

Campus “José Santilli Sobrinho”

Danielle Malaguti dos Santos

Fernando Amancio Reis de Lima

Orientadora: Prof.Dra. Elizete Mello da Silva

MAZZAROPI: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Assis – SP

2009

Danielle Malaguti dos Santos

Fernando Reis de Lima

## MAZZAROPI: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Trabalho de Conclusão de Curso em Publicidade e Propaganda, apresentado ao Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis IMESA/FEMA – Fundação Educacional do Município de Assis.

Orientadora: Prof. Dra. Elizete Mello da Silva

Assis-SP

2009

## DEDICATÓRIA

Com esse trabalho encerro meu sonho de cursar uma faculdade e completo mais uma etapa da minha vida, sendo ciente de todo valor de tudo que conquistei nestes quatro anos de estudos.

Ofereço este trabalho primeiramente a Deus, por ter me dado saúde e uma Família maravilhosa. Aos meus pais Cristina e Antônio Carlos que com muita garra e trabalho conseguiram que eu pudesse chegar aonde eu cheguei; obrigada por tudo.

Dedico também com muito carinho ao meu amigo Fernando, meu fiel amigo e parceira em tudo, a Orientadora “Dedé”, uma pessoa muito bacana, pessoas que foram muito importantes nessa reta final, valeu!

Ao meu namorado Diego, pelas facilitações, paciência e carinho que eu tanto precisei e as minhas amigas Priscila e Lilian que são especiais e que sempre correram junto comigo. Obrigada

***Danielle Malaguti dos Santos***

## DEDICATÓRIA

Assim como minha parceira dedico esses quatros anos de estudos, primeiramente a Deus, por ter me abençoado, me dado saúde, discernimento, força de vontade, paciência, por ter posto em minha vida pessoas maravilhosas, minhas grandes amigas, Danielle, Priscila, Lilian às quais também dedico meu trabalho.

Dedico também a minha orientadora, ela que me ajudou a me tornar o que sou agora.

Dedico ainda à minha família, a base de tudo o que sou, ao meu pai José Amâncio de Lima em especial, pois tenho certeza que com essa minha conquista estarei realizando seu sonho.

***Fernando Amâncio Reis de Lima***

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar devemos muito ao que o curso pôde nos proporcionar, graças a ele hoje podemos ter uma chance a mais no mercado de trabalho, e também ter guardado em nossas mentes a amizade e o carinho das pessoas que passaram por nossas vidas nesses quatro anos.

Gostaríamos de agradecer imensamente a atenção da nossa orientadora Professora Elizete Mello, que se dispões a nos encontrar todas as vezes que foi necessária.

A nossa banca que de uma forma ou de outra deu uns puxões de orelha, que foram muito válidos para o nosso trabalho.

Aos nossos amigos de sala que são inesquecíveis especialmente a Lilian e a Priscila que agüentaram nosso estresses.

A todos que se disponibilizaram a responder as questões da nossa Pesquisa de Campo.

E por fim, mais não menos importantes, nossos pais, irmãos, amigos e namorados, o nosso muito obrigado e se divirtam com o nosso trabalho.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura I:</b> Transmissor de Imagem de Telão de Cinema..... | 08 |
| <b>Figura II:</b> Mazzaropi em Pintura.....                    | 26 |
| <b>Figura III:</b> Mazzaropi no Vasco da Gama.....             | 26 |
| <b>Figura IV:</b> Mazzaropi com cara de assustado.....         | 26 |
| <b>Figura V:</b> Mazzaropi em preto e branco.....              | 26 |
| <b>Figura VI:</b> Uma mistura de Pessoas em uma só foto.....   | 37 |
| <b>Figura VII:</b> Mazzaropi Jovem.....                        | 37 |

## LISTA DE TABELAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Tabela I:</b> Perfil do Público..... | 46 |
| <b>Tabela II:</b> Escolaridade.....     | 47 |
| <b>Tabela III:</b> Profissão.....       | 48 |
| <b>Tabela IV:</b> .....                 | 49 |
| <b>Tabela V:</b> .....                  | 50 |

## LISTA DE GRÁFICOS

|  |    |
|--|----|
| <b>Gráfico I:</b> Perfil do Público..... | 47 |
| <b>Gráfico II:</b> Escolaridade.....     | 48 |
| <b>Gráfico III:</b> Profissão.....       | 49 |
| <b>Gráfico IV:</b> Memória.....          | 50 |
| <b>Gráfico V:</b> Filmes.....            | 51 |



## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| Introdução.....  | 13        |
| <b>Capítulo I: História do Cinema.....</b>                                   | <b>14</b> |
| 1.1: Origem do Cinema.....   | 15        |
| 1.2: Após a invenção dos irmãos Lumiere.....                                 | 15        |
| 1.3: Avanços da indústria cinematográfica.....                               | 20        |
| 1.4: Cinema novo (anos 50 e 60).....   | 25        |
| 1.5: Da crise a retomada.....  | 29        |
| <b>Capítulo II: Mazzaropi.....</b>   | <b>33</b> |
| 2.1: Biografia.....  | 34        |
| 2.2: Movimento Artístico.....  | 36        |
| 2.3: Teatro, o rádio e a TV.....   | 38        |
| 2.4: O Cinema (filmografia).....   | 40        |
| <b>Capítulo III: Mazzaropi: A construção de uma identidade Nacional.....</b> | <b>44</b> |
| 3.1: Identidade Nacional.....  | 45        |
| 3.2: Introdução.....   | 46        |
| 3.3: Objetivos Gerais.....   | 47        |
| <b>3.4: Metodologia da Pesquisa de Campo.....</b>                            | <b>48</b> |
| 3.5: Tabulação de Análise de Dados.....                                      | 48        |
| 3.5.1: Perfil do Público.....  | 48        |
| 3.5.2: Escolaridade.....   | 49        |

|  |           |
|--|-----------|
| 3.5.3: Profissão.....                  | 50        |
| 3.5.4: Memória.....                    | 51        |
| 3.5.5: Filmes.....                     | 52        |
| <b>Considerações Finais.....</b>       | <b>53</b> |
| <b>Referências bibliográficas.....</b> | <b>54</b> |
| <b>Anexos.....</b>                     | <b>55</b> |
| Anexo I.....                           | 56        |
| Anexo II .....                         | 57        |

## RESUMO

Amacio Mazzaropi foi o grande precursor da chanchada no país, muito talentoso em todas as áreas que trabalhou circo teatro, radio televisão e especialmente, o cinema. Esta pesquisa demonstra que seus personagens constituíram a identidade nacional por resgatar a história dos próprios telespectadores, retratando suas culturas e o modo de vida de um povo humilde e trabalhador. Características que marcaram o imaginário popular demonstrando que os mesmos ainda estão vivos na memória de seus fãs.

**Palavras chave:** 1 Mazzaropi, 2 cinema, 3 identidade cultural

## ABSTRACT

This document intend to prove, by facts and during Amancio Mazzaropi's life, his characters build up the national identity to rescue his watchers' history. He was a great forerunner of "chanchada" in this country and he was very talented in every area where he have worked: circus, theater, radio, television and at last in the cinema. He portrayed the watchers' cultures and the ways of life of a humble, worker, honest and hopeful people who don't dishearten in the presence of their difficulties.

**Key works:** 1 Mazzaropi, 2 Cinema, 3 Identity culture

## Introdução

O presente trabalho teve como proposta analisar a figura de mazzaropi, o Jeca, como um produto de massa, ícone da evolução do cinema em sua época.

Nesta perspectiva o texto foi dividido em três partes:

No capítulo primeiro abordamos a história do cinema, já centrando Mazzaropi, como precursor desse movimento, que foi o cinema novo.

Já a segunda parte estará focada na biografia de Mazzaropi, e como ele, se fez como um produto com seu personagem.

O terceiro capítulo sinaliza a pesquisa de campo, e com os resultados obtidos, pelo questionário, comprovaremos nosso trabalho, desvendando a figura do Jeca, que conquistou milhares de espectadores, em uma época em que o nosso cinema estava arruinado. E trazendo à tona o grande publicitário e visionário de sua época, além de outros talentos que Amácio Mazzaropi cultivava.

Neste sentido, foi focado, Mazzaropi como uma identidade Nacional, concentrando o estudo de seus personagens e o que significou para as pessoas.



fonte: { [www.redejovem.org.br/cgl/cgllua](http://www.redejovem.org.br/cgl/cgllua) }

## Capítulo I: História do Cinema

*O termo deriva da palavra grega kinema que significa movimento, tendo sido adaptada como referência às “imagens em movimento”. Na Europa, o termo é utilizado de uma forma mais genérica, inclusive como o local onde são exibidos os filmes, enquanto nos Estados Unidos, tem uma conotação mais elitista, reservada ao público das classes mais favorecidas.*

## **1.1: Origem do Cinema**

Desde seu nascimento, o cinema foi alvo de experimentações das mais diversas possíveis, fossem elas relativas às possibilidades de artimanha do dispositivo câmera ou relativas à construção do espaço e da temporalidade separados à seqüência de cenas, estivessem elas ligadas a elementos como roteiro ou atuação cênica.

A personalidade dos produtores de cinema proporcionou o aparecimento de algumas escolas fílmicas que se compõe desde o cinema expressionista alemão até as tentativas surrealistas francesas, desde o classicismo norte-americano até o construtivismo russo, dentre outras importantes criações e maneiras de se fazer cinema.

É bem nítido que recursos próprios de cada uma dessas Escolas são utilizadas por outras, estando instalado o eterno jogo da junção entre informações de diferentes universos. Porém, esse exercício não disfarçou os motivos básicos de nenhuma dessas escolas, muito embora em seu interior o fórum de debates de caráter conceitual esteja em constante pulsação, do qual, em algumas ocasiões, sucede a constituição de novos estilos, ou até mesmo de novas Escolas.

## **1.2: Após a invenção dos irmãos Lumiere**

A partir da invenção do cinetoscópio, os irmãos Auguste e Louis Lumière idealizam o cinematógrafo em 1895. O aparelho – uma espécie de ancestral da filmadora – é movido à manivela e utiliza negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento, tornando possível a projeção das imagens para o público. O nome do aparelho passou a identificar, em todas as línguas, a nova arte (ciné, cinema, kino etc.).

Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) nascem em Besançon, na França. Filhos de um fotógrafo e proprietário de indústria de filmes e papéis fotográficos, eram pouco conhecidos no campo das pesquisas fotográficas

até 1890. Após freqüentarem a escola técnica, fizeram vários estudos sobre os métodos fotográficos, na fábrica do pai, até chegarem ao cinematógrafo. Louis Lumière é o primeiro cineasta a fazer documentários curtos. Seu irmão Auguste participa das primeiras descobertas, dedicando-se depois à medicina.

Curto documentários e ficções são os primeiros gêneros do cinema. O estilo cinematográfico vai aumentando e se desenvolvendo, criando estruturas e narrativas. Na França, na primeira década do século XX, são filmadas peças de teatro, com grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913 aparece com Max Linder – que mais tarde inspiraria Chaplin –, o primeiro tipo comédia e, com o Fantômas, de Louis Feuillade, o primeiro seriado policial. A produção de comédias fica intensa nos Estados Unidos e chega à Inglaterra e Rússia. Na Itália, Giovanni Pastrone realiza superproduções poéticas, como Cabíria, de 1914.

Neste período no Brasil, Mazzaropi descobriu o teatro, espectador numera um de Taubaté, assistia às peças que se apresentava no Polytheama. Nessa época as peças teatrais que percorriam o interior ligavam-se a duas tradições: a urbano-carioca e a ítalo-brasileira. A primeira era a comédia de costumes, cuja popularidade em São Paulo cresceu muito durante a década de 1910. Havia nessa tradição a forte presença do caipira como uma das figuras principais dos enredos. As peças eram transmitidas por Companhias como a Cia. A outra tradição teatral era a ítalo-brasileira, encaixada por Nino Nello das quais origens substituíam ao movimento Filodrammatici, movimento artístico teatral inventado em São Paulo- mais fortemente na capital, pelos os imigrantes italianos do final do século XIX e início do XX.

O final da década viria a ser marcada por um dos mais importantes acontecimentos da história do cinema: a exibição do primeiro filme sonoro. Embora as experiências de Thomas Edison, foi a pequena empresa Vitaphone (criada pela Warner Bros. e pela Wester Electric) a fazer um sistema eficaz e a produzir as primeiras curtas-metragens sonoras em 1926 e um ano mais tarde a primeira longa-metragem sonora: The Jazz Singer, realizada por Alan Crosland e interpretação de Al Jolson.

Os filmes sonoros foram um sucesso instantâneo e por volta do final da década, perto de metade das salas de cinema americanas estavam preparadas para



exibir filmes sonoros. Apesar do seu sucesso, o som levou à ruína de alguns atores: uns não tinham a voz mais indicada para o novo registro cinematográfico, outra, como Mary Pickford, não conseguiu fugir à imagem que construíram durante a era do mudo e retiraram-se.

*“Amácio assistia todas as apresentações de bandas e de circos e, em 1927, 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 1931, 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” o cômico caipira Mazzaropi”. (SOUZA e RODRIGUES, 1994,p. 12).*

Em Taubaté, em 1932 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.

Anos mais tarde, Mazzaropi estaria entrando na famosa Troupe de Olga Crutt, onde teve a oportunidade de mostrar seu talento dramático, fazendo o povo rir e chorar, em um estilo que marcou toda sua obra. Nesse tempo 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: Troupe Mazzaropi, convencendo seus pais a abandonarem o comércio.

Nesse meio tempo, o avanço do cinema estrangeiro no Brasil durante as décadas de 30 e 40 contribuiu decisivamente para a menor quantidade de teatros existentes. Vários deles foram adaptados para a exibição de filmes, já que a nova arte era muito mais lucrável que o teatro, tamanha a sua popularidade e, com a mais recente inovação do cinema, o cinema sonoro, nem mais as casas reservavam espaço para a acolhida às Troupes e as companhias cênicas.

Fundava-se a era dos Pavilhões, a era do chamado Teator Emergente, criado por Nino Nello e Daniel Berardes, como saída para a sobrevivência do teatro popular. Já que os atores não tinham onde encenar (pois os teatros que sobreviviam

era poucos, ou longes como o caso do Teatro Municipal de São Paulo) era necessário, como se dizia na época, “mambembar”.

Os Pavilhões eram montados de cidade em cidade, conforme a notícia das apresentações. No terreno alugado pela companhia, durante algumas semanas e meses, erguia-se a estrutura de zinco, dentro do 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 anos em uma mesma cidade. É o exemplo citado por Walter Almeida, integrante do famoso Circo-Teatro Irmãos Almeida, que conheceu de perto Mazzaropi. Em entrevista diz que a sua Cia. chegou a ficar por dois anos contínuos em Campinas e um ano seguidos, em Santos (entrevista de Heitor Barsalini).

“O primeiro pavilhão que Mazzaropi fundou foi em Jundiaí, Estado de São Paulo, em 1935, onde teve a oportunidade de aprimorar sua personagem caipira”. (SOUZA, 2000, p.14).

Com o adiantamento do capitalismo desunia o modo de vida tradicional, criando novos comportamentos e relações particulares.

A economia gerada entre 30 e 60 é que virão conciliar cidades caracteristicamente urbano-capitalista. Até 30, pessoas que moravam na cidade mantinham culturas rurais, além de sua origem ser rural, a origem da própria cidade também era. Entre 30 e 60, essa população viveu mais intensamente que antes, o bruto segmento de transformações sociais, sendo natural, ainda era resistente a essas transformações, na tentativa de sustentar sua antiga personalidade, pois era nela que as pessoas ainda se reconheciam.

Desde então o estilo caipira acabou sendo escolhido, nessa filmografia, por críticos de cinema da época, para representar a nacionalidade. O nacional apresenta como sinônimo de rural, de puro, daquilo que se deve ser mantido; e o novo, moderno, ao contrario, é tudo aquilo que corrompe e destrói.

Formaram-se, duas direções cinematográficas opostas. A que reconhece no sertão e na natureza o verdadeiro Brasil, e a que vê nesses recursos um profundo atraso, mostrando grande felicidade frente à urbanização.

Entre 50 e 60, parece haver uma qualidade maior entre os cineastas, em imaginar o sertão como infeliz e a cidade como agressiva. Isso se deve certamente por causa da pobreza das comunidades rurais em prejuízo do avanço do capitalismo, e a humildade de um assalariado em constituição a uma burguesia urbana.

O Jeca de Mazaropi vem essencialmente de encontro a esse momento histórico que vive o Brasil: é o pobre e “puro” matuto, obrigado a trabalhar com as diferenças e dificuldades para vencer na vida, de encontro com o desumano sistema capitalista que a ele se impõe.

Ao criar o personagem do caipira, Mazaropi dá um novo vigor a tradição da cultura brasileira, mas não de uma forma íntegra, pois o tempo todo inventa e reinventa sua inserção nas mudanças sociais de cada década.

“O personagem é um consciente agente social, inserido em determinado contexto socioeconômico, que convive com situações impostas pelo sistema capitalista, mas que, como o caipira, rejeita seus fundamentos, ou seja, convive com as ligações econômicas sem estragar seus valores tradicionais de honestidade e solidariedade, gerando um jeito próprio de sobreviver às amarguras impostas pela sociedade e, ao final de cada filme, vencendo à sua maneira”. (CANDIDO, 1987),

Ícone das raízes, origens dos cidadãos brasileiros, sobretudo paulista, Mazaropi estabelecia, com genialidade, as angústias de uma população em eterno processo de resistência e transformações econômicas, sociais, políticas, intelectuais e culturais, para a paz e o riso, da alegria e da felicidade, que somente os efeitos da comédia de seus personagens podiam gerar.

### 1.3: Avanços da indústria cinematográfica

Através da PAM (Produções Amácio Mazzaropi) Filmes efetivaram a produção de vários filmes, cristalizando a figura do personagem do caipira em um contexto de urbanização e de crescimento industrial pelos quais o Brasil passava, conquistando um público, na década de 1970, de 3.500.000 pessoas por filme, (BARSALINI, 2002) o que ainda hoje é um número muito difícil de ser alcançado.

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

O estilo criado pela Escola da Narrativa Clássica, tendo em vista ser ele a base da produção de Mazzaropi e, naturalmente, dos produtores brasileiros que o antecederam e de quem herdou grande parte dos recursos de que se aproveitou para produzir seus filmes.

“O Classicismo Narrativo, como o próprio nome já diz, tem por base a ficção. É preciso a existência de personagens e de uma história que as envolva. Através da formação de um espaço e um tempo coerentes com a seqüência narrativa, o cinema clássico tem por objetivo transmitir a emoção no espectador, de modo que o mesmo “grude no texto” ou, em outras palavras, “vivo o filme”, passe a viver o filme como se estivesse dentro da história. Se o filme é de terror, o espectador deve sentir medo; se de suspense, apreensão; se cômico, o espectador deve rir, e assim por diante”. (BARSALINI, 1998)

A identificação daquele que assiste ao filme, com os personagens, é a consequência natural da utilização de uma série de formas diferentes como: a alternância (que estabelece uma simultaneidade na história, configurando-se na montagem paralela -, é o “enquanto isso...”, ou seja, fala de uma história que ocorre junto a outra, - enquanto a personagem A faz tal coisa, a B faz outra); o olhar fora de campo (o ator nunca olha para a câmera, evitando o olhar direto para o espectador, fechando-se completamente ao universo da narrativa); a decomposição (as imagens são cada vez mais separadas, tendo-se, por exemplo, em uma cena cujo núcleo causador da empatia no espectador é o risco de um assassinato, o foco exclusivo de

um revólver); e o *raccord* (técnica que garante a continuidade da narrativa).A comédia gera o riso ao criar situações engraçadas. Para isso, o argumento deve ser sugestivo e o roteiro adequado.

“Em 1920, lançava uma revista de cinema chamada Cinearte, que oferecia o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira nos modelos americanos”. (VIEIRA, 1930, p. 32).

Reproduzimos, abaixo, trecho transcrito no texto “A Chanchada e o Cinema Carioca”, de João Luiz Vieira, que demonstra nitidamente a mentalidade editorial da revista:

“Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentário, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se, é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática.” (Revista Cinearte, 1929, p. 28).

Deste modo, tentava-se adquirir no Brasil uma verdadeira indústria cinematográfica, nos moldes norte-americanos que, além de adotar o agitado ritmo industrial do modo de produção de Hollywood, copiassem as regras ditadas pela Escola da Narrativa Clássica (tradição legitimamente norte-americana).

Em 1930 foi firmado a Cinédia, e que alguns anos depois se juntarão a Brasil Vita Filme, a Sonofilmes, a Pan-América Filmes e a Régia Filmes (que têm curta duração), e a famosa Atlântida. Produtoras, tanto de curta-metragens de estilo jornalístico, como de filmes de ficção, são especialmente a Cinédia, e a Atlântida, as maiores responsáveis pela produção de chanchadas.

Entrando na visão otimista e ambiciosa da Revista Cinearte, essas produtoras guardaram recursos financeiros o bastante para a construção de um parque cinematográfico satisfatório para a realização de filmes de ficção nos modelos hollywoodianos.

Além disso, aproximaram-se de alguns personagens nacionais com referenciais de qualidade técnicas compatíveis com uma produção de padrão internacional, como Humberto Mauro, Otávio Gabus Mendes e Anselmo Duarte.

Porém, não deixou de surgir problemas de ordem técnica e tecnológica. O material de produção era todo importado e muito caro, a concorrência dos filmes norte-americanos invencível, e a distribuição dos filmes nacionais completamente dependentes do know-how das empresas norte-americanas, “o que chegava a custar 60% de toda a bilheteria obtida pelo filme”. (BARRO HUMANO, 1929) Além disso, não tínhamos tradição técnica de produção, e nem cênica de atuação em cinema. Para ter uma idéia, no primeiro filme brasileiro feito no modelo de produção hollywoodiano, apenas duas atrizes, do elenco composto por dez atores, já haviam participado de outros filmes.

“Pode-se dizer que, na verdade, as deficiências tecnológicas, técnica e cênica são irmãs gêmeas da História do Cinema Brasileiro”. (BARSALINI, S/D).

Produção de padrão internacional, unido ao método de produção fílmica nos modelos do cinema clássico é, no Brasil, a falta de recursos tecnológicos que batem com essa produção, e de pessoas qualificadas. Dessa forma, o cinema nacional de jeito hollywoodiano entregou-se, desde sua origem aos quadros do teatro burlesco, do circo, das revistas e do rádio. Assim, partiram para o cinema, nome como Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Carmem Miranda, Genésio Arruda e Amácio Mazzaropi (estes dois atuaram no cinema paulista). Vozes maravilhosas como a de Vicente Celestino, Francisco Alves e Silvio Caldas tornaram-se indispensáveis para essas produções.

Brota então um estilo muito brasileiro de se fazer cinema clássico: a chanchada, que é a fase de ouro da comédia nacional. Com opiniões bastante simples e roteiros pouco firmes, as chanchadas são filmes essencialmente musicais, que ganham o caráter cômico ao fazerem um verdadeiro desenho do cinema de Hollywood.

Conforme Rudolf Piper, 1930, apesar de reproduzirem a estrutura narrativa triangular do cinema clássico norte-americano, em que sempre há a mocinha, o galã

e o bandido, atingindo a história no esperado *happy end*, cheia de música, dança e luxo, muitas vezes em cenários de boates (estas, marcas essenciais desse estilo brasileiro, mais propriamente carioca), as chanchadas não reproduzem, em momento algum, o esquema ideológico capitalista junto à produção da indústria filmográfica norteamericana. Seus assuntos, afirma o autor,

“Foram sempre tipicamente nacionais e o enfoque ideológico correspondia ao da média burguesia. Dessa forma, não faziam, e nem poderiam, mais do que aquilo a que a crítica chamava de “filosofia barata”, pois, o que mais atrairia um público semi-analfabeto do que a representação satírica de seu cotidiano? O que mais poderia conduzir esse público a se identificar com o filme, efetivando o objetivo básico do cinema clássico, que a satirização de sua própria vida?” (PIPER, 1930, pp. 28 a 30)

João Luiz Vieira lembra a resposta bem humorada dada pela Atlântida à Vera Cruz, que fez uma crítica ao cinema “popularesco e vulgar” produzido pelas companhias cariocas: a realização do filme CARNAVAL ATLÂNTIDA. Conforme o autor,

“A Atlântida replica aos ataques da companhia paulista “com mais um filme carnavalesco, verdadeiro manifesto prático de uma política mais “realista” para o cinema brasileiro”, centrando sua narrativa “sobre a (im) possibilidade (sic.) de se fazer certo tipo de cinema de qualidade no Brasil, nos termos certamente sonhados pela Vera Cruz”. (VIEIRA, S/D, p. 165)

Afrânio Mendes Catani mostra a não possibilidade de por em prática o “sonho paulista” tão alimentado pela Vera Cruz por motivos de administração completamente inadequada à realidade brasileira, além da baixa renda do consumidor brasileiro e do privilégio das empresas estrangeiras na área de distribuição fílmica.

“Com isso, o que sobrava ao nosso cinema clássico é nada mais que o glamour barato, o falso esquema de produção industrial do tipo hollywoodiana de alta qualidade, aliados, é claro, ao tempero bem brasileiro da satirização do que não se pode ter, através da comédia grotesca e da paródia escachada do cinema norte-americano”.  
(CATANI; RAMOS, S/D)

Na década de 40 e no início de 50, adquiriram grande sucesso no cinema às chanchadas, produzidas por Companhias como a Cinédia, a Brasil Vita Filme, a Sonofilme e a famosa Atlântida, todas fluminenses. Formavam um gênero com vantagem a exposição do glamour, presentes nas casas noturnas cariocas, e os fracos roteiros tinham por fim servir à promoção de nomes de artistas do circo, do teatro, principalmente de teatro e revista, e do rádio. Eram piadas populares à maneira cinematográfica hollywoodiana, com resultados talvez da verificação de nossas impossibilidades em realizar um cinema com materiais técnicos iguais aos norte-americanos, e sátiras aos costumes brasileiros, atravessar sempre por um foco ideológico pequeno-burguês nacional.

Mazzaropi entrou 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 intensamente popular durante esses mesmos anos e as três décadas seguintes, Mazzaropi, com suas características particulares, atingia um grande e fiel público que aumentava continuamente.

“Paulo Emílio Salles Gomes escreveu, em seu livro Trajetória do Subdesenvolvimento, ao referir-se a Mazzaropi: “Durante dez anos foi Mazzaropi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira”. (GOMEZ, 1996, p.79).

Essa entrada nos meios de comunicação de massa e, no plano fílmico, com a chanchada, não tornou pequena a formação do cineasta, não o levou a diminuir seu trabalho aos limites deste gênero. Mazzaropi produziu e atuou no cinema por mais três décadas, além dos períodos das produções da chanchada. No entanto, a influência desse estilo marcou seus filmes posteriores aos dos anos 50, pois ele acrescentava 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.



#### **1.4: Cinema novo (anos 50 e 60)**

O Cinema Novo nasceu em 1952, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Nestes eventos foram discutidas idéias que já tinham começado a crescer nas conversas entre jovens inconformados com a ruína dos grandes estúdios cinematográficos paulistas. De seus desejos de ver um cinema produzido com maior realismo, mais substância e mais barato, inspirado pelo Neo-realismo dos cineastas italianos e pela „Nouvelle Vague“ francesa, surgiu o movimento brasileiro, intitulado Cinema Novo.

Nos anos 50, encontramos um grupo de jovens que começavam a debater a idéia de se fundar um cinema nacional, que concebesse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro, e que futuramente chegaram a desenvolver o Cinema Novo. Porém, os cinemas novistas não foram os primeiros a entenderem a importância de se lutar por um cinema brasileiro forte, com uma linguagem própria. Uma geração anterior (o critério aqui não é de idade, mas de atividade) já tinha começado a se movimentar, no começo da década de 50, uma crítica sobre o cinema brasileiro, diferente daqueles críticos dos anos 30 e 40 que nem sequer contemplar a presença de tal cinema. Essa crítica questionava a submissão do mercado brasileiro aos filmes importados, a dependência do cineasta no Brasil ao modo de se produzir cinema em Hollywood e outros centros mais evoluídos e se iniciou a batalha para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões da cultura brasileira, o que depois foi adotado pelo Cinema Novo. Nem os críticos que os passaram pelos anos, nem os cinemas novistas debatiam mais o conhecimento do povo - assunto quase esgotado pelos modernistas em 1922 -, já estabelecido como uma das classes fundamentais da cultura política da esquerda nacionalista e obtido como um dos principais agentes de transformação da realidade brasileira. Ainda tinha que determinar as características e especificidades daquele povo, trabalho a que se candidataram os criadores do Cinema Novo. O ponto de inicio precisaria ser um aprofundamento na “realidade” sócio-político-cultural brasileira, da mesma forma que o fizera o movimento modernista cerca de trinta anos antes. A identidade do povo e a cultura nacional que desejavam falsificar tinham um forte componente anti-imperialista.

O Brasil era visto como um país colonizado culturalmente e esta característica era muito marcante com relação ao cinema. A idéia de uma cultura colonizada está intimamente subordinada às idéias desenvolvimentistas, então em voga. Em nome do desenvolvimento brasileiro, era preciso mudar uma atitude resignada para com a realidade do país. Esta conjuntura não poderia ser transformada enquanto não se alterasse a atitude das pessoas frente ao *american way of life*, que moldaria o imaginário da burguesia e das camadas médias da população brasileira e tinha no cinema americano um de seus mais importantes instrumentos de difusão. No caso do Brasil e do cinema brasileiro, era preciso que o filme nacional ocupasse o lugar do produto estrangeiro. O cinema brasileiro seria estrangeiro no próprio país porque estava destinado a ocupar as migalhas do mercado, deixadas cair da mesa farta do cinema de Hollywood. Para Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, analisando a “situação colonial” do cinema brasileiro, tal como definida por Paulo Emílio Salles Gomes,

“O fator básico que explica a “situação colonial” do cinema brasileiro é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma definição de ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura. Importamos não apenas objetos manufaturados, mas idéias prontas - e formas, modelos, estruturas de pensamento - forjadas em função de realidades diversas que correspondem mal a nossa própria realidade. Estas idéias ocupam tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam idéias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos uma concepção de cultura - e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cume da “colonização” cultural: a “situação colonial” - cuja marca cruel e inescapável é a mediocridade - se configura quando se adota um modelo importado que não se tenha condições de igualar”. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, pp166-167).

A questão colonial, era um dos grandes temas políticos que dominavam as esquerdas mundiais juntamente com as guerras nacionais anti-imperialistas. A revolução em Cuba e a libertação da Argélia eram alguns dos mais importantes paradigmas da esquerda mundial, nesse momento. “O prestígio do terceiro mundismo esteve ligado ao entusiasmo pelas lutas de emancipação nacional e a reservas em relação à União Soviética” (Schwartz, 1987: 127). Assim, um problema da esfera política era transposto para a esfera cultural e servia como pressuposto básico para a atuação dos cinemanovistas. Flávio Moreira da Costa afirma que:

“Nossa cultura era importada: no bojo do colonialismo político-econômico vinha o colonialismo cultural (...). Em consequência disso, (...) [fazia-se] uma confusão entre cultura e erudição (...) ignorância de uma cultura brasileira popular, mas conhecimento [de autores estrangeiros]”. (COSTA, 1966, pp172).

Em um texto de 1960, escrito logo após o término da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, Paulo Emílio Salles Gomes analisa a situação colonial do cinema brasileiro tendo como ponto de partida a relação público/produtor. Ele diz, referindo-se mais especificamente aos “chanchadeiros”,

“Que os produtores produzem determinados gêneros de filmes que eles próprios desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. No fundo, esses homens (...) estão convencidos de que o público brasileiro é infenso ao cinema nacional (...) Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os (produtores) fazem e o (público) aprecia”. (GOMES, 1981, pp 287).

Os próprios produtores dos filmes brasileiros que conseguiam grandes sucessos de público desqualificavam seu produto evidenciando, assim, mais um sintoma de dominação colonial.

A luta do Cinema Novo em prol de um cinema nacional ganhou força a partir do começo dos anos 60 quando o grupo, apesar de espalhado (uns, estudando cinema no exterior, outros, vivendo e trabalhando no Brasil), percebeu que só conseguiria mudar alguma coisa se se unisse. Em carta de Glauber Rocha a Paulo César Saraceni, que estava estudando cinema na Itália, é possível captar essa ânsia em criar um cinema no Brasil. Diz o texto:

“(...) estamos recriando nosso cinema e você precisa voltar para ser soldado nesta luta. Não quero que você fique mais tempo na Itália. (...) precisas FAZER FILMES aqui no Brasil dentro de nossa luta: joaquim [Pedro de Andrade], eu, [Luis] paulino [dos Santos], você, miguel [Borges], marcos [Faria], leon [Hirszman] e outros novos que surgirão (aqui foram respeitados a pontuação e os destaques do texto original)” (SARACENI, 1993, pp 94-95).

Em outra carta a Paulo César Saraceni, Glauber Rocha deixa transparecer toda a sua vontade e angústia em lançar o movimento.

“Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema, mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo (...). Estão fazendo um novo cinema (...), vários filmes longos e curtos. Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido (SARACENI, 1993, pp. 101).

Dois dados importantes aparecem nessa carta. O primeiro, é a associação de um cinema nacional com as guerras nacionais anti-imperialistas. O segundo, é que quando ele diz que não acredita mais no cinema, referia-se a um determinado tipo de cinema que partia de um modelo esgotado e falido, cuja estrutura era formada por estúdios, grandes orçamentos. Mas havia novidades interessantes. Na mesma carta, cujo um trecho foi transcrito acima, Glauber Rocha pede que Gustavo Dahl, que também estava na Itália estudando cinema, envie-lhe um artigo sobre “o novo Antonioni, *L’avventura*” (ibid: 100). Por isso, para superar esse cinema “reacionário”, Glauber Rocha estava ansioso. Ele queria que o grupo de amigos lançasse logo um movimento que viesse a revolucionar a linguagem do cinema, um cinema que ouvisse a voz do homem (Rocha, 1981:17): “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa”

O Cinema Novo alcançou uma grande vitória ao fazer com que o cinema brasileiro começasse a ter sua existência aceita pelos principais críticos de cinema do Brasil e passasse a freqüentar suas colunas constantemente. Antes dele, Moniz Vianna, Ely Azeredo e outros não admitiam, sequer, que existisse um cinema nacional, tirando os filmes produzidos pela Vera Cruz. As produções brasileiras eram tratadas com desprezo e ironia. Em geral, esses críticos só se prestavam a escrever sobre as produções européias e norte-americanas que chegavam até nós.

## 1.5: Da crise a retomada

Ainda em 1950, Mazzaropi foi contratado por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, por Cr\$ 25 mil mensais e Cr\$ 60 mil de gratificação anual, muito dinheiro na época. Assim brotou Sai da Frente, o seu primeiro sucesso no cinema, lançado em 1951. “O papel de Mazzaropi, é claro, já era o do Jeca, que encheu os cinemas com multidões para ver seu jeito desengonçado de andar e seus modos simplórios”. (COSTA, 1984, pp. 12-23).

No outro ano, a Vera Cruz produziu Nadando em Dinheiro, onde Mazzaropi mudava o papel de caipira pobre pelo de milionário. O desastre de público obrigou-o a continuar nas telas como Jeca. Foi o que fez em Candinho, em 1953, (último filme que ele atuou na Vera Cruz).

Depois ter uma ligeira passagem pela Brasa Filmes (O Gato de Madame, em 1954, e A Carrocinha, em 1955) e pelo Rio de Janeiro, a convite de Oswaldo Massaini (Fuzileiro do Amor, em 1955, Noivo da Girafa e Chico Fumaça, em 1956), Mazzaropi criou a Produções Amácio Mazzaropi - PAM Filmes, em 1958. Seu primeiro trabalho na PAM, agora como produtor, roteirista e diretor, além de ator, foi Chofer de Praça. Para fazê-lo, Mazzaropi vendeu tudo o que tinha, e teve de fazer shows em circos do interior para sobreviver. Mas o sucesso do filme foi grande, a PAM evoluiu e deu origem a seus 24 filmes nos anos posteriores até 1980, quando produziu seu último trabalho, pouco antes de falecer: Jeca e a Égua Milagrosa. A maioria dos filmes de Mazzaropi eram comédias muito populares, como Uma Pistola para Djeca, paródia aos westerns spaghetti em moda na época (1969) que superou todos os recordes de bilheteria no Brasil e conduziu a Embrafilme a premiá-lo.

O reconhecimento popular nunca acabou. Mazzaropi se transformou em lema de samba-enredo em São Paulo, *Mazzaropi, sua Arte, sua Glória*. E em 14 de junho de 1981, dia depois à sua morte, mais de 5 mil pessoas acompanharam seu enterro em Pindamonhangaba, São Paulo, até o cemitério onde seu pai estava enterrado. O veterano comediante, que dizia que "o artista tem que ser um bom comerciante", foi sepultado enquanto a multidão cantava a música-tema de um de seus filmes mais queridos: *Tristezas do Jeca*.

A glória e a decadência da Boca do Lixo, o mais importante centro produtor de cinema brasileiro nos anos 70 e 80. Deparam sua encruzilhada na produção de filmes de sexo explícito a partir de 1981, quando Raffaele Rossi lança “Coisas Eróticas”, sucesso de público por motivo das cenas “explícitas” introduzidas pelo diretor.

Seguindo “O Império dos Sentidos”, filme de Nagisa Oshima que foi apresentado no Brasil diante de um mandado judicial, os produtores da Boca tinham descoberto o caminho das pedras – e começaram a produzir filmes com conteúdo pornográfico, que fraudavam a proibição oficial e faziam bilheteria antes que a censura tentasse reagir.

Desaparece a isso a desmoralização brasileira, que deixava que os filmes pornô – brasileiros ou estrangeiros – Serem exibidos em qualquer cinema das grandes cidades (não apenas em salas especiais, como ocorre na maioria dos países do mundo), e progressivamente o cinema da Boca fez a passagem dos filmes de conteúdo erótico, mas repletos de enredo, para o apelo superficial à pornografia pura e simples.

Em contradição, aquilo que antes se mostrou uma saída fácil para conseguir mais dinheiro, foi justamente o que destruiu a indústria auto-sustentável da Boca do Lixo paulistana. Torturados pelas produções pornográficas estrangeiras, que chegavam aqui a preços mais baratos, os pornô nacionais foram deixando de ser feitos e no final da década de 80, a Boca – envenenada, marcada e esvaziada pelo modelo fácil e de baixo custo – finalmente desapareceu.

A abertura política favorece a discussão de temas antes proibidos, como em Eles não usam black-tie, de Leon Hirszman, e Pra frente, Brasil, de Roberto Farias, que é o primeiro a discutir a questão da tortura. Jango e Os anos JK, de Silvio Tendler, relatam a História recente e Rádio auriverde, de Silvio Back, dá uma visão polêmica da atuação da FEB na 2a Guerra. Arnaldo Jabor me faz-te amo e Eu sei que vou te amar. Surgem novos diretores – Lael Rodrigues (Bete Balanço), André Klotzel (Marvada carne e Susana Amaral (A hora da estrela). No final da década, a retração do público interno e a atribuição de prêmios estrangeiros a filmes brasileiros fazem surgir uma produção voltada para a exibição no exterior: O beijo da mulher aranha, de Hector Babenco, e Memórias do cárcere, de Nelson Pereira dos Santos.

As funções da Embrafilme, já sem verbas, começam a esvaziar-se, em 1988, com a criação da Fundação do Cinema Brasileiro,

“A produção cinematográfica brasileira no decorrer da década de 1980 só encontra rival, sob o ponto de vista artístico-cultural, em sua congênere dos anos 60, quando eclodiu e desenvolveu-se o cinema novo, um dos movimentos de jovens cineastas mais vigorosos e criativos já surgidos no cinema. De outra ordem, no entanto, é a produção de qualidade dos anos 80. Enquanto a de 60, além de tudo, ostenta característica de forte afirmação, a de 80 representa em geral uma consolidação, não daquele movimento ou de outros, mas, de todo um processo cinematográfico de caráter nacional de ressonâncias universais”. (BILHARINHO, 2002, p.226).

No Brasil, na onda do novo pop-rock brasileiro surge também um cinema focado no público adolescente. Produções como “Menino do Rio” (dir. Antônio Calmon, 1981) e “Rock Estrela” (dir. Lael Rodrigues, 1986) revelaram o estilo de vida da juventude carioca, embalados pelos sucessos da nova música jovem no país.

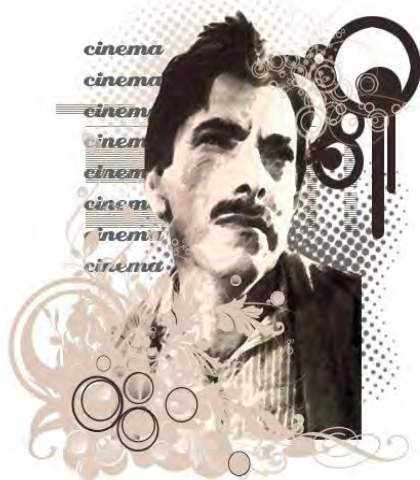
O cinema dos anos 90 e 2000 foram denominados “cinema de retomada” devido a sua fase anterior de estagnação. Como o próprio nome sugere, o cinema passou por uma transformação, renovando o modo de se fazer cinema, e que essa renovação foi enriquecedora, revelando a força cultural e profissional do cinema que foi capaz de superar a crise fiel as suas raízes históricas.

O cinema de retomada assim como os outros estilos, possui traços que os caracterizam, seja pela inovação técnica como pela apropriação de estilos de escolas anteriores. Ocorreu “uma limpeza de imagem e de pudor em matérias de erotismo e sensualidade”, com a busca por padrões internacionais que agradassem as elites.

Mello, 2003, em seu texto sobre o gênero, a produção e os autores do cinema brasileiro recente a expressão da “retomada do cinema brasileiro” compreende dois sentidos supostamente contraditórios, podendo ser entendido como uma continuidade, evolução ou tradição cultural, ou seja, o cinema já existia, mas por alguma razão deixou de existir, sendo necessário ter que retomá-lo e, como uma fragmentação, descontinuidade ou ciclos, denotando certa fragilidade. Neste sentido, o autor faz alguns questionamentos, quanto às razões (econômicas,

políticas e sociais) que contribuíram para o entrave produtivo do cinema brasileiro e sobre a necessidade de ativar a produção.





fonte: {[www.museumazzaropi.com.br](http://www.museumazzaropi.com.br)}



fonte: {[agendaculturalpiracicabana.blogspot.com](http://agendaculturalpiracicabana.blogspot.com)}



fonte: {[rosas-inglesas.blogspot.com/2009](http://rosas-inglesas.blogspot.com/2009)}



fonte: {[agendaculturalpiracicabana.blogspot.com](http://agendaculturalpiracicabana.blogspot.com)}

## Capítulo II: Mazzaropi

*“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”. (BARSALINI, 2002)*

## 2.1- Biografia

Esse ator, de origem simples, destemidamente habilitou-se no meio artístico e empresarial. Depois de ter feito alguns filmes na Vera Cruz e em duas outras companhias de cinema, inaugurou sua própria produtora e distribuidora de filmes, chamada PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), com sede na cidade de São Paulo e filiais distribuídas por alguns estados do Brasil, contando com dezenas de funcionários efetivos, além de criar dois importantes estúdios em Taubaté, no Vale do Paraíba, situados em grandes áreas (um na fazenda da Santa e outro que se tornou um Hotel Fazenda), contendo centenas de peças, aparelhos, máquinas, veículos, cenários, vestuários, moves e utensílios.

Representando personagens entranhados nas culturas mais fundamentais da civilização dos pais, propondo o resumo do passado, da formação do caipira com o imigrante, Mazzaropi possuía o grande dom de atrair a vontade do público, respondendo a altura de suas expectativas.

A personagem de Mazzaropi refletia o próprio desenvolvimento da civilização brasileira, sem deixar fugir os elementos culturais que construíam a sua essência, ou seja, adquiria novos recipientes com o passar do tempo, mas não deixava escapar a memória do que exatamente é: a síntese das origens do povo que representava, a partir da composição das origens do trabalhador brasileiro.

Filho de um Italiano, oriundo de Nápoles, e neto materno de portugueses, Amácio Mazzaropi parece ter contido em si o forte atributo de cultivar grandes sonhos, presente em seu pai, em contraste herdou de sua mãe, a característica de possuir adequada noção da realidade, e de buscar o controle da mesma, de manter os “pés-no-chão”.

Nasceu dia 09 de abril de 1912, na Rua Vitorino Carmilo, no bairro de Santa Cecília, na cidade de São Paulo. Dona Clara, sua mãe, saíra do Bairro do Guedes, em Tremembé, cidade do interior paulista perto de Taubaté, onde vivia com seus pais, João José Ferreira e Maria Pita, na esperança de fazer a vida na capital, com sua irmã Cecília, arrumando um emprego de trabalhadora doméstica.

Na capital mesmo que Dona Clara encontrou o taxista Bernardo Mazzaropi, de cujo enlace foi gerado seu único filho: Amácio, menino a quem desejaram dar o nome do avô paterno ( este, porém, Amazzio e não Amácio). Sua avó paterna

chamava-se Ana Mazzaropi. Eram comerciantes e moravam em Curitiba, onde o neto teria vivido uma temporada.

Com dois anos de idade, Amácio começou a morar com a família em Taubaté, onde cresceu. Seu pai se tornou operário na indústria de tecidos C.T.I., em 1914, e sua mãe, em 1916, passou a trabalhar na mesma empresa. Pobres, Dona Clara, perturbada com o sustento da família, aplicava-se também a confeccionar pão para que o filho vendesse na porta da fábrica, durante a mudança de turno, dever que ele cumpria com sucesso. O pai, por outro lado, rendia-se, muitas vezes, a uma vida boêmia, Seu Bernardo comprava Casimira com o dinheiro que não tinha, para comercializar às possíveis endinheirados; enfim enquanto Dona Clara inquietava-se com o sustento da casa Seu Bernardo sonhava.

“Na adolescência, Mazzaropi caminhava pelas ruas durante a noite, pelo centro de Taubaté, e via as pessoas conversando rindo, gargalhando, e imaginava que existia sob os pés dele um palco, e que eles estavam rindo de suas piadas. Era comum sair dos bares e encostar-se a um lugar comum, olhando fixamente para as luminárias e ver, ao invés de seus nomes, o seguinte letreiro: *“Teatro Mazzaropi”*. (SOUZA e RODRIGUES, 1994, pp.10-11).

Em 1994, Mazzaropi encerrou seu Pavilhão, o seu pai caído ficara doente, ele teve que vender tudo para pagar as despesas com o tratamento de seu pai, ficando sem nada. Foi então convidado por Walter Pinto (não foi encontrada nenhuma pista para descobrir o motivo da natureza deste convite) para tomar o lugar de Oscarito no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Sua estréia não saiu como desejava, pois, no mesmo dia Oscarito, renovou seu contrato no teatro. Ficou muito chateado, mas não tardou a ser convidado pelo renomado Nino Nello, na época o retratante moderno do filodrama no Brasil, gênero Mazzaropi se espelhou.

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 de Almeida e, na próxima peça, “Pepino, o verdureiro” fez duas personagens: um caipira e um italiano. Esse contato com Nino Nello foi essencial na formação das histórias que o caipira de Mazzaropi começaria a representar no futuro.

## 2.2: Movimento Artístico

O filodrama, movimento artístico, também intitulado “filodrammatici”, como escreveu Miroel Silveira, teve seu início ainda no final do século XIX, com a associação de grupos italianos em Círculos Sociais.

“Tais organizações, sempre ligadas aos movimentos 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 ou por preconceito da sociedade tradicional e quatrocentona que vivia na capital paulista”. (SILVEIRA, S/D)

A partir dessas associações fazia-se a arte, fator único entre eles. Silveira relata a enorme familiaridade que os italianos tinham com a música e artes cênicas. Raramente um italiano não entendia, ao menos um pouco, de teatro. E eram através das operetas, das representações cênicas e dos bailes que realizavam após as apresentações, que os imigrantes italianos resgatavam a sua identidade, tão abalada pela instabilidade das condições de trabalho e pela convivência com a sociedade brasileira a eles imposta no dia-a-dia. Aproveitavam-se tais oportunidades para difundir, 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 a inserção dos diálogos em prosa. 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 filo drama como meio de coesão cultural, foi sofrendo um processo de reelaboração, aflorando principalmente em momentos de reação, de resistência e de restabelecimento dos referenciais do que os herdeiros dos imigrantes são e do que representam socialmente.

“Em 1914, apesar das heróicas tentativas de sobrevivência do filodrama, graças aos filodramáticos, explodiram, com grande força, as

“comédias de costumes brasileiras”, originárias do movimento cultural carioca do século XIX, dando-se início a um grande movimento artístico em São Paulo, intitulado por Silveira “nacional-regionalista”. (SILVEIRA, S/D)

Eram peças que fixadas no estilo do homem do campo, matuto, trabalhavam sempre com a idéia de contrariedade entre campo e a cidade, ao abordarem o campo como lugar do verdadeiro, do honesto, do sincero, do puro, e a cidade como espaço do falso, do desonesto, da mentira e do vício.

Tal como a tradição do teatro anarquista (filodrammatici), a transmissão de valores teatral “nacional-regionalista” se fez para a edificação de uma das composições básicas em que se define a obra de Mazzaropi. O seu caipira, o Jeca, é retrativo direto da brasilidade. É a ponto de lança da batalha entre a disposição rural do país e a predominada urbanização pela qual a nação passou nos anos de 1950.

A união do agitação imigracionista italiano com o migracionista caipira à capital paulista, instituído no início do século XX, bem como o alojamento dos imigrantes portugueses e italianos no interior de São Paulo a partir da mesma época, caminhando, não a italianização do brasileiro como afirma os filodramáticos, mas a caipirização do italiano (conforme se afirma a realidade cultural, social, política e econômica do país), gravam as origens sociais e culturais de Mazzaropi, origens essas que constituem todo o alicerce da construção de sua personagem. Mais exatamente, a natureza mesmo de toda 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. (...)”

Mazzaropi, de ascendência cultural italiana por um lado, e por outro caboclo 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, 1935 a 55 aproximadamente) centralizou a atividade do teatro popular em São Paulo, mantendo quatro pavilhões circulando pelos bairros com um repertório ítalo-paulista (...). Essa convivência cênica deve ter facilitado a síntese que em Mazzaropi se realizou, a de italiano “devorado” pelo caipirismo”. (SILVEIRA, 1981, p.30).

A convivência com Nino Nello, artista que atuara ainda bastante jovem, no teatro filodramático, e o contato com o movimento ítalo-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 ítalo-brasileiro, o protagonista (sempre italiano) é apresentado, nas palavras de Miroel Silveira, como um trabalhador simpático, afetivo, humilde, mas digno e orgulhoso. Pobre, mas honrado, berrador, mas sensível, trabalhador, mas divertido, inconveniente, mas de bons propósitos (SILVEIRA, s/ d, pp. 03-04).

Tais traços estão claramente mostrados na peça “Filho de sapateiro, sapateiro deve ser”, em que Mazzaropi estreou junto à Cia. De Nino Nello.

A respeito da discussão entre aptidão rural versus ao avanço do Brasil, o filme Jeca Tatu, realizado por Mazzaropi em 1959 e lançado em 1960, tem levantado algumas pesquisas feitas por novos analisadores. A referência que o título do filme faz a obra de Monteiro Lobato, Jecatuzinho, deixa a dúvida se Mazzaropi teria se apropriado da obra de Lobato para construir sua personagem.

Apesar de adotar o nome “Jeca”, realmente a personagem de Mazzaropi não se liga a Jecatuzinho de Lobato, a não ser pela exploração comercial que o cineasta faria de um nome já conhecido na literatura popular brasileira.

“Em sua dissertação de mestrado, Luzimar Goulart Gouvêa mostra que, se há alguma relação da personagem de Mazzaropi com a obra de Lobato, esta não se dá com Jecatuzinho, mas sim com Zé Brasil (1947), conto em que o escritor faz um “meã culpa”, criticando a exploração que sofre o trabalhador rural, e reconhecendo a importância de sua cultura e de seu trabalho”. (GOUVÊA, 2001).

Margareth Brandini Park (1998) revela a carga de preconceito que há em Lobato contra o caipira quando realiza a história para o Almanaque Fontoura em 1917, fundamentada em uma ideologia da modernização em que não caiba tolerância ao modo de vida dos trabalhadores rurais.

### **2.3: O teatro, o rádio e a TV**

Dentre os artistas populares brasileiros, Amácio Mazzaropi ocupa lugar de vantagem. Artista que veio do circo, do teatro e do rádio, se infiltrou no cinema e produziu uma filmografia vasta e atraente, ilustre não só como expressão da cultura

popular, mas também enquanto filmografia em si. A produção artística de Mazzaropi se sobressai como tributo especial para o cinema de grandes audiências, e pode ser chave fértil para o estudo sobre cultura popular.

Sua obra se comunica com a história artística, cultural, social, política e econômica do país, desde a Era Vargas até o período de início da política dos anos 80. Pode-se debater parte da história brasileira a partir dele, raciocinando que o teatro, o rádio, a televisão e o cinema refletem vários elementos da realidade social.

Em 1946 Mazzaropi fez o seu primeiro programa de rádio, na Rádio Costa Lima, rádio essa que, por indicação das fontes analisadas, devia se situar em São Paulo, embora não se tenha achado nada que comprove esse fato. A chamada “Era do Rádio”, que teria começado nos anos 20 e permaneceria até a consolidação da televisão nos anos 60 e 70, fomos imprescindíveis para a o teatro popular, bem como do cinema de apelo popular brasileiro, ao longo de toda essa época. O rádio veiculou a cultura regional, constituindo-se, em São Paulo, por exemplo, muitos programas caipiras.

“O rádio e o circo era um casamento perfeito. A gente chegava às cidades e conseguia um horário nas emissoras (...). Agente 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 de 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 brincadeira de auditório, o público participava. Então aquele público que ia à rádio, era programas de auditório, geralmente ia também aos espetáculos do circo. (...) 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 ao circo para ver dava assim um casamento perfeito. Rádio e circo sempre foi uma beleza”. (BARSALINI, 1951)

Ainda em 1946, Mazzaropi estreou seu programa “Rancho Alegre”, na Rádio Tupi de São Paulo, em que fazia par com a atriz Geny Prado, coadjuvante perfeita para a encenação da esposa do Jeca, em boa parte dos filmes que ele produziu nos anos 60 e 70. Esse mesmo programa foi ao ar em 1951, já na TV Tupi.

Em 1953 (tendo já estrelado em dois filmes) foi contratado pela Rádio Nacional (R.J.), contratação que foi divulgada com muito destaque pelos jornais paulistanos.

A TV, em formação nos anos 50, era um meio ainda bastante retraído de divulgar nomes que sobressaíam no teatro e na música. Seu poder se firmou mesmo, no Brasil, somente nos anos 70, resultado de um projeto de verdadeiro crescimento das comunicações, dirigido pelos governos militares.

Mazzaropi, apesar de ter atuado na televisão em alguns momentos, pois após o programa “Rancho Alegre” participou em 1963 do “Brasil 63”, de Bibi Ferreira, na TV Excelsior, 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 agente (...) 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 agüentaria”. (SOUZA e RODRIGUES, 1994, p.20).

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

## **2.4: O cinema (filmografia)**

“Barsalini traça um perfil para o Jeca, que a partir de suas próprias falas, que o artista, estreando em filmes produzidos pela imponente Vera Cruz, assiste ao seu lucro financeiro alavancarem, desenvolve a percepção de que cinema também é negocio, é indústria”. (BARSALINI, 2002, p.12),

Glauco Barsalini descreve passo á passo, a transformação de Mazzaropi artista popular também em empresário, caipiramente controlando orçamentos que se realiza por partes para realização de seus filmes que começa a produzir. A fina perspicácia do autor o leva a ressaltar que Mazzaropi teve a ousadia de colocar fiscais na porta dos cinemas para controlar bilheterias, enfrentando questões de distribuição, ainda hoje o grande gargalo a impedir que as grandes maiorias dos filmes brasileiros alcancem as salas do mercado cinematográfico do país.



Vitorioso, o comediante agora industrial constrói estúdios numa área rural do município de Taubaté, onde mantém por décadas a realização de regular de filmes. Além de produtor, Mazzaropi é também ator principal e às vezes diretor dos filmes onde reina o Jeca, para a alegria do público. Em seu estúdio não faltam os modernos equipamentos cinematográficos e apartamentos confortáveis para hospedar os atores e as competentes equipes técnicas, de cujo cardápio consta também as verduras da horta e os frangos do quintal! Mazzaropi criador concretiza um independente jeito brasileiro de fazer cinema. Para desvendar este múltiplo artista, cineasta e empresário de sucesso, Glauco Barsalini constrói um quadro transdisciplinar fundado principalmente nas contribuições dos economistas Ângela Kageyama e José Graziano da Silva e dos sociólogos Ricardo Abramovay, Antônio Cândido e Maria Isaura de Pereira de Queiroz, e do antropólogo Darci Ribeiro.

O autor discute as radicais transformações ocorridas na história dos pais, especialmente entre a década de 50 a 80, quando se acelera a urbanização, e analisa a criação artística de Mazzaropi contextualizada nas diversas fases que vão modificando a sociedade brasileira.

Glauco Barsalini mostra que, sob a aparente ingenuidade do caipira, o astuto Jeca de Mazzaropi aborda questões cruciais como a migração dos antigos parceiros do campo para a cidade, a transformação dos sitiantes em operários, o racismo, e tantas outras. Atribui o constante sucesso dos filmes de Mazzaropi ao fato de seu personagem resgatar o que há de mais essencial na cultura do brasileiro:

A capacidade de resistir às adversidades com jogo de cintura, com criatividade e independência, mobilizando os recursos disponíveis para consolidar dignas condições de sobrevivência física e espiritual, mantendo a identidade e recriando sua história.

Passando ao largo de discussões intelectuais a respeito da diversidade cultural dos povos, Mazzaropi realizou na prática o que mais tarde veio a preconizar Antônio Scarmeta, autor do livro *O Carteiro e o Poeta*.

Após ver seu texto transformado em filme, o escritor constatou o poder das imagens em movimento e passou a dedicar-se à produção de vídeos para televisão. Scarmeta aconselha as novas gerações: “é preciso apoiar com humor, com delírio e com fúria toda produção de imagem do que seja diverso”.

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 cinema brasileiro* analisam os filmes que, realizando a defesa 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 1908, estendeu-se até as décadas de 40 e 50, em outros filmes. 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.

Fascínio e identificação do público com o eterno Jeca Tatu:

*A Segundo Eliane Freire de Oliveira, 2008 obra cinematográfica de Amácio Mazzaropi*, cineasta brasileiro com o maior recorde de bilheteria e maior número de cópias de filmes vendidas e distribuídas no país, está amplamente disponível em cópias filmicas em DVD nas locadoras na cidade de Taubaté (SP), local onde o cineasta produziu a maior parte de seus 32 filmes, produzidos entre 1951 a 1980.

O reconhecimento do público que aluga os títulos principaise dirigidos pelo cineasta é tão grande que, em algumas locadoras, encontram-se prateleiras inteiras dedicadas a Mazzaropi, da qual as capas de filmes destacam-se por cores intensas e ilustrações características.

Analisando o fenômeno de tal fascínio exercido junto ao público dessas obras, foi necessária a realização de uma pesquisa de opinião, de caráter qualitativo, buscando elucidar a seguinte problematização: o que de fato proporciona a fidelização do público à obra cinematográfica de Mazzaropi.

Os resultados obtidos apontam para a confirmação das hipóteses formuladas de que: o público reconhece o cenário e as temáticas trabalhadas nas obras e se identifica com as narrativas simples da vida cotidiana em uma cidade do interior; há um sentimento de participação na obra, sendo comum o reconhecimento de habitantes locais como figurantes atuando nas locações; o humor leve e descompromissado, de caráter maniqueísta, com a temática do “bem vence o mal”, é um forte elemento de atração, oferecendo um contraponto às produções

cinematográficas oferecidas no amplo acervo das locadoras; e, por fim, a atribuição de gênero “filme nacional” pelo público, ou seja, a obra de Mazzaropi é tida como legítima representante da produção cinematográfica nacional. (OLIVEIRA, 2008)



fonte: {[coelhobranco.portablogs.com](http://coelhobranco.portablogs.com)}



fonte: {[www.meucinemabrasileiro.com/personalidades](http://www.meucinemabrasileiro.com/personalidades)}

### **Capítulo III: Mazzaropi: A construção de uma identidade Nacional**

*Identidade nacional é o somatório de valores culturais resultante da vivência, que, apesar de incluir as discrepâncias ou heterogeneidades regionais e peculiaridades grupais, sejam caracterizáveis por um traço que permita a definição de um perfil multidimensional hegemônico baseado em homem, território, instituições, língua, costumes, religiões, história e futuros comuns.*

### 3.1: Identidade Nacional

Define-se Identidade como o conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa. (Dicionário Aurélio) Já Nacional o que ou quem pertence a uma nação. (Dicionário Aurélio).

Nesse contexto, a caracterização da identidade nacional consolida-se, inicialmente, na existência da identidade cultural, a qual é função de fatores históricos, científicos e psicológicos (religiosos). Sofremos influências dos portugueses, negros, índios e imigrantes.

“A identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro, Não existe, assim, uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.” (ORTIZ, 1994, p.23)

Os fatores básicos da nossa nacionalidade são procedentes das raízes evolutivas (origem, formação, ambiente, situação geográfica, povo e cultura). Identidade nacional é o somatório de valores culturais resultante da vivência, que, apesar de incluir as discordâncias ou divergências regionais e peculiaridades grupais, sejam caracterizáveis por um traço que permita a definição de um perfil multidimensional superior baseado em homem, território, instituições, língua, costumes, religiões, história e futuros comuns.

A identidade cultural é um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, que envolve o compartilhamento de patrimônios comuns como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros. É um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço.

“Pode se dizer que a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira, a ponto de um autor como Nelson Werneck Sodré afirmar que só é nacional o que é popular. Em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se veicula à da identidade nacional.”( ORTIZ, 1994, p.127)

Desde o surgimento do homem, após o agrupamento do mesmo e o convívio social, uma troca de experiências e reciprocidade foi estabelecida.

Todo o conjunto de conhecimentos e modos de agir e pensar dá origem à cultura, toda sociedade tem a sua, pois não existe sociedade sem cultura, independentemente do lugar.

Um recém nascido em seus primeiros minutos já começa, de certa maneira, a se socializar, pois existem várias pessoas ao seu redor criando uma relação social e cultural, quando estiver falando ou aprendendo a falar ele vai adquirir uma língua que é sem dúvida uma herança cultural, sem contar o seu modo de vestir que vai variar conforme o país, a alimentação, os rituais entre outros.

A identidade cultural caracteriza as pessoas pelo modo de agir, de falar, é como se as “rotulasse” a partir dos modos específicos de sua cultura.

A cultura é fruto da miscigenação de diferentes povos que introduziram seus hábitos e costumes, com o contato de uma cultura e outra, pode gerar uma cultura ainda mais diferente.

## **Pesquisa de campo**

### **3.2: Introdução**

A pesquisa de campo terá como público alvo telespectadores na faixa de 50 e 80 anos que possivelmente conhecem a filmografia de Mazzaropi. A memória e a identificação destes telespectadores com o ator podem nos revelar as diversas representações dos seus personagens e a popularização de Mazzaropi como um fenômeno de massa.

### **3.3: Objetivo**

Uma análise através da visão dos telespectadores pode levar a interessantes observações sobre os procedimentos adotados na construção da figura do caipira presente no Cinema Brasileiro. Mazzaropi traz contribuições importantes para que seja ouvida a voz do caipira, a pesquisa tem por objetivo problematizar a construção de uma identidade nacional brasileira através dos personagens mais populares dos filmes de Mazzaropi.

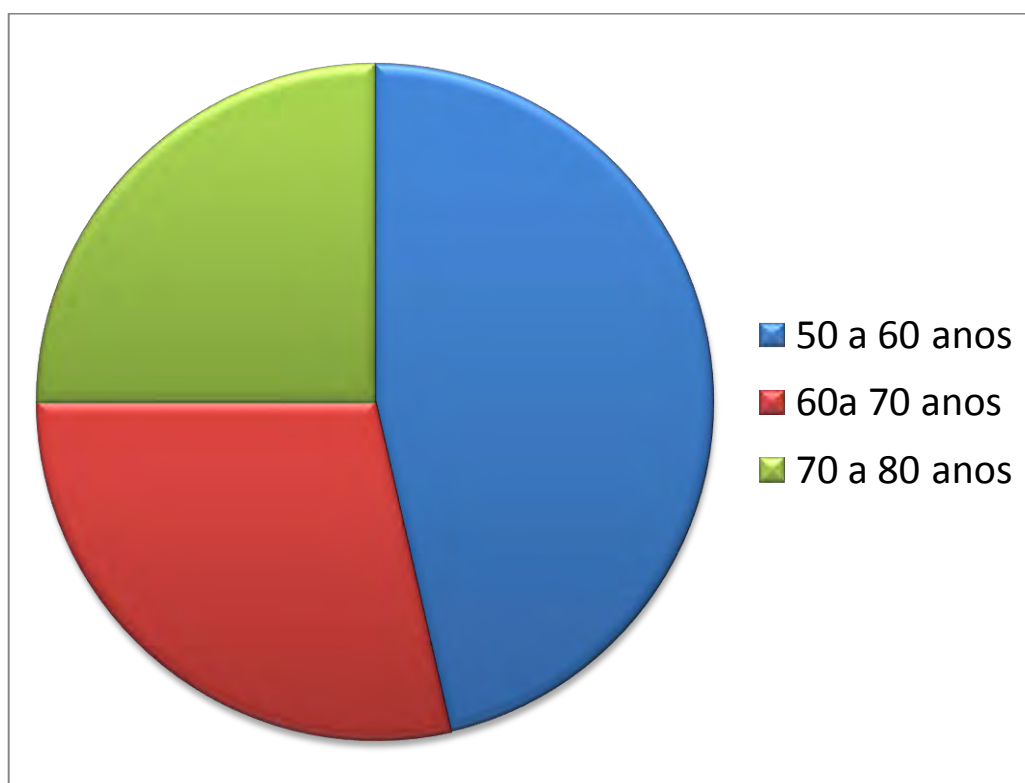
### **3.4: Metodologia da Pesquisa de Campo**

Será elaborado um questionário para ser aplicado entre 30 entrevistados, que tiveram contato em suas vidas com os filmes de Mazzaropi. As questões suscitarão os diversos sentimentos e identificação do público com o ator e seus personagens e saber o quanto as pessoas conhecem sobre o Museu de Mazzaropi.

### 3.5: Tabulação e Análise de Dados

#### 3.5.1: Perfil do Público

| <b>Idade</b> | <b>Quantidade</b> | <b>%</b>   |
|--------------|-------------------|------------|
| 50 a 60 anos | 13                | 46,4       |
| 60a 70 anos  | 8                 | 28,6       |
| 70 a 80 anos | 7                 | 25         |
| <b>TOTAL</b> | <b>28</b>         | <b>100</b> |

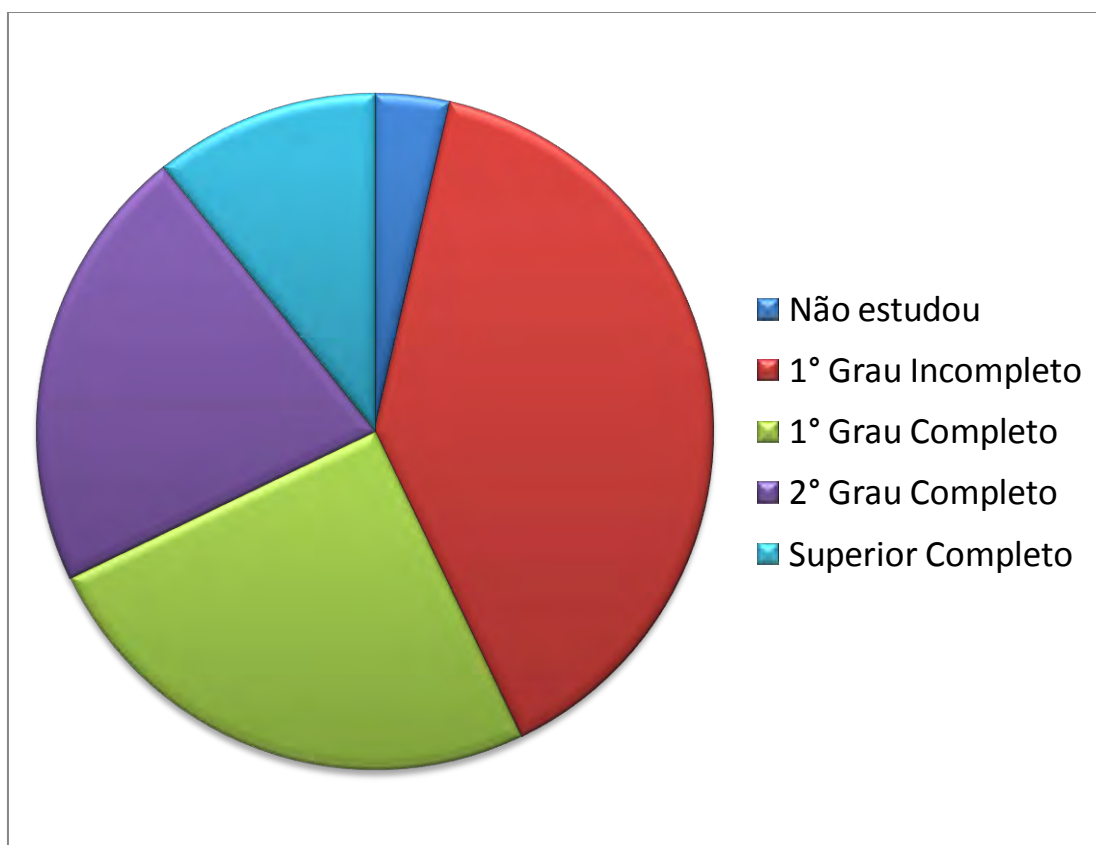


A faixa etária foi representada por homens e mulheres entre 50 a 80 anos sendo a grande maioria de 50 a 60 anos.



### 3.5.2: Escolaridade

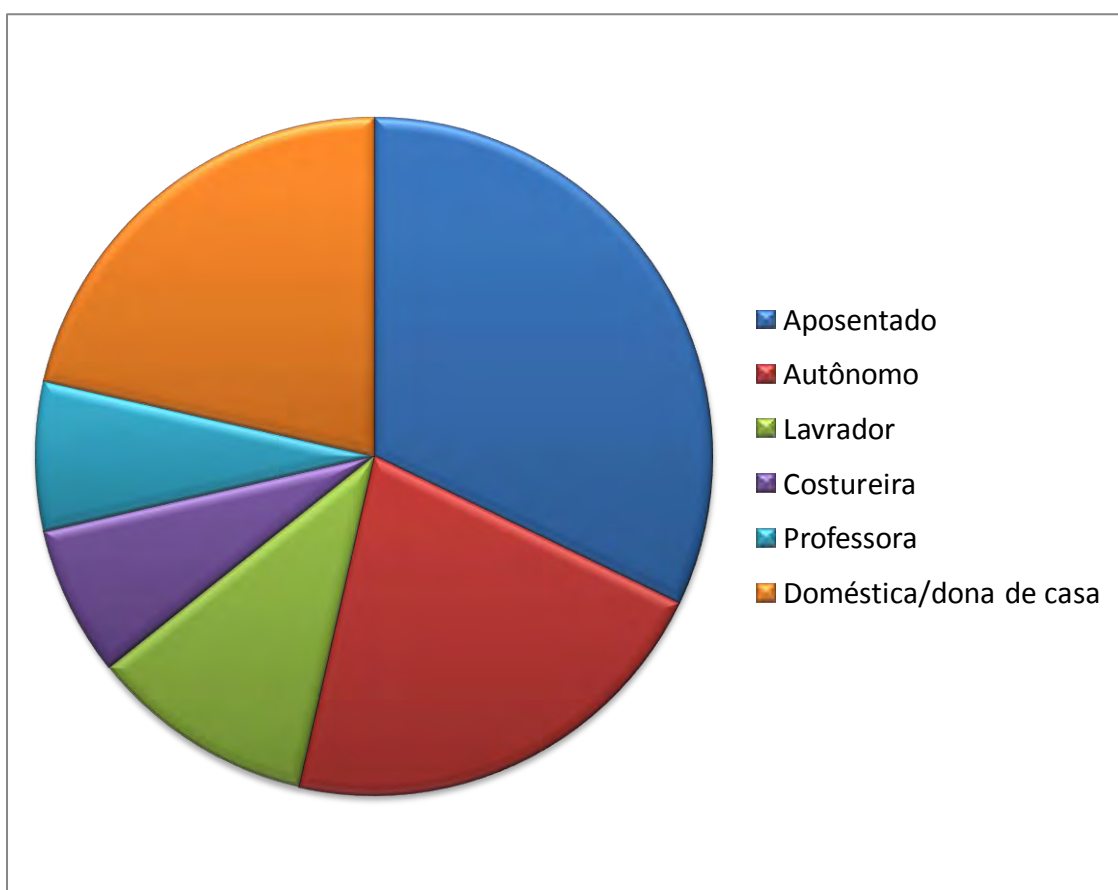
| Escolaridade       | Quantidade | %          |
|--------------------|------------|------------|
| Não estudou        | 1          | 3,57       |
| 1° Grau Incompleto | 11         | 39,28      |
| 1° Grau Completo   | 7          | 25,1       |
| 2° Grau Completo   | 6          | 21,42      |
| Superior Completo  | 3          | 10,71      |
| <b>TOTAL</b>       | <b>28</b>  | <b>100</b> |



Homens e mulheres de faixa etária de 50 a 80 anos responderam aos questionários guiados pelas lembranças em suas memórias.

### 3.5.3: Profissão

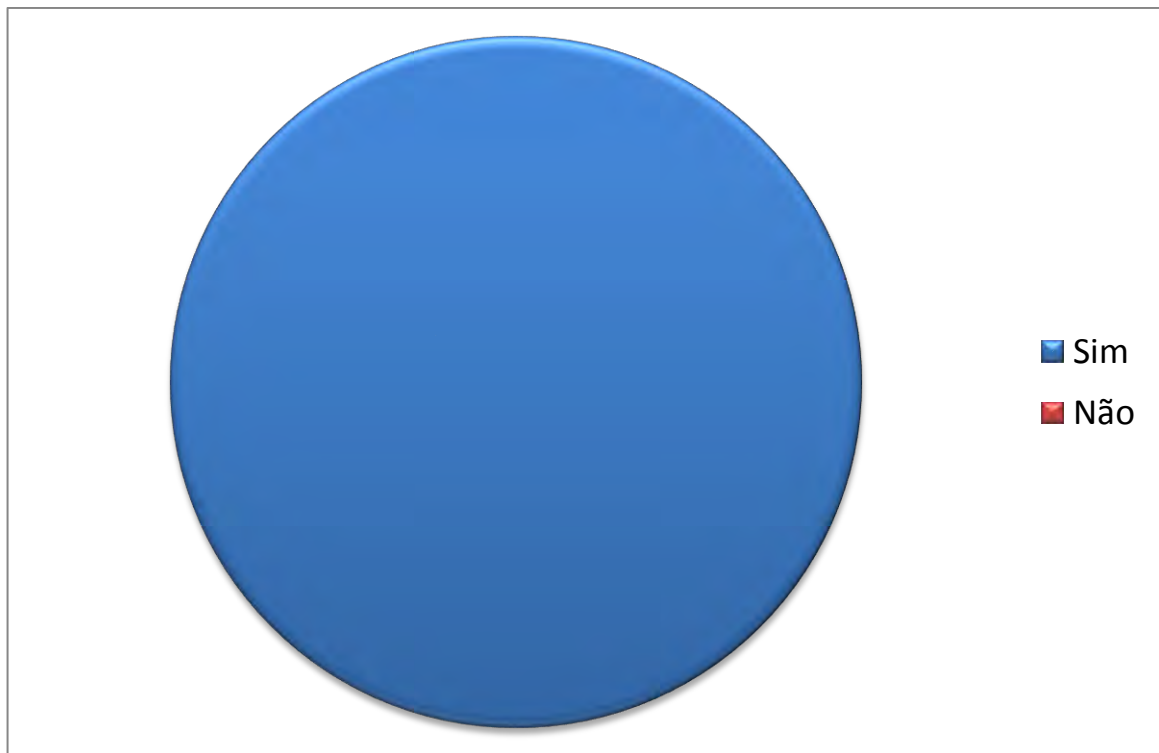
| Profissão              | Quantidade | %          |
|------------------------|------------|------------|
| Aposentado             | 9          | 32,14      |
| Autônomo               | 6          | 21,42      |
| Lavrador               | 3          | 10,71      |
| Costureira             | 2          | 7,14       |
| Professora             | 2          | 7,14       |
| Doméstica/dona de casa | 6          | 21,42      |
| <b>TOTAL</b>           | <b>28</b>  | <b>100</b> |



### 3.5.4: Memória

**Analisando o conhecimento e a memórias das pessoas entrevistadas perguntamos se elas sabiam quem era Mazzaropi?**

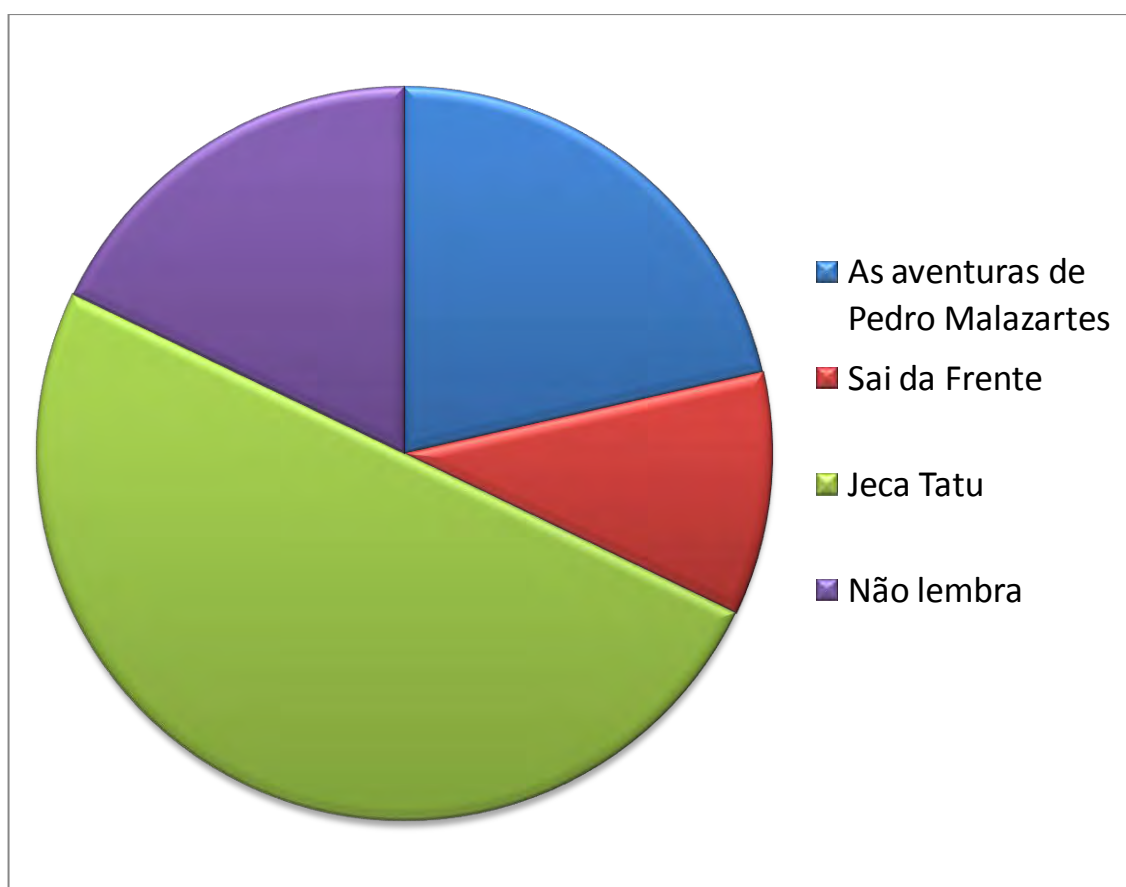
|              |           |            |
|--------------|-----------|------------|
| Sim          | 28        | 100        |
| Não          | 0         | 0          |
| <b>TOTAL</b> | <b>28</b> | <b>100</b> |



Mesmo algumas pessoas não terem assistido aos filmes de Mazzaropi são unânime todos já terem ouvido falar de Mazzaropi.

### 3.4.6: Filmes

| Qual filme de Mazzaropi as pessoas mais se lembraram? |            |            |
|---|------------|------------|
| Filmes  | Quantidade | %          |
| As aventuras de Pedro Malazartes                      | 6          | 21,42      |
| Sai da Frente   | 3          | 10,71      |
| Jeca Tatu   | 14         | 50         |
| Não lembra  | 5          | 17,85      |
| <b>TOTAL</b>  | <b>28</b>  | <b>100</b> |



É visível que a maioria das pessoas se lembra mais do filme Jeca Tatu.

## Considerações Finais

Baseado na reflexão do que é identidade nacional, na história de Amácio Mazzaropi e sua repercussão artística, e nas respostas que obtivemos na pesquisa de campo, ao quais os entrevistados sem dúvida se identificavam com os personagens de Mazzaropi, por se tratar de histórias retratadas por seus personagens com muito humor, mas não deixando de contar um pouco da vida de cada um que o assistia, seus personagens eram tão impregnados da cultura do povo daquela época que basta ouvir o nome de Mazzaropi, ou do Jeca que os entrevistados, sentiam saudades de uma época que não volta mais a inocência, a fartura, o companheirismo e até mesmo a saúde, a felicidade, a simplicidade, que a vida na roça oferecia.

Concluimos com sucesso o nosso estudo sobre Mazzaropi e a construção de uma identidade nacional. O trabalho de Mazzaropi enquanto uma representação cultural de um povo que vivia naquela época moveu os sentimentos, os valores, o folclore e uma infinidade de itens impregnados nas mais variadas sociedades da nação, apresentando o reflexo da convivência humana, despertando nos telespectadores o desejo de reviver aquilo que avia passado na época, pois Mazzaropi conseguia captar a essência que cada um trazia consigo, fazendo com que eles se identificassem com o personagem e os temas que Mazzaropi desenvolvia e retratava.

Certa vez, ao lhe perguntarem qual seria a razão de sua fama, ele respondeu: “O segredo do meu sucesso é falar a língua do meu povo”.

Mazzaropi não fazia filmes sobre o Brasil. Mazzaropi fazia filmes para o Brasil.

## Referências bibliográficas

### Livros:

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. Livraria Duas Cidades, 7a ed., São Paulo, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: **Trajectoria no Subdesenvolvimento**. Editora Paz e Terra, 2a ed., Rio de Janeiro, 1980.

PIPER, Rudolf. **Filmusical Brasileiro e Chanchada**. Global Editora e Distribuidora LTDA., 2a ed., São Paulo, 1977.

GOUVÊA, L. G. **O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a Construção de um imaginário**. 2001. 145 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2001.

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

BERNADET, Jean Claude. **A Cidade e o Campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro**. In: **Cinema Brasileiro & Estudos**. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Funarte/ MEC, 1980, passim. (Site do Museu Mazzaropi).

BARSALANI, Glauco. **O Jeca de Mazzaropi: o caipira em face da modernização**. Xerox, IFCH/UNICAMP, 1995.

SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de & RODRIGUES, Carlos Roberto. **Mazzaropi: A Imagem de um Caipira**. SESC, São Paulo, 1994.

OLIVEIRA, Eliane Freire de, **Um estudo de caso sobre a locação da obra de Mazzaropi**, Taubaté, São Paulo, 2008.

ORTIZ, Renato, **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**, Tatuapé, São Paulo, 1994.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. Art Editora, 2a ed., São Paulo, 1990.

BILHARINHO, Marcio. **Marx: Ciência e Revolução**. Editora Moderna, 1ª ed., São Paulo.

SARACENI, Sergio. **Biografias, Diários, Memórias, Correspondências**. Geração Editorial, 1ª Ed, São Paulo.

COSTA, Antonio Horta, **História no Cinema Brasileiro**, Empresa Litoral Universal, 2a Ed, Lisboa.

VIEIRA, Lula. **Cinema, publicidade, interfaces**. Maxi Editora, 2009, 1ª Ed, Campo Grande.

### **Sites:**

<http://www.estantevirtual.com.br> visitado em 25 de abril/2009

[http:// www.webartigos.com](http://www.webartigos.com) visitado em 29 de abril/2009

[http:// www.museumazzaropi.com.br](http://www.museumazzaropi.com.br) visitado em 15 de maio/2009

[http:// www.adorocinemabrasileiro.com.br](http://www.adorocinemabrasileiro.com.br) visitado em 27 de maio/2009

[http:// www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br) visitado em 05 de junho/2009

<http://www.google.com.br> visitado em 05 de junho/2009- Coleta de imagens

<http://www.meucinemabrasileiro.com/personalidades> visitado em 27/09/2009- Coleta de Imagens

<http://agendaculturalpiracicabana.blogspot.com> visitado em 12/10/2009 – Coleta de Imagens

<http://blogaodovasco.wordpress.com> visitado em 25/10/2009 – Coleta de Imagens

## **ANEXOS**



## **ANEXO I – Entrevistas da pesquisa de campo**

## **ANEXOII: Trabalho Prático**

## Trabalho Prático

A proposta do nosso trabalho prático é divulgar o museu Mazzaropi, local onde se apresenta um panorama da história e obra de Amácio Mazzaropi e fatos recentes relacionados a esse inesquecível personagem da cultura popular brasileira. Lá as pessoas ficam conhecendo as ações culturais e educacionais do Museu e Instituto Mazzaropi e como participar delas, através de um folder.

No acervo do museu encontram-se mais de 6.000 peças entre fotos, filmes, documentos, objetos cênicos, móveis e equipamentos que "contam" boa parte da trajetória do artista. O museu é aberto à visitação pública de terça a domingo das 8h30 às 12h30 e promove constantemente o atendimento aos alunos de escolas interessados em conhecer mais sobre a história do cinema nacional.

O Museu Mazzaropi é uma iniciativa privada e sem fins lucrativos, mantido pelo Instituto Mazzaropi, ele foi criado em 1992 por João Roman Júnior, e é uma forma de homenagear o velho amigo e cineasta brasileiro. A amizade de longa data tinha como pontos de encontro as serestas noite adentro de São Luiz do Paraitinga, às quais não faltavam o compositor Elpídio dos Santos, criador das músicas para os filmes de Mazzaropi, e o maestro Fêgo Camargo (pai da apresentadora de TV Hebe Camargo).

Nessa época saudosa, ninguém imaginaria que anos depois da morte de Mazzaropi o local dos estúdios da PAM Filmes seria comprado por João Roman Júnior onde hoje existe o Hotel Mazzaropi®.

Os filhos de João Roman Júnior dão continuidade ao trabalho de resgate e divulgação da obra de Mazzaropi acreditando na importância da preservação da memória deste personagem do cinema brasileiro.

Para saber mais sobre o Museu Mazzaropi, basta ligar (12) 3634 3447 ou pela Internet [www.museumazzaropi.com.br](http://www.museumazzaropi.com.br)

