimento comum entre os atores circenses. Daí a sua preferência por tais atores, que tivessem, como diz Mauro, “um bom registro de voz”. Quanto a Mazzaropi, continua Mauro: “ele dominava incrivelmente a voz; me parece também que ele procurava condicionar o diálogo a essas exigências, uma vez que ele era o criador, não existia mais um diretor como na Vera Cruz, um diretor que forçasse uma interpretação de um diálogo. E então ele já estava bem mais livre.”

Em relação à imagem, o cineasta e produtor dava preferência, durante os diálogos, aos planos médios, e quando realizava planos fechados, geralmente isolava o interlocutor. Nas filmagens de paisagens, ele gostava de abrir a lente, justamente por ter muito o que mostrar, já que a maior parte dos cenários de que se utilizava era a natureza.

Ainda no que diz respeito à imagem, sabe-se que Mazzaropi se preocupava muito com o seu colorido. Diz Mauro Alice: “nos filmes coloridos, com aquelas coisas que o Mazzaropi gostava muito de fazer como por de sol e iris e biris de trabalhadores em silhueta e tudo, que eram mais ou menos hollyoodyanos, não sei (...) e cor é também temperatura (...) e o Mazzaropi às vezes queria, quando a temperatura não estava muito boa, - a temperatura é gravada, é medida em graus Kelvin, ele dizia assim: “ninguém vai ver o Kelvin, ninguém vai ver o Kelvin.”

No que concerne aos prazos programados para concluir a produção de um filme,

Mauro afirma que as coisas eram feitas de tal forma que eles nunca “estouravam”, embora o tratamento da película sempre fosse bastante cuidadoso, não se apressando o término das filmagens sem se cuidar da qualidade. Por exemplo, se chovia e eles não podiam, por causa da chuva, fazer a filmagem que o roteiro pedia, não havia interrupção: alterava-se alguma coisa de forma a não prejudicar o projeto total de terminar o filme em tantos dias. Estourar o prazo, para Mazzaropi, significaria muitas despesas a mais: eram pessoas às suas expensas na fazenda onde as filmagens se realizavam, além de que muitas delas tinham outros compromissos a cumprir, depois da data prevista para a finalização do filme.

Diz, também, que Mazzaropi não era um improvisador na hora de representar. Ele não fugia do roteiro, ao contrário dos improvisadores que não se colocam alguma linha de direcionamento, como a Dercy Gonçalves, por exemplo, que segundo o depoente, “é improvisadora porque você não sabia onde dizer “corta!”, tinha que cortar aonde desse”. Mazzaropi era disciplinado no preparo dos diálogos e das cenas, ensaiando bastante antes de filmar, o que facilitava o trabalho do editor.

É claro que às vezes colocava “cacos” que não estavam no roteiro, o que, em gíria teatral, é uma frase, normalmente de efeito cômico, fruto de improviso no momento da encenação, mas isso não atrapalhava o trabalho dos outros atores. Geralmente, tais “cacos” ou improvisações, Mazzaropi colocava nas cenas em que contracenava com atores mais experientes e com quem tinha afinidade. Norival Gonçalves de Moura conta que com os atores mais novos Mazzaropi seguia o roteiro à risca, mas com aqueles com quem estava habituado a contracenar, principalmente a Geny Prado, não se prendia ao roteiro.

As improvisações que Mazzaropi fazia nasciam de uma afinidade muito forte que tinha com o seu público. Moura conta:

“É, durante a filmagem ele passava bastante isso, que ele estava seguindo o roteiro na seqüência do filme. De repente, com o que já tinha filmado e com o que ainda ia filmar ele lembrava, ou bolava uma piada ali na hora, alguma coisa engraçada que ele achava bom: “o povo vai gostar disso” (...) Então ele tinha essa capacidade de enxertar alguma coisa sem mudar o roteiro do filme, a seqüência toda (...) Ele tinha o filme todinho montado dentro da cabeça; então na hora que estava filmando ele lembrava de alguma coisa, falava: “isso o pessoal vai rir, o pessoal vai gostar.”

O problema maior do improviso de Mazzaropi, de acordo com os testemunhos colhidos, parecia ser, não o comprometimento do fio da narrativa, mas o riso que causava na própria equipe técnica, que muitas vezes não conseguia continuar a filmagem da cena. Moura conta uma história engraçada:

“Você estava esperando uma piada e daqui a pouco vinha outra completamente diferente. Você perdia tomada com ele porque às vezes os técnicos não agüentavam e riam. Uma vez a gente estava filmando, eu estava ali gravando, segurando para não dar risada, enquanto isso de olho no microfonista, eu via que o cara estava que não se agüentava também. Aí daqui a pouco eu escutei o “click” da câmera: o Pio Zamuner não agüentou e desligou a câmera; eu olhei para a câmera, assim, e estranhei o que estava acontecendo, o Pio estava sentado lá do lado, já tinha desligado câmera, tudo, tava rindo (...)”

Ainda a respeito do improviso no cinema, temos o depoimento de Galileu Garcia:

“É, ele era um ator espontâneo, improvisava muito. Mas é que o cinema tem mais limite de improviso, você não pode improvisar demais. O teatro é outra coisa, um outro tipo de liberdade. No cinema você tem mais limitações (...) e quem dirige filme está improvisando sempre. Você não tem no roteiro descritas todas as possibilidades, você está

criando em cima, é um roteiro mesmo, não é uma coisa total assim, não é?”

O que se pode concluir é que as improvisações de Mazzaropi eram, na verdade, fruto, ao mesmo tempo que também fonte da sinergia que mantinha com seu público. É como se o projetor e a tela do cinema não fossem capazes de separar o ator do espectador. Através do improviso, mas do improviso calculado e não do improviso fortuito, descompromissado, o artista conseguia manter uma ligação com o público muito próxima da ligação que o ator de teatro consegue estabelecer com o espectador. E isso ocorria porque Mazzaropi tinha “a medida de seu público”, como define Galileu Garcia, ou dominava “o tempo da risada”, a que alude Mauro Alice. Conta Norival Gonçalves de Moura:

“Caretas, esse negócio, o pessoal já entendia. Ele se preocupava muito com o que o público estava... Ele estava filmando, mas ele já estava vendo a reação do público no cinema. Tanto que ele tomava muito cuidado com piada, pode ver nos filmes dele, ele fazia a piada e dava um tempo para o pessoal rir, para entrar com outra em cima ou continuar o diálogo. Nunca encavalava piada para não atrapalhar o andamento do filme (...)”

Mas o verdadeiro “modo de fazer” filmes, o estilo da narrativa que Mazzaropi desenvolveu, não estava apenas nas opções da linguagem cinematográfica, uma vez que esta era construída em função também do conhecimento das equipes contratadas. Mazzaropi as adequava às suas preferências técnicas, como som direto e planos médios, fundamentalmente em função de sua personagem, do caráter humano, poético e de sátira social que ela reunia em si mesma. Em “Chofer de Praça” (1.958), por exemplo, de forma, como sempre, aparentemente ingênua, a narrativa cinematográfica encaminha forte crítica ao consumismo da era industrial que era à época, como hoje, relacionado à idéia de

felicidade.

Parafrazeando Paulo Emílio Sales Gomes, pode-se dizer que o artista resgatava, com genialidade, os profundos valores arcaicos brasileiros.

O estudioso A. Hampaté Bâ, a respeito das tradições culturais da África negra, relata que o que mais se preza entre os grupos étnicos é a herança ancestral. Ele afirma que em povos cuja tradição é oral, há sempre os animadores públicos, trovadores, contadores de histórias, chamados pelos franceses de “griots”.⁴⁶

Apesar de desfrutarem de relativa liberdade para contar as histórias de forma criativa, embelezando ou atualizando a mensagem de acordo com o interesse do público, os contadores de histórias africanos são responsáveis pela transmissão de profundas e milenares tradições desses povos, pois a narrativa tradicional possui sempre uma trama ou base imutável, que nunca deve ser modificada.

Dessa forma, preserva-se o que há de essencial nas histórias tradicionais: contando-as de um jeito ou de outro, estarão sempre transmitindo o mesmo conteúdo básico da mensagem.

Nessa linha de entendimento sobre a tradição oral, Haydeé Dourado de Faria Cardoso, em sua tese de doutorado intitulada O gesto, o canto, o riso: história viva na memória.⁴⁷ trabalha o conceito de resistência cultural.

A autora afirma que não importa a maneira como a tradição popular brasileira conta as histórias, mas, muito mais que isso, o teor das histórias contadas. Abordando a questão relativa ao carnaval brasileiro, nota que, apesar de as elites econômicas do Brasil

⁴⁶ Hampaté-BÂ, A - “A tradição viva”. In: ZERBO, J. Ki (coord.). História Geral da África: I- Metodologia e pré-história da África. Ática/Unesco, 1.980.

⁴⁷ CARDOSO, Haydeé Dourado de Faria. O gesto, o canto, o riso: história viva na memória. São Paulo, ECA, USP, 1.990, p. 111-116. (xerox)

procurarem transformar o samba em Hollywood, glamourizando-o, e embora a maleabilidade dos sambistas apresente cada desfile como único e original, o conteúdo dos enredos continua sempre transmitindo os mesmos fundamentos. O samba-enredo enfatiza a crítica às desigualdades sociais; o clamor contra a injustiça; a exaltação da força e alegria do povo negro; e a reiteração da resistência e coragem do brasileiro, refazendo a memória coletiva.

Cantado por “Neguinho da Beija Flor” ou por Xuxa, tocado por um grupo do morro ou reproduzido pela indústria cultural, - dentro dos padrões de exigência musical das grandes gravadoras - o samba enredo produzido pela cultura afro-brasileira, sempre reitera as mesmas mensagens.

Animador, e contador das histórias tradicionais, Mazzaropi, ao longo de três décadas, levou cada vez mais e mais pessoas aos cinemas, o que se deveu, tanto à coerência de sua narrativa como à força de sua personagem, intimamente ligadas entre si.

Não importava se produzia com maiores ou menores recursos técnicos, se estava cercado de cinegrafistas mais experientes ou menos experientes, e nem tampouco se os roteiros apresentavam um grau de elaboração mais refinado ou mais grosseiro, se o filme era preto e branco ou em cores: o que realmente importava em Mazzaropi era o teor de suas histórias. A crítica que muitas vezes a ele se fazia de que, ao solucionar as histórias que contava com o invariável “happy-end”, acabava por esvaziar a tensão inerente a elas, é, em nosso entendimento, equivocada e preconceituosa.

Mazzaropi, ao contrário de alguns intelectuais que atuaram no cinema durante os anos 60 e 70, compreendia plenamente o processo de resistência cultural desenvolvido pela tradição popular brasileira; as soluções que dava às suas histórias não comprometiam o seu

conteúdo mas, diferentemente disso, preenchiam as expectativas de seu público.

A tradição popular se expressa por meio de símbolos, e ninguém melhor que Mazzaropi, no cinema brasileiro, soube sintonizar a linguagem figurada de um filme à linguagem figurada popular. E era isso o que ele proporcionava aos seus espectadores: a reelaboração de suas questões por meio da imagem. O Rei de Congo e membro da família que por mais de cem anos dirigiu a Congada de Ihabela e organizou a Irmandade de São Benedito, Manuel Ciriaco, revelou o principal papel desta dança: “A congada serve para relembrar. Para não esquecer. E continuar.”⁴⁸

Da mesma forma que a congada, ou o samba-enredo, o filme de Mazzaropi com sua narrativa clássica e histórias aparentemente convencionais tem esse papel primordial: relembrar e, ao relembrar, tornar-se elemento de resistência.

Muito mais importante que o final dado às suas histórias é o conteúdo: a reiteração de valores e princípios referentes à identidade do brasileiro e sua problematização por meio da exposição de sentimentos humanos de solidariedade, simplicidade, liberdade e justiça.

O “autor” Mazzaropi interferia, de formas diferentes, no trabalho de seus cinegrafistas. A respeito da montagem de seus filmes, Mauro Alice conta:

“(...) ele imprimiu as características próprias e os interesses próprios, e digo mais ainda, ele nunca desconsiderou os interesses de seu público. Era a coisa que ele mais venerava, que ele respeitava, ele colocava nas conversações sobre o filme, sobre a montagem, - quando ele queria observar alguma coisa da montagem do filme que ele ouvia; era às vezes uma escusa para dizer que ele não tinha gostado do filme, da montagem como

⁴⁸ CARDOSO, Haydeé Dourado de Faria. O gesto, o canto, o riso: história viva na memória. São Paulo, ECA, USP, p. 91. (xerox)

eu tinha feito, - ele dizia: “meu público”, ele queria dizer que era ele, havia isso junto com ele, era aquilo que eu chamei no início senso de justiça do povo, do público dele...⁴⁹”

Dissemos “autor” Mazzaropi, pela característica que ele apresentava de controlar todo o processo de realização de suas películas, que é a característica do grande comediante, de que Galileu Garcia fala, e que configura o autor e o ator. Ou seja, Mazzaropi é autor na medida em que privilegia determinado argumento, certo roteiro, construindo a narrativa de tal maneira, que sirva às potencialidades da personagem desenvolvida de modo singular pelo ator Mazzaropi.

A liberdade de trabalho que proporcionava aos seus técnicos era relativa, pois fosse sugerindo ou solicitando, acabava, de algum modo, interferindo naquilo que faziam. Na edição, por exemplo, de essencial importância no nexos da história, percebe-se a sua influência, o que evidencia a sua face de cineasta-autor. Mauro Alice conta:

“(…) Mas ocorria uma coisa que o Mazzaropi estava procurando e que nós decidimos chamar de “o tempo da risada”. Então ele me mandava recadinhas na filmagem (...) “Diga para o Mauro que isso aí o pessoal vai dar risada”, “olha, eles vão dar muita risada” (...) ele prezava que a intenção dele chegasse na sua totalidade ainda que eu dissesse: “se eu cortar mais perto a causa e o efeito ficam mais cinematográficos”. Acontece que eu sabia e eu era muito afinado com este tipo de problemática, eu tratava de tirar a média.”

Se o cineasta-autor era mais sugestivo, supervisionando atentamente a construção de sua obra, o cineasta-produtor era incisivo, determinando alguns aspectos dela. Mauro Alice relata que, em um certo momento, a Embrafilme determinou obrigatoriedade de que a

⁴⁹ Mauro Alice compartilha conosco a idéia de que a essência da personagem de Mazzaropi está no senso de justiça social que possui.

exibição de cada película fosse antecedida pela de um curta-metragem. Como os autores desses curta-metragens teriam direito a uma porcentagem da bilheteria, era evidente que eles buscavam passar seus filmes com os longa-metragens de sucesso. E Mazzaropi era um grande e indiscutível sucesso. No entanto, ele não gostava disso e, para se livrar dessa situação, encomprava o tempo de seus filmes, o que o liberava de ter que aceitar os curta-metragens. Tal prática de “enxerto”, teve dois aspectos: se por um lado o favorecia financeiramente, já que não precisaria dividir os lucros com ninguém, por outro, acabou por comprometer um pouco a qualidade das montagens. Mas ele preferia assim.

Em sua estratégia de propaganda e publicidade, Mazzaropi encomendava trailers grandes, segundo Mauro Alice para marcar bem seu nome no cinema e chamar o seu público. Diz o montador:

“Uma coisa que eu fazia para ele e que ele queria muito que eu fizesse eram os trailers. Ele achava que eu fazia trailer genial, e já os outros montadores diziam que eu fazia trailers muito grandes. Mas ele queria que fosse, pois mostrava bastante coisa. Os números musicais eu nunca punha menos de uma estrofe; isso era para fazer os trailers um pouquinho compridos demais. Os trailers de hoje em dia para vídeo são pedacinhos de locução, - eu escrevia também locuções bonitas que eram dentro do espírito do filme, uma coisa que ele gostava, com frases pomposas, se fosse o caso, assim com este tipo de coisa, ele gostava bastante, fazia gravar o título do filme e fazia o nome de Mazzaropi para ninguém esquecer que logo tinha um filme dele.

E não era assim por causa do ego dele, não. Era essa a ligação maior para o público dele, para o público selecionar aquele programa, e isso já acontecia numa idade em que a televisão já era uma concorrente bem marcada, não é? Então precisaria marcar bem o

chamariz do espetáculo do cinema num público de cinema, sendo que as chamadas de televisão muita gente fazia para ele...”

O carisma de Mazzaropi justificava esse seu zelo com o público. A respeito de seu carisma, Mauro Alice diz:

“eu sempre achei que o que mais importava no Mazzaropi era ele ser amado, ser admirado, eu sentia essa vibração, eu acho que essa vibração saía no filme, os personagens dele estavam sempre mostrando, irradiando isso. Ele estava sempre procurando ser amado, mas porque ele tinha esse amor...”

O Mazzaropi-ator teria feito todo esse sucesso, estivesse na mão de quem estivesse. Como era perspicaz e inteligente, e como tinha um perfil empreendedor, o Mazzaropi-ator resolveu entregar-se a si mesmo, criando o Mazzaropi cineasta, produtor e autor de cinema.

Tão adequada é essa conclusão, que Mazzaropi-ator de fato fez sucesso e rendeu muito lucro a seus produtores e diretores antes de fundar a PAM. Fossem produzidas pela Vera Cruz, pela Brasil Filmes ou por produção independente em parceria com a Fama Filmes, ou mesmo pelos produtores cariocas, as películas de que Mazzaropi participou sempre deram grande bilheteria⁵⁰.

No entanto, o melhor Mazzaropi-ator era aquele que representava a personagem do Jeca, personagem criada por ele mesmo. Era o caipira de Mazzaropi, e não outro caipira e nem outra personagem encenada por Mazzaropi que seu público esperava. Ninguém como ele teria desenvolvido um Jeca tão autêntico.

⁵⁰ 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 arquivos da antiga Embrafilme, o material não está disponível para consulta.

Portanto, nos terrenos da produção e distribuição, Amácio Mazzaropi se tornou um verdadeiro “capitão da indústria” do cinema. Sua experiência anterior no circo e no teatro lhe proporcionou o desenvolvimento de um perfil de alguém que conseguia controlar todo o processo de produção e de apresentação de espetáculo teatral ou circense, desde a solicitação de autorização pública para a instalação do Pavilhão em uma determinada cidade, até o aluguel de um terreno para a publicidade do espetáculo, desde o controle da bilheteria, da portaria, e das condições físicas do espaço ocupado pelo público e pelos atores, até a contratação de atores, a escolha de peças, de diretores, finalizando com a apresentação do espetáculo e a saída dos espectadores do local.

Essa característica do cineasta, todavia, não parecia ser somente algo aprendido, mas sim algo imanente mesmo ao próprio Mazzaropi. Galileu Garcia afirma que Mazzaropi ganhava mais dinheiro ainda, quando ator de cinema, comprando e vendendo carros, do que com o trabalho que fazia, o que mostra que ele era um comerciante nato. Aliado a essa tendência, esteve o fato de, na Vera Cruz, ter percebido que a companhia esbanjava dinheiro demais em suas produções, com grandes prejuízos, preocupando-se, depois, em não reproduzir tal situação na sua própria produtora.

Afirma Garcia:

“(…) O Mazzaropi era um homem que fazia aquela economia doméstica aplicada, ele não esbanjava dinheiro. Onde ele pudesse economizar um tostão, ele economizava seguramente. Na hora de contratar uma equipe, ele debatia pessoalmente; ele tinha um diretor de produção, ele estipulava uma verba, mas ele discutia com o sujeito e dizia: “olha, tá muito, vou pagar tanto, e ele realmente brigava. A gente, todo mundo dizia que ele era muito pão-duro, não, ele era um pouco pão-durinho, era. Ele teve uma vida muito dura,

Mazzaropi esteve doente, tuberculoso, passou por fases...

(...) Para subir os degraus da riqueza, mas degrau por degrau, então ele valorizava mesmo cada dinheirinho, cada tostão que ele que tinha que pagar, economizava o máximo possível. Ensaiaava muito pra não ter que fazer dez tomadas; fazendo três tomadas e resolvendo, ele já tinha uma economia substancial.”

E Garcia continua dizendo que jamais Mazzaropi teria entrado em um projeto de filmagem como o da película “O Cangaceiro” (realizado pela Vera Cruz), que demorou nove meses para ser filmado, com grandes despesas.

Mazzaropi possuía muita lucidez sobre o mercado de distribuição de filmes. E, nessa época, havia muitos problemas com a distribuição dos filmes nacionais. O primeiro deles estava na concorrência com os filmes estrangeiros, sobretudo os norte-americanos, concorrência difícil, porque os exibidores preferiam os americanos aos nacionais, ontem como hoje. Além disso, as casas de cinema, que deveriam reter 50% da bilheteria para si, não se contentavam com essa porcentagem, agindo freqüentemente de forma desonesta em relação aos produtores e aos distribuidores, sonogando, de diversas formas, a renda devida a eles, repassando sempre muito menos do que o registrado em bilheteria. Tanto Galileu Garcia quanto Agostinho Martins Pereira não escondem suas mágoas em relação a isso.

Garcia diz que as distribuidoras norte-americanas não se importavam com essa questão, pois seus filmes já se pagavam nos EUA e ainda, lá mesmo, davam lucro, de modo que elas tinham cacife para concorrer de maneira desleal com a distribuição de filmes brasileiros que, além de raramente veicularem fora do Brasil, ainda não possuíam, em geral, um público tão grande quanto o dos filmes norte-americanos. Fatos que ocorrem até hoje, somam-se a outro problema: o descaso com que os cinemas tratam da exibição de filmes

nacionais. Como através de seus aparelhos se transmitem predominantemente filmes estrangeiros, legendados, nunca se preocuparam em regular o dispositivo do som de seus equipamentos para garantir uma boa qualidade. Assim, quando exibem filmes nacionais, que, sabe-se, na produção têm o som bem cuidado, durante a projeção, os diálogos não ficam claros.

No que diz respeito à qualidade da imagem, quando os projetores eram a carvão, não raro os projecionistas diminuía a amperagem do equipamento para economizar em energia, o que tornava o filme mais escuro. Tal prática chegava a comprometer a fotografia das películas. Quando se tratava de comédia, então, ao invés do brilho, da vivacidade da imagem, ela ficava escura, carregada, assumia um tom que não tinha nada a ver com as histórias ou com as piadas.

Como as comédias tinham bom público, era justamente esse gênero, no universo dos filmes nacionais, o que mais apresentava receptividade por parte dos exibidores, mas Galileu Garcia complementa que, apesar de o lucro ser garantido, os exibidores ainda assim se comportavam com desonestidade, pois na hora de acertar a bilheteria, falseavam os números, o que era sempre um sério problema.

A desonestidade dos donos de cinema era tamanha, que Mazzaropi, segundo Agostinho Martins Pereira chegou, em algumas regiões, a vender os filmes por preços pré-fixados (a “preço fixo”), ao invés de cobrar a porcentagem de bilheteria.

Agostinho Martins Pereira cita a quantidade de cópias que tradicionalmente se produzia por filme, o que facilitava a sua exibição, prática que provavelmente Mazzaropi reproduzia:

“Vinte e cinco cópias. Quer dizer, a Serrador passava em vinte e cinco cinemas e

para não ficar carregando lata de um lado para o outro, do Art Palácio para o Brás, por exemplo, então cada cinema recebia a sua cópia. Essas vinte e cinco cópias depois continuavam pelo Brasil. Iam quatro ou cinco para o Rio, os filmes paulistas não eram muito populares no Rio, depois ia para o Paraná ...”

Questionado sobre a possibilidade de se colocar o mesmo filme em mais de uma cadeia de cinema, Agostinho Martins Pereira respondeu:

“Ah, não, você contratava aquele exibidor, era aquele, então na cidade de São Paulo: Serrador; na cidade do Rio de Janeiro: outro exibidor; então cada cadeia de exibição, - era chamado de cadeia de exibição, e todo mundo preferia a Serrador, pela honestidade dos donos...”

A Serrador é uma grande exibidora que, só em São Paulo, nos anos 50, possuía quarenta cinemas.

A venda de filmes a “preço fixo”, sem a porcentagem de bilheteria, não deve ter subsistido por muito tempo, principalmente no Estado de São Paulo, pois Norival Gonçalves de Moura, que trabalhou nos últimos cinco anos de atividades da PAM, conta que Mazzaropi tinha, nesse momento, outra estratégia de controle: um verdadeiro aparato de fiscalização das casas exibidoras.

E isso era necessário pois os exibidores chegavam a abrir uma porta lateral de entrada nos cinemas, para fugir à fiscalização da bilheteria. Então, Mazzaropi mandava fiscais para verificar se não tinha outra porta de entrada ou até um fiscal para fiscalizar o outro fiscal.

Pelo depoimento de Moura, foi esse o esquema de controle nos últimos cinco anos de atividades da PAM, já que ele se lembra que, apenas em cinemas de regiões distantes,

como no Amazonas, a cobrança da distribuição dos filmes se fazia a “preço fixo”, sem se recorrer à porcentagem de bilheteria.

Não bastava, todavia, fiscalizar somente a entrada do público. Havia um outro grande problema a ser enfrentado: a inadimplência dos donos de cinema. Para isso, Mazzaropi sempre encontrava soluções criativas. Galileu Garcia relata:

“O Mazzaropi controlava. Uma vez eu encontrei o Mazaropi na Rex Filme, aí na Bela Vista. Eu fui lá, tinha uma produtora de comerciais, encontrei com ele, bati um papo, e ele falou. Eu sempre brincava muito com ele: “Ô Mazzaropi, você continua produzindo filmes, vem aqui trazer lata prá revelar, você ainda acompanha a trucagem⁵¹, - ele mesmo carregava lá, ia lá discutir com um, com um camarada da truca, o trucador, - você faz tudo?” “Ah! Tem que fazer, porque tá muito caro, esse negócio de ter equipe”, - ele era muito chorão, né, - “Por gente aí prá pagar o camarada pra fazer isso, fazer aquilo, eu mesmo vou e faço.” Eu falei: “Mas você tá indo bem! Você vai continuar produzindo? Ele falou: “Olha, Galileu, eu sou obrigado a continuar produzindo. O dia que eu parar de produzir, eu vou me ferrar, porque o pessoal é muito ladrão.” Aí ele contava um caso assim, outro. Ele me contou até um caso de um famoso exibidor que tinha uma cadeia grande de cinema que saía, pegava o Vale do Paraíba e entrava pelo sul de Minas, aquela região do sul de Minas. “Quer dizer, pega esse camarada aí, esse cara aí é um ladrão.” Ele dizia logo assim: “é um bandido.” Aí, ele dizia assim: “a gente passa um filme, ele pega o dinheiro, ali, já rouba na bilheteria, depois ele pega esse dinheiro, não, a gente liga, é dinheiro à vista, entrou à vista na bilheteria do cinema. Então ele tinha que pagar a vista. Mas ele não paga. Espera uma semana, um mês, ele vai esticando assim. Não, na outra semana, não sei o que,

⁵¹ “Trucagem”: trabalho de edição em que se cuida de efeitos especiais. O equipamento utilizado se chama truca.

houve um problema aqui, fica enrolando a gente. Então, dizia o Mazzaropi, eu preciso estar sempre fazendo um novo filme, porque aí eu faço um novo filme, ele já me liga: “escuta, Mazzaropi, eu quero esse seu filme”, - aí eu digo assim: “tá bom, mas você tem que pagar o anterior que ainda não pagou, você tá me segurando aí.” Essa mecânica é importante, se você não me pagar o atrasado eu não dou o novo, aí eles trabalham direitinho (...) “olha, falava o Mazzaropi, se você continuar assim eu nunca mais vou dar filme prá você. Aí o cara ficava com medo e começava a pagar e tal (...) é o negócio, quer dizer, escreveu não leu, o pau comeu...”

Neste caso, o exibidor seria controlado pelo receio de perder a chance de projetar os popularíssimos filmes do Mazzaropi, e esse era o maior trunfo do cineasta. Galileu Garcia conta, a propósito de sua popularidade que, no momento em que, antes de iniciar o filme, surgia na tela a palavra “Mazzaropi”, a platéia já começava a rir; ria só de ver o nome do cineasta. E isso, assegura ele, acontecia sempre, porque ele teve o cuidado de assistir várias vezes ao mesmo filme, durante dias, no mesmo cinema, o Art Palácio. E a reação do público era sempre a mesma. Era, realmente, um público “devotado”, como ele diz.

A visão do Mazzaropi produtor era tão aguçada que o conduziu a fazer contatos internacionais, pois em 1.972 realizou o filme “Um Caipira em Bariloche”, e em 1.973 fez “Portugal, Minha Saudade”, fazendo takes na Europa e na Argentina, e dialogando com diretores e produtores do continente europeu e argentinos. Não descobrimos, todavia, se tais películas, assim como as demais, foram apresentadas nesses dois países.

Certa vez, em uma entrevista⁵², ele afirmou que, segundo o crítico Maurício Gomes Leite, havia um empresário do cinema soviético que acreditava que seus filmes fariam

sucesso em Moscou, mas, ao que nos consta, Mazzaropi não chegou a vender fitas na antiga União Soviética. No entanto, uma revelação nos tomou de surpresa: Mauro Alice afirma que Mazzaropi chegou a vender seus filmes em países africanos colonizados por Portugal, assegurando que sua produção era regularmente distribuída nesses locais.

Porém, apesar desses “vôos” para fora do Brasil, “enigmas” que aguardam a exploração de novos pesquisadores, o produtor Mazzaropi sabia muito bem qual era o perfil econômico de seu espectador, cuidando com muita perspicácia dessa questão e sabendo explorá-la como ninguém. Norival Gonçalves de Moura conta:

“(…) quando chegava a época de lançamento ele deixava um pouco, segurava um pouco os filmes, porque ele sempre falava: “eu trabalho com um público que tem dinheiro para ir uma vez por ano no cinema, então eu seguro um pouco meus filmes para quando eu fizer o lançamento todo mundo estar com dinheiro no bolso para assistir.” (...) ele fazia o lançamento fora, continuava exibindo fora do estado, mas aqui dentro, na capital, nas cidades próximas, ele dava uma boa segurada sim (...) ele ia segurando um pouco para que quando chegasse a época do lançamento... “deu bilheteria no lançamento você pode...”, - o que ele falava: “fez fila na porta do cinema, vai em frente...”

Essa estratégia de lançar somente um filme por ano, sempre um longa metragem, estava sem dúvida nenhuma ligada à preocupação que o cineasta tinha de não desgastar a imagem de seu caipira. Por isso, nunca optou por fazer um seriado que passasse no cinema, apesar de possuir estrutura cinematográfica para isso, como também se negou a ter ou a participar, com frequência, de programas na televisão.

Muito embora não se preocupasse com a qualidade de parte dos atores com quem

⁵² FILHO, Luiz Maciel e ARAÚJO, Celso Arnaldo – “Mazzaropi: “Meus filmes são de baixo nível, por quê?” - fotos de Gino Lovecchio, sem fonte, arquivo da Fundação do Cinema Brasileiro, pasta P264, Museu Lasar

contracenava, e apresentasse um espírito de “empreendedor econômico”, “empreendedor poupador”, como produtor teve sempre, até o final da carreira, um cuidado especial com o equipamento de filmagem que adquiria, conforme depoimento de Galileu Garcia, confirmado pelo de Moura, que diz:

“(…) É o que ele sempre falava para a gente: “eu contratei os técnicos, eu procuro no mercado o que tem de melhor em tecnologia”, - os equipamentos dele eram os melhores, as primeiras câmeras, as Art Plex que chegaram, ele importou. Antes de chegarem ao Brasil ele já tinha. A câmera de som também. Era tudo assim, as primeiras que vieram para o Brasil foram as dele.”

Aqui, ele se refere às câmeras “blimpadas”, as que são próprias para captar, diretamente, o som sincronizado com a imagem.

Vemos, portanto, que Mazaropi criou um verdadeiro aparato de produção e de distribuição de seus filmes, sempre controlando tudo.

Segundo Norival Gonçalves de Moura, ele tinha uma grande quantidade de funcionários em seu escritório, desde os gerentes da produção e da distribuição, até os fiscais, todos efetivos, que se distribuíam entre a matriz e as filiais.

Galileu Garcia conta:

“Mazaropi trabalhava com pessoas com postos chaves, que eram absolutamente fiéis. Então era aquele velho esquema paternalista, patrimonialista, que existe muito na sociedade brasileira, e ele desenvolveu bem isso.”

Porém, apesar de sempre ter mantido um secretário que o auxiliasse em seus negócios, o Gentil Rodrigues, tal relação não implicava, de forma alguma, em delegação de poderes.

A matriz da PAM ficava, como já se mencionou, na cidade de São Paulo, no Largo Paissandú, mas havia filiais em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro e em outras cidades. Apenas os fiscais tinham sua sede em São Paulo, o que facilitava o controle de Mazzaropi sobre eles.

A equipe de produção era efetiva também, mas a equipe técnica e o elenco de atores e atrizes eram contratados por filme, apesar de, na última fase da PAM, serem quase sempre os mesmos.

As regiões do Brasil que mais consumiam seus filmes eram o sudeste e parte do sul, principalmente onde a cultura caipira mais se desenvolvera, em função das ocupações bandeirantes ocorridas ao longo da história. No entanto, as outras regiões também consumiam bastante Mazzaropi, podendo-se dizer que se em uma parte do Brasil ele era o mais consagrado comediante, em outra ele era um bom concorrente aos outros.

Moura afirma que, no norte do Paraná, em Minas Gerais e em São Paulo, Mazzaropi era o preferido. Tinha grande aceitação no Rio de Janeiro e razoável inserção em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, nas regiões centro-oeste e norte. Porém, em relação ao nordeste do país, não conseguiu constituir um público expressivo.

Tamanha popularidade, que lhe rendia muito dinheiro, aliada a seu perfil empreendedor, poderia tê-lo conduzido a criar também uma rede ou cadeia de cinemas, mas tal empreitada não lhe parecia interessante. A respeito disso, Moura relata:

“(…) ele até pensou, até tinha em Belo Horizonte um prédio com um cinema em baixo, mas ele alugava para distribuidor, para companhia de cinema. O prédio era dele, mas nunca quis exhibir os seus filmes. Ele só produzia e distribuía. Ter casas de exibição já ia envolver muito mais coisa, ia encarecer demais para ele, e não as tendo, ele poupava muito

tempo. Ele era uma pessoa que gostava de estar junto, tudo o que ele ia fazer ele gostava de estar junto, na produção, distribuição, então seria uma coisa a mais para ele tomar conta.”

O trânsito que Mazzaropi tinha com certos políticos da ditadura militar (que certamente foi motivo de incômodo para seus críticos) não revelava de modo algum uma opção política por regimes conservadores e anti-democráticos, mas, sim, contatos visando os seus interesses empresariais. Reelaborador da cultura popular, crítico de seu tempo, defendia a liberdade e a manutenção das tradições brasileiras. O teor humano do caipira de Mazzaropi tinha sempre o condão de colocar em pauta a discussão existencial em torno da justiça social. Em uma entrevista, questionado sobre a Lei de Anistia, Mazzaropi disse:

“Prá mim, eu mando perdoar todo mundo (...) Eu libertaria todo mundo. Agora, eu queria todo mundo se comportando de acordo com a minha intenção de fazer paz social. Dar tranqüilidade para o país, harmonia na família. Quero o país tranqüilo, sem o medo de sair de casa sem saber se volta. Quero o Brasil tranqüilo, com este ou aquele.”⁵³

Ainda a respeito da relação que tinha com políticos da ditadura, Norival Gonçalves de Moura conta:

“Ele era muito político, era uma pessoa que gostava muito de falar o que a pessoa queria ouvir, gostava de ouvir. Então, ele se dava bem com todo mundo, com político, com os outros empresários de cinema. Então ele se dava muito bem por isso.

Se você pegasse alguma fita do Mazzaropi, só de som, e montasse, só o som dele, pegava uns oito anos de censura, na época. Porque a imagem tirava toda a malícia do diálogo (...) E quando ele tinha algum problema de censura, ele ia para Brasília (...) E ele era uma pessoa que tinha acesso livre lá, ele chegava, falava com o Presidente sem marcar

⁵³ Em entrevista intitulada “Nunca fui chupim do governo.” Valeparaibano, Domingo, 16 de setembro de 1.979, arquivo da FUNARTE, No. 1.611.

audiência (...) quando ele ia para lá, se ele não visitasse aquele pessoal dele, o ministro, aquela turma, o pessoal achava ruim: “você esteve em Brasília e não passou no meu escritório”, achava ruim mesmo.

Tanto que, em Taubaté, ele teve problema de asfalto no estúdio dele. O Prefeito prometia, prometia, e nada de asfaltar. Aí, num ano político, o Presidente Figueiredo e o Paulo Maluf, que era o governador, foram lá. Ele falou: “hoje eu consigo asfalto até na porta do estúdio.” Aí ele foi no comício e ficou olhando de longe. Aí um assessor lá viu o Mazzaropi e falou com o Presidente, com o Figueiredo. Aí o Figueiredo chamou (...) Ele subiu, foi lá no palanque conversando com todos, - isso para os políticos é uma beleza, conversando com todo mundo, todo mundo vendo o Mazzaropi ali junto; aí o Mazza falou, ele chegou para o Valdomiro⁵⁴ e falou (...) “eu já cansei de falar com você Valdomiro, vou falar direto com o dono dos porcos”; aí falou com o Figueiredo (...) Ele falou para o Presidente: “eu quero, eu já cansei de pedir o asfalto lá para o meu estúdio e não chega esse asfalto, nunca faz, porque é que nunca faz? Eu vou falar direto com o dono dos porcos.” Aí o (...) Figueiredo falou para o Maluf: “resolve isso, o problema do Mazzaropi” (...) “resolve o problema do Mazzaropi”. E aí ficaram conversando entre eles e no dia seguinte já estavam colocando guia na beira da estrada, foi rápido mesmo...”

Fazer cinema acabou se tornando a grande bandeira de Mazzaropi. Na última década de sua vida, em todas as oportunidades que tinha, expressava a sua mágoa com os críticos que, segundo ele, o rotulavam como alguém que só pensava em dinheiro.

Em entrevista realizada por Celso Arnaldo Araújo, Mazzaropi desabafou:

“(...) No meu caso, acho que eles falam muito em dinheiro. Engraçado... no começo, os críticos me elogiavam, tenho até guardados alguns recortes em que me comparavam a

Chaplin, no tempo da Vera Cruz. Aí comecei a ganhar dinheiro com meus filmes. Foi o bastante para eles começarem a me pichar. É muito difícil agradar a todos, essa é que é a verdade. É como no futebol: os especialistas querem um jogo clássico, o povão quer bola na rede. Não são os milhões que me atraem, porque emprego dinheiro no próprio cinema. Se eu quisesse ficava só no prazo-fixo, que é um negócio: 48% ao ano.”⁵⁵

Em outra oportunidade, ainda em um desabafo em relação aos críticos, também em uma entrevista, disse:

“Não existe até hoje, no Brasil, um cara que investisse o que eu investi no cinema nacional. Eu tenho um terreno de 220 mil metros quadrados, onde construí 26 apartamentos, acarpetados e com música para receber os artistas, um restaurante, estúdio, máquinas que muita gente aí não tem. De modo que eu investi no cinema nacional. Então, não é pensar que o Mazzaropi quer ganhar milhões. Milhões eu tenho, foi o povo que me deu. Não gosto quando eles pensam que eu faço cinema só pelo dinheiro. Sinceramente não é. Eu torço que a casa lote, mas por questão de moral, talvez por vaidade. Pode ser vaidade minha querer a casa cheia e, principalmente, o povo rindo. Eu fico feliz de ver o povo rindo. Mas eles falam de mim de tal forma, que parece que eu só penso em dinheiro. É claro que sem ele não se faz cinema mesmo. Toda a pessoa que tem uma empresa pensa em dinheiro, senão vai para a falência. É assim com o jornal, a rádio, a televisão, todos pensam em faturar porque se não pensar na parte comercial, não vai para frente. Mas não é que eu só pense em milhões; porque se eu for pro rádio me oferecem muito dinheiro. Ou na televisão, no circo, no teatro. Eu faço cinema porque gosto daquilo que faço e tenho aceitação. O povo vai e colabora. E no dia em que o povo disser não, eu paro. Mas me sinto

⁵⁴ Então prefeito de Taubaté.

⁵⁵ Intitulada “Mazzaropi”, sem fonte, FUNARTE.

feliz de dar alegria ao povo, ver que ele está satisfeito, sai do cinema contente, rindo, vai rindo pra casa e leva às vezes oito dias rindo, contando e repetindo aquilo que eu disse.”⁵⁶

A ligação de Mazzaropi com o cinema era tamanha que, no leito de morte, ele não conseguia esquecer seus compromissos com o filme que pretendia realizar, o “Maria Tomba Homem”. Norival Gonçalves de Moura conta:

“Ele já tinha sido internado, já estava com a produção pronta e tudo, aí foi hospitalizado, ficou alguns dias, uma semana no hospital, saiu, - estive em contato com ele, e ele disse: “olha, daqui a uns trinta dias eu vou começar a filmar, não pega outra produção”, - “tudo bem, eu vou terminar a que eu estou fazendo e não pego, eu vou deixar para fazer o seu.” Bom, até aí eu pensei que ele ia filmar mesmo. Não foi. Acho que uns dez dias que ele tinha ficado fora do hospital, ele voltou novamente, foi hospitalizado e já estava com umas duas semanas mais ou menos que ele estava no hospital, eu terminei o meu trabalho e fui fazer uma visita para ele no hospital. Eu já tinha conversado com o Carlos⁵⁷, e o Carlos falou que o médico já tinha dito que ele não saía mais do hospital, e ele acreditando que ia filmar. Ele me chamava de Norivá. “Ô Norivá, num vai pegar outro filme daqui para frente para você fazer o meu.” (...) “Tudo bem Mazza”, e então... “Como você vai fazer o meu filme, então você não quer trabalhar para mim estes dias?” “Tudo bem, Mazza.” (...) Ele sempre queria alguém acordado com ele ali, passando a noite lá com ele. E durante o dia também; e ele sempre batendo naquela mesma tecla: terminar a produção, já estava com elenco, já sabia quem ia fazer o filme, ou já estava com o Gentil Rodrigues para contratações. Ele falava: “mais uns dias aqui e a semana que vem a gente começa a filmar.” “Tudo bem, vamos ficar aqui com você até a gente fazer a filmagem.”

⁵⁶ Na entrevista intitulada “Gosto de ver o povo rir”, Gente, suplemento especial de sábado/Domingo – 22/23 de abril de 1.978, Lux Jornal, São Paulo, arquivo da FUNARTE.

Isso foi uns vinte dias mais ou menos, talvez mais de vinte dias (...) É resistiu, e ele estava todo arreventado. Na última semana tinha momentos em que ele ficava lúcido e então ele falava isso da filmagem, mas o resto era só, ele não falava coisa com coisa (...) Agora lá no hospital, foi triste esse negócio, você vendo ele querendo continuar, dar continuidade à obra dele, e você sabendo que ele não ia sair dali com vida, não é?”

“Maria Tomba Homem” seria seu último filme. Segundo Moura, ele já estava decidido a parar de atuar e de dirigir. Queria, apenas, passar a promover o cinema nacional, mas somente como produtor, colocando sua produtora e distribuidora a serviço de outros produtores e diretores do cinema brasileiro.

No entanto, após a morte de Mazzaropi, a PAM se desfez. Seus equipamentos, dentre muitos outros materiais, foram leiloados. Moura avalia que isso se deveu à própria atitude do produtor em relação à empresa que criara, pois ele nunca preparara ninguém para substituí-lo à frente da PAM Filmes. Ele até pensa que, de certa forma, Mazzaropi queria isso, pois, ele vivia falando:

“quando eu morrer eu quero ficar lá de cima rindo de todo mundo, isso vai virar uma bagunça”.

Tal afirmação nos faz concluir que a PAM era um projeto pessoal de Mazzaropi, que jamais seria passado para outra pessoa, o que reforça a idéia 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 quase trinta 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

⁵⁷ Carlos Garcia, ator e membro da produção.

paulistas dos anos 50, vinculados à Vera Cruz.

Como cineasta, acabou sendo, nas décadas de 1.960 e 1.970, a mais expressiva referência para a construção de um cinema industrial brasileiro que até hoje ainda não se consolidou em nosso país.

Em comovente entrevista ao cineasta, realizada pelo jornalista Armando Salem, ele pediu:

“Conte minha verdadeira história, a história de um cara que sempre acreditou no cinema nacional e que, mais cedo do que todos pensam, pôde construir a indústria do cinema no Brasil. A história de um ator bom ou mau que sempre manteve cheios os cinemas. Que nunca dependeu do INC – Instituto Nacional do Cinema – para fazer um filme. Que nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada – crítica que se diz intelectual. Crítica que aplaude um cinema cheio de símbolos, enrolado, complicado, pretensioso, mas sem público. A história de um cara que pensa em fazer cinema apenas para divertir o público, por acreditar que cinema é diversão, e seus filmes nunca pretenderam mais do que isso. Enfim, a história de um cara que nunca deixou a peteca cair.”⁵⁸

4- O CAIPIRA FRENTE À MODERNIZAÇÃO

Não é possível imaginar, frente à respeitável idade de mais de 50 anos do personagem caipira de Mazzaropi, que ele tenha sido sempre igual, que seus traços fossem estanques, o seu perfil inerte e imutável, já que o Brasil, de 1.930 a 1.980, viveu profundas transformações de ordem social, econômica, política, religiosa e cultural. Se a personagem de Mazzaropi tivesse permanecido tal qual quando do tempo em que fora criada, certamente não sobreviveria.

O período largo de sua atuação foi contemporâneo de pelo menos duas gerações, senão três, consumidoras dessa personagem. Avós, pais e filhos garantiram casas cheias quando Mazzaropi se apresentava em um palco de teatro, no picadeiro do circo ou nas telas dos grandes cinemas brasileiros. Brasileiros, porque o fenômeno não se restringiu ao Estado de São Paulo, apesar de o caipira ser fundamentalmente um paulista.

A distribuição dos filmes de Mazzaropi dava-se, ano a ano, em todo o território nacional. Suas películas eram apresentadas em Estados do nordeste, norte, centro-oeste, sudeste e sul. Em entrevista, publicada sob o título “O Brasil é meu público”, na Revista *Veja*⁵⁹, Mazzaropi, ao ser perguntado sobre qual era o seu público, responde:

“Meu público é o Brasil, do Oiapoque ao Chuí. Eu loto casa em São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Acre, Rondônia, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, ilha do Bananal (sic.)...”⁶⁰

Como agradar a todo esse público, como conseguir se manter ídolo de gerações diferentes que conviveram com realidades muitas vezes radicalmente distintas, que

⁵⁸ Revista *Veja*, 28/01/1.970.

⁵⁹ Revista *Veja*, 28 de janeiro de 1.970. Entrevistador: Armando Salem.

estabeleceram diálogos diversos com o mundo, que construíram sua moral, sua ética, seu modo de vida de maneiras diversas, até porque as realidades extrínsecas a cada uma delas foram distintas umas das outras?

A genialidade de Mazzaropi está justamente em ter conseguido manter o público do passado, conquistar o do presente, e estar incessantemente atento ao consumidor de cultura do futuro, pronto para adquirir cada vez mais jovens fãs.

Para isso, o caipira não poderia se portar de modo sempre idêntico. Era necessário modulá-lo da forma mais correspondente possível às transformações sócio-culturais de cada época sem, por outro lado, prostituí-lo, destruindo os elementos fundamentais constitutivos de sua identidade, as suas raízes.

Dessa forma, o que Mazzaropi fazia era manter a essência da mensagem aos segmentos populares, essência essa que contesta simbolicamente as estruturas sociais de exclusão, alterando o invólucro da manifestação cultural, mudando sua aparência, conforme o público ou o momento histórico: as modificações pelas quais passa o seu Jeca efetivam a prática mesma da resistência cultural.

Do início dos anos 1.930 ao início dos anos 1.980, largo período de produção artística de Mazzaropi, o Brasil viveu, internamente, uma revolução política que conduziu Getúlio Vargas à presidência da República (1.930), inaugurando uma cultura política populista que se estendeu até 1.964, e um processo de alterações profundas no modelo econômico nacional que conduziu a uma intensa industrialização, culminando no “Plano de Metas” de Juscelino Kubitschek, iniciado em 1.956, acompanhado por franca transformação do mundo rural, que se verificou bastante significativa nos anos 1.960 e

⁶⁰ Página 01, Fonte: site do Museu Mazzaropi.

praticamente absoluta na década de 1.970, décadas dominadas por um regime de ditadura militar.

Pode-se classificar a produção de Mazzaropi em duas fases distintas, que revelam momentos históricos diferentes. A primeira, que vai genericamente de 1.951 a 1.958 à que se pode intitular de *urbana*, e a *rural*, inaugurada com o filme “Jeca Tatu” (1.959). A *fase urbana* abrange temas, cenário e locações de caráter predominantemente urbano, e o caipira é caracterizado mais como um operário acaipirado que como um caipira de fato, um sitiante. Já a *fase rural* trata predominantemente de temas, cenários, locações rurais, e aí ocorre a tipificação integral do caipira, o Jeca, com cavanhaque, costeletas, botinas, chapéu de palha, cachimbo, roupas remendadas com retalhos, lenço no pescoço e guaiaca.

Há um certo momento da carreira do cineasta, todavia, em que o caipira ganha autonomia, independentemente da história, do cenário ou das locações, e isso é o maior indicador da *fase rural*, o que a distingue da *fase urbana*.

Tal classificação não pode, contudo, ser rigidamente delimitada por datas, pois há algumas películas realizadas após 1.959 que poderiam ser enquadradas na *fase urbana*, assim como há filmes anteriores a tal data que se identificam um pouco mais com a *fase rural*, em especial “Candinho” (1.953) que conta a história de um caipira que se muda para a cidade em busca da mãe. Deve-se notar que, mesmo na fase urbana, o caipira se faz presente. Apesar do contexto tipicamente urbano, e da não total caracterização do Jeca - em que Mazzaropi ainda não traja o figurino completo do caipira quando representa a personagem, e nem apresenta o tradicional cavanhaque ou o cachimbo na boca -, apesar da clara tipificação do operário urbano, algumas vezes mais italiano, outras mais brasileiro, traços caipiras compõem sua personagem, dando-lhe graça. O andar desengonçado, a

esperteza e o jeito espontâneo e pouco elegante de falar e de gesticular faziam o público rir, independentemente da qualidade filmica ou da história do filme a que assistiam.

Atuando como ator ou como produtor, a grande arma de Mazzaropi era a sintonia com seu público, a medida de seu público, como diz Galileu Garcia⁶¹, ou seja, a afinada percepção daquilo que seus fãs esperavam que ele representasse.

Dos trinta e dois filmes em que atuou, nos quais fez muito sucesso, três deles foram produzidos pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz: “Sai da Frente” (1.951), “Nadando em Dinheiro” (1.953) e “Candinho” (1.953); um, foi produzido pela Cia. Cinematográfica Brasil Filmes: “O Gato de Madame” (1.954); outro, pela Cia. Fama Filmes: “A Carrocinha” (1.955); três, pela Cinedistri: “Fuzileiro do Amor”(1.955), “O Noivo da Girafa” (1.956), e “Chico Fumaça” (1.956). Todos os demais, dos quais participou, já foram produzidos por ele próprio, através da produtora que criou, a PAM Filmes. Foram eles, na seqüência cronológica: “Chofer de Praça” (1.958), “Jeca Tatu” (1959), “As Aventuras de Pedro Malazartes” (1960), “Zé do Periquito” (1960), “Tristeza do Jeca” (1961), “O Vendedor de Lingüiça” (1961), “Casinha Pequenininha” (1962), “O Lamparina” (1963), “Meu Japão Brasileiro” (1964), “O Puritano da Rua Augusta” (1965), “O Corintiano” (1966), “O Jeca e a Freira” (1967), “No Paraíso das Solteironas” (1968), “Uma Pistola para Djeca” (1969), “Betão Ronca Ferro” (1970), “O Grande Xerife” (1971), “Um Caipira em Bariloche” (1972), “Portugal, Minha Saudade” (1973), “O Jeca Macumeiro” (1974), “Jeca contra o Capeta” (1975), “Jecão... um Fofoqueiro no Céu” (1977), “Jeca e Seu Filho Preto” (1977), “A Banda das Velhas Virgens” (1979), “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1980).

⁶¹ Na fita de vídeo “Bate papo sobre cinema” realizada pelo Hotel Fazenda Mazzaropi, no ano de 1.999 diz Galileu Garcia: “Ele tinha a medida de seu público”.

Nesse capítulo, nós nos dedicaremos a delinear o processo de transformações econômicas, políticas e sociais vividas pelo Brasil durante o período em que Mazzaropi atuou, apenas para contextualizar sua fase de produção cinematográfica (anos 1.950 a 1.980), procurando traçar um paralelo entre tais transformações e os filmes de que Mazzaropi participou fosse somente como ator, fosse como produtor e ator, fosse como produtor, ator, roteirista e diretor.

4.1. A modernização⁶² e o caipira de Mazzaropi.

Maria Isaura Pereira de Queiroz⁶³ demonstra que, até os anos 1.940, as cidades brasileiras não passavam de administradoras, gerentes da riqueza produzida pelo trabalho rural, de maneira que eventual crise no campo significava a decadência imediata da cidade.

O processo de urbanização do Brasil, iniciado nos anos 1.930, mas que se estabeleceu efetivamente após 1.940, esteve vinculado à industrialização das grandes cidades do sul e sudeste do país, principalmente de São Paulo, onde Mazzaropi nasceu e desenvolveu-se profissionalmente.

A II Guerra Mundial trouxe forte impedimento às importações, estimulando sobremaneira o desenvolvimento da indústria nacional, fazendo com que um gênero de vida urbano moderno se impusesse cada vez mais ao país, coexistindo com um gênero de vida que vem sendo denominado “rústico”, que conservou características de épocas passadas, já

⁶² O termo modernização, aqui, quer significar o processo de alterações na organização social e no modo de vida das populações em face das alterações de relações ocorridas principalmente a partir de 1.930, no Brasil, das forças produtivas, que constituem o modo de produção capitalista. Não utilizamos, de modo algum, esse termo no sentido dado por determinadas correntes da sociologia de que modernização corresponde a progresso, superação de uma etapa humana “atrasada” ou menos desenvolvida.

⁶³ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil. LTC –Edusp – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. - Rio de Janeiro - 1.978.

que nas regiões mais afastadas do interior do país permaneceu a agricultura de subsistência, modelo produtivo desenvolvido pela maioria da população rural até a década de 60⁶⁴.

A mecanização do campo colaborou na sistemática expulsão dos sitiantes, dos colonos e dos parceiros⁶⁵ das terras que ocupavam, forçando-os a buscarem novas terras, em geral as desgastadas pela larga produção latifundiária de outrora, então abandonadas pelos fazendeiros em função de seu esgotamento, ou então a constituírem o exército de reserva de mão de obra à nascente indústria urbana ou à massa de trabalhadores do mercado informal urbano, o que configura o forte processo de urbanização.

Esse processo de exclusão no campo se acirrou tremendamente nos anos 60 e 70, alterando, nesta última década e de uma vez por todas, o perfil do trabalhador rural brasileiro.

Segundo Queiroz⁶⁶, em 1.960 havia 70 milhões de habitantes no Brasil, sendo que as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo possuíam, juntas, mais de 6 milhões de habitantes, e dezessete cidades espalhadas pela linha costeira tinham mais de 100 mil habitantes cada .

Entre 1.940 e 1.960, a população brasileira passou de 41.114.000 de habitantes a 70.799.000 de habitantes⁶⁷, em função justamente do processo de modernização, que conduziu a um aumento da longevidade e a uma diminuição da taxa de mortalidade infantil.

⁶⁴ As monoculturas de cana-de-açúcar e café, por exemplo, situavam-se em regiões mais próximas às cidades e ao litoral, e não comportavam a maioria da mão de obra rural nesse período.

⁶⁵ Sitante é o pequeno produtor rural, proprietário de não grande gleba de terra que nela produz. Colono é o membro de uma colônia rural que, no sistema de colonato, cultiva em terra pertencente a outrem. Recebe um salário do dono da terra, e tem a relativa liberdade de cultivar parte bem pequena dela para benefício próprio. Parceiro é aquele que trabalha em sistema de parceria: contrato mediante o qual se cede a outrem uma propriedade rural a fim de ser cultivada, repartindo-se os frutos na proporção que estipularem. O parceiro é portanto um meeiro, que mantém os laços comunais e culturais tradicionais (de raiz).

⁶⁶ Op. cit. - p. 95.

⁶⁷ Idem - p. 96.

Em 1.950, porém, a esmagadora maioria da população produtiva brasileira era rural: 13 milhões de indivíduos – 64%, contra 2,6 milhões de pessoas ocupando o setor secundário (a indústria) – 13% e 4,6 milhões de pessoas ocupando o setor terciário (serviços) – 23%.⁶⁸

Em 1.960, a população produtiva brasileira continuava sendo predominantemente rural (apesar de sua diminuição proporcional em relação a 1.950 e do aumento da população ativa urbana em relação ao mesmo ano) e estava muito mal distribuída no território nacional, pois 50% dela morava em suas terras, não formando sequer vilas.⁶⁹ A grande maioria da população produtiva do país se concentrava no campo (10.369.906), sendo que 2.231.205 de pessoas estavam no setor industrial, 982.192 estavam no setor comercial e 3.396.142 realizavam serviços privados e públicos.⁷⁰

A característica de acentuadas desigualdades sociais própria de países periféricos como o Brasil, aliada à característica de relativa independência do trabalhador brasileiro, ficam evidentes entre 1.950 e 1.960,⁷¹ primeira fase da produção cinematográfica de Mazzaropi, fase que intitulamos aqui de *urbana*. Havia apenas 624.730 empregadores no país, contra 15.832.676 não empregadores e 15.908 pessoas sem declaração. Desses 15.832.676 de não empregadores, 7.716.059 ao todo eram independentes, e 8.116.617 eram empregados⁷².

⁶⁸ Idem - p. 112.

⁶⁹ Idem - p. 95.

⁷⁰ Idem - p. 100.

⁷¹ Idem - pp. 100, 101 - Brasil, Censo Demográfico.

⁷² Utiliza-se, aqui, o termo “empregado” para definir aquele que tem vínculo empregatício com um dono de meios de produção e que não tem vínculo de benefício ou herança em relação à propriedade de seu patrão. Já o “independente”, ao contrário é, ou o pequeno proprietário que possui os meios de produção, ao que se integra também como um trabalhador, ou aquele que tem vínculo de benefício ou herança em relação à propriedade do patrão.

A relação independentes versus empregados se dava de modo diferente entre o campo e a cidade. A esmagadora maioria dos independentes se encontrava no setor rural, demonstrando que entre 1950 e 1960 ainda predominavam no campo a policultura de subsistência. Já nas cidades, a população de trabalhadores empregados superava em praticamente três vezes e meia a de independentes.

Entre 1.950 e 1.960, tanto no campo quanto na cidade apresenta-se um quadro de contradições sociais com forte dimensão. Há dez vezes mais empregados no campo do que patrões, e 15 vezes mais empregados na cidade do que patrões. Por outro lado, praticamente o dobro da população ativa do campo seguramente não está submetida às relações tradicionais entre capital-trabalho (6.216.604 de independentes e família contra 3.334.479 empregados e 9.890 sem declaração), o que não quer dizer que sendo dona de sua terra e de seus meios de produção, tenha boa qualidade de vida, ou seja rica. Muitas vezes trabalham também para empregadores sem uma relação de trabalho formal.

Já na cidade, a enorme maioria da população está submetida à tradicional relação entre capital-trabalho. Dos 6.287.611 de trabalhadores, 4.782.138 são empregados, o que proporciona o desenvolvimento do sindicalismo e uma atuação dos partidos políticos de esquerda intensa.

Era basicamente essa a população dos grandes centros urbanos aliada à moradora das pequenas cidades do interior, que tinha a oportunidade de freqüentar os cinemas, que consumia, entre 1950 e 1960, os filmes de Mazzaropi. Era portanto às demandas culturais dessa população urbana, em boa medida recém desvinculada fisicamente do meio rural, mas vinculada no plano do imaginário e do simbólico ao campo, inserida em um mercado contraditório em que emprego e trabalho independente coexistiam, que a personagem

desenvolvida por Mazzaropi devia atender.

Segundo Queiroz⁷³, se no meio urbano crescia o desenvolvimento da indústria e do comércio entre 1.940 e 1.960, no meio rural não houve significativos avanços tecnológicos, a não ser timidamente ligados à monocultura desenvolvida pelos latifundiários, principalmente nas regiões em expansão, ainda não esgotadas pelo plantio em larga escala. Os avanços tecnológicos no campo não estão associados à policultura desempenhada pelos sítiantes e parceiros, que continuavam com técnicas que têm sido classificadas como “rudimentares”.

Em 1.960 havia três motivos principais que conduziam à migração de lavradores: a) o trabalho nas “zonas pioneiras” (as regiões em expansão, não esgotadas pelas monoculturas de larga escala); b) as indústrias do sul; e c) a construção de Brasília. Os maiores centros de expulsão dessa população foram os estados de Minas Gerais e do nordeste, e os lavradores também migraram constantemente entre Minas Gerais, São Paulo e Paraná.

Tal disparidade entre a zona rural e a zona urbana, praticamente dividiu o Brasil em dois nesta década, gerando um significativo aumento no custo de vida, responsável pela intensificação das lutas sociais nas cidades e no campo no início dos anos 60, de que foram reflexo as significativas greves e o aumento da sindicalização dos trabalhadores rurais, que chegaram a realizar o “I Congresso Nacional dos Trabalhadores Agrícolas” em 1.961, vinculado ao movimento das “Ligas Camponesas”, iniciado em fins de 1.955 e liderado pelo advogado pernambucano Francisco Julião.

A década de 1.960 é identificada como um período de transição, no que concerne ao processo de fixação e de trabalho do homem do campo. Esses anos refletiram movimentos

paralelos, fruto do processo de modernização do campo, em que parcela da população rural buscou novos espaços que garantiriam o seu isolamento de tal processo (modernização esta que comprometia sobremaneira a permanência da cultura caipira fundada no sistema de parceria, de comunidades), e outra parcela acabou se submetendo a esse processo de transformações vivido pela cidade e pelo campo, fosse migrando para os centros urbanos, fosse se tornando empregada dos fazendeiros. Na década de 1.970, por sua vez, acentuou-se o fenômeno da urbanização, e com ele o da modernização do meio rural, o que alterou radicalmente as relações no mundo do trabalho rural em comparação com as décadas anteriores.

Antonio Candido mostra que tal urbanização impôs ao lavrador uma “aventura freqüentemente dramática, em que os padrões mínimos tradicionalmente estabelecidos se tornam padrões de miséria” na medida em que passam a ser confrontados aos que a cidade pode teoricamente proporcionar.⁷⁴

A industrialização, a diferenciação agrícola, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno, a generalização das necessidades complementares e os novos recursos técnicos levaram o lavrador a viver em crescente desequilíbrio econômico, comprometendo a permanência de sua cultura e a existência da dignidade que possuía, estritamente ligada às largas possibilidades que tinha outrora de recriação dessa mesma cultura. Ele perdeu, aqui, basicamente o seu acesso à terra, às terras devolutas e a outros sistemas de produção, como a parceria, que lhe propiciavam até um excedente, ainda que pequeno.

Angela A. Kageyama e José Graziano da Silva afirmam, a respeito da modernização do meio rural nos anos 1.970 que “a agricultura brasileira mostrou um grande dinamismo

⁷³ Idem – p. 97.

quanto à evolução dos seus principais componentes estruturais: a produção agrícola ampliou-se rapidamente, elevando a oferta de matérias-primas; o processo de modernização aprofundou-se, abrindo um significativo mercado interno para a produção industrial, e a incorporação de novas áreas à produção integrou à economia nacional zonas antes relativamente isoladas. Ao mesmo tempo, todavia, manteve, se não aprofundou, as gritantes disparidades regionais do País e agravou o problema do subemprego e do desemprego estacional” (...) pois (...) “a recente⁷⁵ modernização da agricultura brasileira acentua as marcas contraditórias do desenvolvimento capitalista, como por exemplo, ao produzir simultaneamente riqueza e miséria, ao conjugar uma grande capacidade de se modernizar com a manutenção de agudas desigualdades no nível tecnológico entre regiões e produtos, ao exibir modernas relações de trabalho acopladas com a extensão ilegal da jornada de trabalho, em todo o país.”⁷⁶

Entre 1.972 e 1.978, as taxas de crescimento de imóveis e de área, em % ao ano, foram as seguintes:

Tabela 01

Estrato de área (há)	Taxas de crescimento (% ano)	
	Imóveis	Área
Menos de 10	-2,8	-2,7

⁷⁴ CANDIDO, Antonio - Os Parceiros do Rio Bonito – Livraria Duas Cidades, 7ª edição, São Paulo, 1.987, p. 223.

⁷⁵ Observe-se que o texto foi escrito no início dos anos 1.980.

⁷⁶ KAGEYAMA, Angela A., SILVA, José Graziano da. “Os Resultados da Modernização Agrícola dos Anos 70.” In: Estudos Econômicos, set./dez, 1.983, pp. 537, 538.

10 a menos de 100	-1,1	-0,9
100 a menos de 1.000	0,2	-0,1
1.000 a menos de 10.000	1,5	1,4
10.000 a menos de 100.000	4,3	4,7
100.000 e mais	9,2	10,9 ⁷⁷

Note-se a elevação substancial da concentração de terras ocorrida nesse período. Aconteceu, na verdade, que enquanto diminuiu a quantidade e a área de pequenas propriedades, aumentou a quantidade de médias propriedades, apesar de diminuir sua área. As áreas das pequenas e médias propriedades foram “engolidas” pelo aumento dos territórios das grandes propriedades, além do aumento de seu número.⁷⁸

Como consequência desse processo de acumulação, as culturas de mercado interno, realizadas pelos sitiantes nas décadas anteriores à de 1.970 decresceram nesta década, ao passo que as culturas de mercado externo cresceram. Observemos a tabela abaixo:

TAXAS DE CRESCIMENTO NA PRODUÇÃO AGRÁRIA BRASILEIRA

1.960 A 1.979 (percentagem ao ano)

Tabela 02

Produto	1.960/69	1.970/79
1. Culturas de mercado interno		

⁷⁷ Idem – p. 539 – Fonte: GRAZIANO DA SILVA & HOFFMAN (1.982) e Cadastros de Imóveis Rurais do INCRA de 1.972 e 1.978.

⁷⁸ Apesar de ter havido o aumento da quantidade de latifúndios e da extensão de suas áreas, houve uma queda no grau de utilização da terra, de modo que a soma das áreas não exploradas passou a superar a das áreas exploradas, no final dos anos 1.970.

Arroz	3,20	1,46
Feijão	5,37	-1,90
Mandioca	6,05	-2,09
Milho	4,74	1,75
Batata	4,34	3,73
Cebola	3,87	9,27
Trigo	6,43	6,89

Produto	1.960/69	1970/79
2. Culturas de mercado externo		
Soja	16,31	22,47
Laranja	6,01	12,57
Cana-de-açúcar	3,63	6,30
Fumo	5,30	6,16
Cacau	2,55	3,73
Café	-7,10	-1,54
Amendoim	5,89	-12,6
Algodão	1,51	-4,41 ⁷⁹

⁷⁹ Idem, ibidem – p. 542 – Fonte: HOMEM DE MELO & FONSECA, (1.981; 16 cultura).

Na esteira da modernização, a utilização de fertilizantes e de maquinário aumentou significativamente na década de 1.970, contribuindo para o aumento da produtividade e para a dispensa de mão de obra.

O consumo de fertilizantes multiplicou-se por quatro entre 1.970 e 1.980, todavia com forte concentração de seu uso nos maiores estabelecimentos. Já a utilização de tratores aumentou três vezes, apesar de a porcentagem das unidades que usaram tratores nesse período ter sido bastante reduzida (em 1.975 menos de 5% das unidades possuíam tratores).⁸⁰

Tal processo de tecnificação da agricultura esteve intimamente ligado à política de juros subsidiados e crédito rural dos planos econômicos dos governos militares (I e II Planos Nacionais de Desenvolvimento). Note-se todavia que tal política beneficiou os grandes produtores, pois foi a produção exportadora que alcançou índices espetaculares em relação aos anos 1.960 e não a produção para o mercado interno, realizada primordialmente pelos sitiantes, cujo acesso ao crédito tem sido secularmente dificultado e que, ao contrário, decresceu, como se pode observar na tabela acima.

A concentração da capacidade de aquisição de máquinas e fertilizantes, ao longo dos anos 60 e 70, gerou a diminuição da produção no sistema familiar e no sistema de parceria, conduzindo a um grande aumento na contratação de lavradores temporários, gerando-se um verdadeiro exército de mão de obra sazonal. Em outras palavras, de sitiantes e parceiros, grande parte dos trabalhadores rurais se tornaram bóias-frias, e uma parte menor se tornou empregada dos grandes fazendeiros, que através das novas técnicas e tecnologias conseguiram aumentar a produtividade da terra.

⁸⁰ Idem, *ibidem* - p. 543.

Contudo, é interessante observar que entre 1.970 e 1.980, diminuíram as desigualdades de renda entre os setores rural e urbano, o que se deveu ao enorme crescimento da riqueza do setor rural. Isso não significa porém que tenham diminuído as desigualdades de renda entre os trabalhadores do campo e os fazendeiros. Ao contrário, apesar de os empregados e os trabalhadores sazonais terem os seus rendimentos aumentados (sobretudo de 1970 a 1975, sofrendo constante decréscimo em sua paga posteriormente), a lógica de gigantesca concentração de riquezas do capitalismo brasileiro se comprovou novamente.

Apesar de o campo ter se modernizado, com uso de diferentes técnicas, suplementos e tecnologia agrícola, gerando uma condição de alta produtividade, o modelo de implantação de tal modernidade repetiu a tradição vivida pelas economias periféricas como é a do Brasil.

Ricardo Abramovay⁸¹ mostra que enquanto os países do hemisfério norte potencializaram a força de trabalho das famílias camponesas, inserindo-as no mercado como capitalistas, distribuindo riqueza na medida em que trataram a família como o núcleo produtivo agro-pecuário básico, gerador de riqueza e a ser beneficiado pela riqueza gerada, o Brasil tratou sua mão de obra de forma diferente, assalariando-a e subempregando-a.

A permanência dos altos preços dos produtos agrícolas, aliados à proletarianização da mão de obra rural, colocou em cheque a maturidade do capitalismo agrário brasileiro, que muito embora tenha atingido o objetivo de produzir grande riqueza, não foi capaz de gerar boa qualidade de vida para os trabalhadores do campo e nem diminuição do custo de vida para os moradores das cidades.

⁸¹ ABRAMOVAY, Ricardo. Paradigmas do Capitalismo Agrário em Questão. Ed. Hucitec, Anpocs e Ed. da UNICAMP, São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, 1.992.

O êxodo rural para os centros urbanos, que se iniciara nos anos de 1.940, ampliando-se na década de 1950, avolumou-se bastante nas décadas de 1960 e 1.970. Só na década de 1970, aproximadamente 15 milhões de pessoas migraram do campo para as cidades, sendo que mais da metade instalou-se na região metropolitana de São Paulo.⁸²

Essa enorme massa de trabalhadores anteriormente rurais, historicamente vinculada ao trabalho independente, assustadoramente ameaçada em sua sobrevivência pelo modelo capitalista excludente planejado e executado para o campo, viria a integrar, em potência, a já tradicional legião de fãs de Mazzaropi, agora, porém, em um outro momento da história da economia e da sociedade brasileiras, em que os “novos cidadãos” e “também novos consumidores de cinema” encontravam-se completamente desestruturados em relação ao “modus vivendi” que deveriam assumir, necessitando recuperar de algum modo sua identidade, sua dignidade. O caipira de Mazzaropi, no plano simbólico, preencheria, como nenhuma outra personagem, tal carência.⁸³

A maneira que Mazzaropi encontrou para mostrar as lutas de classes no meio rural, estabelecida nos anos 60 e 70 não se deu através de uma linguagem panfletária e nem tampouco por meio de um discurso teórico erudito, como fizeram os cineastas vinculados ao cinema novo, mas realizou-se através da eterna luta entre o bem e o mal, em que o patrão era identificado com o mal, e o pobre com o bem, dentro de um drama cômico

⁸² KAGEYAMA, Angela A. e SILVA, José Graziano da. “Os Resultados da Modernização Agrícola dos Anos 70”. In: *Estudos Econômicos*, set./dez., 1.983, p. 537.

⁸³ Se Mazzaropi produzia ou não, através dos “happy-ends” de suas histórias alguma espécie de catarse coletiva, esses seriam os efeitos de sua ação cinematográfica, que escapam à análise das características sociais de sua personagem. A reação de seu público frente ao caipira que desempenhava não dependia das intenções ou da própria personalidade do Jeca, mas do uso mesmo que seu público fazia de tal personagem em determinado momento.

Queremos dizer com isso que o Jeca, símbolo da cultura de resistência do trabalhador brasileiro, com o que esses trabalhadores, que constituíam o público de Mazzaropi seguramente se identificavam, era algo diferente dos usos que tal público fazia desse Jeca, que poderiam compor um processo catártico ou então de reforço da resistência.

bastante característico, assim como por meio da explicitação de sentimentos, como por exemplo os sentimentos filiais ou de solidariedade entre amigos, seguindo a tradição filodramática.

Entre 1.940 e 1.960, no campo aconteciam movimentos paralelos: a expulsão do lavrador das terras que ocupava e a proletarização do mesmo na medida em que se tornava empregado do fazendeiro, ou bóia-fria. Enquanto ainda persistia a policultura roceira, que nessa fase da modernização do campo (décadas de 1.940 a 1.960), constituía a base do abastecimento alimentar do país, dada a importante extensão de suas roças⁸⁴, nas cidades a classe média era quantitativamente menos significativa do que nas décadas seguintes.

Os salários dos moradores das vilas mais periféricas da cidade de São Paulo variavam, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, de um a até cem salários mínimos.⁸⁵ No entanto, seu “modus vivendi” era praticamente homogêneo. Operários, comerciários, comerciantes e artesãos viviam de maneira semelhante. Entre 1.940 e 1.960, o êxodo rural para a cidade não significava a mudança de “status” social, ascensão de classe social, mas sim relativa melhora da qualidade de vida, pois na metrópole se obtinha mais recursos, a começar pela moradia, que muitas vezes possuía água encanada e luz elétrica, além dos transportes e da assistência médica muito melhor equipada que nas cidades pequenas ou no campo.

A homogeneidade do modo de vida dos trabalhadores na década de 1.950 fica estampada no universo simbólico das películas de Mazzaropi realizadas durante esses anos, o que vai se alterar nos anos seguintes, em filmes que constantemente vão apresentar cada

Os efeitos gerados pela personagem e pela história por ela protagonizada, em nosso entendimento, só podem ser precisados diante de uma sistemática investigação, o que deixaremos para trabalho futuro.

⁸⁴ Enquanto as monoculturas de exportação não cobriam, em 1.950, mais que 3.500.000 hectares em todo o Brasil, as pequenas policulturas de abastecimento, na mesma data, cobriam nada menos que 14.000.000 de hectares. Lambert, 1959, p. 142. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Op. cit. - p. 106.

vez mais o universo de injustiças sociais que compõem as relações no campo. Nos filmes, o entrelheco dramático apresenta os patrões com um comportamento dicotomicamente perverso em relação aos empregados (identificados com a personagem Jeca representada por Mazzaropi) e estes têm que se mobilizar, usar sua esperteza, suas habilidades para superar as “maldades” do patrão.

O fato é que, quanto mais o campo se modernizava, mais caipira a personagem de Mazzaropi se tornava, alterando-se o eixo das suas histórias. De histórias predominantemente urbanas que eram aquelas em que o artista atuava nos anos 50, elas foram passando a rurais nos anos 60, ainda que nesta década se mantivesse alguma produção de histórias urbanas, até se tornarem predominantemente rurais na década de 70.

A história da resistência dos trabalhadores durante a República no Brasil é muito diversificada. Desde os movimentos rurais messiânicos no norte e no sul do país, como Canudos e Contestado, à itinerância de Lampião, até a incansável busca pelo fortalecimento do movimento operário com base doutrinária anarquista no sudeste, marcadamente em Santos e São Paulo, que predominaram entre o último quartel do século XIX e o primeiro quartel do século XX, os trabalhadores desempenharam diferentes modos de reagir à concentração de riquezas realizada por seus patrões.

Neste trabalho, interessa-nos refletir sobre o universo simbólico representado por Mazzaropi, e, se acabamos de traçar, genérica e sinteticamente um quadro das principais mudanças ocorridas no campo, foi apenas para contextualizar a obra do cineasta.

Durante vários anos, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, muitos críticos de cinema viam Mazzaropi como um conservador, acusando-o de aliado ideológico do sistema capitalista, ao contribuir com o esvaziamento do ímpeto de luta do proletariado,

⁸⁵ *Idem, ibidem* - p. 117.

apresentando sempre “happy-ends” em suas histórias, que até o fim se desenrolariam “ingenuamente” como “cúmplices” da realidade de desigualdades sociais. Ely Azeredo, por exemplo, afirma:

“Mazzaropi leva o riso a grandes platéias. Tem esse direito e deve continuar a exercê-lo. Mas esse sucesso é grave. É um dos índices mais espantosos da situação da cultura de massa no país (...) Nessa nova aventura do Jeca⁸⁶, como nas anteriores, ele brinca com Deus e o mundo – com a religiosidade popular, com os preconceitos de cor, com os rígidos padrões de moral, com os ricos e poderosos, com as paixões populares. Todas estas brincadeiras, à primeira vista, parecem irreverentes, parecem expressar o modo de ver e sentir das pessoas comuns. Mas este sentimento se expressa apenas pela metade, porque o humor de Jeca se caracteriza pelo imobilismo, porque Mazzaropi vê as situações que filma através do filtro criado pelo cinema das grandes indústrias. Ele olha as coisas através do modelo de cinema produzido em escala industrial para consumo amplo e popular. Não convém deixar-se levar pelo verniz de ironia e reverência: o que se esconde por trás desta aceitação e elogio a todas estas coisas aparentemente tratadas com ironia é uma atitude individualista, resultante de uma certeza interna de que as coisas são como são, que nada vai mudar, e que afinal de contas não é tão mal que elas sejam assim. Os bons são bons, os maus são maus, nasceram assim, são ambos necessários para que a vida continue. Até mesmo porque os maus não são tão ruins como se costuma pintá-los, o que se pode constatar na cena em que os bandidos, depois de surrados pelos mocinhos, apanham suas armas e se retiram de cabeça baixa.”⁸⁷

⁸⁶ Referindo-se ao filme “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1.980).

⁸⁷ AZEREDO, Ely - “O Jeca e a Égua Milagrosa” - Jornal do Brasil - 13 de fevereiro de 1.981.

Tais críticos não perceberam que, muito além de estampar nas telas de cinema as contradições das relações de produção capitalistas “modernas”⁸⁸ no campo e nas cidades - no campo principalmente nos anos 60 e 70 - Mazaropi, por meio de seus filmes, traduzia a verdadeira luta pela sobrevivência do povo brasileiro em seu dia a dia, a resistência popular à disciplina impessoalizante imposta ao trabalhador pelo sistema de hierarquias capitalista, às agruras geradas pelo sistema econômico de exclusão, enfim, à perda da própria dignidade humana do antigo pequeno sitiante ou parceiro agora operário ou realizador de serviços esporádicos na cidade.

Mazaropi entendeu, como poucos no cinema, o significado da oposição silenciosa, a “resistência cultural” que o povo brasileiro sabe fazer como nenhum outro povo, que foi tradicionalmente confundida pelos detentores dos meios de produção como “indolência”, “vagabundagem” ou “malandragem”.

A respeito do perfil de símbolo de resistência popular e das soluções das histórias protagonizadas pelo Jeca de Mazaropi, seu criador diz:

“(…) Depois, tem outra coisa. Não adianta eu mostrar o problema e não solucioná-lo. Mostrar o que está errado é muito fácil, mas fazer o certo é difícil. Não adianta dizer que o governo está errado, se eu não tiver solução. Agora, eu faço uma fita, querem que eu dê um fim ruim, que eu não acerte o final da fita. De que vai adiantar isso? Eu mostro o problema, e resolvo da minha maneira. Os inteligentes que resolvam da maneira deles (...)

Eu só queria que os críticos, os inteligentes, me entendessem melhor. O povo me entende. O povo me entende, quem não está me entendendo são esses que se dizem inteligentes, intelectuais. Porque, num filme, para você dizer que fulano é ladrão, não precisa dizer: “Ele é ladrão”. Pode falar: “Sumiu um negócio lá de casa”, coisas mais

⁸⁸ O termo remete ao conceito de modernização utilizado neste texto.

camufladas. Agora, eles querem que diga logo o negócio, que esclareça. Não pode, será que eles não entendem? Que diabo, onde está a inteligência dessa gente? (...)”⁸⁹

Observe-se como a malícia é intrínseca no trabalho de Mazaropi, malícia esta que é uma das maiores características da cultura de resistência do trabalhador brasileiro.

Ele chama a atenção para o fato de que o povo é inteligente e não precisa ser tratado com didática, como queriam muitos intelectuais. O povo brasileiro está, isso sim, fora da esfera de poder, das decisões econômicas e políticas que se impõe sobre a sua vida, o que não quer dizer, todavia, que não saiba tomar suas próprias decisões econômicas e políticas.

Mazaropi vê os trabalhadores brasileiros como pessoas que pensam e agem livremente, identificando-se com a liberdade na economia, com a liberdade no trabalho⁹⁰.

Diz ele:

“(...) E tem esse problema de classe A, B. Esse abecedário em que classificam o povo. Povo não é gado nem nada – gado é que marca com um negócio lá e ferra, povo não se marca.”⁹¹

Mais importante que qualquer palavra ou frase em prol da resistência, artifício bastante utilizado pelo tipo de cinema que muitos dos críticos que se dirigiam de forma negativa ao trabalho de Mazaropi admiravam, é a própria conduta de resistência assumida pelo Jeca de Mazaropi, elemento que nunca foi levado em consideração por tais críticos, e que se explicita, tanto em todos os filmes produzidos pelo cineasta, como naqueles em que atuou antes de se tornar produtor.

⁸⁹ Na entrevista intitulada “Gosto é de ver o povo rir”, Gente, suplemento especial de Sábado/Domingo, 22/23 de abril de 1978, Lux Jornal, São Paulo, arquivo da FUNARTE, sem página.

⁹⁰ Maria Isaura Pereira de Queiroz, op. cit., passim, chama a atenção para a preferência pela independência no universo do trabalho pelo trabalhador brasileiro. Darcy Ribeiro, por sua vez, defende o caráter histórico da cultura do brasileiro, de autonomia e independência: RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. Companhia das Letras, 2ª edição, São Paulo, 1999, passim.

⁹¹ Op. cit., sem página.

O contexto sócio-econômico dos anos 1.950 a 1.980 apresenta, portanto, dois elementos fortes que acabam balizando a conduta da personagem representada por ele: 1) as contradições sociais inerentes à luta de classes propiciam o desenvolvimento de certa consciência de classe; 2) o caráter histórico de independência do trabalhador, que não é de se desprezar na cidade, devido ao volume de pessoas que envolve⁹², e que é predominante no campo, formando historicamente uma verdadeira cultura de independência no trabalho⁹³ e na vida, que se nota através do orgulho caipira nos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, no sul do Rio de Janeiro e norte do Paraná, ou do orgulho nordestino e nortista, presentes no Brasil sertanejo e caboclo, respectivamente, ou do orgulho sulino dos gaúchos, dos matutos e dos gringos, como define Darcy Ribeiro.⁹⁴

⁹² De seguramente 1.499.455 pessoas.

⁹³ Maria Isaura Pereira de Queiroz, em Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil, p. 101, expõe a seguinte tabela referente à população ativa brasileira entre 1.950 e 1.960:

Tabela 03

Setor Rural	Empregadores	323.961
	Independentes e família	6.216.604
	Empregados	3.334.479
	Sem declaração	9.890
Setor Industrial	Empregadores	99.058
	Independentes e família	449.401
	Empregados	2.159.988
	Sem Declaração	1.730
Setor Comercial	Empregadores	121.847
	Independentes e família	398.906
	Empregados	551.674
	Sem declaração	1.570
Setor de Serviços	Empregadores	79.864
	Independentes e família	651.148
	Empregados	2.070.476
	Sem declaração	2.718

⁹⁴ RIBEIRO, Darcy, op. cit. - passim.

4.2. Mazzaropi: legítimo representante das raízes culturais brasileiras.

A obra de Darcy Ribeiro intitulada O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil, auxilia em muito na compreensão da personagem desenvolvida por Mazzaropi, na medida em que seu Jeca espelha importantes características da cultura brasileira.

Para Ribeiro, o sertanejo do agreste, das caatingas e do cerrado nordestinos, apesar de submetido a um dono de terras, não era seu escravo, guardando alguma dignidade.

O caboclo, amazonense herdeiro dos migrantes nordestinos dos séculos XIX e XX, manteve alto grau de independência com sua tecnologia adaptativa, essencialmente indígena, e espalhada por imensa vastidão de território, conservada pelos séculos sem alterações substanciais, inclusive não se integrando às sociedades modernas.

Os gaúchos (fruto da miscigenação entre espanhóis e índios), os matutos (herdeiros da fixação açoriana na faixa litorânea do Paraná para o sul) e os gringos (descendentes dos imigrantes europeus), cada qual com sua forma de reprodução econômica específica, apesar de sofrerem influência da tradição jesuíta que se centrava na idéia de uniformização cultural e desenvolvimento econômico através do trabalho livre e disciplinado, mantiveram a característica de independência e liberdade.

O gaúcho estancieiro manteve relação de respeito, mas não de subserviência ao dono da estância e, mesmo empobrecido e “sem cavalo”, das últimas décadas para cá, preferiu tornar-se um arrendatário do dono da estância a ser seu serviçal.

O açoriano, desde sua instalação em território brasileiro, dono de suas terras, ou então dedicando-se ao desenvolvimento do comércio regional, empobrecido no século XX, preferiu lançar-se ao movimento messiânico de invasão de terras que teve sua expressão máxima através da Revolta do Contestado, a se sujeitar ao domínio dos latifundiários.

O gringo vindo para o sul do Brasil, ainda na acepção de Darcy Ribeiro (especialmente o italiano, o alemão, o russo e o japonês), estabeleceu-se na terra como seu proprietário, integrando-se à economia de mercado do século XX como fornecedor de vinho, mel, trigo, batatas, cevada, lúpulo, legumes e frutas européias, milho e mandioca, desenvolvendo também uma economia granjeira. O fenômeno do latifúndio, todavia, tem levado sistematicamente tais colônias à pobreza, já que sua terra tem que ser repartida cada vez entre mais herdeiros, ao invés de as novas gerações conquistarem novas propriedades.

O caipira, e aqui nos deteremos mais em função do fato de o Jeca de Mazzaropi representar o caipira, com raízes históricas no bandeirismo era, por sua vez, um independente em essência, que dificilmente se curvava ao poder senhorial, nem mesmo o da corte portuguesa.

Os bandeirantes formavam, entre os séculos XVI e XVIII uma sociedade que, por ser pobre, era praticamente igualitária. Ali, senhores e índios se entendiam antes como chefes e seus soldados, do que como amos e seus escravos.

A maioria da população era composta por mamelucos (mestiços de brancos com índias). As mulheres (cada homem branco tinha geralmente mais de uma) trabalhavam com o roçado e os afazeres domésticos, enquanto os homens dedicavam-se predominantemente à guerra e à caça, mas usando a maior parte de seu tempo para o lazer e o descanso. Daí a fama que os homens paulistas ganharam de gente birrenta e preguiçosa, fama esta que foi radicalmente alterada com o processo de modernização de São Paulo, a partir da década de 1.940, em que se utilizou ideologicamente de certas raízes da paulistanidade como o caráter aventureiro do paulista, em prol da construção de um mundo urbano de intenso trabalho.

Apesar do aspecto igualitário da sociedade bandeirista paulista e do primitivismo de

sua economia, Darcy Ribeiro leciona que São Paulo “era também um implante da civilização européia ocidental, um entreposto mercantil mundial, um enclave colonial-escravista da formação mercantil-salvacionista ibérica.

(...) Enquanto civilização, era um transplante tardio de uma romanidade refeita por sucessivas transfigurações na península Ibérica, que, a certa altura, adquire forma e vigor para expandir-se como uma macroetnia conquistadora.”⁹⁵

O garimpeiro, bandeirante fundador do garimpo no Brasil, descobrindo e explorando o ouro de Minas Gerais e Goiás e povoando essas “novas regiões”, era fundamentalmente o clandestino, com perfil de independência, reserva e rebeldia, que resistia sistematicamente ao monopólio real, fosse através de contravenções como o contrabando, fosse por meio de rebeliões, como a liderada por Filipe dos Santos ou mesmo a Inconfidência Mineira.

Com a crise mineira do final do século XVIII o centro-sul entrou em estagnação, mergulhando em uma cultura de pobreza, e reencarnando, dos velhos paulistas, formas de vida arcaicas que se mantinham em latência. A população se dispersou e se sedentarizou, esforçando-se por atingir níveis mínimos de satisfação de suas necessidades, cristalizando, com isso, a área cultural caipira.

Entre 1.790 e 1.840, a pobreza gerada pela decadência da exploração do ouro dispersou a população mineradora e desarticulou a economia urbana que se constituía, gerando um processo de isolamento dentro de um renovado eixo de existência da economia de subsistência, agora com características próprias que a definiriam como caipira.

Em estudo antropológico, Antonio Candido define que o caipira é aquele que desempenha perfeito equilíbrio entre sua cultura e o meio ambiente que o envolve.

Desenvolve uma agricultura praticamente de subsistência e uma criação bastante reduzida e muitas vezes eventual de animais como porcos e galinhas. Sua prática econômica revela a preocupação principal com a sobrevivência, o que o conduz a integrar-se ao ecossistema, não causando impacto importante sobre ele.⁹⁶

Apesar de sofrer continuamente a ameaça de expulsão da terra, principalmente após 1.840, com a crescente expansão da produção agro-exportadora, muitas vezes efetivamente perdendo sua terra para o grileiro, outras vezes tendo a oportunidade de se apossar da terra abandonada por um grande monocultor (por seu esgotamento para o plantio), até a década de 1.930, seu "modus vivendi" não sofreria praticamente risco algum, já que a cultura predominante era justamente a rural, e permeava todas as classes sociais, tendo inclusive o status de cultura dominante na medida em que compunha o universo das elites dominantes e era de certa forma semelhante à cultura da mesma.

Como chama a atenção Ribeiro, após 1.840, representando os interesses dos ricos produtores, que para atenderem à demanda exportadora passaram a plantar o algodão e o tabaco, e posteriormente o café, o poder público foi penetrando o mundo caipira, atuando através dos cartórios no sentido de oficializar a apropriação privada dos grandes fazendeiros, em sua maioria discutível já que a grilagem acontecia amplamente e de forma indiscriminada. A atuação cartorial contribuiu para expulsar sistematicamente o parceiro de sua terra, sujeitando-o ao poder dos monocultores.⁹⁷

Darcy Ribeiro afirma que se tornou então imperativo, para os sitiados, ou colocarem-se sob o amparo de um senhorio que tivesse voz frente ao novo poder, para escapar às arbitrariedades que os ameaçavam, tornando-se compadres, foreiros, sequazes,

⁹⁵ Idem, *ibidem* - p. 370.

⁹⁶ CANDIDO, Antonio - *op. cit.* - *passim*.

ou eleitores (geralmente tudo isso) de quem lhes pudesse garantir a proteção indispensável, ou então buscarem novos espaços de terra, cada vez mais distantes, interiorizando-se mais e mais.

Apesar dessa situação de dependência, o caipira não se sujeitava ao trabalho disciplinado por horários rígidos, mantendo-se independente. Sua independência e seu “modo ecológico” de reprodução da própria existência o afastavam radicalmente da hipótese de compor o efetivo de trabalhadores disciplinados de que os fazendeiros necessitavam.

Assim, o parceiro, pelo menos até o período de modernização do campo, não compôs a mão de obra das grandes fazendas, diferentemente do negro escravizado ou mesmo do imigrante europeu que se estabeleceu no sudeste do Brasil, que após a década de 1.860 principiou a ocupar espaço no mundo do trabalho rural paulista. No máximo, o caipira se tornava um meeiro, mas dificilmente um empregado do monocultor.

O negro, por sua vez, após a abolição da escravatura, viveu um novo processo cultural e econômico, ao invés de se inserir no mercado de produção em larga escala. Tradicionalmente levado a lutar contra o seu desgaste no trabalho, e habituado a uma dieta frugal e a praticamente nenhuma posse, adaptou-se rapidamente ao modo de vida caipira, em que são muito reduzidas as obrigações de trabalho disciplinado em troca da busca pelo mínimo indispensável para prover as necessidades humanas, e através do que garantia aquilo que sempre muito prezou: a liberdade. Os negros estabelecidos nas cidades acabaram desempenhando serviços diversos, tornando-se, entre outras funções, carregadores do cais do porto, vendedores ambulantes, barbeiros, e, mais tarde, funcionários públicos.

⁹⁷ *Ibidem, ibidem* - pp. 386, 387.

Foi a mão de obra imigrante a responsável pela implantação do regime assalariado na vida rural brasileira, processo que se iniciou no último quartel do século XIX. Esse novo trabalhador aceitava, de início, a disciplina rigorosa, até por força dos contratos que assinara no país de origem para obter passagens para o Brasil, mas ao mesmo tempo se rebelava contra a tentativa de escravização desempenhada por seus patrões, pressionando por melhores salários e respeito ao trabalho livre. Tal inserção econômica não isentou, contudo, o imigrante de sofrer certo processo de “acaipiração” do ponto de vista da língua, de alguns costumes ligados a festividades e a crenças; enfim, de se “amoldar” a aspectos culturais rurais.

Mazzaropi, um descendente de italianos e caipiras, soube representar como ninguém (principalmente nos filmes da década de 50) esse “acaipirado” trabalhador urbano, herdeiro dos imigrantes que se instalaram outrora no campo, em pequenas cidades do interior ou na própria capital, convivendo, direta ou indiretamente com a cultura caipira; bem como esse independente trabalhador brasileiro (desde o primeiro filme que realizou nos anos 50, e predominantemente nas películas das décadas de 60, 70 e 80), identificado com o lavrador.

O caipira contemporâneo a Mazzaropi, meeiro ou sitiante independente, vivendo em distantes terras, passou a se ver ameaçado pelo processo de expansão do capitalismo, sobretudo durante os anos 50 e 60⁹⁸. A nova formação de latifúndios, organizada dentro de uma lógica de expansão modernizante, foi submetendo o campo às relações capitalistas de produção.

Diante dessas transformações, os caipiras, ou novamente por expulsão, ou por opção, migravam das áreas já atingidas pela monocultura latifundiária e pela urbanização,

⁹⁸ Nos anos 70 praticamente já não existe mais o parceiro, principal responsável pela manutenção da cultura caipira, por força das alterações das relações de produção e de trabalho no campo.

ocupando longínquos espaços territoriais ainda inatingidos, onde formavam núcleos grupais, buscando manter seus elos culturais tradicionais.

Antonio Candido chamou essa resistência às transformações culturais de “movimento de permanência”⁹⁹. A transformação da cultura caipira significaria o seu fim, dada a profunda coesão entre a sua recriação e a tradição.

Em seu estudo antropológico sobre as comunidades caipiras, ele chegou à conclusão de que o caipira é homogêneo. Mesmo aqueles que vivem distantes uns dos outros, praticamente não apresentam códigos e valores diferentes. Por seu passado bandeirante, tradicionalmente o caipira se vê como independente, livre, negando-se a subordinar-se a alguém, e relutando em submeter sua cultura a outra. É valente e aventureiro.¹⁰⁰

O autor chama a atenção para que aquilo que por muitos é considerado demasiado lazer nesses grupos, não pode ser interpretado como vadiagem ou indolência. O trabalho é realizado na medida do necessário, já que sua cultura ergueu-se sobre a relação direta do homem com a terra, onde a reprodução das formas mínimas de subsistência basta à sua vida.

A terra, por isso, é necessária à perpetuação de sua cultura. Perder a terra significa perder o meio fundamental que permite a construção da cultura caipira. Sem a terra, o caipira vai desaparecendo. Em seu lugar surge o assalariado do campo, ou mesmo o da cidade, cuja cultura sofrerá radicais transformações.

A permanência implica em equilíbrio, e a transformação, em alternância. A expansão do capitalismo impôs uma reorganização ecológica e cultural, trazendo uma nova

⁹⁹ Idem, *ibidem* – Conclusão: “O caipira em face da civilização urbana.” - *passim*.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem* – capítulo 5: “O caipira e sua cultura.”, *passim*.

estrutura de relação com o meio ambiente, e novos valores. Aos caipiras restou tentar redefinir os valores tradicionais, ajustando os velhos padrões ao novo contexto social.

A inserção do lavrador no mundo urbano, como já foi demonstrado, atingiu o seu ápice nos anos 50 e manteve-se bastante alta nas décadas de 60 e 70. Fosse ele o caboclo, o sertanejo, o gaúcho, o açoriano, ou o caipira, pode-se afirmar que, frente à imposição do novo modelo econômico, não lhe restou saída senão conviver com os “traços impostos” pela modernização, como a transformação de sítios em bairros e a inter-relação monetária dos meios de vida.¹⁰¹

Apesar de ter de conviver com tais traços, ele não o fez de modo passivo, encontrando meios de recriar, de reinventar as suas tradições. Seu orgulho histórico não lhe permitiria nunca abandonar a busca pela permanência de sua dignidade.

Resistiu bravamente ao trabalho disciplinado, fosse partindo para lugares mais distantes, fosse recusando-se a se tornar empregado de grandes fazendeiros preferindo o emprego temporário, ou então procurando abrir seu próprio negócio na cidade, ou quando isso se tornava impossível, privilegiando o emprego em pequenas fábricas onde, como afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, as relações de trabalho são mais humanas, beirando o paternalismo, em detrimento do trabalho em grandes indústrias, onde reina a impessoalidade.¹⁰²

Com sua sensibilidade e seu carisma, Mazzaropi proporcionava a esse “novo trabalhador”, rural ou urbano, o redescobrimento de si mesmo.

Atordoado pela modernização; - pela imposição de novos “modos de vida”; pela sujeição às novas e brutais relações de trabalho no campo ou às já consolidadas relações de

¹⁰¹ A categoria “traços impostos” é de Antonio Candido, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Cultura. Sociedade Rural. Sociedade Urbana no Brasil. passim.

trabalho urbanas, em que, muito longe da solidariedade da vida comunitária a que fora acostumado, impera a acirrada concorrência entre os trabalhadores, - esse “novo trabalhador” buscava, por meio das mais diversas manifestações culturais, artísticas, pela persistência do gosto por determinada culinária ou mesmo pelo jeito de andar ou se vestir, refazer a sua identidade.

No nível da cultura de consumo, Mazzaropi proporcionava a esse trabalhador a reelaboração de sua identidade. O seu público não se dirigia ao cinema para ver algum filme em que um dos atores fosse Mazzaropi, mas freqüentava as casas de projeção para ver Mazzaropi que estava em algum filme.

O mais importante não era a história, o figurino, o cenário ou a qualidade fotográfica das cenas, ainda que o artista afirmasse que o que mais contava era uma boa história, e que a técnica de seus filmes era muito boa¹⁰³. Era, pois, a própria presença da figura que Mazzaropi sabia, como nenhum outro ator de seu tempo, representar.

Tanto era assim que seu público conversava durante o filme, imediatamente silenciando quando o ator aparecia em cena, para logo depois explodir em sonoras gargalhadas.

Em artigo de jornal, Inácio Araújo afirma:

“Mazzaropi não era exatamente um ator. Era um tipo e um fenômeno (...) O fenômeno podia se verificar todos os dias 25 de janeiro: era a data em que lançava, religiosamente, seu filme anual. A fila dobrava quarteirão no Art Palácio, na época o cinema de maior público do circuito Serrador (hoje Alvorada). Em qualquer sala onde o

¹⁰³ Em entrevista realizada por Luiz Maciel Filho intitulada “Mazzaropi: meus filmes são de baixo nível, por quê?”, sem fonte, pasta 264, Funarte, Rio de Janeiro, Mazzaropi afirma: “(...) Não basta fazer um filme histórico, é preciso uma boa história. Outra coisa, cinema não tem novo nem velho, cinema é apenas uma história bem contada.” Questionado sobre a técnica de seus filmes, ele responde: “Queiram ou não queiram, a

filme fosse projetado, o ritual se repetia: a platéia lotada, cada um com um estoque de pipocas, não dava a menor bola à trama. Comia e conversava. Até que o caipira entrava em cena. Tudo parava, e bastava ele começar a andar da sua maneira característica para a platéia vir abaixo de rir.”¹⁰⁴

A esse homem Mazzaropi falava. Legítima representante da cultura chamada arcaica, sua personagem, protagonizasse histórias que se passassem no meio rural ou no meio urbano, invariavelmente refletia o perfil de independência do trabalhador brasileiro, não se curvando ao mandonismo dos patrões, no caso de histórias rurais, ou ao dos “doutores” da cidade, no caso de histórias urbanas.

Ao contrário, o Jeca de Mazzaropi sempre impunha respeito aos patrões, ostentando a própria honra, não se cansando de dizer que, apesar de pobre, em sua casa mandava ele, ou então apresentando-se sempre como um trabalhador independente, no caso de histórias urbanas.

Símbolo da resistência cultural de um povo, ajustada à maneira desse povo inserir-se na economia moderna, a personagem de Mazzaropi passou a ser identificada com seu próprio criador, fenômeno característico da cultura de massa que o cineasta soube explorar muito bem.

Mesmo quando não teve a oportunidade de produzir ou dirigir seus filmes, no início da carreira, o artista proporcionava ao público a recriação das tradições rurais, na medida em que desempenhava com profunda autenticidade a personagem caipira.

técnica de meus filmes é muito boa, isso eu digo de boca cheia. É que as pessoas que vão analisar já estão predispostas.”

¹⁰⁴ ARAÚJO, Inácio. “Jeca volta para debochar do progresso.” In: Folha de São Paulo, Ilustrada, 4-4, 26 de junho de 1993, Arquivo da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, pasta sobre Amácio Mazzaropi.

4.3. O povo não é burro.

Frente à adaptabilidade do Jeca de Mazzaropi às alterações econômicas, políticas e sociais do Brasil ao longo de três décadas, e à capacidade de resgate da cultura caipira que essa personagem simbolizava, buscaremos, agora, realizar, de modo genérico, um paralelo entre sua filmografia e a história política de cada época em que produziu.¹⁰⁵ Embora conscientes de nossas limitações na efetivação de tal propósito, entendemos que seja importante ao menos esboçar tal relação, o que pode abrir caminhos para futuros e mais aprofundados estudos.

Abordaremos, também de forma não sistemática, o período em que atuou somente como ator, contextualizando tais filmes no cenário político da época em que foram produzidos.

A primeira década das produções de que Mazzaropi participou revela uma forte presença do contexto político populista, ao qual já nos referimos. O pano de fundo é sempre uma sociedade de classes bastante definida, em que de um lado se encontravam os trabalhadores com um modo de vida similar, independente do nível de seus rendimentos, e de outro lado uma elite econômica, produtora de um estilo de vida peculiar.

O Estado, simbiose da burocracia moderna com a tradição autoritária e cordial da cultura jurídica e institucional brasileira, cenário de fortes contradições entre grupos que pretendiam construir a democracia calcada no sufrágio universal e outros que recorrentemente ameaçavam instaurar uma ditadura, no mais das vezes militar, é muitas vezes nesses filmes alvo de piadas com fundo crítico, seja quando se coloca no centro das

¹⁰⁵ Não nos propomos aqui a relatar a história de cada uma das fitas. Nossa análise percorrerá a filmografia de Mazzaropi na medida em que forem sendo citados fatos históricos da política e da economia nacionais. Por isso, a remissão a tais películas não se dará necessariamente em ordem cronológica. Em anexo, todavia, apresentamos, para eventuais consultas, uma sinopse das histórias dos filmes, sinopse esta produzida pelo Museu Mazzaropi, da cidade de Taubaté.

atenções a polícia autoritária e ao mesmo tempo ineficaz, ou então quando faz menção aos burocratas, ainda mais ineficazes e pouco empenhados, ou aos políticos, com seus discursos vazios de conteúdo, ou até mesmo aos oficiais das forças armadas, como é o caso da Marinha no filme “Fuzileiro do Amor” (1.955).

Na sua produção, são fartos os exemplos de sátira ao Estado. Em “Sai da Frente” (1.951), por exemplo, perguntado por Isidoro (a personagem representada por Mazzaropi) onde ficava a delegacia de polícia, um policial não sabia informar. Ou então, andando de repartição pública em repartição pública para solicitar que encontrassem seu caminhão perdido, sem que, em nenhuma delas, funcionário algum entendesse o seu pedido, desiste de seu intento quando alguém o manda preencher seis vias de um formulário após entrar em uma fila de outra fila para o preenchimento de tal formulário.

No filme “Candinho” (1.953), o protagonista, mineiro nascido na fazenda de Piracema, levado à delegacia por não possuir documentos é duramente questionado pelo delegado porque não tem como provar que é brasileiro. O delegado chama dois alemães e um japonês que, apesar dos sotaques estrangeiros, dizem ser brasileiros. Como exibem documentos brasileiros, o delegado diz a Candinho: “- Viu, são brasileiros! Eles têm documentos.” A esse argumento, o protagonista responde: “Se eles são brasileiros então eu devo ser turco.”

E assim iam se produzindo as sátiras ao Estado e aos governos e governantes, como em “A Carrocinha” (1.955) em que o prefeito de uma cidade quer matar todos os cães existentes nela só porque detesta o de sua mulher, de que não consegue se livrar, ou em “Chico Fumaça” (1.956), em que um político de uma cidade se utiliza da popularidade de um simplório caipira, o Chico, com fins eleitoreiros.

O uniforme que o protagonista de “A Carrocinha” (1.955) usa lembra o utilizado por Plínio Salgado em poses que fazia para fotos. Ele, o protagonista do filme, não era um militar, mas um funcionário público responsável por recolher cachorros de rua. Nesse período da história política do país, a amplitude do movimento integralista no seio da burocracia estatal era significativa, o que proporciona a associação que fazemos aqui do uniforme com o movimento, apesar de o caráter da personagem não guardar afinidade alguma com qualquer movimento ideológico da época.

Em 1.954, o major Rubens Vaz morreu em um atentado contra Carlos Lacerda, cuja autoria foi atribuída a funcionários ligados ao Presidente da República. Deflagrou-se, então, um movimento militar golpista, liderado por generais do exército, e seguiu-se o suicídio do presidente Getúlio Vargas. Não nos parece fortuito, com isso, que no ano seguinte Mazzaropi viesse a protagonizar uma história que se passava quase inteiramente no âmbito da Marinha do Rio de Janeiro.

A partir de 1.958, Mazzaropi passou a produzir suas próprias fitas, tendo agora total liberdade para realizar as histórias da maneira que bem entendesse.

Iniciou fazendo “Chofer de Praça” (1.958), em que protagoniza a história de um trabalhador que faz vários sacrifícios para custear os estudos do filho no curso de medicina. Depois, em datas mais ou menos próximas, faz alguns filmes bastante significativos em relação aos acontecimentos políticos do período Juscelino Kubtschek – João Goulart, dentre os quais destacam-se “Jeca Tatu” (1.959), “Tristeza do Jeca” (1.961), “Vendedor de Lingüiça” (1.961), “A Casinha Pequeninina” (1.962), “O Lamparina” (1.963) e já, no contexto da ditadura militar, “Meu Japão Brasileiro” (1.964).

O que há de comum, e muito marcante, entre esses filmes, é a luta pela terra e pela

moradia. Assim como a relação entre o rico e o pobre, esse tema é permanente em Mazaropi, reproduzindo-se até o seu último filme, pois é constitutivo da característica da cultura de resistência de reiterar sempre a mesma mensagem mas de forma diferente, em meio a histórias diversas.

No entanto, nesse período de 1.959 a 1.964, em especial, como vimos, tem-se a intensificação dos movimentos políticos de trabalhadores rurais, em boa medida representados pelas Ligas Camponesas, reivindicando a reforma agrária; bem como o crescimento do movimento estudantil; e, após 1.961, a ascensão de João Goulart à Presidência da República, com poder restrito nos primeiros anos, que, no entanto vai se tornando maior depois do plebiscito que pôs fim ao parlamentarismo em 1.963.

Em “Jeca Tatu” (1.959) o caipira é expulso de sua terra por um capitalista, que grilando território alheio pretende produzir em larga escala, utilizando-se de equipamentos modernos. Perdendo sua casa, que foi incendiada, e sem ter para onde ir, Jeca Tatu cogita em se tornar um operário na construção de Brasília (inaugurada em 1.960), mas vê suas terras recuperadas graças à promessa de votos que a comunidade de parceiros faz a um candidato a deputado estadual.

Em “Tristeza do Jeca” (1.961) toda uma comunidade de roceiros é expulsa das terras de um coronel porque não votou nele nas eleições, e somente consegue novo espaço para morar e trabalhar graças à proteção de outro coronel eleito.

Em “Vendedor de Lingüiça” (1.961) o protagonista, ao mudar-se para um bairro rico, na casa de sua filha que se casara com um homem de condição econômica elevada, convida uma família de mendigos para morar na sua mansão, sendo posteriormente pressionado por seu genro a desfazer o convite. De certo modo, o roteiro traz à baila um

debate que se intensificará dois anos depois, quando Jango anuncia o Plano de Metas, no qual se propunha garantir moradia aos trabalhadores urbanos que não possuísem casa própria.

A outra questão que o filme levanta é a da união entre a moça pobre e o rapaz rico. Nesse período existe uma grande tensão social a respeito de uma possível aliança entre parte de burguesia nacional e o proletariado, suscitada através de um presidente populista que representa o trabalhismo mas que não surgiu do movimento operário. Ao contrário, era originário da própria elite política do Brasil, considerado por muitos como herdeiro político de Getúlio Vargas.

Em “Casinha Pequenininha” (1.962) Chico, o protagonista, a todo tempo empenha-se em enganar o patrão, um senhor de engenho, para alimentar e acudir os negros escravizados e judiados por sua maldade. Acaba sendo pressionado pelo patrão a abandonar sua casinha, mas retorna a ela triunfante, no final do filme.

Em “O Lamparina” (1.963), mais uma vez o caipira procura terra para se fixar, vagando com sua família por locais desconhecidos, sempre sendo enganado. Tal como um bandeirante que caça negros nos quilombos, o caipira vê como única saída para a sua sobrevivência caçar cangaceiros, apesar de permitir que o líder do bando fuja, deixando permanecer o germe da revolta popular.

No “Meu Japão Brasileiro” (1.964) Fufuca, o protagonista, organiza os japoneses que vivem do plantio, contra o coronel que domina a vila de forma autoritária, criando uma cooperativa agrícola. Fica evidente a mensagem de organização da sociedade civil contra os desmandos de um poder ditatorial, em um momento histórico que registrou as enormes turbulências políticas e sociais pelas quais o país passava. Foi quando o presidente João

Goulart tentou apoiar seu poder nas manifestações populares, mas teve o seu mandato interrompido por um golpe de fundo autoritário e conservador.

No período da ditadura militar ainda subsiste, em seus filmes, de maneira mais ou menos explícita, o perfil de crítica ao processo político impositivo e de exclusão social, sendo que durante a vigência do AI 5 isso ocorre de maneira bastante velada.

Em 1.965, Mazzaropi faz “O Puritano de Rua Augusta”, em que promove uma crítica aos valores culturais da nova geração, muito envolvida com símbolos da indústria cultural norte-americana. Era um período em que, além da repressão ao movimento estudantil, ocorria, nos planos econômico e cultural, certa associação do Brasil com os Estados Unidos, através do PAEG, com o que se procurava facilitar a entrada de capital estrangeiro e o desenvolvimento das exportações de gêneros agrícolas, o que favorecia tanto os interesses norte-americanos como os de investidores estrangeiros em geral. De certa forma, a película traz essa discussão em sua mensagem.

Em “O Corintiano” (1.966) o cineasta brinca um pouco com elementos da guerra fria em dois momentos: ao rezar para São Jorge pedindo a vitória do Corinthians, lembrando que o santo está no meio dos foguetes russos e americanos¹⁰⁶, e também quando desenvolve um aparelho que voa.

“O Jeca e a Freira” (1.967) é um filme em que fica mais evidente o embate social entre o trabalhador e o patrão, o trabalhador e o Estado. O clima nacional de contestação parecia propício, pois em 1.966 o governo militar dava fortes sinais de acirramento de seu poder autoritário, colocando o Congresso Nacional em recesso em função da reação política à cassação de vários deputados federais, e suspendendo as eleições diretas para cargos

¹⁰⁶ O homem chegou à lua dois anos depois, em 1.969.

executivos. No ano de 1.967, líderes da oposição, dentre eles Lacerda, J.K. e Jango organizaram uma frente ampla contra o governo.

A história mantém a tradição dos conflitos entre patrão e empregado, senhor e escravo, em que o dono dos meios de produção quer definir os rumos da vida de seus subordinados, cometendo desmandos e injustiças. O final do filme reflete bem o clima de tensão social e política que vivia o Brasil nesse período, pois ao cabo de uma batalha entre capatazes e patrão de um lado, e escravos e caipiras de outro, estes vencem, e uma negra idosa, então, com uma espingarda na mão grita: “Viva a liberdade!”.

Nesse mesmo filme, muito nos chamou a atenção o diálogo que acontece entre o Jeca e o delegado, na delegacia, revelando o clima de ânimos exaltados da sociedade brasileira no período, bem como o processo de resistência cultural tão desenvolvido por Mazaropí. Ele mostra consciência crítica e a resistência simbólica do trabalhador, força essa que Mazaropí representa com genialidade. Utilizando-se de muita malícia, diz o que pretende, através dos símbolos de uma linguagem toda figurada:

“Jeca - Sim sinhô, dotor.

Delegado - Sim senhor.

Jeca - Como é que vai?

Delegado - Bem.

Jeca - Muié, tá boa? Fiarada?

Delegado - Sim (balança a cabeça)

Jeca - Que Deus conserve.

Delegado - (Bravo) Senta, e vai falando logo o que é que você quer aqui. Estou muito ocupado, heim!

Jeca - Foi bom o senhor lembrá de mandá eu sentá, porque eu tô muito cansado memo, sê sabe que de lá da minha casa até aqui a polícia não é brincadera. A polícia tá longe né dotor. Por que o senhor num muda perto de casa?

Delegado - (Bravo) Você quer falar de uma vez o que é que você veio fazer aqui!

Jeca - Mai desse jeito num dá, desse jeito num dá. O senhor tá brabo, eu vô embora.

Delegado - (Bravo) Quem é que está bravo? Senta! Senta e vai falando o que é que você quer aqui na delegacia!

Jeca - Dotor, num dá pa nós conversá. O senhor tá dando berro aí, cumé que nós vamo cunversá. Eu sô isquentado dotor. O senhor vai discurpá a minha franqueza, né.

(...)

Delegado - Você é esquentado.

Jeca - Sô. O senhor tamém é, agora veja bem dotor, nós dois, eu esquentado, o senhor esquentado, é mió eu ir embora, porque vai dar um rolo desgraçado aqui dentro.

(...)

Delegado - Olha, aqui é ruim pra gente esquentada.

Jeca - Aqui é ruim.

Delegado - É.

Jeca - (Pegando o delegado pelo braço) Vamo saí pra fora vai, vamo pra fora.

Delegado - (Bravo) Senta!

Jeca - Dotor, mai tamém nem dá pra conversá assim, eu vô sentá, mai tá tudo errado dotor, num dá prá conversá desse jeito. O senhor qué brigá com a gente!

Delegado - Você está me desafiando, é?

Jeca - Aí, mai quem é que vai, ah... pronto! Quem é que vai desafiá dotor. O senhor

é o delegado, eu vô desafiá, o senhor num tá compreendeno eu, eu falei pra i pra fora porque aqui dentro o senhor disse que não pode esquentá, então vamo esquentá lá fora, dotor, maí num é briga não, é cunversá.

Delegado - (Bravo) Vai esquentar aqui dentro mesmo e é já. Senta e vai falando o que você quer aqui. Vamos!

Jeca - Eu, sentá num vô (...) Ói, dotor. Eu queria que o senhor me emprestasse uma espingarda porque eu vô dá um tiro no Seu Pedro¹⁰⁷, porque eu quero acabá com a vida dele.

Delegado – Quer uma espingarda para dar um tiro no Pedro para acabar com a vida dele.

Jeca - Prefeitamente. E como eu tô veno que o senhor tá com boa vontade dotor, se dá prá emprestá, num tô abusano, se dá pra emprestá duas é bão, uma o meu fio usa, porque eu num tenho boa pontaria, si eu erra, meu fio carca.

Delegado - A espingarda.

Jeca - Chumbo!

Delegado - Você quer saber de uma coisa, eu vou mandar mais é prender você e é já.

Jeca - Ah... Tá tudo errado dotor. Eu que sô bão, ocê prende, mais o safado do Pedro, que é um sem vergonha, que tá matano gente e fazeno o que que ocê dexa sorto!

Delegado – Chega! Como é que eu vou prender alguém se eu não sei do que se trata!

¹⁰⁷ Seu Pedro é o patrão que tirou a filha do Jeca de casa quando menina, cuidando de sua educação e se aproveitando sexualmente dela quando jovem. Chegou mesmo a matar um escravo para ocultar da moça quem era seu verdadeiro pai.

Jeca - Mai é que ninguém tem corage de vir contá, dotor. Eu venho que eu sô deferente, eu venho e falo memo.

Delegado – Mas até agora você não me contou nada.

Jeca – Eu tô contano dotor, o senhor é que (leva a mão à cabeça) num tem inteligência pá compreendê.

Delegado – O que é que você está me contando.

Jeca – Eu tô contano dotor, que mataro o preto na porta da cozinha.

Delegado – Quem matou?

Jeca – Aí, aqui, óh (levando o dedo indicador ao lado do olho, demonstrando malícia). Isso eu num sei não.

Delegado – Mas então o que é que você veio fazer aqui?

Jeca – Eu vim pedi pro senhor me emprestá uma espingarda (...) eu quero matá o Pedro (...)

Delegado – Você já conhece o nosso quarto de hóspede?

Jeca – Não.

Delegado – Porque você vai ficar morando uma boa temporada aqui.

Jeca – Dotor, o senhor é muito bão, mas eu tô morano na fazenda, se eu saí de lá eu venho pra cá.

Delegado – José! (chamando o guarda), - Leve esse sujeito! (apontando o caminho da cela)

(Jeca resiste e diz:)

Jeca – O senhor é delegado novo, não é? Ué, pois o senhor num tá intendendo de lei direito? Lê esse livro de lei prá vê! Primero a gente mata, depois vem preso. (...)”

Quando, aparentemente, mostra apenas o desejo de conversar, o Jeca critica a polícia, dizendo que ela está distante do povo, aludindo à falta de segurança nos bairros pobres e nas regiões rurais, onde a grilagem impera. Revela também a contrariedade do povo contra a dominação autoritária de um Estado policial, e chama o delegado para “esquentar lá fora”, longe do refúgio seguro que era o prédio da delegacia.

Depois, ao pedir a espingarda para o delegado, sugere que a polícia deveria estar do lado do lavrador e não do patrão que, com arrogância e violência, impõe as suas vontades aos trabalhadores. Finalmente, lembra ao delegado que existem leis, e que ele não pode passar por cima delas.

Em 1.967, aumentava a repressão, que seria seguida, no ano seguinte pelo AI-5, o mais truculento de todos os atos institucionais do regime militar.

Durante os anos de vigência desse Ato Institucional, a crítica de Mazzaropi está mais ainda permeada de símbolos. Tomemos como exemplo o primeiro dos filmes desse período: “No Paraíso das Solteironas” (1.968).

Conta a história de um caipira, J. K., que sai do campo em busca da Espinafra, uma vaca leiteira de que ele gostava muito, e que seria sacrificada no açougue de uma cidade. Na cidade, como não tem onde morar, fica em uma pensão, cuja dona era solteira, e quer se casar com ele, que se recusa, porque já era casado. Então, ela tenta o suicídio e ele acaba preso, acusado de envenenar a senhora.

A história, engraçada e aparentemente simples, discute um tema de suma importância nesse período: o estado de sítio, previsto no AI-5. Por meio dele, todo cidadão passava a ser obrigado a ter residência em localidade determinada, correndo o risco de, não possuindo residência fixa, ser confinado. Ora, de que modo J. K. (o nome faz clara alusão

ao ex-presidente da República, que resistia à ditadura militar) obteria residência fixa, já que não possuía casa? Justamente se casando com a dona da pensão. Ao se negar a isso, tornava-se alguém perigoso que, portanto, deveria ser confinado.

Nos anos que se seguem, Mazzaropi continua desenvolvendo a boa e velha crítica social, repetindo-se continuamente, na medida em que reelabora as tradições da cultura “arcaica” brasileira. O novo invólucro que encontra para transmitir sua mensagem, todavia, satisfaz um público já tradicional, mas que se encontra em processo de ascensão na possibilidade de consumo. Foi o momento em que o ministro Delfim Neto encabeçou o plano econômico conhecido como “milagre econômico” (1.969 a 1.973).

Assim, apesar de continuar tratando dos mesmos temas, como a contradição entre o rico e o pobre, a necessidade de respeito e amor entre as pessoas, independentemente do “status” social que ocupam, e a busca constante do pobre pela sobrevivência, o cineasta produziu filmes como “Um caipira em Bariloche” (1.972), com tomadas na Argentina, e “Portugal... minha saudade” (1.973), filmado em Portugal e no Brasil.

A nova roupagem dada a seus filmes vem de encontro aos sonhos de consumo dessa população que se vê, agora, em um grau possível de oportunidades de consumo.

Mas o “milagre econômico” chegou ao fim, implantado-se, após ele, o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), quando se privilegiou avançar na produção dos insumos básicos, incluindo-se aí o desenvolvimento do pró-álcool. Isso gerou a expulsão de muita gente do campo, em função do aumento do plantio monocultor da cana-de-açúcar. Foi um momento em que Mazzaropi passou a produzir histórias exclusivamente rurais, iniciando essa nova fase com “O Jeca Macumbeiro”, em 1.974, e terminando com “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1.980).

A crítica social permanece. Mazzaropi é um crítico do sistema, não importando qual seja ele. Em “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1.980) ele promove um interessante debate a respeito da abertura política em que vivia o país.

Trata de história de dois políticos que disputam a prefeitura de uma cidade, um deles honesto e sem recursos financeiros para bancar uma campanha eleitoral cara, e o outro, um homem sem caráter e rico, que alicerça a sua campanha em favores e presentes para a população. Em um certo momento do filme, o Jeca participa do seguinte diálogo com o padre e o delegado da cidade:

“Jeca – E o senhor, seu padre, porque não se candidata. Eu voto no senhor!

Padre – Não gosto de política.

Jeca – Fai muito bem. Aí, aí que poca vergonha. Foi só falá em abertura, tá começano tudo de novo (...) seu Libório¹⁰⁸ tá comprano tudo mundo. Desse jeito ele ganha a eleição, Seu Afonso vai perdê, ele é pobre.

(...)

Jeca – O senhor pensa que nói tem vontade de votá? Nói num tem vontade de votá não. É que é obrigado. Agora, se o governo falá ansim: num é obrigado a votá, ah... nói fai um feriadão e vai pescá.

Delegado – Pode ser.

Jeca – Pode sê não. Nói tá desiludido com esses candidato, antes da eleição lava até a nossa cueca, depois a gente chega lá, vem aquela tar de secretária e fala que ele tá de reunião, reunião. Essa conversa de reunião é uma mentira que ói, ih...

Padre – O que falta é a fé (...) Jesus precisa voltar.

¹⁰⁸ O político mau caráter.

Jeca – Ah, Jesus precisa vortá, mais tem que vortá de um jeito muito ispiciar, porque senão, do jeito que o povo tá, vão tacá ele na cadeia como refém e vai fazê ele sortá tudo os pecador do inferno.

Delegado – Isso é uma indireta Seu Raimundo (o nome do Jeca)?

Jeca – É nada, óh, do jeito que as coisa tão, o senhor vai vê, ói qui o exempro, o senhor vê, a Nhá São, do Seu Pinto (um casal de idosos). Seu Pinto ficô duente, caiu de cama, tá lá a Nhá São passano miséria. Vê se o Seu Libório agora manda algum mantimento pros dois?

Padre – Cuidado Raimundo, nem todas as verdades podem ser ditas!

Jeca – Qué vê? Ô seu Libório! (o político vinha se aproximando do grupo que conversava), - Num dá pro senhor arrumá um poco de mantimento pra mim levá lá na casa do Seu Pinto? Ele tá muito mar.

Libório – Prá quê? Ele está de cama, não vai poder votar. Mantimento, Raimundo, só pros eleitores.

Jeca – Tá vendo, ele tá com a razão. Não vota mais, porrete nele.

Libório – Bom, com licença, com licença. (e vai embora)

Jeca – Ah, fia da (segura-se para não falar o resto).”

Vê-se, portanto que, em 1.980, pouco tempo após a Lei de Anistia, em época em que se vivenciava a euforia política, Mazzaropi chamou a atenção para os vícios da democracia brasileira, lembrando que a tradição do coronelismo e do desrespeito entre os seres humanos não tem se alterado em função de regime ou sistema político.

Realmente, em todos os momentos de sua produção filmica, Mazzaropi demonstrou constantemente uma prática reiterada: através da aparente inocência da personagem que

criou, o Jeca, um caipira aparentemente ingênuo e simplório, estabeleceu uma sutil crítica ao ambiente político, econômico e social do Brasil.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em cinquenta anos de efetiva criação tanto nos palcos teatrais, como no rádio e em três décadas de produção cinematográfica, Amácio Mazzaropi teve notável atuação no mundo da arte brasileira. De origem humilde, vivenciou profunda e longa experiência no circo e no teatro popular, o teatro ítalo-brasileiro, o que o fez compreender desde muito cedo a necessidade do povo de manutenção e recriação de suas tradições culturais, bem como as formas simbólicas de crítica social que têm sido exercitadas.

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 emergência”, quando possuiu o Pavilhão, uma estrutura de zinco em que apresentava peças teatrais em várias cidades, principalmente nas do Estado de São Paulo. Posteriormente fundou a PAM – Produções Amácio Mazzaropi, de que durante tantos anos foi produtor de vinte e quatro filmes distribuídos, sendo também boa parte deles de sua direção.

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

filmes.

A formação de equipes mais ou menos permanentes de atores, técnicos e diretores, em períodos definidos de sua produção, estratégia do “produtor” Mazzaropi, garantiam-lhe boa margem de segurança para realizar “cinema de ator” e de “autor”. Exemplos disso são as presenças constantes de atores como Roberto Duval nos anos 50 e 60 e Geny Prado dos anos 50 aos 80, ou no campo técnico do diretor de fotografia Rodolfo Icsey nos anos 50 e 60 e do editor Mauro Alice nos anos 50, 60 e 70, ou então na direção geral a presença de Glauco Mirko Laurelli nos anos 60 e de Pio Zamuner nos anos 70 e 80.

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 dicotomias 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 às 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.

O Brasil e o Jeca de Mazzaropi viveram um momento histórico, o do trabalhador

“matuto”, aparentemente ingênuo que, frente ao sistema capitalista emergente precisou aprender a conviver com as diferenças ocasionadas pelo capitalismo.

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 sócio-econômico que os cercava, resistindo fortemente à corrupção de valores tradicionais como a honestidade e a solidariedade.

O seu Jeca, para além de uma personagem de dramas ou comédias, é um legítimo representante das raízes da cultura dos trabalhadores brasileiros, como diz Darcy Ribeiro, contundentemente, orgulhosos em seu perfil de independência, ainda que submetidos a uma estrutura econômica elitista.

O artista realizou durante quase três décadas de produção cinematográfica, crítica social e política. Essa crítica, quase nunca explícita mas, ao contrário, implícita em gestos e em “meias palavras”, é invariavelmente transmitida através de sua personagem, muitas vezes mal interpretada por críticos de cinema. Como Mazzaropi, poucos, muito poucos cineastas, conseguiram captar o significado da resistência cultural que o povo brasileiro realiza, resistência essa errônea e tradicionalmente entendida pela elite econômica de nosso país como sinônimo de “indolência”, “vagabundagem” ou “malandragem”.

Aos críticos de cinema contrários ao seu trabalho, reagiu contundentemente nas entrevistas que concedeu, principalmente nos anos 70. Sua personagem e a resistência que representou afina-se com o modo através do qual os trabalhadores brasileiros têm feito, historicamente, a sua crítica às estruturas econômicas, sociais e políticas do país.

Até o seu último filme, alguns temas são recorrentes, como a relação entre a elite econômica e o trabalhador e a luta pela terra e pela moradia. Tal recorrência reflete característica inerente à resistência popular, ou seja, através de histórias diferentes, a mesma mensagem é reiterada, embora de modos diversos.

O fato é que o caipira de Mazzaropi foi se alterando em função das diferenças econômicas, políticas e sociais pelas quais o Brasil passou ao longo do período em que o cineasta produziu. A mutação do caipira não poderia nunca comprometer o seu espírito ou a sua natureza. No entanto, Mazzaropi estava atento às necessidades simbólicas de seu público e amoldava-se às demandas do consumo de cultura próprias a cada época.

Por trás do homem Mazzaropi estava um grande empreendedor que entrou, como ator, pela porta de frente do cinema nacional, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, aprendeu como fazer cinema para ter sucesso; e manteve esse sucesso em uma produção de longas-metragem por décadas. Por trás da personagem caipira que desenvolveu, estava o bastião da resistência cultural do povo brasileiro, símbolo da capacidade e necessidade que esse povo tem de, utilizando-se de meios simbólicos, fazer perpetuar suas tradições recriando-as e garantindo, com isso, a permanência de sua identidade cultural.

6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

6.1. BIBLIOGRAFIA:

- CANDIDO, Antonio. Os Parceiros do Rio Bonito. Livraria Duas Cidades, 7ª edição, São Paulo, 1.987.
- FAUSTO, Boris. História do Brasil. Edusp-FDE, 7ª edição, São Paulo, 1.999.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Ed. Paz e Terra, Coleção Leitura, Rio de Janeiro, 1.996.
- KI-ZERBO, J. (coord.) História Geral da África: I- Metodologia e pré-história da África. África/Unesco, São Paulo, 1.980.
- MAGALDI, Sábado. Panorama do Teatro Brasileiro. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1.962.
- PIPER, Rudolf. Filmusical Brasileiro e Chanchada. Global Editora e Distribuidora LTDA., 2ª edição, São Paulo, 1.977.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil. LTC/Edusp, Rio de Janeiro, 1.978.
- RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. Art Editora, 2ª edição, São Paulo, 1.990.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. Companhia das Letras, 2ª edição, São Paulo, 1.999.
- Sem autor. As Novas Leis da Revolução Fase II. Editora Universo, Rio de Janeiro, s/d.
- SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de & RODRIGUES, Carlos Roberto. Mazzaropi: a imagem de um caipira. SESC, São Paulo, 1.994.

SOUZA, Carlos Roberto de. Nossa Aventura na Tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a “Central do Brasil”. Cultura Editores Associados, São Paulo, 1.998.

6.2. TESES:

CARDOSO, Haydeé Dourado de Faria. O gesto, o canto, o riso: história viva na memória. Xerox, ECA/USP, 1.990. (doutorado)

CASSIANO, Célia Maria. Memórias Itinerantes: um estudo sobre a recriação das Folias de Reis em Campinas. Xerox, Departamento de Multimeios/IA/UNICAMP, 1.998.
(mestrado)

PARK, Margareth Brandini. História e Leituras de Almanques no Brasil. Xerox, FE, UNICAMP, 1.998. (doutorado)

SILVEIRA, Miroel. A Comédia de Costumes: Período Ítalo-Brasileiro - (subsídio para estudo da contribuição italiana ao nosso teatro). Xerox, ECA/USP, s/d. (doutorado)

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. A Dialética Rarefeita entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro. Xerox, IFCH/UNICAMP, 1.997.
(doutorado)

6.3. ARTIGOS CIENTÍFICOS:

ABREU, Nuno César. “Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era Tatu.” Revista Filme Cultura, no. 40, Embrafilmes, R.J., ago/out/1992.

ALICE, Mauro. “O Vice-Versa.” Especial Mazzaropi, Revista Ângulo, Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila, número 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo,

pp. 62-69.

BARSALINI, Glauco. "O cinema nacional e Amácio Mazzaropi." Especial Mazzaropi, Revista Ângulo, Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila, número 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo, pp. 54-61.

_____. "Amácio Mazzaropi e a Chanchada". In: Sinprocultura, ano IV, no. 36, Campinas, setembro/98.

DELLA PASCHOA JR., Pedro. "A imagem do caipira. Filmes Sertanejos, Música Sertaneja, Drama no Circo e Teatro Popular." Revista Filme Cultura, no. 40, Embrafilmes, R.J., ago/out/1992.

GOUVÊA, Luzimar Goulart. "Lobato e Mazzaropi: um confronto." Especial Mazzaropi, Revista Ângulo, Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila, número 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo, pp. 70-77.

JOHNSON, Randal. "Popular cinema in Brasil." University of Florida, s/d.

KAGEYAMA, Angela A., SILVA, José Graziano da. "Os Resultados da Modernização Agrícola dos Anos 70." Estudos Econômicos, set./dez., 1.983.

MACHADO, Rubens. "Chico Fumaça." CEDUC, Fundação para o desenvolvimento da Educação, Apontamentos no. 19, S.P., 1992, p. 03-22 (texto extraído de Visão, S.P., 24 de dezembro de 1986).

_____. "Nadando em dinheiro." CEDUC, Fundação para o desenvolvimento da Educação, Apontamentos no. 81, S.P., 1992, p. 03-24, no. 81.

MARQUES, Cláudio. "Mazzaropi: uma memória virtual." Especial Mazzaropi, Revista Ângulo, Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila, número 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo, pp. 03-08.

SÁ, Olga de. “O “Bernard Shaw do Tucuruvi”.” Especial Mazzaropi, Revista Ângulo, Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila, número 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo, pp. 78-88.

SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. “De São Paulo para a roça: o caminho inverso do caipira Mazzaropi.” Especial Mazzaropi, Revista Ângulo, Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila, número 82/83, janeiro/junho, 2.000, Lorena, São Paulo, pp. 09-40.

6.4. TEXTOS LITERÁRIOS:

LOBATO, Monteiro. Jeca-Tatuzinho. Fontoura, 34ª edição, 1.971.

_____. Zé Brasil. Editora Vitória Ltda., Rio de Janeiro, 1.947.

7- FONTES:

7.1. MONOGRAFIA:

BARSALINI, Glauco. “O Jeca de Mazzaropi: o caipira em face da modernização.”
Xerox, IFCH/Unicamp, 1.995.

7.2. ARTIGOS DE JORNAL:

ACUIO, Carlos. “Yes, nós somos bacanas.” *Manchete*, no. 845, 29/junho/68, pp. 132-134.

ANTENÓRE, Armando. “Filmes vingam mundo arcaico & Personagem vai virar marca.”, e “Mazzaropi ressuscita na terra do Fusca.” *Folha de S. Paulo, Cad. Ilustrada* (04), 26/junho/93.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. “Mazzaropi: se ele entrar num banco e quiser sacar todo o seu dinheiro, é certo não haver o suficiente no cofre.” s/fonte, Arquivo da EMBRAFILME.
(entrevista)

ARAÚJO, Inácio. “Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe Jeca.” *Folha de S. Paulo*, s/d.
_____. “Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na T.V. Cultura.”
Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 58, 09/02/92.

_____. “Jeca volta para debochar do progresso.” *Folha de S. Paulo, Ilustrada*
(Cad. 04), 26/junho/93. P. 04.

AUTOR DESCONHECIDO. “A saga caipira em filmes de 1.959 a 1.980.” *O Estado de S. Paulo, Cad. Vídeo*, 22/06/95.

AUTOR DESCONHECIDO. “Mazzaropi: cinema fez dele um milionário...” *A Gazeta de Notícias, R.J.*, 07/julho/69.

AUTOR DESCONHECIDO. “Mazzaropi, um herói esquecido.” *O Estado de S. Paulo*,

26/01/88, p. 06

AUTOR DESCONHECIDO. “Novidades de Mazzaropi nas prateleiras & Chofer de caminhão foi primeiro papel.” O Estado de S. Paulo, 26/01/88, p. 06.

AUTOR DESCONHECIDO. “Gosto é de ver o povo rir.” “Lux Jornal”, Gente – Suplemento Especial de Sábado/Domingo, São Paulo, 22/23 de abril de 1.978, s/p., Arquivo da FUNARTE. (entrevista)

AUTOR DESCONHECIDO. “Nunca fui chupim do Governo.” Vale Paraibano, Domingo, 16 de setembro de 1.979, pp. 22-23, Arquivo da FUNARTE. (entrevista)

AUTOR DESCONHECIDO. “Mazzaropi: pelo bom cinema comercial.” Província do Para, Belém, 12 de dezembro de 1.970, Arquivo da FUNARTE.

AVELLAR, José Carlos. “O milagre.” Jornal do Brasil, Caderno B, p. 03, 03/ago/1979.

AZEREDO, Ely. “Jeca, o descolonizador.” Jornal do Brasil, Caderno D, p. 02, 03/08/78.

_____. “O Jeca e a Égua Migarosa”. In: O filme em questão. Jornal do Brasil, 13/02/81.

_____. “O Modelo Caipira”. Fonte desconhecida, 06/05/766, p. 08.

BERNADET, Jean Claude. “Nem pornô, nem policial: Mazzaropi.” Última Hora, 22/23 julho de 1978, p. 11; e In: RODRIGUES, Carlos Roberto e SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. Mazzaropi: a imagem de um caipira. SESC, São Paulo, junho de 1.994, pp. 31, 32.

_____. “Un (sic.) vê o filme. O Lamparina.” – documento MJ 2.087 – Centro Cultural São Paulo (Arquivo de Multimeios).

C.M.M. “Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior sucesso do cinema nacional.” O Estado de S. Paulo, 14/06/81, p. 42.

C.M.M. "O Puritano da Rua Augusta." O Estado de S. Paulo, p. 11, 1º fev. 1966.

Coluna ESTADOS, Jornal do Brasil, 14/06/81, p. 28, autor desconhecido, pasta 59, doc. 24, Biblioteca Jenny K. Segall.

Depoimento a Caco Barcelos. "O Jeca contra o tubarão." Jornal Movimento, 05/04/1976. (entrevista)

DUARTE, B. J. "A casinha pequenina." Folha de São Paulo, 30/01/1963.

_____. "Meu Japão Brasileiro." O Estado de São Paulo, S.P., 28 jan. 1965.

EWALD Filho, Rubens. "Mazzaropi, fiel a seu público." O Estado de S. Paulo, 08/09/1979, p. 14.

FASSONI, Orlando L. "Sai de baixo, Mazzaropi." In: Crítica. Folha de S. Paulo, p. 33, 08/06/77.

FERREIRA, Jaime. "A alma caipira do cinema que deu certo." O Estado de S. Paulo, Caderno 02, 5ª feira, 13/junho/1991.

LEITE, Paulo Moreira. "A Hollywood caipira." Folha de S. Paulo, p. 33, 08/06/77.

LOPES, Maria Amélia Rocha. "Mazzaropi." O Estado de S. Paulo, Folha da Tarde, 2ª feira, 15/06/81.

LOYOLA, Ignácio. "Cine Ronda. Casinha cheia de (boa) gente nova." Última Hora, s/d.)

MACIEL FILHO, Luiz (reportagem), LOVECCHIO, Gino (fotos). "Meus filmes são de baixo nível, por quê?" s/fonte, Arquivo da EMBRAFILME, P264.

MENDES, Oswaldo. "O cinema Nacional perde seu Jeca & Querem que eu mude. "Pra quê?" Folha de São Paulo, 14/06/81, Caderno 05, p. 45.

PRADO, Magaly. "Centro Cultural mostra ciclo Mazzaropi & País deve aceitar Jeca." Folha da Tarde, 13/09/95, C-01.

_____. “Centro Cultural mostra a partir de hoje “O caipira imaginário”. Folha da Tarde, C. 04, 30/10/95.

_____. “Jeca de Mazzaropi fez sucesso mais de 30 anos.” Folha da Tarde, G-14, 30/10/95.

SALEM, Armando. “O Brasil é o meu público.” Entrevista Mazzaropi, Veja 28/01/1970.

SILVA NETO, Antonio Leão da. “Mazzaropi” (verbete). *Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro*. Edições Loyola, S.P., 1998.

SILVEIRA, Miroel. “Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas.” Folha de S. Paulo, Ilustrada, 19/06/81, p. 30.

SOUSA, Olga Rodrigues Nunes de e RODRIGUES, Carlos Roberto. “Mazzaropi: a releitura de um sonho vivenciado.” *Opinião de Taubaté*, 05 de dezembro de 1995, p. 08.

TAMBELLINI, Flávio R. “Jeca e seu filho preto.” *Jornal do Brasil*, 04/08/78, p. 02.

TAVARES, Zulmira R. “De pernas pro ar.” *Jornal Movimento*, 05/abr/1976.

VITTA, Oswaldo. “Um caipira que chegou a todos os cantos do Brasil com produção de 32 filmes.” *O Estado de S. Paulo, Cad. Vídeo*, 15 de junho de 1995.

WOLF, José. “O povo está preparadíssimo.” Folha de S. Paulo, matéria de capa do *Folhetim*, 02/julho/1978.

7.3. NOTAS EM REVISTAS:

Revista Teatro Brasileiro de Comédia. 1951, no. 29, Gráfica Monumento. “Mazzaropi: primeira comédia.”

_____. 1952, no. 38, Gráfica Monumento. “Em Maio: “Sai da Frente.”

7.4. FONTES PRIMÁRIAS:

GOMES, Paulo Emílio Sales (manuscrito). “Mazzaropi no Largo Paissandu.” (para o Jornal da Tarde) – documento textual 773 – Centro Cultural São Paulo (Arquivo de Multimeios).

Prospecto de filme Chico Fumaça (Cinedistri). Abril/1958 – Centro Cultural São Paulo (Arquivo de Multimeios).

Prospecto do SESC/S.P. Mazzaropi: uma câmera no coração. 04 a 18 de junho de 1998 – Centro Cultural São Paulo (Arquivo de Multimeios).

Sinopse e Ficha Técnica do Filme A Banda das Velhas Virgens. (PAM FILMES, 03/julho/1979) – Centro Cultural São Paulo (Arquivo de Multimeios).

Sinopse e Ficha Técnica do Filme Jecão...um fofoqueiro no céu e síntese da biografia de Mazzaropi. (PAM FILMES) – Centro Cultural São Paulo (Arquivo de Multimeios).

7.5. FRAGMENTOS DE TEXTO:

Fragmentos do texto: GOUVEA, Luzimar Goulart. A construção de um imaginário sobre o homem caipira na literatura de Lobato e no cinema de Mazzaropi. Xerox, IEL/UNICAMP, 2.000 (mestrado – dissertação em fase de conclusão).

7.6. DADOS:

Dados históricos dos censos do IBGE. Site:

WWW.ibge.gov.br/estatistica/população/censohistorico/1940_1960.shtm

7.7. VÍDEOS:

Documentário: Mazzaropi: a obra do cineasta caipira. Produção: Débora Lima, Rejane Torres, Ricardo Santana, Sandra Graton, Thereza Tange; Participação: Olga Rodrigues Nunes de Souza, Cláudio Marques, Rosimeire dos Reis e Glauco Barsalini – 1.998.

Fita de vídeo: “Bate papo sobre cinema” – Hotel Fazenda Mazzaropi/Abril de 1999.

Participação: Mauro Alice, Galileu Garcia e Davi Cardoso.

Todos os filmes de Mazzaropi:

- 01- “Sai da Frente” (1.951)
- 02- “Nadando em Dinheiro” (1.953)
- 03- “Candinho” (1.953)
- 04- “O Gato de Madame” (1.954)
- 05- “A Carrocinha” (1.955)
- 06- “Fuzileiro do Amor” (1.955)
- 07- “O Noivo da Girafa” (1.956)
- 08- “Chico Fumaça” (1.956)
- 09- “Chofer de Praça” (1.958)
- 10- “Jeca Tatu” (1.959)
- 11- “As Aventuras de Pedro Malasartes” (1.960)
- 12- “Zé do Periquito” (1.960)
- 13- “Tristeza do Jeca” (1.961)
- 14- “Vendedor de Lingüiça” (1.961)
- 15- “Casinha Pequeninina” (1.962)
- 16- “O Lamparina” (1.963)

- 17- “Meu Japão Brasileiro” (1.964)
- 18- “O Puritano da rua Augusta” (1.965)
- 19- “O Corinthiano” (1.966)
- 20- “O Jeca e a Freira” (1.967)
- 21- “No Paraíso das Solteironas” (1.968)
- 22- “Uma Pistola para D’Jeca” (1.969)
- 23- “Betão Ronca Ferro” (1.970)
- 24- “O Grande Xerife” (1.971)
- 25- “Um Capira em Bariloche” (1.972)
- 26- “Portugal...minha Saudade” (1.973)
- 27- “O Jeca Macumbeiro” (1.974)
- 28- “O Jeca contra o capeta” (1.975)
- 29- “Jecão... um Fofoqueiro no Céu” (1.977)
- 30- “Jeca e seu filho preto” (1.977)
- 31- “A Banda das Velhas Virgens” (1.979)
- 32- “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1.980)

7.8. FITAS K 7:

Entrevista com os artistas do Circo-Teatro Irmãos Almeida, Walter de Almeida e Paulínia de Almeida, realizada em 27/11/1.990 por Heitor Barsalini, na residência do entrevistado, em Campinas.

Entrevista com o cineasta Galileu Garcia, realizada em 24/03/2.000 por Glauco Barsalini, na residência do entrevistado, em São Paulo.

Entrevista com o cineasta Agostinho Martins Pereira, realizada em 24/03/2.000 por Glauco Barsalini, na residência do entrevistado, em São Paulo.

Entrevista com o cineasta Norival Gonçalves de Moura, realizada em 02/04/2.000 por Glauco Barsalini, no escritório do entrevistado, em São Bernardo do Campo.

Entrevista com o cineasta Mauro Alice, realizada em 02/04/2.000 por Glauco Barsalini, na residência do entrevistado, em São Paulo.

ANEXOS

ANEXO 01 - SINOPSES:¹⁰⁹

Comédia "non sense": um dia na vida suburbana do dono de um caminhão fulêro que para fazer uma mudança de São Paulo para Santos, envolve-se em inúmeras confusões com burocratas, policiais, motoristas e uma partner de circo.

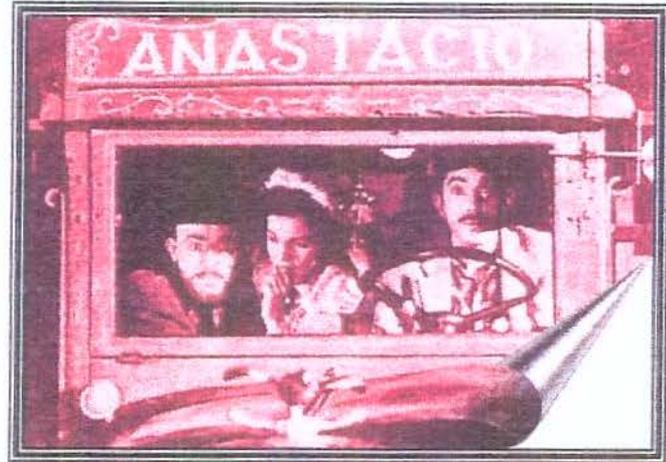


Fig. 01: Sai da Frente, 1951

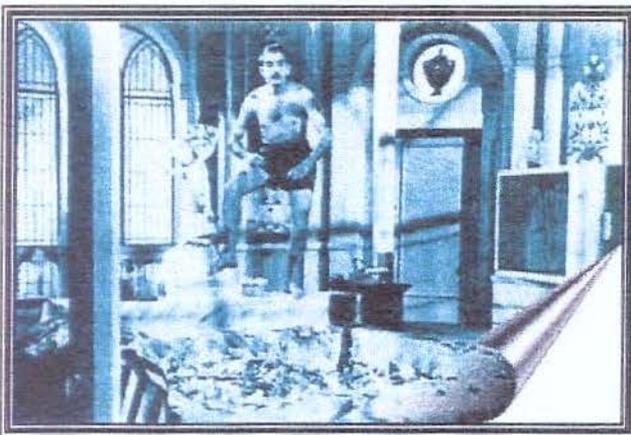


Fig. 02: Nadand oem Dinheiro, 1953

Comédia. Um motorista de caminhão herda uma grande fortuna mas, depois de ridicularizado pela elite e abandonado pela família, acorda feliz com sua condição humilde de suburbano.

¹⁰⁹ As sinopses e as imagens foram retiradas do site [museumazzaropi](http://museumazzaropi.com.br). As sinopses dos filmes "Zé do Piriquito", "O Lamparina", "O Puritano da Rua Augusta" e "A Banda das Velhas Virgens", porém, foram elaboradas por nós.

Comédia. Um caipira, apaixonado pela irmã de criação, abandona a fazenda do pai adotivo e tenta sobreviver em São Paulo onde termina por encontrar a amada numa boate e decide retornar ao local de origem em busca de um tesouro que lhe fora deixado por sua verdadeira mãe.



Fig. 03: Candinho, 1953

Comédia sobre um engraxate que se envolve casualmente com uma quadrilha de bandidos ao encontrar um gato perdido cuja proprietária oferece uma promissora gratificação a quem devolvê-lo.

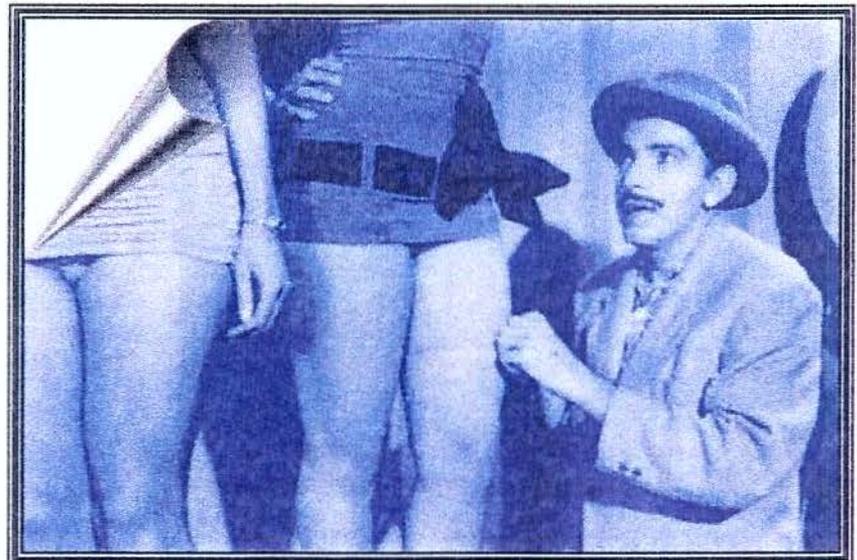
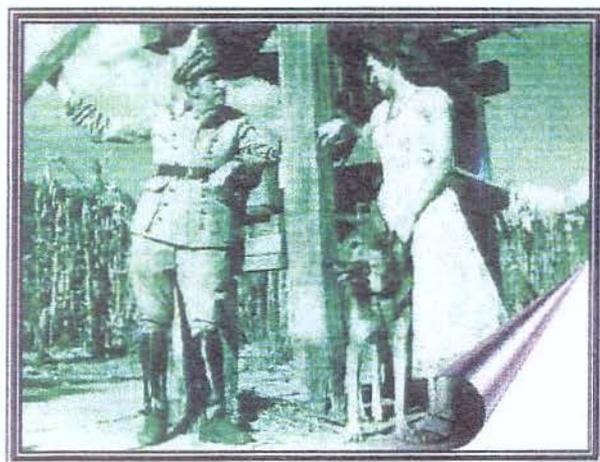


Fig. 04: O Gato de Madame, 1954



Comédia. Promovido a laçador de cães por obra do prefeito de uma cidade do interior que quer livrar-se da cadelinha de estimação de sua esposa, o chefe da carrocinha se indis põe contra a população local e se apaixona por uma linda "caipirinha" que adora cachorros.

Fig. 05: A Carrocinha, 1955



José Ambrósio é um modesto sapateiro que entra para o Corpo de Fuzileiros Navais para agradar ao pai da namorada, um sargento reformado. Mas, mole do jeito que é, o caipira José Ambrósio passa a ter problemas com o sargento-instrutor. Para complicar ainda mais, surge Ambrósio José, seu irmão gêmeo e sargento do Corpo de Fuzileiros Navais. O recruta atrapalhado é confundido com seu irmão gêmeo, transformando o quartel numa bagunça total.

Fig. 06: Fuzileiro do Amor, 1955

A história das confusões vividas por Aparício Boamorte que trabalha no Jardim Zoológico e tem uma girafa como confidente para desabafar as broncas que leva de todas as pessoas com quem se relaciona.



Fig. 07: O Noivo da Girafa, 1956

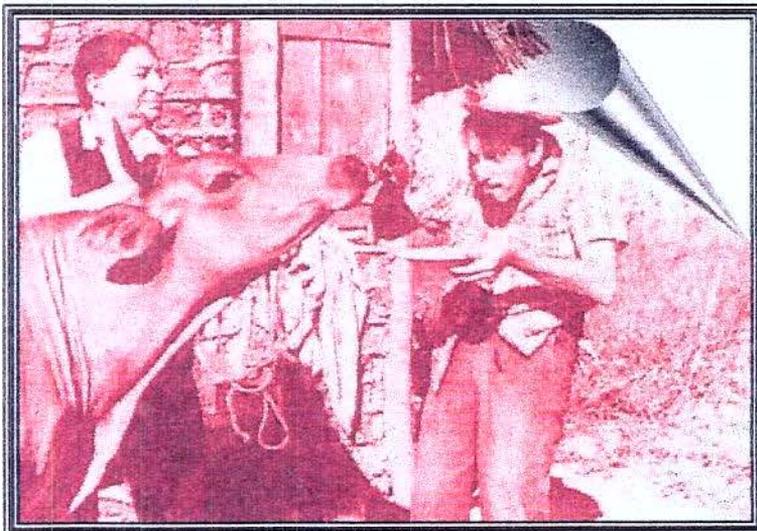
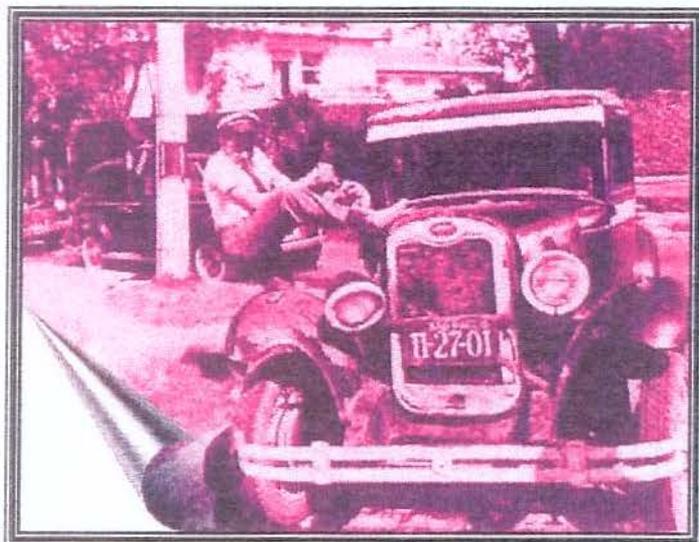


Fig. 08: Chico Fumaça, 1956

História de um homem que teve oportunidade de salvar um trem de descarrilamento iminente, com o risco da própria vida. Vira herói nacional, candidato a político e é entretido por lindas garotas, na recepção que lhe está sendo preparada na cidade. No interior era um caipira ingênuo e simplório, que passava as tardes assistindo à passagem dos trens. Um dia, um incidente mudou sua vida e ele foi para a cidade grande. Passou a ser figura das mais importantes, um autêntico Barba Azul, conquistando as mais lindas garotas e esquecendo a pobre e simpática professora, por quem estava apaixonado.



Zacarias (Mazzaropi) e a mulher vão à cidade para ajudar o filho que quer ser médico. O Jeca vai trabalhar como chofer de taxi.

Fig. 09: Chofer de Praça, 1958

Jeca é um roceiro que tem sua propriedade ameaçada pela ganância de um latifundiário



Fig. 10: Jeca Tatu, 1959

Incorporando as aventuras do conhecido personagem Pedro Malazartes (Mazzaropi), ao chegar em sua casa na fazenda, recebe a notícia de que seu pai havia falecido. Caipira humilde e inocente, Pedro é enganado pelos seus irmãos: um toma posse de todo o gado e dinheiro e o outro da fazenda. Sem nada do que reclamar, Pedro deixa a fazenda levando somente um ganso, um tacho velho e umas poucas roupas. Pelo caminho, acaba sendo acompanhado por uma porção de crianças abandonadas. Atrapalhado e de coração mole, começa a aplicar pequenos golpes para conseguir dinheiro. Dizendo que ele cozinha sozinho, vende seu tacho a um homem grande, depois vende o ganso dizendo que ele é mágico, consegue um carro convencendo a dona do veículo a ficar segurando o chapéu no chão onde, supostamente, está preso um pássaro raríssimo. A lista de pessoas enganadas aumenta e ele se vê metido numa série de confusões tentando fugir de seus vários perseguidores.



Fig. 11: As Aventuras de Pedro Malasartes, 1960



Fig. 12: Zé do Periquito, 1960

O protagonista é um servente de escola que é apaixonado por uma aluna, resolve ganhar dinheiro por meio de um realejo, colocando uma cidade em polvorosa.

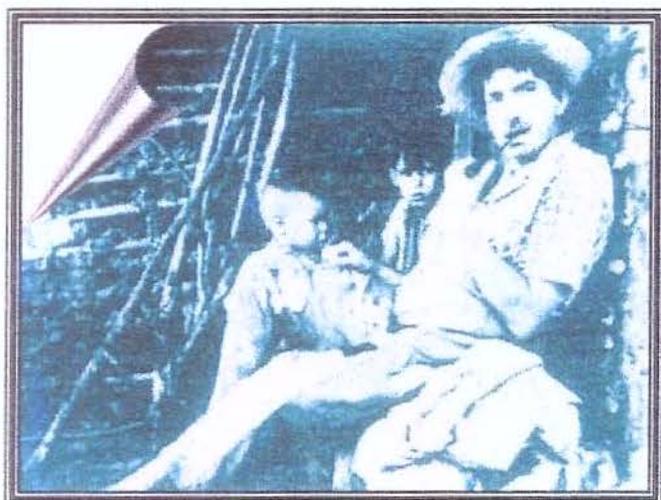


Fig. 13: Tristeza do Jeca, 1961

Dois coronéis disputam apoio político do Jeca, que tem uma bela e ingênua filha querendo casar. Jeca faz com que pensem que ambos os políticos têm seu apoio.

História de um vendedor de linguiça, um homem simples às voltas com problemas de ordem familiar, adaptação ao meio e outros "bichos".

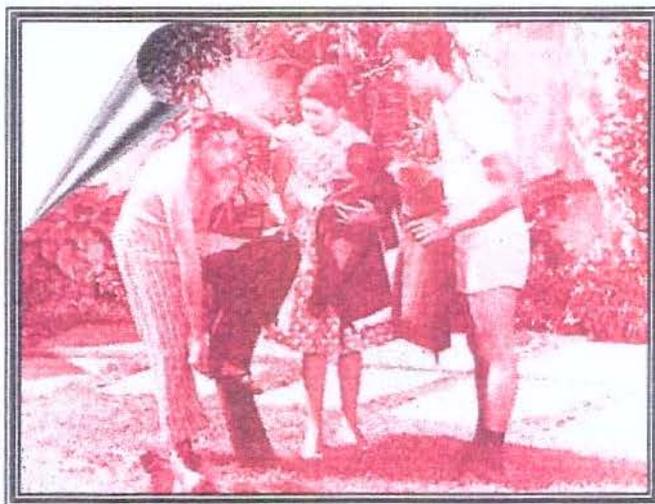


Fig. 14: O Vendedor de Linguiça, 1961

Um rico fazendeiro, na época do Brasil Império, é chantageado por uma dama. Para se livrar dela, envolve os pobres colonos em trama diabólica.



Fig. 15: Casinha Pequenininha, 1962



O protagonista é um lavrador que com sua família procura emprego sem obter sucesso. Resolve então se infiltrar em uma quadrilha de cangaceiros conseguindo prendê-los.

Fig. 16: O Lamparina, 1963



O filme mostra um Jeca quase urbano, com muita ação e a cultura japonesa pontuando tudo.

Fig. 17: Meu Japão Brasileiro, 1964

Pundoroso é um rico industrial que volta da fazenda para conviver com os filhos na cidade. Descontente com seu modo de vida, provoca grandes confusões ao defender a moral e os bons costumes.



Fig. 18: O Puritano da Rua Augusta, 1965

Um torcedor fanático entra em conflito com os filhos e os vizinhos "palestro-italianados".

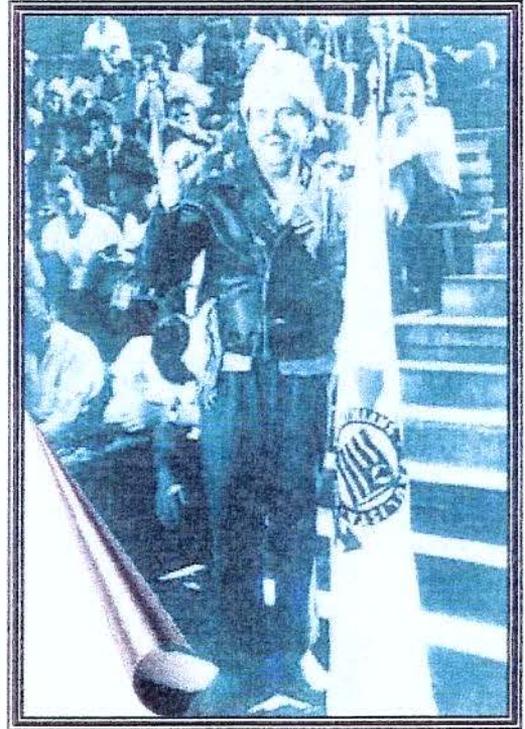


Fig. 19: O Corinthiano, 1966



Numa fazenda do interior do Brasil, no século XIX, um senhor de terras responsabiliza-se pela educação da filha de um dos seus colonos, a ela afeiçoando-se como se fosse sua própria filha. Anos mais tarde, quando a jovem regressa do colégio, em companhia de uma freira, o despótico fazendeiro tudo faz para que ela não reconheça seus verdadeiros pais. Culta, educada e bonita, a moça atrai naturalmente a atenção dos rapazes da vizinhança, provocando a fúria do senhor. A freira é obrigada a intervir nos acontecimentos, tentando solucionar a situação criada entre as famílias do lugar, sobretudo com o pai, que não se conforma em separar-se da filha.

Fig. 20: O Jeca e a Freira, 1967

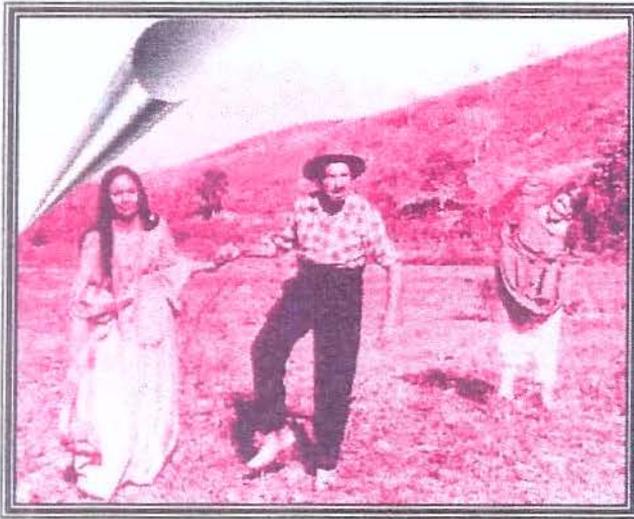


Fig. 21: No Paraíso das Solteironas, 1968

Um caboclo do interior resolve tentar a vida na cidade. No hotel onde se hospeda, é alvo de olhares indiscretos de algumas solteironas. Envolve-se em uma intriga com a dona do hotel, é colocado às voltas com uma quadrilha e um grupo de ciganos, mas tudo termina bem para ele.

Gumercindo trabalha em uma fazenda e tem uma filha chamada Eulália. Esta é seduzida por Luiz, filho do fazendeiro coronel Arnaldo, que a engravida. Nove anos depois, a criança com o nome de Paulinho é alvo de fofocas dos colegas por não ter pai. Gumercindo pressiona seu patrão, cel. Arnaldo, para que exija o casamento de Luiz com Eulália, afim de resolver o problema do neto. Mas o fazendeiro é um homem sem escrúpulos, ladrão de gado e expulsa Gumercindo de suas terras. Este, então, une-se a fazendeiros vizinhos para o ajuste de contas. Luiz, prestes a casar-se com a filha do cel. Bezerra, é assassinado, recaindo as suspeitas sobre Eulália. Mas o capataz do cel. Arnaldo, Juvenal, acaba indo ao tribunal e se entrega pelo assassinato, dizendo que fez pelo motivo do cel. ter negado a mão de sua filha Ângela, à qual havia pedido em casamento.

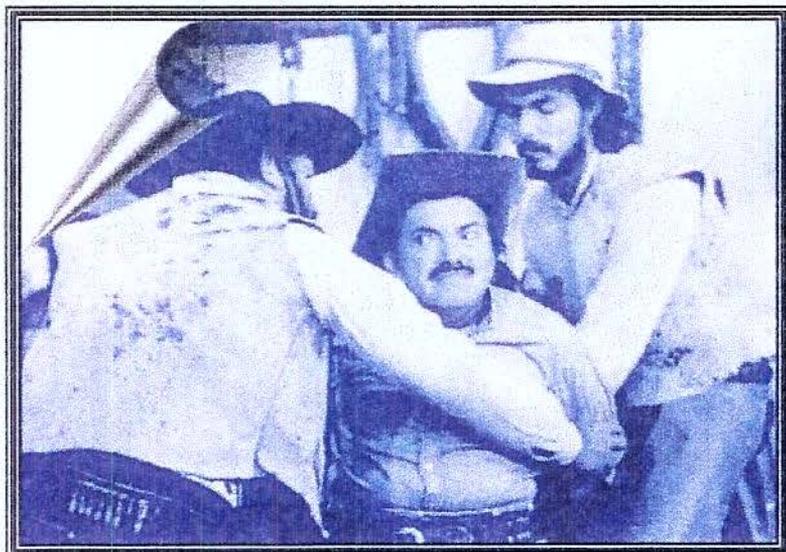


Fig. 22: Uma Pistola para D'Jeca, 1969

O empregado de um cirquinho mambembe tem seu emprego ameaçado depois que sua filha se casa e deixa o espetáculo.



Fig. 23: Betão Ronca Ferro, 1970



O carteiro de uma cidadezinha do Oeste se envolve com uma quadrilha durante um assalto. O grupo mata o delegado e, por troça, nomeia o carteiro xerife. Mas este faz tantas trapalhadas que acaba desmascarando o chefe do bando e prendendo todos os malfeitores.

Fig. 24: O Grande Xerife, 1971

Polidoro, um fazendeiro ingênuo e dono de muitas terras, é persuadido por seu genro e pela filha a vender a fazenda e mudar-se para a cidade. Acaba realmente vendendo a fazenda a um amigo do genro, Agenor, pessoa sem escrúpulos e vigarista, cuja esposa também é vítima de suas negociatas. Por meio de um ardil, Polidoro é levado a viajar para Bariloche em companhia de Nora, enquanto sua fazenda é vendida a terceiros através de negócio ilícito. Avisado a tempo, Polidoro regressa para desmascarar o genro que, a esta altura, já se desaveio com Agenor por questões de dinheiro, estabelecendo-se entre os dois violentas discussões. Com a chegada de Polidoro, os acontecimentos se precipitam e a verdade começa a surgir, não sem momentos de muita intriga e desbragado humor.

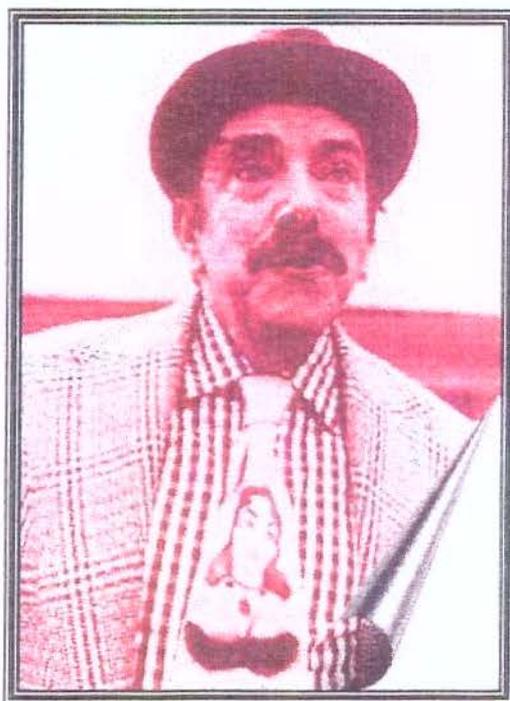


Fig. 25: Um Caipira em Bariloche, 1972



Fig. 26: Portugal... Minha Saudade, 1973

Sabino, português de nascimento, radicado no Brasil desde criança, tem um irmão gêmeo residente em Lisboa, que escreve convidando-o a ir a Portugal. Sabino, muito pobre, vive na casa de um filho casado, de favor, mas esconde essa situação do irmão e vai levando sua vidinha em companhia da mulher, vendendo frutas em um carrinho nas ruas de São Paulo. Seu jeito simples e suas maneiras de homem sem instrução, irritam Dona Pacheca, sogra de seu filho, que também mora na casa. Os dois têm constantes atritos, o que, com o tempo, cria uma situação insustentável. O filho, aconselhado pela mulher e pela sogra, interna seu pai em um asilo. Agostinho, o irmão de Sabino, chega inesperadamente e não se conformando com o internamento leva-o para Lisboa. Mas a saudade de tudo o que tinha aqui, inclusive de sua netinha, faz com que Sabino retorne ao lar.



Fig. 27: O Jeca Macumbeiro, 1974

Pirola é um pobre caboclo que vive na fazenda do patrão, o coronel Januário, morando num casebre com o filho Zé. Sua filha, Filomena, é casada com Mário, filho do patrão. Um dia Pirola recebe surpresa a visita de um velhinho seu amigo, Nhonhô, que, sentindo-se na hora da morte leva-lhe de presente um saco com dinheiro até a boca. Ingênuo e transtornado, Pirola não sabe o que fazer com o dinheiro e acaba levando-o a seu patrão, confiando-lhe a fortuna. Januário, que, sem que ninguém saiba, está às portas da falência, utiliza um estranho estratagema, fazendo-se passar por um falso pai-de-santo. Através desse artifício é que tenta apropriar-se do dinheiro do pobre Pirola.

Jeca tem de enfrentar uma rica fazendeira que faz de tudo para ter o seu amor.



Fig. 28: O Jeca contra o Capeta, 1975

Jecão e seu filho Martinho vão a São Paulo receber o dinheiro que ganharam na loteria esportiva, e quando regressam à cidadezinha onde moram são festivamente recebidos. A fortuna desperta a cobiça de um fazendeiro da região, Chico Fazenda, que, com seus capangas, assalta Jecão e acaba por matá-lo. Por suas boas ações, Jecão vai para o céu, mas por duas vezes ludibria seu anjo protetor e volta à Terra para ajudar a prender seu assassino. Além disso, promove festas para animar a região divina, cometendo o pecado da indisciplina. Diante disso, realiza-se uma reunião para decidir sua sorte, e, como não pode ficar mais lá nem ser mandado para o inferno, ele é devolvido à Terra através da reencarnação, voltando à sua antiga vida familiar.



Fig. 29: Jecão... Um Fofoqueiro no Céu, 1977

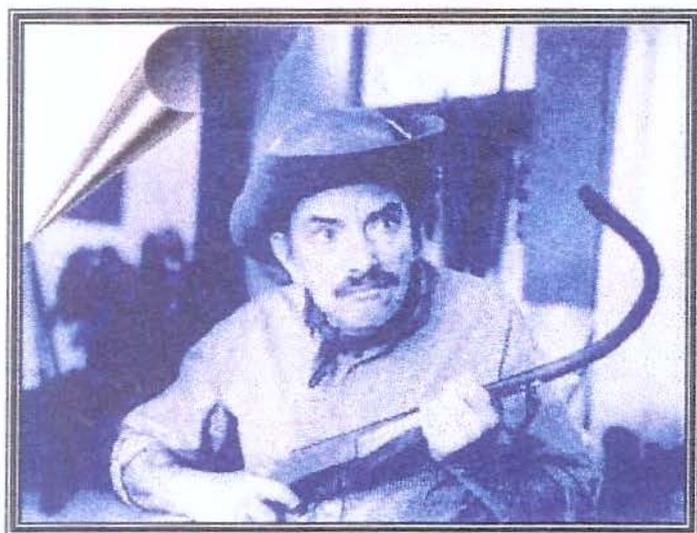


Fig. 30: Jeca e seu Filho Preto, 1977

Tímido, desajeitado e simplório, Zé (Mazzaropi) é pai de um rapaz misteriosamente negro, que namora a filha de um rico fazendeiro.



Seu Gostoso é maestro de uma banda de senhoras virgens. Em conflito com seu patrão, acaba se demitindo e vai trabalhar com sua família em um lixão onde encontra jóias preciosas.

Fig. 31: A Banda das Velhas Virgens, 1979

Na caça aos votos, dois fazendeiros fazem de tudo para se elegerem prefeito numa cidade do interior. Os dois coronéis, Libório e Afonso, têm terreiros de umbanda e candomblé e utilizam os espaços para influenciar os moradores, arrebanhando fiéis para seus cultos e votos nas próximas eleições. Raimundo é amigo do coronel Afonso. O fazendeiro Libório tem em seu terreiro, como atração, uma égua a quem os fiéis atribuem poderes de cura. Os milagres feitos pela égua correm pela cidade e contribuem para indispor Afonso e Libório. Raimundo gosta muito do animal mas sua amizade com o coronel Afonso o afasta do pessoal do Libório. Diante das confusões que cria é obrigado a casar com a égua do fazendeiro. Os agitados comícios que antecedem as eleições e os meios utilizados por cada um dos coronéis garantirão a prefeitura.



Fig. 32: O Jeca e a Égua Milagrosa, 1980

ANEXO 02

ELENCO E FICHA TÉCNICA DOS FILMES EM ORDEM CRONOLÓGICA DE PRODUÇÃO¹¹⁰:

1) *SAI DA FRENTE*

Duração: 1h17min

Ano: 1951

PxB (preto e branco)

Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Elenco:

Ludy Veloso, Leila Parisi, A. C. Carvalho, Solange Rivera, Nieta Junqueira, Luiz Calderaro, Chico Sá, Vicente Leporace, Luiz Linhares, Francisco Arisa, Xandó Batista, Bruno Barabani, Danilo de Oliveira, Renato Consorte, Príncipes da Melodia, e o cão Duque

Ficha Técnica:

Argumento: A. P. de Almeida e Tom Paine

Diretor de Fotografia: Nigel C. Huke

Operador: Jack Mills

Assistente: Carlo Guglielmi

Diretor de Produção: Pio Piccinini

Assistente: Geraldo Rodrigues

¹¹⁰ Este levantamento foi feito à partir dos letreiros apresentados nas fitas de vídeo. Alguns, com qualidade ruim, trouxeram dificuldades de visualização, o que suscitou dúvidas em relação a nomes. Todavia, isso foi corrigido após conferência com as informações contidas no “link” intitulado “filmes”, do site do Museu Mazzaropi (museumazzaropi.com.br), que contém algumas informações a mais do que as aqui presentes, como metragem, locais e datas de lançamento, quantidade de espectadores e renda de boa parte dos filmes.

Cenografia: Pierino Massenzi

Assistentes: Luiz Sacilotto e Noboru Honda

Engenheiros de som: E. Rasmussen e Ernest Hack

Assistentes: Boris Silistchaw, João Ruch, Waldir Simões

Sistema sonoro: RCA

Laboratório: Rex Filme

Maquilagem: Valerie Fletcher

Continuidade: Bernadete Ruch

Assistentes Direção: Carlos Thiré, Toni Rabatoni, Galileu Garcia

Chefe de Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Alvaro Novais, Mauro Alice, Germano Arlindo

Direção: Abílio Pereira De Almeida

Música de: Radamés Gnatalli

Canção: “A Tromba do Elefante”, de Anísio Olivero

Filmado nos estúdios da Companhia Cinematográfica VERA CRUZ em São Bernardo do Campo – S.P.

Nota: Este filme foi realizado com a cooperação financeira do Banco do Estado de São Paulo S. A.

2) *NADANDO EM DINHEIRO*

Duração: 1h24min

Ano: 1953

PxB

Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Elenco:

Ludy Veloso, A. C. Carvalho, Nieta Junqueira, Duval, Carmem Muller, Simone de Moura, Vicente Leporace, Xandó Batista, Francisco Arisa, Jaime Pernambuco, Aires Campos, Napoleão Sucupira, Domingos Pinho, Nelson Camargo, Bruno Barabani, Giordano Martineli, e o cão Duque

Ficha Técnica:

Argumento: Abílio Pereira de Almeida

Diretor de fotografia: Nigel C. Huke

Operador: Jack Nills

Assistente: Carlo Guglielmi

Eletricista: Sérgio Warowski

Chefe de Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Alvaro Novais, Germano Arlindo, Walter Vitaliano

Engenheiros de som: Rasmussen e Ernest Hack

Assistentes: Giovanni Zallnardo, Raul Nanni

Sistema sonoro: RCA

Laboratório: Rex Filme

Decorações: João Maria dos Santos

Cenografia: Pierino Massenzi

Construções: José Dreos

Contra Regra: Manoel Monteiro

Móveis e Antiguidades: Florestano

Guarda roupa feminino: Simone de Moura

Maquilagem: Valerie Fletcher

Continuidade: Maria Aparecida de Lima

Assistentes de Direção: Toni Rabatoni, Sérgio Hingst

Diretor de Produção: Pio Piccinini

Assistente: Geraldo Faria Rodrigues

Direção: Abilio Pereira de Almeida e Carlos Thiré

Música de: Radamés Gnattali

Nota: Este filme foi realizado com a cooperação financeira do Banco do Estado de São Paulo S.A.

Filmado nos estúdios da Companhia Cinematográfica VERA CRUZ, em São Bernardo do Campo – S.P.

Distribuição Columbia Pictures

3) *CANDINHO*

Duração: 1h34min

Ano: 1953

PxB

Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Elenco:

Marisa Prado, Ruth de Sousa, Adoniram Barbosa, Benedito Corsi, Xandó Batista, Domingos Terras, Nieta Junqueira, Labiey Madi, Vires Campos, Sydnéa Rossi

Ficha Técnica:

Cenografia: Gomide

Assistente: Abigail C. Belloni

Construções: José Dreos

Contra Regra: Fernão J. Lomba

Maquiagem: Gerry Fletcher

Continuidade: Yolanda Menezes

Dados de Fotografia: Edgar Brazil

Operador: Jack Mills

Assistente: Jaime Pacini

Chefe Eletricista: Hector F. Santamaria

Montagem: Mauro Alice

Assistente: Katsuichi Inaoka

Engenheiro de som: Erik Rasmussen

Gravações: Ernest Hack

Assistente: João Ruch Filho

Diretor de tradução: Cid Leite da Silva

Assistente: Rigoberto Plothow

Assistentes de Direção: Cesar Memolo Jr., Léo Godoy

Música e Arranjos Musicais: Gabriel Migliori

Argumento e Direção: Abílio Pereira Almeida

Canções:

“O galo garnizé” - A. Almeida e L. Gonzaga

“Não me diga adeus” - F. da Silva Correa e B. Luiz da Silva

“Ave Maria no Morro” - N. H. de Oliveira Martins

“Vida Nova” - Borba e S. Rubens

“É bom parar” - Rubens Soares

“O orvalho vem caindo” - Noel Rosa e Kid Petti

“Mamãe eu quero” - Jararaca e Vicente Paiva

“A vontade mata a gente” - Antonio de Almeida e João de Barros

“TV Centenário” - Mario Zan e J. M. Alves

“O que o ouro não arruma” - Mario Vieira

“Meu Policarpo” - Mara Lux e Reinaldo Santos

Distribuição: Columbia Pictures

Laboratório: Rex Filme

Sistema Sonoro: RCA

Filmado nos estúdios da Cia. Cinematográfica VERA CRUZ, em São Bernardo do Campo - S.P.

4) *O GATO DE MADAME*

Duração: 1h25min

Ano: 1954

PxB

Cia. Cinematográfica Brasil Filmes

Elenco:

Odete Lara, Carlos Cotrim, Lima Netto, Gilberto Chagas, Roberto Duval, Léo de Avelar, Henricão, Osmano Cardoso, José Nuzzo, Inaija Viana, Jorge Petrov, José Mercaldi, Tito L.

Baccarin, Alga Mar, Cavagnoli Neto, Raquel Forner, Claudionor Lima, Aristides Manzani,
Reinaldo Martini e o gato Joãozinho

Ficha Técnica:

Argumento: Abílio Pereira de Almeida

Roteiro: Agostinho Martins Pereira e Abílio Pereira de Almeida

Diretor de Produção: Galileu Garcia

Montagem: Mauro Alice

Cenografia: Pierino Massenzi

Figurinos Históricos: Silvio Ramirez

Ass. de Direção: Lucio Braun

Continuidade: Wilma R. Pereira

Diretor de Fotografia: Chick Fowle

Operador: Jack Lowin

Maquilagem: Jerry Fletcher

Eng. de som: Ernest Hack, Boris Silitschaw

Direção: Agostinho Martins Pereira

Laboratórios: Rex Filme SP e Líder Cinematográfica - R.J.

Este filme foi realizado nos estúdios da VERA CRUZ em São Bernardo do Campo – S.P.

5) *A CARROCINHA*

Duração: 1h38min

Ano: 1955

PxB

Cia. Fama Filmes

Elenco:

Doris Monteiro, Modesto de Souza e Adoniran Barboza, Gilberto Chagas, João Silva, Aínda Mar, Paulo Saffioti, Kleber Macedo, Nicolau Sala, Salles de Alencar, José Nuzzo, L. de Oliveira e Duque

Ficha Técnica:

Argumento original de: Walter George Durst

Adaptação cinematográfica: Walter George Durst, Agostinho Martins Pereira, Galileu Garcia, Jacques Denemzelin

Fotografia: Jacques Dekeinzelin

Ass. geral de Direção: Galileu Garcia

Ass. de Câmera: Honório Marin

Montagem: Lúcio Braun

Maquilagem: Maury Viveiros

Desenhos: Oscar

Gerente de Produção: René

Produção: Jaime Prado

Direção: Agostinho Martins Pereira

Música de Enrico Simonetti

Canções: “Céu sem luar”, música de Enrico Simonetti e letra de Randal Juliano

“Cai Sereno” – de Elpídio dos Santos e Conde

Estúdios: Multifilmes

6) *FUZILEIRO DO AMOR (dados a serem pesquisados)*

Ano: 1955

PxB

Cinedistri LTDA.

História de Victor Lima e Eurides Ramos

Elenco:

Terezinha Amayo, Roberto Duval, Gilberto Martinho, Pedro Dias, Wilson Grey, Francisco Dantas, Alberto Perez, Nick Nicola, Domingos Terras, Agildo Ribeiro, João Pericles, Daniel Filho, Moacyr Deuquem, Nazareth Mendes, Ricardo Lima, Mario Campioli Jr., Ingrid Frichtner, Francisco Colonese, Pato Preto.

Ficha Técnica:

Fotografia: Edgar Eicchorn

Som: Thomaz Olenewa

Assistente: João Macedo

Assistente: Helio Costa

Maquilagem: Paulo Nunes Mosquito

Decorações: G. Teixeira

Eletricista: Rubem Bandeira

Música de Radamés Gnatalli

Produtor: Oswaldo Massaini

Produtores Associados: Alipio Ramos e Eurides Ramos

Direção: Eurídes Ramos

Números Musicais:

Angela Maria – “Adeus Querido” de Eduardo P. e Floriano Faissal

Margot Morel – “Mambo Havaiano” de Generoso

Mazzaropi – “Isto é casamento” de Zé do Rancho

“Dona de Salão” de Conde e Elpidio dos Santos

Os Cangaceiros – “Trabalha Mamé” de José Luiz e João da Silva

7) O NOIVO DA GIRAFÁ

Duração: 1h29min

Ano: 1956

PxB

Cinedistri

Elenco:

Glauce Rocha, Celeneh Costa, Francisco Dantas, Manoel Vieira, Roberto Duval, Palmerin Silva, Arnaldo Montel, Joyce de Oliveira, Armando Nascimento, Pachequinho, Yara, Waldir Maia, Carlos Duval, Ferreira Leite, Benito Rodrigues, Walter Moreno, e a menina Vera Lúcia

Ficha técnica:

Argumento cinematográfico: Vitor Lima

Baseado numa história de: Araldo Morgantini

Fotografia: Hélio Barrozo Neto

Som: Marcelo Barbosa

Ass. Produção: João Macedo

Ass. Direção: Oscar Nelson

Ass. Câmera: Hélio Costa

Ass. Som: Paulo Roberto

Corte: Hélio Barrozo Netto

Maquilagem: Eric

Eletricista: Oswaldo Alves

Produtor: Oswaldo Massain

Produtores associados: Alípio Ramos e Eurides Ramos

Diretor geral da produção: Alípio Ramos

Direção: Victor Lima

Números Musicais:

“Cabra Chico”, de José Luiz, Vivaldo Medeiros e Juca

“A saudade ficou”, de Alípio Ramos

“Chuva Bendita”, de Elpídio Santos Conde

“Fundo musical”, de Radamés Gnatalli

Laboratório Rex Filme S.A. - S.P

Regravação e Mixagem no estúdio da VERA CRUZ – S.P.

Filmado no estúdio cinematográfico da TV RIO

8) *CHICO FUMAÇA*

Duração: 1h21min

Ano: 1956

PxB

Cinedistri

Elenco:

Nancy Montez, Carlos Tovar, Celeneh Costa, Roberto Duval, Wilson Grey, Grace Moema, Joyce Oliveira, Arnaldo Montel, Suzy Kirby, Grijó Sobrinho, Domingos Terra, Cazarré Filho, Carlos Costa, Amadeo Celestino.

Ficha Técnica:

Ass. Produção: João Macedo

Ass. Direção: Oscar Nelson

Ass. Câmera: Hélio Costa

Maquilagem: Eric Rzpecki

Som: Alberto Vianna

Eletricista: Oswaldo Alves

Fundo Musical: Radames Gnatalli

Direção de Fotografia: Helio Barrozo Netto

Cine-Comédia de Victor Lima (*roteiro*)¹¹¹

Argumento: Alipio Ramos

Produção: Oswaldo Massaini

Produtor Associado: Alipio Ramos

Direção: Victor Lima

Serviços de Laboratório: REX FILME S/A – São Paulo

Regravação e Mixagem: Cia. Vera Cruz – São Paulo

Números musicais:

Cauby Peixoto – com “Onde ela mora” – de G. Macedo e L. Faissal

Trio Nagô – com “Saudade da Bahia” de Dorival Cayme

Neuza Maria – com “Nova Ilusão” – de Lana Bittencourt e J. Menezes

Mara Abrantes – com “Agora é Canza” – de Bide e Marçal

Zezé Gonzaga – com “Linda Flôr” – de H. Vogler, L. Peixoto e M. Porto

9) *CHOFER DE PRAÇA*

Duração: 1h36min

Ano: 1958

PxB

Produções Amácio Mazzaropi (PAM)

Elenco:

Geny Prado, Ana Maria Nabuco, Carmem Morales, Celso Faria, Maria Helena, Marlene Rocha, Nina Marques, Nena Viana, Roberto Duval, Benedito Liendo, Tito Neto, Biguá, Jorge Soares, Luiz Orione, Reinaldo Martini, Cananholi Neto, Vic Marino, Robertinho, Bolinha, José Miranda, Joel Cardoso, Hamilton Saraiva, Elpidio dos Santos, Sebastião Barbosa, Joel Mellin, Genesio Cesar, Rubens Assis, Clenira Miche, Nadir Leite, Cipoca, Dhalia Marcondes, Julieta Faya, Olinda Fernandes, Lola Garcia, Francis Ramos

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro Técnico: Carlos Alberto S. Barros

Diálogos: Amácio Mazzaropi, José Soares

Primeiro assistente de câmara: Marcial Alfonso Fraga

¹¹¹ Nota do autor.

Foco: Eduardo Tanon

Diretor de produção: Felix Aidar

Engenheiro de som: Ernest Hack, Constantino Warnowsky, Boris Silitschanu

Montagem: Lucio Braun, Gilberto Costa

Cenografia: Geraldo Ambrosio

Maquilagem: Maury Viveiros

Direção Musical: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Isey

Direção: Milton Amaral

Canções:

Lana Bittencourt – Se alguém Telefonar

Agnaldo Rayol – Onde estará meu amor

Mazzaropi – Izabel não chores

Laboratório: Rex Filme

Continuidade: J. Carlos Ferrarezi

10) JÉCA TATÚ

Duração: 1h30min

Ano: 1959

PxB

Produções Amácio Mazzaropi (PAM)

Elenco:

Geny Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi (Totó), Nena Viana, Marlene França,

Francisco de Souza, Miriam Rony, Marlene Rocha, Pirolito, Marthus Mathias, Hamilton Saraiva, José Soares, Hernani Almeida, Homero Souza Campos, Eliana Wardi, Marilú, Calampito, Augusto Cezar Ribeiro, Argeu Ferrari, e os meninos Cláudio Barboza, Humberto Barbosa e Newton Jaime S. Amadei

Cantam:

Lana Bittencourt – “Ave Maria” – de Vicente Paiva e J. Redondo

Tony Campello e Cely Campello – “Tempo para amar” – de Fred Jorge e Mário Genari Filho

Aginaldo Rayol – “Estrada do Sol” – de Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran

Mazzaropi – “Fogo no Rancho” – de Elpídio dos Santos

“Pra mim o azar é festa” – de João Isidoro Pereira e Ado Benatti

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro Técnico: Milton Amaral

Maquilagem: Maury Viveiros

Continuidade: José Soares

Fotógrafo de cena: José Amaral

Edição: Mauro Alice

Som: Eng. Ernest Hack e Constantino Varnowski

Equipamento e Mixagem: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Câmera: George Pfister

Foquista: Marcial Alfonso

Assistente: Hector Femenia

Laboratório Rex Filme

Direção Musical: Hector Lagna Fietta

Diretor de Produção: Felix Aidar

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Direção: Milton Amaral

11) AS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES

Duração: 1h29min

Ano: 1960

Produções Amácio Mazzaropi (PAM)

PxB

Elenco:

Geny Prado, Nena Vianna, Dorinha Duval, Noemia Marcondes, Genesisio Arruda, Augusto Machado de Campos, Benedito Liendo, Oswaldo de Barros, Nicolau Guzzardi, Alvim fernandes, Kleber Affonso, Ernani de Almeida, Hermes Câmara, Penacho, Wilson Rodrigues, Hamilton Saraiva, José Soares, Araken de Oliveira, Maury Viveiros, Maria de Lourdes, Marthus Mathias, Bonfiglio Campagnoli, Irene Kranic, Cecilia Arantes Freitas, Marry Carlos;

Participação Especial dos meninos: João Batista de Souza, Pericles de Almeida, Walter Fernandes, Paulo Roberto Felece, José Antonio Pinto Arantes, Durval Cezar Sampaio

Ficha Técnica:

Argumento: Galileu Garcia, baseado em contos populares divulgados pela tradição oral.

Adaptação e Roteiro: Ismar Porto e Marco Cezar

Maquilagem: Maury Viveiros

Continuidade: José Soares

Fotógrafo de cena: José Amaral

Edição: Máximo Barro

Som: Constantino Varnowch e Raimundo da Costa Icó

Equipamento e Mixagem: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Gerente de Produção Carlos Rodrigues

Câmera: George Pfister

Foquista: Marcelo Primavera

Assistente: Martino Martini

Diretor Musical: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Direção: Amácio Mazzaropi

Laboratório: Rex Filme S.A. – São Paulo, Brasil

Números Musicais:

Lana Bittencourt – “Além”, de Sidney Moraes e Edson Borges

Conjunto Farroupilha – “Meu Cabelo é Maçanico”, de Paixão Cortes e Barbosa Lessa

Claudio de Barros – “Sem Destino”, de Claudio de Barros e Jucata

Mazzaropi – “Coração Amigo”, de Elpídio Santos e “Meu Defeito”, de Elpídio Santos e Zé do Rancho

12) ZÉ DO PERIQUITO

Duração: 1h26min

Ano: 1960

PxB

Produções Amácio Mazzaropi (PAM)

Elenco:

Geni Prado, Amélia Bittencourt, Maria Helena, Roberto Duval, Carlos Garcia, Augusto Cezar, Eugênio Kusnet, Eukarys Moraes, Pefro F. Souza, Mônica Valeska, Genésio Arruda, Hamilton Saraiva, Jacira Sampaio, José Soares, Anita Sorrento, Marlene Rocha, Ely Nida, Kleber Afonso, Maria Luiza, Sônia Fernandez, Biquasinha, Irma Rodrigues

Números Musicais:

Hebe Camargo e Agnaldo Rayol: “Passe a viver”, letra e música de Heitor Carillo

Celly Campelo, George Freedman, Paulo Molim, Tony Campelo, Carlão: “Gostoso mesmo é namorar”, letra e música de Heitor Carillo

Mazzaropi: “Saudade me deixa”, letra e música de Bolinha; e “Jóia do Sertão”, letra e música de Ely Silva e Cezar Brasil

Ficha Técnica:

Gerente de Produção: Antonio B. Thomé

Edição: Maximo Barro

Assistente: Darcy Faria

Cenografia: Sylvio Dreus

Maquiagem: Maury Viveiros

Equipe de câmera: Geraldo Gabriel, Carlos Guglielmi, Hector Femenia Gonzalez

Chefe eletricitista: Girolamo Brino

Maquinista: Martino Martini

Fot. de cena: José Amaral

Argumento: Amácio Mazzaropi

Adaptação cinematográfica de: Ismar Porto, Maximo Barro, Benedito Marins, Amácio Mazzaropi

Som: Engenheiro Constantino Varnooch

Assistentes: Pedro Kopichack e Miguel Segatio

Direção Musical: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Direção: Amácio Mazzaropi e Ismar Porto

Realização nos Estúdios da Cia. Vera Cruz

Laboratório Rex Filme S.A., São Paulo, Brasil

13) TRISTEZA DO JÉCA

Duração: 1h33min

Ano: 1961

Colorido, em eastmancolor

Produções Amácio Mazzaropi (PAM)

Elenco:

Geni Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi (Totó), Augusto Cezar, Eugênio Kusnet, Carlos Garcia, Maraci Melo, Mario Benvenuto, Francisco de Souza, Edgar Franco, Genésio Arruda, João Batista, Anita Sorrento, Vianna Junior, Durvalino S. Souza, Gilda Monte

Alto, Eucharis Moraes, Irma Rodrigues, João Mansur, Augusto Ribeiro, Selmo Ferreira
Diniz, Celso Ferreira Diniz, Nilson Sbruzzi

Toureiros: Guiomar Brandão, Carrapicho, Tico-Tico, Gaucho, Perereca

Domador: Antonio F. Valencio

Números Musicais:

Agnaldo Rayol – Ave Maria do Sertão – de Pedro Muniz e Conde

Mazzaropi – A vida vae maelhorá – de Heitor Carillo

Mazzaropi - Sopro do Vento – de Elpídio dos Santos

Mazzaropi - Tristeza do Jeca – de Angelino de Oliveira

Mario Zan – Anchieta

Messias Garcia – Gostozo

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Executivos da Produção: Sérgio Araujo, Francisco de Souza

Maquilagem: Maury Viveiros

Roteiro: Milton Amaral

Operador de Câmera: Marcelo Primavera

Assistentes de Câmera: Marcial Afonso Fraga e Acácio Camargo

Fotógrafo de Cena: José Amaral

Chefes Eletricista: Horácio F. Camargo e Antonio G. Galves

Chefe Maquinista: Fernando Rosa

Edição: Mauro Alice

Som: Engo. Constantino Varnowck

Assistentes: Alexandre Varnowck e Miguel Segatio

Técnico Responsável: Osvaldo Cruz Kement

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Diretor Musical: Hector Lagna Fietta

Direção: Amácio Mazzaropi

Realizado nos Estúdios da Cia. Vera Cruz

Laboratório: Rex Filme S.A., São Paulo, Brasil

14) VENDEDOR DE LINGUIÇA

Duração: 1h34min

Ano: 1961

PxB

Produções Amácio Mazzaropi (PAM)

Elenco:

Geny Prado, Roberto Duval, Ileana de Castro, Hamilton Fernandes, Maximira Figueiredo, Carlos Garcia, Maria Helena Rossignolli, Augusto Machado de Campos, Anita Sorrento, Reynaldo Martini, David Netto, Hamilton Saraiva, Noemia Marcondes, Marlene Rocha, Salvador Millitelo, Marly Marley, Natal Saliba, Aínda Barros, Aparecida Lúcio, Eucharis M. Moraes, Maria Cecília, Izaura Bruno, Hermes Camara, Clénira Michel, Irenila Tenório, Silvio Junior, Marthus Matias, Cezar Augusto, Joel Guerreiro, Dorival dos Santos, Dionízio Mallarman

Participação especial do cão Duque

Números Musicais:

Mazzaropi – “O linguiceiro”, de Elpídio dos Santos; “Mocinho Lindo”, de Elpídio dos Santos

Pery Ribeiro (artista exclusivo de Discos Odeom S.A.) – “Olhar de Saudade”, de Pery Ribeiro, Geraldo Cunha, Laerte Vieira

Elza Soares (artista exclusiva de Discos Odeom S.A.) – “Não Ponha a Mão”, de Mult, Arnô Canegal, Bucy Moreira

Miltinho (artista exclusivo de Discos RGE) – “Poema do Adeus”, de Luis Antonio

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Milton Amaral

Auxiliares de Produção: Sérgio Araujo, Vianna Junior, Diogo G. Machado

Cenografia: Silvio Dreus

Maquiagem: Maury Viveiros

Continuidade: José Soares

Realizado nos Estúdios da Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Som: Engo. Ernest Hack e eng. Constantino Varnoock

Assistentes: Alexandre Varnoock e Miguel Segatio

Equipe de Câmera: Geraldo Gabriel, Carlos Guglielmi, José Acácio Camargo

Chefe Eletricista: Antoninho G. Galvês

Maquinista: Fernando T. Rosa

Fotógrafo de cena: José Vaitekunas

Direção Musica: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Laboratório: Rex Filme S.A., São Paulo, Brasil

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Assistente: Abílio A. Marques

15) CASINHA PEQUENINA

Duração: 1h33min

Ano: 1962

Colorido, em eastmancolor

PAM FILMES, São Paulo, Brasil

Elenco:

Geni Prado, Roberto Duval, Tarcísio Meira, Edgard Franco, Guy Lomp, Astrogildo Pilmo, Luis Gustavo, Mary Marlei, Marina Freire, Ingrid Tomas, Abílio Marques e João Batista de Souza, Luiz Carlos, Marthus Matias, Joverci de Almeida, João Franco (Xangô), Hamilton Saraiva, Edgard de Lama, Alcides Oliveira, Durvalino de Souza, Daniel Paulo Nasser, Machadinho, Victor Gonçalves e suas mulatas

Ficha Técnica:

História de Péricles Moreira¹¹²

Adaptação: Mara Lux

Roteiro: Milton Amaral

Maquilagem: Maury Viveiros

Fotógrafo de cena: Valentim Cruz

Continuidade: John Doo

Maquinista: Martino Martini

Chefe eletricitista: Vivaldino Moratori

Chefe de costura: Deonor de Almeida

Engenheiros de Som: Ernest Hack e Constantino Varnoock

Câmera: Geraldo Gabriel

Assistentes de Som: Alexandre Varnoock e Raimundo Icó

Assistentes de Câmera: (.....) Cochão (ilegível)¹¹³ e João Acacio Camargo

Técnico Responsável: Oswaldo Cruz Kemeny

Diretores de Produção: Abílio Marques e Antônio B. Thomé

Assistente de Produção: José Paulo Moreira

Cenografia: Pierino Massenzi

Montagem: Mauro Alice

Diretor e Arranjador Musical: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Produtor: Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Canções:

Canções de Elpídio dos Santos: “A dor da Saudade”, canta Mazzaropi

“Último Lamento”, canta Edson Lopes

Arranjo da letra de “Casinha Pequeninza” de José Isaú Pedro, música de Elpídio dos Santos, e canta Mazzaropi.

Estúdios Vera Cruz

Laboratório Rex Filme

¹¹² No site, o argumento consta como tendo sido feito por Péricles Moreira e Amácio Mazzaropi.

¹¹³ O site não possui esta informação.

Filme rodado nas Fazendas Ermida e Nova América

16) O LAMPARINA

Duração: 1h23min

Ano: 1963

PxB

PAM Filmes S.A.

Elenco:

Geny Prado, Manoel Vieira, Zilda Cardoso, Astrogildo Filho, Carlos Garcia, Ana Maria Guimarães, Francisco de Souza, Rosemary Wong, Emiliano Queiroz, Carla Diniz, Rafael Gallardo Tena, Cláudio Dell'Acqua, e o menino João Batista de Souza, Agostinho Toledo, José Carvalho, Mario Maudslay, Agostinho Ribeiro, Irenita Tenório, Edgard da Silva, Enoque Batista, Waldomiro Reis, Índio Botelho, Rosalvo Caçador, José Cardoso, Oswaldo de Oliveira

Ficha Técnica:

Argumento Original: Carlos Garcia

Diretor de Produção: Francisco de Souza

Assistente de Direção: Martino Martini

Assist. de Produção: José Galã

Continuidade: José Darcy Cardoso

Câmera: Marcelo Primavera

Foquista: Oswaldo de Oliveira

Assistente: Rosalvo Caçador

Fotógrafo: José Amaral

Maquiagem; Mauri Viveiros

Montagem: José Roberto Milani

Som: Constantino Warnowsky

Microfonista: Alexandre Warnowsky

Assistente: Miguel Sagatio

Música: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Produtor: Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Canções:

“Lamparina do nordeste” e “Alma Solitária”, letra e música de Elpídio dos Santos, canta

Mazzaropi

Gravação e Mixagem: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Revelação e Cópias: Rex Filme S.A., São Paulo

Este filme foi rodado na Fazenda Santa na cidade de Taubaté

17) MEU JAPÃO BRASILEIRO

Duração: 1h39min

Ano: 1964

Colorido, em EASTMANCOLOR

PAM Filmes S.A.

Elenco:

Geny Prado, Celia Watanabe, Carlos Garcia, Reynaldo Martini, Adriano Stuart, Elk Alves, Zilda Cardoso, Francisco Gomes, Judith Barbosa, Bob Junior, Ivone Hirata, Luiz Tokio, Luzia Yoshizumi, e o menino João Batista de Souza, Maria Helena A. Corrêa, Agostinho Ribeiro, Luiz Carlos Antunes, Francisco Bayo, Denise Duval, Armando P. Aquino, Cley Militello, Durvalino S. de Souza, Cleide Binoto, Rosalvo Caçador, Luiz Rossini, Nelson Pio, Waldemar Salgado, Araif David, Massaqui Watanabe, Antonio Kazuo, Akira Matsuyama, Aristide Marques, Cleusa Maria, Humberto Militello

Ficha Técnica:

Câmera: Geraldo Gabriel

Foquistas: Rosalvo Caçador, Marcelo Primavera e Oswaldo de Oliveira

Assistentes: Carlos Garcia e Claudio Maira

Argumento: Gentil Rodrigues

Montagem: Glauco Mirko Laurelli

Continuidade: José Cardoso

Eletricista: Waldomiro Reis

Maquiagem: Maury Viveiros

Engenheiro de som: Ernest Hack

Técnico de Som: Juarez Dagoberto Costa

Técnico de cor: Oswaldo Cruz Kemeni

Títulos de Apresentação: Roberto Miller e Regis Chierigatti

Música: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Produção: Amácio Mazzaropi

Direção: Glauco Mirko Laurelli

Canção:

“Assim é a quadrilha”, de Mário Zan e Messias Garcia, canta Mazzaropi

“Ingratidão”, de Elpídio dos Santos, canta Mazzaropi

“Canção das Flores”, de Heitor Carillo, canta Rosa Pardini

Laboratório: Rex Filme S.A.

Gravação e Mixagem: Cia. Cinamatográfica Vera Cruz

Rodado na Fazenda Santa em Taubaté, Estado de São Paulo

18) O PURITANO DA RUA AUGUSTA

Duração: 1h35min

Ano: 1965

PxB

PAM Filmes S.A.

Elenco:

Marly Marley, Marina Freire, Elisabeth Hartmann, Gladys, Julia Kovacs, Darla, Marlene Rocha, Carlos Garcia, Edgard Franco, Zé Luis Batista Pinto, Henricão, Cláudio Marla, Augusto César Ribeiro, Aristides M. Ferreira, Cleusa Maria, Etelvina dos Santos, Humberto Militello, Durvalino Simões, Sônia Maria dos Santos, Celso F. Guizard

Conjuntos:

The Jordans e Lancaster

Waldyr Mussi e seu conjunto

Cantam:

Mazzaropi – “Sou mais eu”- Let Kiss (sic), de Nazareno de Brito

Elza Soares – “O negrinho e a senhorinha”- de Noel Rosa e Abelardo da Silva

Cláudio Guimarães – “Você fugiu da escola” – de Dora Lopes e Gilberto Lima

“Hino dos Ciprianistas” de Elpídio dos Santos

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Direção de Fotografia: Giorgio Attili

Som: Engo. Constantino Warnowsky

Assist.: Alexandre Warnowsky

Regravação e mixagem sonora: Cia. Cin. Vera Cruz

Câmera: Geraldo Gabriel

Ass. Câmera: Rosalvo Caçador

Foquista: Maciel Afonso Fraga

Maquiagem: Maury Viveiros

Continuidade: Adalberto Pena

Ass. de Direção: John Doo

Colaborou no roteiro deste filme: Alvim Barbosa

Edição: Mauro Alice

Direção Musical: Hector Lagna Fietta

Direção: Amácio Mazzaropi

Rex Filme S.A. – Laboratório Cinematográfico

Os interiores deste filme foram rodados na Fazenda Santa – Taubaté

19) O CORINTHIANO

Duração: 1h39min

Ano: 1966

PxB

PAM Filmes S.A.

Elenco:

Elizabeth Marinho, Lucia Lambertine, Nicolau Guzzardi (Totó), Carlos Garcia, Roberto Pirillo, Lionor Pacheco, Roberto Orosco, Augusto Machado de Campos, Xandó Batista, Francisco Gomes, Olten Ayres de Abreu, Gláucia Maria, Herta Nille, Ziara Freire, João Batista de Souza, Humberto Militello, Rogério Camara, Augusto Cesar Ribeiro, Karé, Claudio Maria e Eliza (chefe da torcida corinitana)

Ficha Técnica:

Câmera: Geraldo Gabriel

Assistentes: Rosalvo Caçador, Gyula Holozvary

Maquiagem: Gilberto Marques

Recordista: Flavio El Corrêa

Microfonista: Agostinho Souza

Laboratório: Rex Filme

Chefe Eletricista: Girolamo Brino

Maquinista: Pedro C. Toloni

Gerente de Produção: Carlos Garcia

Auxiliares de Produção: Argeu Ferrari e Claudio Maria

Coreografia: Maria Helena Mazzeti

Argumento: Mazzaropi

Música: Hector Lagna Fietta

Edição: Máximo Barro

Assis.: Henrique Magalhães

Assis. de Direção: Livio Norbert Spiegler e Pena Filho

Som direto: Constantino Warnowck

Desenhos de Apresentação: Marcello Q. Tassara e J. Q. Carvalho

Comentaristas: Pedro Luiz e Geraldo Bretas

Diretor de Fotografia: Rodolfo Icsey

Roteiro e Direção: Milton Amaral

Canção:

“Canção do Burrinho” de Elpídio dos Santos

“Agradecimentos a: (...) e aos moradores da vila maria zolia – S.P.”

Os interiores foram rodados na Fazenda da Santa – Taubaté

20) *O JÉCA E A FREIRA*

Duração: 1h37min

Ano: 1967

Colorido

PAM Filmes

Elenco:

Maurício do Valle, Carlos Garcia, Roberto Pirillo, Everton Castro, Henricão, Tony Cardy,

Nello Pinheiro, Claudio Mechi, Wilson Junior, João batista de Souza, Geny Prado,

Elizabeth Hartmann, Paulette Bonelli, Elizabeth Marinho, Isaura Bruno, Denize Barreto, Mafalda Moura, Nhô Tide, Paulo Alvarenga, Rafael Loduca, Benedito Sales, Maria de Oliveira, Sônia Galvão, Antonio dos Santos, Jair Godoy, Sebastião Almeida, Eduardo Alves, João Mariano, José Prates, José de Lima, Milton de Castro, Hélio Fonseca

Cantam:

“Jeca Magoado”, Mazzaropi

“Delírio Negro”, Marita Luíse

As duas músicas de autoria de Elpidio dos Santos

Ficha Técnica:

Argumento e Roteiro: Amácio Mazzaropi

Câmera: George Pfister

Foquista: Marcial Fraga

Continuidade: Roberto Pirillo

Técnico de Som: Constantino Warnovsky

Recordista: Norival Jacobini

Microfonista: Rosário Gagliano

Maquilagem: Denise Barreto

Figurinos: Mafalda Moura

Montagem: Glauco Mirko Laurelli

Regente e Diretor Musical: Hector Lagna Fietta

Fotografia: Rodolfo Icsey

Direção: Amácio Mazzaropi

Assistente: Abílio Marques

Laboratório Rex Filme S.A.

Este filme foi rodado na Fazenda da Santa – Taubaté – S.P.

21) NO PARAÍSO DAS SOLTEIRONAS

Duração: 1h36min

Ano: 1968

Colorido

PAM Filmes

Elenco:

Átila Jório, Renato Master, Carlos Garcia, Domingos Terra, Yves Hutlet, Zequinha e Quinzinho, Toni Cardi, Geny Prado, Iracema Beloube, Wanda Marchetti, Elizabeth Hartman, Elizabeth Barbosa, Judith Barbosa, Yabatan Laukita, Paschoal Guida, Cícero Liendo, Claudio Mechi, Nilo Márcio, Ademir Monezzi, Augusto C. Ribeiro, Linda Fernandes, Nena Viana, Gina Rinaldi, Adélia Iório, Nair Liendo, Marlene Rocha, Elza Cleonice, Walter Wany, Jair Duarte, Iragildo Mariano, Edson Colanéri, Afonso Figueira, Carlos A. Rangel, Mafalda Moura, Célia Aparecida, Denise Barreto, Regina Barbosa, Francisca Maria, Antonio Andrade, José Augusto, Cláudio Maria, Wilson Garrucho, José H. Borges, José A. Vieira, Benedito Geraldo, José Manoel.

Ficha Técnica:

Diretor de Fotografia e Operador de Câmera: Pio Zamuner

Assistente de Câmera: Marcial Fraga

Foquista: Raimundo da Costa

Cenógrafo: José Antonio Vieira

Chefe Eletricista: José Savani

Produção: Wilson Garrucho, José Augusto, Carlos Garcia, Claudio Maria, José Manuel

Maquiagem: Denise Barreto e Celia Aparecida

Engenheiro de Som: Flávio Barcos Correia

Recordista: Cláudio Roberto Meche

Argumento de: Amácio Mazzaropi e Orlando Padovan

Composições, Arranjos e Regência: Hector Lagna Fietta

Solos de Violinos: Elias Slon

Canção: Minha Vaquinha

Música e Letra: Elpidio dos Santos

Figurinos: Mafalda Moura

Montagem: Glauco Mirko Laurelli

Filme rodado na Fazenda da Santa – Taubaté

Direção: Amácio Mazzaropi

Laboratório: Rex Filme S.A.

Sonorização: Odil Fonobrasil

22) *UMA PISTOLA PARA D'JECA*

Duração: 1h42min

Ano: 1969

Colorido

PAM Filmes

Elenco:

Patricia Mayo, Yabatan Lauletta, Zaira Cavalcante, Wanda Marchetti, Elizabeth Hartman, Lina Fernandes, Nena Viana, Paulete Bonelli, Cleuza Marim, Francisco Gomes, José Velloni, Augusto C. Ribeiro, Nhô Tide, Durvalino Sousa, Rogério Camera, Paulo Bonelli, Toni Vieira, Nello Pinheiro, Carlos Garcia, Claudio R. Mechi, Rildo Goncalves, Araken Saldanha, Toni Cardi, Antenor Pimenta, Paulo Pereira, Iragildo Mariano

Canções:

“Canção do Vento” de Paulo Kiko na voz de Silvana

“Confins do meu sertão” de Ademir Monezzi e Carlos A. Paschoalin, canta Mazzaropi

“Catira” de Elpídio dos Santos, cantam Os Caculas e Afonso Barbosa

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Cenografia e decoração: José Antonio Vieira

Câmera: Pio Zamuner

Foquista: Pedro C. Toloni

Ass. de Câmera: Jorge Pfister

Maquinista: Enoque Oliveira

Som: Flávio B. Corrêa

Recordista: Ismael Alcantara

Microfonista: Rafael Filho

Maquiagem: José F. Pereira e Fajardo Ferreira

Chefe eletricitista: Girólomo Brino

Edição: Glauco Mirko Laurelli

Ass.: Roberto Leme

Música, arranjo e regência: Hector Lagna Fietta

Produção: Carlos Garcia, Claudio R. Mechi, Joaquim de Freitas, Pericles Moreira, Argeu Ferrari

Ass. de Direção: Adalberto Pena

Continuidade: Irivaldo Carlos

Direção Fotográfica: Pio Zamuner

Direção Artística: Ari Fernandes

Laboratório: Rex Filme

Som: Odil Fonobrasil

Este filme foi rodado nos estúdios da Pam Filmes em Taubaté

23) *BETÃO RONCA FERRO*

Duração: 1h44min

Ano: 1970

Colorido

PAM Filmes

Elenco:

Geni Prado, Dina Lisboa, Dilma Loes, Gilmara Sanches, Yaratan Lauletta, Judith Barbosa, Linda Fernandes, Ester Fonseca de Oliveira, Araken Saldanha, Carlos Garcia, Claudio R. Mechi, Tony Vieira, Rogério Camara, Henricão, o menino Milton Pereira, Rivaldo Peres, Reginaldo Peres, Bayard Tonelli, Zequinha e Quinzinho, NhôTide, Augusto Cesar Ribeiro, José Velloni, Luiz Homero

Ficha Técnica:

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Tito de Miglio e Kleber Affonso

Continuidade: Maria Silvia

Costura: Maria A. Lemes e Linda Fernandes

Operadores de som: Benedito Fabreti, Rolando Alves Moreira, Paulo Kiko, Yra Mariano

Produção geral: Carlos Garcia, Claudio Roberto

Maquinista: Enoque Batista

Eletricista chefe: Izidoro Costa

Auxiliares: Darcy Goncalves Pinto, Valentim Dias Galvão, Rubens Eleutério, Rubens

Rodrigues da Silva, Salvador do Amaral, Jayme Raimundo F. Neves, Manoel Carlito de

Almeida

Maquiador: Flávio Torres

Cenógrafo: José Antonio Vieira

Montagem: Glauco Mirko Laurelli e Roberto Leme

Laboratório: Rex Filme

Sonorização: Odil Fonobrasil

Operador de Câmera: Pio Zamuner

Ass. de câmara: Leonardo Cortez

Foquista: Jorge Pfister

Fotografia: Pio Zamuner

Direção musical: Hector Lagna Fietta

Direção artística: Geraldo Affonso de Miranda, Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi

Canções:

“Tardes em Lindóia” (valsa) de Zequinha de Abreu e Pinto Martins

“Em busca da paz” (toada) de Paulo Kiko e Elpidio dos Santos, cantada por Mazzaropi

“Sanfona da Véia” (marchinha) de Brinquinho e Brioso e Raul Torres cantada por Mazzaropi

Participações: do Grande Circo Giglio; e do conjunto Avanço R.

Dublagem trapezio

Este filme foi realizado na Fazenda da Santa em Taubaté

24) O GRANDE XERIFE

Duração: 1h34min

Ano: 1971

Colorido

PAM Filmes

Elenco:

Patrícia Mayo, Paulo Bonelli, Rogério Câmara, Paulete Bonelli, Toni Card, João Batista de Souza, Cavagnoli Neto, Judith Barbosa, Arakem Saldanha, José Velloni, Wanda Marchetti, Argeu Ferrari, Jandira Câmara, Irene Mariano, Messias de Oliveira, Cláudio Roberto Mechi, Carlos Garcia, Esther de Oliveira, Linda Fernandes, Iragildo Mariano, Wilson Duran, Jair Talabico, Gentil Rodrigues, Inajá Viana, Oswaldo do Carmo, Milton de Souza, Aristides Marques, Dina Conde, Índio José Lopes, José Castor, Carmem Hoszu, Aparecida Ferrari, Solimar Rodrigues, Cleusa Maria, Silvio Rodrigues, Rajá de Aragão (como delegado federal)

Ficha Técnica:

Cabelereira: Inajá Viana

Maquiagem: Paulo Lago

Guarda-Roupa: Linda Fernandes

Costumes: Edna Conceição

Cenografia: Antonio Pimentel

Técnico de Som: Rolando Alves

Recordista: Paulo Kiko

Microfonista: Jair Garcia Duarte

Chefe de eletricitas: Antonio Garcia Galvez

Eletricitas: José Savani, Valentim D. Galvão, José Mathias Neto, Antonio de Souza,

Rubens Eleutério, Izidoro Costa, Alexandre Barbosa, Salvador Amaral, Antonio Baiagnoli

Maquinista: Enoque Batista

Diretores de Produção: Cláudio Roberto Meche e Carlos Garcia

Assistente: Wilson Duran

Argumento: Marcos Rey

Diálogos: Mazzaropi

Roteirização: Rajá de Aragão e Pio Zamuner

Câmera: Pio Zamuner

Continuidade: Maurício Miguel

Assistentes: Virgílio Boveda, Leonardo Cortez, Salvador Amaral

Montagem: Roberto Leme

Assistente: Manoel Fernandes

Supervisão: Glauco Mirko Laurelli

Música: Hector Lagna Fietta

Iluminador: Pio Zamuner

Direção: Pio Zamuner

Assistente de Direção: Rajá de Aragão

Canções:

“O Grande Xerife”, de Paulo Kiko, canta Mazzaropi

“Perguntei para a saudade”, de Henricão, canta Mazzaropi

Participação Especial do Grupo Folclórico “Esticadinhos do Cantanhede”

Laboratório: Rex Filme

Som: Odil Fonobrasil - Somil

Rodado na Fazenda da Santa – Taubaté

25) UM CAIPIRA EM BARILOCHE

Duração: 1h38min

Ano: 1972

Colorido

PAM Filmes Ltda. (alteração da natureza jurídica da PAM)

Elenco:

Atrizes Convidadas: Beatriz Bonney, Maria Luiza Robledo, Geny Prado, Analú Graci,

Yvan Mesquita, Edgard Franco, Fausto Rocha Jr., Cláudio Roberto Meche, Carlos Garcia,

Judith Barbosa, Maria Quitéria, Paulo Vila, Cavagnoli Neto, Antonio Fernandes, Argeu

Ferrari, Elisabeth Barbosa, Linda Fernandes, Cleusa Maria, Nhô Tide, Iragildo Mariano,

Vitor Gonçalves e suas mulatas, Cláudia Serini, Suzy Dalle, Aída Faria, Maria José

Cantam:

Paulo Sérgio – “Todo mundo cantando”, de Tody Domito

Elza Soares – “Rio, carnaval dos carnavais”, Podeirinho, Milton Russo e Moacyr

Mazzaropi - “Guacira”, Hecket Tavares e Joracy Camargo

“Mi Buenos Aires Querido”, de Carlos Gardel e Alfredo La Pesa

“Ê São Paulo”, de Alvarenga e Ranchinho

Ficha Técnica:

Maquiagem e Penteados: Nena Viana

Guarda-Roupa: Linda Fernandes

Cenografia: José Roque da Silva, Alexandre Barbosa, João Monteiro Ferreira, João

Aparecido Ferreira, Júlio Eduardo Gregório

Técnico de Som: Rolando Alves Moreira

Recordista: José Gianpietro Rico

Microfonista: Jair Garcia Duarte

Chefe Eletricista: Antonio Garcia Gaivês

Eletricistas: Jair Luiz Godoy, Wilson da Silva Louzada, Rubens Rodrigues da Silva,

Valentim Dias Galvão, Antonio Luiz de Oliveira

Maquinista: José Savani

Câmera: Pio Zamuner

Assistentes: Jorge Alfredo Pfister, Rubens Eleutério

Assist. de Direção: Renato Bruno

Continuidade: Maria Silvia de Sousa

Produção: Carlos Garcia, Claudio Roberto Meche, Marcio Camargo, Carlos Augusto Galo

Argumento: Amácio Mazzaropi

Diálogos: Renato Bruno

Montagem: Mauro Alice

Ass.: Ademir Francisco

Laboratório: Rex Filme S/A; Odil Fonobrasil

Música: Hector Lagna Fietta

Diretor de Fotografia: Pio Zamuner

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Rodados nas cidades: Taubaté, Rio de Janeiro (Brasil)

Bariloche e Buenos Aires (Argentina)

26) *PORTUGAL MINHA SAUDADE*

Duração: 1h41min

Ano: 1973

Colorido

PAM Filmes Ltda.

Elenco:

Gilda Valença, Pepita Rodrigues, Dina Lisboa, Ana Luiza Lancaster, Elizabeth Hartmann, Fausto Rocha Jr., David Neto, Jair Talarico, Paulo Aguilar, Jorge Pires, Rutenes Martins, Jefferson Barbosa, Jesuíno Gabriel, Augusto C. Ribeiro, Benedito Martins, Joaquim Martins

Elenco Português:

Adelaido João, Julio César, Marília Gama

Canções:

“Fim do ano”

“Eu sou assim”

“Mangueira minha madrinha”

“Portugal minha saudade”

Ficha Técnica:

Maquiagem e Pentados: Inajá Viana

Cenografia: Pedro Luiz Nobile

Técnico de Som: Romeu Quinto Jr.

Microfonista: Jair Garcia Duarte

Fotografia e Câmera: Pio Zamuner

Assistentes: Rubens Eleutério e Virgílio Roveda

Ass. de Direção: Luiz Gonzaga

Continuidade: Célia Maria Padilha

Chefe Eletricista: Sérgio Warnowsky

Eletricistas: José Savani, Benedito Domingues, Pedro Kopchak, Rubens Rodrigues

Oliveira, Valentim Dias Galvão, Jair Luiz Godoy

Maquinista: Guido José da Silva

Letreiros: Everalvio de Jesus

Equipe de Produção: Carlos Garcia, João Batista de Souza, Carlos Augusto Gallo

Fonógrafo de cena: José Mauro Ferreira

Argumento: Amácio Mazzaropi

Montagem: Ademir Francisco

Músicas, Arranjos e Regência: Hector Lagna Fietta

Colaboração: Manuel Marques

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Laboratório: Rex Filme S.A.

Som: Odil Fosobrasil

Rodado nas cidades de:

Taubaté e Pindamonhangaba (Brasil)

Lisboa, Coimbra, Fátima (Portugal)

27) O JECA MACUMBEIRO

Duração: 1h28min

Ano: 1974

Colorido, em Eastamancolor

PAM Filmes Ltda.

Elenco:

Joffre Soares, Gilda Valença, Selma Egrei, Ivan Lima, José Mauro Ferreira, Maria do Rocio, Jair Talarico, Felipe Levy, José Velloni, Araken Saldanha, Pirolito, Netinho, Aparecida de Castro, Broto Cubano, Lana Campos, Rose Garcia, Cangaceiro, Benedito Claudio da Costa, Augusto Cesar Ribeiro

Ficha Técnica:¹¹⁴

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Amácio Mazzaropi

Fotografia: Pio Zamuner

Produção: Amácio Mazzaropi

Sonografia: Flávio B. Correa

Montagem: Inácio Araújo

Cenografia: José^a Vieira

Música: Hector Lagna Fietta

Canções:

“Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, canta Mazzaropi

“Tocando a Boiada”, de Mazzaropi, cantam Miltoninho e Messias

“Lavadeiras do Amor”, de Hector Lagna Fietta e Carlos Cesar

O filme foi produzido na Fazenda Santa, em Taubaté, interior de São Paulo

28) *JECA CONTRA O CAPETA*

Duração: 1h37min

Ano: 1975

Colorido

PAM Filmes Ltda.

¹¹⁴ Não consta no vídeo. Retirada integralmente do site museumazzaropi.com.br.

Elenco:

Geny Prado, Roberto Pirillo, Rose Garcia, Néa Simões, Leonor Navarro, Macedo Netto, Jorge Pires, Cavagnolli Netto, Carlos Garcia, Jair Talarico, Ruy Elias, Aparecida de Castro, José Velloni, José Mauro Ferreira, Luiz Carlos de Oliveira, Almerinda dos Santos, Peter Pan, Elcio Rosa, Agner, Wander

Canção:

“Inspiração do Jéca”, de Mazzaropi, Antonio dos Santos e Hector Lagna Fietta, canta Mazzaropi

Tema: “Balada para um morto”, de Hector Lagna Fietta

Ficha Técnica:

Diretor de fotografia e câmera: Pio Zamuner

Música e Regência: Hector Lagna Fietta

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Pio Zamuner e Gentil Rodrigues

Assistentes de Câmera: Virgilio Roveda, Necanor de Oliveira

Eletricista-Chefe: Oswaldo Leonel, Pedro Kopchak, José Dias, Wilson Louzada, Nilson de Oliveira, José Carlos Lampa, sergio Dias

Maquinista-chefe: Antonio Ravagnoli

Assistente de direção: José Adalto Cardoso

Maquiagem: Nena Viana

Continuidade: Marta Salomão Jardim

Técnico de Som: Ubirajara de Carvalho

Microfonista: Norival G. de Moura

Diretor de Produção: Carlos Garcia

Auxiliar: Carlos Augusto Gal

Montagem: Walter Vanni

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Laboratórios: Rex Filme S.A.

Som: Kino-Som

Rodado nos estúdios da PAM Filmes em Taubaté – São Paulo

29) *JECÃO...UM FOFOQUEIRO NO CÉU*

Duração: 1h32min

Ano: 1977

Colorido

PAM Filmes Ltda.

Elenco:

Geny Prado, Edgard Franco, Elizabeth Hartmann, Gilda Valença, Augusto Cesar Ribeiro, Denise Del Vecchi, Rose Garcia, Dante Ruy, Paulo Castlli, João Paulo, Leonor Navarro, André Luiz Toledo, José Velloni, Pirolito, Paschoalim, Aron Jaffe, Oswaldo do Carmo, Jesuino G. dos Santos, Paulo Celso Toledo, Luiz Alberto Baños, Benedito Martins, Laudelino Teixeira, Sérgio Luiz Carvalho, Aparecido Ferrari, Cecilio de Oliveira, Berenice Dias Beline, Genésio de Carvalho, Argeu Ferrari, Benedito Francisco Soares, Carlos Garcia

Números Musicais:

“Carimbó no céu”, letra e música de Jerusalém, canta Mazzaropi

“Bailando no Inferno”, música de Hector Lagna Fietta, coreografia: Ismael Guiser

Ficha Técnica:

Argumento e diálogos: Amácio Mazzaropi

Diretor de Fotografia e Câmera: Pio Zamuner

Assistentes de câmara: Virgilio Roveda, Luiz Rossi Neto

Técnico de som: Ubirajara Cavalho e Castro

Microfonista: Norival Gonçalves Moura

Chefe-eletricista: Oswaldo Leonel

Eletricistas: Antonio Ravagnoli, Nilson de Oliveira, Wilson Louzada, Sergio Carvalho
Dias, Pedro Kopchak

Maquiagem: Nena Vianna

Continuidade: Suely Ueda

Fotógrafo de Cena: Virgilio Roveda

Ass. de Direção: Luiz Castillini Fo.

Diretor de Produção: Carlos Garcia

Auxiliares: José Carlos Lampa, José Onofre de Oliveira

Montagem: Mauro Alice

Direção Musical, Composição e Regência: Hector Lagna Fietta

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Laboratório: Revela S/A (Laboratório Cinematográfico)

Som: Odil Fonobrasil

Rodado nos estúdios da PAM Filmes em Taubaté – S.P.

30) *JECA E SEU FILHO PRETO*

Duração: 1h43min

Ano: 1977

Colorido

PAM Filmes Ltda.

Elenco:

Geny Prado, Yara Lins, Carmem Monegal, David Neto, Elizabeth Hartmann, Joanes Dandaro, Leonor Navarro, Denise Assunção, Henricão, Everaldo Bispo, Jair Talarico, André Luiz Toledo, James Lins, Rose Garcia Carlos Garcia, José Velloni, Gilda Valença, Walter Mendonça, Cris, Augusto Cesar Ribeiro, João Paulo, José Luiz de Lima

Ficha técnica:

Direção de Fotografia e Câmera: Pio Zamuner

Ass.: Virgílio Roveda e Nicanor de Oliveira

Som: Norival Gonçalves

Microfonista: Luiz Kosamekinas

Maquiagem: Nena Vianna

Continuidade: Cristina Santel

Chefe Eletricista: Antonio Ravagnoli

Eletricistas: Guido José da Silva, Sérgio Carvalho Dias, Amauri Fonseca, Rafael Bastos Silva

Maquinista: Agenor José dos Reis Filho

Direção musical, composição e regência: Hector Lagna Fietta

Argumento: Amácio Mazzaropi

Colaboração: Rajá de Aragão

Montagem: Milton Francisco da Silva e Walter Vani

Cenografia e bailados: Ruslan Gawriljuk

Diretor de Produção: Carlos Garcia

Direção: Pio Zamuner e Berilo Faccio

Números Musicais:

“Despertar do Sertão”, de Elpídio dos Santos e Pádua Muniz, canta Mazzaropi

“Maria do Mar”, de Gilda Valença e Fernando Sanxo, canta Gilda Valença

Laboratório: Revela S/A 9lab. Cinematográfico)

Som: Odil Fonobrasil

Rodado nos estúdios da PAM Filmes, Taubaté, S.P.

Exteriores Rodados na cidade de São Luiz do Paraitinga – S.P.

31) A BANDA DAS VELHAS VIRGENS

Duração: 1h45min

Ano: 1979

Colorido

PAM Filmes

Elenco:

Geny Prado, Heloisa Raso, Cristina das Neves, Aparecida Baxter, Gilda Valença, Denise

Assunção, Guiomar Pimenta, Rose Garcia, Lélia Barros A. Pereira, Renato Restier, André

Luiz de Toledo, Marcos Wainberg, Felipe Levy, Paulo Pinheiro, Will Damas, José Velloni,

Péricles Campos, Augusto Cesar Guará, Edson Gallo, Toni, Antonio Rod, José Luiz Lima,

Leonardo Camillo, Arcílio Custódio, Crisógenes Pinheiro Faria, Douglas Tadeu, José Minelli Filho, Carlos Garcia Júnior, Eliseu Tinonin, Rennan Kleber, Roberval de Paula

Ficha Técnica:

Diretor de Fotografia: Pio Zamuner

Assist.: Virgílio Roveda, Luiz Antonio de Oliveira

Continuidade: Marta Salomão Jardim

Chefe-eletricista: Pedro Kopchak

Maquinista: Agenor José dos Reis Fo.

Eletricistas: Nilson de Oliveira, Rafael bastos da Silva, Guido José da Silva, Francisco Aurélio Pontes

Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Amácio Mazzaropi e Rajá de Aragão

Som: Norival Gonçalves de Moura

Microfonista: Luiz Carlos de Oliveira

Maquiagem: Mario Lúcio Teixeira

Direção musical, composição e regência: Hector Lagna Fietta

Coreografia e bailados: Ruslan Gawriljuk

Diretor de produção: Carlos Garcia

Ass. de Direção: Vicente Viney

Montagem: Walter Wani

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Número Musical:

“Alegria de Viver”, toada de Hector Lagna Fietta e Juvenal Fernandes, canta Mazzaropi

Laboratórios Revela S/A; Odil fonobrasil

Rodado na cidade de Ubatuba e nos estúdios da PAM FILMES em Taubaté

32) O JECA E A ÉGUA MILAGROSA

Duração: 1h46min

Ano: 1980

Colorido

PAM FILMES

Elenco:

Turíbio Ruiz, André Luiz de Toledo, Vítor Branco, José Velloni, Pírolito, Gilda Valença, Geny Prado, Guiomar Pimenta, Marcia Deffonso, Marly Franco Monteiro, Paulo Pinheiro, Galampito, Will Damas, Franco Alves Monteiro, Augusto César Ribeiro, Francisco Negrini, Roberval de Paula, Crisógenes Faria, Francisco Tadeu Alves Barros, Luiz Ricardo Monteiro, José Minelli Filho., Carlos Anibal¹¹⁵ (Júlio César), Elcio Roso

Ficha Técnica:

Diretor de Fotografia: Pio Zamuner

Assist.: Virgílio Rovedo e Antonio Francisco Rovagnoli

Continuidade: Marta Salomão Ardini

Chefe Eletricista: Pedro Kopchak

Maquinista: Nilson de Oliveira

Eletricistas: Rafael Bastos da Silva, Sérgio Carvalho Dias, Guido José da Silva, Wilson da Silva Louzado

¹¹⁵ Esse nome não aparece no site museumazzaropi.com.br, o que nos causa dúvida se é o nome artístico de Júlio César ou se ocorre o contrário, pois na fita parecem se referir à mesma pessoa.

Argumento: Amácio Mazzaropi

Baseado em uma história (ilegível) de Francisco Ferdinando de Carvalho Menezes

Roteiro de Kleber Afonso (ilegível)

Diálogos: Amácio Mazzaropi

Produtores: Carlos Garcia e André Luiz de Toledo

Som: Norival Gonçalves de Moura

Microfone: Nivaldo Gonçalves de Moura

Maquiagem: Nena Viana

Direção Musical, composição e regência: Hector Lagna Fietta

Montagem: Walter Wann

Assistente: Valmir Dias

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Números Musicais:

“Minha Toada”, de Lolores Duram e Edson França, canta Mazzaropi

“Sertão em Flor”, de Crisostomo Faria, cantam Danilo e Daniel

Laboratório Revela S/A

Som: Stopsom Ltda.

Rodado nos estúdios da PAM FILMES, TAUBATÉ, S.P.

Exteriores rodados em Tremembé, S.P.

FONTES:

a) Os filmes:

01- “Sai da Frente” (1.951)

- 02- "Nadando em Dinheiro" (1.953)
- 03- "Candinho" (1.953)
- 04- "O Gato de Madame" (1.954)
- 05- "A Carrocinha" (1.955)
- 06- "Fuzileiro do Amor" (1.955)
- 07- "O Noivo da Girafa" (1.956)
- 08- "Chico Fumaça" (1.956)
- 09- "Chofer de Praça" (1.958)
- 10- "Jeca Tatu" (1.959)
- 11- "As Aventuras de Pedro Malasartes" (1.960)
- 12- "Zé do Periquito" (1.960)
- 13- "Tristeza do Jeca" (1.961)
- 14- "Vendedor de Lingüiça" (1.961)
- 15- "Casinha Pequeninina" (1.962)
- 16- "O Lamparina" (1.963)
- 17- "Meu Japão Brasileiro" (1.964)
- 18- "O Puritano da rua Augusta" (1.965)
- 19- "O Corinthiano" (1.966)
- 20- "O Jeca e a Freira" (1.967)
- 21- "No Paraíso das Solteironas" (1.968)
- 22- "Uma Pistola para D'Jeca" (1.969)
- 23- "Betão Ronca Ferro" (1.970)
- 24- "O Grande Xerife" (1.971)

- 25- “Um Capira em Bariloche” (1.972)
- 26- “Portugal...minha Saudade” (1.973)
- 27- “O Jeca Macumbeiro” (1.974)
- 28- “O Jeca contra o capeta” (1.975)
- 29- “Jecão... um Fofoqueiro no Céu” (1.977)
- 30- “Jeca e seu filho preto” (1.977)
- 31- “A Banda das Velhas Virgens” (1.979)
- 32- “O Jeca e a Égua Milagrosa” (1.980)
- b) O site:* WWW.museumazzaropi.com.br

BIBLIOGRAFIA:

RODRIGUES, Carlos Roberto, e SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de. Mazzaropi: A imagem de um caipira. SESC, São Paulo, Junho, 1994.