



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

JULIANA JUNQUEIRA

**O CIRCUITO CULTURAL BRASILEIRO E A CRÍTICA DE CINEMA:
Um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazzaropi**

Goiânia

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Juliana Junqueira

3. Título do trabalho

O CIRCUITO CULTURAL BRASILEIRO E A CRÍTICA DE CINEMA: Um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazaropi

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 26/07/2022, às 13:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **JULIANA JUNQUEIRA, Discente**, em 26/07/2022, às 13:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3064495** e o código CRC **7AD6F0AE**.

JULIANA JUNQUEIRA

O CIRCUITO CULTURAL BRASILEIRO E A CRÍTICA DE CINEMA:
Um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazzaropi

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Doutora em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lara Lima Satler
Co-orientador: Prof.^o Dr.^o. Sebastião Rios Corrêa Júnior

Goiânia

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Junqueira, Juliana
O CIRCUITO CULTURAL BRASILEIRO E A CRÍTICA DE
CINEMA [manuscrito] : Um estudo sobre a recepção especializada dos
filmes de Mazzaropi / Juliana Junqueira. - 2022.
394 f.

Orientador: Profa. Dra. LARA LIMA SATLER; co-orientador Dr.
Sebastião Rios Corrêa Junior.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Cinema. 2. Recepção. 3. Performance. 4. Comédia. 5.
Mazzaropi. I. SATLER, LARA LIMA, orient. II. Título.

CDU 3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 07 da sessão de Defesa de Tese de Juliana Junqueira, que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e um dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois a partir das oito horas e trinta minutos, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa da Tese intitulada "O CIRCUITO CULTURAL BRASILEIRO E A CRÍTICA DE CINEMA: Um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazzaropi". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Lara Lima Satler (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Alice Fátima Martins (UFG), membro titular externo, Professora Doutora Ana Carolina Damboriarena Escosteguy (UFRGS), membro titular externo, Professora Doutora Ana Rita Vidica Fernandes (UFG), membro titular extemo, Professor Doutor Roberto Abdala Júnior (UFG), membro titular interno, e do coorientador, Professor Doutor Sebastião Rios Corrêa Júnior (UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professora Doutora Lara Lima Satler (UFG), Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 12:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sebastião Rios Corrêa Júnior, Professor do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 20:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANA CAROLINA DAMBORIARENA ESCOSTEGUY, Usuário Externo**, em 22/07/2022, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 22/07/2022, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 25/07/2022, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 25/07/2022, às 19:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3010627** e o código CRC **E01C21D5**.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás, ao ensino público, a todos os professores e professoras que fazem da docência uma missão, que doam seu tempo, que enxergam na educação o caminho para transformar positivamente a sociedade brasileira. Em especial, à professora Lara Lima Satler, minha orientadora, que foi luz durante toda minha caminhada acadêmica. Agradeço por não ter desistido de mim em meus momentos de fraqueza e por ter topado compreender mais sobre o universo mazzaropiano.

À meu filho Joaquim, que foi minha fortaleza durante todo o processo de escrita e pesquisa. Mesmo com menos de dois anos de idade, ele acompanhou minhas angústias, meus anseios, minhas alegrias com os resultados obtidos.

Ao José Anselmo, que nunca me deixou desistir dos meus objetivos e sempre me incentivou. Ei, cheguei até aqui e você é parte disso.

À minha amiga Jéssica, que emprestou casa e colo para o desenvolvimento desta tese. Ouviu com atenção minhas reflexões, ponderou, acrescentou e no final, acabou se tornando fã do Mazza. Não perde um filme dele que passa na TV Brasil.

À meus pais, Frederico e Mônica, que enxergaram na educação o caminho para a independência de suas filhas. Vocês não tem ideia como são importantes e fundamentais em tudo que conquistamos.

Aos meus avós, Domingos e Jesilene. Domingos me presenteou com o livro Pollyana aos dez anos de idade e desde então, não parei de ler. Jesilene me transmitiu o amor pela docência e pela vida. Obrigada.

RESUMO

Com sucesso junto ao público e a manutenção de uma potente indústria cinematográfica nacional ao longo de aproximadamente trinta anos, o cineasta paulista Amácio Mazzaropi foi continuamente avaliado por parte da crítica especializada entre as décadas de 1950 e 1980. Os filmes mazzaropianos, notadamente marcados pelas performances cômicas do cineasta, abordaram questões políticas e sociais características da sociedade brasileira como racismo, machismo, exploração do trabalhador, êxodo rural, gentrificação causada pelo surgimento das cidades, entre outros. Mesmo assim, suas produções eram taxadas como alienantes, repetitivas, simplistas, conformistas e tecnicamente frágeis. O objetivo desta tese foi compreender a recepção crítica destas obras ao longo dos anos. Investigamos o cinema mazzaropiano dentro de um contexto social e histórico, no sentido de incluí-los na análise fílmica, indo além dos aspectos imagéticos e semânticos dos filmes. Por isso, buscou-se compreender o cinema de Mazzaropi, observando sua história, evolução e relações com a realidade nacional e também com o contexto do cinema brasileiro durante o período de produção do artista. Os caminhos teóricos-metodológicos da pesquisa vinculam-se aos campos dos Estudos Culturais e das Performances Culturais, sendo que o Circuito de cultura de Richard Johnson foi escolhido como percurso teórico metodológico para o desenvolvimento das análises. Foram analisados três filmes de Mazzaropi: Sai da Frente, Meu Japão Brasileiro e Jeca e Seu Filho Preto, sendo que cada um corresponde à uma década de atuação do cineasta, no primeiro enquanto ator e nos dois últimos como ator e proprietário de sua produtora, a Produções Amácio Mazzaropi. Os filmes foram selecionados a partir dos textos de críticos, encontrados na imprensa. Da grande quantidade de críticas pesquisadas em sítios eletrônicos como a Hemeroteca Digital e acervos digitais de periódicos, selecionamos aquelas com maior densidade e escritas por profissionais com relevante trajetória profissional no campo cinematográfico. Desse modo, a partir da investigação bibliográfica e das análises dos filmes selecionados e das críticas publicadas sobre eles na imprensa da época, obtivemos um maior conhecimento acerca da produção mazzaropiana e encontramos indícios que comprovam que o tempo e o espaço em que as críticas foram escritas influenciaram a recepção especializada da obra do cineasta. Assim, constatamos que o contexto social, político e histórico em que os filmes foram lançados influenciou a leitura dos críticos e que a abordagem de problemas sociais, por meio da comicidade, impediu uma leitura especializada menos estereotipada dos filmes de Mazzaropi.

Palavras-chave: Cinema, Recepção, Performance; Comédia; Amácio Mazzaropi.

ABSTRACT

With success with the public and the maintenance of a powerful national film industry over approximately thirty years, São Paulo filmmaker Amácio Mazzaropi was continuously evaluated by specialized critics between the 1950s and 1980s. Comics by the filmmaker, addressed political and social issues characteristic of Brazilian society such as racism, machismo, exploitation of the worker, rural exodus, gentrification caused by the emergence of cities, among others. Even so, his productions were considered alienating, repetitive, simplistic, conformist and technically fragile. The objective of this thesis was to understand the critical reception that the works received over the years. We investigate Mazzaropian cinema within a social and historical context, in order to include them in the film analysis, going beyond the imagistic and semantic aspects of the films. Therefore, we sought to understand Mazzaropi's cinema, observing its history, evolution and relations with the national reality and also to understand the context of Brazilian cinema during the artist's production period. The theoretical-methodological paths of the research are linked to the fields of Cultural Studies and Cultural Performances, and Richard Johnson's Culture Circuit was chosen as the theoretical methodological path for the development of the analyses. Three films by Mazzaropi were analyzed: *Sai da Frente*, *Meu Japão Brasileiro* and *Jeca e Seu Filho Preto*, each one corresponding to a decade of work by the filmmaker, in the first as an actor and in the last two as an actor and owner of his production company, Amácio Mazzaropi Productions. The films were selected from the texts of critics found in the press. From the large amount of reviews researched on electronic sites such as Hemeroteca Digital and digital collections of periodicals, we selected those with the highest density and written by professionals with a relevant professional trajectory in the cinematographic field. In this way, from the bibliographic research and analysis, through the Culture Circuit, of the selected films and the reviews published about them in the press of the time, we obtained a greater knowledge about the Mazzaropian production and we found evidence that proves that the place and the time in which the reviews were written influenced the specialized reception of the filmmaker's work. Thus, we found that the social, political and historical context in which the films were released influenced the critics' reading and that the approach to social problems, through comics, prevented a less stereotyped specialized reading of Mazzaropi's films.

Keywords: Cinema, Acceptance, Performance, Amácio Mazzaropi

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Circuito de Cultura de Richard Johnson	30
Figura 2: Circuito de cultura para análise da arte mazzaropiana	40
Figura 3: Página de pesquisa da Hemeroteca Digital com o refinamento da busca por período	97
Figura 4 - Resultado da aplicação dos filtros “palavra-chave” e “período” na plataforma de buscas da Hemeroteca Digital	98
Figura 5: Expressões de Mazaropi se repetem ao longo de sua carreira: os olhos arregalados eram uma de suas características mais marcantes	130
Figura 6: Abertura do filme Sai da Frente (00:02:01)	172
Figura 7: Vizinho reclama do barulho do caminhão Anastácio (00:11:40)	176
Figura 8: Conjunto habitacional localizado no Beco do Conforto (00:13:00)	176
Figuras 9 : Prédios históricos dividem o espaço com arranha céus e carros: a nova São Paulo (00:13:20 e 00:13:25)..	177
Figura 10: Getúlio parece observar atento à prestação de serviços públicos (00:33:52)	180
Figura 11: Foto ilustração da crítica "Mazaropi, novo comico do cinema brasileiro".	190
Figura 12: Nota no jornal Correio Paulistano do dia 27 de junho de 1952	208
Figura 13 e 14: Abertura do filme Meu Japão Brasileiro (00:01:21)	219
Figura 15: Escola rural do bairro rural de Meu Japão Brasileiro (00:02:41)	238
Figura 16: Fofuca e Magnólia conversam na pensão Nipo Brasileira (00:09:30)	242
Figura 17: Magnólia e a professora conversam (00:15:34)	245
Figura 18: Dona Inácia é enquadrada lateralmente, à direita, com blusa vermelho escuro (00:13:27)	246
Figura 19: Fofuca discursa na inauguração da cooperativa formalizada entre brasileiros e japoneses (00:18:55)	257
Figura 20: Antenor busca Laura na escola de carroça (00:00:27)	310
Figura 21: Igreja Nossa Senhora do Rosário (00:00:39)	311

Figura 22: Igreja Matriz de São Luiz de Tolosa (00:00:45)	312
Figuras 23 e 24: População utiliza a ponte para atravessar (00:00:58 e 00:01:34)	314
Figuras 25: Laura dança com Antenor e Leontina com um rapaz branco (00:10:29)	323
Figura 26: Laura reflete sobre seu relacionamento com Antenor (00:32:15)	327
Figura 27: Gilda Valença canta "Maria do Mar" (01:08:44)	329
Figura 28: clientes no bar de Maria (00:14:02)	330
Figura 29: Ciganos fazem uma apresentação na tentativa de casamento entre Laura e Antenor (00:57:44)	331
Figura 30: Antenor, Dona Bomba, Leontina e uma senhora da comunidade fazem orações para expulsar o espírito de Pacheco do corpo de Zé, vestido com uma calça em alusão ao título no Corinthians no Campeonato Paulista, em 1977 (01:27:59)	335
Figura 31: Crítica de Valério de Andrade no Jornal O Globo: o bonequinho aparece sentado, entediado.	366

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Mazzaropi em números

Quadro 2 - Heróis mazzaropianos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AMÁCIO MAZZAROPI - O CAIPIRA DESPREZADO PELA CRÍTICA E ADMIRADO PELO PÚBLICO	10
CAPÍTULO 1 - CAMINHOS TEÓRICO METODOLÓGICOS PARA A COMPREENSÃO DO CINEMA MAZZAROPIANO	15
1.1 Cinema e Performance	20
1.2 Circuito de cultura: os diversos caminhos para a compreensão da arte mazzaropiana	28
1.2.1 A leitura da cultura por meio do contexto produtivo	31
1.2.2 O texto além do texto: a leitura dos aspectos históricos e sociais de uma obra	33
1.2.3 As diversas leituras possíveis e as culturas vividas	37
1.3 O contexto da obra mazzaropiana: as culturas vividas e a recepção	42
1.3.1 Presença estrangeira e reação do Estado: tentativas para consolidação da indústria de cinema no Brasil	43
1.3.2 Grandes companhias, culto à produção estrangeira e desenvolvimento do gênero cinematográfico brasileiro	54
1.4 Recepção, o Circuito de cultura e a crítica especializada no Brasil	73
1.5 O corpus da pesquisa	87
CAPÍTULO 2 - O ESTADO DA ARTE SOBRE MAZZAROPI	92
2.1 Do teatro-emergência às salas de cinema: o caminho percorrido por um campeão de bilheterias	101
2.1.1 Um palhaço caipira nas telas de cinema: o caminho até a conquista do público	102
2.2 As performances cômicas populares de Mazzaropi	124
2.3 Mazzaropi: O antcinema brasileiro	145
CAPÍTULO 3 - SAI DA FRENTE: ESTETICISTAS E CRÍTICOS HISTÓRICOS NA ANÁLISE DO CINEMA BRASILEIRO	161
3.1 O contexto de produção de Sai da Frente: Hollywood é aqui	162
3.2 O desorganizado processo de modernização da sociedade paulista: as categorias de filme e culturas vividas em Sai da Frente	172
3.3 A leitura de Sai da Frente pela crítica especializada: nasce um cômico	184
CAPÍTULO 4 - MEU JAPÃO BRASILEIRO: A RECEPÇÃO CRÍTICA DO MELODRAMA MAZZAROPIANO EM MEIO A EFERVESCÊNCIA DO CINEMA NOVO	214
4.1 O contexto de produção de Meu Japão Brasileiro: uma companhia de cinema industrial em meio à efervescência do Cinema Novo	215
4.2 Filme e culturas vividas no Japão de Mazzaropi	237
4.2.1 O ensino rural e o civismo brasileiro	237
4.2.2 O machismo disfarçado de riso: como o público riu de agressões às mulheres	242
4.2.3 O racismo nipônico e a exploração econômica dos pequenos produtores rurais	250
4.2.4 Trabalhadores, uni-vos: a conclamação para a luta contra a exploração econômica e a denúncia das práticas coronelistas	257
4.3 A recepção crítica de Meu Japão Brasileiro	260
4.4 Circuito de cultura: um quebra cabeça que auxilia a compreender contextos	287
CAPÍTULO 5 - JECA E SEU FILHO PRETO: A CRÍTICA SE JUNTA AO PÚBLICO PARA RECONHECER MÉRITOS MAZZAROPIANOS	290

5.1 Jeca no meio da euforia com o cinema popular: A PAM Filmes e o cinema brasileiro na década de 1970	291
5.2 Questões sociais abordadas por meio da comicidade: análise das categorias de filme e culturas vividas em Jeca e seu filho preto	311
5.2.1 O desenvolvimento convive com hábitos e práticas do campo	311
5.2.2 Empoderamento feminino nas personagens de Mazzaropi	318
5.2.3 As faces do racismo em Mazzaropi: a denúncia do problema por meio do conservadorismo	322
5.2.4 O Jeca é amigo de todos: relacionamento harmonioso entre diferentes culturas	332
5.2.5 Relações de emprego frágeis e injustas	336
5.2.6 Salve o Corinthians: o campeão dos campeões!	337
5.2.7 O julgamento de Cheiroso e o sistema judiciário brasileiro	339
5.3 A euforia com o cinema popular e a mudança de paradigma na recepção crítica mazzaropiana: o contexto de leitura de Jeca e seu filho preto	341
5.4 Costurando o Circuito de Cultura	370
CONSIDERAÇÕES FINAIS	373
REFERÊNCIAS	382

INTRODUÇÃO: AMÁCIO MAZZAROPI - O CAIPIRA DESPREZADO PELA CRÍTICA E ADMIRADO PELO PÚBLICO

O menino criado no interior paulista sob a influência dos costumes do avô português, um simples produtor rural da cidade de Tremembé, tornou-se um dos grandes nomes da história do cinema brasileiro. Com a trajetória iniciada no circo, Amácio Mazzaropi galgou as escadas do teatro, do rádio e da televisão até alcançar o cinema, expressão artística que o consagrou como um dos grandes artistas cômicos do país.

Em quase 30 anos de carreira cinematográfica, Mazzaropi elegeu a representação do caipira para protagonizar a maioria de seus filmes, estrelando uma película por ano e lotando salas de cinema por todo o Brasil. Além do sucesso de suas performances cômicas junto ao público, o cineasta também é considerado um dos pioneiros na consolidação de uma pulsante indústria cinematográfica nacional por ter desenvolvido seu próprio sistema de produção, exibição e distribuição de filmes sem depender de financiamento público. Apesar disso, sua filmografia foi avaliada negativamente por considerável parcela da crítica especializada brasileira, principalmente a partir do final da década de 1950 quando ele funda sua própria companhia cinematográfica e passa a acumular as funções de ator, diretor, produtor, distribuidor, exibidor e empresário.

A filmografia do cineasta foi considerada por muitos críticos do cinema nacional, entre eles Caio Scheiby (1964), José Carlos Avellar (1973), Ely Azeredo (1976), Miriam Alencar (1977), Valério de Andrade (1978), Orlando L. Fassoni (1979), Rubens Ewald Filho (1979)¹ como carente de técnica e de roteiro, simplista, repetitiva, imutável e enfadonha.

¹ SABADIN, Celso Fábio. O Jeca que virou cultura: recepções críticas à obra cinematográfica de Mazzaropi (1952-2012). Disponível em: <http://tede.anhembi.br/tedesimplificado/bitstream/TEDE/1729/2/Celso%20Sabadin.pdf> Acesso em: 12.08.2019

Nossa tese é a de que o contexto sócio histórico do cinema brasileiro influenciou a análise dos filmes mazzaropianos por parte dos críticos. Também acreditamos que havia certo preconceito por parte da crítica especializada em relação aos filmes massivos e populares como os de Mazzaropi. Considerável parcela dos pensadores de cinema brasileiro era proveniente dos circuitos intelectuais, como universidades e cineclubes, e por isso eram fortemente influenciados pelas escolas européias de cinema como o realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa.

Assim, eles tinham como referência as películas pertencentes aos circuitos alternativos e filmes brasileiros inspirados nos movimentos cinematográficos estrangeiros. Importante ressaltar que no Brasil, principalmente na década de 1960, a inclinação de grande parte da crítica especializada nacional era condenar filmes brasileiros que seguiam o padrão cinematográfico norte-americano, baseado em um sistema industrial de produção e em uma linguagem melodramática.

Outro fator que parece ter incomodado a crítica brasileira em relação à filmografia mazzaropiana foi a performance cômica desenvolvida pelo cineasta, que se manteve praticamente inalterada ao longo de quase 30 anos de atuação no cinema. A representação do caipira esteve presente nos 32 filmes protagonizados por Mazzaropi no cinema. Em sua primeira película Sai da Frente (1952), Mazzaropi interpreta o trabalhador suburbano Isidoro e em Jeca e seu filho preto (1978), ele interpreta o trabalhador rural Zé. Mesmo em ambientes diferentes, um na cidade e outro no campo, os personagens são extremamente similares, exibem os mesmos trejeitos, sotaques e expressões corporais.

Como veremos nos capítulos a seguir, alguns textos publicados na imprensa da época sobre os filmes do cineasta nos fornecem alguns indícios de motivos pelos quais a obra mazzaropiana foi rechaçada por parte da crítica especializada brasileira: o contexto sócio histórico do cinema brasileiro, a característica popular e massiva das obras de Mazzaropi e também sua performance cômica. A nossa tese é

que estas são algumas das razões pelas quais o ator, cineasta e empresário não obteve êxito junto à imprensa de sua época.

Para refutarmos ou confirmarmos essa hipótese, nos guiamos pela seguinte questão problema: Por que Mazzaropi, mesmo obtendo sucesso comercial e de público com seus filmes, não obteve a mesma receptividade da crítica?

Assim, nosso objetivo foi buscar compreender a recepção cinematográfica de sua obra por parte da crítica especializada brasileira. Além disso, objetivamos também apresentar caminhos de intersecção entre o cinema e o campo das performances culturais para que possamos apresentar uma nova abordagem de análise cinematográfica que possa revelar mais do que aspectos de construção narrativa. Procuramos, por meio do percurso teórico metodológico do Circuito de cultura de Richard Johnson (2014), avançar a análise fílmica para além dos aspectos imagéticos e semânticos do filme e investigar aspectos sociais e culturais que foram fonte de inspiração para o cineasta e seus críticos.

Por meio da nossa pesquisa, objetivamos prover informações inovadoras sobre Amácio Mazzaropi que venham a se somar às pesquisas já desenvolvidas sobre o assunto dentro e fora do universo acadêmico, de forma a ampliar a sua esfera de compreensão e contribuir com a preservação da cultura cinematográfica brasileira ao desenvolver uma pesquisa que tem como foco o trabalho de um cineasta que levou milhões de espectadores às salas de cinema. Sobre Mazzaropi, pouco ainda se escreveu sobre essa importante página da história do cinema brasileiro, o que torna considerável os esforços acadêmicos que se dedicam ao estudo da cinematografia mazzaropiana.

Numa nova leitura, com o olhar que sugerimos, por meio da intersecção entre performances culturais e cinema, poderemos conhecer as críticas intencionadas pelo comediante, muitas delas dotadas de ambiguidade. Na falta de maior exame da obra, muito da mensagem contida na comédia de Amácio Mazzaropi poderá ficar despercebida.

Assim, no capítulo um, apresentamos os caminhos teóricos metodológicos para a compreensão da arte mazzaropiana, destacando o vínculo epistemológico da pesquisa com os campos dos Estudos Culturais e Performances Culturais e a necessidade de se investigar o cinema para além da análise fílmica, considerando na análise os contextos históricos e sociais em que determinado filme foi produzido e recepcionado. Assim, explicamos o Circuito de cultura de Richard Johnson (2014), percurso teórico metodológico que foi utilizado nesta pesquisa e que consiste na análise das categorias de produção, leitura, culturas vividas e texto de um produto cultural. Como nosso estudo versa sobre recepção, enfatizamos a análise da categoria leitura. Para isso, se fez necessário reflexões sobre o cenário cinematográfico brasileiro entre as décadas de 1950 e 1980, período em que se concentra a produção mazzaropiana, e também sobre recepção cinematográfica. Por isso, esses pontos também foram abordados no capítulo um.

No capítulo dois, trazemos curiosidades sobre a trajetória pessoal e profissional de Amácio Mazzaropi, refletimos sobre sua performance cômica e apresentamos uma compilação de críticas negativas que o cineasta recebeu da crítica especializada ao longo de sua carreira.

Os capítulos terceiro, quarto e quinto compreendem a análise dos filmes *Sai da Frente* (ALMEIDA, 1952), *Meu Japão Brasileiro* (LAURELLI, 1965) e *Jeca e Seu Filho Preto* (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

O filme *Sai da Frente* marca a estreia de Mazzaropi no cinema e traz a história de Isidoro, um motorista de caminhão contratado para transportar uma mudança da cidade de São Paulo para Santos. O protagonista dirige um caminhão velho apelidado de Anastácio, que destoa dos modernos veículos que desfilam pelas ruas da capital paulista no início da década de 1950. O trajeto de Isidoro é marcado por uma sequência de confusões e cenas cômicas que demonstram que o personagem estava completamente perdido em uma São Paulo de grandes

avenidas e arranha céus. A produção foi lançada em 25 de junho de 1952 pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Já Meu Japão Brasileiro é o 17º filme da carreira de Mazzaropi como ator no cinema e o 9º produzido pela sua companhia cinematográfica, a Produções Amácio Mazzaropi. O filme, produzido em 1964 e lançado em 1965, conta a história do agricultor Fofuca, interpretado por Mazzaropi, que vive num povoado no interior de São Paulo onde planta arroz e também é proprietário, juntamente com sua esposa Magnólia, da "Pensão Nipo-Brasileira", uma pousada onde residem imigrantes japoneses e seus descendentes. O antagonista do filme é o fazendeiro Seu Leão, dono de uma grande propriedade rural e que compra, a baixo custo, os grãos plantados por Fofuca e pelos japoneses. Fofuca, juntamente com os agricultores nipônicos, se revolta com as condições nas quais as vendas são efetuadas e decide estruturar uma cooperativa para que eles possam vender a colheita para outros interessados por um preço justo.

E por último, temos Jeca e seu filho preto, produção de 1978 e que é o 30º filme da carreira de Mazzaropi e o 22º lançado pela PAM Filmes. Nesta história, Mazzaropi interpreta Zé. Ele é empregado de Seu Cheiroso, um latifundiário preconceituoso que impede o relacionamento de sua filha com o filho do protagonista porque ele é negro. A história desta produção provoca dúvidas tanto no espectador quanto nos personagens da trama porque não se explica como Zé e sua esposa, sendo brancos, tiveram um filho negro. A explicação desta situação só acontece na cena final do filme.

Através da análise destas três obras utilizando o Circuito de cultura de Johnson, objetivamos compreender a recepção crítica da produção de Amácio Mazzaropi ao longo de três décadas. Nesta investigação, consideramos não apenas os aspectos técnicos e estéticos dos filmes, mas também o contexto histórico, social e cultural em que eles foram lançados e recepcionados pela mídia especializada.

CAPÍTULO 1 - CAMINHOS TEÓRICO METODOLÓGICOS PARA A COMPREENSÃO DO CINEMA MAZZAROPIANO

Essa pesquisa possui vínculos epistemológicos com as abordagens dos Estudos Culturais e das Performances Culturais. Primeiramente, refletiremos sobre os Estudos Culturais, campo de pesquisa desenvolvido no *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* que foi criado em 1964 na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária deste país no pós-guerra.

Como principais representantes dessa área acadêmica estão Richard Hoggart com a obra *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and Society* (1958), Edward P. Thomson com *The making of the English working-class* (1963) e Stuart Hall com *Media, culture and society* (1980).

Segundo Escosteguy (2001) na pesquisa realizada por Hoggart, o foco de atenção recai sobre materiais culturais, antes desprezados da cultura popular e dos meios de comunicação de massa, através de metodologia qualitativa. Esse trabalho inaugura o olhar de que no âmbito popular da produção de sentido não existe apenas submissão, mas também resistência, o que, mais tarde, será recuperado pelos estudos de audiência dos meios massivos.

Escosteguy (2001) destaca que a contribuição teórica de Williams é fundamental para os Estudos Culturais a partir de *Culture and society* (1958). Através de um olhar diferenciado sobre a história literária, ele mostra que cultura é uma categoria-chave que conecta a análise literária com a investigação social. Seu livro *The long revolution* (1961) avança na demonstração da intensidade do debate contemporâneo sobre o impacto cultural dos meios massivos, mostrando um certo pessimismo em relação à cultura popular e aos próprios meios de comunicação. Em relação à contribuição de Thompson (1963), pode-se dizer que ele influencia o desenvolvimento da história social britânica dentro da tradição marxista.

Escosteguy ressalta (2001, s/p) que sobretudo para, Williams e Thompson, cultura é uma rede vivida de práticas e relações que constituíam a vida cotidiana, dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano.

Já Johnson (2014) destaca que Williams e Hoggart, de modos diferentes, desenvolveram a ênfase na avaliação lítero-social, deslocando a literatura para a vida cotidiana, ou seja, era importante analisar literatura para além dos aspectos textuais e incluir na pesquisa, elementos históricos e sociais.

Stuart Hall (1932 -2014) também foi um pesquisador de extrema relevância dentro do CCCS. Para ele, os meios de comunicação de massa funcionam como transmissores de culturas hegemônicas e por isso desenvolveu trabalhos referentes à participação da mídia como instrumento de perpetuação da ideologia cultural dominante. Enxergava nos movimentos negro e feminista formas de resistência à esta dominação. Também avançou nos estudos de recepção dos produtos culturais, afirmando que estes não são aceitos passivamente pela plateia ou pelos leitores, mas que eles interpretam e fundamentam outros significados a partir da experiência individual e cultural.

É importante ressaltar que os autores citados como os fundadores do campo dos Estudos Culturais, embora não tenham uma intervenção coordenada entre si, revelam um leque comum de preocupações que abrangem as relações entre cultura, história e sociedade (ESCOSTEGUY, 2001, s/p).

Richard Johnson, que dirigiu o CCCS, é um dos pesquisadores contemporâneos mais atuantes no campo dos Estudos Culturais. Ele faz importantes pontuações sobre processos culturais e conceitos de cultura:

A primeira é que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. A segunda é que cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo

autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais (JOHNSON, 2014, s/p).²

Johnson (2014, s/p) destaca ainda que os Estudos Culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais:

O conceito de “subjetividade” é, aqui, especialmente importante, desafiando as ausências na consciência. Ele inclui a possibilidade, por exemplo, de que alguns elementos estejam subjetivamente ativos — eles nos “mobilizam” — sem serem conscientemente conhecidos [...] Ele destaca o **“quem eu sou” ou, de forma igualmente importante, o “quem nós somos” da cultura, destacando também as identidades individuais e coletivas**. Ele faz uma conexão com um dos *insights* estruturalistas mais importantes: que a subjetividade não é dada, mas produzida, constituindo, portanto, o objeto da análise e não sua premissa ou seu ponto de partida (JOHNSON, 2014, s/p - grifos nossos)

Citamos até aqui apenas alguns dos teóricos vinculados aos Estudos Culturais, aqueles que são tidos como referências e pilares neste movimento acadêmico. É consenso entre os pesquisadores que aderem aos fundamentos desta escola que cultura não é uma entidade monolítica ou homogênea, pelo contrário, manifesta-se de maneira diferenciada em qualquer formação cultural ou época histórica. Eles defendem também que cultura não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas um grande número de intervenções ativas, expressas mais notavelmente através do discurso e da representação, que podem tanto mudar a história quanto transmitir o passado (AGGER, 1992, p. 89 *apud* HOHLFELDT; MARTINO; FRANÇA, 2001).

Para que se torne possível o desenvolvimento de pesquisas baseadas nas perspectivas dos Estudos Culturais, se fazem necessários estudos inter e transdisciplinares. Escosteguy (2001, s/p) explica que os Estudos Culturais não configuram uma disciplina, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam,

² ESCOSTEGUY, Ana Carolina. O que é, afinal, estudos culturais . Autêntica Editora. Edição do Kindle.

visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. Ela destaca que o campo surge da insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a inter/trans ou, ainda para alguns, a antidisciplinaridade.

Esse aspecto é compartilhado pelo campo das Performances Culturais, que também propõem pesquisas centradas na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade. Esse novo campo de estudos, que tem como fundamentos os ensinamentos do antropólogo inglês Victor Turner (1920-1983) e do teatrólogo americano Richard Schechner (1934-), propõe uma visão ampla sobre determinado acontecimento, fato histórico ou manifestação cultural através da intersecção entre os diversos campos do conhecimento, sugerindo a investigação de objetos de pesquisa muitas vezes menosprezados como manifestações da cultura popular, por exemplo, danças, rituais, culinária, modos de vida, entre outros aspectos.

O campo de estudo das Performances Culturais possibilita um olhar diferenciado e transdisciplinar sobre os múltiplos objetos de pesquisa. Para Schechner (2006), um dos teóricos da área, a maioria dos objetos ou situações podem ser estudados enquanto performances. O ponto positivo disso é que é possível ler as entrelinhas, enxergar além, descobrir novas possibilidades. Em 1955, o antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994) utilizou a designação Performances Culturais pela primeira vez para tentar explicar a potencialidade do conceito. Para Singer (1959), performance não é apenas uma manifestação cultural ou artística determinada, mas o estudo, a observação e a percepção de tudo o que se relaciona a ela. Por isso, o vocábulo não pode ser compreendido apenas como o estudo de uma determinada performance ou como uma forma específica de estudo de um fenômeno, ou mesmo como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber (CAMARGO, 2013).

Essa nova visão de pesquisa, centrada na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade, influenciou os estudos de diversos teóricos como Erving

Goffman (1959) e os já citados Richard Schechner (1973) e Victor Turner (1987), que passaram a advogar em favor da convergência entre diferentes áreas de pesquisa. Turner (1987) e Schechner (1973) defendem, por exemplo, que o trânsito entre a teoria do teatro e as ciências sociais proporciona a compreensão das relações sociais para além dos aspectos exclusivamente teatrais. Os diversos encontros entre os investigadores interessados nesta nova forma de enxergar os objetos de pesquisa impulsionaram o surgimento de um novo campo de estudo batizado por Schechner (1973) de Teoria da Performance.

Assim, as Performances Culturais, além de refletir sobre a Teoria da Performance, propõem uma visão ampla sobre determinado acontecimento, fato histórico ou manifestação cultural, afirmando a necessidade da intersecção entre os diversos campos do conhecimento e sugerindo a investigação de objetos de pesquisa muitas vezes menosprezados como manifestações da cultura popular.

John Dawsey (2005) diz que através do processo de performance o contido ou suprimido revela-se e que para entender a estrutura social, é necessário analisar elementos não óbvios.

Para Bauman e Briggs (2006) a performance é um espaço interdisciplinar importante na compreensão dos gêneros de ação simbólica. Os autores afirmam que a performance é, principalmente, um ato de comunicação mas se difere dos demais atos de fala pela função expressiva ou poética:

Investir na performance como o centro de uma lingüística alternativa, socialmente constituída, onde a função social molda a forma lingüística, a linguagem tem significado tanto social quanto referencial, e as funções comunicativas da linguagem na constituição da vida social são fundamentais para sua essência.
(BAUMAN, BRIGGS, 2006, p.214)

Para a dupla de pesquisadores, estudar performance é analisar eventos performáticos com um olhar diferenciado, um olhar não cotidiano. Eles defendem que o campo da performance visa analisar criticamente eventos performáticos como arenas reflexivas.

Os teóricos vinculados aos Estudos Culturais e às Performances Culturais compartilham da mesma inquietação: a amplitude do conceito de cultura e a existência de diversas abordagens para compreendê-la, se negando à prática de pesquisas reducionistas, restritas a metodologias pré-determinadas. As duas áreas de pesquisa se propõem a analisar manifestações culturais para além dos aspectos meramente técnicos e estéticos, considerando também aspectos subjetivos, elementos sociais e históricos, além de elementos vinculados à produção, circulação e consumo de cultura. Nota-se que o campo das Performances Culturais, com estudos consolidados nas décadas de 1970 e 1980, foi fortemente influenciado pelos princípios e fundamentos dos Estudos Culturais.

Essa pesquisa será guiada pelos princípios trazidos por esses dois campos do conhecimento que são, por excelência, inter e transdisciplinares. Isso possibilitará que a investigação acerca da arte mazzaropiana vá muito além dos aspectos técnicos e estéticos do cinema. Das performances culturais, iremos extrair os saberes necessários para o desenvolvimento de uma investigação que não se limita à análise de elementos fílmicos, mas que considera a influência dos aspectos históricos e sociais do Brasil na obra de Mazzaropi. Também traremos das Performances Culturais teorias que nos auxiliarão na compreensão dos motivos da não aceitação da filmografia do cineasta pela crítica especializada a ele contemporânea.

Dos Estudos Culturais, utilizaremos as pesquisas de Richard Johnson (2014) que desenvolveu o Circuito de cultura, uma metodologia que considera as condições de produção, circulação e consumo das diversas manifestações culturais. Antes de adentrarmos no esclarecimento e reflexão sobre esses conhecimentos fundamentais para essa pesquisa, é importante tecermos algumas considerações sobre a relação entre as performances culturais e o cinema.

1.1 Cinema e Performance

Schechner (1973) elenca que há performance na vida cotidiana, incluindo reuniões de qualquer espécie; na estrutura do esporte, do ritual do jogo aos comportamentos público-políticos; na análise de vários outros modos de comunicação além da palavra escrita; nas conexões entre comportamento humano e animal com ênfase no jogo e nos comportamentos ritualizados; nos aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação pessoa a pessoa, *acting out*³ e consciência corporal; na etnografia e na pré-história – tanto de culturas exóticas quanto familiares e na constituição de teorias unificadas de performance, as quais são, de fato, teorias do comportamento (SCHECHNER, 1973, p. 9).

O autor afirma que nem todas as manifestações e acontecimentos podem ser consideradas performances, mas podem ser estudadas enquanto performances. Schechner (2006) argumenta que as performances existem apenas enquanto ações, interações e relações e que elas têm as funções de entreter, construir algo belo, formar ou modificar uma identidade, construir ou educar uma comunidade, curar, ensinar, persuadir e lidar com o sagrado e/ou profano:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (SCHECHNER, 2006, p.29-30)

Em seu artigo "O que é performance" (SCHECHNER, 2006), o pesquisador cita o exemplo de um vídeo caseiro feito pelos pais de uma bebê enquanto ela come. Essa bebê cresce, torna-se mãe e exhibe o vídeo do qual foi protagonista para

³ Trata-se de um termo na psicanálise usado para indicar ações impulsivas que uma pessoa pode ter e contradiz seu comportamento comum. O acting-out, na psicanálise, é caracterizado por um movimento em que, por meio de ações impulsivas, o indivíduo busca aliviar as suas tensões mentais.

sua ou seu filho. Para Schechner (2006), essa exibição, dentre outras ações, pode ser considerada uma performance:

O que é válido para esta performance de filmagem caseira, é válido para todas performances. Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. **Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.** (SCHECHNER, 2006, p.31 - grifos nossos)

Schechner (2006) já despertava para o fato de que representações mediadas por equipamentos eletrônicos também podem ser estudados enquanto performances. Sehn e Zordan (2014), ao utilizarem como exemplo uma apresentação gravada da coreógrafa alemã Pina Baush, também corroboram com essa visão:

Quando Pina Bausch, coreógrafa alemã, dança em Café Müller (1978), pode-se sentir, **mesmo assistindo ao registro em vídeo**, a vida a atravessando, “[...] pegando-a pelo estômago” em cena. Ela dança tudo o que a vida tem de incomensurável. Podemos ver, ter uma visão a partir do movimento da bailarina. Podemos entrar em contato com a nossa própria vida. Pina consegue produzir em quem lhe assiste linhas de fuga, desacomodações. **Ela nos tira de qualquer lugar seguro, de uma poltrona de teatro, de uma casa com planos bem traçados, para desembocarmos numa praia, num deserto, num lugar possível onde traçamos nossos planos e composições.** (SEHN, ZORDAN, 2014, p.560 - grifos nossos)

Alguns autores como a alemã Erika Fisher Lichte (2005) não consideram gravações de espetáculos em filme, pela televisão ou em vídeo como performances, uma vez que não se verifica a co-presença física de atores e espectadores no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Contudo, argumenta-se que as representações que ocorrem no cinema, telejornais, programas de televisão, programas de rádio, livros e até mesmo quadrinhos podem ser consideradas dentro do conceito aqui discutido. As manifestações artísticas transmitidas por meio dos *media* são repletas

de performatividade e podem constituir novas realidades sociais, despertar sentimentos nos espectadores e inclusive influenciar a ação destes.

Erika Fisher-Lichte (2005) explica performativo como ações que auxiliam na construção de identidades, constituem uma nova realidade social e que causam impacto naqueles que participam dos atos performáticos, seja como observadores ou fazedores. Não é necessário que alguém assista ao ato para que ocorra o performativo. Ela explica da seguinte forma: “Quando estou lendo um livro e certas emoções surgem, há um impacto em mim e ninguém percebe – isso é performativo, mas não “é teatral” (FISHER-LICHTE, 2005, p.132). Assim, a performance difere-se do performativo porque a primeira exige a presença de espectadores e o segundo não.

Neste sentido, podemos considerar as representações transmitidas pelos *media* como performativas, já que segundo Turner (1997, p.65) a imagem cinematográfica, por exemplo, provoca efeitos físicos e psicológicos nos espectadores. As alterações ocorrem independente de haver alguém os observando. Essas representações midiáticas também podem ser consideradas enquanto performances pelo fato de se configurarem como um meio de comunicação que opera na fórmula emissor, mensagem, receptor, ou seja, é preciso que haja alguém para receber o conteúdo enviado.

Assim, a ausência da presença física dos fazedores e observadores é insuficiente para descaracterizar as representações transmitidas pelos *media* como performances. Lage e Abdala (2013) concordam que o cinema pode ser investigado dessa forma:

Segundo análise de Langdon ("Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs"), **as performances distinguem-se do rito pelo seu caráter estético e seu apelo à experiência.** Além desses elementos próprios à performance, outros parecem ficar evidentes no cinema: **a exibição do comportamento dos atores frente aos outros, a competência destes, a avaliação que a situação demanda por parte dos participantes - o público - , os gestos especiais, as expressões utilizadas pelos atores etc.** Tudo isso, submetido à

linguagem cinematográfica, confere a uma “simples” sessão de cinema experiências de fruição estética e de performances, na medida em que convida o outro a viver, a *experimental* aquele momento em cena. (LAGE, ABDALA, 2013, p.2 - grifos nossos)

Surpreendentemente, a própria Erika Fischer-Litche abre a possibilidade de que outras manifestações artísticas sejam consideradas como performances ao afirmar que “O potencial inovador que o conceito da performance implica, tem ainda de ser descoberto e explorado pelos Estudos Culturais e pelos estudos artísticos (2005, p.80)”, portanto não podemos ignorar manifestações artísticas apenas pelo fato de que estas não possuem a presença física de um ou outro elemento.

De acordo com essa perspectiva, Schechner (2006) admite a fragilidade contemporânea da diferenciação de manifestações que são performances e que podem ser estudadas enquanto performances. Para ele, o “é” performance refere-se a eventos mais definidos e ligados, marcados por um contexto, por uma convenção, por um uso e por uma tradição. No entanto, afirma que no século XXI, distinções claras entre “enquanto” performance e “é” performance estão se extinguindo, pois explica que com a internet, a globalização e a crescente presença dos meios de comunicação, as pessoas passaram a experienciar suas vidas como uma série de performances conectadas que quase sempre se sobrepõem. Assim, a percepção é que a performance está em todos os lugares.

Para Bauman (1977), performance é um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios de comunicação simultâneos. Entre os elementos essenciais da performance, segundo Bauman (1992) e Langdon (1999) estão o *display* (exibição do comportamento dos *performers*), a responsabilidade de competência da performance, a avaliação do público, a experiência e o *keying* (atos performáticos que sinalizam o início da performance; ruptura do fluxo normal de comunicação).

O cinema se enquadra nos elementos essenciais de performance trabalhados acima. Primeiro porque, conforme advoga Schechner (2006), performance é ação e o cinema pode ser compreendido por um conjunto de ações caracterizado pela experiência estética e poética. Para Ismail Xavier (2008)⁴, além de técnica e estética, cinema é movimento, não como evidência de imagens moventes na tela ou como som que é sempre um dinamismo, mas como um princípio ontológico que permite afirmar que o cinema é forma do tempo. Desse modo, podemos visualizar os elementos da performance trazidos por Bauman e Langdon na arte cinematográfica. Podemos verificar o *display*, já que atores e atrizes performam para o público; a responsabilidade da competência, já que é preciso treinamento e preparação para interpretar os papéis; a avaliação do público, mesmo que não haja a interação entre atores e público no momento da exibição de um filme, é possível avaliá-lo durante a exibição e após o término.

No cinema podemos encontrar também a experiência, pois assistir um filme demanda um certo ritual já que é preciso uma iluminação adequada e o silêncio para que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na trama. Durante a exibição de um filme, o espectador é transportado para outra realidade e inclusive pode ser transformado por ela. Aqui notamos também conceitos desenvolvidos por Schechner (1985) de que as performances podem ser transportadoras ou transformadoras ou as duas coisas ao mesmo tempo.

E por último, temos o *keying*, que representa ações ou símbolos que indicam o início de uma performance. No cinema, tanto nas salas específicas para tal fim ou mesmo em casa, podemos observar várias manifestações de *keying*, como por exemplo, quando terminam os trailers que antecedem os filmes, há alguns segundos de tela preta e extremo silêncio. Isso significa que a performance vai começar.

O cinema é muito mais do que um simples produto da indústria cultural. Bernardet (1980) classifica a rotina produtiva do cinema como um ritual:

⁴ Xavier, Ismail. Um Cinema que "Educa" é um Cinema que (nos) Faz Pensar. Entrevista a Revista Educação e Realidade. Revista Educação e Realidade. p.13-20, jan/jun 2008.

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. (BERNARDET, 1980, p. 124)

O teórico australiano Graeme Turner (1997) também compartilha esse posicionamento e afirma que o cinema é um sistema capaz de criar significados e por isso não deve ser avaliado como uma disciplina isolada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. Nesta pesquisa, ao considerar o cinema enquanto performance e estudá-lo dentro do campo de performances culturais, objetivamos entendê-lo como componente de um processo sociocultural, e não simplesmente como sétima arte:

O cinema não é nem mesmo o alvo final da pesquisa, mas parte de um argumento mais amplo sobre representação. O processo social de fazer com que imagens, sons, signos signifiquem algo - no cinema e na televisão. Por estranho que possa parecer, o que resulta é um conjunto de abordagens férteis quando aplicadas ao cinema, mas que não se restringem à análise do cinema. (TURNER, 1997, p.48)

Para Turner (1997, p.49) o cinema deve ser estudado como produto cultural e como prática social, valioso tanto por si mesmo como pelo que pode revelar sobre sistemas e processos culturais. Segundo ele, é necessário, portanto, investigar o cinema como meio para produzir e reproduzir significação cultural. Nesta perspectiva, para Sehn e Zordan (2014) a performance está ligada ontologicamente ao termo *live art*, arte ao vivo ou arte viva. Esse termo visa dessacralizar a arte, tirá-la de um lugar meramente estético e colocá-la mais perto “da vida como ela é”, considerando-a como integrante dos rituais cotidianos do homem.

Autores como Bazin (2014) e Bernardet (1980) afirmam que o que difere o cinema de outras artes é o movimento, algo que a fotografia ou a pintura não conseguem transmitir. Para eles, o cinema é sedutor pois consegue capturar a

realidade e desenhar poeticamente a vida. O cinema seria então, a ilustração de aspectos, fictícios ou não, do cotidiano social, de seus desafios e conquistas por meio de um conjunto complexo de ações, linguagens e significações que abrange a produção do filme, a bagagem cultural e as escolhas do diretor, o sistema de distribuição, promoção e exibição da película e a recepção por parte do espectador.

Deleuze (1990) corrobora com essa visão e explica que o cinema não se subordina à uma lógica mecanicista que tenta reproduzir os movimentos comuns ao homem, mas sim busca uma eclosão de sentidos, uma soltura na montagem, atravessada pelo onírico, pelo sensível, pelo imaginário e não somente pelo real. “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, refletissem-se um no outro em torno de um ponto de indiscernibilidade. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis” (DELEUZE, 1990, p. 16).

Deleuze (1990) explica que com o surgimento do cinema neorrealista na Itália, na década de 1940, as imagens passaram a significar algo muito além do que uma simples representação. Para ele, a partir da consolidação deste estilo cinematográfico italiano, a imagem liberou-se do conceito de montagem formal racionalista para atingir uma categoria onírica, ritualística, a qual se propõe a fazer com que os sentidos estejam mais libertos, mais sensibilizados e atentos.

Zumthor (2007) também desenvolve teorias neste sentido e defende que a imagem é muito mais do que uma simples representação. Para ele, a imagem é nevrálgica e está encarnada em um corpo vivo, agindo num saber nem sempre codificado e codificável da percepção. A falta de codificação é o que nos provoca experiências intensas.

Riciotto Canutto (1923 *apud* PENAFRIA, 2009, p.4), o primeiro a classificar o cinema como sétima arte, discute-o como a arte da vida, como a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos que é capaz de emocionar a todos por se

tratar de uma linguagem universal⁵ que coloca em tela o mundo exterior e o mundo interior.

Pelo exposto, podemos perceber que todos autores supramencionados consideram o cinema como uma expressão artística que vai muito além da representação. Assim, o fazer cinematográfico é performático pois envolve uma soma de ações comunicativas, codificadas ou não, que utilizam elementos estéticos e muitas vezes, poéticos para transmitir mensagens ao público. Além disso, o cinema é uma experiência que exige treinamento dos atores e uma arte capaz de envolver, de influenciar, de incentivar ações, de representar ideologias e identidades e de transformar públicos e realidades.

Então, ao posicionarmos as produções cinematográficas como performances e que podem ser analisadas a partir dos estudos dos campos de performances e estudos culturais, trazemos a possibilidade de realizarmos uma análise que vai além do aspecto imagético e da construção da narrativa, para investigarmos elementos e sistemas culturais da sociedade que podem estar codificados pela linguagem cinematográfica.

1.2 Circuito de cultura: os diversos caminhos para a compreensão da arte mazzaropiana

Elegemos o Circuito de cultura desenvolvido por Richard Johnson (2014) para olhar para nosso objeto de estudo: a filmografia de Amácio Mazzaropi. Já defendemos no item acima que o cinema pode ser estudado enquanto uma performance cultural e vinculamos essa pesquisa tanto a essa corrente acadêmica quanto aos Estudos Culturais, por isso, necessitamos de uma metodologia que se proponha a ir além da obra em si, analisando os fenômenos culturais dentro de uma abordagem social e histórica. Assim, precisamos compreender a arte mazzaropiana em seu contexto de produção e a partir de uma leitura histórica do cinema brasileiro.

⁵ Apesar do cinema ser considerado por Canutto como uma linguagem universal, ele é estudado pelos campos das Performances Culturais e dos Estudos Culturais dentro de um contexto específico.

Para compreensão da cultura, em suas variadas manifestações, Johnson (2014) atenta para a necessidade de um modelo de análise muito mais complexo, com ricas categorias intermediárias, mais estratificadas dos que as teorias gerais existentes como as praticadas pelos Estudos Literários, que segundo Johnson (2014), têm focado apenas na análise literária das formas de narrativa. O mérito desse novo modelo seria o fato de que ajuda a explicar uma das características-chave dos Estudos Culturais: as fragmentações teóricas e disciplinares já observadas. Ele destaca, no entanto, que o método não pode ser considerado como uma teoria pronta e acabada:

Ele poderia, na melhor das hipóteses, servir como um guia que apontasse quais seriam as orientações desejáveis de abordagens futuras ou de que forma elas poderiam ser modificadas ou combinadas (JOHNSON, 2014, s/p).

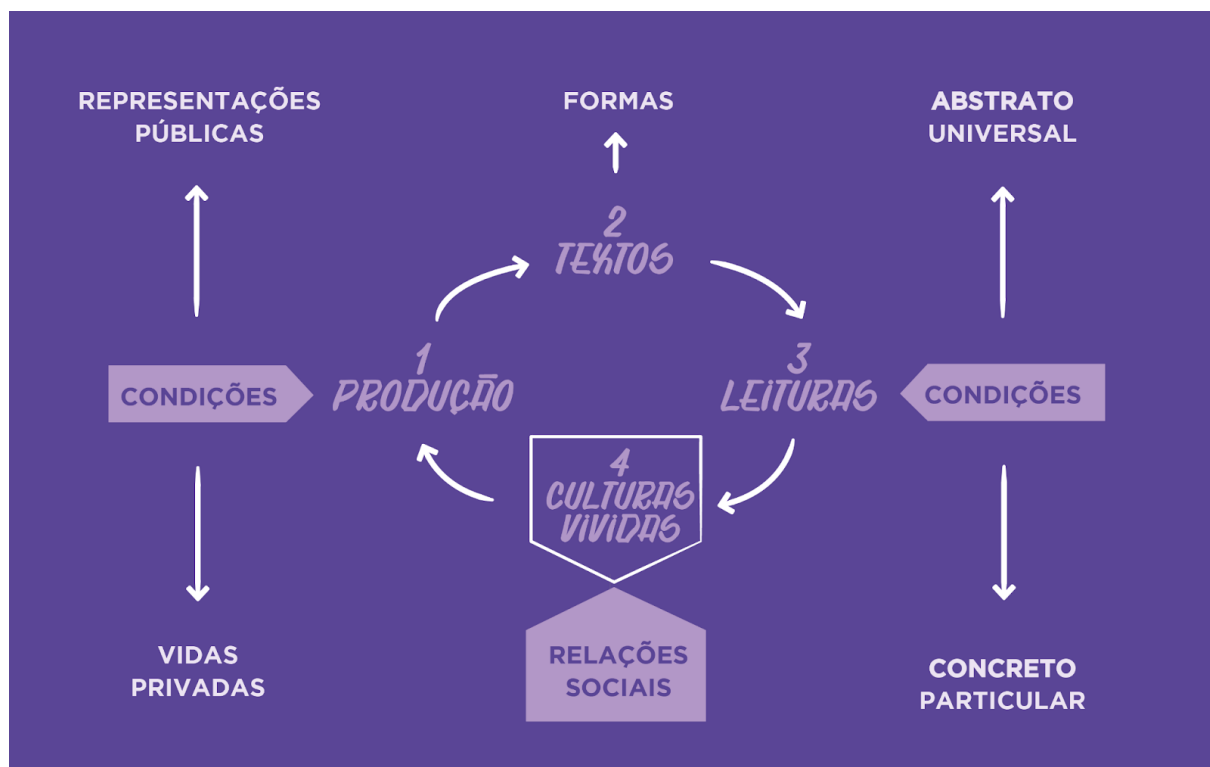
O método que o autor propõe como guia consiste em um diagrama que traz categorias de análises que funcionam de forma isolada, ou conjuntamente: O diagrama tem o objetivo de representar o circuito da produção, circulação e consumo dos produtos culturais. Cada quadro representa um momento nesse circuito (JOHNSON, 2014, s/p).

Johnson (2014) ressalta que todos os produtos culturais exigem ser produzidos, mas as condições de sua produção não podem ser inferidas simplesmente examinando-os como “textos” e por isso, não podemos predizer essas leituras a partir de nossa própria análise ou, na verdade, a partir apenas das condições de produção. “Como qualquer pessoa sabe, todas as nossas comunicações estão sujeitas a retornarem para nós em termos irreconhecíveis ou, ao menos, transformadas” (JOHNSON, 2014, s/p).

Por isso, podemos analisar as condições de produção dos filmes de Mazzaropi, os aspectos técnicos e imagéticos das películas, mas para que ocorra uma análise fidedigna, precisamos considerar também como eles foram recebidos pela crítica especializada da época e ainda avaliar o contexto histórico do cinema

brasileiro no período em que os filmes de Mazzaropi foram estreados. O diagrama de Johnson (2014) nos fornece o percurso para que possamos analisar todos esses elementos:

Figura 1: Circuito de Cultura de Richard Johnson



Fonte: Produzido pela pesquisa a partir de Johnson (2014)⁶

O Circuito de cultura é composto por quatro categorias de análise: Produção, textos, leituras e culturas vividas, sendo que cada uma delas é influenciada por outros elementos. Nos extremos laterais, temos as categorias de produção e leituras, que sofrem interferências de condições públicas e privadas:

⁶ Richard Johnson. "What is cultural studies anyway?". Social Text, 16, 1986-87: pp. 38-80. Escosteguy, Ana Carolina. O que é, afinal, estudos culturais . Autêntica Editora. Edição do Kindle.

Esses dois pólos estão relacionados de forma bastante estreita: as formas privadas são mais concretas e mais particulares em seu escopo de referência; as formas públicas são mais abstratas, mas também têm uma abrangência maior (JOHNSON, 2014, s/p).

Para exemplificar esses pólos, utilizaremos nosso objeto de análise que são os filmes de Mazzaropi. As ideias dos roteiros dos filmes do cineasta em um primeiro momento integram a esfera privada e ficam restritas à mente dele ou a um grupo restrito de pessoas. Mas à medida que as ideias são colocadas no papel, os filmes começam a adquirir uma forma mais objetiva e mais pública. "A virada ocorreu quando se tomou a decisão para ir adiante com "o conceito", "tornando-o público" (JOHNSON, 2014, s/p). Assim, quando o conceito mazzaropiano e a vontade de produzir filmes tornaram-se públicos, as mensagens do cineasta também foram generalizadas, percorrendo, de forma bastante livre, toda a superfície social.

Após compreendermos os pólos públicos/privados e universal/particular, passaremos às categorias trazidas por Johnson (2014).

1.2.1 A leitura da cultura por meio do contexto produtivo

A categoria de produção é influenciada pelos primeiros estudos marxistas, em que a cultura era compreendida como um produto social e não como simplesmente uma questão de criatividade individual. Os estudos de Gramsci também são importantes, segundo Johnson (2014), para uma análise mais completa dos processos culturais, já que posicionam os organizadores/produtores culturais não apenas como pequenos grupos de "intelectuais", mas como estratos sociais inteiros, concentrados em torno de instituições particulares — escolas, faculdades, a lei, a imprensa, as burocracias estatais e os partidos políticos.

Johnson (2014, s/p) destaca que as condições de produção incluem não apenas os meios materiais de produção e a organização capitalista do trabalho, mas um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura viva ou dos campos já públicos de discurso. Assim, tem-se que as categorias

trazidas por Johnson não podem ser analisadas de forma isolada já que estão todas interligadas, permitindo que a análise da cultura revele aspectos que ficariam escondidos caso optássemos pela verificação de apenas uma das categorias. O autor atenta para as consequências do reducionismo de uma análise focada em uma única categoria:

Não vejo como qualquer forma cultural possa ser chamada de “ideológica” (no sentido crítico marxista usual) até que tenhamos examinado não apenas sua origem no processo de produção primário, mas também cuidadosamente analisado suas formas pessoais bem como os modos de sua recepção (JOHNSON, 2014, s/p).

Johnson (2014) aponta então o caminho para pesquisarmos a arte mazzaropiana por meio da categoria de produção:

Devemos examinar, naturalmente, as formas culturais do ponto de vista de sua produção. Isto deve incluir as condições e os meios de produção, especialmente em seus aspectos subjetivos e culturais. Em minha opinião, deve incluir descrições e análises também do momento real da própria produção — o trabalho de produção e seus aspectos subjetivos e objetivos (JOHNSON, 2014, s/p).

Por isso em nossa pesquisa, analisaremos o contexto de produção das obras mazzaropianas nos seguintes aspectos: data e local de produção, locações, condições dos estúdios onde os filmes eram gravados, número de envolvidos nas películas, elenco, cenários, responsáveis pelo argumento, direção, roteiro e fotografia de cada filme, fonte de recursos para execução, além de outras informações que surgirem e se mostrarem pertinentes à pesquisa. Todos esses dados serão captados no endereço virtual da Cinemateca Brasileira, que disponibiliza gratuitamente um rico acervo sobre a filmografia nacional. O Museu Mazzaropi, fundado nos antigos estúdios da Produções Amácio Mazzaropi, também mantém um site com valiosos dados e informações sobre o cineasta, como clipping⁷

⁷ Clipping é o processo contínuo de monitoramento, análise e arquivamento de menções feitas na mídia a uma determinada marca, como empresa ou celebridade. Pode se estender também a verbetes, como nomes e expressões utilizados numa campanha de comunicação.

de jornais, entrevistas e cartazes de sua filmografia. Esse material também será consultado para formalização da análise

Como já dissemos, a categoria 1 está fortemente ligada a todas as outras categorias elencadas por Richard Johnson (2014). Por isso, a análise da arte mazzaropiana perpassa simultaneamente por todas elas, não sendo possível analisá-las separadamente. Como adotamos o Circuito de cultura enquanto metodologia de análise, não poderemos separar a análise por categoria já que o objetivo desse método é justamente mesclar todos os conjuntos analíticos para que a pesquisa revele mais do que aspectos textuais. Para compreendermos melhor o Circuito de cultura, continuaremos a explicar a visão de Johnson (2014) sobre as outras três categorias.

1.2.2 O texto além do texto: a leitura dos aspectos históricos e sociais de uma obra

Segundo Johnson (2014) estudar o texto sob o viés dos estudos culturais significa descentrá-lo como um objeto de estudo. "O texto não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis" (JOHNSON, 2014, s/p).

O pesquisador critica as metodologias de análises textuais de teóricos como Lévi Strauss, Barthes e Althusser, as classificando como simplistas e portadoras de limites paradigmáticos:

Elas são limitadas, de uma forma muito fundamental, por permanecerem no interior dos termos da análise textual. Mesmo quando vão além dela, elas subordinam outros momentos à análise textual. Em particular, elas tendem a negligenciar questões sobre a produção de formas culturais ou de sua organização social mais ampla, ou a reduzir questões de produção à "produtividade" (eu diria, "capacidade de produzir") dos sistemas de significação já existentes, isto é, das linguagens formais ou dos códigos. Elas também tendem a negligenciar questões relativas às leituras feitas pelo público ou subordiná-las às competências de uma forma textual de análise. Elas

tendem, na verdade, a deduzir a leitura do público das leituras textuais do próprio crítico (JOHNSON, 2014, s/p)

Assim, Johnson aproxima-se das pesquisas do russo Bakhtin (1929) ao propor a análise da cultura para além dos aspectos textuais:

A fim de recuperar esses insights, os estudiosos da cultura que estejam interessados na linguagem têm que sair das tradições semiológicas predominantemente francesas, e voltar a Bakhtin — o filósofo marxista da linguagem (JOHNSON, 2014, S/p).

Para Abdala e Lage (2013, s/p)⁸, Bakhtin, ao contrário dos argumentos mais difundidos nos estudos de linguagem e comunicação, caracteriza todos os discursos como dialógicos. Os pesquisadores destacam que o conceito de dialogismo é central nas proposições do autor porque converte o foco da análise dos significados de discursos para o enunciado concreto, sociocultural e histórico do qual estes elementos participam:

Afinal, para o filósofo da linguagem, o significado somente pode ser apreendido na situação concreta — histórica e socioculturalmente situada — em que a enunciação teve lugar e da qual participaram, de forma não hierarquizada, uma diversidade de elementos sociais, discursivos, históricos; enfim, culturais (ABDALA, LAGE, 2013, s/p).

Abdala e Lage (2013) afirmam que as teses bakhtinianas auxiliam a esclarecer as relações que se estabelecem entre texto — signos e discursos — e contexto, que são discursivos, mas também históricos e socioculturais, cujas linguagens podem ser verbais e não verbais. Defendem ainda que aplicadas ao cinema, essas teses parecem superar algumas das teorias do cinema e respondem a outras reflexões sobre as imagens e seu uso na linguagem cinematográfica.

A realização de análise de produtos culturais para além do texto e que considere elementos históricos e socioculturais, é justamente o que propõe Johnson (2014) em seu Circuito de Cultura. Para validar a importância da categoria 2 do

⁸ ABDALA JUNIOR, Roberto & LAGE, Micheline Madureira. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. KARPA: revista de teatralidades e cultura visual. 2013. In: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/abdalapdf.pdf>

circuito, o autor britânico critica as análises fílmicas que eram realizadas pela revista *Screen*, revista inglesa da década de 1970 dedicada ao cinema:

Screen tornou-se, nos anos 70, crescentemente preocupada menos com a produção como um processo social e histórico e mais com a “produtividade” dos próprios sistemas de significação; em particular, com os meios de representação do veículo cinematográfico (JOHNSON, 2014, s/p).

Segundo Johnson (2014, s/p) havia, na teoria da *Screen*, uma tendência a olhar apenas para os “meios” especificamente cinematográficos, ou seja, para os códigos do cinema. As relações entre esses meios e outros recursos ou condições culturais não eram examinadas. Para o autor, o cinema, como outros meios públicos “pega seus materiais brutos do campo preexistente dos discursos políticos, isto é, de todo o campo e não apenas daquele segmento chamado “cinema” (JOHNSON, 2014, s/p)”.

Através da análise meramente focada nos códigos específicos da sétima arte, o texto cinematográfico, segundo Johnson (2014) era abstraído do conjunto global de discursos e relações sociais que o rodeavam e o formavam. Desse modo, a análise ficava limitada aos meios textuais e aos efeitos apenas textuais. Os meios não eram concebidos, historicamente, como tendo seu próprio momento de produção.

Verificamos grande influência dos trabalhos de Bakhtin (2016) nos trabalhos de Johnson, principalmente no que se refere ao contexto em que ocorrem os discursos. Abdala e Lage (2013) destacam que Bakhtin define dois contextos discursivos diferentes nos quais se realizam os diálogos: um mais complexo e amplo, da “comunicação cultural”, pertencente aos discursos científicos, artísticos, políticos e outro, mais concreto, com os quais há diálogos mais imediatos, o contexto dos interlocutores do grupo ou meio.

Abdala e Lage (2013) defendem que, aplicado ao contexto da obra cinematográfica, é possível pensar o conceito de dialogismo descrito acima como “multidimensional e interdisciplinar”:

Ao ser empregado para a análise de obras cinematográficas, apresenta diversas possibilidades de abordagem, quais sejam, entre as próprias imagens, ou em relação a sons, luz e sombra; em relação ao texto dos personagens, aos cenários, à encenação dos atores, bem como a composição das sequências e das tomadas de um filme. **Também se pode conceber um diálogo possível entre uma obra e outras obras que circulam na cultura, obedecendo à sugestão bakhtiniana de pensá-la como um “elo na cadeia de comunicação cultural”** (ABDALA, LAGE, 2013, s/p - grifos nossos)

A proposta dos pesquisadores é muito similar ao Circuito de cultura de Johnson e podemos perceber que o elemento de união entre esses três autores são justamente as obras de Bakhtin, que propõe a análise da cultura dentro de um círculo que considera os elementos de produção, circulação e consumo cultural.

Assim, para analisarmos os textos das obras de Mazzaropi, iremos nos guiar pelo Circuito de Cultura de Johnson, pois ele agrega os conhecimentos de Bakhtin. Para isso, será necessária a investigação dos filmes que compõem o *corpus* a partir de elementos da análise fílmica

Partiremos do trabalho de Vanoye e Golliot-Lété (1994) para realizar as análises fílmicas. Para os autores, analisar um filme significa desunir materiais que não se percebem isoladamente. Parte-se, portanto, do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do mesmo filme. A partir daí, é preciso estabelecer elos entre esses elementos e descobrir como ou porque eles se associam. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme.

Marie (1975 *apud* VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 69) traz alguns parâmetros que devem ser considerados diante da descrição do material fílmico como a duração dos planos dentro de uma sequência, os elementos visuais, escala de planos, movimentos, passagens de um plano para outro (*raccords*), relação entre

sons e imagens, trilha sonora (diálogos, ruídos, músicas, transições sonoras, rupturas/continuação musical).

A análise fílmica das produções mazzaropianas ocorrerá de forma simultânea à análise das categorias 1, 3 e 4 do circuito. Assim, nossa pesquisa consiste na observação dos aspectos internos e externos aos filmes, sendo os internos os que se referem aos elementos cinematográficos e de linguagem e os externos os pertinentes às temporalidades, o contexto histórico, social, econômico, cultural, em que foram produzidos. Os filmes devem ser desconstruídos e formados de novo através da interpretação. Desse modo, nosso objetivo é realizar uma leitura do texto no formato proposto por Johnson (2014), Abdala e Lage (2013) e pelo próprio Bakhtin (1929, 2016).

Importante ressaltar que, como nosso material de análise encaixa-se na categoria de audiovisual, iremos renomear, especificamente para esta pesquisa, a categoria de texto para filme. Partindo, assim, da categoria filme, averigua-se sobre o tratamento simbólico conferido às formas, bem como aos seus mecanismos de significação (SATLER, 2021, p.5).

1.2.3 As diversas leituras possíveis e as culturas vividas

Ao refletir sobre as terceira e quarta categorias, Johnson (2014) faz uma crítica aos estudos literários estruturalistas que eram restritos à análise textual e por meio delas, extraíam valores universais para todos os povos e culturas, sem considerar o contexto social de cada leitor. Para o pesquisador, o contexto da leitura influencia a significação da obra e por isso, há de se considerar a situação em que as manifestações culturais são lidas. Johnson (2014, s/p) defende que as narrativas ou as imagens sempre implicam ou constroem uma posição ou posições a partir das quais elas devem ser lidas ou vistas: "*insight* fascinante, especialmente quando aplicado às imagens visuais e ao filme" (JOHNSON, 2014, s/p).

Segundo o autor, essa nova perspectiva possibilita a análise do objeto por outro ângulo, onde a câmera não se limita a apresentar um objeto. Ela, na verdade, nos posiciona relativamente a ele, propiciando assim uma conexão entre, de um lado, a análise das formas textuais e, de outro, a exploração das interseções com as subjetividades dos leitores

Mas, o contexto da leitura e da cultura vivida, de acordo com Johnson (2014) não deve ignorar a categoria do texto, renomeada nesta pesquisa de filme:

Naturalmente, essas leituras não deveriam ser tomadas como negando outros métodos: a reconstrução dos temas manifestos de um texto, seus momentos denotativos e conotativos, sua problemática ideológica ou seus pressupostos limitadores, suas estratégias metafóricas ou linguísticas (JOHNSON, 2014, s/p).

Podemos notar que ao propor a análise da cultura, por meio de um circuito que considera simultaneamente todas as categorias, Johnson busca passar do leitor no texto para o leitor na sociedade: "é passar do momento mais abstrato (a análise de formas) para o objeto mais concreto (os leitores reais, tais como eles são constituídos socialmente, historicamente, culturalmente (Johnson, 2014, s/p)".

Por isso, ao adotarmos o Circuito de cultura como metodologia para análise da arte mazzaropiana, com o objetivo de investigar os motivos da não aceitação de sua obra por grande parcela da crítica especializada, buscamos proceder como propôs Johnson, promovendo a ligação entre as quatro categorias aqui demonstradas. As 3 e 4 especificamente nos permitirão considerar a leitura das obras de Mazzaropi por seus críticos dentro do contexto histórico social do cinema brasileiro.⁹

Desse modo, consideramos a leitura da obra mazzaropiana, por seus críticos, dentro de um contexto amplo e não como uma análise individual. Em termos

⁹ Em relação à categoria 3 "leitura" de Johnson, o objetivo dessa pesquisa não é a realização de uma pesquisa de recepção com os espectadores da filmografia mazzaropiana, mas sim compreender os motivos da não aceitação de sua obra pela crítica especializada. Para isso, devemos considerar apenas o pólo universal da categoria "leitura", analisando não a opinião individual de quem assiste a um filme, mas sim a percepção da intelectualidade crítica em relação à arte do cineasta.

disciplinares, sairemos de um terreno usualmente coberto por abordagens cinematográficas para o terreno mais conhecido das competências históricas e sociológicas.

Ao analisarmos, portanto, as leituras que os críticos fizeram da filmografia de Mazzaropi, devemos considerar lógicas mais particulares: a atividade estruturada da vida, em seus lados objetivos e subjetivos, desses leitores: suas localizações sociais, suas histórias, seus interesses subjetivos, seus mundos privados (JOHNSON, 2014, s/p).

Em relação às culturas vividas, a categoria vai na direção de uma “análise social” ou de uma busca ativa de elementos culturais que não aparecem na esfera pública ou que aparecem apenas de forma abstrata e transformada (JOHNSON, 2014, s/p) .

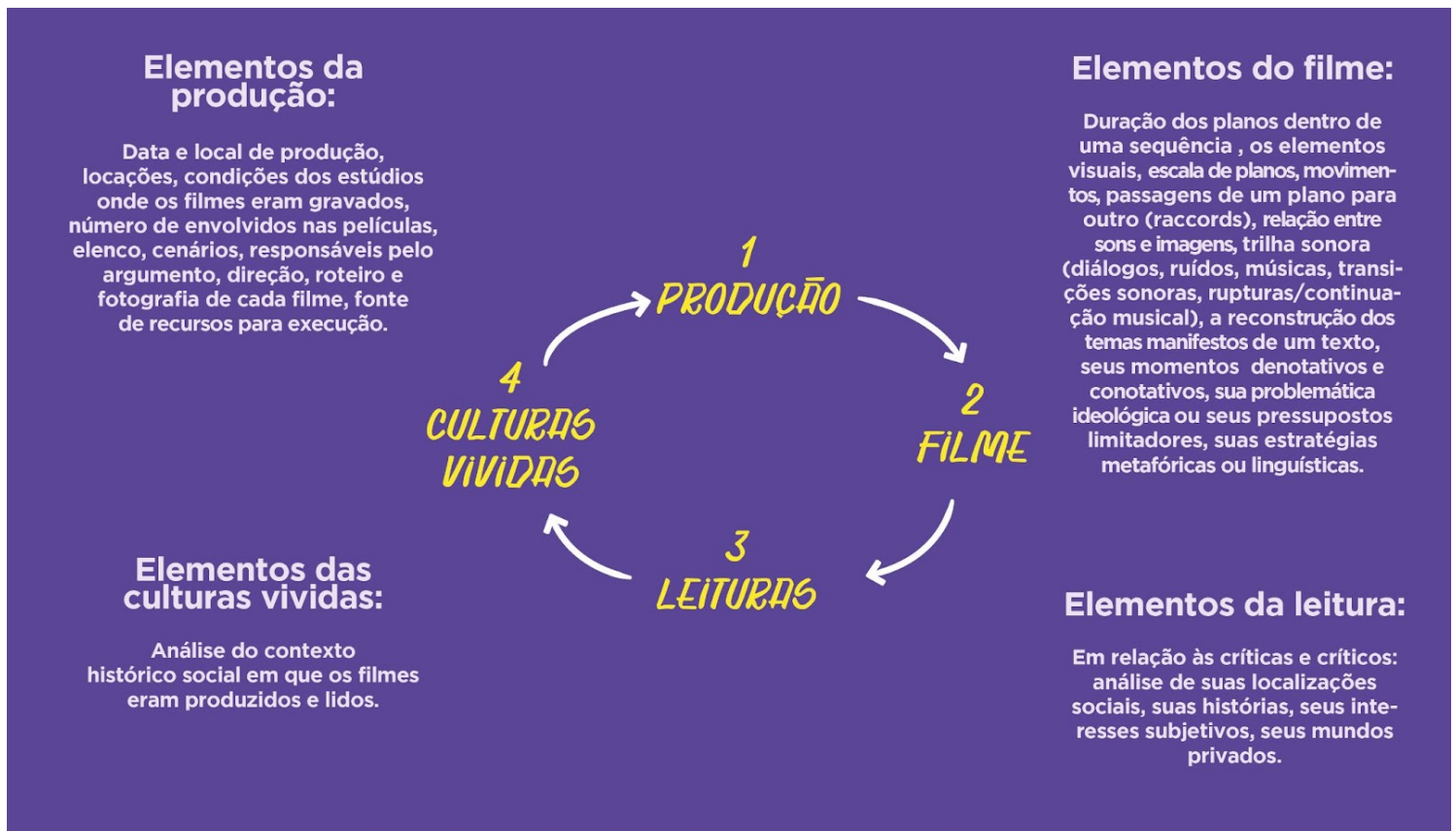
Assim, a cada filme analisado, traremos as principais críticas publicadas sobre ele em jornais e revistas de grande circulação da época e as leremos considerando as lógicas particulares dos críticos e o contexto histórico social cinematográfico brasileiro da época. Nossa fonte de busca dessas avaliações especializadas são principalmente os jornais Diário da Noite, Correio Paulistano, a revista Cine Repórter, entre outros, que possuem grande parte de seu acervo digitalizado pela Hemeroteca Digital Brasileira, um portal de periódicos nacionais disponibilizado pela Biblioteca Nacional que permite ampla consulta, pela internet, a jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas.

O Circuito de cultura, com as suas quatro categorias, nos permitirá analisar a recepção da crítica jornalística e especializada dos filmes de Mazzaropi considerando o contexto cinematográfico brasileiro entre as décadas de 1950 e 1980, em seus aspectos sociais e históricos. Conforme advoga Johnson (2014), o contexto da leitura interfere na significação na obra e por isso a análise das condições de produção, do filme, das leituras feitas pelos críticos da obra mazzaropiana e das culturas vividas destes, nos auxiliará a compreender a recepção

especializada da produção do cineasta paulista. Importante ressaltarmos que a análise de todas as categorias ocorre de forma simultânea, ou seja, não é possível avaliar a categoria 1 para depois avaliar a categoria 2, assim por diante. Ao analisarmos o nosso *corpus* consideramos as quatro categorias propostas por Johnson como uma única já que todas estão conectadas entre si. Assim, a cada filme que analisarmos, o circuito, que compreende categorias simultâneas, será aplicado.

Abaixo, a partir do circuito de Johnson (2014), criamos nosso Circuito de cultura para análise da obra mazzaropiana e para facilitar a compreensão, destacamos os elementos que serão investigados durante a pesquisa.

Figura 2: Circuito de cultura para análise da arte mazzaropiana



Fonte: Diagrama criado pela pesquisadora

Até aqui, explicamos as quatro categorias do Circuito de cultura de Johnson (2014), como elas se entrelaçam e como as utilizaremos na análise das obras mazzaropianas e da recepção crítica do cineasta. Importante ressaltar que vamos investigar os filmes de Mazzaropi sob o viés das quatro categorias, mas daremos maior ênfase à duas delas, leitura e culturas vividas, uma vez que nestas categorias reside a questão chave de nossa pesquisa: a compreensão da recepção crítica negativa de seus filmes. Satler (2021, p. 863) ressalta que mesmo optando por partir de um ponto do Circuito da cultura a ser densificado na discussão, a pesquisa que adota tal proposta, ao observar o diagrama do circuito como um

todo, identifica pontos de intersecção da temática discutida com outros aspectos deste, o que complexifica o debate.

Desse modo, a seguir, com o objetivo de refletir com mais densidade sobre as categorias de leitura e culturas vividas durante a análise do *corpus* e para cumprir o objetivo desta pesquisa, apresentaremos o contexto histórico do cinema brasileiro entre as décadas de 1950 e 1980 e também abordaremos aspectos relacionados à recepção cinematográfica.

1.3 O contexto da obra mazzaropiana: as culturas vividas e a recepção

Para aplicação dos caminhos teóricos metodológicos nesta pesquisa com o objetivo de compreendermos os motivos da recepção negativa da filmografia de Mazaropi por parte da crítica especializada, é importante traçarmos um panorama do cenário cinematográfico brasileiro entre as décadas de 1950 e 1980, período em que se concentra a produção mazaropiana. Isso auxiliará na investigação das categorias de produção, filme, leitura e culturas vividas.

Iniciaremos essa trajetória histórica com argumentos do crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet, que utiliza quatro fatores para explicar o cinema brasileiro neste intervalo de tempo: a presença maciça e agressiva do filme estrangeiro no mercado interno; a atuação do Estado na regulação do setor cinematográfico e na promoção de filmes nacionais; a necessidade de mimetizar o cinema estrangeiro, principalmente o norte-americano, e na direção oposta, o dever e a urgência de se criar um cinema genuinamente brasileiro.

No primeiro subitem, exploraremos a presença estrangeira na cadeia cinematográfica brasileira e a forte intervenção do Estado no setor. Já no segundo, abordaremos reflexões pertinentes aos movimentos e iniciativas que tendem a imitar

o cinema estrangeiro e aqueles que almejam a consolidação de uma sétima arte genuinamente brasileira.

1.3.1 Presença estrangeira e reação do Estado: tentativas para consolidação da indústria de cinema no Brasil

Para Bernardet (2009, p.21) a presença cinematográfica estrangeira não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. À medida que o comércio de filmes internacionais vai se estruturando e se fortalecendo no Brasil, diminuem as possibilidades da produção brasileira. Como exemplo dessa desigualdade, Bernardet (2009) cita que em 1953, dos 578 filmes de longa metragem lançados no Brasil apenas 34 eram brasileiros. Em 1954, dos 490 apenas 21. Essa proporção também se repete quando considera-se os filmes exibidos na televisão, nos canais do Rio de Janeiro. Em 1973, foram exibidos 1446 filmes de longa-metragem dos quais 10 eram brasileiros e em 1974, a relação foi de 1706 para 34.

Além do fato de dominarem o cenário cinematográfico, as empresas estrangeiras, principalmente as norte-americanas, não restringem sua atuação apenas à distribuição de filmes, mas também à exibição, passando a controlar grande parte da cadeia produtiva do setor. A *Cinema Internacional Corporation* adquire as salas que pertenciam à MGM no Brasil e outros importantes empreendimentos no país como seis dos principais cinemas da Bahia (BERNARDET, 2009, p.22). O autor cita ainda que de distribuidora e exibidora, a empresa se transforma também em produtora:

Seus filmes, realizados por brasileiros, filmados e processados no Brasil satisfazem à definição legal de filme brasileiro, de forma que esses filmes produzidos por uma firma americana gozam de todas as vantagens conquistadas pelos produtores brasileiros em favor de sua produção (BERNARDET, 2009, p.22/23).

As empresas estrangeiras, além de conquistar uma enorme fatia do setor produtivo cinematográfico brasileiro, também conquistaram os exibidores das salas ao oferecerem um produto mais barato do que o fabricado nacionalmente. O filme estrangeiro era sedutor pois ao chegar ao Brasil já era um produto testado e definido:

Não só a publicidade vem formulada, como, pela comercialização em outros países, já se sabe a que público, a que salas o filme é mais adequado. Praticamente não há como errar. A situação é naturalmente muito diversa para o filme brasileiro: qual será a reação do público? Tudo isso está para ser inventado no caso do filme brasileiro; no caso do filme importado, tudo isso já vem mastigado, e não se exige do exibidor nenhuma inventividade, quase nenhum risco assumido na comercialização. Ao exibidor entrega-se tudo pronto, e nada se pede a não ser que bote o filme na tela e entregue a renda ao distribuidor (BERNARDET, 2009, p.26).

A sensação de pertencimento da burguesia brasileira a uma cultura "desenvolvida" é outro fator apontado por Bernardet (2009) ao analisar a presença cinematográfica estrangeira no Brasil. Para o autor, o cinema dos outros países exibido em território nacional possibilitou que as classes dominantes tivessem a ilusão de serem como que um prolongamento das burguesias dos países prósperos. A burguesia brasileira tentava se igualar às demais através do consumo dos produtos culturais internacionais:

Não se trata de procurar uma originalidade, uma especificidade dos processos culturais no Brasil, mas sim de pôr a "cultura brasileira" em dia com o que de mais recente produzam as metrópoles. E para as burguesias dominadas essa atualização não é questão de charme, e sim de sobrevivência (BERNARDET, 2009, p.29)

Bernardet argumenta que, considerando esse quadro, o cinema brasileiro não tem vez pois "se o foco da verdadeira cultura encontra-se fora do Brasil, como levar a sério a produção cinematográfica local? Como reconhecer o valor de um filme

brasileiro, se o valor de qualquer obra é determinado pela metrópole?" (BERNARDET, 2009, p.29/30).

Neste sentido, o autor e também crítico defende que um filme brasileiro só é aceito pelo público e pela crítica especializada nacional quando é chancelado no exterior, pelas grandes metrópoles. Como exemplo, ele cita o filme *O pagador de promessas* (DUARTE, 1962) e alega que ele só se tornou reconhecido depois de vencer a Palma de Ouro em Cannes¹⁰. Também justifica o mesmo sobre o movimento do Cinema Novo: "só virou importante depois de receber não sei quantos prêmios em festivais internacionais, artigos e entrevistas em revistas estrangeiras de prestígio cultural (BERNARDET, 2009, p. 30).

Ainda sobre a presença estrangeira no cinema nacional, Bernardet faz um julgamento sobre a crítica especializada brasileira e diz que ela, ao invés de quebrar os estereótipos sobre a produção cinematográfica do país, reforça o mecanismo de idealização dos filmes importados:

Assim, os críticos isolam o filme de sua situação histórica e o avaliam a partir de um ideal cinematográfico que, dependendo de sua formação, será de providência norte-americana ou europeia...Divide-se o filme em níveis e avalia-se separadamente cada nível: a fotografia, a interpretação, o argumento, etc. A tendência geral da crítica é estender essa atitude ao filme brasileiro, como se o crítico não pertencesse ao contexto histórico e cultural que gerou o filme que ele comenta [...] A adesão acrítica a uma metodologia pretensamente científica como que paralisa a reflexão sobre o processo de produção cultural cinematográfica no Brasil (BERNARDET, 2009, pp. 34-36).

Trazidas as considerações sobre a presença estrangeira no cinema nacional, passamos a refletir sobre a atuação do Estado neste setor, com foco principalmente nas medidas estatais realizadas entre 1950 e 1980, período em que se concentra a produção de Mazzaropi.

¹⁰ Palma de Ouro é o prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, entregue desde o ano de 1955 ao filme vencedor do Festival. A escolha anual é feita por um júri composto de profissionais internacionais ligados ao cinema, entre filmes inscritos de diversas partes do mundo, e se realiza durante o mês de maio na cidade de Cannes, na Riviera francesa.

De acordo com Bernardet (2009), diante da agressividade das empresas estrangeiras no Brasil, os produtores nacionais encontraram no Estado a única força que lhes permitiu enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema internacional. Em 1932, o então presidente Getúlio Vargas, atendendo às pressões da classe, inaugurou o intervencionismo estatal no plano de exibição dos filmes, criando assim uma reserva de mercado para dar vazão à produção local. Naquele ano, a regra era que fosse exibido um filme de curta metragem nacional para cada longa.¹¹

Simis (2005) destaca que durante a Era Vargas (1930 - 1945) o cinema foi incluído no projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial sendo incorporado como instrumento pedagógico que auxiliava na ação cultural educativa e formativa. Já durante a ditadura militar (1964-1985), segundo a autora, o nacionalismo aproximou cineastas e governo já que ambos possuíam como objetivo a consolidação de uma indústria nacional pulsante e o combate ao feroz mercado estrangeiro.

Para cumprir essas metas, o Estado criou em 1966 o Instituto Nacional do Cinema - INC, uma autarquia com funções legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. O Instituto foi extinto em 1975 pois a Embrafilme encampou a maioria de suas atribuições. De 1966 a 1969, estabeleceu-se o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica, mantido com recursos oriundos dos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras. Foram produzidos 38 filmes por esse sistema. As normas para a liberação de recursos valorizavam a capacidade instalada dos produtores, os aspectos técnicos e financeiros da produção, enfim, toda uma volumosa organização burocrática que viria a ser o embrião do modo de

¹¹ Em 1951, modificam-se a proporção e o critério, passando a ser obrigatória a exibição de um filme nacional para cada oito estrangeiros; em 1959, novas mudanças e a reserva de mercado passa a ser de 42 dias por ano; em 1963, 56 dias; em 1971, a reserva passa a 96 dias e devido à pressões dos exibidores o número diminui para 84 em 1972 (BERNARDET, 2009, p.53). Atualmente, a reserva de mercado, chamada de cota de tela, é definida anualmente por decreto presidencial.

operação da Embrafilme, empresa que sucederá o Instituto (AMANCIO, 2007, p.174).

Simis (1996) explica que o INC surgiu com funções de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior. Ao contrário da legislação anterior, em que os órgãos governamentais apenas propunham ou recomendavam financiamentos, com o INC, pela primeira vez, o Estado brasileiro assumiu explicitamente o financiamento da produção de filmes.

Em seus 10 anos de existência, o instituto desenvolveu 112 resoluções, relativas a assuntos como o ingresso padronizado, as quotas de exibição de filmes brasileiros e a instituição do Prêmio INC. Tornou obrigatório o uso do ingresso padronizado, de borderô e de caixa registradora nas salas de cinema de todo o país, atendendo a uma antiga reivindicação dos produtores que não tinham como controlar o número real de ingressos vendidos, a fim de receber a sua porcentagem da bilheteria. O Prêmio INC, mais adiante chamado de "prêmio adicional de bilheteria", era uma tentativa de corrigir as distorções do mercado cinematográfico brasileiro. Consistia numa bonificação em dinheiro repassada aos produtores cujos filmes tivessem obtido bons resultados de bilheteria, mas cujos lucros normalmente eram divididos apenas entre os exibidores e distribuidores.

Também através de resolução do INC foi regulada a chamada "cópia obrigatória": filmes estrangeiros destinados à exibição comercial no Brasil deveriam ser necessariamente copiados em laboratórios brasileiros.

Em 1969, os recursos do imposto sobre a remessa de lucros, bem como a carteira de financiamento de filmes brasileiros, foram transferidos para a recém-criada Embrafilme, o que diminuiu muito as atribuições e o sentido da existência do INC. Sobre a Embrafilme, Simis declara que:

Quanto ao pós-64, a questão nacional poderia ser pensada em dois momentos diferenciados, o primeiro quando ainda se procurou

estabelecer uma aliança entre as classes para enfrentar o capital estrangeiro e o segundo, a partir da década de 70, quando o Estado se volta para a produção cultural de forma mais acentuada, procurando constituir uma cinematografia nacional, sendo a Embrafilme o instrumento para atingir essa meta. Além disso, nos dois momentos a intervenção ocorreu no plano da produção, distribuição, importação e exibição e, conseqüentemente, o cinema deixava de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado (SIMIS, 2005, p.4).

Simis (2005) destaca que a criação da Embrafilme em 1969, que se classificava como uma empresa de economia mista, conseguiu, de fato, fazer com que o cinema brasileiro aumentasse significativamente seu espaço no mercado ao financiar diversos títulos, ao controlar as bilheterias eficazmente e ao fazer cumprir a obrigatoriedade de exibição de filmes de longa-metragem nacionais, que subiu progressivamente até atingir 140 dias/ano. Ressalta ainda que a intenção de criar um órgão público que centralizasse as políticas públicas para o setor e que impulsionasse o cinema nacional é anterior à ditadura militar, sendo talvez o projeto do então deputado da bancada paulista do Partido Comunista Brasileiro, Jorge Amado, apresentado em 1947, o pioneiro.

Amancio (2007) explica que no início, a Embrafilme era influenciada diretamente pelas autoridades militares que compunham a direção da empresa, mas afirma que a intervenção ideológica pela classe se dissolve gradativamente:

Em 1970, na gestão de Ricardo Cravo Albin¹², a Embrafilme concede os primeiros financiamentos, concebidos à moda de empréstimo bancário, e que consideravam como sua clientela empresas e produtores, a quem de fato a empresa financiava, numa prioridade de atendimento que era dada por um processo de contagem de pontos, de acordo com a sua experiência industrial e profissional. **Os julgamentos qualitativos ou ideológicos sobre os projetos apresentados eram minimizados, ao mesmo tempo em**

¹² Ricardo Cravo Albin (Salvador, 20 de dezembro de 1940) é um advogado, jornalista, historiador, crítico, radialista e musicólogo brasileiro, sendo considerado um dos maiores pesquisadores da Música Popular Brasileira. Sua maior obra é o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em meio digital, com cerca de sete mil verbetes e referência na área musical. Cravo Albin fundou e dirigiu o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro entre 1965 e 1971, além de outros análogos em várias cidades brasileiras; Albin foi ainda diretor geral da Embrafilme e presidente do Instituto Nacional de Cinema (INC).

que se enfatizava o aspecto comercial dos filmes. A liberação dos primeiros financiamentos atenua as críticas constantes à Empresa, mas já se enseja uma reformulação e ampliação das suas funções (AMANCIO, 2007, 175 - grifo nosso).

Durante o I Congresso da Indústria Cinematográfica, em 1972, a Comissão dos Produtores apresentou o “Projeto Brasileiro de Cinema”, justamente propondo a reestruturação da Embrafilme, que passaria a ser uma empresa pública, regida pelo direito público, com autonomia financeira e administrativa.

Entre as medidas públicas para a valorização do cinema nacional, está a criação pelo Ministério da Educação, em 1972, de um prêmio para filmes voltados às plateias infantis e ao filme histórico e literário adaptado de autores mortos. Amancio (2007, p.176) destaca que a premiação era um estímulo para a “dignificação” da atividade cinematográfica, sinalizando um projeto de indução ideológica de caráter nacionalista e didático, política que cria um choque com a produção comercial reinante, à base de comédias ligeiras associadas ao modelo italiano. Sobre isso Bernardet (2009, p.78) afirma que a restrição de adaptação das obras de autores mortos restringia os roteiros a fatos ambientados no passado, com referências amortecidas ou metafóricas ao presente. Segundo o autor, o governo estava desgostoso com as chanchadas que transmitiam uma imagem negativa da sociedade brasileira e a saída foi, portanto, o incentivo aos filmes literários e históricos. São exemplos desse período os filmes Independência ou morte (COIMBRA, 1972) e Xica da Silva (DIEGUES, 1976).

Mesmo desfrutando de autonomia financeira e administrativa e se posicionando como um órgão que financiava as produções cinematográficas de acordo com critérios técnicos, sem critérios ideológicos, a Embrafilme conseguiu desenvolver mecanismos para que os produtores do setor praticassem uma autocensura como argumenta Bernardet (2009):

o cineasta, como de resto o intelectual brasileiro em geral, tende a atuar dentro do que chamaremos de espaço legal (conceito próximo

do de Carlos Nelson Coutinho¹³: Intimismo à sombra do poder). Ele atua na área delimitada pelas condições de mercado por um lado e por, outro, pelos mecanismos estatais. A ousadia estilística ou a crítica ideológica só excepcionalmente ultrapassam essas balizas... Diante disso, os próprios produtores passam a atribuir o arrefecimento ou o esvaziamento da produção tão somente ao Estado, no caso à censura (BERNARDET, 2009, p.68/69)

Bernardet defende que, ao raciocinar dessa forma, os produtores culturais reconhecem-se como dependentes da atuação do Estado e tecem uma história da cultura em que eles próprios se colocam como objetos e não sujeitos da vida cultural.

Ao analisarmos a relação dos produtores de cinema com o regime militar, podemos classificá-la como híbrida já que a maioria dos cineastas não concordava com o regime, principalmente os vinculados ao Cinema Novo, no entanto, necessitavam da Embrafilme para regular o setor, diminuir a massiva presença estrangeira no cinema nacional e para garantir que os filmes chegassem ao público. Como exemplo de filmes críticos à ditadura temos *Terra em Transe* dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1967 e *El Justiceiro* dirigido por Nelson Pereira e lançado também em 1967. Glauber Rocha inclusive, ao ver criada a Embrafilme, reservada por lei uma que garante parcela do mercado ao cinema nacional, faz elogios ao regime e é acusado de conivência com a ditadura militar (ALBURQUERQUE JR, 2011, p. 309).

Amancio (2007, p.176) destaca que durante o Governo Geisel, de 1974 a 1979, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, com o apoio explícito da classe cinematográfica. Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos,

¹³ Carlos Nelson Coutinho (Itabuna, 28 de junho de 1943 - Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2012) foi um filósofo político, ensaísta e tradutor brasileiro. Foi um de nossos principais intelectuais marxistas brasileiros, sempre articulando sua reflexão teórica com a prática militante. Dedicou-se à crítica cultural nos anos 1960 e 1970 e teve papel destacado na divulgação das obras de Lukács e Gramsci no Brasil.^[1] Também editou as obras de Antonio Gramsci, publicadas pela editora Civilização Brasileira. Seu clássico ensaio *A Democracia como valor universal* foi marcante no debate sobre a teoria política no Brasil.

principais representantes do Cinema Novo, estiveram nas articulações para essa indicação. Amancio (2007) comenta ainda que Roberto Farias se tornou o elemento de união entre as correntes nacionalistas, articulada ao desenvolvimentismo e a industrialista, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960.

Bernardet (2009) complementa o posicionamento de Amancio (2007) e afirma que o Governo Geisel foi um dos que mais investiu, desde o início do século XX, no cinema. Entre as medidas cita a ampla reforma administrativa da Embrafilme que deu mais elasticidade a ela como empresa, ampliação da reserva de mercado às produções nacionais, criação do Conselho Nacional de Cinema - Concine¹⁴, direção e principais cargos do setor comercial da Embrafilme entregues a profissionais de cinema e não a burocratas. Para Bernardet (2009, p.95) o empenho de Geisel na valorização do cinema nacional provavelmente revela a tentativa de conquistar um público de classe média, razoavelmente informado e cada vez mais influente na imprensa e nos espaços públicos, possuindo assim a capacidade de influenciar a opinião pública acerca do regime militar.

Desse modo, como a Embrafilme estava visceralmente vinculada ao Estado, era fácil para o governo fortalecer esse vínculo, não tendo os cineastas outra alternativa a não ser aceitar tal fortalecimento que consolidava a produção no mercado:

Sem assumir totalmente a produção, mas através de um complexo sistema de medidas legislativas e de incentivos, o Estado passa a ter um imenso poder de controle sobre a evolução da produção

¹⁴ O Concine foi criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976, assinado pelo então Presidente Ernesto Geisel e Ministro da Educação e Cultura Ney Braga entre outros^[1], mas efetivamente instalado apenas em agosto daquele ano. Visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975. Tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, mais tarde discriminadas como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas. Originalmente era composto por 13 membros, sendo 10 indicados pelo Governo Federal e 3 representantes da atividade cinematográfica. Seu primeiro presidente foi Alcino Teixeira de Mello.

cinematográfica, não só em termos industriais e comerciais como ideológicos (BERNARDET, 2009, p.96).

Amancio (2007, p.175) sobre a notória atuação do Estado no setor cinematográfico, destaca a criação, em 1973, de uma distribuidora para atuar no eixo Rio/São Paulo. O amuleto de Ogum (SANTOS, 1974) foi um dos primeiros filmes co-produzidos e distribuídos pela Embrafilme. Dona Flor e seus dois maridos (BARRETO, 1976) também tem a distribuição realizada pela Embrafilme. Depois do êxito na co-produção e distribuição, a partir de 1974, a empresa amplia suas competências, passando a exibição de filmes em todo o território nacional, ao desenvolvimento de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e ao financiamento da indústria cinematográfica:

E só a partir de então que a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de co-produção, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica. A cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da Embrafilme a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até então delegada aos setores privados (AMANCIO, 2007, p.177).

Entre 1970 e 1975 foram financiados 106 filmes, com obras da importância de São Bernardo (Leon Hirszman, 1970), Toda nudez será castigada (Arnaldo Jabor, 1972), Guerra conjugal (Joaquim Pedro de Andrade, 1974), ao lado de comédias picantes e de produções baratas de gênero variado. Enquanto produtora, segundo Amancio (2007, p.177) foram valorizados filmes de orçamento médio.

Entre as co-produções estão Lição de amor (Eduardo Escorel, 1974), A noiva da cidade (Alex Vianny, 1974), Xica da Silva (Carlos Diegues, 1974), Aleluia, Gretchen (Silvio Back, 1975), Mar de rosas (Ana Carolina, 1975), Anchieta José do Brasil (Paulo Cesar Saraceni, 1976), A dama do loteamento (Neville de Almeida, 1976), Doramundo (João Batista de Andrade, 1976), A idade da Terra (Glauber Rocha,

1977), Gaigín (Tizuka Yamazaki, 1978), O gigante de América (Julio Bressane, 1978), Muito prazer (David Neves, 1978), Pixote, a lei do mais forte (Hector Babenco, 1978), Eles não usam black-tie (Leon Hirszman, 1979), Beijo no asfalto (Bruno Barreto, 1980), Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1980), entre outros (AMANCIO, 2007, p.178).

Amancio (2007, p.178) afirma que, devido a atuação da Embrafilmes em setores variados da cadeia produtiva cinematográfica, os filmes brasileiros começaram a ter um desempenho que demonstrava as potencialidades do mercado:

Atuando no campo jurídico-administrativo, os produtores/realizadores conseguem, por meio da Embrafilme, retomar um pouco do território cinematográfico ocupado pelo cinema estrangeiro, e entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um incremento de 16% [...] Esses primeiros anos da década de 1970 serão a fase áurea da relação pré-industrial do cinema intermediada pelo Estado, que só sofrerá os primeiros revezes no início dos anos 1980. Irá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro (AMANCIO, 2007, pp.179-180)

A crise econômica pela qual passou o Brasil na década de 1980 em decorrência do aumento da dívida externa foi um dos fatores usados como argumento político para a extinção da Embrafilme em 1990 durante o governo do então presidente Fernando Collor de Mello. Campos (2005) e Amancio (2007) ressaltam que a política de livre mercado, ligado à globalização, fez com que o cinema nacional perdesse cada vez mais espaço, sendo dominado pelo cinema norte-americano.

Simis (2016) afirma que até o final dos anos 1980, o Brasil produzia um número considerável de filmes, mesmo com a crise econômica, mas o público e o número de salas de cinemas passaram a diminuir, ano após ano. O Brasil só voltará a se recuperar no mercado cinematográfico anos depois com o retorno das leis de

incentivo e, principalmente, a partir de 2001, com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que tem a função de regulamentar o mercado audiovisual.

Até aqui, abordamos a grande presença estrangeira e a forte intervenção do Estado na cadeia cinematográfica. Agora, os movimentos cinematográficos surgidos entre as décadas de 1950 e 1980 auxiliarão na compreensão dos dois últimos pontos levantados por Bernardet (2009) para explicar o cinema brasileiro: o mimetismo da produção estrangeira e a tentativa de criar um cinema genuinamente nacional. No subitem abaixo, traçamos um panorama que ressalta os principais acontecimentos do intervalo de tempo supramencionado.

1.3.2 Grandes companhias, culto à produção estrangeira e desenvolvimento do gênero cinematográfico brasileiro

As principais capitais brasileiras tiveram um crescimento vertiginoso na segunda metade do século XX. Com projeção nas grandes metrópoles europeias e norte-americanas, a nova burguesia não mediu esforços para reproduzir em território nacional a efervescência cultural vivida pelos países estrangeiros. Na capital paulista, por exemplo, havia um intenso clima cultural reinante entre 1949 e 1953, quando nada menos de vinte companhias de cinema, o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte de São Paulo e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foram fundados na cidade (DELFIM, 2008, p.35).

Catani (2018, s/p)¹⁵ afirma que o movimento cultural na capital paulista, no final dos anos 1940 e início dos 1950, resulta da ilusão de poder da burguesia. Bernardet (2009) sustenta esse posicionamento e destaca que a nova classe econômica brasileira surgida com a industrialização necessita de atualizações

¹⁵ CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os Estúdios Paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova história do cinema brasileiro - volume 1 (edição ampliada) . Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

culturais constantes. Assim, era preciso ampliar cada vez mais os canais com os grandes centros estrangeiros que permitiam a renovação do conhecimento dos brasileiros.

Para Catani (2018, s/p), a burguesia necessitava de um poderoso “aparato exterior de refinamento”, representado por cadilaques, palacetes, vestuários suntuosos, para convencer-se do seu vigor. A possibilidade de criar uma cultura própria poderia ser primordial, uma forma de compensar o quase inexistente poder político que possuía. Assim, o cinema participa desse processo:

Além de arte, o cinema é também indústria. São Paulo, em razão do processo econômico e por ser o maior mercado consumidor do Brasil, é o local da criação de um centro de produção que pretendia ser referência nacional (CATANI, 2018, s/p)¹⁶

Bernardet (2009, p.100) cita que, no início da década de 1950, havia duas tendências cinematográficas principais, duas forças de polarização de grande parte da produção: o mimetismo e a diferenciação nacionalista; e uma terceira, que seria o esforço de síntese entre os dois.

Refletiremos primeiramente sobre a primeira tendência: quando os novos cineastas burgueses encontraram no espelhamento da produção europeia e norte americana a fórmula para o desenvolvimento da cadeia produtiva cinematográfica nacional. Delfim (2008) ressalta que a tentativa de implantação do cinema industrial em São Paulo, por exemplo, no decênio de 1950, se dá numa cidade que, em termos urbanísticos, é palco de um crescimento vertiginoso, o que facilita a consolidação de grandes indústrias do setor. Além disso, diversos jornais e revistas das primeiras décadas do século XX exaltavam a necessidade da criação de uma indústria nacional de cinema nos moldes dos estúdios hollywoodianos. A Revista Cinearte é uma dessas publicações:

¹⁶ idem

Considerada derivativa da similar norte-americana Photoplay (1911-1980), tanto em seu aspecto gráfico quanto editorial, seu primeiro número se autoproclamava um mediador natural entre o mercado brasileiro e o produtor norte-americano, exaltando e promovendo a universalidade do modelo de produção de Hollywood, porém sem perder de vista o interesse pelo cinema brasileiro. Com campanhas regulares em favor da produção de filmes no Brasil, seus editores acreditavam no surgimento de uma verdadeira indústria cinematográfica no país, sintonizados com o pensamento desenvolvimentista comum na época em outros setores que não exclusivamente o cinematográfico... A revista faz apologia do cinema clássico da continuidade, da fluência e clareza narrativas, apoiado em duas estruturas fortes do cinema hegemônico, o estrelismo (star system) e o cinema de estúdio.(VIEIRA, 2018, s/p)¹⁷

Galvão (1981) afirma que a burguesia paulista e carioca já tinha se aproximado do ideal dos grandes estúdios para as produções cinematográficas em vários momentos, como nos anos 1920, quando da fundação da *Visual Film* por Adalberto de Almada Fagundes, o primeiro a se aventurar na fabricação de filmes e na década de 1930, quando fazendeiros paulistas financiaram a Companhia Americana de Filmes. Vieira (2018)¹⁸ complementa, explicando que na cinematografia brasileira, quando falamos de grandes estúdios, em geral são três os nomes que imediatamente vêm à tona: a Cinédia (fundada em 1930), exemplo inaugural que se costuma considerar como modelo de um desejo de estúdio de verdade, sobretudo ao longo dos anos 1930 e início dos anos 1940; seguida da Atlântida (1941), ao longo das décadas de 1940 e 1950, e finalmente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

A Cinédia foi criada pelo jornalista Adhemar Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro e manteve-se ativa de 1930 a 1951, consolidando-se ao longo da década de 1930 como o centro de produção mais importante do Brasil. O objetivo do estúdio era alcançar as tão sonhadas técnica e estética norte-americanas. Assim, a proposta de um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade significava a adoção

¹⁷ VIEIRA, Joao Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova história do cinema brasileiro - volume 1 (edição ampliada) . Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

¹⁸ VIEIRA, Joao Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova história do cinema brasileiro - volume 1 (edição ampliada) . Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

irrestrita do modelo de produção glorificado por Hollywood (VIEIRA, 2018, s/p). Investia-se em cenários luxuosos, grandes estrelas, importação dos melhores equipamentos e tecnologias e na contratação de profissionais consolidados do mercado. Além dos filmes de estúdio, realizou comédias musicais, consideradas precursoras da chanchada, cinejornais, documentários de viagem e curta-metragens educacionais, científicos e culturais, totalizando 700 produções até 1951. São destaques da Cinédia os filmes *Alô Alô Carnaval*, *Bonequinha de Seda*, *24 Horas de Sono*, *Berlim na Batucada* e *O Ébrio*. O estúdio também lançou grandes nomes do cinema nacional como Carmen Miranda, Dercy Gonçalves, Procópio Ferreira, Grande Otelo, Anselmo Duarte, entre outros.¹⁹

Enquanto a Cinédia representa o que Bernardet (2009) chama de mimetismo, a Atlântida Empresa Cinematográfica, no Rio de Janeiro, e a Produções Amácio Mazzaropi, em São Paulo, parecem seguir a tendência de criar um estilo genuinamente brasileiro a partir da gestão cinematográfica hollywoodiana, optando pela produção e pelo fortalecimento do gênero da chanchada, que segundo Rocha (2011) pode ser entendida como uma visão carnalizadora do mundo em que “pilantras” (o típico malandro virador da chanchada), “jecas” e “palhaços” interagem a partir das relações de trocas simbólicas entre a cultura erudita e a cultura popular, entre o folclore e o cinema, entre o circo e o teatro, entre a música e o rádio, e assim por diante, revelando-se, portanto, uma estrutura imaginária da sociedade brasileira.

Para Rocha (2011, p.391) nas chanchadas, o malandro, o palhaço, o caipira e outros relativizam a ordem social de maneira crítica por meio do riso, da paródia, do deboche, da festa, das performances corporais etc:

Os filmes de chanchada, da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. e, posteriormente, da Produções Amácio Mazzaropi (PAM filmes), mesclam cenas de música, conflitos melodramáticos e performances acrobáticas, receita já testada nos velhos tempos de circo, teatro mambembe e programas de rádio. A estrutura simples

¹⁹ CINÉDIA. Cinédia uma trajetória. Disponível em < <http://cinedia.com.br/cinedia.html>> Acesso em 02.02.2020

do enredo, alimentada por um sistema de troca-troca no qual as personagens mudam de papéis o tempo todo e os objetos são trocados gerando enorme confusão, afinada aos padrões morais de então, tal como ocorre com os dramas e comédias apresentados no circo-teatro, garantiam o sucesso de bilheteria da chanchada (ROCHA, 2011, p.391)

Para Rocha (2011, p.391) “Este Mundo é um Pandeiro”, filme de Watson Macedo protagonizado por Oscarito e Grande Otelo em 1947, marca o início da era de ouro da chanchada no Brasil. No entanto, a fórmula desta só seria definida dois anos depois, com “Carnaval no Fogo” (1949), também de Watson Macedo e também protagonizado por Oscarito e Grande Otelo. Durante uma década, a companhia de cinema Atlântida, do Rio de Janeiro, dominou o gênero.

A Atlântida Cinematográfica foi fundada em 18 de setembro de 1941 por Moacir Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. O objetivo era bem definido: promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Os filmes da companhia representaram a primeira experiência de longa duração na produção cinematográfica brasileira voltada para o mercado, com um esquema industrial auto-sustentado. Até 1962, quando interrompeu suas atividades, produziu um total de 66 filmes que eram marcados pela identificação com a estética e a narrativa do cinema americano mas se caracterizavam por uma inegável brasilidade, ao colocar em relevo problemas característicos do país e elementos do circo, do carnaval, do rádio e do teatro²⁰.

Conferir aos filmes estéticas e narrativas hollywoodianas mas adaptá-los à realidade brasileira também era uma característica dos filmes de Mazzaropi produzidos pela produtora do cineasta, a Produções Amácio Mazzaropi (PAM Filmes). Como vimos na introdução desta pesquisa, a empresa era autossustentável e além disso, possuía os próprios estúdios para a execução das películas. Mesmo com a configuração industrial, os enredos eram repletos de brasilidade.

²⁰ ANCINE. Saiba mais sobre a Atlântida. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf>
Acesso em: 02.02.2020

Um exemplo é o filme “Uma Pistola para Djeca” (FERNANDES, 1970), que faz uma sátira ao personagem americano “Django”²¹ de muito sucesso na época. A produção mazzaropiana, segundo Assen, Sogabe, Arce e Gomes (2015), é primorosa em termos de realização técnica, destacando-se a paleta de cores, as locações, figurinos, as refinadas tomadas cinematográficas, a quantidade de figurantes e a habilidade do diretor. Mesmo seguindo a estética hollywoodiana, Mazzaropi adapta o enredo à realidade nacional. No filme, Mazzaropi interpreta Gumercindo, um homem pobre e honesto que tem sua filha seduzida pelo filho do fazendeiro. A garota fica grávida, mas a criança é motivo de chacotas por não ter pai. O patrão acaba expulsando o trabalhador de suas terras e Gumercindo se une aos fazendeiros vizinhos para o ajuste de contas.

Enredos similares a “Djeca” permearam toda a filmografia de Mazzaropi, que através dos recursos cômicos e da utilização da estética e da técnica importadas dos Estados Unidos, explorou em suas produções temas genuinamente nacionais, entre eles a relação entre o campo e a cidade. Os filmes brasileiros ligados ao gênero da chanchada objetivavam transmitir ao público noções da realidade social através do riso, de uma forma leve, cômica e satírica. Rocha (2011, p.397) destaca que no processo de construção da identidade nacional na década de 1950, a imagem do Brasil veiculada pelos cinemas ao mesmo tempo que se abria às experiências da modernidade também explorava o sentido da nossa identidade e cidadania:

Em outras palavras, o cinema, poderoso símbolo da cultura moderna, mantinha fortes ligações com a tradição popular. Neste momento, a

²¹ Django foi um dos mais famosos personagens do chamado *western spaghetti*, filmes de baixo orçamento produzidos na Itália, mas tendo como cenário o oeste dos Estados Unidos. Django é um ex-soldado do Exército da União que lutou na guerra civil americana. O filme se passa quatro anos após o fim da guerra civil em 1869. Depois de chegar em uma cidade sombria, encharcado de lama no sudoeste americano e arrastando um caixão atrás dele, Django é pego em uma guerra racial violenta entre um bando de bandidos mexicanos, liderados pelo general Hugo, e um clã de militantes racistas sob o comando do sádico major Jackson. Armado, Django passa a jogar os dois lados um contra o outro na busca de dinheiro e, em última análise, a vingança contra Jackson; o major que assassinou sua esposa anos antes. Algumas de suas cenas podem ser reconhecidas em filmes posteriores de Quentin Tarantino, notoriamente uma cena em que o personagem corta a orelha de outro, em *Reservoir Dogs* e no filme que concorreu ao Oscar em 2013, *Django Unchained*.

nação entra em cena, literalmente. Além das imagens de paisagens urbanas e belezas naturais, da difusão dos costumes, da criação de estereótipos sociais (malandros, caipiras, mariachis, mulher latina), da denúncia das condições sociais – a fome, a carestia, enfim, os dramas familiares – e das festas populares, o cinema latino-americano procurou, por meio de imagens, não só fixar aspectos das culturas locais como também divulgar e se posicionar contrariamente à influência cultural norte-americana no período pós 1930 (ROCHA, 2011, p. 397).

Rocha (2011, p.392) informa que foram realizados cerca de 300 filmes do gênero chanchada na década de 1950 e destaca os principais: “Aviso aos Navegantes” (1950), “Carnaval Atlântida” (1952), “Matar ou Morrer” (1954), “Nem Sansão Nem Dalila” (1954), “O Homem do Sputnik” (1959) e “O Dono da Bola” (1961). O autor destaca a proeminência do gênero no cenário cinematográfico nacional:

A estimativa para o ano de 1953 era de 250 milhões de espectadores nas mais de 2.400 salas de exibição espalhadas pelo país. Estes números dão a dimensão do que representou a chanchada no Brasil dos anos 50, cuja população era de, aproximadamente, 50 milhões de habitantes. A chanchada, ao lado do rádio, do circo e do teatro, era um fenômeno de massa cuja principal característica era a veiculação de sucessos musicais do carnaval (ROCHA, 2011, p.392).

Vieira (2003, p. 53) destaca que numa situação poucas vezes alcançada pelo cinema brasileiro, os filmes da Atlântida, por exemplo, conseguiram chegar a um público realmente imenso, habituando os espectadores a ver em nossas telas atores e atrizes com cujos corpos, comportamentos, atitudes, expressões e fisionomias conseguiam se identificar:

Rapidamente o gênero torna-se o produto de maior garantia de bilheteria da empresa. Produções baratas, filmadas rapidamente, com equipes e elenco mantidos a baixos salários, aliados à popularidade dos filmes, fizeram das chanchadas um empreendimento ideal devido ao seu retorno seguro. A exibição ditava, dessa forma, a “solução” ideal para o cinema brasileiro,

celebrando a repetição contínua de um gênero de inquestionável resposta de público que, por isso mesmo, num mercado inundado de filmes estrangeiros, garantia a visibilidade do produto fílmico brasileiro a seus naturais espectadores (VIEIRA, 2003, p.53).

Paralelamente à época de ouro da chanchada, a busca pelo mimetismo estrangeiro, pela excelência e pelo refinamento estético/narrativo cinematográfico brasileiro encontra voz novamente nos anseios burgueses dos fundadores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que surge em 1949 negando o cinema até então praticado no Brasil: As chanchadas cariocas da Atlântida, que para os novos profissionais do ramo, não podiam ser consideradas como um "cinema sério" (DELFIM, 2008, p.39).

Catani (2018, s/p) destaca que o lema da nova companhia era produção brasileira de padrão internacional, com filmes de alto nível garantido por diretores e técnicos europeus:

Além da qualidade dos técnicos e do eficientíssimo departamento de publicidade, a empresa contava com outros trunfos para que esse projeto se torne realidade: a construção de estúdios gigantescos e caros, tomando como modelo os similares de Hollywood, e a importação dos melhores equipamentos disponíveis no mercado internacional (CATANI, 2018, s/p).

Para Gomes (1996), a nova companhia rejeitava qualquer paralelo entre o que pretendia fazer e aquilo que se fazia no Rio. Renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em maior número. Alega que por parte da Vera Cruz:

as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas (...), contudo – os diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional (GOMES, 1996, p.77).

Bernardet (1991, p.11) corrobora com esse posicionamento e afirma que os filmes produzidos pela Vera Cruz apresentavam um diálogo bem escrito e bem dito, mas que pouco tinha a ver com o português comumente falado no Brasil. Entre os gêneros cinematográficos lançados e tentados pela Vera Cruz estão:

o filme histórico (Sinhá Moça), a comédia à americana (É proibido beijar), o policial (Na senda do crime e Luz apagada), a comédia sofisticada (Uma pulga na balança), o melodrama musical (Tico-tico no fubá), o melodrama elegante (Floradas na serra), o melodrama expressionista (Veneno), o melodrama “bruto” (Caiçara, Ângela e Terra é sempre terra), a comédia urbana e suburbana (Esquina da ilusão, Família lero-lero, Sai da frente, Nadando em dinheiro e Candinho), o western brasileiro (O cangaceiro) e o dramalhão (Apassionata). Além disso, lançou dois documentários de curta metragem (Painel e Santuário) e um de longa metragem (São Paulo em festa) (CATANI, 2018, s/p).

Ortiz (1988, p.71) afirma que a Vera Cruz funcionou com referência para todo um grupo de críticos da década de 1950, marcado por uma visão industrialista do cinema e que se opunha a uma perspectiva de cinema nacional de autor, como o praticado mais tarde pelos artistas vinculados ao Cinema Novo:

Ao se produzir um cinema mais sofisticado não está se tomando como parâmetro o filme de autor, por exemplo, o neo-realismo italiano, mas uma dramaturgia que se assenta na conquista tecnológica e na produção de caráter industrial (ORTIZ, 1988. p.70)

O autor sustenta que o objetivo da Vera Cruz era elevar o padrão de qualidade do cinema brasileiro e aproximá-lo ao máximo do estilo clássico de Hollywood, combatendo a chanchada que era classificada por muitos, como Mostaço (1982 in ORTIZ, 1988, p.66) como repugnante, improvisada, descuidada e praticante de um humor chulo e careteiro.

Importante ressaltar que encontramos entre as produções da Vera Cruz os três primeiros filmes da carreira cinematográfica de Amácio Mazzaropi, "Sai da Frente", "Nadando em dinheiro" e "Candinho", e visualizamos que eles estão classificados como comédias urbanas e suburbanas, ou seja, a companhia tinha os

ideais do desenvolvimento e da modernização como guias e portanto, ambientou suas produções em cenários urbanos.

Devido a graves problemas financeiros, a Vera Cruz teve uma curta existência na história cinematográfica brasileira, sendo extinta em 1954 com 40 produções no currículo. Catani (2018) explica que a companhia enfrentou, desde seu primeiro lançamento, os problemas específicos da realidade brasileira no que se refere à exibição:

A lentidão na comercialização dos filmes e, portanto, o vagaroso retorno do capital investido impossibilitavam que o rendimento obtido com as primeiras fitas pudesse financiar as próximas. O mercado externo também se revelou de difícil acesso, em razão do desinteresse das distribuidoras norte-americanas em patrocinar o desenvolvimento de cinematografias que pudessem oferecer, mesmo que remotamente, qualquer espécie de concorrência (CATANI, 2018, s/p).

Sobre os grandes conglomerados cinematográficos no Brasil, Bernardet (1991, p.21) afirma que atrelar produção à construção de estúdios próprios, importação de equipamentos e contratação de equipe técnica era uma medida inadequada à realidade do país. O cineasta Glauber Rocha vai nesta mesma direção:

Não será pois, de indústrias espetacularmente montadas, como a Vera Cruz, que nosso filme vai nascer. Acreditamos neste processo orgânico de produtores independentes em intercolaboração, nesta produção pequena mas contínua de filmes cada vez melhores, na consciência de precisarmos de cinema brasileiro, custe o que custar. A solução industrial seria o suicídio. O vício dos donos, que levaram a Vera Cruz para o abismo, continuaria a dominar e todas as injunções políticas de degradante espírito de promoção, (alma da cultura brasileira) ir criar diretores tipo Carlos Thiré e Fernando de Barros, acompanhados, devidamente, do macarrônico *team* italiano (1963, ROCHA *apud* MACIEL, 2008, p.108)

Da insatisfação com o modelo de produção das grandes indústrias e da estética por elas praticada, surge no início da década de 1960 o movimento do

Cinema Novo, que tem Glauber Rocha como um de seus principais representantes. Valvano (2015) explica que o movimento foi incentivado por estudantes que buscavam alternativas para a produção filmica no Brasil:

Nesse sentido, o Cinema Novo surgiu como reação ao modo como os filmes estavam sendo produzidos no país, fossem as chanchadas da produtora carioca (Atlântida), fossem as releituras dos filmes hollywoodianos produzidos pela produtora paulista (Vera Cruz). A intenção dessa corrente era retratar o Brasil de forma denunciativa. Em síntese, ainda que imperfeita, foi um movimento que buscou inserir questões sociais e políticas através de uma proposta estético-realista (VALVANO, 2015, p.34)

Segundo Ficamos (2018), os cinemanovistas objetivavam renovar a cinematografia nacional e inventar um cinema genuinamente brasileiro. As produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz representavam um cinema de imitação de Hollywood e as chanchadas eram avaliadas como comédias toscas sem dimensões artísticas. As duas cinematografias que mais marcaram a década de 1950 eram vistas como sintomas da “alienação colonial”.

Glauber Rocha era extremamente crítico às produções das grandes companhias: "Como arte o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o expressionismo..." (ROCHA, 1963, p.58/59). Também abominava o uso de tecnologias sofisticadas:

Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmara na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atôres sem maquilagem em ambientes naturais (ROCHA, 1963, p.58/59).

O combate à imitação do estilo estrangeiro e à produção industrial cinematográfica era a base do Cinema Novo, que primava por um cinema artesanal que abordasse as questões nacionais de forma crítica, deixando de lado elementos da chanchada como o cômico e a sátira. Ficamos (2018)²² destaca que o Cinema

²² FICAMOS, Bertrand. Cinema Novo (1960-1972). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova história do cinema brasileiro - volume 2 (edição ampliada) . Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

Novo se configurou como um cinema político e de vanguarda artística associado a um grupo de jovens cineastas e aos filmes por eles produzidos entre 1960 e 1972. Glauber Rocha foi o líder desse grupo, que contava com Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni:

O Cinema Novo ganhou grande repercussão internacional com os filmes de Glauber Rocha, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *Terra em transe* (1966) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), os filmes de Nelson Pereira dos Santos, como *Vidas secas* (1963) e *Como era gostoso o meu francês* (1970), e também com produções de outros cineastas, como Ruy Guerra com *Os fuzis* (1963), Paulo César Saraceni com *O desafio* (1965) e Joaquim Pedro de Andrade com *Macunaíma* (1969) (FICAMOS, 2018, s/p) .

O autor declara que o Cinema Novo tinha duas ambições. A primeira era ser a manifestação cultural de um Brasil já emancipado, capaz de produzir obras internacionalmente reconhecidas. A segunda era fazer com que o “povo”, supostamente alienado, se conscientizasse dos mecanismos sociais, culturais, políticos e econômicos que faziam do Brasil um país subdesenvolvido: transformar as consciências para que as massas fizessem a revolução.

Valvano (2015, p.34) destaca que, nos filmes de Glauber Rocha como *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967), podemos enxergar como o cinema estava empenhado em mostrar os problemas sociais que assolavam o Brasil no início dos anos de 1960:

Deus e o Diabo na Terra do Sol que logo no início mostra a miséria de uma família do nordeste que sofre com a seca. O filme denuncia do começo ao fim a condição de vida dos trabalhadores rurais, a fé exagerada e a violência dos proprietários de terra (VALVANO, 2015, p.34)

Ficamos (2018) complementa e diz que o Cinema Novo se apresentava como um cinema político que procurava fazer pensar antes de agir, em oposição a um

cinema de propaganda que procurava fazer agir antes de pensar e oprimia o homem, tratando-o apenas como instrumento de uma política imposta a ele. O autor destaca que *Vidas Secas* é considerada a obra prima do movimento, já que evita o melodrama e aproximação do espectador com o personagem principal, além de transgredir as normas estéticas acadêmicas. Por exemplo, utiliza-se uma exposição excessiva da película para transmitir a sensação de seca no Nordeste.

Duas vertentes se destacam no Cinema Novo: O realismo crítico, representado por Nelson Pereira dos Santos, que visava expor contradições sociais, encorajar a crítica do espectador em relação à história contada e, com isso, estimular a reflexão política e o surrealismo crítico de Glauber Rocha que brinca com todos os recursos expressivos à disposição: "fotografia, corte, música, diálogos e situações que oscilam entre o realismo e o fantástico...movimentos erráticos da câmera, olhar-câmera, montagem descontínua, mudanças de registro de narração"

Diversos fatos sociais e políticos aconteceram no Brasil durante o Cinema Novo que influenciaram ou impactaram, de alguma forma, o movimento. Em um primeiro momento, a posse do presidente João Goulart em 1961 entusiasmou a esquerda brasileira e a criação de partidos, sindicatos e centros orientados pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)²³. Entre eles, podemos citar o Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional dos Estudantes, em 1962, que inclusive financiou algumas produções vinculadas ao Cinema Novo como "*Cinco Vezes Favela*"²⁴.

²³ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi um órgão criado em 1955, no Rio de Janeiro, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, dotado de autonomia administrativa, com liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra. Era destinado ao estudo, ensino e à divulgação das ciências sociais. O Instituto funcionou como núcleo irradiador de ideias e tinha como objetivo principal a discussão em torno do desenvolvimentismo, tema importante durante o governo de Juscelino Kubitschek. Foi extinto após o golpe militar de 1964, e muitos de seus integrantes, os *isebianos*, foram exilados do Brasil.

²⁴ *Cinco Vezes Favela* é um filme brasileiro de 1962, considerado como uma das obras fundamentais para o advento do chamado Cinema Novo no Brasil. O filme apresenta cinco histórias separadas, cada uma delas com diferentes diretores: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Com produção de Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo Cezar Saraceni e, como produtora o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Trilha sonora composta por Carlos Lyra (segmentos "*Escola de Samba Alegria de Viver*" e "*Couro de Gato*"), Hércio Milito (segmento "*Pedreira de São Diego*"), Mário Rocha (segmentos "*Um Favelado*" e "*Zé da Cachorra*") e Geraldo Vandré (segmento "*Couro de Gato*").

Em um segundo momento, o Brasil sofreu um golpe militar em 1964 e assim, os cinemanovistas passaram a produzir filmes ficcionais já que no Rio de Janeiro, a recém-fundada Comissão de Auxílio da Indústria Cinematográfica (CAIC)²⁵ forneceu a base de financiamento para novos filmes que privilegiassem o formato do longa-metragem de ficção e as experimentações de linguagem. A CAIC financiou o Cinema Novo até 1967 quando foi criado o Instituto Nacional do Cinema e mais tarde a Embrafilmes em 1969. Ficamos (2018) destaca que o apoio financeiro do Estado se revelou indispensável para um cinema caracterizado pela ambição de propor “uma obra de arte”. Bernardet, Pereira e Xavier (1985, p.60) destacam que na verdade, o Cinema Novo praticou uma política bastante tradicional no Brasil, que acabou permitindo essa estranha combinação: um cinema progressista num Estado autoritário.

As produções cinemanovistas continuaram até o início da década de 1970. Ficamos afirma que o movimento não perdeu o seu dinamismo e pluralidade. Capitu (Paulo César Saraceni, 1967), Fome de amor (Nelson Pereira dos Santos, 1968), O bravo guerreiro (Gustavo Dahl, 1968), Os inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade, 1971) e São Bernardo (Leon Hirszman, 1971) são algumas das produções do período entre 1968 e 1972, intervalo considerado como a terceira fase do Cinema Novo. Para Ficamos (2018), o movimento foi pioneiro do cinema de autor no Brasil, impondo uma nova forma de fazer cinema. Introduziu um novo modelo de produção apoiado em soluções mistas de financiamentos público e privado. Apareceram também novas relações dentro da equipe de filmagem, centradas na figura do diretor, que perduram até os dias de hoje.

No início da década de 1970, surge uma nova vertente no campo cinematográfico. Um cinema calcado no erotismo começa a ocupar espaço e, a despeito das críticas e antipatias, terá vida bem longa. De acordo Autran e Ortiz

²⁵ A CAIC foi criada pelo governador do Rio de Janeiro Carlos Lacerda e era um órgão pertencente à Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. O objetivo da CAIC era ajudar o crescimento da indústria cinematográfica carioca redistribuindo, na forma de prêmios e adicional de renda, parte das quantias arrecadadas sobre os segmentos de diversão. O seu primeiro presidente foi Augusto Mendes, produtor de Deus e o diabo.

(2018)²⁶ com essa tendência aparecem os primeiros sinais de estruturação de produção e mercado, decorrentes dos mecanismos criados pela ação estatal e do próprio processo de modernização do país.

Os autores destacam que as alterações na produção de cultura são implacáveis, forçando a tomada de atitudes que já estavam latentes no cinema da década anterior. Haveria que se enfrentar a tensa vinculação entre o cinema de pretensões autorais e as pressões políticas e de mercado. Para Autran e Ortiz, o cinema novo, por exemplo, na década de 60, já tentava melhorar sua relação com o público. O filme *Toda nudez será castigada* (JABOUR, 1973) é um marco desse novo momento que visa mesclar o cinema de autor com as exigências do público:

Toda nudez será castigada é uma explosão de público, não deixando ninguém indiferente diante da exuberante e sofrida Geni (Darlene Glória). Mergulhando sem medo no universo de Nelson Rodrigues, Jabor carrega nas cores quentes de cenários e fotografia, derrama uma trilha sonora que vai da força de Astor Piazzola ao romantismo de Roberto Carlos e, principalmente, consegue extrair de Darlene uma visceral e antológica interpretação. O filme causa impacto, no mínimo por abordar sem pudores os loucos desejos do viúvo Herculano (Paulo Porto) pela prostituta, e provoca a costumeira ação da censura, que o interdita juntamente com outros nove filmes em junho de 1973... Jabour elegeu outra trilha, não se intimidando em efetuar a explosiva mistura de sexo, melodrama, grotesco, tangos e boleros em um trabalho cinematográfico que faz de uma deslumbrante atriz o centro de atrações do filme. Se era para fugar o espectador, essa retomada de Nelson Rodrigues – eterna reserva erótica e de choque do cinema brasileiro – saiu com potência e talento, enterrando fantasmas, colocando os demônios para fora (AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p).

Os autores afirmam que uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento de um novo “gênero” que ficará rotulado como Cinema Boca do Lixo, movimento este que exploraremos com mais profundidade durante a análise do filme *Jeca e seu filho preto*. A “porno-chanchada” é uma das ramificações

²⁶ AUTRAN, Arthur; ORTIZ, José Mario. O Cinema Brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova história do cinema brasileiro - volume 2 (edição ampliada) . Edições Sesc SP. Edição do Kindle.

deste gênero. Ramos (1987, p.406) aduz que influências de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presentes em filmes paulistas do final da década de 1960, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo foi acionado para uma produção que, com poucos recursos, consegue um feliz relacionamento com o grande público.

Bernardet (2009, p.128) ressalta que a adesão de um amplo público a esse tipo de comédia erótica faz com que os produtores trabalhem diretamente para o mercado. “Realmente, a relação produtor-mercado com a participação dos exibidores leva à produção de filmes de agrado das faixas mais amplas do público, sem correr riscos com produtos que só atingiram públicos menores...” (BERNARDET, 2009, p.128). O autor destaca ainda que:

É de notar que, com exceção do início do século XX, que tinha uma relativa variedade de gêneros cinematográficos, foi somente a comédia, musical, carnavalesca, erótica, que teve uma produção regular e obteve boa receptividade por parte do grande público. Nenhum outro gênero, dramático, de aventura, seja lá o que for, com exceção do relativamente escasso surto de filmes de cangaço, conheceu uma produção sistemática...Quer dizer que o relacionamento do público com os gêneros dramáticos e “nobres” continuou a se fazer através do cinema estrangeiro. E mesmo com a comédia: as de sucesso, não os musicais ou as comédias de costume que se levam a “sério”, mas sim as comédias esculachadas (BERNARDET, 2009, p.128).

Pelo o que foi aqui exposto, traçamos o contexto no qual as obras mazzaropianas foram produzidas e exibidas: A partir de 1930, houve forte presença estrangeira no mercado cinematográfico nacional o que provocou uma enérgica reação do Estado, apoiado pelas entidades representativas do setor, no sentido de regular o mercado nacional e estimular a produção de cinema brasileiro. Como destaques, visualizamos as iniciativas de Getúlio Vargas, na considerada 1ª Era Vargas, e do Regime Militar, principalmente no período de 1974 a 1979 no governo Geisel.

As iniciativas do poder público possibilitaram diversas tentativas de consolidação de um grande parque industrial de cinema no país. Da década de 1930 à 1950, é predominante a busca incessante pelo domínio das técnicas, estilos e roteiros hollywoodianos devido a grande importância da Cinédia no cenário cultural brasileiro. As chanchadas produzidas pela Atlântida entre as décadas de 1940 e 1960, que aplicam extrema brasilidade e humor aos filmes, são sucesso absoluto de público e, paralelamente a esse movimento, temos as produções da Vera Cruz que entre 1949 e 1954 tentavam mimetizar ao máximo o que se produzia nos estúdios norte-americanos.

Entre 1960 e 1970, o Cinema Novo ganha fôlego como um movimento que objetivava provocar reflexões no telespectador através de filmes que exploravam fortes imagens da desigualdade social do Brasil. Já os filmes vinculados ao movimento da Boca do Lixo, entre eles as pornochanchadas, conquistam as telas dos cinemas nacionais e grandes fatias do mercado a partir da década de 1970.

Entre 1951 e 1958, Mazzaropi protagonizou filmes produzidos e co-produzidos pela Vera Cruz, Fama Filmes e pela Cinelândia Filmes. Todas essas películas se passam em ambientes urbanos e mesmo que utilizassem do humor no roteiro, possuíam cenários refinados, roteiros melodramáticos aos moldes de Hollywood e eram dirigidos por diretores consagrados na época como Abílio Pereira de Almeida, Agostinho Martins Pereira, Eurídes Ramos e Vítor Lima. Em grande parte das produções deste período Mazzaropi interpreta personagens suburbanos. Apenas em *Candinho* e *Chico Fumaça* performa a figura do caipira.

Em seu primeiro filme *Sai da Frente* (ALMEIDA, 1952), produzido pela Companhia Vera Cruz, Mazzaropi interpreta o caminhoneiro Isidório que tem a missão de transportar alguns móveis para Santos, trafegando pela Via Anchieta, uma das vias de maior movimentação de pessoas e de mercadorias de todo o Brasil. Em *Nadando em Dinheiro* (ALMEIDA, 1952), também interpreta Isidório, que agora é

herdeiro de um grande industrial paulista e por isso sai de seu cortiço no centro da capital de São Paulo para morar em uma grande mansão.

A trama *Candinho* (ALMEIDA, 1954), inspirada na obra “*Cândido*” do filósofo Voltaire, conta a história de Candinho, tem início na fazenda Piracema, em Minas Gerais, mas logo desloca-se para a capital paulista onde o protagonista vive diversas situações cômicas. Já o filme *A Carrocinha* (PEREIRA, 1955) é todo ambientado em ambiente urbano e Mazzaropi interpreta um trabalhador da carrocinha da cidade, com a missão de recolher todos os cachorros da rua a mando do prefeito do município fictício de Sapiiranga. Em *Gato de Madame* (PEREIRA, 1956), Mazzaropi interpreta Arlindo Pinto, um engraxate que é casado com uma lavadeira que presta serviços a uma cliente de um bairro rico da cidade de São Paulo. O Museu do Ipiranga, um dos grande símbolos do município, sedia grande parte das cenas cômicas.

O filme *Fuzileiro do Amor* (RAMOS, 1956) é ambientado na cidade do Rio de Janeiro, onde Mazzaropi interpreta um simples sapateiro que decide entrar para o Corpo de Fuzileiros Navais para agradar o pai de sua namorada. O penúltimo filme fora da PAM Filmes é *O Noivo da Girafa* (LIMA, 1957) que também tem a cidade do Rio de Janeiro como cenário e conta a história de Aparício, um empregado humilde do zoológico da cidade. Finalmente temos *Chico Fumaça* (LIMA, 1958), quando Mazzaropi interpreta caipira ingênuo e simplório que vive na tranquilidade de uma cidade interiorana de Minas Gerais. O ápice do enredo acontece quando ele arrisca a própria vida evitando um acidente de trem, fato que o torna um herói nacional.

Ressaltamos ainda que, como demonstrado na introdução desta pesquisa, as primeiras performances de Amácio foram elogiadas pela crítica especializada, que o apontavam como um grande performer. A mudança de tom parece ocorrer quando ele decide fundar sua própria companhia e passa a dirigir grande parte de seus filmes, que são sempre ambientados no universo rural.

A figura do caipira se torna central na obra de Mazzaropi quando ele funda a sua própria companhia cinematográfica, a PAM Filmes, em 1958. A produtora nasce em um contexto em que as produções nacionais espelhadas em Hollywood já não tinham mais espaço na cinematografia brasileira, uma vez que as grandes companhias como a Vera Cruz e a Cinédia não conseguiram prosperar economicamente devido aos custos de suas grandiosas produções; as chanchadas da Atlântida também parecem sofrer esgotamento frente ao surgimento do Cinema Novo.

As produções mazzaropianas ainda convivem com a maciça presença dos filmes estrangeiros nos cinemas do país que dificultam que as películas brasileiras participem do próprio mercado. Segundo uma reportagem de 1963 do Jornal "Brasil Urgente: Um jornal do povo a serviço da justiça social", em São Paulo havia 100 milhões de espectadores por ano, mas esse público não enriquecia o cinema brasileiro, que só apresentava uma média de 30 filmes contra 600 estrangeiros.²⁷

Assim, o dito cinema mazzaropiano surge no auge do cinema estrangeiro no Brasil, no declínio das chanchadas e no florescer de um movimento que exigia dos cineastas uma postura crítica frente aos problemas sociais do Brasil, renegando todos os recursos utilizados anteriormente como o mimetismo hollywoodiano e o riso, a leveza e sátira das chanchadas.

Como exposto, o Cinema Novo combatia também a existência de grandes indústrias cinematográficas, defendendo a existência de um cinema artesanal. Apesar de representar o universo rural e seus personagens em sua filmografia, Mazzaropi mantinha um grande parque industrial de cinema na cidade de Taubaté, com estúdios próprios, equipamentos modernos, alojamento para atrizes, atores e equipe técnica, além de exercer um rígido controle na distribuição de seus filmes.

²⁷ Jornal "Brasil Urgente: Um jornal do povo a serviço da justiça social". Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761680&pesq=MAZZAROPI%20O%20LAMPARINA&pasta=ano%20196>> Acesso em 31.03.2020

A filmografia de Mazzaropi também convive com o surgimento do movimento da Boca do Lixo e principalmente das pornochanchadas na década de 1970, que elegem recursos eróticos para atrair a atenção de novos telespectadores. Por isso, as produções mazzaropianas parecem estar deslocadas e não se encaixar nas características desse novo Brasil modernizado pós década de 1950. A cada lançamento de um filme de sua autoria, era como se o país em desenvolvimento se lembrasse da existência de um forte Brasil rural, que não queria acompanhar o ritmo acelerado imposto pelas cidades. Assim, nesta tese vamos investigar se o contexto socio-histórico do Brasil, e principalmente do cinema, pode ter influenciado a recepção negativa da obra mazzaropiana pela crítica especializada.

1.4 Recepção, o Circuito de cultura e a crítica especializada no Brasil

Como nesta pesquisa daremos ênfase à categoria de leitura do Circuito de cultura para investigar e tentar compreender a recepção negativa das obras de Mazzaropi pela crítica especializada, é importante trazer para a presente discussão reflexões sobre os conceitos e práticas da recepção.

Aqui, restringimos a reflexão de recepção ao campo comunicacional e mais especificamente, ao campo cinematográfico. Boaventura (2009, p.10) ressalta que nos anos 1970, os estudos de recepção trouxeram para o centro das atenções o receptor e que os estudos de Stuart Hall sobre “Codificação/Decodificação” influenciaram as pesquisas nesta área:

A proposta era de que o processo de comunicação televisiva estaria dividido em quatro momentos: produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução. Estes momentos, que teriam forma e condição de existência próprias, também se articulam entre si e são determinados por relações de poder institucionais. A codificação (produção) leva em conta a imagem que o meio faz do receptor e os códigos profissionais dos produtores (MATTELART & MATTELART, 1999 apud BOAVENTURA, 2009, p.11)

Neste sentido, Escosteguy (2008,p.1) afirma que a perspectiva da recepção constitui potencialmente uma alternativa para alargar a compreensão dos processos culturais/comunicacionais que tão frequentemente têm sido estilizados. A autora chama atenção para o fato de que a análise da mensagem de um produto cultural, como uma telenovela ou mesmo um filme, não pode basear-se apenas na recepção, mas deve ser articulada com outras estratégias. Assim como Boaventura, ela também destaca o posicionamento de Stuart Hall, que defende a articulação entre as mensagens, o lugar onde estas têm origem, com suas respectivas rotinas de produção, e o trabalho interpretativo da parte dos receptores (HALL, 2003 apud ESCOSTEGUY, 2008, p.4).

Pesquisadores como Hall (1973) começam a deslocar seus interesses de pesquisa para o receptor. Os acadêmicos latino-americanos seguem neste mesmo sentido. Boaventura (2009, p.18) ressalta que no contexto do continente latino-americano, a década de 80 era um momento de reconfiguração dos paradigmas acadêmicos, com o ressurgimento da democracia:

A teoria da dependência foi abandonada e em seu lugar ganhou corpo a reflexão sobre as relações entre comunicação e cultura. Várias condições internas e externas ao campo científico criaram o cenário apropriado para o início da discussão latino-americana. As perspectivas teóricas da época não eram consideradas suficientes para dar conta das novas circunstâncias sociopolíticas e culturais que estavam surgindo (BOAVENTURA, 2009, p.18).

Devido às mudanças sociais e políticas na América Latina, os pesquisadores de comunicação passam a nutrir interesse pela comunicação popular e iniciam esforços para desenvolver teorias comunicacionais que pudessem ser aplicadas à realidade cultural dos países latino-americanos, colocando em segundo plano pesquisas europeias ou norte-americanas que não eram suficientes para analisar os fenômenos culturais locais. A produção teórica volta-se para sua própria realidade,

residindo aí um motivo para seu alastramento neste território, bem como sua longa duração como enfoque teórico (ESCOSTEGUY, JACKS, 2007, s/p).

O receptor passa a ser visto pelos pesquisadores latinoamericanos como um ser ativo, com seus próprios pensamentos e não mais como alguém que recebe passivamente, sem reflexões, as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação de massa. Jacks e Escosteguy (2005, p. 63) destacam que a proposta da recepção ativa foi desenvolvida pelo *Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística*, o CENECA, criado em 1977 no Chile. O centro foi criado com o objetivo de reunir profissionais — sociólogos, comunicadores, antropólogos, historiadores e escritores — para refletir e investigar os processos culturais e comunicacionais que foram surgindo nos anos posteriores ao golpe militar no país em setembro de 1973. Para Jacks e Escosteguy:

Os deslocamentos teóricos realizados pelos pesquisadores do CENECA iluminaram zonas opacas do fenômeno da recepção e colocaram em dúvida o poder onipotente e monolítico da TV. Rechaçaram a visão do receptor como “recipiente” e do contexto como conjunto de variáveis intervenientes, pois entenderam que a recepção e a influência cultural da televisão precisam ser historicizadas e que a recepção é um processo construtivo, dialético e conflitivo (JACKS, ESCOSTEGUY, 2005, p. 64)

Assim, a pesquisa da recepção passou a ser valorizada nos circuitos acadêmicos comunicacionais latinoamericanos onde os pesquisadores começaram a se dedicar ao estudo dos meios de comunicação massivos e como suas mensagens atingiam o público. Martin-Barbero, por exemplo, reforça a importância da pesquisa voltada para a recepção:

Assim, a comunicação se tornou para nós questão de mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu outro lado, o da

recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 28).

Jacks e Escosteguy (2007) apontam que esta renovação teórica apontada por Martín-Barbero adquiriu tamanha importância que consta da apresentação da 30ª edição da Revista Diálogos de la Comunicación (FELAFACS), dedicada à recepção, aos usos dos meios e ao consumo cultural, o que evidencia o pensamento voltado justamente para as conexões entre meios e sujeitos.

Guillermo Orozco (1997, apud JACKS, ESCOSTEGUY, 2007, s/p) diz que os estudos latino-americanos de recepção surgem em decorrência de um movimento pela desideologização dos estudos em comunicação, principalmente na emergente corrente de estudos empíricos onde se recupera o papel do sujeito nas suas múltiplas relações com os diferentes meios de comunicação.

Martín-Barbero, um dos principais expoentes do novo paradigma teórico, conceitua recepção como não apenas uma etapa do processo de comunicação, mas sim como um lugar novo, de onde deve-se repensar os estudos e a pesquisa de comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.18). Para o autor, “mais do que os meios, a comunicação hoje é uma questão de mediações” (MARTÍN-BARBERO, 1989, p. 19). Neste sentido, Lopes (2014, p.66) diz que a comunicação passa, então, a ser vista como um domínio privilegiado para a produção de sentido da vida, refutando sua concepção reprodutivista.

Assim, diante deste novo paradigma que considera o receptor como ativo no processo comunicacional, as pesquisas da área na América Latina passam a se concentrar em produtos culturais antes desprezados pela academia como as telenovelas. Lopes destaca que:

Esta tradição começou com os pioneiros projetos de recepção ativa no Chile (Fuenzalida, 1987); telenovela no México (González, 1991) e Colômbia (Martín-Barbero e Muñoz, 1992); crianças e televisão no México (Orozco, 1991); até alguns mais recentes no Brasil, como a telenovela (Lopes et al., 2002), a recepção transmídia (Lopes, 2011), os jovens e a televisão (Ronsini,

2012), o consumo de mídia (Baccega, 2008), o noticiário televisivo (Gomes, 2013). O elemento central e comum a todos estes projetos é a experimentação metodológica para avançar nos procedimentos técnicos de investigação empírica de modo a torná-los compatíveis com a complexidade do enquadramento teórico das mediações. Outra característica geral é o desenho global do processo de investigação empírica, envolvendo a estrutura e as dinâmicas de produção de mensagens, os usos e apropriações destes textos e a composição textual (LOPES, 2014, p.67).

Lopes (2014, p.67) acrescenta ainda que a Escola Latino Americana, como ficou conhecida a reunião de pesquisas focados da recepção ativa, é fortemente influenciada pelos Estudos Culturais iniciais desenvolvidos por Hoggart, Thompson e Williams. Assim, a recepção, por conseguinte, não é um processo redutível a fatores psicológicos e à vida cotidiana, a despeito de ancorar-se nessas esferas, mas é um fenômeno profundamente político e cultural:

Isto é, os processos de recepção devem ser vistos como parte integrante das práticas culturais que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto de natureza micro (o ambiente imediato controlado pelo sujeito) como macro (a estrutura social que escapa a esse controle). A recepção é por isso um contexto complexo, multidimensional em que as pessoas vivem suas vidas diárias e em que, ao mesmo tempo, se inscrevem em relações de poder estruturais e históricas que extrapolam suas atividades cotidianas. Este é o conjunto de pressupostos que informa uma teoria compreensiva dos estudos de recepção (LOPES, 2014, p.67).

As referências sobre recepção trazidas até aqui vão ao encontro da proposta de nosso percurso teórico metodológico, que é o Circuito de cultura de Jonhson (2014), principalmente na categoria leitura já que a investigação das críticas das obras de Mazzaropi publicadas na imprensa não ocorrerão de forma isolada, mas sim em conjunto com outras categorias que nos permitirão investigarmos como nosso produto cultural se relaciona com processos macro, como define Lopes (2014), que são aqueles referentes às estruturas sociais.

Assim, por meio do Circuito de cultura, investigaremos não só a leitura especializada da obra mazzaropiana, mas também o contexto social e histórico em que ela foi feita, além de verificarmos as condições de produção das películas e ainda os elementos técnicos e estéticos dos filmes. Nosso exercício para realizarmos o estudo de recepção do cinema de Mazzaropi está dentro da proposta dos estudos latinoamericanos pois a investigação da leitura, embora seja a parte com maior ênfase nesta pesquisa, será realizada juntamente com outros contextos que nos permitirão uma análise mais fidedigna das motivações das críticas negativas que o cineasta recebeu ao longo de sua carreira.

Lopes (2014, p.68) enfatiza a perspectiva integradora e compreensiva dos estudos de recepção, a partir do conceito de mediações de Martín-Barbero (1992):

As mediações são esse “lugar” de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver (MARTÍN-BARBERO, 1992, p.20).

Para Martín-Barbero (1987), pensar através das mediações é captar a comunicação a partir de seus nexos, dos lugares a partir dos quais se torna possível identificar a interação entre os espaços da produção e do consumo da comunicação. É preciso enxergar a própria produção em diálogo com as demandas sociais e com as novas experiências culturais que emergem historicamente a partir da materialidade social.

De acordo com Martín-Barbero (1987), a mídia não produz somente em função das expectativas mercadológicas e das estratégias do sistema industrial. O que é produzido pela indústria cultural atende também às demandas que emergem do tecido cultural e dos novos modos de percepção e de uso. Desse modo, as

mediações pretendem integrar todos os âmbitos da comunicação, tanto a produção e o produto como a recepção.

É a partir desta perspectiva e partindo do Circuito de cultura que iremos investigar o *corpus* desta pesquisa. Como ressalta Lopes (2014, p.68), a estratégia de pesquisa não começa com a análise do espaço da produção e da recepção para depois procurar entender suas imbricações. Ela começa a partir das mediações, isto é, dos lugares de onde surgem os fatores que “configuram a materialidade social e a expressividade cultural da mídia” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 233).

Dessa forma, iremos analisar a recepção especializada de três filmes de Amácio Mazzaropi. Importante ressaltar que iremos investigar como os críticos, que são receptores, receberam a obra do cineasta. Por isso, se faz necessário algumas considerações sobre crítica cinematográfica.

Para Bamba (2013, p.11), os vestígios da crítica cinematográfica são tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve e que essas críticas devem ser investigadas dentro de uma abordagem contextualista dos fatos fílmicos. Ancorando-se nos estudos de Christian Metz (2004), considerado o mentor da abordagem estruturalista que considera o contexto do espectador para a análise de uma obra audiovisual, Bamba (2013, p.28) classifica o espectador como um sujeito psicológico e social predeterminado pelas instituições socioculturais, por isso, é necessário considerar o contexto de leitura de determinada obra cinematográfica.

Segundo o autor, é importante compreender o espaço espectral, ou seja, o espaço onde se realiza a leitura fílmica, analisando, portanto, os modos de construção do texto fílmico, tanto no plano interno, quanto no plano externo (BAMBA, 2013, p.34). Ressalta ainda que o espaço ou contexto de recepção são determinantes nos modos de leitura cinematográficos.

Considerar o contexto da leitura das obras audiovisuais também é a proposta de Richard Johnson (2014) no Circuito de Cultura, que é nosso percurso teórico metodológico que propõe a análise de produtos culturais por meio das categorias de

produção, texto, leitura e culturas vividas. Na categoria leitura, Johnson (2014) propõe estudar o texto sob o viés dos estudos culturais, descentralizando-o como um objeto de estudo. "O texto não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis" (JOHNSON, 2014, s/p). A metodologia de Johnson (2014) é semelhante ao conceito de espaço espectral defendido por Bamba (2013) já que ambos defendem que a leitura de produtos culturais deve ser feita considerando o contexto em que foram lançados.

Altmann (2008) afirma que é interessante pensar a crítica cinematográfica por meio da hermenêutica, que compreende o ato da leitura, ou seja, o momento da troca da experiência estética e seu efeito sobre o destinatário: "Considerando a natureza sócio da obra de arte como essencialmente comunicativa, que pressupõe um receptor, o objeto da sociologia aqui aplicada está relacionado ao estudo das condições de recepção no âmbito do cinema" (ALTMANN, 2008, p.611). Corroborando com a nossa proposta, que é a análise das obras mazzaropianas por meio do Circuito de cultura com a finalidade de compreender as motivações das críticas especializadas negativas que elas receberam, a autora argumenta que é preciso pensar o cinema mais através de seus contextos sociais de circulação e recepção do que a partir de análises internas e reflexões estritamente conceituais.

Altmann (2008, p.612) ressalta ainda que o ato de interrogar sobre as condições da leitura conduz a outro questionamento: o das condições sociais de produção da obra. O processo de decifração de ambos os papéis gera ainda uma terceira questão, que se dirige às condições sociais de formação dos leitores-espectadores, qual seja, até que ponto elas afetam a leitura que estes fazem das obras ou dos documentos que utilizam. Assim, é preciso considerar que:

o cineasta, que a partir de sua recepção do "real" (ou de seu mundo vivido) cria imagens identitárias (que envolvem contextos nacionais), e o crítico, que recebe tais imagens e delas recria novos imaginários acerca de significados sobre "realidade" e identidade (ALTMANN, 2008, p.612).

Neste sentido, Altmann aponta que cinema e crítica devem ser lidos por intermédio de um caráter social e comunicacional em um processo dinâmico e equivalente ao próprio processo cultural: aquele que abrange o circuito produção-circulação-consumo (que envolve apropriação e resignificação). Verificamos que a autora faz a defesa de uma análise cinematográfica que não fique restrita aos elementos técnicos e estéticos do filme, mas que considere elementos de circulação e de consumo. O ponto de vista de Altmann está em consonância com o que defendemos aqui: apenas uma análise fílmica não é suficiente para prover informações completas sobre uma produção audiovisual e por isso, é preciso ir além. É por esse motivo que selecionamos o Circuito de cultura como percurso teórico metodológico para esta pesquisa.

Tanto Altmann (2008) quanto Bamba (2003) defendem que o contexto sociocultural e histórico em que determinado filme é lançado influenciará sua recepção crítica. Assim, é por isso que durante a análise deste produto cultural, contextos de produção, de circulação e de leitura devem ser considerados. Canclini também ressalta essa necessidade:

Logo, é evidente que o juízo sobre a obra deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua percepção, ou seja, não apenas de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes (CANCLINI, 1980, p. 39).

Verificamos que Altmann (2008), Bamba (2003) e Canclini (1980) são influenciados pelo contexto culturalista de recepção cinematográfica adotado nas pesquisas desenvolvidas no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), centro de estudos da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, que foi foco de irradiação dos Estudos Culturais para outras regiões do planeta.

Mascarello (2004, p.95) ressalta que o deslocamento do estudo do texto de um produto cultural para a análise das audiências, através do mapeamento dos contextos discursivos, econômicos e regulatórios no interior dos quais ambos convergem, se inicia com os textos fundadores de Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson, passando pelo “*Encoding/decoding*” de Stuart Hall e culminando nos estudos culturalistas de audiência de pesquisadores como Morley e Brunson (1978).

Com o aumento dos estudos de recepção sob o viés culturalista, ocorre, segundo Mascarello (2004) a erosão do paradigma textualista da *Screen theory*, praticado principalmente pelo periódico especializado em cinema “*Screen*”²⁸ e que consistia na análise apenas dos elementos textuais, sem considerar como o texto era recebido por diferentes audiências e como se comunicava com o contexto social em que estava inserido. Gripsrud (2007, p.207) ressalta que na *Screen Theory*, o tema das audiências reais era ou descartado como empirista ou adiado indefinidamente.

Assim, por consequência desta virada teórico-metodológica, ocorre uma série de trabalhos focados na espectralidade cinematográfica e na análise de audiências reais. Gripsrud (2000 apud MASCARELLO, 2004, p.96) apresenta sucintamente os estudos de Hansen (1991), Kuhn (1984), Petro (1989), Dyer (1979) e Stacey (1994). Acrescentamos também o trabalho de Richard Johnson (2014), autor do percurso teórico metodológico que utilizaremos nesta pesquisa e integrante do CCCS.

Nos próximos capítulos desta pesquisa, ao analisarmos as críticas sobre os filmes selecionados para o *corpus*, investigaremos se os avaliadores da obra de

²⁸ A Revista britânica foi fundada em 1971 com o objetivo de traduzir para a língua inglesa os ensaios filmicos que eram publicados nas revistas francesas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinema*. A história da *Screen* pode ser dividida em três etapas: uma primeira empenhada na disponibilização de volumoso material não disponível em língua inglesa (escritos dos formalistas russos, dos estruturalistas tchecos e, principalmente, dos ensaístas de *Cinéthique* e dos *Cahiers*), entre 1971 e 1973; uma segunda de intensa produção teórica, quando são publicados os ensaios hoje clássicos da revista, entre 1974 e 1977; e uma última de dissenso teórico e crise editorial, quando vários ensaístas (inclusive ele) deixam a revista, a partir de 1978 (MASCARELLO, 2004, p.96).

Mazzaropi consideraram aspectos para além da linguagem cinematográfica, como por exemplo o contexto sociocultural e político do Brasil em cada década ou se ficaram restritos ao filme. Nestes capítulos, será possível verificar se a crítica foi realizada como argumentam os pesquisadores e acadêmicos vinculados ou influenciados pelos Estudos Culturais.

Antes de adentrarmos nos capítulos analíticos da tese, se faz necessário tecermos algumas reflexões sobre a configuração da atividade crítica cinematográfica no Brasil. Altmann (2008) defende que a hibridização de funções marcou o campo, principalmente na década de 1960, já que os críticos eram também cineastas e cinéfilos. O crítico José Carlos Avellar confirma o argumento: “esse foi um período privilegiado da crítica, talvez porque os realizadores, agindo como críticos, convidavam os críticos a se comportarem como realizadores, e os espectadores, como realizadores e críticos simultaneamente” (AVELLAR, 1996 *apud* ALTMANN, p. 617).

Este fato pode ser comprovado inclusive nesta pesquisa. Alex Viany, que escreveu uma das críticas sobre o filme *Meu Japão Brasileiro*, de Mazzaropi, e que será analisada aqui, foi cineasta, produtor, roteirista, autor, jornalista e ator. É autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, citado por Paulo Emílio Sales Gomes como a primeira obra de filmografia brasileira. Glauber Rocha, um dos nomes mais expressivos do Cinema Novo, também atuou como crítico em diversos periódicos, tendo inclusive analisado *Meu Japão Brasileiro*. Suas críticas foram reunidas na coletânea *Coleção Glauberiana*, que reúne textos publicados por ele na imprensa brasileira entre 1958 e 1980.

Outro exemplo é Flávio Tambellini, que escreveu uma crítica sobre *Jeca e seu filho preto*, e era diretor e roteirista. Dirigiu os filmes *O Beijo* (1965), *Até que o casamento nos separe* (1968) e *Um Whisky antes, um cigarro depois* (1970).²⁹

²⁹ FLÁVIO Tambellini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13991/flavio-tambellini>. Acesso em: 10 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia.

Assim, Altmann (2008) ressalta que na década de 1960 o exercício crítico era mais intuitivo do que profissional e Avellar confirma:

esse foi um período privilegiado da crítica, talvez porque os realizadores, agindo como críticos, convidavam os críticos a se comportarem como realizadores, e os espectadores, como realizadores e críticos simultaneamente” (AVELLAR, 1996 *apud* ALTMANN, p.617).

Para a autora, devido a essa espécie de mistura não-sistematizada do campo, um dos estatutos da crítica consistia em abordar seu objeto – o filme – sem respaldo teórico aprofundado. Os ensaios eram escritos mais por inspiração no próprio filme e nas discussões sobre as impressões sentidas pelos cinéfilos em seus espaços apropriados (especialmente os cineclubes) e menos baseados em teorias sobre “postulados da crítica”, ou análises cinematográficas. “Sendo assim, poder-se-ia dizer que o ensaio crítico consistia em uma teorização livre, tomada, por sua vez, como um fluxo de pensamento operado, cujo único método pré-estabelecido era o do autor (ALTMANN, 2008, p.617).

Destaca-se a importância dos clubes de cinema na formação da cultura cinematográfica brasileira, pois para empreender suas atividades criaram instituições, revistas, boletins, textos, práticas sociais ligadas à exibição e divulgação dos filmes e rede de sociabilidade que permitiam as discussões e o desenvolvimento de projetos culturais (SALES, 2015, s/p). Evidencia-se também as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas na década de 1950, constituíram espaço de reunião e debate para jovens cinéfilos, permitiram a formação de uma geração de espectadores através de suas exibições, retrospectivas e mostras e também tiveram importante papel na produção e circulação de uma literatura sobre cinema (LUCAS, 2008, p. 20).

O trabalho nas cinematecas e a atuação nos cineclubes possibilitou com que muitos jovens que se dedicavam ao estudo e a pesquisa de cinema se

transformassem em realizadores da sétima arte. Lucas (2008) cita como exemplos as trajetórias de Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Glauber Rocha. Segundo a autora, no final da década de 1950 eles eram membros de cineclubes, críticos de jornais, funcionários da cinemateca e já no início da década de 1960, passaram a realizar filmes. Mesmo se tornando cineastas, estes profissionais não deixaram de publicar eventualmente críticas cinematográficas em jornais impressos e revistas especializadas, o que comprova novamente a hibridização de funções do campo cinematográfico no país apontada por Altmann (2008).

É importante realçar ainda o papel dos jornais impressos na consolidação da crítica cinematográfica brasileira. Lucas (2008, p. 20) afirma que os anos 50 foram marcados pela publicação dos primeiros livros sobre cinema brasileiro, pelo aparecimento dos suplementos literários nos grandes jornais, caso do Jornal do Brasil e de O Estado de S. Paulo, e pela consolidação de uma revista especializada em cinema de cunho teórico e ensaístico, a Revista de Cinema de Belo Horizonte.

O Jornal do Brasil ganhou notoriedade entre os periódicos que dedicaram colunas dedicadas exclusivamente ao cinema. Na década de 1960, os ensaios sobre a arte cinematográfica passaram a ocupar meia página do Suplemento Dominical do Jornal e contaram com textos de Glauber Rocha e de reconhecidos críticos de cinema como Ely Azeredo, José Carlos Avellar e José Lino Grünwald, além de traduções de estudos de importantes teóricos de cinema, como Eisenstein, Béla Balázs e Pudovkin (LUCAS, 2008, p.22).

Lucas (2008) ressalta que os jornais impressos, especialmente nas grandes capitais, passaram também a funcionar a partir de meados dos anos 50 como um *locus* privilegiado de interlocução das pessoas ligadas ao cinema e um espaço em que se constituía uma cultura cinematográfica em novos termos:

Ele ampliou a comunidade de leitores especializada na cultura cinematográfica, tornou-se veículo de expressão dos realizadores (diretores, produtores, técnicos), disseminou uma nova percepção do que seria o cinema, permitiu o acesso a uma literatura disponível

somente em língua estrangeira através da tradução de textos de teóricos e estudiosos de renome internacional e, por fim, abriu espaço para matérias que tratavam dos problemas da realização e da circulação da produção nacional (LUCAS, 2008, p.23).

Assim, esses veículos de comunicação, juntamente com as revistas especializadas sobre cinema constituíram um espaço de reflexão sobre o fazer cinematográfico nacional e também sobre a própria atuação da crítica, além de representarem importantes instrumentos para a preservação da memória fílmica do nosso país. Os artigos e críticas publicados na imprensa brasileira exerceram também uma função de guia para os cineastas, que muitas vezes, acataram as sugestões feitas pelos críticos em seus textos e alteraram características e formas de produção de filmes. O crítico Cyro Siqueira corrobora com esse entendimento e diz que o crítico também foi fundamental como elemento do processo criativo: "Ninguém contesta que a própria evolução da estética cinematográfica se deu, entre outros fatores, também através da contínua pregação feita pelos teóricos e críticos do cotidiano" (SIQUEIRA, 1954, p.5).

Neste sentido, Lucas (2008, p.34) aponta que o cinema brasileiro se fazia pelos filmes, mas também pelas palavras, na medida em que a imprensa poderia discutir seus problemas, avaliar sua evolução, encampar propostas, divulgar realizações e desempenhar um importante papel de mediador entre público e realizadores. A imprensa colocava-se como componente ativa na construção da indústria cinematográfica no país.

No entanto, cineastas como Mazzaropi, que decidiram simplesmente ignorar as avaliações especializadas, lançando filmes que eram tidos como repetitivos, conformistas e com roteiros simples. Nos capítulos a seguir, investigaremos a relação entre textos publicados na imprensa sobre três filmes de Mazzaropi para tentarmos compreender os motivos da recepção negativa que o cineasta recebeu ao longo de sua carreira. Como exemplificaremos no item *corpus* a seguir,

selecionamos uma produção mazzaropiana por década para empreendermos um esforço de traçar um panorama no sentido de verificar o conteúdo das críticas ao longo dos anos e se houve uma mudança de posicionamento dos avaliadores em relação às produções de Mazzaropi ou não.

1.5 O *corpus* da pesquisa

Nosso objetivo é compreender a arte mazzaropiana e os motivos de sua recorrente reprovação pela crítica especializada através do Circuito de cultura proposto por Johnson (2014), que conforme já ressaltamos, além do contexto de produção e filme, serão considerados principalmente a leitura por parte dos críticos da obra de Mazzaropi e os aspectos sociais e históricos em que essa manifestação cultural ocorreu. O circuito é complexo e traz categorias que devem ser analisadas simultaneamente e não de forma isolada.

Nesta pesquisa, iremos além da análise fílmica para pesquisar elementos que possam nos trazer informações inovadoras sobre Mazzaropi e sua obra e também sobre a própria sociedade brasileira. Entre as décadas de 1950 e 1980, o cineasta acumulou uma produtiva bagagem profissional, lançando cerca de um filme por ano. De 1950 a 1960, Mazzaropi estrelou 10 filmes produzidos pelos grandes estúdios cinematográficos da época como a Companhia Vera Cruz, Cinedistri, Brasil Filmes e Fama Filmes e também pela sua empresa, a PAM Filmes. Entre 1960 e 1970, foram 11 filmes lançados pela PAM e entre 1970 e 1980, mais 11 películas também produzidas e distribuídas pela própria produtora, totalizando 32 filmes ao longo da carreira.

Para tentarmos compreender a produção mazzaropiana no contexto sociocultural brasileiro entre as décadas de 1950 e 1980, iremos analisar, dentro do Circuito de cultura, um longa metragem por decênio, portanto, o *corpus* da pesquisa será composto por três realizações cinematográficas de Mazzaropi.

Com isso, será possível traçar um panorama sobre a carreira do cineasta, permitindo a realização de uma pesquisa aprofundada sobre cada filme e seus contextos de produção, leitura e vivências. Esse recorte representa um esforço para tentarmos investigar as quatro categorias do Circuito de cultura em cada uma das obras que compõem o *corpus* dentro do modelo teórico metodológico aqui escolhido. Como já ressaltado, nossa pesquisa vai muito além de uma análise fílmica e se propõe a investigar os diversos elementos de produção e texto das películas, o contexto histórico social em que foram lidas e as culturas vividas que as atravessam.

Para selecionar o *corpus*, utilizamos como critério a profundidade das críticas que os filmes de Mazzaropi obtiveram nos principais jornais que circularam entre 1950 e 1980. Assim, elegemos textos classificados jornalisticamente como opinativos e que vão além da função informativa, restrita apenas em divulgar o lançamento do filme ou a sinopse deste. Carvalho (2013, p.228) ressalta que é preciso tratar a crítica de cinema como parte do fazer jornalístico em que a opinião não é categoria única na unidade textual, mas trabalha em conjunto com o caráter informativo do texto. Segundo Marques de Melo (2003), a crítica corresponde a uma apreciação de produtos culturais com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores e por isso, mesmo informando, é essencialmente pertencente ao gênero do jornalismo opinativo. Schudson (2010) ressalta que o texto crítico recusa as noções de imparcialidade, neutralidade e objetividade impostas ao jornalismo informativo, sobretudo pelos veículos de comunicação estadunidenses, já que se baseia na subjetividade do crítico, na sua análise e defesa pessoal dos argumentos.

Carvalho (2013, p.233) advoga que a crítica de cinema possui um alto valor persuasivo, tentando convencer o leitor, a partir de argumentos embasados, sobre a validade ou não de uma determinada obra cinematográfica. Neste sentido, Piza (2003) complementa e afirma que há na crítica o papel de formadora da opinião e instrução do leitor, atentando-o para detalhes do filme que não lhe foram perceptíveis num primeiro momento. Assim, a crítica se constitui como espaço de

produção e propagação do conhecimento cinematográfico, construída a partir de análises aprofundadas e embasadas, contando com profissionais especializados para abordar o cinema.

Desse modo, para selecionar as críticas para compor nosso *corpus*, realizamos uma vasta e detalhada pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira, mantida pela Fundação Biblioteca Nacional. No portal eletrônico, é possível acessar um imenso acervo sobre o periodismo brasileiro, em todos os estados da federação, desde 1740. Para nossa busca, restringimos os campos de pesquisa, selecionando os períodos entre 1950 e 1980. Do refinamento das opções de pesquisa, a busca ocorreu nos seguintes periódicos: Diário da Noite, Correio Paulistano, Gazeta Esportiva, Cine Repórter: Semanário Cinematográfico, O Governador, Correio Paulistano: Pensamento e Arte, Jornal de Notícias, *Il Moscone: Operazioni di Credito Commerciale Agricolo e Popolare*, Mundo Esportivo: Um Semanário Completo dos Esportes, A Cigarra, Brasil Urgente: Um jornal do povo a serviço da justiça social, Águas de São Pedro, Revista Realidade, Jornal da República, Suplemento Literário e Fato Novo.

Além dos periódicos disponíveis na base da Hemeroteca Digital, consultamos também os acervos digitais dos jornais Folha de São Paulo e Estadão, veículos importantes para a nossa análise devido ao número de leitores e capacidade de circulação³⁰ e ainda o acervo do Museu Mazzaropi, instituição fundada em 1992 para preservar o trabalho e a memória do cineasta.

Grande parte do material encontrado referia-se a matérias de divulgação sobre os filmes lançados e a programação dos cinemas onde eram exibidos. Lucas (2008, p.34) comprova essa constatação ao afirmar que o espaço ocupado pelos

³⁰ Segundo o Instituto Verificador de Comunicação (IVC) de 2019, a Folha de São Paulo é o jornal de maior circulação do Brasil, com 332.415 exemplares (incluindo assinantes digitais). Foi fundada por um grupo de jornalistas liderado por Olival Costa e Pedro Cunha em 19 de fevereiro de 1921. É considerada pela Associação Nacional dos Jornais como um dos periódicos de referência no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, também conhecido como *Estadão*, é um jornal brasileiro publicado na cidade de São Paulo desde 1875. De acordo com o IVC de 2019, é o terceiro jornal brasileiro no ranking de circulação, com 242.374 assinantes, sendo ultrapassado apenas pela Folha de São Paulo e O Globo.

artigos sobre técnica e linguagem cinematográficas e pelos que enfocavam os problemas enfrentados pelo cinema brasileiro era reduzido se comparado às demais seções. Neste sentido, o crítico Cyro Siqueira também aponta a carência de espaços de comunicação voltados para críticas cinematográficas mais detalhadas e amplas:

a carência de revistas sérias verticalmente dirigidas reduz o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário, ou a alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos. E desse vácuo se ressentia fortemente o movimento crítico no Brasil. (SIQUEIRA, 1954, p.1,)

Ainda assim, encontramos várias críticas, mas optamos por selecionar aquelas com maior densidade e escritas por profissionais com reconhecimento no setor cinematográfico. Nos capítulos analíticos desta pesquisa, demonstraremos a importância que cada um dos críticos citados abaixo exerceu no cenário cultural, e principalmente no setor audiovisual brasileiro. Assim, a partir dos textos encontrados, selecionamos os filmes para serem analisados. Chegamos, portanto, ao seguinte *corpus* de filmes e críticas:

- a) Sai da Frente (ALMEIDA, 1925), filme que contou com diversas críticas especializadas publicadas na imprensa pelo fato de ser a estreia de Mazzaropi no cinema. Dos textos pesquisados, optamos por analisar "'Mazzaropi, novo comico do cinema brasileiro" assinado por Francisco Luiz de Almeida Salles no Estado de São Paulo e "Nadando em Dinheiro" escrito pelo jornalista Alberto Dines e publicado na revista carioca A Cena Muda.
- b) Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965) quando encontramos três publicações, todas intituladas como "Meu Japão Brasileiro". A primeira foi publicada por Alex Vianny no jornal A Última Hora, a segunda foi escrita por Glauber Rocha e Antônio Carlos Fontoura e publicada no Diário Carioca e a terceira por Ely de Azeredo no jornal Tribuna da Imprensa.
- c) Jeca e seu filho preto (FACCIO, ZAMUNER, 1978). Sobre este filme, encontramos em nossas fontes de pesquisa os textos "Jeca, o

descolonizador” escrito por Ely de Azeredo e publicado no Jornal do Brasil; “Nem pornô nem policial: Mazzaropi” de Jean-Claude Bernardet com publicação no Última Hora; “Conversando com a plateia” de Flavio Tambellini, com publicação no Jornal do Brasil e “Jeca e seu filho preto” escrito por Valério de Andrade e publicado no Jornal O Globo.

Apresentado o *corpus* da pesquisa, apresentamos a seguir o Estado da Arte sobre Mazzaropi, um compilado de informações que vão nos auxiliar a compreender não só a trajetória profissional do cineasta, como também elementos da sua vida subjetiva. Este referencial também contribuirá para a análise das obras do cineasta por meio do Circuito de cultura.

CAPÍTULO 2 - O ESTADO DA ARTE SOBRE MAZZAROPPI

Para investigarmos a questão central desta pesquisa, que é a compreensão da recepção especializada negativa da obra de Amácio Mazzaropi, necessitamos de informações que nos auxiliem a compreender não só a trajetória profissional do cineasta, como também elementos da sua vida subjetiva. Desse modo, recorreremos ao Estado da Arte, estratégia que tem o desafio de mapear e discutir certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder quais aspectos e dimensões vêm sendo destacados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições essas produções têm sido produzidas (FERREIRA 2002, p. 258).

Palanchi e Freitas (2015, p.785) ressaltam que o Estado da Arte representa uma importante contribuição na constituição do campo teórico de uma área do conhecimento, pois além de identificar os aportes significativos da construção da teoria e prática, buscam apontar as restrições sobre o campo em que se move a pesquisa e as experiências inovadoras como alternativas para solução de problemas.

Laranjeira (2003) destaca que a utilização do Estado da Arte tem o objetivo de trazer a público indicadores de mapeamento de questões problemáticas da realidade concreta, seja para a demonstração de sua importância, seja para a percepção do pouco caso que lhe fazem.

Para Soares (1989), as pesquisas com o objetivo de inventariar e sistematizar a produção em determinada área do conhecimento são de grande importância, pois podem conduzir à plena compreensão do estado atingido pelo conhecimento a respeito de determinado tema, sua amplitude, tendências teóricas e vertentes metodológicas.

Haddad (2000) resalta que os estudos do tipo Estado da Arte permitem ao pesquisador sistematizar um determinado campo de conhecimento, reconhecer os

principais resultados das investigações, além de identificar temáticas e abordagens dominantes e emergentes, bem como lacunas e campos inexplorados abertos à pesquisa futura.

Assim, para compreendermos o cenário acadêmico das pesquisas relacionadas à Amácio Mazzaropi, adotamos o Estado da Arte. Procedemos então, o levantamento bibliográfico de teses, dissertações e artigos produzidos em diferentes campos de conhecimento.

A partir da pesquisa realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (Plataforma Sucupira), utilizando o termo “Mazzaropi” foram encontradas apenas 3 teses realizadas entre 2007 e 2009. São elas: Mazzaropi: Um pícaro na pátria Jeje de Exu, de autoria de Jesana Batista Pereira; Caipira Sim, Trouxa não: Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais, de Soleni Terezinha Biscouto Fressato e O Ciberjeca, de André Nóbrega Dias Ferreira. Procedemos a leitura completa das três teses.

O trabalho de Pereira, realizado na área de Antropologia, nos auxiliou a compreender elementos de picardia contidos na filmografia mazzaropiana já que a autora objetivou em sua pesquisa mostrar que os Jecas de Mazzaropi satirizam e ironizam os dilemas da sociedade brasileira. Já a tese de Fressato, realizada na área de Ciências Sociais, que teve como objetivo analisar a representação das práticas culturais caipiras no cinema de Amácio Mazzaropi, nos levou a importantes bibliografias que revelam detalhes sobre a vida e a obra do cineasta. Já a tese “O CiberJeca”, realizado na área de Comunicação Social, objetivou criar um ambiente virtual a partir da digitalização de fotos, filmes e dados diversos sobre Mazzaropi. Esta pesquisa também nos auxiliou com referências bibliográficas sobre a vida do cineasta e sobre humor no cinema.

Pelo Estado da Arte, verificamos que nenhuma das teses supramencionadas possuem objetivos e metas similares aos nossos, mas foram extremamente

importantes no sentido de nos fornecer dados e informações sobre o cineasta. Observamos também que as pesquisas a nível de doutorado sobre Mazzaropi não são numerosas e foram realizadas há mais de dez anos. Assim, nosso trabalho se justifica pois traz um novo olhar e uma nova metodologia para a investigação da filmografia mazzaropiana, além de contribuir para a preservação e divulgação deste capítulo do cinema popular brasileiro. Podemos afirmar que a existência de apenas três teses sobre um cineasta que levou mais de 200 milhões de espectadores ao cinema é preocupante e compromete a historiografia do cinema nacional. Por isso, objetivamos fornecer informações inovadoras sobre o cinema de Mazzaropi, preenchendo este vácuo acadêmico e incentivando novas pesquisas relacionadas a ele.

Em relação às dissertações, ao pesquisarmos o termo “Mazzaropi” na Plataforma Sucupira, encontramos 24 pesquisas científicas realizadas entre 2001 e 2013 nas áreas de comunicação, letras e humanidades. As pesquisas foram realizadas em universidades paulistas (Universidade de São Paulo, Pontifícia Universidade de São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi e Universidade Estadual de Campinas) e apenas uma registrada na Universidade Federal de Uberlândia. Com isso, verifica-se uma concentração dos estudos sobre a vida e obra de Mazzaropi na região sudeste e uma ausência de estudos em outras regiões. Sendo assim, nossa pesquisa se torna relevante por contribuir com dados e informações sobre a trajetória pessoal e profissional do ator e empresário, fortalecendo o panorama acadêmico sobre ele.

Das dissertações pesquisadas, destacamos as que mais contribuíram com a construção de nosso referencial teórico: A vida em risos - Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional, de Thais Valvano; Interlocuções arte/sociedade - História/estética: reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema, de Guilherme de Souza Zufelato; Condão Caipira - Produção e recepção do cinema de Amácio Mazzaropi de Guilherme Seto Monteiro e o Jeca que virou cultura

- recepções críticas à obra cinematográfica de Mazzaropi (1952 – 2012) de Celso Fabio Sabadin.

As pesquisas de Guilherme Seto Monteiro (2013) e de Celso Sabadin (2017) nos auxiliaram enormemente, já que também são focadas na recepção da obra mazzaropiana. O trabalho de Monteiro, apesar de trazer um capítulo sobre a recepção crítica especializada dos filmes do cineasta, tem o foco na recepção popular da filmografia, trazendo entrevistas com idosos que assistiram aos filmes de Mazzaropi quando estrearam nas salas de cinema paulista. O objetivo do pesquisador foi refletir sobre a composição da audiência, seus valores e interesses.

Já Celso Sabadin elegeu a recepção crítica especializada como foco e se propôs a fazer uma comparação entre as críticas publicadas na imprensa entre 1952 e 1980, período de atuação de Mazzaropi no cinema, e as críticas publicadas após a sua morte. O objetivo do pesquisador foi verificar se houve alterações significativas nestas percepções críticas, e como elas se transformaram – ou não – no decorrer do período estudado, e porquê. Sabadin não selecionou críticas específicas para analisar, como ele mesmo explica:

Gostaríamos ainda de assinalar ainda que não houve um levantamento sistemático de críticas a Mazzaropi em um jornal específico, ou críticos em especial. Fomos guiados antes, pelas críticas tal como foram sendo recolhidas e guardadas nos arquivos das instituições como a cinemateca brasileira, por exemplo, o que já nos aponta em si, uma forma de seleção feita também pelo próprio tempo e por determinado olhar cultural (SABADIN, 2017,p.11).

O pesquisador também não selecionou um corpus específico de filmes para análise. O trabalho de Sabadin (2017) consiste na compilação e análise de avaliações sobre as películas mazzaropianas publicadas em jornais e revistas paulistas e cariocas, entre eles a Revista Filme Cultura, e na reflexão sobre as representações cômico-satíricas do cineasta. Após apresentar as críticas contemporâneas à Mazzaropi, ele as compara com textos que foram publicados depois de sua morte.

Importante ressaltar que antes de escrever sua dissertação de mestrado, Celso Sabadin, que também é crítico de cinema, já havia dirigido, roteirizado e produzido o documentário “Mazzaropi”, que teve como base 40 horas de gravações de 26 depoimentos de profissionais direta ou indiretamente envolvidos com a obra cinematográfica de Mazzaropi. Assim, o documentário de Sabadin também foi uma importante fonte para nossa pesquisa.

As teses e dissertações supramencionadas nos guiaram ainda por valiosos artigos acadêmicos que exploraram a temática mazzaropiana sob aspectos variados, abordando temas como a relação de sua filmografia com o processo de modernização da sociedade brasileira e a influência que Mazzaropi exerceu na construção da historiografia do cinema nacional.

Além das referências acadêmicas, consultamos também a biografia de Mazzaropi escrita por Paulo Duarte e intitulada Mazzaropi: uma antologia de risos. O livro foi lançado em 2009 pela coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e traz em 342 páginas informações e curiosidades sobre a vida privada de Mazzaropi, sobre sua trajetória no rádio, televisão e cinema, sobre a fundação e manutenção da PAM Filmes e sobre o fim de seu império cinematográfico. Na categoria biografia, esta é a obra mais completa que encontramos. Além desta obra, mapeamos apenas mais três livros de caráter biográfico sobre o cineasta. São eles: a) 100 anos depois: a história de Mazzaropi - escrito por José Daher Diniz, mais conhecido como Zé Paraíbuna. Zé Paraíbuna, falecido em 2020, era ator, produtor de cinema e televisão e trabalhou na produção de vários filmes de Mazzaropi, por isso, conhecia fatos de bastidores e os explora em sua obra; b) Sai da Frente - A vida e obra de Mazzaropi, escrito por Marcela Matos, publicado em 2010, com 300 páginas e c) Mazzaropi, o Jeca do Brasil, escrito por Glauco Barsalini, lançado em 2002, com 160 páginas.

Com o referencial citado até aqui, composto por produções acadêmicas e obras literárias, conseguimos mergulhar na trajetória pessoal e profissional de

Mazzaropi e construir um arcabouço teórico que nos permitisse melhor compreender as críticas negativas que ele recebeu ao longo da carreira.

Como o objetivo primordial desta tese é compreender os motivos das avaliações negativas que grande parte da crítica atribuiu às obras de Mazzaropi, se fez necessário conhecer essas críticas. Por isso, para traçar um panorama desta recepção negativa entre 1950 e 1980, procedemos a busca de matérias jornalísticas sobre o cineasta em dois locais: no site do Museu Mazzaropi, que mantêm o maior acervo sobre ele no Brasil, e na Hemeroteca Digital.

O acervo do Museu Mazzaropi é dividido em museológico (Cartazes e quadros com cenas dos filmes, Equipamentos de cinema e aparelhos de imagens e sons, Mobiliário, Adereços e Acessórios, Vestuário), fotografia (Negativos, Fotografias em papel, Cópias de fotografias, Fotografias em arquivo digital), arquivístico (Arquivo de documentos em papel), bibliográfico (livros) e audiovisual (Caixas com rolos de filme de 16 mm, CDs e DVDs, Rolos de filme 16 mm). Na seção arquivística, obtivemos diversas matérias jornalísticas sobre o lançamento dos filmes e as críticas publicadas sobre eles.

Já na Hemeroteca Digital, fizemos a busca por palavras chave, com o refinamento da pesquisa por período. A Hemeroteca é um portal de periódicos nacionais mantido pela Biblioteca Nacional que permite ampla consulta, pela internet, a jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas.

As pesquisas podem ser realizadas por título, período, edição, local de publicação e palavras-chave. A busca por palavras é possível devido à utilização da tecnologia de Reconhecimento Ótico de Caracteres (*Optical Character Recognition – OCR*), que aumenta o alcance da pesquisa textual em periódicos.

Com acesso inteiramente livre e possibilidade de imprimir as páginas desejadas, pesquisadores de qualquer parte do mundo podem consultar títulos que incluem desde os primeiros jornais criados no país – como o Correio Braziliense e a Gazeta do Rio de Janeiro, fundados em 1808 – a jornais extintos no século XX,

como o Diário Carioca e Correio da Manhã, ou que não circulam mais na forma impressa, como é o caso do Jornal do Brasil.

Assim, no campo de busca por palavra-chave, digitamos “Mazzaropi” e fizemos o recorte temporal por décadas, pesquisando o termo nos jornais que circularam nas décadas de 1950, 1960 e 1970. O objetivo foi encontrar textos contemporâneos à produção do cineasta. Abaixo, um exemplo de como ocorreu a pesquisa na Hemeroteca:

Figura 3: Página de pesquisa da Hemeroteca Digital com o refinamento da busca por período

Biblioteca Nacional
Digital
Brasil

FUNDAÇÃO
BIBLIOTECA
NACIONAL

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA

Periódico Período Local

Período 1950 - 1959 Local Todos (27)

Periódico Todos (371)

Pesquisar (Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde").

Mazzaropi

Pesquisar

Patrocínio FINEP Ministério da Cultura Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA tecnologia docpro

Fonte: Hemeroteca Digital, Print (2022)

Assim, refinando a pesquisa por palavra-chave e por período, encontramos diversos periódicos que traziam informações e matérias sobre Mazzaropi. Optamos por não restringir o campo de pesquisa “local” para que pudéssemos conhecer avaliações sobre a obra mazzaropiana para além do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. No entanto, nos jornais e revistas pesquisados de outros estados, não encontramos

nenhuma crítica sobre o cineasta e as menções a ele encontradas nestes veículos de comunicação eram restritas às programações das salas de cinema ou curiosidades de bastidores dos filmes, não havendo, portanto, nenhum texto opinativo sobre sua cinematografia. Desse modo, grande parte das críticas especializadas encontradas foram escritas por profissionais da região sudeste. Abaixo, demonstramos os resultados da pesquisa com os filtros supramencionados aplicados:

Figura 4 - Resultado da aplicação dos filtros “palavra-chave” e “período” na plataforma de buscas da Hemeroteca Digital

02/05/2022 Hemeroteca Digital Brasileira

Hemeroteca Digital Brasileira

ano 195

Descrição	Páginas	Ocorrências ▼	Opç
Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980	81347	307	
Correio Paulistano (SP) - 1950 a 1959	51961	215	
Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados (PR) - 1955 a 1983	149248	137	
Diário de Pernambuco (PE) - 1950 a 1959	61168	97	
Diário da Tarde (PR) - 1899 a 1983	154484	76	
O Jornal (RJ) - 1950 a 1959	82498	72	
Cinelandia (RJ) - 1953 a 1970	18774	69	
A Tarde (PR) - 1930 a 1960	18196	66	
Diário Carioca (RJ) - 1950 a 1959	49561	65	
Paraná Esportivo (PR) - 1952 a 1963	18375	65	
A Gazeta Esportiva (SP) - 1955 a 1958	35502	62	
Revista do Rádio (RJ) - 1948 a 1970	49163	60	
Jornal do Brasil (RJ) - 1950 a 1959	110212	58	
O Dia (PR) - 1923 a 1961	108658	54	
Tribuna da Imprensa (RJ) - 1949 a 1959	48044	48	
Correio da Manhã (RJ) - 1950 a 1959	113531	42	
Radiolândia (RJ) - 1953 a 1963	21294	36	
Diário da Noite (RJ) - 1950 a 1959	73851	36	
Jornal dos Sports (RJ) - 1953 a 1959	29735	35	
O Fluminense (RJ) - 1950 a 1959	17178	29	
Cine Reporter : Semanário Cinematográfico (SP) - 1946 a 1966	7682	28	
Diário de Notícias (RJ) - 1950 a 1959	88849	28	
A Cena Muda : Eu sei tudo (Magazine Mensal) (RJ) - 1921 a 1955	61373	27	

◀ ◁ 1 2 3 4 5 6 7 8 ▶ ▷ Qtd./Pag.: 50 ▼

página 1 de 8, acervo 1 até 50 de 371

https://memoria.bn.br/DocReader/DocMulti.aspx?bib=%5Bcache%5Dcamargo_267430.4736079.DocLst0&pasta=ano 195&pesq=Mazzaropi 1/3

Descrição	Páginas	Ocorrências ▼	Opç
Jornal do Commercio (AM) - 1905 a 1979	139385	23	
Correio do Paraná : Órgão do Partido Liberal Paranaense (PR) - 1932 a 1965	28462	20	
Última Hora (PR) - 1959 a 1964	19710	20	
A Noite (RJ) - 1950 a 1959	46046	19	
Última Hora (RJ) - 1951 a 1984	128707	16	
Correio da Noite (PR) - 1959 a 1960	1086	15	
O Governador (SP) - 1950 a 1957	2748	14	
O Cruzeiro : Revista (RJ) - 1928 a 1965	209685	13	
Manchete (RJ) - 1952 a 2007	316057	12	
Imprensa Popular (RJ) - 1951 a 1958	16192	12	
Lavoura e Commercio (MG) - 1911 a 1978	22187	12	
Diário de Notícias (RS) - 1954 a 1959	36650	10	
Jornal do Dia (RS) - 1947 a 1966	66145	10	
Revista da Semana (RJ) - 1950 a 1959	28540	8	
Diário de Natal (RN) - 1948 a 1969	41803	7	
Gazeta de Notícias (RJ) - 1950 a 1956	26401	7	
O Reporter (MG) - 1955 a 1963	6785	7	
Folha Mineira (MG) - 1952 a 1963	5489	7	
A Noite: Suplemento : Secção de Rotogravura (RJ) - 1930 a 1954	49935	6	
Correio Paulistano : Pensamento e Arte (SP) - 1952 a 1957	4574	6	
Pequeno Jornal : Jornal Pequeno (PE) - 1896 a 1955	92165	5	
A Luta Democrática : Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar (RJ) - 1954 a 1987	75587	4	
Fon Fon : Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusante (RJ) - 1907 a 1958	152864	4	
Carioca (RJ) - 1935 a 1954	62364	4	
Vida Doméstica (RJ) - 1920 a 1962	63776	4	

Fonte: Hemeroteca Digital, Print (2022)

Os resultados oriundos da aplicação dos filtros de pesquisa nos permitiram navegar pelos periódicos encontrados e procurar por matérias e artigos de opinião sobre Mazzaropi. Para encontrar críticas especializadas publicadas entre 1960 - 1969 e 1970-1979, procedemos da mesma forma, aplicando os filtros de palavras-chaves e períodos e navegando pelas publicações encontradas.

A pesquisa realizada dessa forma nos permitiu formalizar um panorama sobre as críticas publicadas entre 1950 e 1980 e também encontrar os textos opinativos que foram utilizados para análise e investigação da categoria de leitura do Circuito de cultura mazzaropiano.

A seguir, apresentamos o resultado de nosso Estado da Arte, que reúne, portanto, referências bibliográficas sobre a trajetória pessoal e profissional de Mazzaropi e também exemplos da recepção crítica negativa que ele recebeu ao longo de sua carreira.

2.1 Do teatro-emergência às salas de cinema: o caminho percorrido por um campeão de bilheterias

O cineasta iniciou sua caminhada artística no circo, migrou para o rádio, depois para a televisão até estreiar no cinema em 1952 com o filme *Sai da Frente*. De acordo com biógrafos, como veremos a seguir, o filho de imigrantes sempre exibiu vocação para as artes, chegando a fugir com o circo quando tinha apenas 14 anos. Para além da atuação, Mazzaropi também demonstrou habilidades empresariais ao fundar sua própria companhia de cinema, a PAM Filmes, e se tornar um dos cineastas brasileiros que mais arrecadaram com bilheterias nas salas de exibição Brasil afora. De 1952 a 1980, Mazzaropi protagonizou 32 filmes que têm o caipira rural e o suburbano como protagonistas e são marcados pela forte comicidade.

A performance cômica, aliás, presente no humor visual e verbal, é o grande destaque dos filmes mazzaropianos, atraindo e fidelizando o público, mas ao mesmo tempo, afastando a crítica especializada de suas produções. Por isso, neste capítulo refletiremos também sobre a performance cômica e popular do cineasta para então analisarmos, nos capítulos analíticos do *corpus*, se a abordagem de temas sociais e políticos por meio do cômico pode ter sido um fator que incomodou os críticos ao

longo dos anos. Neste capítulo, também trazemos breves reflexões sobre o conceito de cinema popular entre as décadas de 1950 e 1980. Aprofundaremos a discussão sobre esta expressão na análise das obras mazzaropianas.

Ainda no capítulo dois, apresentaremos uma compilação de críticas publicadas sobre os filmes de Mazzaropi durante sua carreira para demonstrar que a recepção negativa por parte de jornalistas e avaliadores de cinema acompanhou o cineasta durante toda sua trajetória.

2.1.1 Um palhaço caipira nas telas de cinema: o caminho até a conquista do público

A história de Amácio Mazzaropi, nascido em 1912 e morto em 1981, se parece com a de muitos brasileiros filhos de imigrantes. Era filho de Bernardo Mazzaropi, descendente de italianos, e Clara Ferreira, descendente de portugueses. Clara e Bernardo são os típicos exemplos do processo de imigração europeia para o Brasil: filhos de indivíduos que enxergaram no país a oportunidade de construir uma vida nova, encontrando na zona rural possibilidades para geração de renda.

Da união de Bernardo e Clara, nasce no dia 9 de abril de 1912, em uma humilde casa localizada na Rua Victorino Carmilo, número 5, no bairro de Santa Cecília, na cidade de São Paulo, o primeiro e único filho do casal, batizado na igreja do bairro com o nome aportuguesado do avô: Amácio Mazzaropi (DUARTE, 2009, p. 27).

Devido a dificuldades financeiras, a pequena família se muda para Taubaté, interior de São Paulo, onde Bernardo passa a trabalhar como operário em uma indústria de tecido e Clara, a fabricar pães para vender na porta da fábrica. Mais tarde, em 1916, ela também se integra ao corpo de funcionários da empresa, e para se dedicar ativamente ao trabalho, em 1918, delega a guarda de Mazzaropi aos avós maternos que residiam em Tremembé, cidade próxima a Taubaté. Amácio,

então com seis anos, entra em contato com as experiências, rituais e tradições do campo:

O pequeno Amácio guardaria dessa época lembranças preciosas, principalmente do contato direto com o avô português, João José Ferreira. O avô caboclão, de calça no tornozelo e botas à mostra, seria, provavelmente, a primeira figura caipira com quem Mazzaropi estabelecería uma real proximidade, funcionando como sua verdadeira fonte de inspiração. João José Ferreira era um tocador de viola dos bons, dançarino de cana-verde e figura conhecida na região por animar as festas na roça (DUARTE, 2009, p. 29)

A partir de 1919, os Mazzaropi alternam tentativas de uma vida melhor na capital paulista e em Taubaté e mesmo em meio a tantas mudanças, sempre exaltam a preocupação de proporcionar uma boa educação ao filho. Duarte (2009) explica que desde novo, Amácio Mazzaropi sempre demonstrou aptidão para as artes, nutrindo uma verdadeira paixão pelos palcos. Os pais se preocupavam com essa vocação e batalhavam para que o filho conquistasse uma profissão considerada séria pela sociedade da época. Em Taubaté, Amácio começa a frequentar apresentações de circo e exprime aos familiares o desejo de se tornar ator circense, o que faz com que os pais mandem o filho para morar em Curitiba com os avós paternos, onde trabalha como caixeiro.

Em 1926, então com 14 anos, o futuro ator e cineasta volta para a pacata cidade de Taubaté, quando literalmente decide fugir com o circo. Ele conhece uma companhia, o Circo La Paz, que estava de passagem pela cidade onde ganha a oportunidade de se tornar assistente de um famoso faquir. Logo é promovido pela proprietária da companhia, Dona Rosa, a fazer apresentações no picadeiro. A partir disso, o caminho artístico já não tinha mais volta:

Nesses primeiros anos da nova década, (Mazzaropi) era um assíduo frequentador do Theatro Polytheama onde assistiu a apresentações que passou a guardar na memória: A Farsa de Gargalhadas, que marcaria a despedida de Piolim e Tom Bill, Ensaio e Comédia e Tristezas da Aristocracia. Ia aos circos também: o dos Irmãos Queirolo, o Circo de Berlim, o da família Seyssel. Nessas ocasiões, enchia-se de coragem e chegava em cada um dos atores, atrizes,

diretores e técnicos dos espetáculos de passagem por Taubaté. Foi nesse período que começou a realizar algumas apresentações, interpretando um personagem caipiresco, um protótipo ainda tosco, necessitando de lapidação, do que os jornais locais definiam como "cômico caipira" (DUARTE, 2009, p.32).

As dificuldades da rotina nômade e a falta de recursos financeiros chamam Mazzaropi de volta a Taubaté em 1929, o que não é um impeditivo para que ele continue suas tentativas de consolidar-se como ator. Para se preparar para os próximos capítulos de sua jornada artística, Mazzaropi se espelha em nomes como Cornélio Pires³¹, Genésio Arruda³² e Sebastião Arruda³³. Duarte (2009) destaca que na década de 1930, esses nomes se apresentaram em Taubaté o que possibilitou que Amácio realizasse um verdadeiro estudo de campo para a construção de seus personagens. O próprio Mazzaropi confirma essa influência em uma entrevista concedida à Revista Rio Festival, em 1984:

Genésio Arruda e seu irmão, Sebastião Arruda, estavam no auge e eu procurei fazer o mesmo, principalmente imitando o Sebastião, que me parecia mais pacato. Para falar a verdade, comecei de brincadeira. Gostaram, bateram palmas. Gostei, fui continuando. É

³¹ Cornélio Pires foi um jornalista, escritor, folclorista, empresário e ativista cultural brasileiro, além de um importante representante da cultura e do dialeto caipira. Foi autor de mais de vinte livros, nos quais procurou registrar o vocabulário, as músicas, os termos e expressões usadas pelos caipiras. A importância de sua pesquisa começa a ser reconhecida nos meios acadêmicos no uso e nas citações que de sua obra faz Antonio Candido, professor na Universidade de São Paulo, um dos grandes estudiosos da sociedade e da cultura caipiras, especialmente no livro *Os Parceiros do Rio Bonito*. Cornélio Pires foi o primeiro a conseguir que a indústria fonográfica brasileira lançasse, em 1928, em discos de 78 Rpm, a música caipira. Cornélio Pires é considerado o criador da *música sertaneja*, mediante a adaptação da *música caipira* ao formato fonográfico e à natureza do espetáculo circense.

³² Genésio Soares de Arruda Júnior foi um cantor, compositor, radialista, cineasta e produtor de cinema brasileiro. Sua carreira profissional teve início em 1923, atuando na peça *O Caipira de Tinguá*, na Companhia de Mário Freire. Fundou ao lado de Tom Bill, a Companhia Disparates Cômicos, apresentando-se em todo Brasil. Estreou no cinema em 1924, no filme *Vocação Irresistível*, sendo considerado um dos pioneiros na representação caipira em peças e filme, que mais tarde inspiraria Mazzaropi. Dirigiu filmes como *Campeões de Futebol*, com Otília Amorim e o cantor Paraguassu. Estrelou o filme *Acabaram-se os Otários*, ao lado de Tom Bill. Como radialista, atuou nas rádios Record e Bandeirantes.

³³ Sebastião Arruda foi um dos fundadores da Companhia Arruda em 1916, exitosa companhia de teatro. Excursionou pelas cidades do interior, mudou-se para a capital, fazendo temporadas nos teatros São Pedro, Colombo e, por fim, instalou-se no Boa Vista, onde realizou mais de mil e oitenta representações - um número bem significativo, considerando-se as dificuldades enfrentadas pelas companhias teatrais. O grupo dispunha de 19 artistas e de 14 coristas. Sebastião Arruda era o elemento principal, compunha o tipo caipira. A importância da Companhia Arruda, portanto, foi além de sua popularidade junto ao público, já que impulsionou o teatro nacional. Ademais, propiciou a montagem de peças que fortaleceram o movimento nacional-regionalista, cujo intuito era combater a europeização, através da valorização dos elementos nacionais. Esse movimento também resgatava a simplicidade da vida no Interior, como um ideal a ser alcançado com toda sua inocência, em oposição à vida na Capital.

isso a minha profissão: sou caipira. No começo, procurei copiar a naturalidade do Sebastião, depois fui para o interior criar meu próprio tipo: caboclão bastante natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro. Saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi. Não mudei o nome (embora tivessem cansado de me aconselhar a mudá-lo) por acreditar não haver mal nenhum naquilo que eu ia fazer. Os amigos diziam que Mazzaropi não era nome de caipira, que era nome de italiano, mas eu respondia para eles que se não era, iria virar. Que eu não tinha vergonha do que ia fazer e, por isso, ia fazer com meu nome. E o público gostou do meu nome, gostou do que eu fiz (MAZZAROPI, 1984, p.12)³⁴

Após um breve período de observação de artistas consolidados que representavam o caipira e exaltavam a beleza da vida no campo em oposição ao cotidiano citadino, Mazzaropi decide consolidar seu personagem, que tem como foco o riso através das tradições, costumes e cultura do homem do campo. Em 1934, ele estreia no Cine Tremembé com uma das trupes mais conhecidas do interior, a Trupe Olga Crutt. Mazzaropi ingressa na companhia. Tempos depois, Olga Crutt troca seu nome artístico para Olga Mazzaropi. Pelo destaque do cômico na companhia, a Trupe Olga Crutt se transforma em "Troupe Mazzaropi". Amácio convida seus pais para participarem de uma longa temporada de apresentações no grupo liderado por ele, tendo os dois inclusive trabalhado como atores. Depois de uma turnê bem sucedida, a família resolve montar um pavilhão, um barracão de tábuas corridas, coberto de lona, com cadeiras e bancos de madeira para a plateia. Duarte (2009) explica como funcionava essa estrutura:

Em busca de sobrevivência, as trupes passaram a procurar novos lugares, novas formas de manter sua arte acessível ao público. É então que Sara Bernardes, proprietária de uma renomada trupe, adota um método original: ergue por conta seu próprio teatro-móvel, com estruturas de madeira e cobertura de zinco, mantendo todas as características internas principais de um teatro – paredes de tábuas corridas, bancos e cadeiras de madeira. O modelo seria conhecido como Pavilhão (vulgo Circo Quadrado) e a este esforço generalizado da classe artística menos favorecida para manter viva a chama do

³⁴ Revista Rio Festival; p. 12; 23 de novembro de 1984.

teatro popular deu-se o nome de Theatro de Emergência (DUARTE, 2009, p.45)

Entre 1935 e 1942 a trupe viaja pelo interior do Estado de São Paulo e as apresentações são largamente reconhecidas. Com o êxito, Mazzaropi almeja estreiar na capital. Para isso, era preciso melhorar a estrutura física da companhia já que a prefeitura da cidade exigia que os tetos dos pavilhões dos chamados teatros emergência fossem feitos de zinco e não cobertos com lona como era o caso do empreendimento do cineasta (SOUZA, 2014, s/p)³⁵. Em 1943, com uma herança da avó, Mazzaropi consegue aperfeiçoar o pavilhão e levá-lo à capital paulista para finalmente realizar a estreia da trupe na cidade. A estreia aconteceu em um terreno da prefeitura no bairro do Brás, registrando um grande sucesso. Logo, os jornais passaram a divulgar o trabalho de Mazzaropi com muitos elogios ao artista, classificando-o como o caipira de fala mansa, que contava anedotas simples, trazia público e fazia boas críticas (DINIZ, 2013, p.32).

Após a boa aceitação em São Paulo, Mazzaropi decide voltar a se apresentar no interior paulista pois as condições de saúde do pai não eram boas. A companhia se instala em Pindamonhangaba já que em Taubaté as taxas públicas eram elevadas.

Em 1944, o pai dele, Bernardo, morre aos 56 anos, o que compromete a continuidade da Trupe Mazzaropi. Amácio decide então unir sua companhia com a do consagrado ator Nino Nello, que havia estreado em Taubaté naquele ano. Juntos, eles performam a peça “Filho de Sapateiro, Sapateiro deve ser” no Teatro Oberdã, na cidade de São Paulo. Mazzaropi é ator e diretor nesta peça, que registrou sucesso de público e crítica durante a temporada.

Em 1945, retorna a Pindamonhangaba, onde estava o pavilhão/teatro emergência, com o objetivo de recuperá-lo e trazê-lo para São Paulo, mas fica na cidade e recomeça as apresentações. Com vários contratemplos e sem dinheiro,

³⁵ Olga Rodrigues de Souza. Entrevista concedida a série "Mazzaropi: uma série de causos". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3533367/> Acesso em 30.11.2019

pede a um amigo oito mil cruzeiros emprestados. Em pouco tempo, consegue pagar a dívida e segue para São Paulo. O pavilhão é instalado no bairro de Santana e a casa vive cheia. Mazzaropi passa a morar no Tucuruvi, de onde virá o apelido “Bernard Shaw do Tucuruvi” numa alusão cômica ao famoso ator inglês.

Mazzaropi não satisfeito com o sucesso no Tucuruvi, decide transferir o pavilhão para o bairro nobre do Itaim Bibi. Compra um terreno no bairro com espaço para o teatro emergência e para uma confortável residência. O local se tornou ponto de referência para quem queria assistir boas comédias em São Paulo (DINIZ, 2013, p.36). Com o sucesso do pavilhão, Mazzaropi assina contrato com o Teatro Colombo, onde atuou por mais de um ano.

A partir daí, estreia o programa Rancho Alegre na Rádio Tupi (1946); excursiona com o espetáculo Brigada da Alegria com renomadas estrelas, entre elas Hebe Camargo, por diversos estados brasileiros (1947); assina contrato com a Companhia Dercy Gonçalves e atua ao lado da famosa atriz, no espetáculo Sabe lá o que é isso, de Jorge Murad, Paulo Orlando e Humberto Cunha, no Cine Theatro Odeon (1947) e estreia o programa Rancho Alegre agora em formato televisivo na TV Tupi (1950)³⁶.

Mazzaropi tinha receio de entediar o público com suas constantes aparições na televisão. Esse é um dos motivos para sua curta carreira televisiva. Ele decide se afastar do inovador veículo de comunicação para se dedicar inteiramente ao cinema, acreditando que ao lançar um filme por ano, preservaria sua imagem durante vários meses e assim, manteria os entusiastas de suas películas em ânsia por novidades (RESTIFFE, 2014, s/p)³⁷.

³⁶ Mazzaropi integrou o núcleo de artistas que participaram dos programas exibidos no dia da inauguração da TV TUPI, a primeira emissora de televisão do Brasil. A TV Tupi foi inaugurada pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand em 18 de setembro de 1950. Foi a primeira emissora de televisão do país, a segunda da América Latina e a quarta do mundo. Pertencia aos Diários Associados, um dos mais importantes conglomerados de mídia da época, do qual faziam parte vários jornais, revistas e rádios. Durante maior parte de sua existência, operou a programação de rede juntamente à TV Tupi Rio de Janeiro. Devido a seu histórico de problemas administrativos e financeiros, além de atrasos nos pagamentos e greves de seus funcionários, teve sua concessão cassada, juntamente com outras filiais, em julho de 1980.

³⁷ João Restiffe. Entrevista concedida a série "Mazzaropi: uma série de causos". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3533367/> Acesso em 30.11.2019

Importante ressaltar que mesmo com sua escolha em não seguir trabalhando em televisão, o convite para ser o protagonista do filme Sai da Frente (DINIZ, 1952), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ocorreu graças ao seu grande sucesso junto ao público pelas performances em programas da TV Tupi Rio.

Paulo Duarte, um dos biógrafos do cineasta, salienta que quando Mazzaropi estreia no cinema ele já havia aperfeiçoado e profissionalizado sua representação do caipira, entregando ao público uma interpretação de verve cômica e simples:

Quando chegou ao cinema, ele já tinha uma fama muito grande. O cinema nacional já tinha uma série de artistas, mas que estavam basicamente no Rio de Janeiro. Mas, quando a Vera Cruz começou a produzir em São Paulo, não queriam chamar um cara do Rio para fazer um filme em São Paulo. Naquele momento, o cara de São Paulo famoso no rádio e na TV era o Mazzaropi. Como ele já havia passado por tudo, quando chegou a hora de ir para o cinema, já estava lapidado. E o momento histórico também ajudou (DUARTE, 2012, s/p).³⁸

Em relação ao momento histórico, Duarte (2012) aponta que no início da década de 1950, o Brasil estava em um período de industrialização e crescimento, e alguns anos depois surgiria Brasília, em 1960. É neste período em que ocorre um intenso êxodo rural e então, o caipira, o nordestino e aqueles que haviam sido criados nas zonas rurais estavam fazendo o movimento de ida para as capitais:

O Mazzaropi começou a mostrar na tela o caipira que estava em conflito com a modernização. Então, o cara do interior que estava na cidade e, nos momentos de folga, ia para o cinema assistir a um filme, se via refletido na tela. Quando ria do Mazzaropi, ria mais por uma identificação, porque ele estava se vendo na tela, estava rindo dele mesmo. Existia uma massa muito grande indo para as capitais para trabalhar, a tal da mão de obra barata. E ele estava falando para esse pessoal (DUARTE, 2012, s/p).

Essa identificação por parte do público com os personagens interpretados por Mazzaropi pode se configurar como uma das prováveis razões para o sucesso

³⁸DUARTE, PAULO. Mazzaropi ficou bilionário com o cinema, diz biógrafo. Entrevista concedida a Marina Azaredo. Portal Terra. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/mazzaropi-ficou-bilionario-com-o-cinema-diz-biografo,41bca2f2fb56a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>> Acesso em 10.10.2019

de bilheteria e também para a continuidade dos filmes que exploravam a relação entre o campo e a cidade. A sua primeira performance cinematográfica em Sai da Frente (ALMEIDA, 1952) garantiu que o filme fosse noticiado em posição de destaque por diversas vezes em variados periódicos como o jornal Correio Paulistano. Havia grande expectativa por parte da imprensa paulista diante da atuação de Mazzaropi no cinema. Em uma matéria cultural apócrifa publicada no Correio Paulistano, destaca-se o reconhecimento que o então ator havia conquistado em território nacional:

No interior o cômico de Mazzaropi era saudado com risos, sinal de glória dos comediantes. Mas na capital ninguém o conhecia. Mas bastou Mazzaropi apresentar-se no Teatro Oberdan, a convite de Nino Nello. Foi um sucesso. Daí por diante todas as empresas de teatro popular o solicitavam. Em breve o rádio foi buscá-lo nos pavilhões de emergência e depois a TV tira-o do rádio. Era glória. Mazzaropi era cartaz também na capital. Mais (sic) era cartaz já com nome ecoando no território nacional. (CORREIO PAULISTANO, 1952, p.15)

Algumas matérias jornalísticas pesquisadas classificam o ator como impagável como nesta matéria do Correio Paulistano sobre a película Sai da Frente:

Duque, o famoso Duque, cão policial cuja sagacidade e amestramento o tornou famoso realiza uma proeza divertidíssima que ocasiona ao seu proprietário, o impagável Mazzaropi, que faz no filme o papel de Isidório, chofer de um caminhão chamado Anastácio. (CORREIO PAULISTANO, 1952, p.6)³⁹

Na edição de 27 de junho de 1952, o jornal Correio Paulistano elogia a performance mazzaropiana e chega a comparar o ator com o renomado ator e comediante mexicano Cantinflas:

Para o público ter uma ideia do que seja Mazzaropi como comediante no cinema, pois “Sai da Frente” é o seu primeiro filme, basta dizer-se que o famoso cômico do rádio e TV bandeirantes tem

³⁹ Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=11639&Pesq=mazzaropi>. Acesso em 11.10.2019

cenas que ultrapassam em comicidade muitas comédias de artistas famosos. Pode-se afirmar mesmo que Mazzaropi eleva-se à categoria de Cantinflas.⁴⁰

O filme “Sai da Frente” ocupou a programação de uma quantidade significativa dos cinemas da cidade de São Paulo da época. Conforme publicação do jornal Correio Paulistano de 28 de junho de 1952, a película foi exibida em 12 dos 42 cinemas existentes na capital paulista no ano. Em algumas salas como a Marabá, “Sai da Frente” era exibido oito vezes ao dia.

O sucesso de sua estreia no cinema com Sai da Frente garantiu a continuidade do contrato com a Vera Cruz, onde exibia o status de ator com o salário mais alto da companhia⁴¹. Lá realizou mais três filmes: Nadando em Dinheiro (1952), Candinho (1954) e O Gato de Madame (1956). Devido à grave crise financeira que atinge a companhia cinematográfica, Mazzaropi migra para outras empresas e trabalha para a Fama Filmes e Produções Jaime Prades, Brasil Filmes, Cinelândia Filmes e Cinedistri.

Duarte (2009) atesta que quando a Vera Cruz terminou, Mazzaropi seguiu em frente e ao observar as extensas filas que se formavam para ver seu trabalho e as cifras que seu nome arrastava para as portas dos cinemas, resolveu, em um lance arriscado, ser seu próprio patrão. Vendeu tudo o que tinha e ao criar sua própria companhia, a PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi, começou a montar um império cinematográfico brasileiro que se consolidou na década seguinte. A PAM Filmes passa não só a produzir os filmes, como também realiza a distribuição deles em todo o território nacional. A primeira película da nova produtora é “Chofer de Praça” (AMARAL, 1958). Sobre a criação da empresa Mazzaropi declara:

⁴⁰ Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=11639&Pesq=mazzaropi Acesso em 11.10.2019

⁴¹ Revista Realidade. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213659&pesq=MAZZAROP!%20&pasta=ano%20197>. Acesso em: 20.11.2019

Eu via os cinemas cheios de gente e meu bolso vazio. Tinha aprendido um pouco de cinema e resolvi fazer minhas próprias fitas. Afinal minha empresa seria a única que teria o artista principal trabalhando de graça (MAZZAROPI, 1970, p. 104).

Em 1961, a produtora inicia as construções de seu próprio estúdio em Taubaté, São Paulo. Em 1975, o local já ocupa uma área de 160 mil m², com 20 apartamentos luxuosos, restaurantes, estúdio de 1.000 m², piscina, lago, alojamentos para equipe técnica e artistas, reserva técnica, oficina de cenários, carpintaria e outras instalações. Sobre isso, Alberto Silva declara:

Realizando suas películas em estúdio próprio – e, portanto, amortizando consideravelmente os custos de produção – e colocando a sua firma nas capitais-chave do Brasil (o que garante uma distribuição eficientíssima, em todo o território nacional, em especial no interior do País, sua galinha dos ovos de ouro), Mazzaropi pode se orgulhar de ser hoje um dos poucos milionários do cinema brasileiro. (SILVA, 1978, s/p)⁴²

Abreu (1982, p.39) destaca que, na Vera Cruz, Amácio compreendeu o sistema de produção/distribuição/exibição e atuou diretamente sobre ele, investindo na estrutura necessária para o máximo aproveitamento do mercado. Aplicou recursos em sua produtora: equipamentos, um estúdio em sua fazenda de Taubaté, contratou técnicos, montou uma distribuidora, exclusivamente para seus filmes, que se ramificou por todo o país, e manteve ótimas relações com os exibidores. Não desprezou também um permanente trabalho de manutenção da popularidade e de reforço ao mito por meio de propaganda e de divulgação.

Hamilton Ribeiro, que entrevistou Mazzaropi para a revista Realidade⁴³ em junho de 1970, também se impressiona com o empreendedorismo do cineasta, que garantia a auto sustentabilidade do processo audiovisual:

⁴² SILVA, Alberto. Amado pelo público, detestado pela crítica: os contrastes de Mazzaropi nas matérias de jornal. Disponível em:

<<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>>. Acesso em 12.10.2019

⁴³ A revista era uma das principais publicações da época por inovar o conceito de revistas e introduzir características inovadoras com matérias em primeira pessoa, fotos que deixavam perceber a existência do fotógrafo e design gráfico pouco tradicional. Destacou-se também por suas grandes reportagens, permitindo que o repórter 'vivesse' a matéria por um mês ou mais, até a publicação.

Sua fazenda é bonita. Tem gado holandês, zebu e uma bela reserva de mata virgem. Mas o lucro não vem da terra. Há seis anos, improvisando dois barracões, Mazzaropi instalou ali os estúdios de sua empresa, a Pam Filmes. Aos poucos, tocando o próprio negócio como um aprendiz de Tio Patinhas, está montando uma verdadeira cidade do cinema. Já existem lá um pavilhão com apartamentos para alojar os artistas durante as filmagens, refeitório, almoxarifado, guarda-roupa, seções de carpintaria e pintura, a casa de máquinas, os dois estúdios, e até um pavilhão das mulheres; na porta uma placa: "É proibido entrar homem!" Mais adiante, cocheiras recém construídas para oito cavalos campeões, comprados para figurar nos filmes (RIBEIRO, 1970, p 100/102).⁴⁴

Em relação ao faturamento dos filmes de Mazzaropi, Ribeiro (1970) reitera que o artista/empresário era considerado por muitos como o rei do cinema nacional, obtendo uma renda média excessivamente superior aos filmes brasileiros veiculados no período:

Em 1969, foram exibidos 117 filmes nacionais no Brasil. A renda média de cada um, no decorrer do ano, excetuando o filme de Mazzaropi e a surpresa de Os Paqueras, foi de 145 milhões velhos. Isso não dá para cobrir os gastos de um filme, e é quase o que Mazzaropi paga só de imposto de renda (120 milhões) (RIBEIRO, 1970, p.106)

Alberto Shatovsky, no jornal gaúcho Última Hora, de abril de 1978 declara que:

O maior êxito de bilheteria no Brasil, tranquilo, tranquilo, chama-se Amácio Mazzaropi, que, desde 1952, está nas telas com o mesmo tipo (...). Mazzaropi tornou-se o único cineasta nacional a tirar o fator

⁴⁴ RIBEIRO, Hamilton. Mazzaropi in: Revista Realidade. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20197&pesq=mazzaropi>> Acesso em: 09.04.2020

de acaso da loteria do cinema. Joga sempre na certa, para ganhar – e muito (SHATOVSKY, 1978, s/p)⁴⁵

Duarte (2009) salienta que a fortuna de Mazzaropi pode ser explicada pela boa administração do complexo audiovisual:

Um cara que ficou bilionário fazendo cinema no Brasil. O único que conseguiu isso. Por que conseguiu? O que ele fazia? Como administrava o negócio audiovisual que tinha. Enfim, se o Brasil sonha em um dia ter uma indústria de cinema, não pode ignorar a história deste homem (DUARTE, 2009, s/p)⁴⁶.

Além da afirmação de Duarte (2009), o texto de Ribeiro na Revista Realidade torna claro que o êxito financeiro e de público que o ator havia conquistado se deviam principalmente à ousadia de Mazzaropi e ao controle que este exercia em todas as fases de produção dos filmes. Esta era a manchete da reportagem:

Há quem diga que ele é uma mistura de Anselmo Duarte com Alvarenga e Ranchinho. Também quem o admire e veja nele uma espécie de Bernard Shaw caipira. Mas muitos o apontam como um embuste, explorador da ingenuidade popular. A verdade é que para lotar um cinema em qualquer lugar do Brasil existe uma receita infalível: Mazzaropi (RIBEIRO, 1970, p.100).

Na entrevista da revista Realidade, podemos ainda notar uma característica centralizadora de Mazzaropi, que fazia questão de acompanhar todos os aspectos da produção dos filmes, dos administrativos aos artísticos, de perto:

⁴⁵ Jornal Última Hora. Brasil Memória das Artes - Portal Funarte. Disponível em:

<<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>>. Acesso em 12.10.2019

⁴⁶ DUARTE, PAULO. Livro recupera o mito do humor brasileiro que é Mazzaropi, que conseguia bancar seus próprios filmes. Entrevista concedida ao Correio Braziliense. Portal Correio Braziliense. Disponível em:

<https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/12/20/interna_diversao_arte,162092/livro-recupera-o-mito-do-humor-brasileiro-que-e-mazzaropi-que-conseguia-bancar-seus-proprios-filmes.shtml>.

Acesso em 12.10.2019

Sem a presença de Mazzaropi, não se assina um papel no escritório da Pam Filmes. Ele decide pessoalmente as grandes coisas e as pequenas. Examina semanalmente o placar dos cinemas que estão levando seus filmes e, em verdade, conhece o público de cada cinema importante do Brasil. Se uma casa que sempre lhe deu boas rendas apresenta um borderô⁴⁷ baixo, vai procurar a razão: pode ter chovido naquele dia, mas pode ter sido um borderô frio, isto é, o cinema acusou menos entradas do que vendeu realmente. Ele vai saber qual era o fiscal (a firma tem quinze) que trabalhou no cinema naquele dia e geralmente convida-o a procurar outro emprego. Se fica sabendo que num cinema está saindo gente no meio do filme, se estão vaiando alguma coisa, ele vai escondido assistir às sessões para ver o que há. (RIBEIRO, 1970, p.104)

Diniz (2013) também destaca essa característica monopolizadora de Mazzaropi:

Tomar conta de tudo, isso o Mazzaropi herdou do pai. Quando seus filmes estreavam em alguma cidade, tinham fiscais na porta do cinema com dois cronômetros, um para meia entrada e outro para inteira, ele trabalhava com porcentagem, cinquenta por cento era do cinema e cinquenta por cento do bruto para ele, e se desconfiasse do resultado do borderô, punha fiscal para fiscalizar o fiscal. A fama de pão duro ele tinha, mas o que fazia na verdade era defender o que conquistara a duras penas (DINIZ, 2013, p.29)

Além do perfil controlador, Ribeiro (1970) destaca o fato de que Mazzaropi, entre as décadas de 50 e 80, foi o único produtor de cinema que financiou seus próprios filmes e não precisou recorrer a bancos.

E, se precisasse, poderia sacar a qualquer hora 2 bilhões de empréstimo, pois mantém no banco um saldo médio de 800 milhões. Mazzaropi dorme e acorda cinema, dedica à PAM todos os seus momentos, tem consciência de que hoje é o maior fenômeno que o cinema brasileiro já produziu. (RIBEIRO, 1970, p.103)

⁴⁷ Extrato dos créditos e débitos de uma conta ou dos movimentos de uma operação comercial ou bancária. Neste caso, refere-se a discriminação dos lucros que Mazzaropi obtinha nas salas de cinema com a venda de ingressos.

O próprio Mazzaropi considerava que sua cadeia produtiva cinematográfica auto sustentável auxiliava a consolidação da indústria cinematográfica nacional. Ele se mostrava amargurado com as críticas especializadas negativas sobre seus filmes:

Os que só se preocupam em me xingar não percebem o quanto isso é importante para o cinema brasileiro como indústria...É a tristeza do jeca...Mas também tenho uma alegria: o povo está do meu lado (MAZZAROPI, 1970, p.103)

Uma matéria do jornal Correio Paulistano publicada no dia 10 de janeiro de 1954 apontava a dificuldade que as companhias cinematográficas brasileiras enfrentavam para obter os lucros de suas produções. Segundo o jornal, a Vera Cruz, por exemplo, empresa onde Mazzaropi protagonizou seus primeiros filmes, enfrentou na década de 50 uma grave crise pois o retorno financeiro dos investimentos nos filmes era extremamente lento e os gastos com a produção onerosos:

É um princípio mezinheiro da economia cinematográfica aquele que rege o retorno do capital empatado. A retribuição é lenta, só se verificando depois que o filme tenha percorrido grande parte do mercado nacional. Para o Brasil, calcula-se aproximadamente nuns cinco anos o tempo necessário para uma cobertura completa de mercado... Assim, ainda não há, praticamente retorno de capital. Os gastos porém prosseguiram. Os elevados ordenados pagos aos "super astros" Mazzaropi, Anselmo Duarte, Eliane Lage, Marisa Prado, etc., continuavam sendo pagos regularmente. Outras despesas eram feitas. E quando os responsáveis deram uma espiada para trás, ficaram estupefatos. Falta de planejamento racional, excesso de pessoal inoperante e onerosíssimo à companhia, infelicidade na escolha de argumentos, haviam levado as empresas às portas da primeira crise. A Vera Cruz, porém reagiu em tempo. Dispensou parte dos técnicos improvisados que ali ganhavam uma vida fácil, afastou as futuras possibilidades de filmagem requintadas e herméticas como "Caiçara" e "Terra é sempre terra", que nada dizem ao povo, e as tolices como "Appassionata". Reduziu e em alguns casos cortou os ordenados fabulosos que eram pagos aos atores cuja popularidade já custara os olhos da cara, feita exclusivamente à custa de uma publicidade em forma de noticiário regular... Com essas providências e os resultados alcançados,

logrou a Vera Cruz equilibrar-se por mais algum tempo, evitando a crise que parecia iminente. (CORREIO PAULISTANO, 1964, p.19)⁴⁸

Mesmo com as estratégias de gestão de crise adotadas, a Vera Cruz, requereu falência em 1954. A Companhia teve uma existência efêmera, de apenas cinco anos. Ao trabalhar nesta companhia, onde protagonizou três produções, Sai da Frente (ALMEIDA, 1952), Nadando em Dinheiro (ALMEIDA, THIRÉ, 1952) e Candinho (ALMEIDA, 1954), Mazzaropi foi um bom observador e avaliou os pontos positivos e negativos da gestão da Vera Cruz, podendo aplicar os conhecimentos na sua própria companhia cinematográfica. Se compararmos a realidade das indústrias de cinema nacionais contemporâneas à PAM Filmes, concluímos que a empresa de Mazzaropi foi exitosa. Entre 1958 e 1980, produziu 24 filmes sendo que a morte de Mazzaropi em 1981, aos 69 anos, impede a continuidade do negócio já que a PAM Filmes dependia do cineasta, que como vimos anteriormente, atuava em todas as etapas do processo cinematográfico, desde a produção até a distribuição dos filmes.

O filme Uma pistola para Djeca (FERNANDES, 1970) é um bom exemplo sobre o rápido retorno financeiro que Mazzaropi obtinha em sua cadeia produtiva. O filme conseguiu resgatar todo o investimento da produção nos primeiros três meses de exibição, quando foram arrecadados 1 bilhão e meio de cruzados velhos. O fato foi considerado extraordinário e único para o cinema nacional da época. O filme custou cerca de 400 milhões. Mazzaropi conseguiu recolher 500 milhões em dinheiro vivo (RIBEIRO, 1970, p.102).

Além do aprendizado gerencial obtido na Vera Cruz, Cotrim, Zanini, Barros, Souza, Magina e Bodestein (2013) sublinham que Mazzaropi desenvolveu seu empreendedorismo quando trabalhava no circo, nos anos iniciais de sua carreira. Nas companhias circenses, principalmente naquelas que ainda não tinham uma estrutura mais capitalizada, no sentido da alta lucratividade, os artistas se viam obrigados a revezar diversas tarefas, como por exemplo: trapezista, bilheteiro,

⁴⁸ Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=15992&Pesq=mazzaropi. Acesso em: 13.11.2019

vendedor de pipocas, faxineiro, domador de animais entre outras funções. Mazzaropi utilizou esse repertório circense quando foi para o ambiente do cinema, e sobretudo, quando tornou-se empresário da indústria cinematográfica. Ele atuava, dirigia, argumentava, produzia e distribuía seus próprios filmes.

A postura do cineasta vai ao encontro do pensamento de Renato Ortiz (1987), que afirma que a modernização da sociedade brasileira implicou na mudança da mentalidade empresarial, seja no setor industrial, seja na área vinculada ao Estado. Para o autor, nos anos 1960 e 1970 os grandes empreendedores do setor cultural são homens que administram conglomerados englobando diversos setores empresariais, desde a área da indústria cultural à indústria propriamente dita. Ortiz ressalta que a ideia de “vender” cultura, colocada de maneira tão explícita, abria a possibilidade de se planejar o investimento em termos de uma racionalidade empresarial.

Cotrim, Zanini, Barros, Souza, Magina e Bodestein (2013) enfatizam que o modelo de produção cinematográfica de Mazzaropi é relevante ao cenário nacional, porque o cineasta construiu uma empresa lucrativa. Com a arrecadação de um filme, Mazzaropi já elaborava o orçamento para a pré-produção e produção do próximo filme, a aquisição de novos equipamentos, pagamento de artistas, profissionais de montagem, fotografia e direção.

As performances como artista, empreendedor e administrador garantiram a Mazzaropi sustentabilidade na produção de seus filmes, a independência dos setores públicos e a conquista de uma posição financeira confortável.

Marques (2009 apud DUARTE 2009) explica que a base para o sucesso dos filmes era a abordagem voltada para a família, o que multiplicava o resultado da bilheteria. Em segundo lugar, destaca que vinham as ações de divulgação e distribuição. Do lançamento badalado em São Paulo até o filme ser exibido pelos quatro cantos do País, era tudo controlado pela PAM Filmes visando assegurar que a parte rentável do sucesso chegasse de fato às suas mãos. Lançava um filme por

ano, sempre em datas festivas. Mazzaropi habituou o público a esperar pelo próximo filme e assim, conseguia manter a expectativa por longo tempo para garantir uma divulgação espontânea, ou seja, o famoso boca a boca:

Vinte cópias do filme, em um ano, cobriam quase todos os cinemas do País. As filas dobrando as esquinas viravam o acontecimento social da cidade e marca registrada do artista. Cada filme atingia dois, três, seis milhões de espectadores" (MARQUES 2009 *apud* DUARTE, p. 20).

Outro aspecto relevante na trajetória de Mazzaropi era a admiração e o carinho que o público nutria pelo ator:

Quando Uma Pistola para Djeca estreou no Cine Vitória, em São Caetano (SP), circulou a notícia de que Mazzaropi estaria presente. Juntou tanta gente, que houve pânico. Um homem foi pisoteado e fraturou o pé. A fila em Moji Mirim (SP) ficou tão grande, a espera era tão longa, que um vereador apresentou um projeto de lei obrigando os cinemas a darem três sessões diárias, em vez de duas, quando passam os filmes de Mazzaropi (RIBEIRO, 1970, p.102)

Para o lançamento do filme "Uma pistola para Djeca" em janeiro de 1970, o Cine Art Palácio em São Paulo teve que alterar toda a sua rotina. O cinema trocava os filmes em exibição semanalmente. Não foi o que aconteceu com este filme de Mazzaropi que permaneceu em cartaz durante seis semanas. Os balcões e galerias da sala, que ficavam fechadas o ano todo, tiveram que ser abertas, o que tornava possível o oferecimento de 2.600 lugares ao público (RIBEIRO, 1970).

Alfredo Sternheim (2014) ressalta que no mercado cinematográfico brasileiro as datas de estreia dos filmes nos cinemas sempre foram definidas pelos empresários americanos: "Eles mandavam nas nossas datas. Mas Mazzaropi não. Ele tinha o 25 de janeiro no Art Palácio e ninguém o tirava dele. Era uma imposição dele. Brasileiro nenhum impunha data (STERNHEIM, 2014, s/p).⁴⁹ Ainda sobre as

⁴⁹Alfredo Sternheim. Entrevista concedida a série "Mazzaropi: uma série de causos". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3533367/> Acesso em 30.11.2019

estreias no Art Palácio, Garcia (2014)⁵⁰ informa que o público formava filas que davam de três a quatro voltas no quarteirão. Duarte (2009) enfatiza o apreço do público pela filmografia de Mazzaropi:

Porque creio que pela simples ida ao cinema e observando a reação do público, podia ficar claro que não importava o nome do filme, o tema do filme, a cor do filme, enfim, as pessoas queriam ver "o filme do Mazzaropi". O nome dele virou uma grife do cinema nacional, e ele soube como ninguém explorar isso. Tanto que, depois que morreu, o nicho do cinema rural, o cinema dos Jecas, não teve mais continuidade. Ele era único e não teve seguidores. Ele era o melhor de seus filmes mesmo. E como alguns atores não cansavam de dizer, eram todos coadjuvantes do Mazzaropi (DUARTE, 2009, s/p)⁵¹

Uma crítica de autor desconhecido na Gazeta do Rio de Janeiro em julho de 1968 reafirma o título de Mazzaropi como detentor da maior bilheteria nacional:

Hoje, Mazzaropi é a maior bilheteria do cinema nacional. E a não ser um caso esporádico como o da película Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, não surgem fitas com capacidade de atrair público, tanto quanto aquelas que trazem o Mazza na cabeça do elenco.... O cinema fez a fortuna fácil de Mazzaropi, mas ele merece tudo que tem. O estúdio. A bilheteria maior no cinema nacional. A simpatia que ninguém lhe rouba junto ao público cada vez maior que vai assistir seus filmes. (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1968, s/p)⁵²

Entre destaques da sua carreira cinematográfica podemos citar o filme "Tristeza do Jeca" (MAZZAROPI, 1961). Considerado como o mais premiado da carreira do autor⁵³, o filme foi lançado em 1961 e é sua primeira obra colorida, com

⁵⁰Galileu Garcia. Entrevista concedida a série "Mazzaropi: uma série de causos". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3533367/> Acesso em 30.11.2019

⁵¹ DUARTE, PAULO. Livro recupera o mito do humor brasileiro que é Mazzaropi, que conseguia bancar seus próprios filmes. Entrevista concedida ao Correio Braziliense. Portal Correio Braziliense. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/12/20/interna_diversao_arte.162092/livro-recupera-o-mito-do-humor-brasileiro-que-e-mazzaropi-que-conseguia-bancar-seus-proprius-filmes.shtml Acesso em 12.10.2019

⁵² Gazeta do Rio de Janeiro. Acervo Museu Mazzaropi. Disponível em <https://museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/mazzaropi-cinema-fez-dele-um-milionario/> Acesso em 13.11.2019

⁵³ O filme ganhou os prêmios: Prêmio Saci em 1961 de Melhor Ator Secundário para Genésio Arruda, Prêmio Governador do Estado de São Paulo em 1961 de Melhor Roteiro para Milton Amaral, Melhor Fotografia para Rodolfo Icsey, Melhor Composição para Hector Lagna-Fietta e Melhor Som para Constantino Varnowck. Levou

revelação e trucagem⁵⁴ feitas na cidade do México. Pela primeira vez, um filme de sua autoria era exibido na TV, no Festival de Cinema Brasileiro da TV Excelsior⁵⁵.

Outro filme que merece destaque é "O Jeca e a Freira" (MAZZAROPI, 1967) que foi elogiado pelo então presidente da Academia Brasileira de Letras, Austragésilo de Athayde. Athayde envia à Mazzaropi um bilhete com a mensagem "Mazzaropi alcançou, no cinema, o mais alto nível de sua arte. É hoje, sem nenhum favor, um artista de categoria mundial"⁵⁶. Em 1969, o cineasta lança "Uma pistola para Djeca" que se torna um dos grandes sucessos de bilheteria do país e garante com que Mazzaropi receba do Instituto Nacional de Cinema (INC), o prêmio de Cr\$ 186.168,43 – correspondente a 5% da renda do filme.

Mazzaropi morre em 1981 com 33 filmes no currículo, sendo que o último "Maria tomba Homem" não foi finalizado. Das 32 películas, escreveu 21, dirigiu 13 e produziu 24. O polêmico produtor, ator e diretor levou ao cinema cerca de 200 milhões de espectadores nos 32 longas-metragens que protagonizou e acumulou uma fortuna estimada em 30 milhões de dólares⁵⁷. Números impressionantes considerando a indústria cinematográfica brasileira do século XX.

Para demonstrar a relevância da filmografia de Mazzaropi no cenário cultural brasileiro, reunimos dados de todos os filmes protagonizados pelo cineasta, no quadro 1 abaixo. Importante ressaltar que não existem dados numéricos

ainda o Prêmio Cidade de São Paulo, 1961 do Júri Municipal de Cinema de Melhor Ator Secundário para Genésio Arruda e Melhor Composição Hector Lagna-Fietta.

⁵⁴ Na década de 1960, utilizavam-se películas cinematográficas na produção de filmes. Era preciso revelá-las, ou seja, havia um processo químico que permitia o aparecimento da imagem que foi fotossensibilizada. O processo de revelação consistia numa sequência de etapas, que, em função da película e dos resultados que se pretendia obter, alterava-se a temperatura da revelação. Já a trucagem consiste em efeitos especiais por montagem. Truques, jogo de câmeras. Efeitos especiais com recursos menos elaborados, onde se utiliza montagens.

⁵⁵ A TV Excelsior foi uma rede de televisão aberta brasileira sediada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo elas, matriz e filial, respectivamente. Pertencia ao empresário Mário Wallace Simonsen, que também era sócio da extinta companhia aérea Panair do Brasil. Foi inaugurada no dia 9 de julho de 1960 na capital paulista, e no dia 1 de setembro de 1963 na capital fluminense. Devido a vários problemas financeiros, além de relações conturbadas com o governo militar, foi tirada do ar no dia 30 de setembro de 1970.

⁵⁶ Quadro a Quadro. Museu Mazzaropi. Disponível em:<

<https://museumazzaropi.org.br/mazzaropi-quadro-a-quadro/>>. Acesso em 25.jun.2019

⁵⁷ BARBIERI J, Miguel R. Documentário que será exibido na TV tira Mazzaropi do armário In: Veja SP. Disponível em:<<https://vejasp.abril.com.br/blog/miguel-barbieri/documentario-que-sera-exibido-na-tv-tira-mazzaropi-do-armario/>>. Acesso em 25.jun.2019

consistentes sobre a bilheteria dos filmes protagonizados por ele anteriores a 1970 já que a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilmes), responsável pelo fomento à produção e distribuição de filmes brasileiros e pelo monitoramento das bilheterias nacionais, foi criada pelo governo federal apenas em 1969. Assim, os dados mais consistentes referem-se aos filmes produzidos e lançados pela PAM Filmes. Destes, apenas “Jeca e a Égua Milagrosa” (1980) não alcançou uma bilheteria de mais de 2 milhões de espectadores.

QUADRO 1 - Mazzaropi em números

Título	Diretor	Companhia	Ano de lançamento	Público
Sai da Frente	Abílio Pereira de Almeida	Vera Cruz	junho/1952	-
Nadando em dinheiro	Abílio Pereira de Almeida	Vera Cruz	outubro/1952	-
Candinho	Abílio Pereira de Almeida	Vera Cruz	janeiro/1954	-
A Carrocinha	Agostinho Martins Pereira	Fama Filmes LTDA	setembro/1955	-
Gato de Madame	Agostinho Martins Pereira	Brasil Filmes LTDA	-/1956	-
Fuzileiro do Amor	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes	-/1956	-
O Noivo da Girafa	Vitor Lima	Cinedistri/Cinelândia Filmes	-/1957	-
Chico Fumaça	Vitor Lima	Cinedistri/Cinelândia Filmes	-/1958	-
Chofer de Praça	Milton Amaral	PAM Filmes	abril/1959	-
Jeca Tatu	Milton Amaral	PAM Filmes	-/1959	-

Pedro Malazartes	Amácio Mazzaropi	PAM Filmes	-/1960	-
Zé do Periquito	Amácio Mazzaropi	PAM Filmes	-/1960	-
Tristeza do Jeca	Amácio Mazzaropi	PAM Filmes	-/1961	-
Vendedor de linguiça	Glauco Mirko Laurelli	PAM Filmes	abril/1962	-
Casinha Pequeninha	Glauco Mirko Laurelli	PAM Filmes	-/1963	Estimativa de 8 milhões
O Lamparina	Glauco Mirko Laurelli	PAM Filmes	-/1964	-
Meu Japão Brasileiro	Glauco Mirko Laurelli	PAM Filmes	-/1965	-
O Puritano da Rua Augusta	Amácio Mazzaropi	PAM Filmes	-/1966	-
O Corintiano	Milton Amaral	PAM Filmes	julho/1967	-
Jeca e a Freira	Amácio Mazzaropi/Abílio Marques Filho	PAM Filmes	-/1968	-
No Paraíso das Solteironas	Amácio Mazzaropi	PAM Filmes	-/1969	-
Uma Pistola para Djeca	Ary Fernandes	PAM Filmes	-/1970	
Betão Ronca Ferro	Geraldo Miranda	PAM Filmes	janeiro/1971	2 568 475
O Grande Xerife	Pio Zamuner	PAM Filmes	janeiro/1972	2 693 271
Um caipira	Zamuner,	PAM Filmes	janeiro/1973	2.720.345

em Bariloche	Mazzaropi			
Portugal, minha saudade	Mazzaropi	PAM Filmes	janeiro/1974	2.325.650
O Jeca Macumbeiro	Zamuner, Mazzaropi	PAM Filmes	fevereiro/1975	3.468.728
O Jeca contra o capeta	Zamuner, Mazzaropi	PAM Filmes	fevereiro/1976	3.428.860
Jecão, um fofoqueiro no céu	Zamuner, Mazzaropi	PAM Filmes	junho/1977	3.306.926
Jeca e seu filho preto	Pio Zamuner, Berilo Faccio	PAM Filmes	abril/1978	2.872.881
A banda das velhas virgens	Zamuner, Mazzaropi	PAM Filmes	julho/1979	2.345.553
Jeca e a égua milagrosa	Zamuner, Mazzaropi	PAM Filmes	setembro/1980	1.564.196

Fonte: Produzida pela pesquisa com dados da Ancine e Acervo Museu Mazzaropi⁵⁸

Assim, de acordo com Caetano (2011), seis dos trinta e dois filmes de Mazzaropi estão entre as 50 maiores bilheterias de produções brasileiras de todos os tempos. Biagioli e Beyer (2014) defendem que os números são apenas a constatação de que o discurso criado por Mazzaropi, o personagem e todos os aspectos técnicos de seus filmes, agradavam às pessoas.

Entre 1970 e 1980, período de maior credibilidade na contagem de ingressos, em função da criação da Embrafilmes, foram lançados 897 longas metragens de

⁵⁸ ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2018 in Observatório Brasileiro do Audiovisual. Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>> Acesso em: 28.07.2019

produção brasileira no circuito comercial nacional, perfazendo uma média de 81,5 filmes a cada ano (ROBERTSON, 1988, p.14). Desse total, apenas 35 (3,9%) conseguiram atrair um público superior a 2 milhões de pagantes nas bilheterias das salas de exibição. Desses 35, nada menos que oito (22,8%) foram estrelados por Mazzaroppi e igualmente produzidos por ele através da PAM Filmes. Como nesse mesmo período, Mazzaropi lançou 10 longas metragens no circuito exibidor brasileiro, conclui-se que apenas dois deles não suplantam a casa de 2 milhões de espectadores (SABADIN, 2017, p.51).

Percebe-se pela análise do quadro e pelas matérias das principais publicações da época supracitadas que o sucesso de público dos filmes de Mazzaropi e a confortável situação financeira que obteve por meio deles era inegável, o que confirma a posição de importância que o cineasta ocupa na história da indústria cultural brasileira. O cineasta também é considerado como o único empresário que conseguiu desenvolver uma cadeia produtiva de cinema autossustentável e independente de financiamentos públicos ou privados. No entanto, mesmo com os consideráveis índices de público e de bilheteria e com a consolidação do seu império cinematográfico, ele era frequentemente e duramente avaliado pela crítica especializada como veremos a seguir. Antes de apresentarmos algumas das avaliações negativas atribuídas aos filmes de Mazzaropi pela crítica especializada, refletiremos sobre as características dos protagonistas interpretados pelo cineasta e sobre o uso de recursos da comicidade para a construção destes.

2.2 As performances cômicas populares de Mazzaropi

Em seus filmes Mazzaropi abordou questões socioculturais brasileiras como a escravidão, o preconceito racial, o machismo, o divórcio, a imigração, os subempregos gerados pela consolidação das cidades, a exploração do pequeno produtor rural pelos latifundiários, as religiões de matriz africana, o forte conservadorismo de parte da sociedade, a paixão pelo futebol, a forte religiosidade

do brasileiro, entre outros assuntos. No último roteiro "Maria tomba homem" que não teve as gravações iniciadas, o cineasta abordaria a exploração do ouro em Serra Pelada (DINIZ, 2013). Os temas eram explorados a partir da relação do protagonista, que era o caipira suburbano ou o caipira rural, com os demais personagens e lugares. Abreu (1982) ressalta que o cineasta tirou proveito do contraste entre o mundo moderno/urbano e conservador/rural. "Não é sem motivo que mesmo nos filmes em que ele não interpreta um caipira, a fala e o movimento permanecem. Ele é o caipira (ABREU, 1982, p. 38).

Podemos afirmar que os protagonistas mazzaropianos são os típicos heróis da chanchada, que segundo Vieira (2003) são pessoas simples, habitantes da capital federal ou o recém-chegados matutos do interior, recuperando certas origens rurais diante de uma realidade urbana repleta de entraves burocráticos, corrupção política e hipocrisia associadas às classes dominantes. Tais personagens geralmente reagem com perplexidade e confusão (VIEIRA, 2003, p.53).

Abaixo, reunimos as principais características das personagens interpretadas por Mazzaropi ao longo de sua carreira, sendo que, como veremos, a maioria delas exhibe características da picardia e da chanchada:

QUADRO 2 - Heróis mazzaropianos

Título	Protagonista	Descrição da personagem	Cenário (Campo, cidade pequena, cidade grande)
Sai da Frente	Isidoro	Caminhoneiro; Contratado para transportar móveis para a cidade de Santos pela Via Anchieta	Cidade de São Paulo
Nadando em dinheiro	Isidoro	Caminhoneiro; Descobre que é herdeiro de uma grande fortuna e assim, sobe na pirâmide social	Cidade de São Paulo

Candinho	Candinho	Na primeira parte do filme, é tratado como filho por um coronel, proprietário de uma grande fazenda. Na segunda parte, passa a ser tratado como empregado do coronel.	Primeira parte, Fazenda Piracema em Minas Gerais; Na segunda parte, cidade de São Paulo
A Carrocinha	Jacinto	Trabalha na Carrocinha da cidade	Cidade do interior: a fictícia Saporanga
Gato de Madame	Arlindo Pinto	Engraxate	Cidade de São Paulo
Fuzileiro do Amor	José Ambrosio	Sapateiro que se torna fuzileiro naval	Cidade do Rio de Janeiro
O Noivo da Girafa	Aparício Boa Morte	Empregado do Zoológico	Cidade do Rio de Janeiro
Chico Fumaça	Chico Fumaça	Trabalhador rural	Primeira parte, cidade do interior: Jequitibá, Minas Gerais. Segunda parte: Cidade do Rio de Janeiro
Chofer de Praça	Zacarias	Chofer	Cidade de São Paulo
Jeca Tatu	Jeca	Produtor Rural que se torna coronel devido à participação em uma campanha política	Zona rural do interior de São Paulo
Pedro Malazartes	Pedro Malazartes	Produtor Rural que é enganado pelo irmãos após o falecimento do pai, não participando da divisão da herança	Zona rural (não fica claro se é no interior de São Paulo)
Zé do Periquito	Zenó	Na primeira parte, jardineiro. Na segunda parte, trapaceiro (tem um periquito que finge fazer previsões sobre a vida das pessoas em troca de dinheiro). Por isso o personagem acaba acumulando fortuna.	Na primeira parte, cidade grande (não fica claro qual). Na segunda parte, cidade do interior

			(pelas imagens panorâmicas presume-se que as sequências se passam em Santos).
Tristeza do Jeca	Jeca	Trabalhador Rural	Cidade do interior (não fica claro qual).
Vendedor de linguiça	Gustavo	Vendedor de Linguiça	Cidade de São Paulo
Casinha Pequeninha	Chico	Colono/Empregado de uma grande fazenda	Zona Rural de uma cidade do interior (não fica claro qual é)
O Lamparina	Bernardino	Na primeira parte, trabalhador rural em busca de emprego. Na segunda parte “cangaceiro”.	Sertão nordestino
Meu Japão Brasileiro	Fofuca	Produtor Rural/Administrador de uma pensão	Zona Rural de uma cidade do interior de São Paulo
O Puritano da Rua Augusta	Punduroso	Rico industrial	Cidade de São Paulo
O Corintiano	Manoel	Barbeiro	Cidade de São Paulo
Jeca e a Freira	Sigismundo	Trabalhador rural/Colono	Zona Rural do Interior de São Paulo
No Paraíso das Solteironas	Joaquim Kabrito	Trabalhador rural	Cidade do interior (não fica claro qual região)
Uma Pistola para Djeca	Gumercindo	Trabalhador rural	Vilarejo do interior (não fica claro qual

			região)
Betão Ronca Ferro	Betão Ronca Ferro	Trabalhador de circo	Cidade do interior
O Grande Xerife	Inácio Pororoca	Chefe dos correios	Povoado fictício de Vila do Céu
Um caipira em Bariloche	Polidoro	Produtor Rural	1ª parte: fazenda no interior de São Paulo; 2ª parte: Cidade de São Paulo; 3ª parte: Bariloche, Argentina
Portugal, minha saudade	Sabino	Vendedor de frutas	1ª parte: Cidade de São Paulo; 2ª parte: Lisboa, Portugal
O Jeca Macumbeiro	Pirola	Trabalhador rural	Zona rural do interior de São Paulo
O Jeca contra o capeta	Poluído	Trabalhador rural	Cidade do interior de São Paulo
Jecão, um fofoqueiro no céu	Jecão	Trabalhador rural que ganha na loteria esportiva	Cidade do interior de São Paulo
Jeca e seu filho preto	Zé do Traque	Trabalhador rural	Zona rural do interior de São Paulo
A banda das velhas virgens	Gostoso	Na 1ª parte, trabalhador rural. Na segunda parte, catador de lixo.	1ª parte: fazenda do interior de São Paulo; 2ª parte: Cidade de São Paulo
Jeca e a égua milagrosa	Raimundo	Trabalhador Rural	Cidade do interior de São Paulo

Fonte: Produzida pela pesquisa com dados da Cinemateca, Filmografia de Mazzaropi e Acervo Museu Mazzaropi⁵⁹

Os personagens da filmografia de Mazzaropi foram construídos com recursos da picardia e da chanchada. É neste sentido que Abreu (1982) analisa a obra do cineasta. Para ele, Mazzaropi materializou um estereótipo que ocupou um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular já que seus personagens eram a síntese de todas as formas de representação do caipira, desde o Jeca Tatu, o caipira preguiçoso que necessitava de remédios de Monteiro Lobato, até o caipira astuto com elementos da picardia tão presente nos teatros e nas tradições circenses.

Os filmes mazzaropianos são classificados como pertencentes ao gênero da comédia devido às performances do cineasta. Vasconcelos (2012) ressalta que este gênero foi rapidamente incorporado pelo cinema, desde as origens dessa arte. Entre os curtas produzidos pelos irmãos Lumière para divulgar sua invenção, o cinematógrafo, estava *O Regador Regado* (1885), que se resume a uma só *gag*⁶⁰: Um jardineiro, ocupado em regar o jardim, é vítima de uma brincadeira e acaba molhando-se com a mangueira. A autora destaca que o gênero da comédia no cinema é marcado por piadas visuais, a exemplo das performances de *O gordo e o magro*, em que o divertimento é gerado por interpretações alternativas projetadas por uma série de imagens e também pelas piadas verbais, em que falas dos personagens produzem o efeito cômico. Ambas as formas de humor brincam com a expectativa do público, convidando-o a interpretar e reinterpretar os elementos da piada em busca do efeito cômico (VASCONCELOS, 2012, p.20).

Na obra mazzaropiana, encontramos essas duas expressões da comédia, o humor visual e o verbal. Em relação ao humor visual, temos os trejeitos, as caretas

⁵⁹ ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2018 in Observatório Brasileiro do Audiovisual. Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>> Acesso em: 28.07.2019

⁶⁰ Patrice Pavis define a *gag* como “um efeito ou um esquete cômico que o ator parece improvisar e que é produzido visualmente, a partir de objetos e situações inusitadas” (PAVIS, 2008: 181)

e a interpretação corporal do cineasta. Esses são fatores que atraem o público às salas de cinema e tornam suas películas populares, mas por outro lado, podem afastar a crítica especializada.

O humor visual é uma das características marcantes de Mazzaropi enquanto performer, já que ele desenvolveu um tipo peculiar. Seus personagens são expressivos, arregalam os olhos quando se surpreendem com algo, andam com a barriga estufada e com os pés tortos, mancando, como se tivessem pisado em um prego. Essas são características que encontramos nos 32 protagonistas interpretados pelo cineasta e por isso, parece que os personagens são sempre os mesmos, ainda que as tramas sejam diversas uma das outras. A repetição performática do ator é um dos fatores que parece causar irritabilidade na crítica especializada, como veremos no item a seguir, quando analisaremos textos publicados na imprensa sobre sua obra. No entanto, o humor visual reiterado é um dos ingredientes de sucesso junto ao público, que vai ao cinema justamente para rir das caras e bocas de Mazzaropi.

Ao compararmos Isidoro, primeiro personagem interpretado por Mazzaropi no cinema em 1952 no filme Sai da Frente, lançado pela Companhia Vera Cruz, com Raimundo, último personagem protagonizado pelo cineasta em Jeca e a Égua Milagrosa, de 1980 lançado pela PAM Filmes, verificamos que os dois são similares. Eles falam, se expressam e andam da mesma forma. Abaixo, demonstramos, por meio de uma fotomontagem, como as expressões de Mazzaropi são similares ao longo de sua carreira:

Figura 5: Expressões de Mazzaropi se repetem ao longo de sua carreira: os olhos arregalados eram uma de suas características mais marcantes



Fonte: fotomontagem com frames dos filmes Sai da Frente, Chico Fumaça, Zé do Periquito, O Vendedor de Linguiça, O Grande Xerife, Jeca contra o capeta e A Banda das Velhas Virgens

Assim, mesmo com uma distância temporal de aproximadamente trinta anos entre o primeiro e o último filme, a performance permanece praticamente inalterada, o que não incomoda o público, que continua contribuindo com os altos índices de bilheteria do ator e empreendedor. Como demonstramos no quadro 1 desta pesquisa, entre 1970 e 1980, Mazzaropi lançou onze filmes por meio de sua produtora, a PAM Filmes, e todos eles registraram mais de um milhão de espectadores. Desse modo, os bons índices de bilheteria que o cineasta conquistou

ao longo da carreira são uma prova da aceitação de sua performance junto aos espectadores. Jeca Macumbeiro, por exemplo, lançado em 1975 alcançou uma bilheteria de 3.468.728 pagantes. O cineasta, portanto, enxergou na repetição a fórmula de seu sucesso. As pessoas iam ao cinema para vê-lo e por isso, optou por não alterar o que estava funcionando bem. Em 1970, a Revista Veja publicou uma entrevista com Mazzaropi intitulada "O Brasil é meu público", declaração feita pelo próprio cineasta ao longo de sua conversa com o repórter. Um dos subitens do texto da revista foi intitulado de "Do circo ao cinema, sempre o mesmo personagem", o que confirma a similaridade dos protagonistas que já apontamos aqui. Quando questionado pelo jornalista o que ele acreditava oferecer para seu público, Mazzaropi responde:

Distração em forma de otimismo. **Eu represento os personagens da vida real.** Não importa se um motorista de praça, um torcedor de futebol ou um padre. **É tudo gente que vive o dia-a-dia ao lado da minha platéia. Eu documento muito mais a realidade do que construo.** Quando eu falo tanto na parte comercial, não quer dizer que é só com isso que eu me preocupo. Se um crítico viesse a mim fazer uma crítica construtiva, mostrar uma forma melhor de eu ajudar o público – eu aceitaria e o receberia de braços abertos. **Mas em momento nenhum aceitaria que ele tentasse mudar minha forma de fazer fitas. Elas continuariam as mesmas, pois é assim que o público gosta e é assim que eu ganho dinheiro para amanhã ou depois aplicar mais na indústria brasileira do cinema. E se os críticos se preocupassem menos com o que eu ganho e mais com as salas vazias do Cinema Novo entenderiam que cinema sem dinheiro não adianta.** Que não adianta a gente começar pondo o carro adiante dos bois (grifos nossos - VEJA, 1970, s/p).

O cineasta declarou que o objetivo de seus filmes era proporcionar diversão para um público que se identificava com seus personagens. Neste sentido, ele afirma que mais documentou do que criou ressaltando o caráter popular de suas produções, ou seja, ele se inspirava no povo brasileiro menos favorecido economicamente, em trabalhadores rurais ou suburbanos. Assim, Mazzaropi colocava seus protagonistas em situações vividas por considerável parcela da sociedade brasileira. Ao ver na tela protagonistas que eram explorados pelo patrão

ou que se sentiam confusos, angustiados e perdidos nas grandes metrópoles, Mazzaropi se comunicou, de forma cômica, com milhares de brasileiros. Nesta mesma entrevista, o cineasta afirma que seus filmes pretendiam apenas divertir o público e nada mais. Quando questionado pelo repórter sobre quem é Mazzaropi e o que ele pretendia fazer em sua trajetória cinematográfica, ele responde:

Conte minha verdadeira história, a história de um cara que sempre acreditou no cinema nacional e que, mais cedo do que todos pensam, pode 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 (grifos nossos - VEJA, 1970, s/p).

Por mais que Mazzaropi declarasse que o intuito de seus filmes era apenas diversão para o público, em uma análise mais atenta, como faremos ao investigar os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, verificamos que por trás das piadas sutis e das ironias, o cineasta faz críticas e leva o espectador a refletir sobre diversas questões sociais e culturais do Brasil a exemplo do racismo, da xenofobia, do machismo e da gentrificação que os recém saídos do campo sofriam na cidade.

Assim, além do humor visual, as piadas textuais também são utilizadas de forma abundante nas 32 películas de Mazzaropi e principalmente naquelas lançadas pela Produções Amácio Mazzaropi já que em sua própria produtora, ele tinha total liberdade para criar os argumentos e diálogos de seus personagens.

Um exemplo de piada textual que denuncia o desconforto que o trabalhador rural sentia ao se mudar para a cidade pode ser encontrado no filme *Um Caipira em Bariloche* (MAZZAROPI, ZAMUNER, 1973). Nesse filme, o cineasta interpreta Polidoro, pequeno proprietário rural, que é convencido pelo genro a vender a sua

fazenda e se mudar com a família para a cidade. O protagonista consolida a venda porém o dinheiro do negócio nunca chega e Polidoro descobre que foi enganado pelo genro e seus comparsas moradores da urbe. Através dessa situação, Mazzaropi tenta demonstrar os perigos e artimanhas da cidade. Em contraponto à situação desonesta provocada pelo namorado da filha, há a solidariedade de seus vizinhos da fazenda, que tentam a todo custo convencer o protagonista a não vender seu único imóvel.

O cineasta também explora nessa produção o aspecto sedutor da urbe. Durante um baile de carnaval, Polidoro se encanta com as mulheres da cidade, o que deixa sua esposa enfurecida. Ela então decide propor a volta da família ao campo, o que fica nítido nesse diálogo entre Polidoro, a esposa Edwiges e a filha Marina:

Polidoro: Preciso evoluir a mentalidade e acompanhar a filosofia contemporânea.

Edwiges: Você tá doente? Nunca vi ocê falando desse jeito.

Marina: Bacana pai, o senhor tá evoluindo.

Edwiges: Eu não acostumo *com*ê assim. Eu quero ir embora da cidade.

Polidório: Pra onde?

Edwiges: Pra roça, de onde eu nunca devia ter saído (MAZZAROPI, ZAMUNER, 1973).

A comédia neste diálogo se encontra no fato de que o personagem Polidoro tenta falar corretamente, com palavras intelectuais, para tentar se adequar à nova vida na cidade. A cena é cômica pois o protagonista passa a conversar com sua família de uma forma diferente, o que causa espanto na mulher e na filha. Para além da comicidade, a cena demonstra o processo e a necessidade de adequação dos advindos do campo às regras da cidade e que isso poderia ser doloroso, tanto que sua esposa propõe que eles voltassem ao campo.

Saliba (2008, p.31) argumenta que cada indivíduo forja suas peculiares, línguas e falas cômicas, que se expressam (...) naqueles estereótipos concisos, sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões, de silêncios e de 'não-ditos'. A filmografia de Mazzaropi confirma a constatação de Saliba já que através de seus personagens cômicos, que se expressam por meio das sátiras, das ironias, das mensagens de duplo sentido, dos trejeitos corporais e de *gags*, o cineasta aborda em seus filmes questões políticas e sociais como o desordenado processo de desenvolvimento da sociedade brasileira no início da década de 1950, o preconceito contra imigrantes e negros, machismo, intolerância religiosa, exploração dos trabalhadores rurais, burocracia no serviço público, entre outros temas.

Em primeira análise, os protagonistas mazzaropianos realmente parecem simples e portadores de mensagens claras e diretas, que possuem unicamente o objetivo de provocar risos no espectador. No entanto, como demonstraremos na análise do *corpus* desta pesquisa, se realizarmos uma análise destes personagens em conjunto com outros elementos, como o contexto histórico e social em que determinado filme foi lançado, perceberemos que os protagonistas de Mazzaropi transmitem recados sociais e políticos por meio do humor.

Pereira (2007, p.18) compara os personagens interpretados por Mazzaropi aos pícaros da literatura espanhola do século XVI que cumpriam a função de ironizar e satirizar aspectos da dinâmica social.

E é justamente através do expediente da picardia, com seus elementos de sátira e de ironia, que se tem o efeito do desvelamento das estruturas sociais e seus valores sob o feitiço da denúncia não explícita. Seus personagens, transitando como pícaros, satirizam e ironizam a própria estrutura das relações que os envolvem, que os arrastam. Eles zombam dos poderosos, galhofeiam, os fazem de bobos. **Ora, se há uma denúncia não explícita é porque ela se dá através do riso, da comicidade.** O cômico é uma categoria fundante de seu universo narrativo. É o comico ou a comicidade que estrutura as representações (grifos nossos - PEREIRA, 2007, p.18).

Para Saliba (2002) o cômico é caracterizado pela concisão, rapidez, trocadilho, antítese, uso de estereótipos, ambiguidade, oposição entre contextos, pela quebra do determinismo da vida, pelo inusitado e excêntrico. O autor diz ainda que o riso provocado pelo cômico brota do contraste, da estranheza e da criação de novos significados. Para ele, o humor é o espaço do indizível, do não dito e até do impensado. Saliba (2002) destaca ainda que o riso, nas suas mais diversas manifestações, funciona como um libertador de emoções reprimidas.

Para Magalhães Júnior (1957), o humorismo não é apenas uma expressão literária, mas um reflexo do próprio caráter do povo brasileiro, representando uma forma de desabafo da alma popular contra injustiças sociais, ou um meio de aliviar a pressão sob a qual vivemos, nas horas de crise.

Neste sentido, Santos (2012, p.170) ressalta que por meio da utilização do cômico e da paródia, Mazzaropi representou dimensões da cultura popular caipira como espaços de sátira e crítica às estruturas socioculturais dominantes. Assim, a comicidade não é apresentada apenas como uma ingênua válvula de escape das vicissitudes cotidianas. Torna-se, no cinema de Mazzaropi, uma forma sutil de crítica social.

A performance cômica surge assim de um conjunto de ações realizadas por performers treinados, como é o caso de Mazzaropi que iniciou sua carreira cômica ainda no circo, que visa transmitir uma mensagem ao público utilizando-se dos diversos recursos da comicidade. Desse modo, a performance cômica de Mazzaropi utiliza-se de um meio de comunicação de massa, o cinema, para comunicar seus ideais a seus espectadores. Por meio da comicidade, Mazzaropi denunciou sutilmente diversos aspectos excludentes e imorais da sociedade brasileira e talvez por ter feito uso da comédia, as críticas à problemas sociais do país não foram enxergadas pelos avaliadores de sua obra, o que pode ter resultado na recepção negativa de sua obra, classificada pela maioria dos críticos especializados, como veremos no item a seguir, como reducionista e repetitiva.

Antes de apresentarmos as críticas publicadas na imprensa da época sobre os filmes de Mazzaropi, é importante refletirmos sobre o caráter popular de seu cinema e sobre o significado de cinema popular. Como o próprio cineasta afirmou, sua filmografia tinha o objetivo de se comunicar com grandes parcelas da sociedade brasileira. Quando questionado pela Revista Veja se ele era contra o Cinema Novo, ele responde:

Não, eu não tenho nada contra ele. Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense. Não adianta tentar dar a ele um punhado de absurdos: no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca. Isso é para agradar intelectual (VEJA, 1970, s/p)

Santos (2012, p.171) argumenta que Mazzaropi tinha o compromisso de divertir e entreter o seu público e por isso, queria fazer um cinema de fácil compreensão para os brasileiros. Ele contava histórias nas quais muitos espectadores poderiam se identificar, já que os problemas da modernidade estavam chegando para muitos migrantes que tiveram que abandonar o campo e ir para as cidades. Assim, ao explorar temáticas que faziam parte do cotidiano das parcelas mais pobres da sociedade brasileira, Mazzaropi criou empatia com seu público e o fidelizou, atraindo milhares de espectadores às salas de cinema ao longo de sua carreira. Dessa forma, pergunta-se: A grande quantidade de público do cineasta é um dos fatores que classificam seu cinema como popular? Para responder a essa pergunta, é necessário refletirmos sobre como esse conceito foi trabalhado pelos intelectuais e profissionais da área entre as décadas de 1950 e 1980, período que se concentra a produção de Mazzaropi.

Bernardet e Galvão (1982) ressaltam que durante a década de 1950 houve uma tentativa de conciliação entre “cinema de elite” e “cinema popular”, considerados como filmes concebidos com inteligência e filmes que agradem o público, respectivamente. Os pesquisadores ressaltam também que os conceitos de

cinema nacional e cinema popular se abraçaram devido à fatores como a situação social e política do país, o desenvolvimento das esquerdas e das ideias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica brasileira após a quase estagnação dos anos 1940, o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural “digna”, a divulgação do ideário do neo-realismo italiano e a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema.

No início da década de 1950, pesquisadores e cineastas como Carlos Ortiz, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nanni publicaram textos na revista Fundamentos defendendo um cinema brasileiro, nacional e popular. Para eles, o cinema do país deveria nutrir-se dos costumes e tradições do nosso povo, tratando da vida, histórias, lutas, aspirações dos brasileiros. Eles advogam por um cinema que represente de fato a realidade e o caráter da vida brasileira (BERNARDET, GALVÃO, 1982).

Segundo Bernardet e Galvão (1982), o crítico e escritor Mauro de Alencar, no seu esforço de caracterizar um cinema popular, também destaca a necessidade de se representar o povo nas telas: “um cinema que apresenta a realidade nacional tal qual ela é, que fale ao povo com sua própria linguagem, em razão de seu ambiente, de seus costumes, de seus problemas e de sua vida cotidiana”. (ALENCAR, 1952 apud BERNARDET, GALVÃO, 1982).

Bernardet e Galvão (1982) argumentam que, nos textos da Revista Fundamentos, filme popular articula-se também com outro conceito, o de comercial. O cineasta e crítico, Carlos Ortiz, é quem faz nesta publicação um grande esforço para articular popularidade e bilheteria. Já o também crítico Nelson Pereira dos Santos, durante o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro ocorrido em 1952, ressalta que o conteúdo nacional é fator decisivo para a conquista de mercado. Nesta colocação de Nelson articulam-se as características populares e a conquista de mercado. Assim, povo e público deixam de ser entidades confusas, mas entidades diferenciadas que tendem a coincidir, “pois o público pagante se vê na tela

enquanto povo; por decorrência, também fica claro que a conquista de mercado não se fará com filmes de que o público/povo esteja ausente” (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Outro fator apontado pelos estudiosos e críticos de cinema na década de 1950 e que também estaria incluso no conceito de cinema popular é a produção industrial cinematográfica. Ortiz Monteiro, também durante a o 1º Congresso Nacional de Cinema, defende que enquanto os cineastas não realizarem a fórmula Forma-Conteúdo/Indústria, não se poderá realizar a Forma-Conteúdo/Arte, pois, sem a primeira a produção industrial não seria possível abordar temas populares. Ele ressalta que não é possível discutir cinema arte enquanto não se consolidar no Brasil o cinema industrial. Para ele, indústria torna-se assim pré-requisito de arte e, neste contexto de ideias, pré-requisito de cinema popular.

Ao analisar as publicações dos críticos e pesquisadores supramencionados, Bernardet e Galvão (1982) aduzem que na década de 1950, havia uma tensão entre a vontade de um cinema nacional e popular, e a certeza de que este cinema – ou qualquer outro – não existirá sem um embasamento industrial e comercial.

Assim, durante a década de 1950 o conceito de cinema popular é complexo e parece incorporar um cinema nacional, que aborda questões exclusivamente brasileiras, voltado ao grande público, que é capaz de gerar grandes bilheterias e que é feito dentro de um esquema industrial de produção.

Já na década de 1960, conforme explicam Bernardet e Galvão (1982), se aguçam as questões estéticas e políticas com o surgimento do Cinema Novo, que procura ser uma afirmação cultural e uma resposta revolucionária a problemas que já vinham sendo colocados. Os autores afirmam que este período é o que desperta o maior interesse dos pesquisadores do cinema brasileiro:

Seu slogan “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” se opõe claramente à produção industrializada (que levava à crise da Vera Cruz paulista) e afirma um estilo próprio (como fará em música a Bossa Nova), sem escrúpulos técnicos e sem copiar o cinema

hollywoodiano. Mas sua estética não é apenas negação, dirá Glauber Rocha. Ela reivindica um relacionamento íntimo entre teoria e prática, ao valorizar os exteriores, a fotografia direta, uma linguagem despojada e seca. A emergência da televisão veio mostrar que o cinema deve ser uma arte autônoma. Mas as antigas questões – arte, educação, produção, mercado – não tardam a reaparecer (BERNARDET, GALVÃO, 1982. s/p).

Devido à emergência do Cinema Novo e a força com que surge nos circuitos intelectuais, o conceito de cinema popular da década de 1950 passa por modificações. Os pesquisadores e fazedores de cinema fazem um esforço para incluir conceitos de cultura popular em seu significado. No Cinema Novo, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo). Bernardet e Galvão aduzem que, visando o estabelecimento comunicação mais íntima e direta com o povo, os autores procuram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular incorporando elementos que provêm dela: “parte-se das raízes culturais nacionais do povo, transforma-se o folclore popular, a tradição literária, as lendas, os mitos, apresentando ao povo, com linguagem mais elaborada, aquilo que já lhe pertence (DIEGUES, 1965 apud Bernardet, Galvão, 1982).

Além disso, cineastas como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Leon Hirszman (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/P) também advogam que, além de representar elementos da cultura popular, o cinema brasileiro deveria ser político e provocar nos espectadores reflexões sobre a sociedade brasileira, marcada por extrema desigualdade social:

O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pastiche, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não (apenas) se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural

que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira (DIEGUES, 1965 apud BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Diegues (1965 apud Bernardet, Galvão, 1982, s/p) destaca ainda que na década de 1960 a cultura e o cinema não poderiam ser manifestações secundárias da sociedade, mas deveriam exercer papel ativo na transformação da sociedade, participando da luta pelo poder:

A grande efervescência social e revolucionária da época foi fator decisivo na constituição de uma postura voltada para a cultura popular. **Basicamente, foi este desejo de participação social e política, e a convicção de que a atividade cultural era uma forma importante de participação, o que conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular** (grifos nossos - BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Bernardet e Galvão (1982) ressaltam que nos textos da década de 1960 que se propunham a ser reflexões históricas, a expressão cinema popular aplicada a diferentes grupos de filmes era utilizada para se referir às produções que retratavam o povo e que refletiam assuntos provenientes de diferentes aspectos da cultura popular. Ademais, passa a significar também os filmes engajados politicamente, que posicionam o fazer cinematográfico como um instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional.

Assim, cinema popular passa a significar os filmes feitos com elementos da cultura popular, para o povo e que têm a intenção de promover um comportamento assertivo nos espectadores no sentido de se reconhecerem como cidadãos e lutarem por seus direitos e por uma sociedade mais justa. Além disso, para os pesquisadores e cineastas da época, a expressão cinema popular deve ser utilizada para se referir aos filmes nacionais já que seria impossível produções internacionais abordarem questões que são específicas da sociedade brasileira. É o que afirmam

Bernardet e Galvão (1982, s/p) que destacam que, por esse motivo, a ideia de popular é inseparável da de nacional.

Ao compararmos o conceito de cinema popular adotado pela maioria da comunidade cinematográfica na década de 1960 com o consolidado durante a década de 1950, constatamos diferenças. Na década de 1950, além de ser utilizado para referência aos filmes com grande público, nacionais e que tratavam de questões do povo, o conceito de cinema popular também se referia às películas que eram produzidas por um esquema cinematográfico industrial, a exemplo dos lançamentos da Cia Vera Cruz e a Atlântida. Não havia também a exigência que os filmes possuísem funções didáticas de empoderamento da população, como o que passou a acontecer a partir da década de 1960. Outra diferença reside no fato de que os cinemanovistas, principal movimento cinematográfico deste período, eram contrários ao esquema industrial de produção. Para eles, a originalidade de um filme não era resultado de produções com um alto financiamento. Para os cinemanovistas, os grandes estúdios e os grandes orçamentos eram obstáculos à criatividade dos autores. Em seu manifesto “Uma Estética da Fome” que veio a público em 1965, Glauber Rocha declara que:

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. **O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era**

escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (grifos nossos - ROCHA, 1965, s/p.)

Monteiro e Otre (2008, p.7) ressaltam que os cinemanovistas se posicionaram contra tudo o que é de produção industrial, comprometendo-se a criar um cinema neo-realista (influência europeia do pós-guerra) de produção independente e artesanal. Desse modo, a expressão cinema popular, na década de 1960, passa a significar principalmente os filmes com abordagens políticas e sociais que objetivavam provocar reflexões e ações dos espectadores e que eram produzidos fora do esquema de cinema industrial. No entanto, como veremos nos capítulos analíticos desta pesquisa, um dos principais problemas do Cinema Novo é justamente a ausência de engajamento popular. Apesar de tratarem de questões do povo, a abordagem utilizada pelos cineastas não era compreendida pela maioria do público já que as narrativas eram construídas de forma não linear, as mensagens eram sutis e exigia-se dos espectadores conhecimento prévio para compreensão dos enredos. Assim, as produções cinemanovistas não contavam com o ingrediente principal para continuidade do movimento: o povo nas salas de cinema. Apesar dos cineastas se dirigirem a ele, as camadas mais desfavorecidas economicamente não se enxergavam nas telas. Os fazedores e pensadores de cinema da década de 1960 excluem do significado de cinema popular um dos principais constituintes da expressão, que é a adesão popular.

Na década de 1970, segundo Bernardet e Galvão (1982), o cinema autoral volta a esbarrar na questão da indústria e Gustavo Dahl, cineasta e crítico de cinema da época, é um dos profissionais do setor que mais renegará o princípio básico do cinema de autor, o anti industrialismo. Já na metade da década de 1960, Dahl defende que os cineastas, quer defendam o cinema industrial quer defendam o cinema de autor, precisam se adequar à situação concreta da produção cinematográfica no Brasil e ao fato de que ela enfrenta um mercado dominado pelo produto estrangeiro. Assim, ele aponta como solução o desenvolvimento da indústria de cinema no país:

O cinema francês está vivendo atualmente uma crise brutal na indústria (...). Por isso, quando a gente começa a falar em termos de indústria cinematográfica, dizendo que uma das soluções – ou a solução – do cinema brasileiro talvez seja a instalação de uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles ficam nervosíssimos e propõem o exemplo de seus próprios maus filmes industriais. Mas são etapas completamente diferentes. Quando chegarmos lá, talvez tenhamos esses problemas, mas é evidente que nossos problemas atuais não podem ser os franceses (DAHL, 1965 apud BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Bernardet e Galvão (1982, s/p) argumentam que, em meados dos anos 1960, a crítica ao sistema de produção independente irá encaminhar sua reflexão em direção à indústria. Para eles, o cinema independente – que favorece o desenvolvimento da arte cinematográfica e a expressão da cultura nacional, que é manifestação de um “autor” que pode ser um “artista” – tem um preço: o isolamento do mercado, e a rejeição do grande público, que o condena à circulação de elites, anulando o seu projeto inicial de ser popular. Em função disso, não cumpre sua missão cultural junto ao povo e se revela economicamente inviável – não tem condições de subsistir (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Na década de 1970, a defesa da consolidação de uma indústria nacional de cinema tornou-se ainda mais forte. Durante o governo Geisel (1974-1979), a Embrafilme foi reformulada e fortalecida, marcando o lugar do cinema no projeto de nação. Gustavo Dahl é convidado para trabalhar no órgão para estruturar e dirigir a Superintendência de Comercialização da Embrafilme (Sucom), criando condições para que o filme brasileiro ocupe espaço no mercado exibidor. Em 1977, Dahl publica o artigo Mercado é Cultura, em que defende que o mercado de cinema é expressão da cultura cinematográfica, diluindo qualquer antagonismo entre os conceitos:

para que o país tenha um cinema que fale a sua língua é indispensável que ele conheça o terreno onde essa linguagem vai-se exercitar. Esse terreno é realmente o seu mercado. Nesse sentido explícito, é válido dizer que mercado é cultura, ou seja, que o

mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira (DAHL, 1977, s/p).

Dahl consolida-se como uma das principais vozes de defesa da consolidação da indústria cinematográfica brasileira pois só com a conquista do mercado seria possível combater a presença estrangeira no setor e conquistar o público, fazendo com que os filmes nacionais fossem verdadeiramente populares. Na década de 1970, o conceito de cinema popular aproxima-se novamente com o conceito de cinema industrial defendido ainda na década de 1950.

Refletiremos mais detalhadamente sobre o conceito de cinema popular durante os capítulos analíticos desta pesquisa e analisaremos como a modificação desta expressão entre as décadas de 1950 e 1980 pode ter influenciado na avaliação especializada das obras de Mazzaropi.

Após discorrermos sobre a performance cômico popular do cineasta e sobre como o conceito de cinema popular no Brasil se alterou ao longo das décadas supramencionadas, apresentamos a seguir uma compilação de críticas negativas publicadas na imprensa da época sobre os filmes mazzaropianos para demonstrar que a reprovação por parte dos críticos especializados acompanhou Mazzaropi por toda sua carreira.

2.3 Mazzaropi: O antcinema brasileiro

Os sucessos de bilheteria e a legião de admiradores pelo Brasil não foram garantia de uma boa aceitação de sua filmografia pela crítica especializada de cinema no Brasil. Apesar do encantamento inicial dos críticos com a performance cômica de Mazzaropi, as avaliações endurecem à medida que o cineasta consolidava seu império cinematográfico.

Nos primeiros anos de atuação no cinema, as publicações exaltavam a comicidade do ator e sua sagacidade em representar o caipira em meio à saga

brasileira pela modernização e pelo desenvolvimento econômico do país. O Jornal Correio Paulistano (1952) teceu comentários elogiosos a Mazzaropi ao longo do ano de 1952, classificando-o como impagável e inclusive comparando-o ao consagrado comediante mexicano Cantinflas. Com o título “A comédia que venceu no primeiro dia”, o mesmo Correio Paulistano publica em 11 de julho do referido ano uma matéria que reunia as críticas feitas por especialistas sobre a estreia de “Sai da Frente”, o primeiro filme de Mazzaropi:

O lançamento no dia 23 em São Paulo de Sai da Frente, primeira comédia da Vera Cruz, constituiu um autêntico sucesso. Ele superou mesmo a expectativa dos setores cinematográficos pela aceitação inédita do público, que riu, riu muito. Mazzaropi às voltas com pequenos problemas de um chofer de caminhão em uma praça de São Paulo a que se deve o sucesso desta primeira comédia da Vera Cruz. Descrevemos as palavras dos críticos: Flávio Tambellini colunista especializado do Diário da Noite por exemplo afirma “o público ri. As cenas têm vivacidade e ação”. N.G, da Folha da Manhã, declara no autêntico e autorizado depoimento: “O outro mérito de Sai da Frente repousa na interpretação de Mazzaropi. Sua estreia no cinema - podemos afirmar com segurança - marca o nascimento de um cômico extraordinário” e diz mais adiante esse crítico “o popular ator de rádio conseguiu impor-se, não resta dúvida, tendo agora todas as possibilidades que o cinema poderá lhe oferecer”. Luiz Giovaninni declara em sua coluna em O Tempo: “a linha diretiva imprimida pela direção, ao desempenho de Mazzaropi, absolutamente diferente daquele que o público está acostumado a ver na televisão, valorizou sobremaneira o artista, como referência a fotografia, o ponto mais alto do filme”. Citando apenas mais uma opinião crítica, assinalamos o depoimento de José Damião, de A Época: “um filme bem brasileiro que reflete a realidade nossa encontrando no público comunicação pronta. Não exageramos. O ator Mazzaropi tem diante de si uma personagem cujas possibilidades cômicas podem se tornar famosas no cinema.” (CORREIO PAULISTANO, 1952, p. 6)⁶¹

Outras publicações deste mesmo periódico, ao analisarem a performance de Mazzaropi em seu segundo filme pela Companhia Vera Cruz "Nadando em

⁶¹ Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=13060&Pesq=mazzaropi Acesso em: 13.11.2019

dinheiro", o classificavam novamente como impagável e surpreendente cômico. Em 20 de maio de 1953, um editorial do Correio Paulistano na coluna "Notas e comentários" defende a produção de películas cômicas pelos cineastas brasileiros e argumenta que a utilização do riso nas produções cinematográficas é sempre atual, já que rir é algo inerente ao ser humano, além de garantir grandes resultados mercantis a exemplo das comédias realizadas pelos americanos Bud Abbott e Lou Costello⁶² e pelo britânico Charles Chaplin⁶³. O editorial sugere que o cinema nacional deve dedicar-se mais aos filmes cômicos já que os únicos que se propõem a trabalhar dentro dessa abordagem são Mazzaropi e Oscarito⁶⁴:

De modo cabe aqui, perfeitamente, uma sugestão aos nossos produtores, no sentido de que explorem também o filão dos filmes cômicos, já que o cinema nacional reúne agora possibilidades que o credenciam a um grande desenvolvimento. A matéria-prima está à mão: sem esquecer Oscarito, Procópio, Mazzaropi, já citados no início, temos Genésio, Arrelia e muitos outros. O filme cômico apresenta a vantagem de ser sempre atual. Atual, porque ele

⁶² Abbott e Costello foi uma dupla cômica estadunidense, celebrizada internacionalmente pelas performances humorísticas no cinema e televisão. Bud Abbott era de uma família de artistas circenses e de vaudeville, enquanto Lou Costello já havia trabalhado como dublê em filmes como os de Laurel & Hardy (1927) e outros nos anos 1920. A performance mais conhecida da dupla era a brincadeira com a frase "Who's on First?" ("Quem está na primeira base?"). O comediante brasileiro José Vasconcellos fez uma versão "Quem é o lateral?", mudando o texto de baseball para futebol), utilizada mais recentemente no filme *Rain Man* como um mecanismo de defesa do personagem autista interpretado por Dustin Hoffman. Costello é quem dizia as piadas, enquanto Abbott as preparava (ele era o que é conhecido no meio artístico brasileiro como o ator-escada). Apesar disso, quando foram lançados no cinema como uma dupla, o Estúdio que os contratou preferiu colocar o nome de Abbott em primeiro lugar, Abbott e Costello, o que desagradou seu parceiro.

⁶³ Charles Chaplin (1889-1977) foi um ator, dançarino, diretor e produtor inglês. Também conhecido por "Carlitos". Foi o mais famoso artista cinematográfico da era do cinema mudo. Ficou notabilizado por suas mímicas e comédias do gênero pastelão. O personagem que mais marcou sua carreira foi "O Vagabundo" (The Tramp), um andarilho pobretão com as maneiras refinadas e a dignidade de um cavalheiro, vestido com um casaco esgarçado, calças e sapatos desgastados e mais largos que o seu número, um chapéu coco, uma bengala e seu marcante bigode.

⁶⁴ Oscarito, pseudônimo de Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz (1906 - 1970) foi um ator hispano-brasileiro, considerado um dos mais populares cômicos do Brasil. Ficou famoso pela dupla que fez com Grande Otelo, em comédias dirigidas por Carlos Manga e Watson Macedo. Nasceu em uma família circense, vindo para o Brasil com um ano de idade, mas somente naturalizou-se em 1949. Estreou no circo aos cinco anos de idade, e ali aprendeu a tocar violino, sendo ainda palhaço, trapezista, acrobata e ator. Estreou no teatro de revista em 1932, na peça *Calma, Gegê*, que satirizava o ditador Getúlio Vargas, de quem se tornaria amigo. No cinema, estreou em *Noites Cariocas*, de 1935, embora tenha figurado num filme anterior, e foi nessa arte que ganhou enorme popularidade no país. Fez parceria com Grande Otelo em diversos filmes de chanchada. Seu nome, no Brasil, era paralelo para os maiores humoristas do cinema, como Charles Chaplin ou Cantinflas.

provoca o riso, e o riso, como já dizia Rabelais, é próprio do homem. (CORREIO PAULISTANO, 1953, p.4)⁶⁵

Os filmes de verve cômica começaram a atrair milhares de pessoas às salas de cinema, despertando a atenção da mídia para este fenômeno. Em 1954, o colunista Walter Rocha, em uma crítica para o jornal Correio Paulistano, analisa a performance de Mazzaropi no filme Chofer de Praça:

Mesmo Mazzaropi, que sempre atuou como quis na maioria de seus filmes e nunca revelou qualidades de ator, parece demonstrar que, bem conduzido, pode realizar bons trabalhos. Contido em seus arroubos careteiros e respondendo melhor às solicitações de uma direção inteligente e capaz, o antigo comediante circense mostrou qualidades de intérprete expressos não apenas nas sequências cômicas, mas que também se entremostam nas situações sentimentais, por ocasião do conflito emocional com o filho (ROCHA, 1954, p.10).

Em 1955, Rocha volta a escrever sobre a atuação de Mazzaropi no filme "A Carrocinha", elogiando-o como engraçado e divertido.⁶⁶ Sobre a contratação do ator para interpretar o filme Gato de Madame, o Correio Paulistano (1955) publica: "Em cada nova produção que intervém, Mazzaropi põe em relevo suas qualidades, conquistando enorme popularidade, que o consagra como grande preferido do público brasileiro".⁶⁷

Conforme exposto, as críticas aqui apresentadas analisam apenas a atuação de Mazzaropi e não outros aspectos. Algumas avaliações como a de Rocha (1954) chegam a condicionar os bons resultados da performance do ator ao trabalho feito pelo diretor do filme, sem citar quem dirigiu. De toda forma, as avaliações

⁶⁵ Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=15992&Pesq=mazzaropi> Acesso em 13.11.2019

⁶⁶ Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=19230&Pesq=mazzaropi> Acesso em 20.11.2019

⁶⁷ Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=19230&Pesq=mazzaropi> Acesso em 20.11.2019

apresentadas até aqui podem ser consideradas como elogiosas. Contudo, a boa relação de Mazzaropi com a crítica especializada brasileira dura pouco e parece mudar quando ele decide fundar sua própria produtora, a PAM Filmes, em 1958, passando a acumular as funções de ator, diretor, produtor e administrador do complexo cinematográfico. Neste sentido:

O maior preconceito em relação a Mazzaropi era o fato dele ser independente. Ninguém gostava do fato dele ser independente. Isso ocorria não só no Brasil, ocorria também em relação a Chaplin, a Fellini. [Os críticos pensavam] Agora ele escreve, pinta, dirige, filme, atua, faz música, etc. (MARQUES, 2014, s/p)⁶⁸

Sobre a estreia de Jeca Tatu em 1959, a segunda produção da PAM e um dos mais consagrados filmes de Mazzaropi, que se estima ter sido visto por 8 milhões de espectadores, o fotógrafo e crítico de cinema Benedito Junqueira Duarte declara à Folha de São Paulo que "O Jeca de Mazzaropi não faz diferença desses jecas estilizados, em verdade, um símbolo não funcional, representa o caipira paulista, sem realismo nem expressão" (DUARTE, 1961, s/p).

Em 1963, Bernardet afirmou que os filmes de Mazzaropi funcionam como calmantes e que o cineasta era a perfeita expressão do conformismo. (BERNARDET, 1963, pg 77). Ainda afirma que:

Quer seja neste Chico Fumaça, de 1958, agora reprisado, quer seja no seu último filme, Casa Pequeninina (sic), o esquema do enredo é o mesmo: Mazzaropi, homem do povo, pobre, encontra-se, por um motivo qualquer, envolvido numa história que o mistura à gente rica, à gente de outra sociedade. Não entende bem do que lhe acontece; aproveita quando pode. E, no fim, volta à sua vida sossegada de antes (BERNARDET, 1963, p. 77).

Sobre os filmes de Mazzaropi em exibição nos cinemas, Caio Scheiby declara à Folha de São Paulo:

⁶⁸ Claudio Marques. Entrevista concedida a série "Mazzaropi: uma série de causos". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3533367/> Acesso em 30.11.2019

O público do Art Palácio se diverte com a fita de uma maneira bastante melancólica, rindo sem razão e completamente sem saber porquê. Talvez para não ir para casa com a sensação de ter desperdiçado totalmente o dinheirinho que deixou na bilheteria (SCHEIBY, 1964, s/p)⁶⁹

Nos anos iniciais da década de 1960, a filmografia mazzaropiana foi considerada conformista e repetitiva. A partir do golpe militar, instaurado no Brasil em 1964, o tom dos críticos se tornou ainda mais duro. Celso Sabadin (2017) afirma que as mudanças políticas e sociais ocorridas no Brasil após 1964 fizeram com que os críticos exigissem ainda mais dos produtores de cultura. Por isso os mais variados setores das artes e da intelectualidade brasileiras propõem uma atuação cultural cada vez mais engajada politicamente:

Assim, eminentemente urbano e politizado, parte do jornalismo cinematográfico brasileiro faz acentuar, após o golpe de março de 1964, e principalmente após a instalação do Ato Institucional no. 5, de 13 de dezembro de 1968, o tom das críticas disparadas contra a alegada alienação dos filmes de Mazzaropi. Enquanto parte da intelectualidade e dos representantes da classe artística brasileiras engajava-se na luta contra a ditadura, os filmes de Mazzaropi permaneciam o mesmo “calmante” de sempre, para usar a expressão de Bernardet. (SABADIN, 2017, p.65)

Sabadin (2017, p.69) reitera que se antes do golpe de 1964 a crítica já cobrava dos filmes de Mazzaropi uma postura mais sintonizada com o atual momento político brasileiro, instalada a ditadura a cobrança da imprensa especializada passou a assumir tons mais ríspidos, mesmo porque não houve alterações nem no estilo nem no conteúdo dos filmes do cineasta, nos anos pós-golpe.

Podemos notar esse endurecimento da crítica em Ignácio de Loyola, um dos críticos mais agressivos da obra de Mazzaropi que não poupa palavras ao analisar a filmografia do cineasta, o classificando inclusive como o “anticinema brasileiro”. Ele

⁶⁹ SCHEIBY, Caio. Folha de São Paulo. 07/02/1964

admite que anteriormente chegou a considerar os filmes mazzaropianos como aceitáveis e dignos de um público cativo mas, em um artigo publicado no jornal Última Hora em 4 de fevereiro de 1965, sobre o filme "Meu Japão Brasileiro", critica duramente o artista paulista por não representar em suas produções as mudanças que ocorriam na sociedade brasileira com a consolidação e crescimento das cidades. O crítico também expressa um certo incômodo com o fato de Mazzaropi concentrar várias funções do fazer cinematográfico nele mesmo.

Não contávamos, todavia com a inexistência, em Mazzaropi, do fator **evolução**, natural no artista (caberia aqui uma discussão estéril, a fim de saber se Mazza é artista ou não. Deixemos pra lá!). Bitolado, **fora de época, ausente de tudo que se passa ao seu redor**, a Mazzaropi interessa apenas explorar e fomentar o gosto equívoco, não possuindo o cinema, para ele, **qualquer implicação cultural**. Infelizmente, Mazza está certo dentro do seu raciocínio que não é longo, ao contrário. **Primarismo** ainda faz dinheiro. E é incompreensível que homens de talento (?) defendam e estimulem este tipo de atitude. Julgando-se gênio incompreendido, **Mazza escreve, dirige, produz, canta e procura cercar-se sempre de gente com nível mais baixo que o dele na realização de suas películas**. Daí tudo descambar para o fundo. Fosse homem de visão, teria ao seu redor uma equipe (os melhores comediantes da televisão utilizam o processo de equipe, hoje em dia; sistema que provou seu funcionamento) para escrever, produzir, dirigir... Eu diria que Meu Japão Brasileiro é um atentado. Contra o nível que nosso cinema (Icsey, excelente fotógrafo, esmagado, produz imagens que lembram a Metro, em 1946), contra o **progresso da forma, do entrecho, da interpretação**. Dentro do seu **primarismo, do seu analfabetismo cinematográfico, Mazzaropi contribui para o retrocesso do cinema**. Para o retrocesso cultural das platéias. Ele é o **anticinema brasileiro**, no ano de 1965. **É a cartilha de tudo que não se deve fazer**. Fita ótima para ser mostrada em seminários, universidades, cursos e se afirmar: cinema é o oposto disso tudo. Mesmo como diversão, Meu Japão Brasileiro (será que a colônia nipônica percebeu que o Mazza, passa o tempo todo a gozá-la?) é absolutamente paupérrimo. Falta imaginação, tudo é óbvio, chavão, lugar comum, chatice. Um amontoado de planos narcisistas do mau cômico. Nada mais (LOYOLA, 1965, s/p - grifos nossos).⁷⁰

⁷⁰LOYOLA, Ignácio de. A Contribuição de Mazzaropi para o Retrocesso. Acervo Museu Mazzaropi. Disponível em<

José Carlos Avellar, no *Jornal do Brasil*, critica a ausência de técnica no filme “Um caipira em Bariloche”:

Da idéia de cinema aqui se assimilou apenas o que uma visão primitiva pode revelar: trata-se de um espetáculo registrado numa câmera de filmar e projetado numa sala escura. Em nenhum instante se deve procurar alguma informação no jeito de compor a imagem ou de fazer a montagem. O filme é apenas o veículo onde se encontra impressa, sem muito cuidado, uma encenação semi amadorística apoiada em palavras (AVELLAR, 1973, s/p).

Sérvulo Siqueira, em crítica para o *Jornal O Globo* sobre a película “Jecão, um fofoqueiro no céu”, coloca seu “bonequinho”⁷¹ se levantando da cadeira, o que significa, segundo critérios do periódico, a pior das avaliações possíveis para um filme. Siqueira classifica os filmes de Mazzaropi como propulsores de uma falsa ideia de felicidade na zona rural:

O Jecão de Mazzaropi é a antítese do Zé do Caixão de José Mojica Marins. Enquanto o estranho personagem papa defunto exorciza demônios da fantasia popular, o simplório jeca de Taubaté representa **a summa do obscurantismo contido nestas credices ou então talvez se alimente delas com pretexto para o seu discurso de conservantismo e inação**. O que está por trás de Mazzaropi, do seu humor misógino, preconceituoso é **o imobilismo das velhas estruturas sociais. O caipira feliz é mito de que o êxodo rural se encarrega de desmentir**. Mas não somente de importações vive a mitologia arquetípica do Jeca de Mazzaropi. Seu produto embora estruturado em termos redundantes e convencionais, necessita permanentemente de novo da inspiração urbana... Amácio Mazzaropi envergando um smoking, ensaiava velhos brocados e

<https://museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/a-contribuicao-de-mazzaropi-para-o-retrocesso/>>

Acesso em 20.11.2019

⁷¹ Bonequinho é o nome pelo qual ficou conhecido o editorial de cinema *O Bonequinho Viu* do jornal *O Globo*. Ficou assim conhecido devido à ilustração simples na introdução da coluna, em quadrinhos, em que um boneco palito expressa a sensação de assistir aos filmes em exibição. Ora ele ovaciona, ora aplaude, cochila ou abandona a sessão. Publicado desde 21 de junho de 1938, quando apareceu na edição das 17 horas, o bonequinho tem grande influência sobre os cinéfilos, que tomam a crítica da coluna como base de suas escolhas. No Rio de Janeiro, foi muito comum o uso da expressão “*aplaudido de pé pelo bonequinho*” para referir-se a bons filmes.

festejava antecipadamente mais um sucesso da sua carreira de explorador da boa fé do povo (SIQUEIRA, 1977, s/p - grifos nossos)⁷²

No Jornal do Brasil, as críticas seguem impiedosas sobre “Jecão, um fofoqueiro no céu”. Além de criticar os filmes até então produzidos, Miriam Alencar contesta as razões do sucesso comercial de Mazzaropi e o reduz a um simples comerciante e não um cineasta:

A variação é mínima ou quase inexistente. Jecão, um fofoqueiro no céu mostra o mesmo humor primário, os mesmos elementos cômicos dramáticos apelativos em que o bem sucedido produtor paulista se especializou e prosperou. O que acontece é que Amácio Mazzaropi é um grande comerciante, cineasta por acaso. Vende seu produto, o filme, como poderia vender batatas e ser bem sucedido. Conquistou um público certo, em círculos certos, no interior do Brasil, especialmente em São Paulo, e assim, **desprezando os aspectos culturais e, principalmente, desprezando a crítica**, produz seus filmes e os vende, já sabendo que seu é lucro garantido. Assim criou sua própria produtora, a PAM Filmes, e seus estúdios, mas excetuando o seus próprios filmes, Mazzaropi não mostrou, pelo que se sabe, maior preocupação pelo cinema brasileiro. Em outras instâncias fenômeno ele não é. (ALENCAR, 1977, s/p - grifos nossos)⁷³

Esgotadas as possibilidades de criticar a atuação, a técnica, os recursos estéticos, o roteiro, a escolha dos atores, a direção, a fotografia e a gestão do complexo cinematográfico de Mazzaropi, os analistas apontavam suas palavras para o público em uma tentativa de justificar o sucesso do cineasta pela falta de vivência e espírito crítico de seus espectadores. Para Bernardet (1963) o sucesso dos filmes mazzaropianos no estado de São Paulo se devia ao elevado grau de analfabetismo no campo. "Grande parte do público rural, quando assiste a um filme estrangeiro,

⁷² SIQUEIRA, Sérvulo. Amado pelo público, detestado pela crítica. Portal Funarte. Disponível em <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>> Acesso em 20.11.2019

⁷³ ALENCAR, Miriam. Amado pelo público, detestado pela crítica. Portal Funarte. Disponível em <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>> Acesso em 20.11.2019

não sabe ler as legendas. O filme brasileiro é, portanto, espetáculo predileto" (BERNARDET, 1963, pg 77).

Ao analisar essa afirmação, Sabadin (2017, p.64) destaca que Bernardet caracteriza o filme brasileiro como sendo a escolha do espectador das classes menos favorecidas não por uma questão estética ou até mesmo de identificação cultural, mas sim como uma espécie de única opção daquela camada da população.

Em 1978, o crítico Valério de Andrade, do jornal O Globo, apresentava o seu bonequinho dormindo no filme "Jeca e seu Filho Preto", também se posicionando no sentido de criticar a estética dos filmes e a performance dos atores e de tentar justificar o êxito de Mazzaropi no gosto menos exigente de seu público:

Há anos e anos, filme após o filme, Mazzaropi **vem se repetindo sem se renovar**. O sucesso de bilheteria de seu cinema caipira, escudado na figura desajeitado do Jeca que tomou emprestado à Monteiro Lobato, e esqueceu de devolver, tem assegurado uma singular tranquilidade no nosso tumultuado meio de campo cinematográfico. A não ser a introdução do colorido, adotado nos últimos anos, os filmes de Mazzaropi **não revelam qualquer, por menor que seja, progresso cinematográfico**. O fato de cultivar um cinema **ingênuo, censura livre**, não impede a existência de uma produção mais cuidada ou de um elenco menos inexpressivo. Apesar do faturamento bilionário de suas fitas, Mazzaropi, adotando a sagacidade caipira do seu personagem, recusa-se terminantemente a **eleva o padrão técnico artístico**. Habitualmente, pelo título já se conhece a trama humorística das aventuras de Mazzaropi. O público entra no cinema sabendo que o Jeca, casado com uma branca, teve, não se sabe bem como, um filho preto. Também não será difícil deduzir que o rapaz se apaixonará por uma moça branca e rica. A partir deste conflito racista, tratado caricaturalmente por Mazzaropi, é fácil imaginar as peripécias travadas entre o caipira vivaldino e o fazendeiro autoritário. Apesar do primarismo de seu cinema, é inegável que, ainda hoje, o **tipo método popularizado por Massaroppi tem trânsito livre, não só junto a gurizada, mas também em relação a plateias menos exigentes**. (ANDRADE, 1978, s/p - grifos nossos)⁷⁴

⁷⁴ ANDRADE, Valério de. Amado pelo público, detestado pela crítica. Portal Funarte. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>>. Acesso em 20.11.2019

Ely Azeredo (1975) critica o cineasta e diz que ele não se importa com as mudanças da sociedade brasileira. Também argumenta que a ingenuidade do público mazzaropiano garante o sucesso nas bilheterias:

Pratica, a exemplo do Jeca Tatu lobatiano, uma teimosia quase filosófica. Entra Cinema Novo, chega e passa a euforia do underground, malha-se a chanchada e desenterra-se a dita, cai o Poder Civil, nasce e amadurece a Revolução e Mazzaropi não toma conhecimento. O público a que Mazzaropi se dirige cauciona sua imutabilidade (AZEREDO, 1975, s/p.)⁷⁵

A seção de cinema do Jornal da República divulga a estreia do filme “A Banda das Velhas Virgens”, em 4 de setembro de 1979, da seguinte forma: “Escrito, dirigido e interpretado pelo insistente Amácio Mazzaropi, com o mesmo conformismo de sempre” (JORNAL DA REPÚBLICA, 1979, p.12).

A crítica escrita por Luciano Ramos, em 3 de setembro de 1979, no Jornal da República, traz indícios de um certo incômodo com o fato de que Mazzaropi escrevia, dirigia e interpretava seus filmes. A matéria tinha como título “A semana da Pátria anuncia: Mazzaropi e James Bond - As estreias do cinema são tão indigentes que até o Buck Rogers⁷⁶ que chegou à tela é uma caricatura do velho herói (RAMOS, 1979, p.16)”. O filme “A Banda das Velhas Virgens”, referenciado no texto abaixo, registrou uma bilheteria de 2.345.553 espectadores de acordo com a Embrafilmes, e mesmo assim, foi duramente criticado:

A semana da Pátria tem um efeito devastador sobre a programação de cinema. A perspectiva dos feriados atrai estréias sempre desanimadoras. É momento em que o **moralismo simplório e profundamente conservador** de Mazzaropi se encontra com a pornografia pretensamente sofisticada de Jean Garret. Em A Banda das Velhas Virgens, Mazzaropi escolhe como tema uma turma de

⁷⁵ AZEREDO, Ely. Jornal do Brasil. Ed. 11.04.1975

⁷⁶ Buck Rogers é um personagem de histórias em quadrinhos, criado em 1928 como Anthony Rogers, herói de duas novelas de Philip Francis Nowlan publicadas na revista *Amazing Stories*. Rogers tornou-se mais conhecido por uma duradoura série de tiras de aventura publicadas em jornais. Ele também estrelou um seriado cinematográfico, duas séries de televisão, um jogo de computador e muitos outros formatos de mídia.

beatas que tenta recuperar um santo roubado da igreja. Escrito, dirigido e interpretado por ele, **com o mesmo conformismo de sempre**. (RAMOS, 1979, p.16)⁷⁷

O Jornal da República, além de críticas cinematográficas, oferecia também ao leitor uma coluna de página inteira sobre a programação cultural de São Paulo, trazendo informações sobre cinemas, teatros, livros, bares e shows. Os itinerários eram divididos conforme perfis estereotipados dos leitores. Havia o leitor “Patriota convicto” (nacionalista), “Jet-left” (simpático aos ideais dos partidos de esquerda), “Populista redivivo” (adeptos às políticas populistas e às formas de lazer despretensiosas, populares e massivas), “Anarco triunfalista” (não adeptos às regras sociais).

O filme “A Banda das Velhas Virgens” lançado em 1979 por Amácio Mazzaropi foi incorporado na programação voltada para o “Populista redivivo”. A película foi citada com hostilidade na edição do dia 7 de setembro de 1979. Com o título “Cerveja, Futebol e Palavrão”, a coluna trazia:

Bah! Não tem nada que preste nos cinemas. O que mais se aproxima das **massas** é a Banda das Velhas Virgens, do Mazzaropi. Está no Art Palácio, Paissandu e numa batelada de cinemas. Talvez seja melhor escutar pelo rádio o jogo do Grêmio ou ver o jogão do Corinthians versus Portuguesa no Pacaembu. Veste sua bermuda, compra um chapeuzinho do timão, calça as sandálias compradas em Novo Hamburgo e leva bastante dinheiro **para tomar cerveja** com o **povão** no intervalo. **Grite palavrões** (JORNAL DA REPÚBLICA, 1979, p.14 - grifos nossos)

Pelas palavras negritadas, percebe-se que o leitor “populista redivivo” é tratado pelos redatores do jornal de forma extremamente preconceituosa. O entusiasta dos filmes de Mazzaropi ou de jogos de futebol é considerado como alguém que se contenta com pouco, um aculturado, que vai ao estádio para gritar

⁷⁷ Jornal da República. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=194018&PagFis=128&Pesq=MAZZAROP> Acesso em 19.11.2019

palavras de baixo calão. O indivíduo “populista redivivo” é apenas parte de uma grande massa, alguém sem identidade ou vontade própria.

Ainda sobre a "Banda das Velhas Virgens", Rubens Ewald Filho publica no O Estado de São Paulo pensamento similar:

Quem viu um filme do Mazzaropi já viu todos. São sempre rodados nos estúdios do ator em Taubaté (um campo técnico que absolutamente ele nunca utilizou para produzir outros filmes), com som direto (que como sempre falha em externas), cenografia espantosamente ruim (a cena do baile da Princesa Isabel é uma catástrofe), um inevitável número musical (desta vez fazendo a estética da pobreza) e uma trilha musical de taquara rachada. O roteiro é muito fraco, ainda com ranço de teatro mambembe. Está chegando o momento em que Mazzaropi precisa se renovar, ou acabar como uma decadente peça de museu (EWALD, 1979 in SABADIN, 2017).

Renato Silveira (1980) dizia que o cinema de Mazzaropi concretizava o projeto do governo federal de fazer com que o público não reflita sobre o conteúdo dos produtos culturais⁷⁸. Sobre isso, Mazzaropi já havia emitido sua opinião anos antes ao jornal Agora:

Mas mesmo que eu tivesse todo o capital para comprar tudo que é necessário, ainda seria preciso mudar a mentalidade dos intelectuais do Brasil. É preciso acabar com esse negócio que cinema tem que transmitir mensagem, tem que educar o povo. Nós não somos escola... eu tenho é que fazer rir. Eu não tenho nada com esse problema de mensagem pra cá, mensagem pra lá. Educar o povo é problema do Ministério da Educação, não é comigo. (MAZZAROPI, 1971, s/p)⁷⁹

Em diversas ocasiões Mazzaropi se mostrou excessivamente desgostoso com as críticas recebidas. Em 1971, declarou “O crítico é uma pessoa. E no Brasil há 120 milhões de pessoas” (MAZZAROPI, 1971).⁸⁰ Ele apontava a representação da cultura popular como a razão para as avaliações negativas.

⁷⁸ Renato Silveira, Arte em Revista, nº3, 1980

⁷⁹ Em entrevista ao jornal Agora de 27/02/1971

⁸⁰ idem

Ary Toledo (2014)⁸¹ parece confirmar a justificativa de Mazzaropi quando ressalta que os primeiros personagens interpretados pelo cineasta nas companhias Vera Cruz, Fama Filmes, Brasil Filmes e Cinelândia/Cinedistri eram protagonistas urbanos. "Não eram personagens telúricos, caipiras, não tinham aquele sabor do Cornélio Pires, do Genésio Arruda, que foi o antecessor de Mazzaropi (2014, s/p)". Importante ressaltar que no início da década de 1950, quando Amácio trabalhava para essas companhias, as avaliações dos críticos eram majoritariamente positivas.

Mazzaropi, que publicamente se declarava como um caipira, dizia que a compensação das pesadas críticas vinha da boa recepção do público e das bilheterias:

Tem hora que eu penso, em vez de trabalhar tanto para ser xingado, podia botar meu dinheiro a juros e viver na moleza, ganhando até fama de homem caridoso. Mais pode deixar falar. Eu tenho o povo do meu lado e não sei quem é que eles têm do lado deles... Em todo lugar do mundo, arte popular é valorizada, o povo é o último juiz da arte. Por que há de ser diferente no Brasil? Por que só nós é que devemos ter vergonha de fazer arte popular? O Gordo e o Magro por acaso fizeram filmes de arte? (MAZZAROPI, 1970, p.106)

Em entrevista à Revista Veja, Mazzaropi se mostra também amargurado e se declara como alguém comprometido com o cinema brasileiro e com a diversão da sociedade:

Conte minha verdadeira história, a história de um cara que sempre acreditou no cinema nacional e que, mais cedo do que todos pensam, pode 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. (MAZZAROPI in VEJA, 1970, s/p)

⁸¹ Ary Toledo. Entrevista concedida a série "Mazzaropi: uma série de causos". Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3533367/> Acesso em 30.11.2019

Símbolo não funcional, fora de época, sem nenhuma relevância cultural, contra o progresso da forma e da interpretação, retrocesso do cinema, anticinema brasileiro, conformismo do caipira, falta de progresso cinematográfico. Essas são algumas das expressões contidas nas críticas aqui mencionadas que podem apontar caminhos para que possamos compreender o descontentamento da crítica com a obra de Mazzaropi. Sabadin (2017, p.63) corrobora com essa análise e diz que as críticas centradas na obra, no filme, invariavelmente classificavam os produtos audiovisuais mazzaropianos como demasiadamente simplórios, repetitivos, alienados ou simplesmente de baixa qualidade tanto técnica como dramaturgicamente.

Reunindo as análises dos críticos especializados, podemos constatar um comprometimento destes com a inovação nacional nos aspectos não só tecnológicos, como sociais e artísticos. Mazzaropi, durante sua jornada cinematográfica e principalmente após a fundação da PAM Filmes em 1958, é duramente acusado de ser repetitivo, sem criatividade e descomprometido com o progresso do cinema nacional, mesmo sendo o único cineasta no país a possuir seu próprio parque cinematográfico com equipamentos modernos.

Paulo Moreira Leite (1977) escreveu um artigo para o Jornal Folha de São Paulo intitulado "Hollywood Caipira", no qual destacou alguns feitos de Mazzaropi como a grande bilheteria alcançada com os filmes Jeca Macumbeiro e Jeca contra o capeta⁸², o alvoroço afetuoso do público quando se encontrava com o artista, o convite para que ele produzisse filmes de outros cineastas, a ausência de prejuízos na PAM Filmes e o fato de possuir, à época, o melhor equipamento do cinema nacional.⁸³

⁸² Jeca Macumbero registrou 2 milhões, 530 mil e 306 espectadores com um ano de exibição em 1975, mais de seis vezes o público de Amarcord de Federico Fellini. Dois por cento da população do Brasil em um único filme.

⁸³ LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood Caipira. Acervo Museu Mazzaropi. Disponível em: <<https://museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/a-hollywood-caipira/>>. Acesso em 22.11.2019

Moreira Leite foi um dos poucos que avaliaram positivamente o trabalho de Mazzaropi como podemos notar pelas críticas aqui trazidas. Abreu (1982, p.41) afirma que na pauta dos críticos estava frequentemente a inércia de Mazzaropi em relação aos filmes, ao cinema brasileiro e à vida do país. Ele destaca que a trajetória do artista, principalmente na década de 1950, coincide com o processo de desenvolvimento urbano do Brasil que contempla a modernização, industrialização e crescimento econômico. Este processo tinha como invólucro o chamado desenvolvimentismo - perspectiva ideológica que significava queimar etapas para construir uma sociedade desenvolvida, negando assim tudo o que tivesse aura de atrasado.

Grande parte da obra mazzaropiana conviveu também com a euforia da crítica especializada com o Cinema Novo, principal movimento cinematográfico da década de 1960 que propunha a produção de filmes engajados politicamente e que mostrassem os problemas que atingiam grande parte da sociedade brasileira, como a desigualdade social, a fome, o desemprego, a angústia urbana. A linguagem cinematográfica adotada pelos cinemanovistas excluía o cômico e o enredo era desenvolvido por meio de ironias, indiretas e muitas vezes, mensagens subliminares não compreensíveis ao grande público. Já na década de 1970, o Cinema da Boca do Lixo paulista, que inclui os filmes da pornochanchada, despertaram a atenção da crítica especializada devido ao sucesso junto ao público.

Avaliaremos se a obra mazzaropiana estava realmente deslocada na historiografia do cinema brasileiro e ainda se o uso da comicidade nos filmes pode ter sido um obstáculo para que os avaliadores de suas películas percebessem mensagens políticas neles contidas. A seguir, iniciaremos a análise de nosso *corpus*.

CAPÍTULO 3 - SAI DA FRENTE: ESTETICISTAS E CRÍTICOS HISTÓRICOS NA ANÁLISE DO CINEMA BRASILEIRO

O filme *Sai da Frente*, lançado em 1952, é o primeiro filme protagonizado por Amácio Mazzaropi no cinema. Com uma hora e dezessete minutos de duração, a película conta a história de Isidoro Colepícola, um atrapalhado dono de caminhão que mora na cidade de São Paulo e realiza serviços de transporte de cargas. Isidoro é contratado por personagens peculiares para transportar desde móveis até materiais de circo, incluindo animais e um inusitado homem-macaco. Durante os transportes de cargas, que ocorrem entre São Paulo e Santos, o protagonista se envolve em uma série de confusões, as quais iremos abordar durante a análise.

O personagem principal é um homem simples, que mora no subúrbio da capital paulista, é casado com Maria, tem uma filhinha chamada Tita e uma cadela batizada de Clarinha. Isidoro reside em um prédio com intensa aglomeração de pessoas e é alvo de críticas de seus vizinhos devido ao barulho que seu velho caminhão, Anastácio, faz todos os dias quando o proprietário o liga para sair para trabalhar. Dividem o papel de protagonista com Isidoro, o caminhão Anastácio e o fiel cachorro Duque, que acompanha o caminhoneiro em todas as suas viagens.

Apresentada a sinopse da obra, passamos a analisá-la a partir das categorias do Circuito de cultura (JOHNSON, 2014), que envolvem a produção, filme, leituras e culturas vividas. Importante ressaltar que essas categorias serão analisadas de forma simultânea, já que são interdependentes. O objetivo é, por meio desta análise concomitante, entender como a crítica especializada recepcionou o filme que marca a estreia de Mazzaropi no cinema. Embora o material de recepção se encaixe na categoria de leitura, as outras três categorias também serão analisadas pois podem fornecer elementos que auxiliem na compreensão do

conteúdo dos textos publicados na imprensa da época sobre o cinema mazzaropiano.

3.1 O contexto de produção de Sai da Frente: Hollywood é aqui

Iniciaremos, portanto, com a investigação do contexto produtivo, refletindo sobre a produção de Sai da Frente pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que como já destacamos no capítulo um desta pesquisa, se negava a reproduzir as comédias chanchadescas de outras companhias como a Atlântida, primando por reproduzir o cinema clássico praticado principalmente nos Estados Unidos e marcado pelo *star system* (filmes protagonizados por grandes estrelas) e pela manutenção de grandes estúdios.

A companhia, fundada em 1949 por Franco Zampari⁸⁴ e Francisco Matarazzo Sobrinho⁸⁵, tinha como slogan "Do planalto abençoado para as telas do mundo", lema este que refletia o objetivo de internacionalizar o cinema brasileiro. Como identificado por Bernardet (2009), os empresários de cinema no país tinham três caminhos a seguir: a) mimetizar a produção estrangeira, b) espelhar-se nas técnicas internacionais mas acrescentar aos filmes aspectos inerentes ao contexto sociocultural brasileiro ou c) criar estilos e técnicas de produção genuinamente brasileiros. A Vera Cruz optou pela primeira alternativa, exaltando-a, inclusive em seu bordão. Maciel destaca que "Assim surge a Vera Cruz: negando o cinema até então produzido no país (cujo maior expoente era a chanchada)" (MACIEL, 2008, p.39).

⁸⁴ Franco Zampari (Nápoles, 10 de setembro de 1898 — São Paulo, 14 de setembro de 1966) foi um empresário e produtor teatral italiano radicado no Brasil. Fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em São Paulo foi o responsável pela explosão do teatro e do cinema.

⁸⁵ Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo (São Paulo, 20 de fevereiro de 1898 — São Paulo, 16 de abril de 1977), foi um industrial, mecenas e político ítalo-brasileiro. Filho de Andrea Matarazzo e sobrinho do conde Francesco Matarazzo. Foi diretor de empresas de diversos ramos em São Paulo e foi grande incentivador das artes plásticas. Fundou, em 1948 o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), sendo inaugurado no dia 8 de março de 1949, e em 1951 a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, entidade que presidiu até a data de sua morte. Foi também um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Maciel (2008, p.42) ressalta que a importação de tecnologia, equipamentos e de técnicos do exterior, além da contratação de experientes profissionais brasileiros do setor, era considerada um diferencial no nascente cinema industrial paulista.

Desse modo, para ilustrar em "Sai da Frente" o cotidiano de um trabalhador do subúrbio paulista nos moldes da técnica e estética praticadas nos estúdios hollywoodianos, a Vera Cruz contrata Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne para assinar a direção e o argumento da película.

Almeida, que também é responsável pelo roteiro de Sai da Frente, era um reconhecido dramaturgo brasileiro com intensa atividade criativa e administrativa no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Entre as atividades de destaque no TBC está a montagem do texto "A mulher do próximo" de sua autoria em 1948. Também escreve O Comício, com estreia em 1955, pela Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso; Moral em Concordata, estreada em 1956 pelo Teatro Maria Della Costa (TMDC) e para a companhia de Dercy Gonçalves escreve duas encomendas: Dona Violante Miranda, em 1958, e Os Marginalizados, em 1971. Seu texto Em Moeda Corrente do País, um dos poucos dramas, é levado à cena com sucesso pelo Teatro Cacilda Becker (TCB), em 1960, centrado sobre a corrupção que atinge um funcionário público.⁸⁶

Na Vera Cruz, ele dirige Ângela (1951) e os filmes Sai da Frente (1952), Nadando em Dinheiro (1952) e Candinho (1954), esses três protagonizados por Mazzaropi.

Abílio Pereira de Almeida ficou reconhecido na sociedade paulista pelas críticas à burguesia presentes em suas criações, sejam elas teatrais ou cinematográficas. Em suas obras, são enfocados temas como a incapacidade da elite agrária em administrar seus bens; abandono de costumes pela nova sociedade

⁸⁶ ABÍLIO Pereira de Almeida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa351618/abilio-pereira-de-almeida>>. Acesso em: 22 de Abr. 2020. Verbete da Enciclopédia.

industrial; atos de corrupção de políticos, entre outros. Segundo Yan Michalski (1989), Abílio é um:

autor polêmico, geralmente combatido pela crítica e bem-sucedido na bilheteria. Abílio escrevia quase sempre sobre a burguesia paulistana, da qual era um ilustre representante. Sua familiaridade com a sua própria classe social é um elemento-chave das suas comédias, sob forma de observações críticas pertinentes, pitorescas e comunicativas (MICHALSKI, 1989, s/p)⁸⁷.

Ao lado de Abílio, também atuou na direção e argumento de Sai da Frente o cineasta, ator e roteirista Tom Payne, que chegou a ser premiado com o Leão de Bronze, no Festival de Veneza (1953) e com o prêmio especial do senado de Berlim, no Festival de Berlim (1954) pela direção do filme *Sinhá Moça* (1953). Payne se faz diretor dentro da Vera Cruz, sendo que os filmes que dirige seguem as fórmulas do estilo hollywoodiano: narrativa linear e clara, gêneros demarcados, ação contínua e câmera onipresente.⁸⁸

Na parte técnica, atuaram na película aqui em análise o montador e editor inglês Oswald Hafenritcher, o técnico de som dinamarquês Erick Rasmussen e o cinegrafista inglês Nigel C. Huke, exaltados pela crítica brasileira da época:

Na certeza de que jamais poderia produzir filmes de nível internacional sem dispor de um moderníssimo equipamento técnico, a companhia adquiriu o mais moderno e mais completo equipamento sonoro até hoje exportado dos Estados Unidos pela RCA Victor (fábrica detentora de vários “Oscars” de Hollywood, e que foi diretamente transportado por via aérea da fábrica em New York para os estúdios da Vera Cruz em São Paulo, sem dúvida a maior carga até hoje transportada pelos ares entre as duas Américas, num total de oito toneladas. No que diz respeito à fotografia, a companhia dispõe também de um aparelhamento capaz de assegurar uma produção perfeita: Um equipamento completo por transparência (backprojection), uma truca (máquina especial para produzir efeitos ópticos fotográficos, três

⁸⁷ MICHALSKI, Yan. Abílio Pereira de Almeida. In: PEQUENA Enciclopédia do teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

⁸⁸ TOM Payne. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638085/tom-payne>>. Acesso em: 22 de Abr. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

dolies (dos quais um com braço de guindaste), duas câmaras “Mitchell” e uma “Super-Parvo”, todas completas e sonoras, uma câmara “Casmeflex” e uma “Emyo”, ambas simples e completas, além de máquinas fotográficas de todos os tipos. E isso para não falar de uma cabine elétrica de 350 KWA com corrente AC-DC, acrescidos de 300 KWA de corrente alternada, três geradores portáteis com uma força total de 40 KWA, dois dos quais de corrente contínua, além de uma grande quantidade de lâmpadas-arco e incandescentes. **Pouca utilidade, contudo teria todo esse equipamento, se não dispusesse (sic) a companhia da colaboração de técnicos já experimentados nos mais adiantados centros cinematográficos do mundo, tais como Osvald Hafenrichter (editor e montador inglês de renome internacional), Erick Rasmussen (técnico dinamarquês de som e gravação), Howard Randall (técnico americano de som e gravação), Michael Stoll (técnico inglês de microfone), Henry Chick Fowle (iluminador inglês), Nigel C. Huke (cameraman inglês), Jacques Dehenzelins (cameraman francês), Horace C. Fletcher (técnico inglês de maquilagem), Aldo Calvo (cenógrafo italiano), Adolfo Celi, Tomas Payne e John Waterhouse, diretores cinematográficos, o primeiro italiano e os dois últimos ingleses...É por contar com esse material humano e o equipamento técnico acima mencionado (sic), que a Vera Cruz acredita estar em condições de fazer cinema profissional e industrial na mais rigorosa acepção destes dois termos.**⁸⁹

A Vera Cruz contava, portanto, com todos os elementos necessários para garantir aos filmes brasileiros o sonhado padrão internacional: Abílio Pereira de Almeida, já celebrado e atuante no circuito intelectual burguês da época, e uma equipe de profissionais que já acumulava uma vasta bagagem profissional no estrangeiro. Para a companhia, essa era a receita ideal para evitar qualquer aproximação com o gênero da chanchada.

Catani (2018) ressalta que além da qualidade dos técnicos, como supramencionado, e do eficientíssimo departamento de publicidade, a Vera Cruz conta como trunfos os estúdios gigantescos e caros, baseados no modelo

⁸⁹ Folheto “Teatro Brasileiro de Comédia”. 1950, número 19 in MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. “Yes nós temos bananas”. Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. Campinas, SP : [296p.], 2008.

Hollywoodiano, e a importação dos melhores equipamentos disponíveis no mercado internacional.

Com sua extensa área, tomada por estúdios, camarins e refeitórios, o parque cinematográfico visava a produção de filmes em série, e em escala industrial, contribuindo para a industrialização do cinema no Brasil. A Vera Cruz procurou negar as chanchadas e apostou em dramas mais aprimorados como *Caiçara* (1950) e *O Cangaceiro* (1953).⁹⁰ Apesar de intencionar ser uma produtora de melodramas baseados na estética hollywoodiana, a Vera Cruz conseguia lucro por meio das comédias populares:

Para se ter uma ideia do rendimento dos filmes, o relatório “Resumo das Rendas” nos dá uma amostragem de cada filme produzido pela Vera Cruz. *Caiçara* (Celi, 1950), por exemplo, rendeu Cr\$ 2.394.781, 30 durante cinco anos em cartaz; *Terra é sempre terra* (Payne, 1951), quatro anos e nove meses em cartaz, rendeu Cr\$ 1.337.686, 60; *Angela* (Payne, 1951) quatro anos e cinco meses em cartaz, rendeu Cr\$ 1.644.939, 80. **Já o gênero de comédias populares - estreladas pelo comediante Amácio Mazaroppi - trouxe para a Vera Cruz rendas maiores e em prazos mais curtos. O filme *Candinho* (Almeida, 1952/53) durante dois anos em cartaz, rendeu Cr\$ 3.355.643, 70, *A Família Lero Lero* (Pieralisi, 1953) em dois anos e quatro meses em cartaz, rendeu Cr\$ 1.921.095, 20) . Liderando as rendas viria o *Cangaceiro* (Barreto, 1952) que durante dois anos e três meses havia rendido a cifra de Cr\$ 10.561.327, 20. Outro recorde de bilheteria seria o épico *Sinhá Moça* (Payne, 1952/53) Cr\$ 6.744.783, 90 durante dois anos e oito meses em cartaz. Havia também os grandes fracassos de bilheteria, como o filme *Na senda do crime* (Cerri, 1953), que durante um ano e nove meses havia rendido apenas Cr\$ 261.535, 70 (grifo nosso - MACIEL, 2008, p. 87-88).**

O grande complexo de estúdios e camarins, que tinha por objetivo produzir filmes em escala industrial, com qualidade técnica internacional e uma preocupação com a linguagem destinada ao público, encerrou seus trabalhos em regime de falência em 1954. Entre os fatores que levaram a empresa ao fim estão

⁹⁰ CURI, Luciano Marcos et al. *Caiçara: a lepra nos destinos femininos*. **Research, Society and Development**, v. 9, n. 11, p. e100291111268-e10029111268, 2020.

os custos de produção superiores a receita das bilheterias, falhas administrativas, concorrência desleal dos produtores e distribuidores estrangeiros e, principalmente, o lucro exorbitante das empresas distribuidoras que funcionavam como intermediárias entre o público e os produtores de filmes (CURI, PURA, DORES, SILVA, 2020, p. 6)

Além da marcante presença da Companhia Vera Cruz no início da década de 1950, também se faz necessário citar nesta pesquisa as companhias cinematográficas Maristela e Multifilmes, que assim como a Vera Cruz, decidiram praticar cinema em escala industrial por meio da construção de grandes estúdios, do sistema *star system* e da manutenção de um consagrado corpo de artistas e equipe técnica. A Companhia Maristela foi fundada na cidade de São Paulo em 1950 pelo empresário do ramo têxtil e de transportes Mário Boeris Audrá e administrada durante a maior parte de sua existência por seu filho, o produtor de cinema Mário Audrá Júnior.

Segundo Catani (2018, s/p), a companhia mantinha um grande estúdio em Jaçanã e um quadro fixo com uma centena e meia de funcionários. A equipe técnica era composta em sua maioria por estrangeiros já consagrados no exterior como o produtor Mario Civelli, os montadores espanhóis Mario del Rio e José Cañizares; o diretor de produção italiano Alberto Attili; os fotógrafos argentinos Mario Pagés e Juan, entre outros. A empresa segue em atividade até 1958, tendo produzido 14 longas metragens ao longo de sua história.

A Multifilmes também optou por iniciar as atividades cinematográficas de forma grandiosa. Anthony Assunção, vice-presidente de uma fábrica de montagem de automóveis, proprietário de um grande patrimônio imobiliário e de uma poderosa cadeia de lojas de eletrodomésticos, fundou a empresa cinematográfica em 1952 juntamente com o cineasta italiano Mario Civelli. Em julho de 1953, a companhia, também conhecida na época como a grande cidade do cinema, já contava com cerca de duzentos empregados, 25 edifícios e se gabava de ser a única empresa do

Brasil que dispunha de maquinário moderno para filmagens coloridas (CATANI, 2018, s/p). Encerra suas atividades em 1958 pois os recursos obtidos com as bilheterias não são suficientes para sustentar o custo da produção dos filmes.

Nota-se aqui que as três companhias cinematográficas, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes foram fundadas por empresários e industriais com alto poder aquisitivo. Galvão (1985) vislumbra um ponto importante sobre o desenvolvimento do cinema paulista no início da década de 1950 ao defender que a sétima arte se desenvolveu, de forma industrial, devido à elite burguesa paulista que necessitava de prestígio político. Para a autora, a Companhia Vera Cruz, por exemplo, é a manifestação de uma burguesia paulista suficientemente forte e amadurecida para poder dar-se ao luxo de financiar a produção de cultura. Neste sentido, Catani (2018) diz que a burguesia implementa uma produção cultural baseada em instituições, criando museus, escolas, teatros, ou seja, todo um equipamento para a difusão de cultura. Segundo o autor, o objetivo desse investimento seria a conquista de poder por meio da arte.

Rudá de Andrade (1973 *apud* CATANI 2018) corrobora com essa justificativa e afirma que por meio do fomento cultural, a burguesia paulista refina sua existência cercando-se de arte e cultura, sendo que a ausência dessa dimensão seria uma debilidade no aparato exterior da própria burguesia. Assim, o cinema é fundamental, já que "é a arte do século XX, a mais moderna" das artes e, além disso, é arte industrial" (ANDRADE, 1973 *apud* CATANI, 2018).

Assim, o contexto de produção de "Sai da Frente" envolve: o esforço pela consolidação de grandes estúdios no Brasil; a profissionalização da cadeia cinematográfica; a busca da burguesia por prestígio político por meio do fomento artístico e também o desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo, como exemplifica Catani:

Entre 1949 e 1953, criaram-se em São Paulo cerca de duas dezenas de companhias cinematográficas e produtoras de filmes. Mas a maioria não vai em frente, exceto três empreendimentos de vulto, a

Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, sustentados por grupos industriais paulistas, que pela primeira vez dariam à crítica de cinema no Brasil a possibilidade de falar, sem eufemismo, em “indústria cinematográfica”. Tais grupos industriais são produto do desenvolvimento de São Paulo, em especial durante e após a Segunda Guerra Mundial, em um processo acelerado de substituição de importações que ocorreu no país, principalmente nesse estado da federação (CATANI, 2018, s/p).

O autor ressalta que grande parte dos produtos que até então eram importados de outros países começaram a ser produzidos no Brasil, principalmente na capital paulista, permitindo acentuada acumulação de capital em setores que se dedicavam à fabricação de bens de consumo. Assim, a ascensão econômica da burguesia permitiu o financiamento de diversas manifestações artísticas, como a música e o cinema, sendo consideradas pelos intelectuais e governantes como elementos que poderiam aproximar a nova sociedade burguesa brasileira da cultura praticada nos grandes centros urbanos comerciais (BERNARDET, 2009).

O cinema funcionaria, portanto, como uma ponte entre o subdesenvolvimento e o desenvolvimento. As realizações da Companhia Vera Cruz, que praticavam com afinco os preceitos cinematográficos norte-americanos, eram uma ponte ainda mais eficiente.

Em relação aos gêneros cinematográficos praticados pelas companhias no início da década de 1950, classificada por Costa e Cánepa (2018) como a era dos estúdios paulistas, registrou-se que boa parte dessas iniciativas esteve voltada para as produções populares, com a adesão a gêneros de sucesso que também foram aproveitados pelos estúdios: o faroeste, a aventura, a comédia, o melodrama, o musical (COSTA;CÁNEPA, 2018, s/p). Assim, o cinema paulista do período formou uma rede complexa de profissionais e revelou-se centro irradiador de tendências, inspirando cineastas de outras regiões.

No entanto, vale ressaltar que as tentativas de reprodução do modelo de cinema hollywoodiano, praticadas pelos grandes estúdios como a Vera Cruz, conviveram também com iniciativas classificadas como independentes e que

visavam a produção de filmes essencialmente brasileiros e realistas. Costa e Cánepa (2018, s/p) ressaltam que é a partir da relação com os intensos debates da época e com o modelo problemático dos estúdios que se pode sistematizar uma extensa produção de filmes paulistas realizados fora das grandes casas produtoras na década de 1950 tais como *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1951-1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954-1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1957).

Melo (2011 apud Costa e Cánepa, 2018) explica que o grupo de cineastas classificados como independentes, pelo fato de produzirem fora das grandes companhias cinematográficas, procurava desenvolver filmes essencialmente populares e comunicativos, expressos sobretudo pelo conteúdo, ou seja, pelos temas e histórias levados à tela, compreendendo aspectos culturais e sociais, tais como o folclore, a música popular, o campo, a favela, o universo do trabalhador e do homem comum. Os independentes defendiam, segundo o autor, uma prática de produção, não atrelada ao “mito dos estúdios”, mas adaptada à realidade sociocultural brasileira.

Bernardet (2009, p.100) confirma que, no início da década de 1950, havia três tendências cinematográficas principais no Brasil. Duas delas representavam forças de polarização de grande parte da produção: o mimetismo dos grandes estúdios hollywoodianos e a diferenciação nacionalista; e uma terceira, que seria o esforço de síntese entre os dois.

Veremos ao longo da análise das categorias de filme e culturas vividas que *Sai da Frente* se encaixa na terceira tendência cinematográfica, isto é, o filme é um esforço de se produzir no modelo dos grandes estúdios mas não deixando de fora características peculiares ao trabalhador suburbano brasileiro. Assim, a película que marca a estreia de Mazzaropi no cinema conta com a colaboração de técnicos e especialistas estrangeiros, é produzida pelo principal estúdio cinematográfico da época, é estrelada por um ator que vivia seu auge devido ao sucesso nos trabalhos

na TV e no rádio, é divulgada por meio de um minucioso departamento de publicidade em importantes veículos de comunicação, mas mesmo assim, não deixa de abordar no enredo os problemas enfrentados pelo trabalhador brasileiro que parece perdido frente ao acelerado processo de modernização pelo qual passavam as principais capitais brasileiras, como veremos adiante.

Importante ressaltar ainda na análise da categoria de produção que a discussão sobre o conceito e as características do cinema brasileiro começa a se fortalecer nos circuitos intelectuais a partir da década de 1950. Bernardet e Galvão (1982) destacam que neste decênio, existiu um polo mais nacionalista ligado à revista Fundamentos (que reuniu nomes como Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, por exemplo) e outro mais cosmopolita ligado à produtora paulista Vera Cruz:

Na verdade as posições seguidamente se entrecruzam porque há muitos aspectos em jogo: conteúdo e forma, ideologia, produção industrial, mercado etc. Uns argumentam que a qualidade do cinema brasileiro virá da quantidade de filmes produzidos e de medidas protecionistas, mas há o temor do dirigismo estatal. Outros querem um cinema “independente”, mas capaz de atrair multidões (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Bernardet e Galvão (1982) apontam que o ponto de acirramento nas discussões acadêmicas do setor cinematográfico era exatamente a rivalidade entre o cinema paulista (Vera Cruz) e o carioca (Atlântida com suas chanchadas e musicais). Surge forte também nesta década a defesa, pelos avaliadores da sétima arte, de um cinema que explorasse as reais questões do povo brasileiro. É o que diz Nelson Pereira dos Santos ao publicar um artigo criticando negativamente o filme Caiçara, da Vera Cruz: “nossos costumes e nossas tradições (...) constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte” (PEREIRA DOS SANTOS, 1951 apud BERNARDET e GALVÃO, 1982).

Assim, Nelson Pereira dos Santos defende o incentivo de produções cinematográficas que reflitam a realidade e o caráter da vida brasileira. Por isso, os articulistas começam a exaltar filmes que ressaltam os hábitos, as culturas e os

problemas enfrentados por quem aqui reside como. Películas como O comprador de fazendas, Jangada e O Cangaceiro passam a ser bastante elogiadas pela crítica especializada por cumprirem a função de falar “do nosso povo”.

Sai da Frente, nosso primeiro objeto de análise, foi produzido dentro da meta hollywoodiana adotada pela Companhia Vera Cruz, mas mesmo assim, é um filme que explora um momento histórico e social genuinamente brasileiro, que é a modernização das cidades e os conflitos culturais que atingem aqueles que migraram do campo para o ambiente urbano.

A categoria de produção do filme ora analisado nos fornecerá elementos para melhor compreensão das críticas publicadas nos jornais especializados da época. Verificaremos se a forma dos críticos enxergarem o cinema brasileiro na década de 1950 pode ter influenciado as avaliações sobre Sai da Frente. Durante a análise da categoria de leitura, aprofundaremos as discussões sobre como a crítica especializada de cinema se configurava à época.

3.2 O desorganizado processo de modernização da sociedade paulista: as categorias de filme e culturas vividas em Sai da Frente

Após apresentarmos o contexto de produção de Sai da Frente, que é fortemente influenciado pelos objetivos da Companhia Vera Cruz em consolidar um padrão internacional de cinema no Brasil e pelo projeto desenvolvimentista nacional, como veremos adiante, analisaremos a partir deste momento as categorias de filme e culturas vividas simultaneamente através da investigação de aspectos imagéticos e textuais do filme em consonância com fatos históricos e sociais que marcaram o Brasil, e principalmente a sociedade paulista, durante a década de 1950.

A análise das três categorias, produção, filme e culturas vividas, fornecerá elementos para que possamos investigar a categoria leitura, que é o enfoque principal desta pesquisa, ou seja, para que possamos compreender como a crítica especializada recepcionou as obras de Mazzaropi, é fundamental entendermos

primeiramente aspectos sociais, culturais e históricos da época em que Sai da Frente se insere. Após essa investigação, poderemos melhor compreender a posição dos críticos em relação à filmografia do cineasta.

Iniciamos assim a investigação de Sai da Frente analisando os créditos de abertura do filme que evidenciam o patrocínio do Banco do Estado de São Paulo. A cooperação financeira do banco público para a execução da película fica evidenciada nos créditos iniciais do filme:

Figura 6: Abertura do filme Sai da Frente (00:02:01)



Fonte: Frame do filme Sai da Frente (ALMEIDA, 1952)

Dentro da categoria de culturas vividas, ressaltamos que Sai da Frente foi lançado durante o segundo Governo Vargas, que segundo Martins (2010) é considerado, por boa parte dos especialistas em História Econômica a exemplo de

Fonseca (2012)⁹¹, Bastos (2012)⁹² e Saviani Filho (2013)⁹³ como o início, no país, da elaboração e implementação de um projeto de industrialização acelerada, que tinha na burguesia industrial brasileira o seu principal suporte social. Saviani Filho (2013, s/p) destaca que:

Vargas é o construtor do moderno Estado brasileiro. Além de ser o líder da transformação de uma economia agrária exportadora voltada para fora em outra industrializada e voltada para dentro, ele criou instituições que contribuíram para o desenvolvimento econômico e social do país (SAVIANI FILHO, 2013, s/p) .

O autor também acrescenta que o presidente Vargas desenvolveu um conjunto de políticas públicas para o país com o ambicioso objetivo de alcançar certa autonomia política e econômica através do desenvolvimento nacional independente baseado em um Estado forte, centralizado e planejador. Esse conjunto de ações sintetiza, na visão de Saviani Filho (2013), o processo da complexa transição da República Velha para o moderno Estado brasileiro (SAVIANI FILHO, 2013, s/p).

Para Fausto (2019, p. 349) o início da década de 1950 é marcada pela promoção de várias medidas destinadas a incentivar o desenvolvimento econômico, com ênfase na industrialização. O autor também traz que Getúlio desenvolvia uma política nacionalista baseada na necessidade de se criar um sistema econômico autônomo e independente do sistema capitalista internacional. Isso significava dar ao Estado um papel importante como regulador da economia e como investidor em áreas estratégicas como petróleo, siderurgia, transportes e comunicações.

⁹¹ FONSECA, Pedro. Gênese e Precusores do Desenvolvimentismo no Brasil in BASTOS, Pedro Paulo Z.; FONSECA, Pedro Cezar D. (Org.). A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

⁹² BASTOS, Pedro Paulo Z. Ascensão e Crise do Projeto Nacional-Desenvolvimentista de Getúlio Vargas in BASTOS, Pedro Paulo Z.; FONSECA, Pedro Cezar D. (Org.). A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

⁹³ SAVIANI FILHO, Hermógenes. A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade. Econ. soc., Campinas , v. 22, n. 3, p. 855-860, Dec. 2013 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-06182013000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso 28.04.2020

Como observamos, o filme *Sai da Frente* contou com a cooperação financeira do Banco do Estado de São Paulo (BANESPA) e aqui nota-se então um reflexo das políticas nacionalistas de Vargas. A busca pela profissionalização da cadeia produtiva do cinema encontrou respaldo nas políticas públicas desenvolvidas pelo estado brasileiro, tanto em nível estadual quanto federal.

Ao financiar uma produção cinematográfica brasileira, o banco público posicionou o cinema como um produto industrial que poderia não só gerar recursos como também contribuir para a independência cultural do país, fazendo com que o Brasil não precisasse importar produtos culturais estrangeiros, fortalecendo desse modo a economia interna. O cinema também integrava a política de autonomia e de industrialização do Governo Federal, assim como as outras áreas econômicas. As ações de valorização da estrutura nacional em detrimento de políticas de importação por certo influenciaram as políticas de entes públicos estaduais como o BANESPA, que inclusive financiou quase 80% da produção cinematográfica brasileira, tornando-se, posteriormente, em função de dívidas não quitadas, proprietário da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1954.⁹⁴

Kamimura (2016, p.26) ressalta que o período entre 1945 e 1965 se caracteriza, tanto no plano paulistano quanto no brasileiro, pelo impulso desenvolvimentista que dará continuidade ao processo de industrialização iniciado no último quarto do século XIX.

Lucas Nogueira Garcez, por exemplo, governador de São Paulo entre 1951 e 1955, desenvolveu uma série de iniciativas para a modernização do estado, como a construção de usinas hidrelétricas, dos aeroportos de Congonhas e Viracopos, finalização da Via Anchieta, construção do parque Ibirapuera e fundação da

⁹⁴ COMPANHIA Cinematográfica Vera Cruz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao272447/companhia-cinematografica-vera-cruz>>. Acesso em: 02 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.⁹⁵ O exercício da lógica urbano-industrial atinge diversas áreas econômicas, inclusive o cinema.

Iremos notar diversos exemplos das políticas desenvolvimentistas e de modernização ao longo da análise das sequências de Sai da Frente que serão investigadas, a seguir, a partir das categorias de filme e culturas vividas propostas por Johnson (2014). Após essa fase, passaremos ao estudo das críticas especializadas sobre a película, que é o foco da presente pesquisa.

Na primeira sequência do filme, o espectador conhece a casa e o bairro onde moram Isidoro e sua família. É um apartamento pequeno localizado em um condomínio com grande densidade populacional em que os vizinhos reclamam demasiadamente e de forma alterada do barulho feito por Anastácio, o caminhão do protagonista, que é um veículo de 1927. Há intensa movimentação, muito barulho, centenas de pessoas compartilhando a área comum do condomínio. Nesta sequência, certamente, tanto os ruídos estrondosos do caminhão quanto os emitidos pelos vizinhos, irão incomodar o espectador. São centenas de pessoas falando ao mesmo tempo, reunidas em um único local e somado a isso, os barulhos do automóvel, que foram bem explorados pelo técnico de som.

Curiosamente, na primeira sequência, quando Isidoro finalmente consegue ligar seu veículo sob os altivos gritos da vizinhança, conforme figura 4, a câmera desloca-se do protagonista e do caminhão para a placa que identifica o nome do local onde ele mora: Beco do Conforto, demonstrado na figura 5. Essa cena dura cinco segundos e, ironicamente, os diretores parecem querer nos mostrar que de conforto, o beco não tem nada.

⁹⁵Mayer, Jorge Miguel. Lucas Nogueira Garcez. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/garcez-lucas-nogueira>> Acesso em 23.04.2020

Figura 7: Vizinho reclama do barulho do caminhão Anastácio (00:11:40)



Fonte: Frame do filme Sai da Frente (1952)

Figura 8: Conjunto habitacional localizado no Beco do Conforto (00:13:00)



Fonte: Frame do filme Sai da Frente (1952)

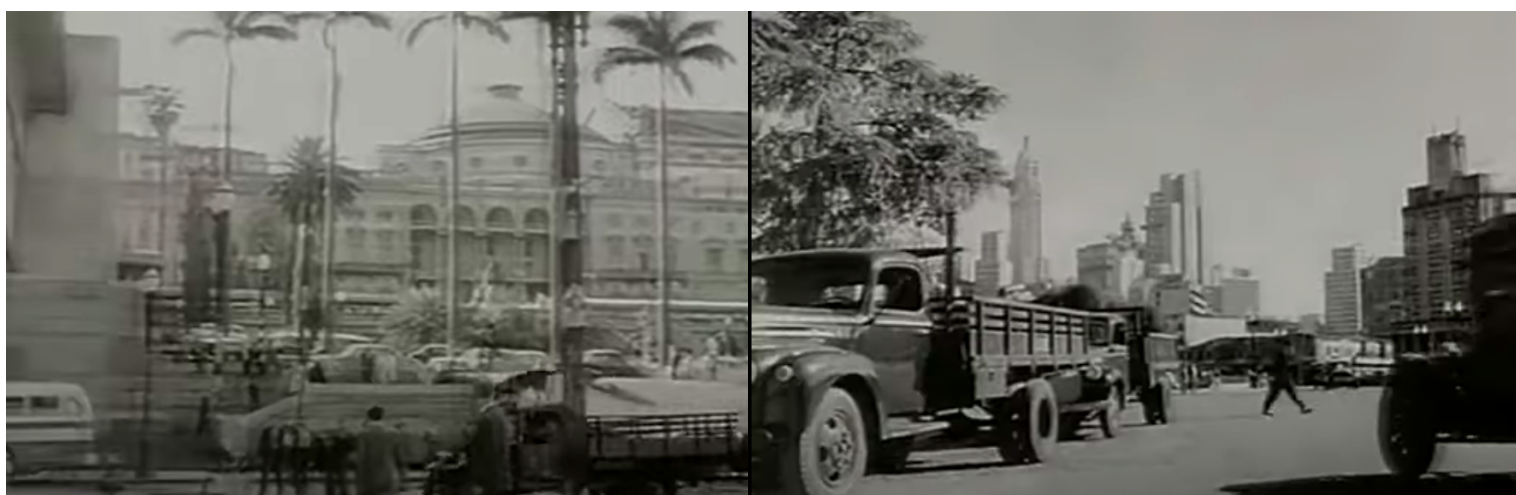
Kamimura (2016, p. 35) informa que por volta de 1950, a cidade de São Paulo já havia atingido a marca de dois milhões e meio de habitantes, sendo que ao longo da década iria ultrapassar a cidade do Rio de Janeiro, até então cidade mais populosa do país, com três milhões de habitantes. Esse rápido adensamento

populacional na capital paulista provocava o surgimento de barracos e cortiços, que mesclavam-se aos modernos edifícios da paisagem urbana. Para Kamimura (2006, p.36) o rápido crescimento populacional da cidade de São Paulo acentuou o processo de verticalização da cidade, com a constituição de novas áreas residenciais, comerciais e de serviços. Vários outros equipamentos, como hospitais, escolas e edifícios administrativos, eram construídos sob o lema "São Paulo não pode parar".

O filme *Sai da Frente* demonstra o contraste surgido dessa verticalização e faz uma crítica ao crescimento desorganizado da cidade. Entre os prédios históricos, vão surgindo avenidas, ruas, comércios, prédios administrativos e moradias populares.

Diversas cenas do filme enquadram monumentos que são ícones do processo de modernização da cidade de São Paulo como o Viaduto do Chá, o Largo do Anhangabaú, o Museu do Ipiranga e a sede do Banespa. Nas cenas, nota-se intenso movimento de carros:

Figuras 9 - Prédios históricos dividem o espaço com arranha céus e carros: a nova São Paulo (00:13:20 e 00:13:25)



Fonte: montagem feita a partir de frames de *Sai da Frente* (ALMEIDA, 1952)

A ocupação desordenada da capital paulista devido ao rápido crescimento populacional não é o único aspecto abordado na narrativa de *Sai da Frente* no que tange às consequências do processo de modernização da cidade. Os diretores Almeida e Payne, em várias sequências do filme, abordam o aumento do número de veículos pelas ruas da capital paulista e o despreparo dos motoristas.

Além disso, várias das sequências de *Sai da Frente* são ambientadas na Via Anchieta, uma das vias de maior movimentação de pessoas de todo o Brasil e o maior corredor de exportação da América Latina. A rodovia, no filme *Sai da Frente*, funciona como uma personagem já que sedia as peripécias do protagonista Isidoro. Os diretores do filme, por meio dela, destacam a facilidade de integração entre a cidade de São Paulo e as cidades do interior como Santos. Através da rodovia, é possível carregar um enorme mobiliário e transportar equipamentos de circo, tudo isso em um único dia.

Segundo Kamimura (2016, p.35) a política rodoviarista privilegiava a consolidação do transporte sobre pneus em detrimento de modais alternativos como metrô ou bonde. O autor destaca que o número de veículos particulares que era de 22.739 em 1940 salta para 120.662 unidades em 1960.

Esse salto quantitativo e seus efeitos são abordados em diversas sequências de *Sai da Frente*. Ao longo do filme, Isidoro, com seu caminhão Anastácio, se envolve em cinco confusões de trânsito. Na primeira ocasião, o protagonista quase atropela um padre por falta de atenção ao volante; na segunda, ele provoca um engavetamento com quatro carros por ter freado bruscamente quando o semáforo fechou; o terceiro incidente não é causado por Isidoro, mas por um terceiro, que ao tentar estacionar o veículo, bate na traseira do caminhão Anastácio; na quarta situação, Isidoro provoca um engarrafamento devido a lenta velocidade de seu automóvel impossibilitando que os outros ultrapassem-o e por último, quando Anastácio, que estava estacionado, é atingido por um carro que saía da garagem de marcha ré. Todas essas cenas são acompanhadas por irritantes barulhos de trânsito

e de buzinas, demonstrando o caos causado pelos carros e motoristas da capital paulista.

A sequência de confusões de trânsito aqui descrita procura demonstrar o despreparo e a confusão dos cidadãos diante do acelerado processo de desenvolvimento das cidades. O acelerado ritmo de vida imposto pela urbe faz com que seus moradores precisem se adequar a esta nova velocidade. A necessidade de possuir um carro é um dos aspectos desta nova realidade. Os motoristas foram praticamente obrigados a adquirir veículos, mas não sabiam ao certo como dirigi-los em uma cidade cheia de grandes avenidas. O desconhecimento provoca a desordem, explorada comicamente em *Sai da Frente*.

A terceira sequência do filme, por exemplo, que é ambientada no centro de São Paulo, no ponto em que os caminhoneiros se concentram para obterem serviços, é acompanhada por dois minutos ininterruptos de ruídos desagradáveis de motores, trânsito, buzinas que formam uma incômoda sinfonia da modernização das cidades.

Além da ocupação desordenada da cidade, do trânsito caótico que se desenhava, *Sai da Frente* aborda também os aspectos negativos da burocracia dos serviços públicos. A administração pública é abordada no seguinte contexto: Isidoro estaciona seu caminhão na porta de um posto para ir ao banheiro. Neste momento, devido a carga pesada que carregava, o caminhão descarrila e desce rua abaixo, desaparecendo das vistas do protagonista, que teme o roubo do veículo. Assim, ele começa uma busca incessante pela delegacia da cidade para denunciar o crime.

Em uma sequência de dez minutos, permeada por cenas cômicas, Isidoro percorre diversos andares de um prédio administrativo para tentar solucionar o desaparecimento de seu caminhão. A saga tem início na portaria do edifício, em que o funcionário que lá trabalha está fazendo palavras cruzadas e se sente incomodado por ter sido interrompido e por isso, logo despacha o protagonista para o sexto andar. Isidoro entra na fila dos elevadores e percebe que existe um reservado para

autoridades, o que faz com que uma fila enorme se forme. Ele decide então seguir pelas escadas e assim, chega ao sexto andar. De lá é enviado para o quinto andar e em sequência, para o térreo, onde sua jornada começou. No último departamento, a autoridade do setor de veículos, viaturas e semoventes pede para que ele entre na fila e preencha um enorme formulário. Na mesa do servidor público, há uma enorme quantidade de papéis e documentos. Na parede da sala, há um retrato do presidente Getúlio Vargas, conforme figura 7. Isidoro perde a paciência por não encontrar a solução para seus problemas depois de uma longa peregrinação por setores públicos e decide ir embora do prédio. Nenhum desses setores por onde perambula resolve o sumiço misterioso do caminhão e todos os funcionários são exibidos na prática de ações adversas às suas competências, como conversando fiado com outros colegas ou mesmo fazendo palavras cruzadas.

Figura 10: Getúlio parece observar atento à prestação de serviços públicos (00:33:52)



Frame do filme Sai da Frente (ALMEIDA, 1952)

Uma das preocupações do presidente Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) foi a moralização e organização do serviço público. Por isso, ele criou o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) em 1938 com o objetivo de fornecer alternativas para aperfeiçoamento da máquina pública, através dos

princípios da economia e eficiência. Algumas das inovações do DASP foram a exigência de concursos para acesso aos cargos no governo federal, a elaboração do primeiro estatuto dos funcionários públicos do Brasil e a fiscalização do orçamento público, que assumiu a partir de 1945.⁹⁶

Após a saída de Getúlio Vargas da presidência em 1946, o DASP foi administrativamente esvaziado, suas funções foram reduzidas e os cargos foram redefinidos. A reestruturação do DASP foi acompanhada da exoneração do seu presidente e de todos os diretores. Quando Getúlio volta ao poder eleito pelo voto popular em 1951, há várias tentativas para recuperar as atribuições e o prestígio que caracterizavam o DASP durante sua fase pioneira, não atingindo, porém, os objetivos visados. O sistema de mérito no ingresso na carreira pública, por exemplo, sofreu vários golpes já que houve efetivação de interinos e inclusão no Plano de Classificação de Cargos de milhares de servidores não concursados.⁹⁷

A sequência de cenas aqui descrita sobre a burocracia estatal em Sai da Frente talvez reflita o que ocorreu com o DASP e a tentativa frustrada de Vargas de organizar a prestação de serviços públicos. Com o êxodo rural e crescimento vertiginoso das cidades, a procura pelo atendimento público cresce e o filme faz uma sátira sobre isso, demonstrando que mesmo uma das capitais mais populosas do Brasil ainda não estava pronta para a modernização, que exigia agilidade, organização e solução rápida de problemas.

Sai da Frente mostra que a cidade de São Paulo vivia um processo de modernização desastrado com um crescimento populacional desordenado, um trânsito caótico e uma prestação de serviços públicos confusa. Por isso, podemos

⁹⁶ BRASIL. DECRETO-LEI Nº 579, DE 30 DE JULHO DE 1938. Organiza o Departamento Administrativo do Serviço Público, reorganiza as Comissões de Eficiência dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-579-30-julho-1938-350919-publicacaooriginal-126972-pe.html>> Acesso em 23.04.2020

⁹⁷ Wahrlich, Beatriz. DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DO SERVIÇO PÚBLICO (DASP). Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/departamento-administrativo-do-servico-publico-das-p>> Acesso em: 23.04.2020

afirmar que o roteirista Abílio Pereira de Almeida, que também é diretor e responsável pelo argumento da trama, por meio da exploração da performance cômica de Mazzaropi, revela as contradições do sonho de modernização brasileiro.

No entanto, a crítica especializada da época parece não se atentar para o objetivo de Almeida na utilização dos recursos cômicos, ou seja, revelar aspectos da realidade brasileira por meio do riso causado pela interpretação desajeitada de Mazzaropi quando incorpora o protagonista Isidoro.

A partir desse ponto investigaremos o contexto de leitura de *Sai da Frente*, considerando as outras categorias até aqui já analisadas: produção, filme e culturas vividas.

Vimos até aqui que a categoria produção do filme *Sai da Frente* se insere no contexto dos grandes estúdios como as Companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilmes e na tentativa de consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Também nesta categoria, observamos que, por meio da contratação de técnicos estrangeiros em diversas frentes de produção dos filmes produzidos no início da década de 1950, os empresários de cinema almejavam alcançar os padrões hollywoodianos.

Em relação às categorias de filme e culturas vividas, verificamos que, por meio de recursos cômicos, o filme "*Sai da Frente*" faz uma crítica ao desordenado processo de industrialização e modernização pelo qual as grandes capitais brasileiras passaram no início da década de 1950. Mazzaropi, ao interpretar Isidoro, incorpora um personagem que não se encaixa no acelerado e confuso processo de modernização paulista e este fato comprova-se por meio do jeito de andar, das roupas, do sotaque e também pela sequência de diálogos do protagonista, que em vários momentos, está completamente deslocado na trama.

Esse deslocamento é trabalhado no roteiro de uma forma interessante: por meio veículo que Isidoro dirige. Enquanto diversas cenas de "*Sai da Frente*" enquadram automóveis modernos, que estão de acordo com os cenários que a todo

tempo são mostrados como o Banespão e o Viaduto do chá, o protagonista dirige um caminhão 1927, o que provoca um contraste excêntrico com os cenários da modernidade trazidos no filme.

Retomadas essas considerações, passamos finalmente, a questão central desta pesquisa, que é a investigação da recepção da filmografia mazzaropiana pela crítica especializada.

3.3 A leitura de Sai da Frente pela crítica especializada: nasce um cômico

Para selecionarmos as críticas que guiarão a presente análise, fizemos uma investigação na Hemeroteca Digital Brasileira com o objetivo de encontrar análises especializadas sobre Sai da Frente publicadas na imprensa durante o ano de 1952. Encontramos diversas notas e notícias sobre o lançamento do filme, mas uma quantidade ínfima de críticas aprofundadas. Também realizamos um levantamento junto aos arquivos físicos e virtuais do Museu Mazzaropi, que mantêm um representativo acervo sobre a vida e obra do artista, reunindo material museológico, fotográfico, audiovisual e arquivístico.

Assim, selecionamos críticas que trazem uma análise aprofundada sobre o filme e não apenas uma descrição deste. Consideramos textos trazem as opiniões de críticos especializados acerca da performance de Mazzaropi enquanto ator e também sobre os aspectos técnicos e estéticos do filme. Desse modo, privilegiamos os textos opinativos em detrimento daqueles que trazem apenas a divulgação e a sinopse do filme. Ressaltamos que, talvez por ser o primeiro filme de Mazzaropi no cinema, não encontramos na imprensa nacional da época muitas avaliações por parte da crítica especializada, sendo que a maior parte do material encontrado na Hemeroteca Digital, que reúne acervos de jornais de todas as regiões do país, se refere a pequenas notas de divulgação e também na programação dos cinemas no ano de 1952.

Desse modo, trabalharemos aqui com o formato de crítica que, segundo José Marques de Melo (2003), é classificado como gênero jornalístico opinativo, juntamente com o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a crônica e a caricatura. Esse gênero, de acordo com Assis e Melo (2016), é caracterizado por textos assinados nos quais são expostos pontos de vista acerca de algo.

Encontramos, portanto, dois textos opinativos que extrapolam apenas a função de informar ou divulgar o filme "Sai da Frente", posicionando-se diante da película. São eles: "Mazzaropi, novo comico do cinema brasileiro" assinado por Francisco Luiz de Almeida Salles no Estado de São Paulo e "Nadando em Dinheiro" escrito pelo jornalista Alberto Dines e publicado na revista carioca A Cena Muda. Essas duas publicações são nossas fontes principais de pesquisa. De forma complementar, analisamos também reportagens e notas apócrifas publicadas nos jornais Correio Paulistano, Diário da Noite e na Revista Cine Repórter.

Antes de analisarmos os textos críticos supramencionados, importante ressaltar que o mecenato da burguesia paulista para o desenvolvimento de uma cadeia produtiva de cinema fez também com que a atividade de crítica cinematográfica se desenvolvesse e se profissionalizasse:

devemos levar em conta também o fato de que a cidade via o aprimoramento da cultura cinematográfica e da crítica, sobretudo com o surgimento dos clubes de cinema nos anos 1940, que redundariam na criação da Filмотeca em 1946 e na organização dos Congressos do Cinema Brasileiro em abril de 1952 e dezembro de 1953. (COSTA, CÁNEPA, 2018, s/p)

Sabadin (2017, p.57) destaca que o final da década de 1940 é marcada efervescência da atividade crítica, sendo que Benedito Junqueira Duarte inicia sua coluna em O Estado de S.Paulo em 1946; Francisco de Almeida Salles, no mesmo jornal, em 1949. Rubem Biáfora estreou sua coluna de crítica cinematográfica na Folha da Noite em 1948, enquanto Alex Viany, após ser correspondente em Hollywood da revista O Cruzeiro entre 1945 e 1948, iniciaria suas colaborações na revista A Cena Muda e no jornal Correio da Manhã, ambos do Rio de Janeiro, em

1948. A coluna Cartilha do Cinema, assinada por Carlos Ortiz na Folha da Manhã, teve início igualmente em 1948.

Lucas (2008, p.20) ressalta que os anos 1950 foram marcados pela publicação dos primeiros livros sobre cinema brasileiro, pelo aparecimento dos suplementos literários nos grandes jornais, caso do Jornal do Brasil e de O Estado de S. Paulo, e pela consolidação de uma revista especializada em cinema de cunho teórico e ensaístico, a Revista de Cinema, de Belo Horizonte. Nesta década, a autora afirma que a preocupação com o conhecimento histórico de nossa produção cinematográfica era uma problemática que começava a ser compartilhada por parte da crítica ou, pelo menos, ganhava visibilidade naquele momento (LUCAS, 2008, p.29).

Devemos entender também como se configurava a crítica especializada no início da década de 1950. Autran (2003 apud Costa e Cánepa, 2018, s/p) a divide em dois grupos principais: o dos críticos históricos e o dos esteticistas. Segundo o autor, o grupo dos críticos históricos se posicionava à esquerda do espectro político, tendia a ser favorável ao cinema europeu, principalmente aos filmes vinculados ao neorrealismo, e valorizava sobretudo o conteúdo dos filmes e as histórias contadas. Já o grupo dos esteticistas era mais partidário do estilo que do conteúdo, era identificado com posições políticas de direita e admirava os filmes de Hollywood.

Costa e Cánepa (2018, s/p) explicam que os críticos históricos eram nacionalistas ligados ao Partido Comunista, colaboraram com a imprensa paralela aos grandes jornais e revistas e dominavam os congressos de cinema realizados em São Paulo. Para Autran (2003 apud Costa e Cánepa, 2018), a crítica de esquerda revelava entusiasmo pela representação do povo, valorizando a simplicidade e o realismo das histórias. Por isso, criticavam os elaborados filmes da Vera Cruz e, ao mesmo tempo, o estilo fantasioso e debochado das chanchadas.

Já os esteticistas, de acordo com Bernardet (1979 apud Costa e Cánepa, 2018, s/p) e Galvão (1981 apud Costa e Cánepa, 2018, s/p) são os cineastas e

jornalistas ligados à Vera Cruz, vistos pelos críticos históricos como “decadentes e subservientes ao imperialismo”.

Monteiro (2013) também corrobora com esse entendimento e afirma que o referencial cinematográfico norte-americano/hollywoodiano inspirava as críticas especializadas. Assim, os esteticistas defendiam que o cinema deveria ser considerado como arte, sendo analisado separadamente do contexto sociopolítico em que estava inserido (MONTEIRO, 2013, pg 35).

A revista *Cena Muda*, que circulou entre 1922 e 1955, foi uma das principais vozes do grupo esteticista já que sua tônica circulava em torno da vida de astros e estrelas, dos bastidores de filmagens e notícias sobre os futuros lançamentos nas salas de cinema. As críticas dos filmes eram constituídas de breves comentários sobre o enredo, o desempenho dos atores, o trabalho dos diretores, a fotografia, os diálogos e os cenários. Lucas (2008, p.33) aponta que este tipo de periódico servia de veículo para o *star system* hollywoodiano e cujas principais fontes de renda estavam ligadas à publicidade de filmes norte-americanos anunciados por empresas distribuidoras ou por circuitos de exibição.

Monteiro (2013), Costa e Cánepa (2018, s/p) relacionam como os críticos mais representativos dos esteticistas nomes como Francisco de Almeida Salles (do *Diário de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), Benedito Junqueira Duarte (*O Estado de S. Paulo* e posteriormente *Grupo Folhas*), Rubem Biáfora (*O Estado de S. Paulo*) e Flávio Tambellini (*Diário de S. Paulo* e *Diário da Noite*). No Rio de Janeiro, fazem parte deste grupo Décio Vieira Otoni (*Diário Carioca*), Moniz Vianna (*Correio da Manhã*) e Ely Azeredo (*Jornal do Brasil*).

Em relação aos críticos históricos, representam este segmento, segundo Costa e Cánepa (2018, s/p) os críticos Alex Viany, um dos articulistas mais importantes da *Fundamentos – Revista de Cultura Moderna*, fundada em 1948; Carlos Ortiz (da *Folha da Manhã*); Salvyano Cavalcanti de Paiva (*Revista Manchete*,

O Globo e A Cena Muda) e Walter da Silveira (Diário da Bahia e Revista Recôncavo).

Costa e Cánepa (2018, s/p) ressaltam que havia uma acirrada disputa entre os dois grupos sobre quem defendia ou fazia o cinema mais genuinamente brasileiro. Essa discussão foi um dos principais temas do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, realizado em São Paulo entre 15 e 17 de abril de 1952, e presidido por Carlos Ortiz, considerado como um crítico histórico. Monteiro (2013, p.25) destaca que uma das preocupações primordiais do evento foi criar parâmetros que pudessem definir com exatidão o que seria um cinema verdadeiramente brasileiro. O Congresso, além de propor que, para ser considerado nacional, o filme deveria ser escrito e dirigido por brasileiro nato ou naturalizado ou estrangeiro radicado do país, sugeria também que os filmes brasileiros deveriam tratar de temas nacionais. (MONTEIRO, 2013, p.5).

No congresso, o diretor de cinema, Nelson Pereira dos Santos, considerado como um dos fundadores do Cinema Novo, defende que o cinema brasileiro deveria contar histórias brasileiras, defendendo que a literatura seria uma fonte inesgotável de inspiração para os novos filmes. Para o cineasta, as obras de Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado e os episódios históricos como o de Canudos, a Abolição da Escravatura, da Inconfidência mineira seriam fontes eficazes de pesquisa para o cinema do país. (SANTOS, 1952 apud MONTEIRO, 2013, p.39).

Feitas essas considerações sobre a configuração da crítica especializada no início da década de 1950, passaremos então a analisar a categoria leitura do Circuito de Cultura de Johnson (2014) na crítica "Mazzaropi, novo cômico do cinema brasileiro" escrita por Francisco Luiz de Almeida Salles e publicada no Estado de São Paulo em 9 de julho de 1952. Ressaltamos novamente que esta categoria considera os elementos e informações trazidos ao longo do exame das outras três do circuito.

Começamos a investigação considerando o fato de que Almeida Salles vinculava-se ao grupo de críticos considerados como esteticistas (COSTA; CÁNEPA, 2018), ou seja, defendia a realização de filmes baseados no modelo hollywoodiano em que privilegia-se a harmonia entre os elementos cinematográficos em detrimento da exploração de questões sociais ou políticas no roteiro. Os esteticistas primavam portanto pela qualidade da fotografia, da montagem, dos planos e dos ângulos de câmera, além da coerência dos argumentos e da performance do ator, que preferencialmente deveria ser conhecido do grande público e pertencer ao grupo das grandes estrelas ou ao *star system*, expressão utilizada principalmente nos Estados Unidos para fazer referência àqueles profissionais vinculados aos grandes estúdios (BERNARDET, 2009).

É fundamental também nesta pesquisa entendermos a trajetória profissional de Almeida Salles (1912-1996). De família rica, nascido na pequena cidade de Jundiaí, interior de São Paulo, formou-se em Direito e atuou, durante quase toda a vida, em cargos de confiança, junto ao gabinete de Cultura do Estado de S. Paulo, mas além disso participou intensamente da vida cultural paulista, tendo ocupado relevantes cargos em instituições como a Cinemateca Brasileira, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Fundação Bienal de São Paulo:

Durante 50 anos foi presidente da Cinemateca Brasileira em seus vários formatos jurídicos, desde sua origem como Clube de Cinema de São Paulo, terminando como presidente de honra do atual conselho da instituição. Outro recorde foram as décadas de presidência da Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna, o barzinho do MAM [...] Almeida Salles foi crítico e ensaísta cinematográfico. Além dos muitos artigos esparsos publicados, escreveu diariamente nos jornais Diário de S. Paulo e "O Estado de S. Paulo", em boa parte dos anos 40 e na década de 50[...] Em 1988 publicou "Cinema e Verdade", coletânea de críticas coordenada por Carlos Augusto Calil (Companhia das Letras). O cinema, apesar da importância que teve em sua vida e da contribuição que deixou nesse campo, foi apenas uma das faces do Almeida Salles. Chegou

a dizer que não se sentia um especialista nessa matéria, embora saibamos que o foi. (ANDRADE, 1996, s/p)⁹⁸

Uchôa (2014, p.209) destaca que Almeida Salles aderiu afetivamente ao cinema industrial paulista, tratando suas virtudes e defeitos como traços louváveis, dentro de uma tentativa cosmopolita. O autor defende que o período entre 1950 e 1970, momento em que Almeida Salles trabalhou como crítico e dirigente de instituições culturais, colabora para a aglutinação de artistas, críticos e intermediários culturais em torno de um circuito cultural. Uchôa (2014, p.210) advoga que em tal período, a escrita de Almeida Salles funciona como um instrumento que auxilia na agregação de valor às artes plásticas e ao cinema brasileiro.

Como crítico, Almeida Salles tem sua primeira experiência na revista *Clima*, em 1941 ao lado de intelectuais como Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho e Paulo Emílio Salles Gomes, que tinham entre suas ambições a criação de um novo espaço para a crítica, num cotejo particular entre as heranças do modernismo brasileiro e os limites do rigor acadêmico (Uchôa, 2020, p.2). Escreveu também para o *Diário de São Paulo*, em 1943, e para o *Estado de São Paulo*, entre 1950 e 1961.

Para Calil (1987 apud Uchôa, 2020, p.3), as principais características de Almeida Salles enquanto crítico são: a clareza conceitual sobre a função da crítica, a perspectiva humanista, a ação independente, bem como o trânsito entre disciplinas. Por outro lado, destacaria um Almeida Salles antimoderno, defensor de um cinema clássico da transparência, porém fascinado pela presença autoral de grandes cineastas clássicos. Essas informações nos fornecem importantes indícios para que seja possível a investigação da crítica por ele escrita sobre o filme "Sai da Frente" e publicada no *Estado de São Paulo* em 1952.

A crítica "Mazzaropi, novo comico do cinema brasileiro", publicada no dia 9 de julho de 1952, possui seis parágrafos e foi publicada na página 4 do periódico em

⁹⁸ ANDRADE, Rudá de. Papel de Almeida Salles na cultura brasileira começa a ser reavaliado <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/biosalles.htm>. Acesso em 26.07.2021

posição de destaque. A imagem ilustrativa da resenha crítica, uma foto em primeiro plano de Mazzaropi, consegue transmitir o conteúdo da crítica de Almeida Salles sobre a película em questão. A imagem mostra o ator com o olhar direcionado para frente, extremamente expressivo, como se estivesse observando sua carreira cinematográfica no futuro:

Figura 11: Foto ilustração da crítica "Mazzaropi, novo cômico do cinema brasileiro".



Fonte: O Estado de São Paulo - edição do dia 9 de julho de 1952

Almeida Salles, ao longo de seu texto, irá justamente exaltar as características de Mazzaropi enquanto cômico, elogiando-o por sua tipicidade peculiar. Ao longo da escrita, o crítico desvincula o ator do filme Sai da Frente, como se fossem dois elementos diversos. Salles, portanto, tece elogios à performance mazzaropiana e faz críticas pontuais à Companhia Vera Cruz e ao roteiro de Sai da Frente. Assim, esses são os pontos centrais da avaliação do crítico sobre a película cômica, como veremos a seguir. Analisaremos então, a partir de agora, os

significados dos elogios à Mazzaropi e das ressalvas à Vera Cruz considerando todos os elementos e informações que foram trazidos para essa pesquisa por meio do Circuito de cultura.

A apreciação positiva à atuação de Mazzaropi já é perceptível no título da crítica, que posiciona o ator como o novo cômico do cinema brasileiro. No primeiro e no segundo parágrafo da crítica, Salles escreve:

É fundamental na comédia cinematográfica, que não se apoia exclusivamente em situações dotadas de comicidade, mas na personalidade original de um cômico, fazer que aquelas situações sejam afins com as características e as virtudes mais acentuadas deste. Pode-se escrever uma comédia para cinema, cujo mérito seja apenas a trama cômica, escolhendo para interpretá-la este ou aquele ator, já que o efeito decorrerá da história e não do ator. Um James Stewart, um Fred MacMurray, um Gary Grant, um Gary Cooper, podem ser substituídos um pelo outro sem que a intriga ressinta nos seus efeitos sobre o público. O mesmo não se pode dizer de Chaplin, e num plano menor, de um W.C Fields, de um Bob Hope, de um Cantinflas. A personalidade desses atores é que é essencial, o tipo que encarnam desde o início e que constitui a expressão natural das suas possibilidades. Seria desperdiçar poderosos efeitos de comicidade fazê-los viver situações indiferentes e neutras, sem nenhuma vinculação com a personalidade que lhes é característica. (SALLES, 1952, p.4)

Nestes dois parágrafos iniciais, é perceptível a admiração que o crítico tem pelos grandes comediantes como Chaplin e Cantinflas. Ele nitidamente desmerece os demais atores que não possuem uma verve cômica natural. Esse é um indício que comprova a vinculação de Almeida Salles ao grupo dos críticos esteticistas defensores do sistema industrial de cinema baseado no *star system*, ou seja, para que um filme agradasse ao grande público, era necessário ser ancorado por uma grande estrela. Os dois primeiros parágrafos do texto parecem manifestar o desejo de Salles pela existência, no Brasil, de um cômico ao nível dos supramencionados *performers* estrangeiros.

Ao longo da investigação das categorias de produção, filme e culturas vividas, observamos que o poder público e a elite intelectual paulista almejavam a conquista

de prestígio social e político por meio da arte, ou seja, através do mecenato das mais diversas manifestações culturais, entre elas o cinema. Assim, para que o Brasil se igualasse às grandes potências era necessária a consolidação de uma indústria cinematográfica pulsante. A existência de um ator com potencial artístico aos níveis dos grandes comédicos internacionais também representaria uma independência cultural do país e a afirmação de que o cinema brasileiro já não precisaria apenas de Chaplin para poder rir. O surgimento de um comédico que falasse português representaria uma mensagem para às outras nações: "Nós temos nosso próprio Chaplin, nosso próprio Cantinflas".

Assim, os dois parágrafos do texto de Almeida Salles confirmam sua vinculação aos críticos esteticistas (COSTA E CÁNEPA, 2018) e demonstram a preocupação de parte da elite intelectual brasileira em consolidar uma cadeia de entretenimento própria, independente das nações industrializadas.

No terceiro parágrafo, Salles reafirma que Mazzaropi possui características naturais que conferem comicidade e autenticidade à trama e traz uma análise técnica sobre a performance do ator:

O mesmo se poderá dizer de Mazzaropi, que faz agora a sua estreia no **nosso** cinema. Sem estabelecer comparações entre ele e os comédicos de mais relevo do cinema, e mesmo, do cinema do Brasil, como Mesquitinha e Oscarito, parece-nos entretanto, óbvio que a nota mais saliente em Mazzaropi é a sua tipicidade, isto é, trata-se de um ator que surge com uma personalidade cômica plasmada, formada por características de voz, de gestos, de andar e com uma psicologia e um temperamento mais ou menos coerente. Sempre que a "gag" oral se adapta a esse conjunto de diferenças, o rendimento cômico é grande. O mesmo se diga das situações em que é colocado o personagem por ele encarnado. **Quando o fazem viver episódios onde seus dotes originais de comicidade se expressam funcionando com o seu tipo, o efeito é consideravelmente maior** (grifo nosso - SALLES, 1952, p.4).

Deste parágrafo, ressaltamos a utilização do pronome possessivo "nosso" que Salles utilizou para se referir ao cinema brasileiro. É a forma do crítico reafirmar que o Brasil possui sua própria cadeia cinematográfica e que não precisa se

contentar apenas com as películas estrangeiras. A consolidação, mesmo que efêmera de companhias como a Vera Cruz, Multifilmes e Maristela, era motivo de orgulho para os críticos considerados como esteticistas. A elite vivia o sonho da Hollywood brasileira. Neste excerto, verificamos também que o crítico atribui o não rendimento suficiente da potencialidade cômica de Mazzaropi aos diretores do filme.

Ao afirmar que "Quando o fazem viver episódios onde seus dotes originais de comicidade se expressam funcionamente com o seu tipo, o efeito é consideravelmente maior" (SALLES, 1952, p.4), o crítico não responsabiliza Mazzaropi pelos resultados, mas um sujeito indeterminado, que aqui, entendemos ser o diretor, neste caso, Abílio Pereira de Almeida.

A partir do quarto parágrafo, Salles inicia suas ressalvas em relação à Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a culpabilizando pelo não aproveitamento da performance mazzaropiana. Essas anotações continuam nos quinto e sexto parágrafo, como veremos:

Esta é a observação principal a ser feita sobre "Sai da Frente", a nova película da Vera Cruz, que vem obtendo êxito na sua exibição em São Paulo. **O público aceitou Mazzaropi e aplaudiu a fita pelas qualidades indiscutíveis do personagem principal.** Temos que convir, porém, que na grande maioria, as situações imaginadas para estas primeiras aventuras do motorista Isidoro, **ficaram aquém das possibilidades do próprio Mazzaropi.** A película é tecnicamente bem cuidada, **embora sem apresentar nenhum interesse do ponto de vista da linguagem cinematográfica, incidindo muitas vezes em situações teatrais.** Mas a trama inventada, além de às vezes criar situações indiferentes em relação à exploração da personalidade do cômico, apresenta certa heterogeneidade de estilo, ora obtendo efeitos pelo uso do absurdo, (o episódio do despertador), ora pela sátira (a cena do elevador e do escritório de crianças abandonadas), **mas optando pelo conjunto pelo realismo.** Salva-se a invenção do personagem Isidoro e do seu caminhão, que permitiram Mazzaropi dar vazão ao seu temperamento, que é o do homem esperto, com notas de ingenuidade, sempre prestes a defender seus direitos, mas sensível a influências e sugestões. Tal personagem pode ser melhor explorado, e acreditamos que a **Vera Cruz, à vista do êxito deste seu primeiro celulóide cômico, faça Mazzaropi viver peripécias**

mais à altura das suas qualidades. (grifos nossos - SALLES, 1952, p. 4)

Novamente nos parágrafos finais, Salles ressalta o potencial cômico de Mazzaropi e culpabiliza a Companhia Vera Cruz pelo aproveitamento inadequado das características do ator. Ele ressalta também que, apesar de aspectos fantasiosos no roteiro, a película, considerada como um todo, é realista já que traz diversos aspectos do tumultuado processo de modernização da cidade de São Paulo como abordamos durante a análise das categorias "texto" e "culturas vividas" do Circuito de cultura.

Outro ponto interessante abordado pelo crítico em sua análise é a defesa da linguagem cinematográfica. Ele atenta para a necessidade da profissionalização do cinema, condenando o uso de elementos da linguagem teatral em *Sai da Frente*. Essa parte da crítica de Salles nos revela a avidez pela consolidação da sétima arte no país. A defesa de uma linguagem cinematográfica pura, sem a mescla com outros códigos de comunicação, estará presente também na crítica publicada pelo jornalista Alberto Dines na revista "A Cena Muda" no dia 5 de dezembro de 1952.

Passamos a analisar agora, portanto, a crítica "Nadando em Dinheiro" de autoria de Dines. Destacamos que embora o título do texto seja o nome do segundo filme estrelado por Mazzaropi, ele se refere também à película "Sai da Frente". O objetivo da publicação é fazer uma análise dos filmes da Companhia Vera Cruz no ano de 1952, como veremos adiante. Antes de analisarmos o texto, é importante tecermos anotações sobre a Revista Cena Muda e sobre o jornalista Alberto Dines para entendermos o contexto em que a crítica foi publicada.

A Cena Muda⁹⁹ foi a primeira revista brasileira especializada em cinema. Fundada pela Companhia Editora Americana, surgiu em 1921 e circulou até 1955, com periodicidade semanal. Flora Bender (1979) divide a trajetória do periódico em quatro fases. A primeira, classificada pela autora como a fase da "revista especializada em cinema" vai de 1921 até 1942; a segunda, que Bender chama de

⁹⁹ Até 1941 era intitulada como "A Scena Muda".

"a revista amiga do rádio" vai de 1942 a 1949; a terceira é denominada como fase da "revista crítica", compreendendo o período de 1949 e 1952 e por último, a fase da "revista decadente", que abrange o intervalo entre 1952 e 1955.

Adamatti (2008, p.19) afirma que a primeira fase é marcada pelo endeusamento do astro ou da estrela e que a estrutura da revista não se altera nesta época, sendo marcada pelos resumos de filmes, fotografias e notícias sobre a produção cinematográfica de vários países. Há também notícias, fofocas que apócrifas, não aparecendo o nome nem do redator, nem da fonte. Segundo a autora, já existe uma postura analítica, mas os comentários ocupam poucas linhas.

A segunda fase traz o noticiário sobre o rádio e o rádio-teatro como destaque. A publicação tenta criar mitos dos artistas brasileiros e a música nacional passa a ter importância relevante. A terceira fase, a crítica, tem o objetivo de pensar cinema, principalmente o europeu e jovens críticos como Moniz Viana, Alex Vianny, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Alberto Conrado são convidados a trabalhar. No último período, considerado como o decadente, a revista passa por uma reformulação para se tornar um periódico especializado em cinema. Segundo Adamatti (2008, p.19) nesta fase, a revista fica mais séria, com artigos com maior profundidade sobre cinema. É nesta época que Alberto Dines é convidado para trabalhar na publicação. Para a autora, essa foi uma exceção dentro do período decadente. Em 1954, a revista passa a utilizar matérias consideradas "frias", sem atualidade e que podem ser aproveitadas em qualquer época, para preencher as páginas em branco. A partir daí, a Cena Muda passa a ser quinzenal até deixar de circular em 1955.

A Cena Muda é classificada por muitos pesquisadores como Queiroz (1981), Figueiredo (2007), Adamatti (2008), Lucas (2008), Alves e Catelli (2010) como um periódico que defendia o *star system*, o modelo de produção cinematográfico norte americano e a prática dele no Brasil.

Queiroz (1981) defende que a publicação foi marcada pela indefinição ideológica e pela ausência de valores próprios, ignorando problemas políticos que

atravessaram seu período de circulação, vivendo no imaginário oriundo do cinema norte-americano. Segundo a pesquisadora, essa postura percorreu o conteúdo da revista de seu início ao seu fim, sendo abordada em diferentes intensidades dependendo do período histórico.

Figueiredo (2007) destaca que a *Cena Muda* ficou registrada na historiografia brasileira como uma "revista de fã", sendo que nas edições publicadas a partir de 1930 se nota a efetiva transição de um conteúdo cada vez mais centrado em filmes que remetiam a uma cultura hollywoodiana, como as casas das estrelas e a moda. Ela destaca que em um período de ideologia da modernização nacional, em que a saúde, a indústria e as artes precisavam de parâmetros estrangeiros para serem comercializadas, revistas como a *Cinearte* e a *Cena Muda* assumiram exatamente o modelo editorial da *Photoplay*, revista norte-americana fundada em 1910 em Chicago e que foi durante décadas a principal publicação de cinema junto ao público hollywoodiano, por falar de particularidades das estrelas numa espécie de culto às divindades das telas.

Figueiredo (2007, p. 49) ressalta também que a *Cena Muda* tinha como objetivos a comercialização do cinema e todos seus produtos, a inserção de novos hábitos na população brasileira refletidos nos modelos Hollywoodianos, o impulsionamento da criação de salas e espaços dedicados ao cinema no Brasil e a promoção um cinema nacional baseado na linguagem cinematográfica desenvolvida nos Estados Unidos.

Adamatti (2008, p.49) analisa que a *Cena Muda* investiu intensamente na publicação de fofocas e ilações sobre a vida dos astros e estrelas do cinema, chegando a admitir essa prática em um texto publicado em 27 de outubro de 1954. mostrando ao leitor que a popularidade de um astro se mede pela quantidade de mexericos que se espalha a seu respeito. A autora (ADAMATTI, 2008, p.54) também ressalta que a utilização de adjetivos nos textos era uma das marcas registradas da

revista, sendo que todas as atrizes eram consideradas as melhores, as mais bonitas e as preferidas do público.

Alves e Catelli (2010) corroboram com esse entendimento ao afirmar que a Cena Muda funcionava no sistema star system hollywoodiano, e foi por esse sistema que muitos atores foram consagrados, surgindo as estrelas do rádio e do cinema:

Na época as revistas aproveitavam os grandes nomes de cantores ou artistas e publicavam fatos sobre a carreira e a vida pessoal. Um exemplo pode ser conferido na revista A Cena Muda, (v. 26, n. 8, p. 18, 19 fev. 1946. Rio de Janeiro) destacando o sucesso da atriz e cantora Carmem Miranda. Na maior parte das aparições as revistas aproveitam para divulgar a vida e os acontecimentos do artista, como os shows, espetáculos de teatro, rádio e cinema (ALVES; CATELLI, 2010, p.9)

Embora as pesquisadoras supramencionadas defendam a Cena Muda como uma publicação que defendia a americanização do cinema brasileiro e o culto às grandes estrelas, a revista contou, ao longo de sua existência, com diversos profissionais que eram críticos extremos a estes posicionamentos como Alex Viany e Salvyano Cavalcanti de Paiva apontados como críticos históricos (Costa;Cánepa, 2018, s/p), ou seja, aqueles que são contrários ao mimetismo hollywoodiano. O próprio Alberto Dines pode ser classificado como um crítico histórico. Elementos da sua trajetória profissional na Cena Muda e de seu próprio texto, que será aqui analisado, comprovam essa vinculação.

Dines (1932-2008), que se consagrou como um dos principais pesquisadores de Comunicação Social no Brasil, fez sua estreia no jornalismo na revista Cena Muda ao ser contratado em 1952, durante a fase considerada decadente da publicação, por Levy Kleiman, então diretor de redação. Nesta época, buscava-se uma postura crítica mais séria. Na Cena Muda, Dines era intensamente exigente. Em uma crítica sobre o filme "O Cangaceiro", por exemplo, classifica-o como a maior realização do cinema brasileiro, mas faz ressalvas quanto à atuação dos

protagonistas, a falta de ligação entre os planos e dificuldades em criar tensão nos desfechos principais do filme (ADAMATTI, 2008, p. 197).

Adamatti (2008, p.257) destaca que, principalmente devido aos comentários de Dines na Cena Muda, o foco das análises entre os anos de 1952 e 1953 é o cinema brasileiro, europeu e americano, sendo que esse último já não seria mais o destaque. A pesquisadora aponta que a desaprovação ao cinema americano pelos críticos se dava não pela linguagem cinematográfica utilizada, mas devido aos conteúdos já que eles são repletos de afirmações nacionalistas, fazendo com que o público brasileiro tenha acesso não às questões socioculturais brasileiras e sim, àquelas referentes aos ianques. Adamatti (2008, p.258) ressalta ainda que boa parte dos críticos da Cena Muda, quando questionam o cinema americano, querem provocar o leitor, censurando os fãs que admiram os filmes hollywoodianos, com tom irônico ou penalizando-os por suas escolhas. Na Cena Muda, Dines escreveu para a coluna "As Telas da Cidade", que seria a porção intelectualizada da revista:

Na média, os críticos que se dedicavam a ela não gostavam de quase nenhum filme. A crítica se voltava a um julgamento de ordem estética, daí a dificuldade de adesão às fitas. **O divertimento puro e simples nada valia.** Apenas nessa coluna se utilizava o critério de separar os filmes para melhor analisar, de maneira mais qualificada (ADAMATTI, 2008, p. 266, grifos nossos)

Adamatti (2008), que em sua tese de doutorado analisou diversas críticas da revista A Cena Muda, assinala que em geral Dines não gostava de filmes brasileiros, censurando filmes que eram elogiados em reportagens devido ao estrelismo ou pela falta de conteúdo. A preferência do crítico era por filmes europeus. A pesquisadora evidencia que, em 1952, Dines já usava termos técnicos para analisar os filmes sem se preocupar em explicá-los aos leitores. Nas películas, ele observava os seguintes aspectos: takes, valorização dos planos, movimentação da câmera de acordo com o enquadramento, sintaxe do cinema, linguagens, fusões, cortes, ângulos, ritmos, partituras, aproveitamento do silêncio e de recursos visuais. Bender (1979) informa que devido a sua linguagem "rebuscada", a direção da revista pediu que Dines

escrevesse de forma menos elitista. Ele não teria se conformado com a determinação da chefia e saiu da Cena Muda para trabalhar na revista Visão.

Trazidas informações sobre a trajetória de Dines na Cena Muda, passamos agora a analisar a crítica "Nadando em Dinheiro" publicada por ele na revista no dia 5 de dezembro de 1952. O primeiro parágrafo já evidencia o desprestígio do crítico pelo cinema americano: "O uso americano impregnou a Vera Cruz. Se o negócio deu certo uma vez, vamos explorá-lo até que se esgote completamente. Aí então pensa-se em outro manancial de assuntos (DINES, 1952, p.8).

Neste parágrafo, o crítico posiciona o cinema praticado pela Vera Cruz como um negócio e não como arte, classificando a companhia como uma indústria que produz em série com o intuito de lucro. O pensamento de Dines parece sofrer influências dos fundamentos da Escola de Frankfurt, conjunto de pensadores alemães vinculados à Universidade de Frankfurt que fundaram o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt em 1923. Pesquisadores como Adorno, Horkheimer e Habermas possuíam uma unidade teórica e defendiam uma reflexão crítica sobre os principais aspectos da economia, da sociedade e da cultura, na tentativa de difundir o comportamento crítico nos confrontos com a ciência e a cultura (TEMER;NERY, 2013, p.86).

Temer e Nery (2013, p.92) destacam que, dentro da perspectiva da Escola de Frankfurt, na produção cultural seriada não existe espaço para o novo. "Tudo que surge é submetido a um estigma tão profundo, que traz antecipadamente as marcas do reconhecimento, tudo é sabido, aprovado, conhecido. A indústria cultural absolutiza a imitação" (TEMER;NERY 2013, p.92).

As autoras explicam que, na visão frankfurtiana, boa parte dos produtos culturais são marcados pela linguagem vulgar e pela falta de qualidade artística, moral e intelectual, fazendo com que os indivíduos deixem de decidir de forma espontânea e autônoma, perdendo poder crítico e tendo a consciência abafada pelos valores impostos (TEMER;NERY 2013, p.92). Para os teóricos vinculados a

essa corrente de pensamento, a transformação de cultura em mercadoria é também a transformação dos indivíduos em meros instrumentos da sociedade.

Nas primeiras linhas do texto de Alberto Dines, ele enfatiza o caráter empresarial do cinema da Vera Cruz, classificando seus filmes como um negócio. Para ele, a companhia cinematográfica transformou o cinema em mercadoria e essa linguagem será explorada até continuar rendendo recursos financeiros. Observa-se um encontro com os princípios da escola alemã aqui citada.

No segundo parágrafo do texto, é perceptível a vinculação de Dines ao grupo de críticos classificados como históricos, vejamos:

A mina de assuntos que é o Brasil está aí na nossa frente, desafiando a falta de imaginação dos que fazem cinema por estas tropicais bandas. E ao que se sabe, a companhia dirigida por Franco Zampari já tem em mente um terceiro filme com Mazzaropi, nesta série que promete ir ao infinito (DINES, 1952, p.8.).

Os críticos históricos, conforme ressaltam Costa e Cánepa (2018), exigem dos cineastas uma postura crítica frente à realidade sociocultural e política do país onde viviam. Bernardet (2009, p. 107) corrobora com esse entendimento e afirma que a partir dos anos de 1950, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Roberto Santos, voltar-se para o Brasil não significa mais descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, ou seja, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica.

Dines, em seu texto, parece exigir da Vera Cruz a abordagem crítica que era praticada pelos cineastas contemporâneos à esta companhia cinematográfica. No segundo parágrafo, ele utiliza o substantivo "infinito" para tratar com certo desdém a continuidade de filmes protagonizados por Mazzaropi. Em Sai da Frente, como já abordamos na análise das categorias filme e culturas vividas do Circuito de Cultura (JOHNSON, 2014), as contradições do processo de desenvolvimento da capital paulista são abordadas de maneira cômica. Temas como a burocracia do serviço público, o desorganizado trânsito de São Paulo, o processo de gentrificação das

classes menos favorecidas e as diferenças econômicas e sociais são trazidos ao espectador através do recurso da comicidade. Nota-se que Abílio Pereira de Almeida, diretor do filme, conseguiu evidenciar em Sai da Frente, de forma crítica, as controvérsias da modernização brasileira por meio da performance cômica de Mazzaropi.

Ao utilizar os recursos da comicidade como a sátira, as caretas, as formas de fala, a linguagem corporal e a ironia, Mazzaropi, por meio da direção de Abílio Pereira de Almeida, consegue zombar do processo de modernização nacional sem que a elite intelectual e burguesa perceba. Para Saliba (2002, p.31), a comicidade da produção humorística brasileira se expressa em estereótipos concisos, sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões, de silêncios e de não ditos.

O autor parece descrever a performance cômica de Mazzaropi em Sai da Frente, já que, ao realizarmos uma análise da película, desvendaremos com facilidade o personagem Isidoro, que é engraçado devido ao seu jeito de andar e falar, às suas caretas, às sátiras, ironias e às certas doses de malemolência. Ao aplicarmos o Circuito de cultura na investigação, percebemos que a atuação de Mazzaropi não é tão óbvia como aparenta e revela contradições do processo de modernização do Brasil.

Mesmo assim, Dines considera a utilização da comicidade como um recurso cinematográfico fraco e infrutífero. Adamatti (2008, p.266) em sua pesquisa, já havia alertado para esse fato ao constatar que, para os críticos da revista Cena Muda, o divertimento puro e simples nada valia. A observação da pesquisadora é evidenciada nos terceiro e quarto parágrafos do texto de Dines aqui ora analisado:

Pensamos que, na segunda vez, os realizadores Abílio P. de Almeida e Carlos Thiré percebessem as suas lamentáveis falhas iniciais e neste segundo filme construíssem uma obra relativamente mais madura, com mais coesão interna, com mais consequência. **Fazer rir não é o principal. A graça e o humorismo não existem isoladamente numa obra.** Eles devem ser frutos de alguma coisa, e

por sua vez, serem geradores de outras coisas. Porque senão teremos uma coleção de piadas alinhavadas e mal costuradas entre si (grifos nossos - DINES, 1952, p.8).

Nestes parágrafos, Dines tece considerações sobre os dois primeiros filmes estrelados por Mazzaropi na Vera Cruz: Sai da Frente e Nadando em Dinheiro. O crítico considera Sai da Frente como imaturo e incoerente e afirma que Nadando em Dinheiro segue na mesma vertente. Nessa parte do texto, condena, portanto, o uso da comicidade sem que haja uma abordagem crítica por meio do riso. No quarto parágrafo ressalta o caráter puro e inocente do humorismo praticado pela Vera Cruz:

Se da outra vez (em Sai da Frente) houve alguns bons momentos de farsa pura e que se conservaram apesar de tudo, graças a pureza absoluta do humorismo que prescindia de blagues e gags, nesta segunda obra da série, eles resumem-se em dois, visíveis somente para o estudioso atento, mas que se perdem no fácil humorismo radiofônico, auxiliado algumas vezes por um humorismo de imagem, contribuição do herdeiro contemporâneo do rádio - a híbrida televisão (DINES, 1952, p.8).

Nesta parte da crítica, também destacamos um certo incômodo de Dines com o hibridismo do humor encontrado em Nadando em Dinheiro, que segundo ele, mesclou elementos da comicidade radiofônica com a televisiva. Essa abordagem de Dines converge com uma preocupação apontada por Salles (1952) em sua crítica sobre o filme Sai da Frente aqui analisada. Salles (1952) ressaltou que a linguagem cinematográfica adotada nessa película não era inteiramente cinematográfica, mas sim um amálgama com elementos do teatro. Observamos que a consolidação da linguagem cinematográfica independente, sem a utilização de elementos de outros tipos de mídia ou arte, era uma preocupação tanto dos esteticistas quanto dos críticos históricos. cremos que tanto os cineastas quanto os críticos, na ansiedade de consolidar o cinema como uma arte que possui seus próprios princípios e linguagens, defendiam a ruptura com componentes de outras manifestações artísticas já que a câmera possibilita uma relação diferente do espaço teatral, pictórico ou fotográfico. Segundo Ismail Xavier (2019, p.21) a dimensão temporal do

cinema define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas um ponto de tensão originário de transformações na configuração dada.

Feitas essas considerações sobre a defesa da linguagem cinematográfica genuína e imaculada pelo setor cinematográfico principalmente no início da década de 1950, voltemos à análise do texto de Dines. Nos quinto, sexto e sétimo parágrafos, ele continua demonstrando seu desprezo e desdém pelo gênero da comédia:

Dói-nos ver temas potencialmente notáveis serem não só perdidos, mas também por muito tempo estragados. Quanta coisa boa pode-se fazer, **mesmo fazendo comédia**, sobre essa história do modesto e cabeçudo chofer que de repente fica multimilionário. Mas não, construiu-se uma **chanchada vulgar e por momentos meia cretina, porque a verdade de algumas situações fica desmoralizada pela forma de se tratá-la e pelo seu total falseamento** (grifos nossos - DINES, 1952, p.8).

Outra vez, Dines faz a defesa de que o cinema brasileiro precisa abordar temas que são sociologicamente relevantes para o país. Em Sai da Frente, a trama aborda um dia de trabalho do caminhoneiro Isidoro na agitada São Paulo. Nadando em Dinheiro é uma continuação de Sai da Frente, quanto Isidoro herda uma grande fortuna mas, depois de ridicularizado pela elite e abandonado pela família, acorda feliz com sua condição humilde de suburbano.

Podemos afirmar que temas importantes são tratados nessas duas películas como as condições de vida dos trabalhadores suburbanos da capital São Paulo no início da década de 1950 e a arrogância da elite burguesa paulista em aceitar socialmente indivíduos de classes sociais distintas em seu convívio. No entanto, como já abordamos aqui, esses temas são tratados de forma cômica, tornando assim, os filmes desprestigiados por críticos que possuem formas de pensar semelhantes à de Dines. Ao contrário de Salles (1952), que ao analisar Sai da

Frente, exalta que o caráter fantasioso e satírico de algumas sequências de Sai da Frente contribuem para um conjunto realista ao final.

Nos oitavo e nono parágrafos, Dines afirma que nem os gabaritados profissionais de cinema contratados pela Vera Cruz para trabalhar em Sai da Frente e Nadando em Dinheiro são capazes de contribuir para o sucesso deles:

Entretanto, nota-se nos filmes da Vera Cruz que os seus realizadores começaram a aprender a contar, a narrar um filme. Já se sabe inclusive realizar um filme. Apesar disso, porém, e contando com as maravilhosas (e únicas no Brasil) condições humanas e materiais da Vera Cruz, o filme (Nadando em Dinheiro) tem uma série de incoerências de realização. Para que aquelas angulações rebuscadas e aquelas iluminações cuidadas e dramáticas se o filme é uma comédia que somente exige uma fotografia nítida, uma movimentação fluente e um ritmo rápido? Mesmo contando com um dos maiores montadores do cinema mundial, **Oswald Hafenrichter** (o editor do filme O terceiro homem), esta nova obra da Vera Cruz tem aquele absurdo e prolongado desfile de modas esticado eternamente por fusões antifuncionais ao extremo (grifos nossos - DINES, 1952, p.34).

Embora essa parte do texto refira-se, em maior parte, ao filme Nadando em Dinheiro, há alguns elementos importantes para investigarmos a visão de Dines sobre Sai da Frente. Nesses parágrafos, o crítico exalta o trabalho de Oswald Hafenrichter, que também foi o editor do primeiro filme de Mazzaropi na Vera Cruz. Hafenrichter foi o editor do consagrado filme O terceiro homem (REED, 1949) considerado pelo Instituto de Filme Britânico em 1999 como o melhor filme britânico de todos os tempos. Além de ressaltar esse fato, Dines destaca a potencialidade produtiva da Companhia Vera Cruz no que tange às instalações físicas e ao time de profissionais, elogiando inclusive as angulações e iluminações de "Nadando em Dinheiro". O incômodo do jornalista parece se dever ao fato de que, assim como Sai da Frente, Nadando em Dinheiro é um filme de comédia. Nos parágrafos supramencionados, Dines estipula quais seriam os requisitos de um filme deste gênero. Eles precisariam "apenas" de uma fotografia nítida, uma movimentação

fluente e um ritmo rápido, sendo que recursos considerados mais sofisticados como o cuidado com a iluminação, não seriam necessários.

Nos parágrafos finais da crítica, Dines avalia aspectos técnicos e de argumento do roteiro de *Nadando e Dinheiro*:

Há somente a ressaltar no filme, além do já citado, os dois momentos de farsa pura que infelizmente se perdem na mediocridade de conjunto deste filme. É o momento das condolências, com aquelas bem idealizadas e bem realizadas distorções fotográficas da parentada e amigos que dão pêsames ao herdeiro único e aquele outro momento **quando Mazzaropi dá o banquete para a mesma granfinagem e quando, debaixo da mesa do banquete, todos os pés elegantes e distintos transformam-se em pés maltrapilhos, sujos, numa insinuação satírica com muito de René Clair.** Só isso. O resto, se bem que o filme faça as plateias rirem bastante, é vulgar, sobretudo aquela briga entre mulheres, totalmente incompatível, nos parece, com a educação, o bom gosto, a finesse dos donos e dos realizadores da Vera Cruz. (DINES, 1952, p.38)

Mesmo que nosso corpus seja formado pelo filme "Sai da Frente", essa parte da crítica de Dines sobre "Nadando em Dinheiro" comprova a sua preferência pelo cinema europeu e a aversão pela comédia popular já que afirma que o filme é incompatível com as características dos proprietários e realizadores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que conforme já ressaltamos na análise do contexto de "produção" do Circuito de Cultura, são os típicos representantes da burguesia paulista.

Segundo Dines, um dos poucos momentos em que o filme em questão mostra-se relevante é quando aproxima-se do estilo desenvolvido pelo cineasta francês René Clair¹⁰⁰, que abordou em seus filmes, à exemplo de "À nós, a

¹⁰⁰ Considerado um mestre do cinema, um dos precursores do filme de autoria, o maior criador cômico depois de Charles Chaplin, René Clair figura entre os maiores cineastas do cinema francês. Foi o primeiro cineasta a entrar na Academia Francesa. Segundo Henri Langlois: "Em todo o mundo, durante vinte e cinco anos, apenas um homem personificou o cinema francês: René Clair. Melhor ainda, resume aos olhos estrangeiros não só o nosso cinema, mas o próprio espírito da nossa nação; ele é considerado o sucessor de Feydeau e Molière. (René Clair. Disponível em <http://academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=620> . Acesso: 02/08/2021)

liberdade" (CLAIR, 1931), contrastes e disparidades entre classes sociais antagônicas. Novamente, Dines confirma sua vinculação aos críticos históricos e faz a defesa da necessidade de se abordar aspectos sociais e políticos no cinema.

Após analisarmos todos os parágrafos da crítica de Dines, apontamos que ele: critica o modelo de produção hollywoodiano adotado pela Vera Cruz, aponta a necessidade de temas brasileiros serem tratados nos filmes, demonstra indiferença pelo gênero da comédia e argumenta que as comédias produzidas pela companhia não estão de acordo com a sofisticação de seus proprietários. Observamos que Dines não faz críticas diretas à Mazzaropi ou à sua atuação.

O nome do ator é citado apenas duas vezes ao longo do texto nas seguintes ocasiões: no segundo parágrafo, em que escreve "E ao que se sabe, a companhia dirigida por Franco Zampari já tem em mente um terceiro filme com Mazzaropi, nesta série que pretende ir ao infinito" (DINES, 1952, p.8) e no nono parágrafo em que destaca que Mazzaropi interpreta um dos poucos bons momentos do filme: "quando Mazzaropi dá o banquete para a mesma granfinagem e quando, debaixo da mesa do banquete, todos os pés elegantes e distintos transformam-se em pés maltrapilhos, sujos, numa insinuação satírica com muito de René Clair)" (DINES, 1952, p.38).

Os supramencionados momentos, que já foram analisados aqui, são os únicos em que Dines refere-se à Mazzaropi. Em todos os outros, ele faz considerações ao roteiro do filme, às falhas técnicas, aos temas abordados na película e à escolha da comédia como gênero cinematográfico. Essas avaliações dizem respeito à Vera Cruz, à seus proprietários e ao diretor Abílio Pereira Diniz, responsável por "Sai da Frente" e "Nadando em Dinheiro", mas não podem ser atribuídas diretamente à Mazzaropi, já que em 1952, ele era apenas um ator contratado pela companhia cinematográfica.

O mesmo podemos observar na crítica publicada por Francisco de Almeida Salles no Estado de São Paulo e aqui também investigada. Nesse texto, Salles

(1952) faz elogios diretos à Mazzaropi, afirmando que suas qualidades cômicas são indiscutíveis e que sua estreia no cinema foi exitosa. No entanto, atribui aos diretores da Vera Cruz a não exploração suficiente da capacidade cômica do ator, além de declarar que Sai da Frente possui falhas na linguagem cinematográfica. Assim, as características de Mazzaropi são exaltadas e as ressalvas recaem, nas duas críticas que compõem nosso *corpus*, sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O sucesso de Mazzaropi em sua estreia no cinema pode também ser verificado em algumas matérias apócrifas publicadas em diversos jornais do ano de 1952. Abaixo, destacamos algumas dessas publicações apenas para exemplificação das avaliações positivas já que nosso corpus é composto pelos textos de Francisco de Almeida Salles e Alberto Dines, aqui já analisados.

A edição de 12 de junho de 1952 do jornal Correio Paulistano, em uma matéria sobre a estreia de Sai da Frente, atribui à Mazzaropi o adjetivo de impagável e classifica o filme como hilariante, com ritmo intenso do início ao fim e possuidor de altas doses de comicidade.¹⁰¹ Outra matéria do mesmo jornal do dia 14 de junho de 1952, novamente volta a exaltar a performance do ator, destacando que seu primeiro filme o consagraria como um grande nome do cinema e que sua atuação surpreendeu até mesmo os diretores da produção. Ainda faz um apelo para que o público vá ver o filme para que entenda realmente quem é Mazzaropi no cinema.¹⁰² A edição do dia 27 de junho de 1952 compara Mazzaropi ao consagrado ator e comico mexicano Cantinflas:

¹⁰¹ Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=11422&Pesq=mazzaropi%20sai%20da%20frente> Acesso em 23.04.2020

¹⁰² Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&PagFis=11422&Pesq=mazzaropi%20sai%20da%20frente> Acesso em 23.04.2020

Figura 12: Nota no jornal Correio Paulistano do dia 27 de junho de 1952



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Em 11 de julho de 1952, o jornal Correio Paulistano publica uma nota com o título "Milhares de Pessoas viram Sai da Frente", destacando inclusive que o nome do filme havia se transformado em bordão popular:

Durante a última semana milhares de pessoas lotaram diariamente os doze cinemas do circuito em que "Sai da Frente" foi lançado para vencer já desde a primeira exibição. Filas compridíssimas (sic) se estendiam por dezenas de metros no centro da cidade e nos bairros. O sucesso de Sai da Frente vem sendo tão grande que seu título já foi incorporado ao linguajar do povo. Todo mundo diz como piada sempre que se criam situações embaraçosas "Sai da Frente". E entre os condutores de veículos então, o termo pegou francamente (CORREIO PAULISTANO, 1952, p. 6).

O jornal Diário da Noite também segue a mesma linha do Correio Paulistano e na edição do dia 16 de setembro de 1952, também classifica a performance de

Mazzaropi em Sai da Frente como impagável¹⁰³. O semanário Cine Repórter¹⁰⁴ noticia que a Vera Cruz iria lançar mais quatro produções até o fim de 1952 devido ao êxito de bilheteria de Sai da Frente.

Em Pensamento e Arte, suplemento cultural do jornal Correio Paulistano, do dia 24 de agosto de 1952, há uma entrevista com Mazzaropi conduzida por Luiz Giovaninni que exalta o sucesso do ator na primeira comédia da Companhia Vera Cruz, declarando:

Como se sabe, o conhecido comico tornou-se célebre no rádio e na televisão. Dotado de uma facilidade enorme de se comunicar com o povo, possuindo uma personalidade marcante no terreno mais difícil da arte cênica que é a comédia, Mazzaropi abriu caminho graças a seu próprio talento e à sua própria fantasia, de que tem dado provas nos exaustivos programas televisionados que apresenta todas as semanas na TV.3. **No cinema, onde estreou pela mão de Abílio Pereira de Almeida, em Sai da Frente, conseguiu Mazzaropi alcançar extraordinário êxito. E tão grande foram os resultados que o próprio Abílio, estimulado pela Vera Cruz, resolveu fazer um novo filme com Mazzaropi. E assim, nasceu "Nadando em Dinheiro",** continuação de Sai da Frente, comédia em que vamos encontrar não apenas o comico, mas também Ludy Cardoso, A.C Carvalho e outros elementos que apareceram na primeira película (GIOVANNINI, 1952, p.16 - grifos nossos)¹⁰⁵

Percebemos que a estreia de Mazzaropi no cinema foi avaliada positivamente pela imprensa especializada da época e, mesmo em textos de críticos históricos como Francisco de Almeida Salles, a performance do ator não foi pontuada negativamente. As avaliações negativas eram referentes à Vera Cruz e não ao futuro cineasta.

¹⁰³ Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=Mazzaropi%20sai%20da%20frente&pasta=ano%20195>>. Acesso em: 24.04.2020

¹⁰⁴ Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=Mazzaropi%20sai%20da%20frente&pasta=ano%20195>>. Acesso em: 24.04.2020

¹⁰⁵ Jornal Correio Paulistano. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=Mazzaropi%20sai%20da%20frente&pasta=ano%20195>>. Acesso em: 24.04.2020

Para analisar o filme *Sai da Frente* dentro do Circuito de cultura de Johnson (2014) trabalhamos com textos de duas correntes de pensamento, ou seja, com uma publicação de Francisco de Almeida Salles vinculado aos críticos esteticistas, que defendiam a consolidação de uma cadeia produtiva de cinema no Brasil nos moldes da praticada em Hollywood, e com uma publicação de Alberto Dines, pertencente à escola dos críticos históricos, que primavam pela independência cultural e produtiva do Brasil em relação às grandes potências econômicas, além de defender a abordagem de assuntos nacionais nos filmes brasileiros e o desenvolvimento de uma estética cinematográfica própria.

Pela análise feita do filme dentro do percurso teórico metodológico do Circuito de Cultura de Johnson (2014), observamos que tanto os esteticistas quanto os críticos históricos do início da década de 1950 foram influenciados pelas produções e pela cultura estrangeira. Assim, ao analisar uma película brasileira, esses profissionais tinham como referência os filmes e as manifestações culturais de países industrializados, fossem eles europeus, no caso dos críticos históricos, ou norte-americanos, no caso dos esteticistas. O fato é que a análise dos filmes nacionais desconsiderava os aspectos socioculturais locais, o que na nossa visão, prejudicou uma avaliação mais fidedigna da produção cinematográfica nacional.

Bernardet (2009) corrobora com esse entendimento ao afirmar que para a burguesia brasileira, a "verdadeira" cultura encontrava-se fora do Brasil, assim o cinema nacional não tinha vez. Ele questiona: "Como reconhecer o valor de um filme brasileiro, se o valor de qualquer obra é determinado pela metrópole?" (BERNARDET, 2009, p.30).

Mesmo os críticos históricos, que defendiam a inclusão de temas sociais brasileiros nos filmes nacionais, pautavam suas críticas considerando como modelo o cinema europeu. Desse modo, a construção do cinema nacional ficava prejudicada já que os filmes nacionais eram analisados com o olhar domesticado pelo cinema internacional. Um exemplo dessa constatação é a própria crítica de Alberto Dines

aqui analisada. Para o crítico, o único ponto elogioso do filme "Nadando em Dinheiro" é a sequência desenvolvida no estilo do cineasta francês René Clair, ou seja, não há a exaltação do estilo nacional dessa película, uma chanchada genuinamente brasileira, mesmo que ele mesmo faça a defesa dos assuntos nacionais no cinema.

Bernardet (2009, p.31) ressalta que mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, o público, e podemos dizer que dele fazem parte os críticos especializados, relaciona-se com os filmes brasileiros de forma completamente diferente porque eles falam da realidade social e cultural em que vive esse público:

A má qualidade que esse público atribui ao cinema brasileiro não é apenas um julgamento de valor sobre determinada obra cinematográfica, mas me parece ser um julgamento sobre a má qualidade da realidade brasileira. É também uma maneira de reafirmar e consolidar o complexo de inferioridade, portanto de nos instalar no amargo porém confortável estado de irresponsabilidade: fazemos mau cinema, somos dominados, dependentes, inferiores, logo não podemos nos assumir e criar nossa própria perspectiva histórica (BERNARDET, 2009, p.31/32)

O autor ressalta ainda que a crítica poderia ter tido a função de sacudir a elite insegura, no entanto, a tendência é que ela reforce esse mecanismo. Bernardet faz um importante questionamento: "Como se constrói um crítico cinematográfico num país dependente?" (BERNARDET, 2009, p.32). Neste sentido, Lucas (2008) diz que o cinema no Brasil falhara na reprodução dos parâmetros estrangeiros. "Se não era 'espelho', também não era 'o outro'. A filmografia não se afirmara como única e singular, retrato dos brasileiros" (LUCAS, 2008, p.30).

Para Bernardet (2009, p.34), os críticos brasileiros até o final da década de 1970, ao analisar um filme estrangeiro, isolam o filme de sua situação histórica e o avaliam a partir de um ideal cinematográfico que dependendo de sua formação, será de proveniência norte-americana ou europeia. Assim, eles dividem a análise do filme

em níveis de fotografia, interpretação e argumento e a película será melhor ou pior conforme a média que obtiver da cotação atribuída a cada nível. O autor continua e diz que a tendência geral da crítica é estender essa atitude ao filme brasileiro, como se o crítico não pertencesse ao contexto histórico e cultural que gerou o filme que ele comenta: "Continua sendo um amador de arte que avalia abstratamente obras de arte" (BERNARDET, 2009, p.34).

Bernardet parece descrever exatamente como foi feita a análise do filme "Sai da Frente" por Francisco de Almeida Salles (1952) e Alberto Dines (1952). Pela investigação que aqui foi feita, observamos que os dois críticos analisam a película com base no cinema americano e europeu. Salles (1952) era um entusiasta do *star system* hollywoodiano e deixa isso claro em sua crítica quando vislumbra a possibilidade de termos no Brasil um comico à altura de Charles Chaplin e Bob Hope. Já Dines inicia seu texto afirmando pejorativamente que o uso americano havia impregnado a Vera Cruz. Nesse sentido, concluímos que as duas correntes de pensamento crítico da década de 1950, a esteticista e a histórica, foram influenciadas pela necessidade de subserviência a determinados modelos internacionais, e conseqüentemente, do cinema brasileiro. Como consequência, uma análise do cinema nacional considerando os aspectos sociais, culturais e históricos do país foi prejudicada.

Mazzaropi foi bastante elogiado pelos esteticistas, não chegou a ser avaliado negativamente pelos críticos históricos, mas essas duas correntes esperavam que o filme Sai da Frente seguisse os modelos norte-americanos ou europeus. Além de nos revelar isso, a análise do primeiro filme de Mazzaropi no cinema Sai da Frente no cinema nos fornece bons indícios para investigar os próximos filmes que compõem o corpus: Meu Japão brasileiro (LAURELLI, 1965) e Jeca e seu filho preto (FACCIO, ZAMUNER, 1978), esses dois já realizados pela companhia Produções Amácio Mazzaropi.

CAPÍTULO 4 - MEU JAPÃO BRASILEIRO: A RECEPÇÃO CRÍTICA DO MELODRAMA MAZZAROPIANO EM MEIO A EFERVESCÊNCIA DO CINEMA NOVO

Meu Japão Brasileiro é o 17º filme da carreira de Mazzaropi como ator no cinema e o 9º produzido pela sua companhia cinematográfica, a Produções Amácio Mazzaropi, contexto esse que aprofundaremos durante a análise da categoria de produção do Circuito de cultura de Johnson (2014).

O filme, produzido em 1964 e lançado em 1965, conta a história do agricultor Fofuca, interpretado por Mazzaropi, que vive num povoado no interior de São Paulo onde planta arroz e também é proprietário, juntamente com sua esposa Magnólia, da "Pensão Nipo-Brasileira", uma pousada onde residem imigrantes japoneses e seus descendentes. O antagonista do filme é o fazendeiro Seu Leão, dono de uma grande propriedade rural e que compra, a baixo custo, os grãos plantados por Fofuca e pelos japoneses. Em diversos momentos, como veremos durante a investigação das categorias do Circuito de Cultura, Seu Leão se mostra extremamente preconceituoso com os imigrantes.

O antagonista tem dois filhos com personalidades diferentes: Roberto, que acoberta e concorda com as tramoias do pai, e Mário, que é o avesso do irmão e que incorpora o personagem de bom moço. Ele é apaixonado por uma nissei, nome dado aos filhos de pais japoneses que nasceram no continente americano.

O argumento do filme gira em torno da organização de uma cooperativa por Fofuca, Mário e pela comunidade nipônica local, que já não aguentava a exploração de Seu Leão. A esposa do vilão, Dona Inácia, apoia a iniciativa dos pequenos agricultores. Fofuca organiza um mutirão para vender os produtos oriundos do plantio diretamente na cidade e não mais para Seu Leão, que para vingar-se, trama o assassinato da esposa do protagonista.

Magnólia é raptada e dada como morta. O padre da comunidade é baleado por capangas de Leão. Os japoneses são hostilizados e culpados pelos ocorridos. As tramoias de Leão são desmascaradas por Fofuca na sequência final do filme, durante o casamento de Mário com a nissei, que no filme não tem nome próprio. Magnólia reaparece e conta que Leão a raptou e colocou bananas em seu caixão para fingir que estava morta. Após confusões e tentativas do antagonista de desacreditar a comunidade nipônica, o protagonista interpretado por Mazzaropi expõe o fazendeiro e revela todas as maldades dele para a comunidade local, que se revolta e começa a linchar o antagonista. Leão é preso e Fofuca é nomeado subdelegado de polícia da região e assim, a paz entre brasileiros e imigrantes japoneses volta a prevalecer na pequena comunidade rural.

Após descrevermos a sinopse do filme, iniciaremos a investigação do contexto de produção de *Meu Japão Brasileiro* para então analisarmos as categorias filme, culturas vividas e leituras.

4.1 O contexto de produção de *Meu Japão Brasileiro*: uma companhia de cinema industrial em meio à efervescência do Cinema Novo

Antes de *Meu Japão Brasileiro*, Mazzaropi já havia lançado pela Produções Amácio Mazzaropi oito filmes, tendo dirigido três deles: *Pedro Malazartes* (1960), *Zé do Periquito* (1960) e *Tristeza do Jeca* (1961). Os dois primeiros filmes da PAM, *Chofer de Praça* (1959) e *Jeca Tatu* (1959), foram dirigidos por Milton Amaral e os lançados entre 1962 e 1965, incluindo o objeto de nosso *corpus*, por Glauco Mirko Laurelli. São eles: *Vendedor de Linguça* (1962), *Casinha Pequeninha* (1963), *O Lamparina* (1954) e *Meu Japão Brasileiro* (1965). Assim, neste período, Laurelli foi o diretor que mais trabalhou com o cineasta.

No ano de lançamento de *Meu Japão Brasileiro*, a PAM Filmes já estava em seu sétimo ano de atividades, com filmes bem aceitos pelo público e com favoráveis

índices de bilheteria. A estimativa é que Jeca Tatu e Casinha Pequena, por exemplo, tenham registrado uma bilheteria de 8 milhões de espectadores cada um quando o Brasil registrava uma população de 78 milhões¹⁰⁶, ou seja, cerca de 10% dos habitantes no país assistiram aos filmes.

Com o objetivo de repetir o sucesso comercial dos filmes anteriores, Mazzaropi repete a parceria com Glauco Mirko Laurelli, que já havia dirigido três filmes do cineasta, inclusive o exitoso Casinha Pequena, e o convida para a direção de Meu Japão Brasileiro. Além da direção, Laurelli também é o responsável pela montagem do filme.

Glauco iniciou sua trajetória no cinema em 1950 como inspetor de trânsito na Companhia Cinematográfica Maristela, passou pelo departamento de produção e depois foi trabalhar na Multifilmes, fundada por Mario Civelli, produtor egresso da Maristela. Na Multifilmes ocupou diversas posições importantes. Foi, por exemplo, assistente de direção no filme O Destino em Apuros, o primeiro filme colorido produzido no Brasil, e roteirista em dois filmes estrelados por Procópio Ferreira: O Homem dos Papagaios e A Sogra. Também trabalhou na produção e na execução do documentário O Grande Desconhecido, que mostrou os rincões do Brasil Central, tendo inclusive passado por Goiás. Entre 1952 e 1954, período de existência da Multifilmes, Laurelli conviveu com a tentativa grandiosa de transformar a companhia em um grande estúdio cinematográfico aos moldes da Vera Cruz, o que não se concretizou pois, de acordo com o próprio Laurelli, os custos de produção dos filmes eram altos e o retorno financeiro da distribuição insuficiente: "Fechou porque teve muito dinheiro investido e os filmes não deram retorno esperado. Havia problemas com a distribuição, as cópias eram muito caras e chegou um momento que começou a faltar dinheiro" (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.47).

Na Kino Filmes, que sucedeu a antiga Maristela, Glauco foi roteirista e diretor assistente em diversos musicais de baixo custo como Vou te Contar, de 1958. Além

¹⁰⁶ Dados do IBGE.

de diretor, produtor e roteirista, Laurelli foi um dos pioneiros em dublagem no Brasil, tendo realizado o processo de dublagem de várias séries americanas como Rin-tin-tin, Papai Sabe Tudo e Jim das Selvas.

Após ter passado pela Maristela, Multifilmes, Kino Filmes e trabalhado com dublagens, Laurelli passa um ano e meio na Itália para estudar cinema, retornando ao Brasil em 1961 e imediatamente sendo convidado por Anselmo Duarte para trabalhar nas filmagens de *O Pagador de Promessas*. Laurelli (2007 *apud* JESUS, 2007, p.95) conta que, durante as filmagens, ficou doente e também se desentendeu com Duarte, o que acabou fazendo com que ele abandonasse a produção. Ele então retorna a São Paulo e é convidado por Mazzaropi para dirigir *O Vendedor de linguixas*:

Quando deixei *O Pagador de Promessas* e voltei para São Paulo, estava meio abatido pelo cansaço e com certa decepção, pois foi a primeira e única vez que não completei um filme. Assim, cheguei a São Paulo, ainda sem saber direito o que fazer. Mas isso não durou muito. Um mês depois, mais ou menos, fui chamado para dirigir um filme do Mazzaropi. Eu não tinha nenhum contato com ele e só o conhecia de nome e de alguns filmes dele que havia visto (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.99).

Laurelli (2007 *apud* JESUS, p.99) afirma que este foi o seu primeiro trabalho como diretor e que a boa parceria com Mazzaropi em *O Vendedor de linguixas* resultou no convite para que ele dirigisse mais três filmes do cineasta. Ele destaca que Mazzaropi era exigente e que fazia questão de trabalhar com técnicos e profissionais experientes no setor cinematográfico. "Mazzaropi entendia muito bem como funcionava a indústria do cinema. Sabia que era preciso ter um bom equipamento, um bom pessoal técnico, uma boa estrutura (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.106).

Provavelmente por esse motivo Mazzaropi tenha procurado Laurelli, que era um profissional versátil, que dominava diferentes gêneros audiovisuais de documentário a musicais, e que já havia passado por diversas áreas de produção de filmes, sendo inclusive um dos precursores em dublagem no Brasil. O próprio

Laurelli afirma que sua bagagem em diferentes áreas do cinema possibilitou que ele fosse exitoso como diretor:

Devo dizer que minha experiência anterior, como assistente de direção e mesmo como montador, me ajudou muito a assumir a direção dos filmes dele, que já tinha uma trajetória importante como ator contratado da Vera Cruz. Era uma grande responsabilidade, mas eu já tinha bastante experiência de montador, já tinha trabalhado muito como assistente de montagem, assistente de direção, e conhecia bem posição de câmeras, de lentes. Inclusive, até hoje muita gente comenta que ele interferia muito nas filmagens, brigava com os diretores, mas comigo isso não aconteceu (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.106).

A preocupação de Mazzaropi com a qualidade técnica dos profissionais que trabalhavam em seus filmes também pode ser comprovada pela presença de Rodolfo Icsey na direção de fotografia de *Meu Japão Brasileiro*. Segundo Kobóri (2016, s/p), Icsey, que era húngaro, pode ser considerado um dos diretores de fotografia mais importantes na Hungria e no Brasil. Ele imigrou para o Brasil em meados da década de 1950 a convite do diretor Ákos Hamza, também húngaro, para trabalhar na produção do filme *Quem matou Anabela?* (1956), produzido pela Maristela Filmes de Mário Audrá Júnior. A partir daí, devido ao seu talento e profissionalismo, foi convidado para atuar em filmes de outros cineastas. Ao longo de sua trajetória, Icsey produziu mais de 80 obras entre documentários, curtas e longas-metragens. Foi também professor de fotografia na Faculdade de Cinema da Universidade de Teatro e Cinema da Hungria (KOBÓRI, 2016, s/p).

Hamza (1987) ressalta que Icsey foi fundamental na formação de diretores de fotografia para cinema no Brasil. "O país nem possuía diretor de fotografia qualificado. Assim, a meu pedido, o empresário (Mario Audrá) trouxe Rudi Icsey, que ficou por lá e alcançou uma carreira excepcional, trabalhando em muitas produções, enquanto ensinava os brasileiros a fotografar. (HAMZA, 1987 *apud* 2016, KOBÓRI, s/p).

Ebert (2000 *apud* 2016, KOBÓRI, s/p) destaca que a história da cinematografia paulista não estaria completa sem um breve comentário sobre Rudolf Icsey. "Dotado de refinada técnica e de um senso estético apurado, Icsey revelou-se um mestre do claro-escuro e da luz recortada" (EBERT, 2000 *apud* 2016, KOBÓRI, s/p).

Kobóri (2016) ressalta que no Brasil, além de ter um modo específico de trabalho, Icsey ainda possuía uma experiência profissional superior à de seus colegas, de modo que contratá-lo era mais seguro. Icsey trabalhou como diretor de fotografia em onze filmes de Mazzaropi: Chofer de Praça (1958), Jeca Tatu (1959), As aventuras de Pedro Malazartes (1960), Zé do Periquito (1960), Tristeza do Jeca (1961), O Vendedor de Linguças (1962), Casinha Pequeninina (1963), O Lamparina (1964), Meu Japão Brasileiro (1964), O Corintiano (1966) e O Jeca e a Freira (1967).

Além de Glauko Mirko Laurelli e Rodolfo Icsey, Mazzaropi também contratou Roberto Miller para realizar a arte gráfica da titulação de Meu Japão Brasileiro. Nota-se certa preocupação com a identidade visual das cartelas dos créditos e a intenção em explorar o máximo o recurso de cores, aproveitando o fato de que Meu Japão Brasileiro foi gravado para exibição colorida. Assim, os nomes dos atores, atrizes e profissionais de bastidores aparecem com elementos artísticos que remetem tanto ao Japão quanto aos pequenos vilarejos brasileiros. São pinturas de flores do campo e do Monte Fujii e fotografias que representam as pequenas igrejas dos interiores do país. Logo no início, a própria identidade visual dos créditos já traz indícios do argumento do filme, ou seja, um roteiro que irá abordar aspectos da imigração japonesa no Brasil:

Figura 13 e 14: Abertura do filme Meu Japão Brasileiro (00:01:21)



Fonte: Frame do filme Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965)

Roberto Miller (São Paulo, 1923 - 16 de março de 2013) foi um conceituado animador brasileiro. Foi premiado internacionalmente por suas criações em importantes festivais como Cannes, Festival Internacional de Cinema de Bruxelas,

Festival Internacional de Animação de Hiroshima e outros¹⁰⁷. Manteve amizade com o consagrado animador escocês Norman McLaren. Estimulado e convidado pelo próprio McLaren, Miller viajou para um estágio de seis meses na *National Film Board of Canada - NFB*, escola de referência mundial para o Cinema de Animação. Além do aprendizado e proximidade com outros campos do cinema de animação, iniciava-se uma amizade que perdurou durante as décadas seguintes, com muitas trocas de correspondências, experiências e desenhos às margens das folhas das cartas. As criações artísticas dos dois eram tão parecidas que confundia-se frequentemente a autoria.¹⁰⁸ Miller é um dos fundadores da *Association Internationale du Film d'Animation – ASIFA*, organização fundada em 1960 (Annecy, França).

A contratação de Miller para trabalhar em *Meu Japão Brasileiro* foi noticiada no *Jornal do Brasil*:

Roberto Miller, elemento de valor que segue a escola de MacLaren e já realizou curta-metragens aplaudidos pela crítica e pelo público, foi o autor da titulação da nova comédia colorida de Mazzaropi "Meu Japão Brasileiro". Devem-se a Miller também a apresentação dos títulos da co-produção brasileiro-norte-americana "The Gentle Rain", onde a animação é feita sobre fotografias do Rio de Janeiro, e da película nacional "Lampião, Rei do cangaço". Miller, com sua arte e concepção, vem modernizando as apresentações de filmes brasileiros. (*JORNAL DO BRASIL*, 1965, p.25)

Pelo exposto, percebemos que Mazzaropi preocupou-se em ter em sua equipe profissionais qualificados e gabaritados. A presença de Miller, assim como de Laurelli e Icsey em diversos filmes do cineasta sustenta esse argumento. O próprio Laurelli destaca as habilidades da equipe técnica:

Até porque em todos esses filmes a gente contava com um grande suporte, tecnicamente falando. Tinha Rodolfo Icsey, fotógrafo; Geraldo Gabriel, cameraman; Constantino Warnoviski, operador de áudio, enfim, era uma equipe muito boa, que garantia a qualidade.

¹⁰⁷ Roberto Miller. Disponível em

<<https://www.cinebrasilexperimental.com.br/copy-of-fernando-belens>> Acesso em 26.10.2021

¹⁰⁸ Roberto Miller. Disponível em <<https://www.museudatv.com.br/biografia/roberto-miller/>>. Consulta em 26.10.2021

Garantia que o filme ia sair bem (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.111).

No contexto de produção de *Meu Japão Brasileiro*, nota-se, portanto, a diligência do cineasta em incluir em sua equipe profissionais que poderiam contribuir com a qualidade técnica da película, como comprova Laurelli:

Uma curiosidade interessante é que seus filmes eram feitos com som direto, porque ele tinha dificuldade em dublar. Por isso, eram todos feitos com som direto. Enfim, ele se cercou dos melhores técnicos de som, todos oriundos da Vera Cruz, e conseguiu criar uma indústria de filmes (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.106).

No entanto, importante ressaltar que, ainda que Mazzaropi delegasse a operacionalização dos aspectos técnicos de seus filmes a profissionais especializados, a produção e o roteiro, na maioria das películas produzidas pela PAM Filmes, ficavam sob responsabilidade do próprio cineasta. Verifica-se que era a maneira do ator, empresário e cineasta ter controle da história que ele decidiu contar. Em *Meu Japão Brasileiro*, Mazzaropi assina como roteirista e produtor do filme. Laurelli ressalta este aspecto do cineasta;

O sistema dele era mais ou menos o mesmo de Hollywood. Ele contratava profissionais para trabalhar para ele, **mas as histórias era ele que criava. Nos quatro filmes que fiz com ele, foi somente como diretor. Nunca fiz os roteiros. Ele me chamava para dirigir roteiros que já estavam prontos. Ele arquitetava as histórias, a partir de algum assunto que estivesse em voga no momento[...]** Os roteiros eram feitos por roteiristas contratados e que trabalhavam regularmente na empresa dele. **Mas nunca era uma história totalmente armada, completa, pronta para o diretor chegar e filmar. Muita coisa tinha que ser adaptada para a comicidade, o estilo dele. A gente sentava e conversava sobre como ia fazer uma determinada cena, adaptando para o estilo dele** (grifos nossos - LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.107/109).

Essa característica também se faz notável nessa declaração do cineasta:

Já tenho muito trabalho com a PAM Filmes. Faço um filme por ano – mas ele dá um trabalho! Cinco meses de preparação de roteiro,

cenários, etc. Dois meses para filmar. O resto é problema de distribuição. Não dá para fazer mais nada. E não estou mais na idade de ter patrão. Tenho meu negócio, trabalho a hora que quero. Não dou satisfação a ninguém. (MAZZAROPPI apud DUARTE, 2009, p.63).

Desse modo, além do controle da narrativa dos filmes, ao decidir se tornar o responsável pela produção das películas, Mazzaropi garantia também o controle econômico dos recursos investidos. Em diversas ocasiões, o cineasta ressalta que esse era um dos principais motivos que o levaram a fundar a PAM Filmes:

Em 1958, a Cinedistri havia produzido seu 8º filme, Chico Fumaça, e seu sucesso levou Mazzaropi a comentar com a mãe que todos os produtores de seus filmes haviam ganhado muito dinheiro com seu nome, muito mais do que ele havia imaginado ser possível no início de sua carreira no cinema. Queria dar um passo rumo à autonomia de produção (DUARTE, 2009, p. 113).

Na análise do contexto de produção, é impossível não refletirmos sobre a PAM Filmes, já que este é um fato que influencia toda a cadeia de produção de Meu Japão Brasileiro. A PAM Filmes foi fundada em 1958 após Mazzaropi ter estrelado filmes em outras companhias cinematográficas. Em 29 anos de carreira no cinema, o cineasta fez 32 filmes, sendo 24 por sua produtora. O primeiro filme da empresa é Chofer de Praça, lançado em 1959. A partir daí, além da produção dos filmes, a PAM se torna responsável pela distribuição e pelos lançamentos deles.

Do lançamento badalado em São Paulo até o filme ser exibido pelos quatro cantos do país, era tudo controlado pela PAM Filmes visando assegurar que a parte rentável do sucesso chegasse de fato às mãos de Mazzaropi (DUARTE, 2009, p.20). Duarte (2009, p. 47) ressalta que o novo empreendimento cinematográfico garantiu autonomia sobre o próprio destino dos projetos e planos mazzaropianos.

A sede da produtora ficava em Taubaté, em São Paulo, em uma fazenda de 184 alqueires denominada de Fazenda da Santa. Neste vasto espaço, além de um dos escritórios, Mazzaropi construiu estúdios, cenários, oficina de construção de cenários, refeitório e alojamento para o elenco e equipe técnica. No local, também

produzia-se leite para comercialização. Laurelli destaca as características da fazenda:

Com o tempo, ele comprou uma fazenda na cidade de Taubaté, que servia de cenário para os filmes. O *Lamparina*, de 1964, foi o primeiro feito na fazenda, onde foram construídos estúdios, alojamento, restaurante, tudo adaptado nessa fazenda em Taubaté. Essa fazenda ficava mais ou menos a uns 15 quilômetros do centro de Taubaté. Passávamos todo o período de filmagens lá na fazenda. Muitas vezes, até mesmo à noite, eu chamava um táxi e ia jantar na cidade, um pouco porque enjoava da comida e também para sair um pouco de lá. No início, ainda não tinha o estúdio, era só o alojamento para as cenas externas. Depois ele mandou construir o estúdio, começou a comprar equipamento, para não precisar alugar da Vera Cruz, importou uma câmera, uma grua, etc. O segundo filme que rodamos na fazenda foi *Meu Japão Brasileiro*, de 1965 (LAURELLI, 2007 *apud* JESUS, 2007, p.112).

Marques também complementa com informações sobre a configuração da fazenda:

O respeitável conjunto de bens que acumulou tinha uma ligação direta com o fazer cinema: as melhores câmeras de filmar, modernos equipamentos de áudio e iluminação, um dos maiores estúdios de cinema da época, com toda a estrutura para hospedar atores, diretores e equipe completa de produção; oficinas e marcenaria para construir cenários (MARQUES 2009 *apud* DUARTE, 2009, p. 19)

A PAM Filmes estava habilitada em seu contrato social à importação, exportação, distribuição, produção e exibição de filmes cinematográficos, podendo efetuar todas as operações comerciais, industriais e financeiras úteis à sua atividade. Duarte (2009, p. 114) ressalta que Mazzaropi se cercava, desde o início, de todas as possibilidades de atuação de seu mercado, colocando cada uma delas em prática e adquirindo controle total sob seus filmes.

Até o momento, vimos que o contexto de produção de *Meu Japão Brasileiro* é marcado pela preocupação de Mazzaropi em contratar profissionais qualificados para atuar nas áreas técnicas, a exemplo de Rodolfo Icsey, Glaucio Mirko Laurelli e Roberto Miller, e pelo extremo controle em que o cineasta exerceu na cadeia

cinematográfica, dominando desde a produção do filme até as bilheterias onde ele era exibido.

Nota-se, pela análise da presente categoria, que o domínio do ator/empresário sobre seus filmes justifica-se mais por critérios econômicos do que artísticos. Devido à experiência profissional em outras companhias cinematográficas, Mazzaropi percebeu que o descontrole e a falta de fiscalização da bilheteria era um dos motivos pelos quais as empresas de cinema não prosperavam no Brasil. As companhias em que havia trabalhado também gastavam exageradamente na produção e não obtiam o mesmo retorno nas bilheterias.

Mazzaropi, portanto, chegou à conclusão de que concentrar todas as etapas de produção de um filme em um só lugar, como fez na Fazenda da Santa, diminuía os custos de realização. Todas as sequências de *Meu Japão Brasileiro*, por exemplo, foram filmadas na fazenda de Taubaté. O argumento do filme gira em torno da disputa econômica entre pequenos agricultores e o grande fazendeiro da região, ou seja, grande parte das cenas se passa em um ambiente rural e assim, a fazenda era ideal.

Desse modo, não havia necessidade de alugar estúdios de outros proprietários e nem despendar recursos com a construção de grandes cenários, já que a fazenda propiciava as locações ideais para tramas rurais. Podemos notar o pragmatismo de Mazzaropi nesta sua declaração para o jornal *Agora*, de São José dos Campos:

Eu consigo esquecer o Mazzaropi empresário para ser o Mazzaropi artista. Aliás, eu gosto mais do artista que do empresário. Fui empresário por força das circunstâncias. Mas não adianta ser bom artista, se não sabe vender o produto. Ninguém vai dizer que você vale dez se puder lhe dar dois. Você é que tem de se valorizar. Então, é preciso ser bom comerciante para ser bom artista, para ter sucesso (MAZZAROPI, 1971 *apud* DUARTE, 2009, p.113).

Na categoria produção verificamos então que embora Mazzaropi tivesse o cuidado em contratar profissionais, principalmente da área técnica, com relevante

bagagem profissional, ele também preocupava-se com a rentabilidade de suas produções, sendo este um dos motivos para fundação da PAM Filmes. O controle de toda a cadeia produtiva cinematográfica, desde a produção, passando pela distribuição e exibição, até chegar nos borderôs das bilheterias, também fazia com que os filmes do cineasta fossem sempre superavitários. O saldo positivo entre produção e bilheteria permitia também que ele investisse na contratação de bons profissionais para a produção:

Em Taubaté, ele consegue montar uma estrutura invejável para o funcionamento da PAM Filmes, criando um núcleo de produção em uma fazenda adquirida para ali montar seus estúdios e alojamentos com direito a refeitório, galpão de equipamentos de última geração e que também funcionava como hotel (e local para a produção de leite) entre uma produção e outra. Na outra ponta, para garantir a distribuição de seus filmes, Mazzaropi tinha, além de seus fiscais de porta de cinema, vários escritórios espalhados nas principais capitais do País e sua sede no Largo do Paissandu, 132, em São Paulo, muito próximo do Cine Art Palácio, sua base de lançamento para o grande circuito e palco de antológicas e concorridas noites de estreia recheadas de glamour, com tapete vermelho, limousine, flashes de dezenas de fotógrafos, multidões, empurra-empurra, tráfego interrompido, carnaval improvisado e muito mais (DUARTE, 2009, p.126/127).

O contexto de lançamento do filme ora aqui analisado é benéfico já, segundo Duarte (2009), os títulos mazzaropianos competiam igualdade com as películas estrangeiras no quesito bilheteria:

Mazzaropi chegaria ao fim dos anos 60 como um fenômeno de massas, com seus filmes no topo das bilheterias nacionais e lutando em pé de igualdade com as produções estrangeiras que tinham que esperar pelo Jeca para encontrar lugar nas salas de exibição (DUARTE, 2009, p.126).

Para além dos aspectos inerentes à Meu Japão Brasileiro, é de fundamental importância considerarmos também o cenário cinematográfico brasileiro ao longo da década de 1960. Essas informações acerca do contexto de produção do cinema

brasileiro, e não somente do cinema mazzaropiano, nos auxiliarão a compreendermos as demais categorias do Circuito de cultura com mais profundidade.

Devemos destacar que a PAM Filmes surge no contexto de decadência dos grandes estúdios, aqueles que tinham o objetivo de consolidar o cinema como indústria. A carioca Cinédia, a primeira tentativa de industrializar a produção cinematográfica no Brasil, foi criada em março de 1930 e produziu até 1951, após isso, passou a alugar seus estúdios para terceiros. Também sediada no Rio de Janeiro, a Atlântida foi fundada em 1941 e perdurou até 1962. Em São Paulo, a Vera Cruz, produziu e distribuiu filmes entre 1949 e 1954 e a Multifilmes, de 1952 a 1954. Verificamos então que a produtora de Mazzaropi surge descontextualizada da realidade cinematográfica brasileira. Enquanto reduziam-se os grandes estúdios, o cineasta optou por investir em uma cadeia de produção que envolve grandes estúdios com responsabilidade de lançamento dos filmes, distribuição destes e controle de bilheterias.

Além do declínio dos grandes estúdios, a década de 1960 é marcada também pelo surgimento do Cinema Novo e pela prática de um cinema atento e engajado com a realidade sociopolítica brasileira. Ramos (2018, s/p) explica que o filme Rio 40 graus de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1955, já dava indícios do que seriam as demandas do Cinema Novo:

É essa poesia humanista da vida cotidiana, voltada à representação da camada mais pobre da população, representada sob a sombra de um discurso de corte nacionalista, que vai caracterizar o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos (RAMOS, 2018, s/p).

O autor defende ainda que Nelson Pereira dos Santos provoca um retorno reflexivo à discussão sobre o conceito de filme popular, ou seja, seriam populares os filmes que atingem uma grande quantidade de espectadores ou aqueles que contam as histórias das camadas mais pobres e necessitadas da sociedade brasileira? De

acordo com Ramos (2018) essa discussão abrangeu a segunda metade do século XX e adentrou o século XXI. Aprofundaremos as análises e reflexões sobre cinema popular ao analisarmos as categorias de filme, culturas vividas e leitura do filme *Meu Japão Brasileiro* para então verificarmos como este conceito dialoga com as obras mazzaropianas. Além de intensificar o debate acerca do significado de cinema popular, Ramos argumenta que Nelson Pereira dos Santos, com *Rio 40 graus*, é o precursor do Cinema Novo:

Rio, 40 graus é obra de exaltação pioneira, deslumbramento inicial, com uma imagem ainda desconhecida do popular que virá a fascinar sucessivas gerações de cineastas brasileiros. Nesse aspecto, é pertinente considerá-lo como precursor e inspirador do que mais tarde será conhecido como Cinema Novo (RAMOS, 2018, s/p).

Ramos ressalta ainda que Pereira dos Santos demonstrou que era possível produzir um filme fora dos grandes estúdios, com equipamentos baratos e através de uma narrativa não linear:

É o sistema particular de produção que dá a Nelson maior liberdade em termos estilísticos para inovar na forma narrativa cinematográfica, promovendo a disposição da trama no universo popular, por intermédio de *faits divers* que se sucedem (RAMOS, 2018, s/p).

Os filmes do final da década de 1950 e que antecedem a consolidação do Cinema Novo, entre eles os dirigidos por Pereira dos Santos (*Rio 40 graus*, *Rio*, *Zona Norte* e *O grande momento*) são marcados por um esquema precário de produção, significando a ruptura com as obsessões industrialistas do cinema nacional que parte do setor cinematográfico e da crítica especializada nutria em meados da década de 1950 (RAMOS, 2018, s/p).

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos demonstram a dualidade entre classes sociais antagônicas no Rio de Janeiro do final da década de 1950. *Rio 40 graus*, por exemplo, é um semi documentário sobre pessoas do Rio de Janeiro e acompanha um dia na vida de cinco garotos de uma favela que, num domingo

tipicamente carioca e de sol escaldante, vendem amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã. Em Rio, Zona Norte também nota-se a preocupação com a contraposição ao universo burguês. O compositor popular do morro, interpretado por Grande Otelo, é explorado em sua inocência por um amigo “malandro”, que tem bons contatos nas gravadoras. A ida do compositor do morro à casa de um colega erudito serve como contraponto para explorar os contrastes entre as duas culturas, a burguesa e a popular (Ramos, 2018, s/p).

Essa era a tônica que iria guiar o núcleo sólido que iria compor o Cinema Novo, cujos integrantes começaram a se reunir no Rio de Janeiro esporadicamente no final da década de 1950. Ramos (2018, s/p) cita o período de 1961 e 1963 como o período de florescer do novo movimento cinematográfico. Um dos fatores que auxiliaram o florescer cinemanovista foi a vinda do baiano Glauber Rocha à capital carioca e o encontro deste com outros jovens cineastas admiradores do neorealismo italiano como Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro:

Podemos distinguir o momento inicial do Cinema Novo evoluindo a partir do grupo no qual se afirmam Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, secundados por Glauber, já ativo, mas isolado, em função da distância, na Bahia, trazendo de lá as repercussões de um ambiente cultural que começa a entrar em plena ebulição, com largo espaço de aceitação para a produção cinematográfica (RAMOS, 2018, s/p).

Ramos desenha o contexto de surgimento do Cinema Novo:

O ambiente cultural no qual se ergue o Cinema Novo é o do Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1950, permeado pela bossa nova, pela arquitetura modernista, pelo neoconcretismo emergente e uma nova ideologia de esquerda ascendente que, na cultura, desembocaria na experiência dos CPCs¹⁰⁹.

¹⁰⁹ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi constituído em 1962 no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". O núcleo formador do CPC foi formado por Oduvaldo Viana Filho, pelo cineasta Leon Hirszman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Recusando-se a considerar a arte como "uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais", os artistas e intelectuais do CPC acreditavam que toda manifestação cultural deveria ser compreendida exatamente "sob a luz de suas relações com a base material". Afirmavam também que "fora da arte política não há arte popular",

No final da década de 1950, o movimento do Cinema Novo registrava poucas produções, com destaque para Pátio de Glauber Rocha, O mestre de Apipucos de Joaquim Pedro, Domingo de Cacá Diegues, O maquinista de Marcos Faria e Caminhos de Paulo Saraceni. Os longas começam a surgir a partir de 1960. Na Bahia, surge a Iglu Filmes, produtora também responsável por três longas-metragens baianos da época, Barravento (ROCHA, 1962), A grande feira (PIRES, 1961) e Tocaia no asfalto (PIRES, 1962).

No início da década, a Bahia torna-se, então, um centro de produção cinematográfica, abrigando também produções vindas de fora, como Bahia de todos os santos (NETTO, 1959-1960), Mandacaru vermelho (SANTOS, 1960), O pagador de promessas (DUARTE, 1962), Três cabras de lampião (TEIXEIRA, 1962), Sol sobre a lama (VIANY, 1962-1963), o francês *Le tout pour tout* (DALLY, 1960) (RAMOS, 2018, s/p). Destaque também para a Saga Filmes, fundada por Joaquim Pedro em 1957, por onde lançou os curtas documentários O poeta do Castelo e O mestre de apipucos. A produtora seria uma âncora de diversas produções da nova geração de cineastas.

Ramos (2018, s/p) explica que no final de 1961 o movimento do Cinema Novo já começa a ressoar em todo o país e inclusive no exterior, com o filme Arraial do Cabo de Saraceni:

Arraial é o primeiro filme do Cinema Novo com acabamento mais elaborado e estofo para chegar a festivais. Com a conclusão de Couro de gato e do baiano Barravento, compõe a trilogia que, em 1961, afirma definitivamente a decolagem da produção dos jovens cariocas como Cinema Novo propriamente (RAMOS, 2018, s/p).

Assim, o Cinema Novo ganha corpo para fazer uma forte oposição às chanchadas que dominaram o cenário cinematográfico brasileiro durante a década de 1950 e também às tentativas de reproduzir no Brasil o cinema comercial e

acrescentando que era dever do homem brasileiro "entender urgentemente o mundo em que vive" para "romper os limites da presente situação material opressora".

melodramático praticado em Hollywood, nos Estados Unidos. Johnson e Stam (1995) defendem que o Cinema Novo se formou em resposta à instabilidade racial e classista no Brasil, destacando-se pelas críticas à desigualdade social que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970:

Influenciados pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, filmes produzidos sob a ideologia do Cinema Novo se opuseram ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo "hollywoodiano" (JOHNSON, STAM, 1995, p.33).

Johnson e Stam (1979) explicam que os cineastas do Cinema Novo se basearam no neorrealismo italiano por seu uso de atores não profissionais e filmagens em locações e na *Nouvelle Vague* francesa, não tanto por sua temática ou estética, mas devido às estratégias de produção.

Os autores dividem o Cinema Novo em três fases sequenciais que diferem em tema, estilo e assunto. Stam e Johnson (1995) identificam uma primeira fase que vai de 1960 a 1964, uma segunda fase entre 1964 e 1968 e uma terceira fase entre 1968 a 1972.

Johnson e Stam (1979) afirmam que é na primeira fase, que inclui filmes concluídos ou quase concluídos até o golpe militar que depôs o presidente João Goulart em 31 de março de 1964, que o Cinema Novo se aglutina como movimento, fazendo os seus primeiras longas-metragens e formulando suas ideias políticas e estéticas. Nesse período, diretores como Glauber Rocha e Cacá Diegues tecem manifestos contra o cinema comercial brasileiro, a estética de Hollywood e a colonização do cinema brasileiro pelas redes de distribuição norte-americanas (JOHNSON, STAM, 1979, s/p).

Os filmes da primeira fase representam a motivação original e os objetivos do Cinema Novo, assumindo um tom intenso e rural no cenário, lidando com doenças sociais que afetaram a classe trabalhadora como fome, violência, alienação religiosa e exploração econômica. Em vez de explorar o convívio do paraíso tropical da chanchada ou o clássico melodramático da Vera Cruz, os diretores do Cinema Novo

vasculharam os cantos sombrios da vida brasileira - as favelas e o sertão - os lugares onde as contradições sociais do Brasil apareceram de forma mais dramática. (JOHNSON, STAM, 1979, p.13)

Nesta primeira fase, destacam-se os filmes Aruanda (NORONHA, 1960), Arraial do Cabo (SARACENI, 1960), Cinco Vezes Favela (FARIAS, BORGES, DIEGUES, ANDRADE, HIRSZMAN, 1962), Barravento (ROCHA, 1962), Ganga Zumba (DIEGUES, 1963), Vidas Secas (SANTOS, 1963), Sol Sobre a Lama (VIANY, 1963), Deus e o Diabo na Terra do Sol (ROCHA, 1964) e Os Fuzis (GUERRA, 1964).

Os filmes desta fase tratam tipicamente, embora não exclusivamente, dos problemas enfrentados pelo proletariado urbano e rural: fome, violência, alienação religiosa e exploração econômica (JOHNSON, STAM, 1979, s/p).

A segunda fase do Cinema Novo convive com o regime militar instaurado com o golpe de 1964. Em 31 de março de 1964, o presidente João Goulart foi retirado do cargo e o general Humberto de Alencar Castelo Branco assumiu a presidência. Esse acontecimento histórico desestimulou principalmente os cineastas ligados ao cinema novo e a esquerda brasileira, que se sentia culpada por não ter conseguido defender o regime democrático:

Os filmes da segunda fase são gritos angustiados de perplexidade; são análises do fracasso, do populismo, do desenvolvimentismo e dos intelectuais de esquerda. O Desafio, de Paulo César Saraceni (1966), Terra em transe, de Rocha (1967), O Bravo Guerreiro, de Gustavo Dahl (1968) e Fome de Amor, de Santos (1968), todos dissecam as falhas da esquerda (JOHNSON, STAM, 1979, s/p).

Johson e Stam argumentam que embora a esquerda tenha sido derrotada política e militarmente em 1964, sua presença cultural, paradoxalmente, manteve-se forte mesmo após o golpe de Estado, exercendo uma espécie de hegemonia apesar da ditadura. É na segunda fase também que as dúvidas sobre o conceito de filme popular voltam a assombrar os cineastas do Cinema Novo. Eles perceberam que embora seu cinema fosse "popular" na medida em que tentava assumir o ponto de

vista "do povo", não era popular no sentido de ter um público de massa (JOHNSON, STAM, 1979). Assim, alguns diretores tiveram que adotar estratégias para ser possível continuar produzindo filmes engajados socialmente:

Em seus esforços para atingir o público, o Cinema Novo adotou uma estratégia dupla. Primeiro, com o produtor Luiz Carlos Barreto, fundaram uma cooperativa de distribuição: a Difilm. Em segundo lugar, eles começaram a fazer filmes com um apelo mais popular. Garota de Ipanema, de Leon Hirszman, primeiro filme em cores do Cinema Novo e o primeiro a tentar a nova estratégia, explorou o mito da bronzeada "menina de Ipanema" para desmistificar esse mesmo mito. **Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, porém, foi o primeiro filme do Cinema Novo a ser verdadeiramente popular tanto em termos culturais quanto de bilheteria, oferecendo uma demonstração dialética de como atingir o público ao mesmo tempo em que defendia agressivamente uma visão política de esquerda da sociedade brasileira. - e isso em uma situação de intensa repressão** (grifos nossos - JOHNSON, STAM, 1979, s/p).

Macunaíma é considerado o filme de transição da segunda para a terceira fase do Cinema Novo, já que inaugura o tropicalismo no cinema, linguagem codificada de revolta necessária devido ao endurecimento do regime militar, principalmente após a promulgação do Ato Institucional n.5 em 13 de dezembro de 1968.

Segundo Johnson e Stam (1979), nessa fase desconstrói-se, por meio do cinema, o mito do Brasil como um paraíso tropical caracterizado pela exuberância colorida e chapéus *tutti-fruti à la* Carmen Miranda. Quase no final da fase tropicalista, o Cinema Novo entrou em uma crise de criatividade gerada politicamente que atingiu seu ápice em 1971-1972. Com o agravamento da censura e da repressão, Glauber Rocha, Rui Guerra e Carlos Diegues trocaram o Brasil pela Europa. À medida que o financiamento se tornou mais problemático, vários diretores realizaram coproduções com outros países ou financiaram seus projetos totalmente no exterior.

Ressaltamos que, ao longo da análise das categorias do Circuito de Cultura, iremos nos atentar mais detalhadamente à primeira e à segunda fase do Cinema Novo, já que estas são contemporâneas aos anos de produção e lançamento de *Meu Japão Brasileiro*, 1964 e 1965 respectivamente.

Até o momento analisamos aspectos objetivos da categoria de produção de *Meu Japão Brasileiro*, mas é importante ressaltarmos também alguns aspectos subjetivos, inerentes ao próprio Mazzaropi, para compreendermos mais sobre o filme aqui ora analisado. O Circuito de cultura de Johnson (2014) também considera os elementos particulares dos realizadores de produtos culturais por entender que eles podem influenciar na caracterização e consolidação destes. No caso específico de *Meu Japão*, verificamos que o fato do cineasta ser descendente de imigrantes portugueses e italianos pode ter influenciado o roteiro do filme, que versa sobre a convivência, no ambiente rural, de imigrantes japoneses com brasileiros. Ao longo de toda a trama, é notória a preocupação de Mazzaropi em condenar práticas racistas contra a comunidade nipônica. O personagem Fofuca também faz questão de incluir os japoneses no cotidiano da comunidade em que vivem. Um exemplo é que eles participam ativamente da formalização da cooperativa agrícola. Ao retratar a integração dos japoneses na tela, era como se o cineasta estivesse expressando o desejo de que todos os imigrantes fossem bem recepcionados em seu novo país. É o que ele desejava para os seus pais e avós. Duarte (2009, p.27) informa como foi a chegada dos avós paternos de Mazzaropi no Brasil:

Amazzio Mazzaropi era casado com Ana Mazzaropi, os dois imigrantes italianos, naturais de Nápoles. Chegaram ao Brasil em 1900, ao lado dos filhos Bernardo e Domingos, como tantos outros imigrantes vindos de várias partes do mundo no fim do século 19 e início do século 20, carregando em suas malas sonhos de progresso, trabalho e a busca por uma vida próspera e feliz na nova terra. Passaram por São Paulo trabalhando na agricultura em Dourado, mas acabaram seguindo para o Paraná, onde se estabeleceram como comerciantes em Curitiba (DUARTE, 2009, p.27).

Outra influência que Mazzaropi recebeu dos avós e que é uma das marcas registradas em seus filmes é o apreço por música. Duarte (2009, p.29) conta que o cineasta passou grande parte da infância com o avô paterno para que os pais pudessem trabalhar e que deste convívio floresceu o gosto pelas manifestações musicais:

João José Ferreira (avô paterno) era um tocador de viola dos bons, dançarino de cana-verde e figura conhecida na região por animar as festas na roça. Logo, começou a carregar Amácio e seu primo, Vitório Lazzarini, o outro neto, para onde quer que fosse. Por volta de 1918, por conta das festividades de inauguração da Estação da Central do Brasil em Tremembé, o avô se apresenta para o público presente com modas de viola e um repertório de causos que prendem a atenção de todos, principalmente do pequeno neto Amácio, completamente extasiado com a reação da plateia. A experiência de ver alguém tão próximo em um palco, cantando, tocando, prendendo a atenção do público, faria com que os olhos da criança brilhassem pela primeira vez em sua vida, fundando as bases para suas futuras aspirações (DUARTE, 2009, p.29/30).

Em toda a sua filmografia, Mazzaropi interpreta pelo menos um número musical. Em *Meu Japão Brasileiro*, por exemplo, performa, juntamente com Rosa Pardini, a canção *Assim é quadrilha*, composição de Mário Zan e Messias Garcia e também *Ingratidão*, de Elpídio Santos. Duarte (2009), que é um dos principais biógrafos de Mazzaropi, aponta que o cineasta teria confidenciado aos amigos mais próximos que ele sempre quis ser cantor e por isso se sentia confiante e a vontade quando fazia *Rancho Alegre* na TV Tupi na década de 1950, já que o programa televisivo era repleto de anedotas musicais. Sobre isso, Duarte declara que “tanto na TV quanto mais tarde, no cinema, Mazzaropi criou várias oportunidades de demonstrar seus dotes como um *crooner*¹¹⁰ meio desengonçado, cantando e encantando (DUARTE, 2009, p.61).

Ainda podemos citar como influência do avô português o “jeito caipira” que Mazzaropi incorporou à suas performances fílmicas:

¹¹⁰ Cantor ou cantora de música popular que canta com orquestra ou conjunto instrumental.

Em 1918, para poder se dedicar ainda mais ao trabalho, Dona Clara decidiu deixar o filho, então com seis anos, sob a guarda dos avós em Tremembé. O pequeno Amácio guardaria dessa época lembranças preciosas, principalmente do contato direto com o avô português, João José Ferreira. O avô caboclão, de calça no tornozelo e botas à mostra, seria, provavelmente, a primeira figura caipira com quem Mazzaropi estabeleceria uma real proximidade, funcionando como sua verdadeira fonte de inspiração (DUARTE, 2009, p.29).

Verificamos que vários elementos de Meu Japão Brasileiro existem por causa de Mazzaropi enquanto sujeito particular. O fato dele ser neto de imigrantes que chegaram ao Brasil e vivenciaram os processos de êxodo rural influenciou no surgimento do filme ora em análise. Por ter convivido proximamente com pessoas que vieram de outros países, ele acessou diversas realidades e as explorou no filme. Podemos afirmar que talvez Meu Japão Brasileiro nem existisse caso Mazzaropi não tivesse contato com as vivências dos imigrantes. As memórias musicais que o cineasta guardou do avô também influenciaram os roteiros dos filmes, pois ele fazia questão de incluir cenas em que podia performar cantando. Assim, podemos afirmar que o universo subjetivo de Mazzaropi foi determinante na exteriorização de suas ideias e na consolidação de suas películas.

A título de retomada, em relação ao contexto objetivo de produção, Meu Japão Brasileiro é marcado, portanto, pela inauguração da PAM Filmes em um momento de declínio dos grandes estúdios, pela contratação por Mazzaropi de profissionais técnicos premiados e com considerável bagagem profissional, pela consolidação do Cinema Novo como o movimento cinematográfico brasileiro mais proeminente da década de 1960 e pela vigência do regime militar. Investigaremos se estes elementos do contexto produtivo podem ter influenciado a leitura de Meu Japão Brasileiro pela crítica especializada, mas antes disso, procederemos a análise das demais categorias do nosso circuito, filme e culturas vividas, que serão feitas simultaneamente através da investigação de aspectos imagéticos e textuais do filme em consonância com fatos históricos e sociais que marcaram o Brasil, e principalmente a sociedade paulista, durante a década de 1960.

4.2 Filme e culturas vividas no Japão de Mazzaropi

Para facilitar a compreensão da análise das categorias de filme e culturas vividas em *Meu Japão Brasileiro*, vamos dividi-la em tópicos temáticos e não por sequências como fizemos na análise do filme *Sai da Frente*. Esta estruturação justifica-se pelo tamanho do filme, que possui aproximadamente 1h e 40 minutos de duração e pelos assuntos que se repetem em várias cenas. Assim, reuni-los por temas facilitará a compreensão da investigação das presentes categorias. Ao longo do filme, observamos questões que foram tratadas de forma enfática por Mazzaropi: civismo brasileiro, ensino rural, racismo nipônico, machismo, exploração econômica de pequenos produtores e práticas coronelistas. Passamos a seguir a analisar cada um destes pontos.

4.2.1 O ensino rural e o civismo brasileiro

Após a apresentação dos créditos iniciais, o espectador conhece a ambientação de *Meu Japão Brasileiro*, que se baseia na exploração econômica de pequenos plantadores de arroz pelo grande fazendeiro da região, Seu Leão. A primeira cena do filme consiste em crianças caminhando por uma estrada de terra com destino à escola. Entre elas está o filho de Fofuca, protagonista interpretado por Mazzaropi. Todas estão uniformizadas e entram no estabelecimento. Através de um movimento "pan"¹¹¹ de câmera, enfoca-se o letreiro da escola onde se lê: Escola Rural Mista.

Verifica-se que essa cena não foi escolhida para abrir o filme despropositadamente. Laurelli, diretor do filme, e muito provavelmente Mazzaropi,

¹¹¹ Movimento efetuado com a câmera horizontalmente, geralmente em velocidade lenta, de um lado para outro.

que apesar de delegar a direção dos filmes a um terceiro, participava de todas as etapas de suas películas, desejam enfatizar que havia educação formal no campo. De acordo com Moraes (2014, p.88), as escolas rurais foram formalizadas no Estado de São Paulo em 1945 e tinham o objetivo de impedir o êxodo rural e por isso, desenvolviam uma pedagogia especificamente rural, com conteúdos vinculados às atividades no campo, realidade essa que mudaria a partir de 1968, quando uma reforma de matriz feita pelo Departamento de Educação altera a organização da educação primária, com programas de ensino padronizados tanto para a área rural quanto para a área urbana.

Importante ressaltar que até 1968, as Escolas Rurais, como a demonstrada na primeira cena de *Meu Japão Brasileiro*, tinham programas de ensino diferenciados, exigindo formação ou especialização agrícola de todos os profissionais que nelas trabalhavam e tinham critérios específicos para sua instalação como por exemplo, área de terra destinada à realização de atividades agrícolas (MORAES, 2014, p.92).

Moraes (2014, p.92) ressalta que as escolas rurais institucionalizadas a partir de 1945 apontaram para a superação da histórica precariedade do ensino rural. A autora defende que a concepção de ensino dessas escolas estava em consonância com a proposta dos ruralistas do ensino, que defendiam uma escola adequada ao meio, com vistas a impedir o êxodo rural, difundir o sanitarismo e preparar para o trabalho agrícola.

Laurelli e Mazzaropi parecem querer demonstrar ao espectador exatamente os aspectos de organização e qualidade apontados por Moraes (2014) em relação às escolas rurais. Em *Meu Japão Brasileiro*, a estrutura da "Escola Rural Mista" é extremamente bem conservada, as paredes parecem que estão recém pintadas, o terreno onde está localizada está limpo e as crianças estão todas uniformizadas, como demonstra a foto abaixo:

Figura 15: Escola rural do bairro rural de Meu Japão Brasileiro (00:02:41)



Fonte: Frame de Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965)

Outra cena ambientada na escola que merece destaque em nossa análise é a que mostra os alunos cantando o Hino da Bandeira. A matéria de canto orfeônico, que consistia no aprendizado de um conjunto de hinos e canções patrióticas, foi instituída como obrigatória no currículo escolar brasileiro durante o início da Era Vargas: em 1931 para o ensino secundário e em 1934, para o ensino primário.

O compositor Villa Lobos tomou para si a tarefa e o discurso de uma renovação moral e cívica da população através da música nacional. Suas ações passaram a ser direcionadas para a organização de uma campanha pelo ensino popular de música. "Seu público alvo era o jovem escolar e sua pedagogia estava ancorada no canto orfeônico como um fator de energia cívica revitalizadora e um poderoso fator educacional" (PARADA, 2018, p.176).

Embora o canto orfeônico por Villa-Lobos na grade curricular da educação básica brasileira tenha sido substituído pela disciplina "Educação musical", por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) n. 4.024 de 1961, a influência daquela disciplina continuou mesmo depois de sua extinção oficial.¹¹²

Neste sentido, Maia (2014, p.186) explica que a incorporação de uma visão otimista pelo Estado brasileiro tem origem no primeiro governo Vargas (1930-1945), através da sua associação às correntes nacionalistas conservadoras, mas continua na ditadura civil-militar¹¹³, quando esse otimismo trazia consigo a perspectiva de um futuro próspero, gestado por um passado nacional cuidadosamente reinventado.

Maia (2014, p.184) argumenta que o civismo foi o ideário por excelência de legitimação do Estado derivado do golpe de 1964, assim, a prática de cânticos patrióticos continuou nas escolas e grupos escolares regidos pelo setor público. Para Maia (2014, p. 187), o civismo foi o ideário-chave durante a ditadura civil-militar, sendo incorporado aos discursos e às ações políticas dos intelectuais atuantes no Ministério da Educação e Cultura através da associação do civismo, ideário político por excelência, à noção de cultura. Como propõe Maia (2012, p. 35), o papel da cultura seria, portanto, realçar os elementos que compõem a nação.

A defesa de um tipo de cultura, a nacional, foi considerada fundamental para a formação de cidadãos conscientes tanto de seu papel de devoção à pátria quanto da necessidade de solidariedade social. Assim, enquanto nas escolas as disciplinas história, geografia e literatura nacionais eram fundamentais à encenação da trajetória histórica de formação da nação, no setor cultural, o papel caberia aos monumentos, às comemorações públicas de efemérides, aos

¹¹² Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1961. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html>

¹¹³ Para a autora, o regime político que dominou o Brasil entre 1964 e 1985 não pode ser considerado exclusivamente como militar já que também foi apoiado por várias parcelas da sociedade civil. Maia (2014, p. 184) defende que diversos setores da sociedade civil aplaudiram o golpe que derrubou o presidente João Goulart; promoveram manifestações entusiásticas em favor da intervenção militar e ingressaram nas fileiras estatais para propor projetos de desenvolvimento para a nação. A ditadura então, foi composta e legitimada também pela participação de civis e se guiou por projetos gestados por estes antes mesmo do golpe de 1964.

conjuntos arquitetônicos, às manifestações folclóricas, etc. (MAIA, 2014, p. 187/188).

O papel do ensino, em todos os níveis, na construção de uma consciência cívica associada ao valor da tradição, apareceu nos documentos oficiais da Comissão Nacional de Moral e Civismo, do Conselho Federal de Educação (CFE), do Conselho Federal de Cultura e, claro, nos discursos dos ministros da Educação e Cultura (MAIA, 2014, p.189). Desse modo, na ditadura institucionalizou-se as disciplinas “Educação Moral e Cívica”, no ensino básico, e ao “Estudo dos Problemas Brasileiros”, no ensino superior.

Em nossa análise, verificamos que a inclusão de cenas em *Meu Japão Brasileiro* de alusão às escolas rurais e à prática de civismo foi intencional e pode indicar ou a simpatia de Mazzaropi ao otimismo nacionalista defendido e praticado não só pelas autoridades públicas, como também por parcela da sociedade civil, ou uma estratégia para driblar a censura e fazer com que o filme fosse liberado sem ressalvas. O argumento do filme aqui em análise gira em torno da disputa entre pequenos plantadores de arroz e o grande fazendeiro da região, assim, a exclusão das cenas das crianças chegando à escola e destas cantando o hino nacional em nada influenciaram na lógica do roteiro. Sendo assim, houve propósitos na seleção destas cenas para compor o filme.

Mazzaropi não explora o civismo de forma cômica, pelo contrário, constrói cenas sérias, bem trabalhadas, filmadas em um plano aberto para que o espectador possa enxergar a organização da escola rural e das crianças que a frequentam. Todos os alunos estão uniformizados e quando vão cantar o Hino da Bandeira, ficam enfileirados de modo a mostrar respeito pelos elementos cívicos. As cenas cívicas da película poderiam facilmente estar em outros gêneros cinematográficos para além da comédia. Pela nossa análise, não há intenção de Mazzaropi em ironizar o civismo, pelo contrário, há uma adesão a essa prática que foi inaugurada nas escolas no início da Era Vargas e retomada pela ditadura. Não há como precisar se

o cineasta era um apoiador do golpe militar de 1964 já que não há declarações dele ou elementos históricos capazes de comprovar essa relação.

Para além das referências cívicas mencionadas neste tópico não há nenhum outro elemento no filme que remete à aprovação ou desaprovação do regime militar. Por isso, o mais provável é que as cenas cívicas tenham sido incluídas como uma estratégia para driblar a censura federal e fazer com que o filme fosse liberado sem ressalvas, o que de fato ocorreu.

4.2.2 O machismo disfarçado de riso: como o público riu de agressões às mulheres

Continuando a análise de *Meu Japão Brasileiro*, destacamos aqui algumas cenas e sequências onde notamos comportamentos machistas por parte de vários personagens, não só por parte dos homens, como também das mulheres. A primeira delas acontece na pensão "Nipo brasileira" administrada pela esposa de Fofuca, Magnólia. A cena na pensão consiste em um diálogo de Fofuca com sua mulher avisando-a que está indo à cidade vender o arroz que ele colheu e com o dinheiro, iria comprar roupas novas para a família. Em segundo plano, estão as garçonetes da pensão, que são japonesas e estão vestidas com kimonos, roupa tradicional da cultura oriental, conforme verifica-se na figura abaixo:

Figura 16: Fofuca e Magnólia conversam na pensão Nipo Brasileira (00:09:30)



Fonte: Frame de Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965)

Os imigrantes japoneses juntamente com Fofuca, são os protagonistas de Meu Japão Brasileiro, fato este que comentaremos com mais profundidade ao longo da análise das categorias de filme e culturas vividas. Assim como Fofuca, eles são plantadores de arroz que vendem a colheita para o antagonista, Seu Leão, sendo explorados por ele, que sempre paga um valor menor pelas sacas dos agricultores.

A constatação deste fato é o que dá início a uma conversa entre Fofuca, a professora da Escola Rural, agricultores e Magnólia, que comenta com clientes de sua pensão que os produtores rurais deveriam procurar outro comprador para suas mercadorias. Nesta cena, como veremos no excertos trazidos abaixo, o protagonista Fofuca é extremamente machista com a esposa:

- Se os homens não têm coragem de tomar uma providência, nós as mulheres devemos tomar. (Professora)

- Eu tô decidida, pode contar comigo! (Magnólia)
- Há muitos anos tenho acompanhado o progresso do vilarejo e se isso não tem progredido mais é por causa do crápula do Seu leão e da corja dele. (Magnólia)
- Olha, não deu pra comprar nada que você pediu. (Fofuca)
- Uai, você não vendeu bem o arroz? (Magnólia)
- Que bem, o diabo pagou o que ele quis...Mas eu tô tramando um negócio aqui que se Deus quiser e ajudar vai dar certo. (Fofuca)
- Pessoal, chega até aqui, que eu preciso falar com vocês (Fofuca)
- Minha gente, precisamos conversar sério. O Seu Leão, há muito tempo, vem roubando nós brasileiros e vocês japoneses.
- E por que vocês vendem pra ele? (Magnólia)
- Se não vender pra ele, vai vender pra quem? (Fofuca)
- Meu tio me falou que também passou por isso onde eles moram, mas eles tomaram uma decisão, montaram uma cooperativa. (Agricultor japonês)
- Isso não seria difícil, se todos tivessem a mesma ideia... (Outro agricultor japonês)
- Mas isso só depende de vocês. (Fofuca)
- De mim não, porque eu não vou mais plantar arroz. (Magnólia)
- **Pronto, tinha que falar a voz da experiência. Vai pra cozinha mulher, lá que é teu lugar. (Fofuca)**
- Eu acho que o melhor é reunirmos os produtores e expormos nossas ideias... Agora não se trata só dos japoneses, mas de todos nós. (Professora)
- **Muito bem, tá vendo? Isso é mulher que pode acompanhar nós em qualquer lugar e abrir a boca, não uma burra que nem você (Fofuca).** (grifos nossos - LAURELLI, 1965)

Na construção deste diálogo, nota-se que Laurelli e Mazzaropi expuseram o machismo que mulheres sofriam na década de 1960, quando era raro ocuparem posições de liderança. Na conversa, verificamos que a esposa de Fofuca e a professora possuem a mesma indignação, ou seja, não concordam com a exploração dos agricultores locais por seu Leão e ambas estão dispostas a fazer alguma ação para mudar essa realidade, as duas estão dispostas a agir. No entanto, Fofuca valoriza apenas as opiniões da professora e isso ocorre não pelo fato dela

ser mulher ou uma agente da educação, mas porque ela age e fala, de acordo com o protagonista, como um homem.

Em outra cena, a professora, acreditando que a esposa de Fofuca morreu, começa a galanteá-lo. Ele, julgando que aquele não era um comportamento adequado para uma mulher, a joga em uma pequena poça de lama, tira o cinto da calça e começa a dar chicotadas para que a professora "tomasse vergonha". Em diversas cenas, Fofuca também ameaça agredir sua esposa Magnólia. Quando não concorda com o que ela diz, sempre solta um "Cala a sua boca, senão quebro sua cara".

Verifica-se um protagonista extremamente misógino e que esses comportamentos violentos ganham um status de normalidade perante o público pois são retratados de forma cômica. Assim, na época, ao invés das cenas causarem indignação, elas provocavam risos e portanto, o machismo seguia aceitável e risível.

Em Meu Japão Brasileiro, o machismo reveste-se de piada e por isso, pode ter passado despercebido por muitos espectadores na época em que foi lançado e visto. Nota-se a intenção de criar uma dualidade entre Dona Magnólia e a professora. Enquanto Dona Magnólia é representada de forma simples, com uma fala carregada pelo sotaque do interior e submissa ao marido, a professora, como aqui já exposto, é uma mulher moderna, com boa dicção, articulada, com bons argumentos, que sabe negociar e impor sua opinião.

Em uma das cenas, a professora deseja conversar com Seu Leão e um dos capangas do fazendeiro impede que ela entre na propriedade. A professora não aceita e pergunta a ele se ele sabe com quem está falando. O peão responde que não interessa e a professora contrapõe: "Sou professora há dez anos e não aceito desaforos de um tipo como você".

Magnólia, incrédula com a coragem da professora, diz: "Muito bem professora, seja homem". Neste momento, os realizadores do filme expõem a inocência da personagem que acha que apenas homens falam daquela maneira. O

enquadramento da câmera (figura abaixo) reforça a superioridade da professora em relação à Magnólia. A professora está na frente e a esposa de Fofuca atrás, ou seja, essa cena demonstra que a profissional da educação já estava a frente de seu tempo e possivelmente poderia ter entrado em contato com os movimentos feministas que começaram a ganhar força no Brasil ainda na década de 1960.

Figura 17: Magnólia e a professora conversam (00:15:34)



Fonte: Frame de Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965)

Além de Magnólia e da professora da escola rural, a esposa de Seu leão, Dona Inácia, é vítima do comportamento opressor de Seu Leão e de Roberto, um de seus filhos. Em um diálogo em família, Roberto declara a todos que quem manda na casa é apenas ele e seu pai. Nas cenas em que Dona Inácia aparece, é enquadrada lateralmente, como se estivesse sendo deixada de lado pela família, conforme verifica-se abaixo:

Figura 18: Dona Inácia é enquadrada lateralmente, à direita, com blusa vermelho escuro (00:13:27)



Fonte: Frame de Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965)

A representação das mulheres, Magnólia, Inácia e a professora, vai ao encontro das reflexões de Rosália Duarte:

A mulher é, quase sempre, coadjuvante. De um modo geral, o protagonismo feminino em narrativas fílmicas é fortemente marcado por definições misóginas do papel que cabe às mulheres na sociedade; casar-se, servir ao marido, cuidar dos filhos, amar incondicionalmente. Mulheres livres, fortes e independentes são freqüentemente apresentadas como masculinizadas, assexuadas, insensíveis e traiçoeiras. São comuns as situações em que elas atuam como o elemento desestruturante, como a força de ruptura na narrativa (DUARTE, 2009 p.46-47).

Embora a análise da representação feminina no cinema não seja o foco da nossa pesquisa, é fundamental tecermos algumas reflexões sobre esse ponto já que este pode ser um dos motivos da reprovação da filmografia mazzaropiana por parte da crítica especializada.

Para analisarmos a construção das personagens femininas em *Meu Japão Brasileiro* temos que considerar o Cinema Novo, principal movimento cinematográfico no Brasil da época em que o filme ora em investigação foi lançado. Como já exposto anteriormente, os filmes brasileiros cinemanovistas buscam mostrar as chagas da sociedade brasileira, onde o povo é explorado e não tem condições mínimas de vida. Além disso, objetivam mostrar ao povo sua situação, incitando-o a reação (BERNADET, 2007, p.65).

Alguns filmes vinculados ao Cinema Novo romperam com a tradicional misoginia com a qual as mulheres brasileiras frequentemente eram representadas. Galetti (2021, p.555) destaca que em “Os Cafajestes” (Ruy Guerra, 1962), por exemplo, percebemos essa ruptura:

Ousadas, rompendo com algumas condições impostas às mulheres, como: de “moças virgens e prontas para o casamento”, caladas, submissas. As atrizes do filme se impõem em diversos momentos, até mesmo ridicularizando alguns homens, deixando claro que elas são donas de seus próprios corpos e fazem o que bem entender (GALETTI, 2012, p.555).

A representação da mulher no cinema quase sempre acompanhou as mudanças na sociedade. O cinema influenciou e foi influenciado pelas mudanças e pelos movimentos sociais ocorridos no Brasil, entre eles o movimento feminista e suas bandeiras, que vão desde a libertação sexual da mulher até a maior e mais representativa participação da mulher no mercado de trabalho (ALVES, ALVES, SILVA, 2011, p.367).

Na década de 1960, o movimento feminista se fortalece no Brasil. Alves e Alves (2012, p.118) ressaltam que no período da ditadura militar, em meio às torturas

sofridas pelos participantes de movimentos políticos, o movimento feminista produziu argumentos que fortaleceram o debate sobre as ligações da violência contra as mulheres na esfera doméstica. Astelarra (1983, p.51) afirma que o feminismo contemporâneo surge como parte dos movimentos dos anos sessenta que, ainda que se tenham originado nos partidos de esquerda, e estejam vinculados a eles, vão muito além deles ao expressar uma série de problemas que a esquerda havia sido capaz de assumir.

Neste sentido, as personagens femininas representadas em *Meu Japão Brasileiro* estavam deslocadas na discussão sobre os novos lugares e papéis da mulher na sociedade brasileira. Enquanto filmes vinculados ao Cinema Novo procuravam demonstrar o empoderamento feminino e exaltar os problemas oriundos da opressão da mulher, as personagens de Mazzaropi permaneciam como senhoras obedientes à seus maridos. Em muitas cenas, Magnólia, esposa de Fofuca, e Dona Inácia, esposa de Seu Leão, tentam impor seus pensamentos e vontades, mas a palavra final é sempre dos personagens masculinos. A única personagem que é representada de forma empoderada é a professora da escola rural. Ela fala o que quer, é ouvida pelos agricultores locais, os aconselha, tem a liberdade para galanteá-los e por esse motivo, é considerada como se fosse realmente um homem. Como ressaltou Rosália Duarte (2009) as mulheres livres, fortes e independentes são apresentadas como masculinizadas e traiçoeiras. E foi exatamente dessa forma que ocorreu a representação da professora, que curiosamente, é a única personagem feminina que não tem o nome revelado. Ela é simplesmente chamada por todas de professora, como se sua identidade não importasse ou como se ser professora fosse sua identidade.

Após refletirmos sobre a representação das personagens femininas em *Meu Japão Brasileiro*, retornaremos às análises das sequências para verificar outros elementos das categorias de filme e culturas vividas que podem nos auxiliar a compreender o contexto de leitura do filme pela crítica especializada.

4.2.3 O racismo nipônico e a exploração econômica dos pequenos produtores rurais

Na primeira sequência de *Meu Japão Brasileiro* verificamos que os realizadores do filme fazem questão de incluir cenas que remetem ao civismo da Era Vargas mantido pelo regime militar, também demonstram o intercâmbio cultural e o bom convívio entre brasileiros e japoneses e ainda nos revelam que tanto o protagonista Fofuca quanto o antagonista Seu Leão são misóginos que oprimem suas esposas.

Ainda na primeira sequência do filme nos é apresentada a causa que motiva as discussões e brigas entre os pequenos produtores rurais e Seu Leão: os primeiros desejam criar uma cooperativa e vender a colheita para outros compradores.

Assim, na segunda sequência concretizam-se os planos dos pequenos produtores rurais brasileiros e japoneses, a cooperativa foi criada e inaugurada com uma grande festa. A quadrilha é o ritmo predominante da comemoração. Seu Leão ameaça acabar com a festa e Dona Inácia, sua esposa, temendo que o marido pratique algum tipo de violência, vai até o vilarejo para procurar o padre, que propõe ir até a cidade grande para conversar com o "delegado de carreira" e substituir Seu Leão, que era o subdelegado da região. O padre conversa com o prefeito do vilarejo, que concorda em ir até a metrópole para requerer a troca do subdelegado.

Na terceira sequência, ocorre o sequestro de Magnólia por Leão e seus capangas. O antagonista fala para toda a comunidade que a mulher de Fofuca sofreu um acidente, foi atropelada e não resistiu e por isso não poderia haver velório com caixão aberto. Os guardas da igreja decidem espiar o caixão e descobriram que lá dentro só há bananas. Eles contam para Mário, filho de Leão que não concorda

com as tramoias do pai, e este conta para Fofuca e a família. Fofuca então finge acreditar na morte da esposa até esperar o momento para desmascarar Leão.

Fofuca descobre Magnólia escondida no fundo de um poço em uma fazenda abandonada. Um dos empregados de Leão está vigiando o local, ameaça o protagonista com uma arma e ele reage: "Abaixa isso rapaz, não tá vendo que eu sou colono que nem você"?

Fofuca simula um choro, diz que está desempregado e pergunta se o patrão do vigia não arranjará um emprego para ele, que responde: "Meu patrão é o homem mais miserável que eu conheço. O povo da roça trabalha pra ele porque precisa". Após ganhar a confiança do guarda, Fofuca tenta embebedá-lo com cachaça para convencê-lo a soltar Magnólia. O protagonista chantageia o guarda com argumentos religiosos e fala que ele iria para o inferno pelo que fez. Ele se convence e permite que Fofuca solte a mulher. Magnólia finalmente é resgatada e se esconde em sua própria casa aguardando o momento da revelação dos planos maléficos de Seu Leão.

Por meio da comicidade, Mazzaropi constrói a personagem Fofuca, que provoca risos do público por meio da malemolência das palavras e de suas habilidades sociais. O protagonista, para resgatar sua esposa, poderia partir para a violência física com o vigia, no entanto, decide embebedá-lo e fazer com que ele a liberte por causa de argumentos religiosos. É difícil não se divertir com essa cena pois ela representa muito do chamado "jeitinho brasileiro", entendido como uma forma especial de se resolver um problema ou uma situação difícil ou proibida; ou uma solução criativa para alguma emergência, seja sob a forma de burla a alguma regra ou norma preestabelecida, seja sob forma de conciliação, esperteza ou habilidade (BARBOSA, 1992 p.41).

Moisés (2014) afirma que o "jeitinho" surge em situações nas quais as regras falham e é exatamente isso o que ocorre em "Meu Japão Brasileiro". Seu Leão quebra as regras do convívio social ao sequestrar Magnólia. Fofuca resolve

dar um jeitinho para solucionar o problema, utilizando sua esperteza e habilidade diante de uma situação inesperada. Já que o jeitinho justifica-se, pois o protagonista precisa salvar sua esposa, o público perdoa as ações de Fofuca perante o vigia e ri da forma com que a questão se resolve.

Fofuca seria o típico malandro, mas não no sentido pejorativo da palavra e sim aquele que é esperto, flexível, de fácil adaptação, dinâmico, ativo, criativo e inovador (FREITAS, 1997, p.21). Para Macieira (2012 apud SOUSA, FERREIRA, 2016, p.52), jeitinho e malandragem se confundem, vez que a astúcia do malandro poderia ser equiparada ao jeitinho, como um modo de utilizar-se da lei em proveito próprio. Ela ainda denomina o malandro como o “profissional do jeitinho e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis” (MACIEIRA, 2012, p.23). O jeitinho seria a maneira de se resolver questões, dependendo do argumento apresentado pelo pedinte ou do interesse do cedente (SOUSA, FERREIRA, 2016, p.52).

O jeitinho em *Meu Japão Brasileiro* é abordado de forma cômica fazendo com que as ações de Fofuca sejam perdoadas já que são vistas como a única forma de resgate de Magnólia. O público, vez ou outra, se identifica com o comportamento de Fofuca e por isso, ao invés de condená-lo, torce pelo protagonista. A composição do malandro "do bem", que quebra normas em nome de algo maior, está presente na maioria dos filmes mazzaropianos. Os heróis de Mazzaropi quebram regras para salvar pessoas ou para fazer o bem para alguém e não para prejudicar terceiros. Eles são representantes fidefignos do "jeitinho brasileiro".

Chegamos à quarta sequência que nos conduz aos argumentos finais do filme. Temos as seguintes ações: Mário, filho de Leão, vai à casa do pai para anunciar seu casamento com a nissei florista. Seu Leão, para se vingar de Fofuca devido à formalização da cooperativa e por este ter pedido sua substituição como subdelegado do vilarejo, compra o terreno onde a pensão do protagonista está instalada e o expulsa de lá. Fofuca se muda para a vila dos japoneses. Magnólia vai

escondida em um cesto de vime. Também nesta sequência, Roberto, o filho de Leão que ajuda o pai em suas tramoias, tenta agredir a noiva do irmão, que é protegida pela comunidade japonesa. Roberto rasga sua camisa e simula que foi gravemente ferido por eles. Neste momento, Leão declara em voz alta para seus funcionários "Veja o que acontece em tolerar essa raça". Para tentar culpar ainda mais os japoneses, um dos capangas de Leão atira no vigário do vilarejo e coloca a culpa na comunidade nipônica. Os moradores do vilarejo se revoltam e começam a destruir a cooperativa. É iniciado um mutirão agressivo que pede a expulsão dos japoneses da vila. Seu Leão e seus capangas querem destruir o casamento do filho com a japonesa. O casamento é realizado através de uma cerimônia budista. Todos estão vestidos com quimonos e as mulheres realizam uma tradicional dança japonesa. Para conter a agitação da população, o prefeito vai até a cidade grande buscar reforço policial.

Fofuca, em meio à cerimônia religiosa, procura acalmar a população atizada por Leão. A aparição de Magnólia durante o casamento, que acusa o vilão, inverte a supremacia dos capangas, que são logo capturados pela população. Roberto e Leão são capturados por Fofuca. O delegado, convocado pelo prefeito, se encarrega de resolver de vez a situação local nomeando Fofuca para o antigo posto de Leão. Fofuca determina a prisão do antagonista e assim, a paz é restabelecida na comunidade, assim como o bom convívio entre os brasileiros e estrangeiros.

Apresentamos uma descrição destas sequências para demonstrar que Mazzaropi procurou abordar no filme o racismo nipônico que parcela dos imigrantes japoneses sofreu no Brasil. Em *Meu Japão Brasileiro*, Seu Leão tenta a todo momento descredibilizar a comunidade nipônica e fazer com que ela fosse expulsa do bairro rural.

A imigração japonesa no Brasil começou em 1908, quando cerca de 240 mil japoneses entraram no país, representando 4% do total de imigrantes introduzidos no Brasil desde o século XIX. Suzuki (1988, p.105) divide a imigração japonesa no

país em três períodos. Na primeira fase, que vai de 1908 a 1924, as despesas de transporte dos imigrantes eram subsidiadas pelo governo paulista. A maioria dos imigrantes foi absorvida pelo Estado de São Paulo para substituir a mão de obra escrava nas plantações de café.

O segundo período, que vai de 1924 a 1941 registra um fluxo ininterrupto, aumentando de ano a ano, sendo que na primeira metade da década de 1930, os japoneses constituíam a corrente mais numerosa de imigrantes, atingindo 44% do influxo total dos imigrantes estrangeiros. Em 1934, entretanto, o Brasil adotou a política restritiva de migração e a entrada de imigrantes de cada nacionalidade foi limitada a 24%. Assim, a entrada dos japoneses foi diminuindo até cessar completamente em 1941, em consequência da Segunda Guerra Mundial.

O terceiro período acontece a partir de 1952 quando a imigração japonesa foi reiniciada sendo que o fluxo aumentou consideravelmente até atingir o auge na década de 60. Segundo dados do censo da colônia japonesa realizado em 1958, o contingente de imigrantes japoneses tinha aumentado para 430 mil pessoas, compreendendo os imigrantes e seus descendentes nascidos no Brasil. A população nipônica representava 0,7% da população total brasileira da época.

Desse modo, na década em que *Meu Japão Brasileiro* foi lançado, a imigração japonesa no Brasil e principalmente em São Paulo, era crescente. O próprio Laurelli (2007), diretor da película ora em análise, declarou em sua biografia que Mazzaropi observava fatos que ocorriam na sociedade brasileira e os utilizava para incluir no roteiro de seus filmes. Assim, podemos afirmar que o cineasta conviveu com o aumento da presença de japoneses nas cidades paulistas e decidiu, portanto, explorar a temática em sua produção.

Como observamos na descrição das sequências de *Meu Japão Brasileiro*, além de abordar a imigração japonesa, os realizadores do filme exploram também o racismo antinipônico da época. Todo o enredo do filme concentra-se em torno de armadilhas que o antagonista Leão faz para culpar os japoneses e Fofuca que os

apoiavam e fazer com que eles fossem expulsos do vilarejo. Assim como Fofuca, os japoneses são protagonistas. Eles são retratados como humildes produtores rurais, pacíficos, trabalhadores e que são explorados pelo latifundiário da região.

Nucci (2000) ressalta que o racismo contra os japoneses existiu, mas foi minimizado ou tornou-se quase inexistente nos discursos acadêmicos brasileiros:

As referências ao tema do racismo contra os japoneses são quase sempre marginais nos estudos que trabalham com a imigração japonesa para o Brasil e só mais recentemente têm recebido certa atenção de alguns estudiosos, embora nem sempre como assunto central, em trabalho sobre migração, período Vargas ou medicina eugênica. Continua existindo vazio bibliográfico sobre o que ocorre após o período da Segunda Guerra Mundial em termos de racismo contra asiáticos e contra japoneses, mais especificamente e sobre o porquê da própria marginalização do tema na maior parte do período. (NUCCI, 2000, p.6)

Nucci (2000, p.9) explica que depois da segunda guerra mundial começa a tomar corpo no meio acadêmico uma abordagem sociológica e antropológica preocupada em compreender e explicar as especificidades culturais dos japoneses no Brasil e não um possível racismo sofrido por eles. Desse modo, de acordo com o autor, houve um silenciamento ou minimização das discussões sobre o racismo contra os japoneses no Brasil durante várias décadas (NUCCI, 2000, p.9-10). Curiosamente, o antiniponismo é exatamente a questão abordada em Meu Japão Brasileiro, que explora muito mais a relação de desconfiança e discriminação de uma parcela da sociedade brasileira, personificada na figura de Seu Leão, em relação à presença dos japoneses no Brasil do que os elementos culturais desta comunidade, embora eles sejam representados de forma secundária nas vestimentas das personagens e nas cerimônias de cunho religioso:

Em geral, o assunto japoneses no Brasil é elaborado pela antropologia e pela sociologia das décadas de 1940 a 1970, de modo a demonstrar como eram as relações internas do grupo, suas especificidades culturais, sua mobilidade espacial, importância do grupo na agricultura, sua inserção na sociedade brasileira, vista através do aspecto dos chamados casamentos interétnicos ou da miscigenação e da ascensão socioeconômica. **Não se tem como**

objetivo na maioria desses estudos a efetivação de uma análise de possíveis atitudes discriminatórias que utilizassem como suporte as construções sobre raça e que se efetuaram antes ou depois da segunda guerra mundial, mesmo porque o racismo, aparentemente não é reconhecido como um fator que tivesse afetado a história dos Japoneses no Brasil. Devemos enfatizar que o enfoque centrado nas relações internas do grupo, sem se levar em consideração o racismo sofrido por eles, significa ignorar a própria dimensão histórica da vivência dos japoneses e seus descendentes no Brasil, silenciando sobre um tema crucial para a compreensão dos modos de inserção do grupo no país. (grifos nossos - NUCCI, 2000, p.15)

Em *Meu Japão Brasileiro*, Laurelli e Mazzaropi exploram aspectos culturais dos japoneses como a importância do grupo na agricultura e casamentos interétnicos, mas também mostram violências sofridas pela comunidade como a agressão física da jovem nissei pelo filho de seu Leão, declarações feitas pelo próprio Seu Leão, que durante toda a narrativa declara seu desgosto pela comunidade nipônica.

Nucci (2000, p.37) destaca que o problema da composição étnica da população brasileira é recorrente em várias discussões parlamentares, acirrando-se crescentemente nas décadas de 1920, 1930 e 1940, quando se propõe a proibição de algumas imigrações, como a asiática.

Ela destaca que o "perigo amarelo" atravessa textos e argumentos na forma de medo quanto ao perigo de uma invasão imperialista japonesa contra o Brasil. O receio quanto às diferenças, intenções, traços culturais e físicos do outro é uma das características da ideologia racista antinipônica.

A década de 1940 apresenta-se como um grande momento de agravamento do antiniponismo, o que pode ser visualizado em jornais e nas publicações do período, como por exemplo, em uma série de artigos de autoria do jornalista Vivaldo Coaracy publicada no *Jornal do Commercio* com o título de "O Perigo Japonês" entre abril e junho de 1942. Posteriormente, a série foi reeditada na forma de livro.

Coaracy, além de expor seus posicionamentos quanto aos japoneses, também cita os de intelectuais, funcionários de Estado e políticos. A intenção é demonstrar toda a extensão da nocividade da presença dos japoneses no Brasil, os caracterizando como um povo inassimilável, fisicamente inferior, moralmente diferente do nosso, instrumento passivo de uma política imperialista, comparáveis a um vírus que invadem o organismo da nação que deveria ser defendido em seus aspectos geográficos étnicos e religiosos. Assim, ao imigrante japonês é atribuído assim um caráter inumano, pertencente ao mundo dos insetos e microorganismos nocivos, a uma espécie de massa viva direcionada por uma política imperialista do Japão (NUCCI, 2000, p. 51/52). Verificamos que os receios do "Perigo Amarelo" continuam a assombrar a população brasileira na década de 1960 e Mazzaropi enxergou neste fato um argumento para explorar em seu filme.

4.2.4 Trabalhadores, uni-vos: a conclamação para a luta contra a exploração econômica e a denúncia das práticas coronelistas

Um dos aspectos abordados enfaticamente em *Meu Japão Brasileiro* é a exploração do trabalhador rural pelo grande latifundiário representado por Seu Leão. Esse é o mote que guia todo o roteiro do filme: os plantadores de arroz, cansados de vender seus grãos a baixo custo para o grande fazendeiro da região, decidem montar uma cooperativa para comercializá-los para outros compradores.

A ideia da cooperativa surgiu em uma conversa entre Fofuca e um dos colonos japoneses. Apesar da ideia não ter vindo originalmente do protagonista, é ele quem vai encorajar a comunidade brasileira e nipônica a tornar o plano realidade para assim, se livrarem de Seu Leão. Fofuca é quem guia a formalização da cooperativa, que é inaugurada com uma grande festa. No discurso da

comemoração, ele diz: "Meus amigos, é um prazer ver duas raças distintas, homens e mulheres, juntos num só ideal. Esse é o primeiro passo que nós tamo dando pra acabar com muita coisa errada que tão fazendo aqui na vila" (LAURELLI, 1965).

Nesta cena, Fofuca é enquadrado em *contra-plongée*, num movimento de câmera debaixo para cima, para ser posicionado em destaque e poder. A frase cômica do início do discurso, em que ele surpreende o espectador ao falar que homens e mulheres são raças distintas quando espera-se que ele compare brasileiros e japoneses, esconde a potencialidade política do fim do discurso em que ele afirma que a união dos plantadores será capaz de extinguir os males causados por Seu Leão.

Figura 19: Fofuca discursa na inauguração da cooperativa formalizada entre brasileiros e japoneses (00:18:55)



Fonte: Frame de Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965)

Assim, ele conclama os trabalhadores para o empoderamento produtivo, em que, por meio da cooperativa, eles seriam capazes de vender os grãos plantados

por um preço justo e não mais pelo valor estipulado pelo antagonista. O gênero cômico utilizado por Mazzaropi para explorar temas sociais relevantes da sociedade brasileira pode ter impedido que parte da crítica especializada, como veremos adiante na análise da categoria de leitura do Circuito de cultura, enxergasse a crítica política do filme. Em outras palavras, é como se o humor banalizasse a crítica. Mazzaropi utilizava em suas películas o recurso da verossimilhança e construía personagens capazes de gerar identificação com grande parte de seus espectadores que eram em sua maioria trabalhadores pertencentes às classes sociais mais baixas, trabalhadores rurais e também aqueles que passaram pelo processo de êxodo rural. Então, quando o cineasta aborda em *Meu Japão Brasileiro* a exploração de pequenos produtores rurais por um grande latifundiário e apresenta soluções para sanar essa situação, ele de certa forma transmite, através da linguagem cinematográfica, uma importante mensagem ao seu público: que é possível acabar com a exploração econômica por meio da união entre os trabalhadores.

Empoderar os menos favorecidos e provocar neles reações para que mudassem seu *status quo* eram os objetivos primordiais dos cineastas vinculados ao Cinema Novo, que primavam por filmes com engajamento político capazes de ocasionar reflexões no público. A abordagem de aspectos sociais e políticos nos filmes brasileiros também era um dos pontos exigidos pela crítica especializada. Apesar dos aspectos conservadores contidos no filme ora em análise como o machismo e o civismo, Mazzaropi, por meio do cômico, trouxe importantes questões sociais como a exploração do trabalhador rural. Mesmo assim, o cineasta foi posicionado na historiografia do cinema nacional, muito em parte pelos textos dos críticos da época, em uma extremidade oposta à dos cinemanovistas. Como veremos na análise das críticas publicadas na imprensa, *Meu Japão Brasileiro* foi considerado como um filme voltado para plateias "menos exigentes" e não como

uma película que provocasse reflexões e sim, apenas divertimento. Seria em virtude de alguma restrição ao cômico?

Outro aspecto social explorado em *Meu Japão Brasileiro* são as práticas coronelistas para ocupação de cargo público. Devido à sua posição econômica, Seu Leão ocupa a posição de subdelegado do vilarejo onde acontecem as ações do filme. Ele se aproveita disso e utiliza da função pública para atingir interesses pessoais. Também por meio da comicidade, Mazzaropi denuncia a situação e transmite a mensagem de que vários aspectos da vida social da comunidade, como a situação econômica dos plantadores, não funcionam porque o cargo é ocupado por alguém desmerecedor e com objetivos escusos. O filme sugere que o cargo público deve ser ocupado por alguém que siga princípios morais e que prime pela qualidade de vida dos moradores do vilarejo. Por isso, a cena final do filme traz Fofuca sendo nomeado como subdelegado no lugar de Seu Leão já que foi ele quem organizou a cooperativa, desmascarou o antagonista e chamou o delegado chefe para que prendesse o latifundiário, assim, Fofuca é merecedor do cargo e não o obteve devido à sua condição econômica ou por influência de alguém, mas porque contribuiu com a organização da vida comunitária.

Até o momento, ao analisarmos as categorias filme e culturas vividas observamos que *Meu Japão Brasileiro* aborda aspectos sociais inerentes à década de 1960 como o machismo, o racismo antinipônico, a exploração comercial de pequenos produtores rurais, o ensino rural e a prática do civismo por parcela cívica e militar da sociedade brasileira. Passaremos agora à análise da categoria de leitura, onde analisaremos críticas especializadas sobre *Meu Japão Brasileiro* publicadas na imprensa da época para verificar se os aspectos analisados até aqui, inerentes às categorias de produção, filme e culturas vividas, influenciaram a recepção do filme.

4.3 A recepção crítica de *Meu Japão Brasileiro*

Analisadas as categorias de produção, filme e culturas vividas, passaremos à análise da categoria leitura que representa a questão central desta pesquisa. Assim como na investigação do filme *Sai da Frente*, primeiro objeto do nosso *corpus*, realizamos uma vasta pesquisa no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira para encontrarmos textos sobre *Meu Japão Brasileiro* publicados na imprensa em 1965 e que vão além da sinopse ou da simples descrição da narrativa do filme, mas se posicionam criticamente em relação à eles.

Desse modo, privilegiamos os textos opinativos em detrimento daqueles que trazem apenas a divulgação do filme. Encontramos, portanto, três publicações, todas intituladas como "*Meu Japão Brasileiro*". A primeira foi publicada por Alex Viany no jornal *A Última Hora*, a segunda foi escrita por Glauber Rocha e Antônio Carlos Fontoura e publicada no *Diário Carioca* e a terceira por Ely de Azeredo no jornal *Tribuna da Imprensa*.

Iniciaremos com a análise do texto escrito por Alex Viany, que é considerado um dos pioneiros da crítica cinematográfica no Brasil. Após ser correspondente em Hollywood da revista *O Cruzeiro* entre 1945 e 1948, o carioca iniciaria suas colaborações na revista *A Cena Muda* e no jornal *Correio da Manhã*, ambos do Rio de Janeiro, em 1948. Com Vinícius de Moraes, edita a revista *Filme*, que não passa da segunda edição. Em 1948, funda o *Círculo de Estudos Cinematográficos* do Rio de Janeiro.

A partir de 1949, exerce a atividade de crítico cinematográfico em diversas publicações, como *A Cena Muda*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*.

114

Além de crítico, foi também diretor, roteirista, jornalista e historiador. Em seus filmes, nota-se a influência do neorrealismo italiano e a preocupação em incluir temas da realidade social brasileira. Viany era um entusiasta que acreditava que as

¹¹⁴ ALEX Viany. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa218133/alex-viany>. Acesso em: 03 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

representações cinematográficas deveriam ser um instrumento de retrato de um povo e suas relações. Bernardet (2009, p. 107) destaca que filmes como os de Alex Viany, a exemplo de *Agulha no Palheiro* (1953), buscam não mais descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, ou seja, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica.

Viany é considerado um profissional vinculado à escola dos críticos históricos (COSTA, CÁNEPA, 2018), ou seja, aqueles que condenam de forma veemente o *star system* e o melodrama do cinema norte americano e primam por um cinema que provoca reflexões, que inclui elementos socioculturais e históricos em sua narrativa. Durante a década de 1960, quando escreveu a crítica sobre "Meu Japão Brasileiro, Viany estava sob forte influência dos ideais do Partido Comunista Brasileiro, do qual se tornou filiado em 1951. Schwarz (1996, p.62) ressalta que o período entre 1964 e 1969 é marcado por uma "hegemonia cultural de esquerda", da qual fizeram parte diversos intelectuais brasileiros. Segundo ele, este cenário girava em torno da defesa do desenvolvimento cultural nacional por meio de uma produção artística contestatória à situação política vigente.

Para Schwarz (1996), o pensamento político de esquerda, entre os intelectuais, teve maior destaque quando o golpe militar foi instaurado. Assim, atividades de diversos grupos concentrados à esquerda do espectro político foram potencializadas, como por exemplo, as ações do Comando dos Trabalhadores Intelectuais e da Revista *Civilização Brasileira* (ZANCA, 2015, p.30). Viany participava tanto do CTI quanto das publicações da Revista. O CTI foi fundado em 1963 com o intuito de unir o pensamento daqueles que exerciam atividade intelectual no Brasil, conciliando as diversas frentes intelectuais existentes e cristalizando um campo de interesses legítimos de seus interlocutores, concebendo a cultura como resultado dessa legitimidade (CZAJKA, 2005, p.30). Já a Revista *Civilização Brasileira*, que circulou entre 1965 e 1968, advogou em favor de um cinema brasileiro renovado:

Para tornar públicos os problemas da realidade brasileira e os debates referentes ao universo de produção cultural e intelectual, a RCB surgiu da convergência ideológica das visões de seus participantes, com a intenção de ser um amplo e dinâmico fórum de discussões. **A produção cultural vinculada a uma atividade política foi uma consequência do debate intelectual que a RCB alcançou**, ao abordar uma variedade de temas, em um contexto de desintegração das grandes entidades de esquerda, depois do Golpe Militar em 1964 (grifos nossos - ZANCA, 2015, p.31).

Assim sendo, temos que quando Alex Viany escreveu sua avaliação sobre Meu Japão Brasileiro, ele estava em intensa atividade em organizações que defendiam a apresentação, através dos filmes, de problemas da realidade brasileira de modo a dar ao público a oportunidade de refletir criticamente sobre eles. Por isso, Viany é considerado por David Neves, membro fundador da RCB, como o porta-voz oficial do movimento cinemanovista no Brasil (NEVES, 1966 apud ZANCA, 2015, p.31). Considerando isto, passamos a analisar o texto sobre a película ora em análise. Nos dois primeiros parágrafos, Viany escreve:

Fenômeno de **popularidade** e permanência principalmente em São Paulo, Mazzaropi **vem mantendo uma produção ininterrupta desde que, em 1952**, foi cinematograficamente lançado pela Vera Cruz. Nestes treze anos, o comediante manteve-se absolutamente fiel ao tipo que criou no rádio e ao público que o consagrou: há pouquíssimas diferenças entre o Mazzaropi de Sai da Frente e o deste "Meu Japão Brasileiro". Não gosto pessoalmente do tipo que compõe em seus filmes, de seus trejeitos e esgares, **mas é necessário constatar que, atendendo ao gosto popularesco de uma massa de espectadores menos sofisticados**, Mazzaropi vem cumprindo com seriedade a missão que se impõe (grifos nossos - VIANY, 1965, p.13).

Ao analisarmos o contexto de produção de Meu Japão Brasileiro, constatamos que o Cinema Novo era o movimento cinematográfico contemporâneo ao filme ora em análise e que o cineasta paulista Nelson Pereira dos Santos é considerado um dos pioneiros desta escola por imprimir em seus filmes um caráter

humanista e a preocupação com as questões sociais brasileiras, além de explorar elementos da cultura popular e a representação das identidades nacionais. Por isso, autores como Ramos (2018) acreditam que Nelson retomou o debate sobre o conceito de cinema popular entre os intelectuais da época e cineastas.

Os dois primeiros parágrafos do texto de Viany nos obrigam a aprofundar a reflexão de cinema popular no Brasil. Bernardet e Galvão (1982) destacam que o significado de cinema popular varia de acordo com os acontecimentos políticos brasileiros e também com as modificações do conceito de cultura popular. Assim, no início do século XX, entre as décadas de 1920 e 1930, o conceito de cinema popular era entendido no Brasil como os filmes que eram “muito frequentados pelo público”. Já no decorrer dos anos 1920 e 1930, e sobretudo nos anos 1940 e 1950, o termo “popular”, sobretudo quando o termo é aplicado às comédias populares, é decididamente sinônimo de “vulgar”. Importante ressaltar que embora popular enquanto vulgar seja o sentido predominante entre as décadas de 1920 e 1950, Alex Viany foi um dos poucos intelectuais a apontar para um outro significado para o termo. Para ele, parte da produção brasileira dos anos 1930 e 1940 se constitui do que se poderia chamar de filmes “populares” – quer porque falavam do povo, quer porque a ele se dirigiam: os melodramas e chanchadas, sobretudo as carnavalescas.

A partir do final da década de 1950 e durante quase toda a década de 1960, no entanto, o cinema popular ganha uma conotação política e passa a tratar de algo voltado para retratar o povo e para o povo. Bernardet e Galvão (1982) citam Sebastião Uchôa Leite, que em seu texto "Cultura Popular: Esboço de uma resenha crítica" procura destrinchar diferentes significados por aproximações sucessivas:

Até a data fixada (...) como sendo a do início, a fase de arranque do desenvolvimento brasileiro – o ano de 1955, **em que começa o (...) governo de Kubitschek – o que se chamava de cultura popular era a cultura vinda do povo, em suas várias manifestações.** Se havia um problema a se colocar, era o de distinguir entre os termos popular e folclórico. A partir desta fase, em que se incutiu no povo brasileiro uma mentalidade desenvolvimentista, começaram a

aparecer problemas novos. Surgiu, com máxima agudeza, a consciência da defasagem cultural entre as diversas classes. **Com os governos posteriores de Jânio Quadros e João Goulart,** acelerou-se ainda mais o processo político, e a necessidade de participação dos intelectuais nesse processo se tornou uma das questões mais enfatizadas. **A partir deste período é que o termo cultura popular, com significações muito diversas, começou a ter um trânsito intensificado. Surgiram grupos culturais que praticamente lançaram o termo com uma concepção de caráter nitidamente político.** O mais destacado destes grupos foi o CPC (...). **Foi posta em ação a tese de que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas sim a que se fazia pelo povo. A cultura popular é então conceituada como um instrumento de educação, que visa dar às classes economicamente (e ipso facto culturalmente) desfavorecidas uma consciência política e social** (grifos nossos - LEITE, 1965 apud BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p)

Desse modo, o significado de cinema popular na década de 1960 como exposto acima é eminentemente político. Os filmes classificados como cinema popular seriam aqueles que utilizam elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo e fazer com que ele reflita, empodere-se e tome consciência de seu lugar na sociedade, podendo assim, lutar por seus direitos. Nas décadas de 50 e 60, cinema popular, que anteriormente era entendido como algo que direta ou indiretamente vem do povo, adquire o significado de um cinema dirigido ao povo, com intenções didáticas (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Assim, para os críticos históricos como Viany, que consolida sua ideia sobre cinema popular na década de 1950, o conceito abrangeria, portanto, filmes que objetivavam transformar o cinema em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional, tratando de questões sociais das classes menos favorecidas economicamente no Brasil e de grupos minoritários. Os filmes de Pereira dos Santos, por exemplo, trazem como personagens moradores da favela, flagelados pela seca, sambistas, cantores sertanejos, sendo que o conjunto de obras do cineasta procura desmistificar a realidade do país e apresentar a pluralidade de sua gente, levantando o protagonismo dos marginalizados e, concebendo do encontro

entre o cinema e outras artes, o diálogo com aqueles que por ele são retratados (SILLO, CIRINO, 2016, s/p).

Bernardet e Galvão (1982) confirmam esse entendimento e ressaltam que já em textos do início dos anos 50, a exemplo de "Cinema Brasileiro a serviço do povo", de Mauro de Alencar, e os textos de Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni ou do próprio Alex Viany, a ideia de cinema popular indica a preocupação de dirigir-se ao povo, e não apenas de expressar o que vem dele.

No Cinema Novo, portanto, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular para alcançar o povo: a ideia era que se fizesse um cinema popular, que se dirigisse ao povo, com matéria-prima popular, que vinha do povo (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Com base, portanto, no significado que o cinema popular adquiriu durante as décadas de 1950 e 1960, conceito consolidado devido às produções do Cinema Novo, ao cenário político da época e que certamente influenciou a atividade da crítica especializada do decênio, nos perguntamos: "Meu Japão Brasileiro" pode ser considerado como um filme do cinema popular? Passamos a analisar a crítica de Alex Viany para refletirmos sobre essa questão.

O início do texto de Viany ressalta o caráter "popularesco" dos filmes de Mazzaropi. Observamos que o crítico traz essa característica de forma pejorativa, afirmando que os filmes do cineasta atendem as preferências de um grupo de espectadores classificados como "menos sofisticados". Apesar de estarmos investigando a crítica de Viany sobre "Meu Japão Brasileiro", importante destacarmos que o sucesso de público dos filmes mazzaropianos também incomodou outros críticos especializados. Para Bernardet (1963) o sucesso destes filmes no estado de São Paulo se deve ao elevado grau de analfabetismo no campo. "Grande parte do público rural, quando assiste a um filme estrangeiro, não sabe ler legendas. O filme brasileiro é, portanto, espetáculo predileto" (BERNARDET, 1963, p. 77).

Valério de Andrade, do jornal O Globo, ao analisar o "Jeca e seu Filho Preto", de 1978, declara que "Apesar do primarismo de seu cinema, é inegável que, ainda hoje, o tipo método popularizado por Mazzaroppi tem trânsito livre, não só junto a gurizada, mas também em relação a plateias menos exigentes". (ANDRADE, 1978, s/p).

Os supramencionados analistas de cinema tentam justificar o sucesso comercial da obra de Mazzaropi pelas características do público, que é por eles classificado como simplório, analfabeto funcional, menos exigente e por isso se divertiam com as peripécias cômicas de Mazzaropi, cujos roteiros eram considerados como repetitivos, simples, monótonos por grande parte dos críticos especializados como Ignácio de Loyola (1965), Luciano Ramos (1979), Ely Azeredo (1975) e outros.

Percebe-se que estes críticos fazem uma diferenciação conceitual entre cinema popular e cinema popularesco. Para eles, falamos de cinema popular quando consideramos filmes como os vinculados ao Cinema Novo, que tratam de questões socioculturais da sociedade brasileira e objetivam provocar reflexões nos espectadores, enquanto que o cinema popularesco é o conceito que poderia definir os filmes produzidos por Mazzaropi, ou seja, baseados no modelo de melodrama americano, que tem o objetivo de promover divertimento e que atingem um grande público.

Temos que Vianny, assim como os outros críticos aqui mencionados, ao tratar com desdém os espectadores de Mazzaropi se posicionam acima deles, como se a formação intelectual que possuem os colocassem em um patamar superior na sociedade brasileira. Canclini (2019, p. 208) ressalta que o povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta. O autor, em sua obra Culturas Híbridas, cita Rafael Corso para quem o trabalho folclórico, por onde permeiam a maioria dos discursos sobre cultura popular, é um movimento de homens da elite, que, através da propaganda assídua,

esforçam-se para despertar o povo e iluminá-lo em sua ignorância. O conhecimento do mundo popular por essa elite já não é requerido para formar nações modernas integradas, mas para libertar oprimidos e resolver as lutas entre as classes (CANCLINI, 2019, p.208).

Canclini (2019, p.208) nomeia esse comportamento de messianismo sociopolítico e podemos afirmar que os objetivos desse messianismo vão ao encontro das ideias do Cinema Novo, como preconizou Glauber Rocha em seu manifesto "Uma Estética da Fome" apresentado durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na cidade italiana de Gênova, em 1965, justamente no ano de lançamento de *Meu Japão Brasileiro*:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (grifos nossos - ROCHA, 1965, s/p).

Bernardet e Galvão (1982) ratificam o que diz Canclini (2019) e destacam que no Cinema Novo há a possibilidade dos filmes contribuírem para a conscientização do povo, mas que é através da abordagem de elementos da cultura popular que os filmes se “elitizam”:

visando dirigir-se ao povo e assumindo uma atitude mimética em relação à cultura popular, transpor os seus elementos para um plano de percepção estética inatingível ao povo. O **resultado seriam filmes eruditos feitos sobre o povo mas apenas acessíveis a um público igualmente erudito, uma vez que recolhem e filtram por processos estéticos tipicamente eruditos a matéria-prima popular de que se apropriam** (BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Essa percepção ocorreu apenas em 1982 por Bernardet e Galvão, no entanto, na década de 1960, decênio que engloba o ano de lançamento de *Meu Japão Brasileiro* e a publicação da crítica de Alex Vianny aqui em análise, talvez não fosse possível perceber o distanciamento do público com a produção cinemanovista. Grande parte dos críticos contemporâneos ao Cinema Novo estavam embevecidos pelos ideais e objetivos do movimento e por isso, consideravam cineastas como Mazzaropi como um *outsider* que não acrescentava ao debate sociopolítico brasileiro e não contribuía para o empoderamento dos menos favorecidos no debate público. Assim seus filmes e seu público acabavam sendo diminuídos nas páginas dos jornais.

Glauber Rocha, em seu manifesto, sinaliza de forma brilhante a dualidade do cinema brasileiro durante a década de 1960: os filmes do Cinema Novo objetivavam enormemente contrastar o cinema praticado no Brasil principalmente durante a década de 1950. Era preciso combater as chanchadas, os filmes descompromissados com mensagens sociais, o esquema industrial de produção fílmica. Era necessário mostrar ao mundo as misérias do país. Mazzaropi, em plena efervescência cinemanovista, continuava produzindo filmes “alegres e cômicos” em um esquema industrial e por isso, esse é um dos motivos que explicam a falta de

recepção positiva de sua produção pela crítica especializada, principalmente nos anos 60.

O entusiasmo com o Cinema Novo durante a década de 1960 talvez tenha impedido boa parte dos críticos a analisarem com maior profundidade filmes como *Meu Japão Brasileiro*. Este não foi o caso de Alex Viany, como veremos no avançar dessa análise. Destacamos aqui que ele trata o público mazzaropiano com certo desdém, mas mesmo assim, elenca alguns méritos do cineasta. Viany era considerado um crítico e cineasta que seguia com afinco os princípios do Cinema Novo, defendendo um cinema que exprimisse a transformação da sociedade e comunicasse essa transformação ao público, no entanto, ele destacou alguns méritos de Mazzaropi em *Meu Japão Brasileiro*, como a construção do roteiro e a manutenção de um esquema comercial de distribuição de suas obras. Antes de analisarmos, os parágrafos finais de Viany, necessário se faz retornarmos à pergunta: nosso objeto de análise atual pode ser considerado um filme do cinema popular? Recorreremos à Canclini (2019) para tentarmos responder a essa pergunta. A resposta é necessária para que possamos concluir a investigação da crítica de Alex Viany.

Canclini conceitua popular como o excluído, aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido ou preservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos "legítimos"; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, "incapazes" de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e dos estilos (CANCLINI, 2009, p.205).

Em *Meu Japão Brasileiro*, Mazzaropi e Laurelli abordam as dificuldades de pequenos proprietários rurais em montar uma cooperativa para vender grãos a um preço justo já que eram enganados pelo latifundiário Seu Leão. O filme também mostra que o protagonista Fofuca perde sua terra para o antagonista, que compra a propriedade, deixando o personagem principal e sua família sem ter onde morar.

Temos aqui um indivíduo com dificuldades de manter o que conquistou. As questões abordadas na película geram identificação com espectadores que tiveram que deixar a zona rural e ir para a cidade por razões parecidas com as de Fofuca. Os personagens de "Meu Japão Brasileiro" também foram construídos com o objetivo de gerar reconhecimento no público que foi ao cinema: é o público massivo, que não teve acesso a uma universidade. De acordo com o conceito de Canclini (2019), há no filme de Mazzaropi elementos da cultura popular, além do fato de que é uma película feita para o povo e utilizando elementos culturais e sociais do povo.

O roteiro mostra pequenos produtores rurais sendo explorados economicamente por um latifundiário e traz uma solução para esse problema: a união entre os trabalhadores é capaz de dar origem a uma cooperativa que passará a vender a colheita para outros compradores. Assim, se considerarmos o conceito de cinema popular adotado pelos críticos e cineastas da década de 1960, podemos incluir Meu Japão brasileiro na lista de filmes do cinema popular, pois tem os elementos necessários para essa classificação: fala sobre o povo e é feito para o povo e foi visto pelo povo, ao contrário de muitos filmes do Cinema Novo.

Além disso, Mazzaropi adotou uma estratégia apontada por Canclini (2019, p.215) como uma possibilidade para construir uma nova perspectiva de análise do tradicional popular que seria a necessidade de inclusão de estruturas e bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação para atingir as camadas populares menos integradas à modernidade. Verificamos que o cineasta, em Meu Japão Brasileiro, explorou elementos simbólicos característicos do cotidiano nas zonas ou bairros rurais: o convívio harmônico entre os vizinhos, a religiosidade dos personagens, o trabalho nas lavouras, as danças típicas, a exploração por grandes latifundiários e ainda, a cultura dos imigrantes japoneses. Ao incorporar esses elementos na trama, Mazzaropi, por meio do cinema, conseguiu atrair a atenção daqueles que migraram para as metrópoles, mas que mesmo assim, ainda cultivavam hábitos rurais e também dos imigrantes japoneses, que puderam ver

referências de sua cultura na tela do cinema. Obviamente, não podemos desconsiderar que havia intuitos comerciais na exploração de elementos da cultura popular no filme, já que as possíveis identificações com os personagens e cenas certamente atraíram a atenção de quem passou pelo êxodo rural e também pela imigração.

Mazzaropi parece ter colocado em prática a hibridização de culturas defendida por Canclini (2019). Para continuar produzindo seus filmes e mantendo sua indústria cinematográfica, era preciso apostar em uma fórmula que mesclava elementos da cultura tradicional/popular com as possibilidades trazidas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Apesar das críticas em relação ao público feitas nos parágrafos iniciais, Viany realmente parece ter entendido esse aspecto da fórmula de Mazzaropi e chega até a elogiá-la nos parágrafos finais de sua avaliação.

Depois da derrocada da Vera Cruz, o comediante tem sido de fato o principal mantenedor da produção cinematográfica em São Paulo, dando trabalho e oportunidades de desenvolvimento há uma porção de artistas e técnicos.

Aqui, por exemplo, ele promove à direção o jovem Glauco Mirko Laurelli, que foi seu assistente em vários filmes. Além disso Mazzaropi é inexpugnável em sua brasilidade: Nada é capaz de aliená-lo, de afastá-lo do tipo e do tema que se habituou os seus admiradores. **Por isso mesmo, não se pode criticar muito por fugir das histórias e dos personagens mais complexos e só se pode elogiá-lo pelas excelentes intenções que motivaram Meu Japão Brasileiro, onde prega não apenas a tolerância racial mas a compreensão e o amor entre as raças.**

Desarmado, assim pelo trabalho profícuo e seriedade de propósitos do comediante, que há anos vem produzindo seus próprios filmes, some cabe desejar-lhe vida longa e excelente sucesso (grifos nossos - VIANY, 1965, p.13).

Verificamos que aqui Viany aponta os dois méritos em relação a Meu Japão Brasileiro. Ele considera a película como um filme popular, pois trata da relação interracial entre brasileiros e japoneses e também elogia o esquema de produção

industrial de cinema de Mazzaropi, destacando que ele é talvez o maior mantenedor da produção cinematográfica em São Paulo e por isso, gera empregos e oportuniza a qualificação de jovens talentos. Viany parece ter compreendido que a hibridização entre cinema popular e cinema massivo talvez fosse a fórmula para a manutenção de um produtivo e ininterrupto cinema brasileiro.

O mesmo não aconteceu quando Glauber Rocha e Antônio Carlos Fontoura analisaram *Meu Japão Brasileiro*. Eles não foram tão complacentes como Alex Viany e teceram duras críticas ao filme como veremos adiante. Antes de investigarmos a crítica escrita pelos dois autores no jornal *Diário Carioca*, é importante trazermos informações sobre eles.

Glauber Rocha já foi citado diversas vezes nesta pesquisa pois é considerado um dos patronos do Cinema Novo, movimento cinematográfico que precisamos analisar pois uma das premissas do Circuito de Cultura, nosso percurso teórico metodológico de pesquisa, é considerar o contexto em que determinado produto cultural surgiu. Pesquisadores como Cardoso (2007, p.16) ressaltam que Rocha tornou-se uma espécie de matriz sobre a qual se opera uma divisão de águas: de um lado, temos o cinema "comprometido" com a realidade nacional, esteticamente original e pautado numa crítica social, do outro, o cinema adequado aos ditames do mercado cinematográfico globalizado, preocupado com o espetáculo e o entretenimento.

Schwarzman (2016, p.30) ressalta que nos anos 1960, a crítica assume um papel eminentemente político, sendo que Glauber Rocha, quando escreveu na imprensa os textos sobre o cinema brasileiro, exerceu crítica militante. Suas críticas eram pensadas a partir do projeto estético do Cinema Novo, fazendo um ode ao cinema de autor, ao anti-industrialismo e ao caráter nacional. A obra "*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*", de autoria de Rocha, editada em 1963, funcionou como demarcação de espaço, chamado ao confronto:

É uma obra marcada pela ação sobre o cinema brasileiro daquele momento. Em função do Cinema Novo, Glauber Rocha estabelece sua própria historiografia: diretores e movimentos que compõem a

sua antecedência, como Humberto Mauro, o pai e bandeira do Cinema Novo, e sua oposição: o cinema industrial. Desta forma, ele cria uma visão da história do cinema brasileiro que é auto-referente e cujo ponto máximo é o Cinema Novo (SCHVARZMAN, 2016, p.30).

É importante ressaltarmos que Glauber Rocha escreve a crítica sobre *Meu Japão Brasileiro* em 1965, apenas dois anos depois do lançamento de "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro" e um ano após ter lançado *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que alcançou reconhecimento internacional por ter sido indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1964. Também foi escolhido para representar o Brasil ao Oscar de melhor filme internacional, na edição do Oscar 1965, porém não conseguiu ficar entre os selecionados.¹¹⁵ Assim, as críticas sobre filmes brasileiros que não estavam vinculados ao Cinema Novo poderiam ser tendenciosas devido ao momento em que se encontrava Rocha: sendo o principal defensor de filmes com engajamento político e que eram produzidos fora do esquema industrial.

Deus e o Diabo na Terra do Sol conta a história do sertanejo Manoel e sua mulher Rosa, que levam uma vida sofrida no interior do país, uma terra desolada e marcada pela seca. Manoel tem um objetivo: usar o lucro obtido na partilha do gado com o coronel local para comprar um pedaço de terra. Quando leva o gado para a cidade, alguns animais morrem no percurso. Chegado o momento da partilha, o coronel diz que não vai dar nada a Manoel, porque o gado que morreu era dele, ao passo que o que chegou vivo era seu. Manoel se enfurece, mata o coronel e foge para casa. Ele e sua esposa resolvem ir embora, deixando tudo para trás. Manoel decide juntar-se a um grupo religioso liderado por Sebastião, um homem que lutava contra os grandes latifundiários e em busca do paraíso após a morte. Os latifundiários decidem contratar Antônio das Mortes para perseguir e matar o grupo.

Fazendo um paralelo entre o argumento do filme de Glauber Rocha e de *Meu Japão Brasileiro* de Mazzaropi, verificamos que ambos trazem ao público a questão

¹¹⁵ Desde 1960, relembre filmes que tentaram vaga brasileira no Oscar. G1. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/09/desde-1960-relembre-filmes-que-tentaram-vaga-brasileira-no-oscar.html>> Acesso em 25.10.2021

da exploração dos menos favorecidos por grandes latifundiários através de linguagens cinematográficas diferentes. Enquanto Rocha defende a produção cinematográfica por meio de recursos escassos, adotando como lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", Mazzaropi é o maior representante do cinema industrial paulista. Mesmo assim, percebemos que a questão do popular é abordada pelos dois cineastas, mesmo que de modo diferente. Com o afastamento temporal dessas produções, podemos enxergar a exploração do conceito do "popular" defendido por Canclini (2019) nos dois filmes, no entanto, não foi assim que Rocha e Fontoura analisaram o filme mazzaropiano. Os dois autores viviam o auge do Cinema Novo e estavam completamente incorporados aos ideais do movimento. Talvez essa visão apaixonada e engajada fez com que as críticas à Mazzaropi fossem enérgicas.

Antes de passarmos à análise da crítica, algumas notas sobre Antonio Carlos Fontoura. Fontoura é um diretor, produtor e roteirista de cinema e televisão paulista. Dirigiu, produziu e roteirizou diversos documentários de curta-metragem e filmes de longa-metragem, entre eles destacam-se Copacabana Me Engana (1968, sua estreia em longa-metragens), A Rainha Diaba (1974), Uma Aventura do Zico (1998) e Gatão de Meia Idade (2006). Na década de 1960, foi membro do Centro Popular de Cultura, trabalhou como continuísta com Eduardo Coutinho na produção inacabada de Cabra marcado para morrer e foi crítico de cinema no Diário Carioca juntamente com Glauber Rocha. Sobre essa fase, ele declara:

Voltando ao Rio, fui ser crítico de cinema no Diário Carioca, com o Glauber Rocha e o David Neves. Foi uma fase ótima. Com eles me acostumei a assistir cinema de uma maneira mais distanciada, com um viés mais analítico. Não era aquela coisa de mergulhar na história como eu fazia nos meus anos de Metro, mas de me ater à linguagem, ao ritmo do roteiro, da montagem. Fiz parte da geração Paissandu, vi muito Godard, muito Buñuel, aqueles filmes que faziam com que gastássemos horas e mais horas de discussão nas mesas dos bares [...] Minha formação cultural era impregnada pela música, pela literatura e pelo cinema americanos. O Luiz Carlos Maciel dizia, brincando, que eu havia me politizado lendo John Steinbeck e John

dos Passos **e que meu destino era ser intelectual de esquerda nos Estados Unidos**. (FONTOURA, 2008, p.38).

Fontoura não se declarava como um integrante do movimento cinemanovista e dizia que enquanto os cineastas do Cinema Novo lutavam contra o sistema, ele fazia filmes sobre o cotidiano carioca, a exemplo de Copacabana me engana:

Nessa época os cineastas do Cinema Novo – Serginho Bernardes, com Desesperato, Paulo César Sarraceni, com O Desafio, Maurício Gomes Leite, com A Vida Provisória – faziam filmes sobre intelectuais de esquerda lutando contra o sistema. Na contramão eu fiz um filme sobre um burro de direita, que nem se dava conta que existia um sistema. Os intelectuais e artistas saíam em passeatas no centro do Rio enquanto eu filmava em Copacabana, na praia, nas ruas e nas lanchonetes (FONTOURA, 2008, p.60).

Utilizando Copacabana me engana para explicar a linguagem cinematográfica de seus filmes, Fontoura declara:

Acho que na origem do filme eu tive um pouco de influência do Opinião Pública, do Arnaldo Jabor, um documentário sobre a classe média, mas visualmente minha maior influência foi O Milagre de Anne Sulivann, do Arthur Penn. A câmera acompanhava a movimentação dos personagens em chicote. Peguei também uma manha do Godard – aquilo dos personagens falarem olhando para a câmera – e misturei tudo com uma pitada do neo-realismo italiano (FONTOURA, 2008, p.58).

Para analisar a crítica de Meu Japão Brasileiro, temos que considerar portanto que ela foi escrita por dois especialistas da sétima arte: Glauber Rocha, um cineasta considerado como um dos fundadores do Cinema Novo, movimento que objetivava abordar questões sociais e ser um instrumento de motivação para a participação popular na luta por seus direitos, e Antônio Carlos Fontoura, entusiasta da intelectualidade esquerdista, vinculado ao Centro de Cultura Popular, que filmava, com ironia, sobre costumes da sociedade urbana das grandes capitais e frequentava o ciclo social dos grandes artistas da época como Chico Buarque, Nelson Rodrigues, Jorge Amado, Clarice Lispector, Érico Veríssimo e o próprio Glauber Rocha. Feitas

essas considerações, passaremos a análise da crítica. No primeiro parágrafo Fontoura e Rocha escrevem que:

Tem muito japonês em São Paulo, japonês é danado para ir ao cinema, a amizade nipo-brasileira esperava quem a cantasse. Outra coisa não fez o sr. Amácio Mazzaropi dando uma prova de **raro oportunismo**. Mazzaropi sabe que os tempos são outros, que se transformou o cinema, e em geral, o espetáculo brasileiro, que os mal acabados filminhos caipiras que produzia dez anos atrás hoje em dia não fariam sucesso nem em Botucatu. Suficientemente inteligente para perceber isto, Mazzaropi resolveu encarar seus filmes como um **empreendimento capitalista**. Ganha dinheiro quem gasta dinheiro e Mazzaropi aumentou seus standards de produção. **A finada chanchada carioca teria muito a aprender com Mazzaropi - se tivesse vestido roupas novas, caprichado no colorido e no "décors", trocado um ou outro ator por edições mais recentes, estaria hoje em dia faturando à vontade.** O que seria além do mais, oportuno - a chanchada não é um gênero desprezível nestes tempos em que a grossura se faz tão necessária. Muito mais saudável a grossura da chanchada que a ingenuidade peculiar ao cinema caipira de Mazzaropi (FONTOURA, ROCHA, 1965, p. 6)

Ao contrário de Alex Vianny, Fontoura e Glauber Rocha condenam veementemente a exploração da cultura popular pelo cinema massivo e alegam que Mazzaropi se aproveitou do alto índice de imigrantes japoneses em São Paulo para utilizar essa temática neste filme analisado e assim, atrair um grande público.

Glauber Rocha é um dos maiores críticos do cinema industrial brasileiro, tendo inclusive ressaltado este ponto em seu manifesto, destacando que "O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência" (ROCHA, 1965, s/p).

A fome para Rocha, não se restringe ao seu sentido literal, mas é o princípio que guia a produção cinematográfica cinemanovista, que deve ser realizada com poucos recursos econômicos, exatamente o contrário dos filmes produzidos pelos grandes estúdios brasileiros. Assim, para Rocha e Fontoura, Mazzaropi ao consolidar um empreendimento capitalista, como eles mesmos titulam, optou por fazer filmes que vendiam e não que pautados pela linguagem artística ou pela

exploração de temas sociais. Rocha e Fontoura declaram que o cinema possível de ser praticado na década de 1960 é o que se engaja politicamente e que inova a linguagem cinematográfica, que cria novas formas de contar histórias. Em *Meu Japão Brasileiro*, Mazzaropi narra a exploração dos pequenos proprietários rurais pelo grande latifundiário de forma linear, por meio do gênero melodramático, com heróis de um lado e um vilão de outro. O cineasta trabalha também com a verossimilhança, exaltando as características das personagens para que o público se identifique com elas. Assim, temos no Brasil em plena década de 1960, a reprodução de um modelo de cinema hollywoodiano praticado nos Estados Unidos durante a segunda metade do século XX. Isso, para os cinemanovistas como Glauber Rocha, era inaceitável.

Para os dois críticos, portanto, não importa se Mazzaropi abordou em "*Meu Japão Brasileiro*" temas populares pouco explorados pelos diretores de cinema e acadêmicos da época, como por exemplo, o racismo nipônico ou mesmo a exploração de pequenos agricultores por latifundiários. Eles alegam que o cineasta elegeu estes temas apenas para conseguir bons índices de bilheteria e não para qualquer outra finalidade. Defendem também que os filmes de Mazzaropi continuam os mesmos e que seu mérito é apenas "reciclar" figurinos e rostos de atrizes e atores.

Neste primeiro parágrafo, notamos que Rocha e Fontoura vão posicionar Mazzaropi como oportunista, repetitivo e alguém que não estava concatenado com a realidade sociopolítica brasileira. Também não concordam com a hibridização entre cultura popular e cultura massiva. Nota-se que o momento sociohistórico em que *Meu Japão Brasileiro* foi lançado pode ter influenciado a escrita de Rocha e Fontoura. Em 1965, Glauber Rocha viajava pelo exterior para divulgar os princípios do Cinema Novo e da Estética da Fome, advogando por um cinema comprometido com a realidade social do país, que vivia sob um regime ditatorial, e por isso, não concordava com filmes produzidos fora deste espectro artístico e finalístico. Os

filmes de Mazzaropi representavam tudo que deveria ser combatido pelo Cinema Novo, assim, não era de se esperar uma crítica tão diferente da publicada por Rocha e Fontoura no Diário Carioca.

Além do fato do cinema mazzaropiano não se encaixar nas propostas do Cinema Novo, outro fator que pode ter influenciado a dura crítica por parte de Fontoura, e principalmente, por parte de Glauber Rocha, era o sucesso de público que os filmes de Mazzaropi registravam. O próprio Fontoura declara que Rocha possuía um certo ressentimento com o fato de que os filmes do Cinema Novo não atraíam público para as salas de cinema. Sob a expectativa de bilheteria do filme Copacabana me engana, ele diz:

Os filmes do Cinema Novo não faziam grandes bilheterias. Tinham prestígio, mas pouco público. Por conta disso o Glauber ia lá para casa e ficava ligando para o Bruni, louco para saber quantos espectadores o filme tinha feito. Até parecia que ele estava mais mobilizado pelo sucesso do que eu. Ele nunca tinha vivido isso, nem eu também, aliás. O filme fez um milhão de espectadores e fiquei completamente chocado, não estava nem um pouco preparado para fazer sucesso. (FONTOURA, 2008, p.60)

Assim, o fato de que os filmes de Mazzaropi registraram bons índices de bilheteria enquanto os do Cinema Novo não, pode ser um dos fatores que também explica as críticas negativas contidas no primeiro parágrafo do texto de Fontoura e Rocha. Nota-se que o incômodo surge, portanto, pela exploração de elementos da cultura popular pelo cinema massivo e pelo fato de Meu Japão Brasileiro atrair uma grande quantidade de público. Outros aspectos como o machismo dos protagonistas de Mazzaropi ou mesmo a alusão à elementos cívicos como a bandeira nacional em plena ditadura militar não causam indignação aos críticos especializados ora em análise. Depois da investigação do primeiro parágrafo, passemos ao segundo:

Dito isto, ter-se-á ressaltado o aspecto mais positivo de Meu Japão Brasileiro - uma inteligente capitalização da comédia caipira. Desta vez menos comédia que em outras ocasiões, com uma intrincada trama calcada nos clássicos "westerns" americanos de pequenos proprietários em luta com desonestos bigshots. A vivacidade de

Mazzaropi colocou pequenos agricultores japoneses e brasileiros espoliados na venda de arroz por um intermediário desonesto e os uniu em uma cooperativa para prescindir dos serviços do intermediário. Este é o elemento deflagrador da trama - o que vem em seguida é sempre o esperado, em momento algum fugindo às convenções dos cine-dramas no gênero. **Ainda assim, se vê em Meu Japão Brasileiro uma produção bem acabada, uma consciente aplicação de dinheiro no sentido de aprimorar os padrões técnicos do filme. A fotografia é certinha e em cores, a direção é convencionalmente correta, nos decors nota-se algum capricho.** O que usualmente não é grande coisa, para filme de Mazzaropi já é muito (grifos nossos - FONTOURA, ROCHA, 1965, p. 6).

Aqui os críticos ressaltam novamente que a exploração da temática nipônica em *Meu Japão Brasileiro* foi intencional e com objetivos meramente comerciais. No entanto, após criticar a veia capitalista de Mazzaropi, Fontoura e Rocha (1965) elogiam a produção, a direção e a fotografia do filme. Essa parte da crítica dialoga com o que apontamos durante a análise do contexto de produção, ou seja, que Mazzaropi se preocupava com a qualidade técnica de seus filmes e por isso contratava profissionais gabaritados, a exemplo de Glauko Mirko Laurelli na direção e Rodolfo Icsey na direção de fotografia, exatamente os pontos destacados pelos críticos especializados aqui analisados. Finalmente, no último parágrafo eles declaram que:

Colorido e sentimentalóide, *Meu Japão Brasileiro* agradará facilmente ao espectador **menos exigente** e pelo menos não é pior que os congêneres alemães e americanos (FONTOURA, ROCHA, 1965, p. 6).

Neste parágrafo, assim como Alex Viany (1965), Fontoura e Rocha (1965) também julgam que o espectador dos filmes de Mazzaropi é menos exigente e para eles, este é um dos fatores que explica o sucesso das produções do cineasta.

Ao analisarmos a crítica de Antônio Carlos Fontoura e Glauber Rocha percebemos que o fato deles estarem fortemente vinculados ao Cinema Novo e a

movimentos de espectro político de esquerda influenciou a forma de analisar Meu Japão Brasileiro. O filme foi lançado em 1965, justamente no ano em que Glauber Rocha escreveu um dos textos mais emblemáticos sobre este movimento cinematográfico: Uma estética da fome. O manifesto defendia uma produção cinematográfica política, engajada com as questões socioculturais do Brasil e independente, ou seja, não vinculada aos grandes estúdios. Os filmes de Mazzaropi, por mais que abordassem temas sociais como o racismo nipônico e a exploração de pequenos produtores rurais, representava aquilo que o Cinema Novo combatia: um cinema popular mas também popularesco, voltado para um público massivo. Galvão e Bernardet (1982, s/p) ressaltam que a grande efervescência social e revolucionária da época foi fator decisivo na constituição de uma postura voltada para a cultura popular:

Basicamente, foi este desejo de participação social e política, e a convicção de que a atividade cultural era uma forma importante de participação, o que conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular. (GALVÃO, BERNARDET, 1982, s/p)

O cineasta Cacá Diegues, também cinemanovista, confirma o espírito que guiava os jovens cineastas da década de 1960:

(...) o dado novo que surge na cultura dos anos 60 é a introdução da luta política, da luta pelo poder, em suma. É a cultura participando da luta pelo poder, (...) a cultura (...) que se nega como manifestação secundária da sociedade e assume um papel de transformação da sociedade (...) **A questão básica dos anos 60 é saber ‘quem é politizado, quem não é politizado’?** (...). ‘Quem é que está a fim de uma cultura que participe da luta pelo poder (...)? **Quem é que quer se alienar dessa luta pelo poder?**’ (...) É o momento do Brasil, do eu sou mais eu (...). (grifos nossos - DIEGUES, 1965 apud BERNARDET, GALVÃO, 1982, s/p).

Essa afirmação de Cacá Diegues consegue traduzir o que grande parte dos cinemanovistas e críticos especializados simpáticos ao movimento pensavam sobre Mazzaropi: que ele era um cineasta alienado, que produzia seus filmes apenas com intuito de lucro e que não se importava com o empoderamento das classes menos favorecidas. Outros fatores também incomodavam os críticos: a manutenção, por Mazzaropi, de uma cadeia industrial de cinema enquanto primava-se por uma produção artesanal, que segundo os entusiastas do Cinema Novo garantiria originalidade ao filme e estaria de acordo com a própria realidade econômica do país; a continuidade do gênero melodramático nos filmes mazzaropianos e também o sucesso que os filmes registravam mesmo com todos esses "pontos negativos".

A terceira crítica que iremos analisar é a escrita por Ely Azeredo no jornal A Tribuna da Imprensa em 1965. Azeredo é considerado como um crítico esteticista, ou seja, admirador dos padrões de produção e de linguagem cinematográfica de Hollywood (RAMOS, 2018, s/p). Ele integrou a geração de críticos cinematográficos brasileiros que acompanhou o alvorecer da modernização do cinema brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950.

Rocha (2017, p.28) explica que Azeredo foi o responsável pela denominação do movimento Cinema Novo em 1961. A origem do nome do movimento foi o título da revista Cinema Novo, projeto pessoal do próprio crítico, que não chegou a ser publicado, mas que recebeu a adesão dos diretores do movimento e dos demais setores da imprensa, tornando, assim, o título do movimento Cinema Novo, popularmente conhecido. Azeredo analisa seu relacionamento com o movimento cinemanovista:

No primeiro momento eu me engajei no movimento. Meu veículo, na época, a Tribuna da Imprensa, abriu páginas inteiras aos jovens do Cinema Novo, assim como já dedicava amplo espaço a outras vertentes da nossa produção. Como Barravento (Glauber Rocha, 1962) levou anos para chegar ao Rio, eu abri espaço para Carlos Diegues, que já havia visto o filme, escrever sobre ele na Tribuna da Imprensa (AZEREDO 2009 apud PINTO 2010, s/p).

Em 1966, em pleno auge do Cinema Novo e com o regime militar recém implantado no Brasil, Azeredo foi nomeado coordenador editorial, participando também como redator e autor de ensaios e críticas da Revista Filme & Cultura, projeto que elaborou em colaboração de Flávio Tambellini, também crítico de cinema e cineasta (Rocha, 2017, p.28).

Comparada com as outras duas críticas já aqui analisadas, o texto de Azeredo é mais sucinto e assim como Glauber Rocha e Antônio Carlos Fontoura, o único ponto positivo de Meu Japão Brasileiro destacado por ele é o trabalho realizado por Glauco Laurelli na direção e por Rodolfo Icsey na fotografia, conforme verificamos abaixo:

Produção de Mazzaropi, em Eastmancolor, aliciando, por meio da utilização de personagens e costumes japoneses, as simpatias da enorme colônia do Sol Nascente em São Paulo. As fitas do "caipira", **apesar de seu baixo nível de realização, continuam fenômeno de bilheteria em São Paulo (começam a dar lucro antes de sair da capital do Estado) e não fazem, comercialmente, feio no restante do mercado nacional.**

Na comédia em exibição esta semana, Mazzaropi, proprietário de uma pensão, lidera um grupo de lavradores e japoneses contra um policial arbitrário e perseguidor. **A direção é de Glauco Mirko Laurelli (certamente de paciência chinesa, pois o abastado ator-produtor é indurígível e - dizem - se considera uma autoridade em cinema). Rodolfo (ou Rudolf) Icsey, o diretor de fotografia habitual de Khouri, deve ter feito o possível para dar uma categoria profissional às imagens.** No elenco, à sombra do caipira, Geny Prado, Célia Watanabe (nisei de sensualíssima presença em "Noite Vazia" de Khouri), Reinaldo Martini, Adriano Stuart, Judith Barbosa, Francisco Gomes, Zilda Cardoso, Elk Alves, João Batista de Sousa. Produção PAM (Produções Amácio Mazzaropi). (grifos nossos - AZEREDO, 1965, p.14).

Assim como Viany, Fontoura e Rocha, Azeredo reconhece o sucesso de público de Mazzaropi, mas mesmo assim, diminui seus espectadores e opta por elogiar apenas o trabalho dos profissionais técnicos que participaram do filme, como Glauco Laurelli e Rodolfo Icsey. Este é o único ponto positivo da crítica escrita por

ele. Azeredo afirma que Mazzaropi é indirigível, fato este que foi contestado por Laurelli ao avaliar sua participação profissional nos filmes de Mazzaropi:

Era uma grande responsabilidade, mas eu já tinha bastante experiência de montador, já tinha trabalhado muito como assistente de montagem, assistente de direção, e conhecia bem posição de câmeras, de lentes. **Inclusive, até hoje muita gente comenta que ele interferia muito nas filmagens, brigava com os diretores, mas comigo isso não aconteceu (grifos nossos - LAURELLI, 2007, p.100)**

Azeredo pressupõe que Mazzaropi era de certo modo prepotente no ambiente das gravações, fato este que pelo menos nos filmes dirigidos por Laurelli foi desmentido pelo próprio diretor. Ao afirmar também que o cineasta se considerava "uma autoridade em cinema", o crítico transmite a ideia de que ele não considerada Mazzaropi como um especialista em cinema, era o próprio Mazzaropi que se classificava assim.

Ao analisarmos as três críticas que compõem a categoria de leitura de Meu Japão Brasileiro, verificamos que o fato do filme ter sido lançado na efervescência do Cinema Novo pode ter influenciado a visão e a opinião dos críticos sobre os filmes mazzaropianos. Como vimos, Alex Viany foi talvez o único a elogiar a película aqui analisada e chegou até a compreender a estratégia de Mazzaropi em utilizar assuntos relacionados à cultura popular como argumentos de seus roteiros para atrair espectadores que se identificavam com os temas abordados, como por exemplo o racismo nipônico e as dificuldades financeiras de pequenos produtores rurais. Já Glauber Rocha, Antônio Carlos Fontoura e Ely Azeredo não foram tão complacentes e acusaram o cineasta de oportunista, simplório, repetitivo, não politizado e não comprometido com o momento que o Brasil vivia.

Enquanto a crítica especializada tecia duros comentários sobre Meu Japão Brasileiro, o serviço de censura federal aprovou o filme com elogios, fato este que foi noticiado pela imprensa no ano de 1965. A Revista do Rádio publicou a seguinte

nota: "Mazzaropi anda satisfeito e com razão. Seu último filme Meu Japão Brasileiro, recebeu menção especial de todos os censores de Brasília" (REVISTA DO RÁDIO, 1965, p.42).

Já o jornal Última Hora publicou uma nota no mesmo sentido:

Amácio Mazzaropi, que tanto sucesso tem alcançado através de suas películas sobre temas regionalistas e folclóricos vai lançar dentro em breve no Rio e São Paulo mais um filme fadado a absoluto êxito. Trata-se de "Meu Japão Brasileiro", colorido, rodado em Taubaté e mostrando aspectos pitorescos e humanos da vida de brasileiros e japoneses residentes no interior de São Paulo, emanados pelos mesmos sentimentos humanos e cívicos. "Meu Japão Brasileiro" exibido ontem nesta Capital para a censura federal recebeu menção honrosa dos censores que o examinaram e foi liberado sem impropriedade, com "boa qualidade" e livre exportação. Após liberar a película, o Sr. Pedro José Chediack, chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas do DFSP, enviou telegrama aos sindicatos dos produtores cinematográficos de São Paulo parabenizando o cinema nacional pela brilhante realização de Casinha Pequeninina, Tristeza do Jeca, Nadando em Dinheiro e outros sucessos. Na noite de ontem, Mazzaropi que se encontra em Brasília fez uma exibição do filme para jornalistas e autoridades da Capital da República (ÚLTIMA HORA, 1965, p.17).

Ao analisarmos as categorias de texto e culturas vividas de Meu Japão Brasileiro, verificamos que o civismo foi um dos temas abordados por Mazzaropi no filme. Notamos que há cenas em que as crianças estão na escola cantando o Hino da Bandeira e averiguamos que estas cenas em nada influenciam o desenrolar do argumento central do filme e que por isso, foram incluídas na película de forma proposital, como se o objetivo fosse exatamente agradar a censura. O recurso adotado por Mazzaropi parece ter funcionado e acobertado as demais críticas que o cineasta fez à sociedade brasileira, de forma sutil, no filme. Ao utilizar a linguagem cinematográfica melodramática praticada nos filmes norte-americanos e ao fazer uso de recursos da comicidade, Mazzaropi consegue abordar temas sensíveis à sociedade brasileira de forma sutil, fazendo com que as críticas passem

despercebidas pelo serviço de censura e inclusive pelos próprios críticos especializados.

Em *Meu Japão Brasileiro*, Mazzaropi critica a exploração de pequenos proprietários rurais por grandes latifundiários, o racismo sofrido pelos imigrantes e inclusive a política de nomear para cargos públicos pessoas que tinham poder aquisitivo, como o caso do personagem Leão, que no filme, foi nomeado como subdelegado por ser um dos mais ricos da região. Ele também expõe o machismo a que estavam submetidas as mulheres na década 1960. Temos aqui temas que facilmente se enquadram naqueles que poderiam classificar um filme como pertencente ao cinema popular, não só pelo número de espectadores que atinge, mas também pelos temas que aborda. No entanto, Mazzaropi é classificado pela maioria da crítica especializada como um fazedor de cinema popularesco e não popular, como a forma de fazer cinematográfico do Cinema Novo.

Pelas investigações deste capítulo percebemos que os críticos tinham preconceito com produtos culturais massivos, justificando o sucesso deles pelas características do público que era considerado inferior, inculto, analfabeto. Assim, para a crítica especializada, os filmes de Mazzaropi faziam sucesso porque o público alvo não era academizado. Mas, pelo que analisamos, faltaram aos críticos aqui pesquisados reflexões sobre a existência de outros motivos para o êxito comercial dos filmes mazzaropianos para além do "nível cultural" de seus espectadores. As três críticas reduzem o sucesso dos filmes aos espectadores, que são chamados de "menos exigentes". No entanto, não são analisados outros fatores que podem justificar o sucesso, como por exemplo, o sistema de distribuição dos filmes, o próprio marketing de lançamento (havia lançamentos glamourosos nos principais cinemas de São Paulo com a presença de Mazzaropi), o controle rigoroso da bilheteria, a utilização de uma linguagem simples no desenvolvimento do roteiro que permitiu que o público entendesse a trama e se sentisse atraído por ela, ao contrário dos filmes do Cinema Novo, em que o texto era marcado por referências veladas

aos problemas sociais e políticos do Brasil, por uma estrutura não linear do roteiro, por metáforas, por uma linguagem cinematográfica nebulosa fortemente influenciada por escolas europeias italiana e francesa, que eram muito distantes da realidade brasileira. Assim, a linguagem melodramática adotada por Mazzaropi pode ter sido mais efetiva na comunicação com o público brasileiro, mas essa questão não foi nem cogitada nos textos que analisamos.

Quando analisamos *Sai da Frente*, verificamos que as críticas da imprensa especializada não foram tão duras como as de *Meu Japão Brasileiro*. Talvez pelo fato de que o filme foi produzido por uma indústria mantida por representantes da burguesia paulista e também por Mazzaropi ser apenas ator e não ter poder de decisão na Vera Cruz.

4.4 Circuito de cultura: um quebra cabeça que auxilia a compreender contextos

Ao analisar as categorias do Circuito de Cultura de Johnson (2014), verificamos que os contextos de produção, filme e culturas vividas influenciam a recepção crítica de *Meu Japão Brasileiro*. O fato, por exemplo, do filme ser produzido na conjuntura do declínio dos grandes estúdios e na efervescência do Cinema Novo influenciou a leitura dos críticos, todos eles entusiasmados com os ideais e práticas cinemanovistas.

Ao investigarmos os contextos de filme e culturas vividas, apuramos que Mazzaropi, no filme aqui em análise, aborda temas sociais que poderiam ser facilmente tratados pelas produções do Cinema Novo: racismo antinipônico, machismo, exploração econômica de pequenos proprietários rurais e práticas coronelistas de ocupação de cargos públicos. Estes são temas inerentes ao povo e que foram abordados para chegar a um grande público por meio de estratégias do gênero melodramático. Assim, se levarmos em consideração apenas os temas

abordados por Mazzaropi, *Meu Japão Brasileiro* poderia ser considerado um filme pertencente ao cinema popular assim como os filmes do Cinema Novo.

No entanto, devido ao fato do filme ter sido produzido por meio de uma escala industrial, foi criticado pelos especialistas aqui analisados, com exceção de Viany que compreendeu a tática de Mazzaropi em unir cultura popular e cultura massiva.

O preconceito com o gênero melodramático, já usual na filmografia mazzaropiana, e o mergulho profundo no Cinema Novo impediu Antônio Carlos Fontoura, Glauber Rocha e Ely Azeredo a analisarem *Meu Japão Brasileiro* de forma despretensiosa, imparcial. Apesar das críticas relacionadas ao esquema comercial de produção de Mazzaropi, ao oportunismo em abordar temas da cultura popular e ao público considerado "menos sofisticados", os críticos supramencionados elogiaram a parte técnica do filme, com destaque para os trabalhos de Glauko Mirko Laurelli e Rodolfo Icsey.

Vimos, ao investigarmos a categoria de produção, que Mazzaropi fazia questão de contratar profissionais técnicos para trabalhar em seus filmes e talvez, essa foi uma maneira que o cineasta encontrou para tentar obter críticas positivas junto à imprensa especializada. Mas isso parece não ter sido suficiente e, à exceção de Alex Viany, os outros críticos aqui analisados marcaram as páginas dos jornais da época com avaliações negativas sobre *Meu Japão Brasileiro*.

À priori, constatamos que o contexto de lançamento do filme, marcado pelo Cinema Novo, pelo regime militar e pela exigência, por parte dos intelectuais, de manifestações culturais e artísticas engajadas politicamente prejudicou a leitura deste filme de Mazzaropi. Talvez, com o distanciamento temporal, fosse possível, como fez Viany, elencar alguns pontos positivos na película como o fato de que ela aborda questões sociais de forma direta, com uma linguagem que pode ser compreendida por grande parte da população brasileira.

Ressaltamos que a análise de todas as categorias do Circuito de cultura de Johnson (2014) nos possibilitou relacionarmos o contexto de produção do filme, o

texto de *Meu Japão Brasileiro*, as características socioculturais do Brasil na época em que a película foi lançada com as críticas publicadas. Isso permitiu uma análise mais fidedigna dos textos jornalísticos que compõem o *corpus*.

CAPÍTULO 5 - JECA E SEU FILHO PRETO: A CRÍTICA SE JUNTA AO PÚBLICO PARA RECONHECER MÉRITOS MAZZAROPIANOS

Jeca e seu filho preto é o 30º filme da carreira de Mazzaropi e o 22º lançado pela PAM Filmes. Estreou em 17 de abril de 1978 e está entre os 18 filmes da década de 1970 que registraram público de mais de 2 milhões de espectadores, atraindo 2 872 881 pessoas às salas de cinema.¹¹⁶

Nesta película, Mazzaropi é Zé, empregado da fazenda de Seu Cheiroso. Geny do Prado, atriz que interpretou a esposa do cineasta nas películas anteriores, repete esta performance e dessa vez faz a personagem Dona Bomba. Eles são pais de Laurindo e Antenor, que também trabalham para Cheiroso. O fato curioso do filme é que Antenor e Laurindo são tidos como gêmeos, mas um é branco e o outro, negro. Embora o fato atraia a curiosidade da comunidade local, os pais nunca contestaram a situação e a aceitam como "coisa de Deus". O argumento do filme concentra-se no namoro proibido entre Laura, professora e filha do patrão de Zé, e Antenor. Cheiroso não admite que os dois fiquem juntos e começa a perseguir Antenor e sua família, expulsando-os de seu sítio. Mesmo assim, ele não consegue impedir que o casamento entre os jovens seja marcado.

A união conta com o apoio de Pacheco, compadre de Cheiroso e padrinho de Laura. Contrariando o amigo, ele decide organizar o casamento da afilhada em sua casa. Cheiroso fica possesso e decide se vingar do agora inimigo. No dia da cerimônia, ele efetua um disparo contra Pacheco, que não resiste e morre. Cheiroso então foge e passa um tempo foragido. Quando consegue ser capturado, ocorre o julgamento de seu crime no fórum da cidade. Nesta cena, revela-se o real motivo da

¹¹⁶ Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970-2008 por público) (PDF). Ancine. Ancine.gov.br

não concordância de Cheiroso com o casamento da filha. Um dos presentes na sessão, que é negro, levanta-se do banco e conta a todos que o antagonista havia violentado sexualmente sua esposa quando eles trabalhavam em sua fazenda. Como resultado do estupro, a mulher fica grávida, morre no parto, e Cheiroso resolve sumir com a criança. Para salvar o bebê, a parteira da comunidade, que também fez o parto de Dona Bomba, decide mentir para o casal e fala que nasceram gêmeos, só que um dos bebês era negro. Resolve-se assim o mistério e Cheiroso é condenado a oito anos de prisão. Desse modo, Antenor e Laura não se casam e após a revelação, todos saem do tribunal e voltam para suas vidas cotidianas.

Feita a sinopse do filme, passamos a analisar o contexto de produção de Jeca e seu filho preto para verificarmos de que modo ele influencia na recepção crítica da película.

5.1 Jeca no meio da euforia com o cinema popular: A PAM Filmes e o cinema brasileiro na década de 1970

O filme é o 22º produzido pela Produções Amácio Mazzaropi que em 1978 já acumulava vinte anos de experiência na produção, exibição e distribuição dos filmes do cineasta. De 1958 até 1981, as atividades da PAM Filmes foram ininterruptas e só tiveram fim com a morte de Mazzaropi. A produção de Jeca e seu filho preto ocorre, portanto, no contexto de um empreendimento exitoso comercialmente. As películas mazzaropianas sempre figuravam na lista de campeões de bilheteria da Embrafilmes. De acordo com dados da ANCINE publicados no endereço eletrônico da agência, na lista dos 32 filmes lançados na década de 1970 que registraram mais de 2 milhões, Mazzaropi figura com 9 produções: Betão Ronca Ferro de 1971, com 2.568.475 espectadores; O Grande Xerife de 1972, com 2.693.271; Um Caipira em Bariloche de 1973, com 2.720.345; Portugal, Minha Saudade de 1974, com 2.325.650; Jeca Macumbeiro de 1974, com 3.468.28; Jeca Contra o Capeta de 1976, com

3.428.860; Jecão, um fofoqueiro no céu de 1977, com 3.306.926; Jecão, um fofoqueiro no céu de 1977, com 3.306.926; Jeca e Seu Filho Preto de 1978, com 2.872.881 e A Banda das Velhas Virgens de 1979, com 2.345.553.¹¹⁷

Um dos motivos para o sucesso comercial de Jeca e seu Filho Preto e também dos supramencionados títulos se deve à organização estrutural e financeira da produtora de Mazzaropi, que controlava com afinco a distribuição dos filmes e fiscalizava de perto os borderôs das salas de cinema. Além disso, como já mencionado no capítulo anterior, em que analisamos Meu Japão Brasileiro, a PAM Filmes possuía uma grande estrutura com estúdios e equipamentos próprios, o que favorecia a autonomia na execução das obras cinematográficas e consequentemente, gerava também economia. Assim, podemos afirmar que a produção de Jeca e seu filho preto ocorre em um cenário de estabilidade da empresa.

Assim como em Meu Japão Brasileiro, neste “Jeca”, Mazzaropi opta por trabalhar com profissionais com relevante bagagem técnica mas iniciantes no cargo de direção. Para a direção do filme foram contratados Berillo Faccio e Pio Zamuner, que também assinou a fotografia. A única experiência do paulista Berillo até o lançamento de Jeca e Seu Filho Preto havia sido no filme Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa de 1970, quando atuou no argumento e como assistente de direção.

Já Pio Zamuner, nascido em Chiarano, na Itália em 1935 com mudança para o Brasil ainda adolescente, começou a trilhar seu caminho no cinema como eletricitista em O Cabeleira, de Milton Amaral, em 1963, tendo também feito uma pequena participação como ator. Antes de trabalhar com Mazzaropi, atuou como assistente de câmera em outros clássicos do cinema brasileiro como As Cariocas, de Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri (1966); O Quarto, de Rubem Biáfora (1968); Cleo e Daniel, de Roberto Freire (1970). Nas décadas de

¹¹⁷ Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970-2008 por público) (PDF). Ancine. Ancine.gov.br

1970 e 1980, foi também fotógrafo de cena em *O Rei da Noite*, de Hector Babenco (1975) e consultor de cores em *Amor Estranho Amor* (1982), de Walter Hugo Khouri.

Apesar da considerável bagagem profissional, até trabalhar com Mazzaropi, Zamuner nunca havia atuado como diretor. Após estreiar nesta função em *Betão Ronca Ferro* em 1970, ele dirige ainda os seguintes filmes do cineasta: *O Grande Xerife* (1972), *Um Caipira em Bariloche* (1973), *Portugal Minha Saudade* (1973), *O Jeca Macumbeiro* (1974), *Jeca contra o Capeta* (1975), *Jecão, um Fofoqueiro no Céu* (1977), *Jeca e Seu Filho Preto* (1978), *A Banda das Velhas Virgens* (1979) e *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980).

A promoção de Zamuner de diretor de fotografia (ele já havia assinado a fotografia de *No paraíso das Solteironas* e *Uma Pistola para Djeca*) para diretor de filme demonstra que Mazzaropi oportunizou o crescimento profissional das pessoas que trabalhavam com ele. Isso também aconteceu com Glauko Mirko Laurelli, que embora já fosse um experiente técnico do setor cinematográfico, nunca havia dirigido um filme. Mazzaropi o convidou então para a direção de *O Vendedor de Linguça*, em 1962 e depois disso ele ainda dirigiu *Casinha Pequeninha* (1963), *O Lamparina* (1964) e *Meu Japão Brasileiro* (1965). Talvez a experiência positiva como diretor nestes filmes o levaram a dirigir o premiado *A Moreninha*, de 1970, lançado pela *Lauper Films Ltda* com a CBS do Brasil e Fundação Padre Anchieta.

A inclusão na equipe dos filmes de profissionais que nunca haviam atuado em importantes posições como a direção demonstra que Mazzaropi, mesmo primando pela qualidade técnica dos filmes, oportunizou possibilidades aos jovens do setor e revelou novos talentos. Essa poderia ser também uma forma de economizar com a contratação de profissionais mais experientes e com um cachê elevado e ainda a maneira que o cineasta encontrou de fazer com que o roteiro, o argumento e os direcionamentos das películas não ficassem tão distantes de seu controle. Em *Jeca e seu filho preto*, Mazzaropi assina o argumento e o roteiro.

Ao analisarmos a ficha técnica do filme ora em análise, verificamos que ela não é tão extensa quanto a de *Meu Japão Brasileiro*. Em “Jeca”, a preocupação em agradar a crítica com a contratação de profissionais técnicos notórios parece ser menor. Se em *Meu Japão Brasileiro*, tínhamos premiados nomes como Rodolfo Icsey na fotografia e Roberto Miller na titulação dos créditos, agora temos Pio Zamuner acumulando as funções de diretor e de diretor de fotografia. Há um bom exercício da linguagem cinematográfica no filme ora em análise. A movimentação de câmeras é dinâmica, a montagem é coerente, os figurinos são adequados à trama e o elenco conta com personalidades populares como veremos adiante, mas ao contrário de *Meu Japão Brasileiro* e de *Sai da Frente*, onde há cenários variados, em *Jeca e seu filho preto*, a maioria das cenas é ambientada em locações dos estúdios da PAM FILMES, com exceção das cenas externas que focalizam a cidade onde se passa a trama e foram filmadas em São Luiz do Paraitinga, São Paulo.

Em relação ao elenco, “Jeca” traz alguns nomes já conhecidos do grande público como a própria Geny do Prado, Yara Lins (Dona Cheirosa), Carmen Monegal (Laura), Elizabeth Hartman (Carolina, esposa de Pacheco) e Leonor Navarro (parteira).

Yara Lins, por exemplo, quando estreou *Jeca e seu Filho Preto* já era conhecida dos telespectadores brasileiros. Foi o primeiro rosto a aparecer na televisão brasileira. Ela foi a escolhida para falar o prefixo¹¹⁸ da TV Tupi¹¹⁹. Na década de 1950, foi entrevistadora do programa *O mundo é das mulheres*, apresentado por Hebe Camargo, chegando a entrevistar o famoso pintor Di Cavalcanti.¹²⁰ Em 1968, integrou o elenco da telenovela *Beto Rockfeller* e durante toda a década de 1970 permaneceu na TV Tupi atuando em várias novelas, sendo

¹¹⁸ Pelas regras da Radiodifusão Brasileira, regulamentada pela Resolução nº 721, de 11 de fevereiro de 2020 e pelo Decreto 52.795, de 31 de outubro de 1963, canais televisivos e emissoras de rádio devem ser identificados por um prefixo. O da TV Tupi era PRF-3.

¹¹⁹ ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE SÃO PAULO. A Tv Brasileira entra no ar. Disponível em <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=280800>>. Acesso em 17.12.2021

¹²⁰ MUSEU DA TV. Yara Lins, 90 anos de uma pioneira da TV. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/yara-lins-90-anos-de-uma-pioneira-da-tv/>> Acesso em 17.12.2021

que seu papel de maior destaque na emissora foi Madame Mercedes Mogliani no folhetim Vitória Bonelli, escrita pelo novelista Geraldo Vietri.

Mas além dos nomes consagrados, Mazzaropi incluiu no elenco principiantes na arte cinematográfica como Everaldo Bispo de Souza, que interpretou Antenor, um dos personagens principais do filme, e André Luiz de Toledo, que performou Laurindo. Novamente, comprovamos que Mazzaropi contratava novos talentos. “Jeca” foi o primeiro papel de Everaldo e no filme nota-se que a performance do ator ainda é fria, com os diálogos claramente decorados, mas para o cineasta, esse parece ser um ponto secundário já que, mesmo Everaldo ocupando um dos papéis principais da trama, o destaque é do personagem Zé. É Mazzaropi que segura toda a trama com sua comicidade. Assim, em Jeca e seu filho preto, o cineasta traz grandes nomes da televisão brasileira nos papéis secundários, como uma forma de atrair a atenção do público, mas contrata atores novatos para importantes personagens, como é o caso de Antenor.

O contexto de produção deste “Jeca” é marcado, portanto, pela estabilidade da PAM FILMES, que já acumulava excelentes índices de bilheteria, pela promoção de profissionais técnicos a cargos decisivos dentro da produção cinematográfica, a exemplo da alçada de Pio Zamuner ao cargo de diretor da película e ainda pela opção em contratar jovens atores para papéis principais, mesmo com um elenco notável nos papéis secundários.

Na categoria de produção do Circuito de cultura, é importante ressaltarmos também alguns aspectos subjetivos de Amácio Mazzaropi que podem ter influenciado o roteiro do filme aqui ora analisado. O cineasta nunca se casou e não teve filhos biológicos, mas auxiliou na criação e subsistência de algumas crianças, entre elas o próprio André Luiz Toledo e Péricles Moreira. Eles se declaram como filhos adotivos do ator/empreendedor, embora nunca tenham sido registrados dessa forma.

André Luiz, que morava em Taubaté, afirma que passou a adolescência e juventude com Mazzaropi, tendo inclusive cuidado dele no final de sua vida, quando estava em estado agravado devido a um câncer na medula.¹²¹ Além de Jeca e seu filho preto, André atuou em outros três filmes mazzaropianos: Jecão Um fofoqueiro no céu (1977), A banda das velhas virgens (1979) e Jeca e a égua milagrosa (1980). Além de ter sido alçado à condição de ator por Mazzaropi, ele também administrava sua fortuna, conforme explica Duarte (2009):

André, jovem com pinta de galã, dono de uma lanchonete em Taubaté foi descoberto por Mazzaropi em uma visita aos estúdios da PAM. De motorista particular ele foi promovido em menos de um ano a secretário, homem de confiança e gerente administrador dos bens do ator, função realizada com extrema competência e a confiança do patrão, para ciúme de Péricles e Carlos Garcia que em anos de convivência não haviam conquistado o mesmo nível de responsabilidade que este. André cuidava da saúde física e financeira de Mazzaropi. Em 1976, quando começou a administrar a PAM Filmes, esta possuía 5 milhões de cruzeiros aplicados em títulos, letras de câmbio, CDBs e open market. Tudo passava pela mão de André que ainda cuidava de Mazzaropi em seus momentos de maior fragilidade na saúde e lhe ministrava os remédios rigorosamente nos horários (DUARTE, 2009, p.249).

André Luiz Toledo atualmente se intitula como André Luiz Mazzaropi e percorre o Brasil divulgando a obra do cineasta. Desde 1983, excursiona o país com a peça "Tem um Jeca na cidade" baseada em um monólogo escrito por Mazzaropi. Ele afirma que em 30 anos já realizou mais de 1.500 apresentações. Embora André se intitule como filho adotivo de Mazzaropi, ele foi excluído do testamento do ator e por isso, acredita que o documento foi forjado para privilegiar outros familiares:

Depois de tanta dedicação, no novo testamento, André nem sequer era citado e a ele não coube nenhuma parte da herança do artista. Curiosamente Mazzaropi não havia assinado o testamento e, embora fosse destro, deixara no livro do cartório apenas a marca de seu polegar esquerdo. Por fim, os documentos do escritório da PAM desapareceram em um incêndio "misterioso" que encobriu para sempre a possibilidade de avaliar precisamente sua fortuna que seria

¹²¹ <https://www.diariodoaco.com.br:443/noticia/0046758-filho-preserva-obra-de-mazzaropi>

extinta com uma rapidez inversamente proporcional ao tempo que Mazza levou para erguer seu império (DUARTE, 2009, p.250).

Péricles Moreira também é tido como filho de Mazzaropi. Ele era filho de uma de suas empregadas e havia sido adotado, de forma não oficial, desde o nascimento pelo cineasta. Péricles foi inclusive colocado como acionista da Produções Amácio Mazzaropi, quando foi oficialmente instituída em 1962. Com a morte de Mazzaropi, Péricles passa a administrar a herança de Dona Clara, mãe do ator. Segundo o Processo 1594/81, Mazzaropi deixara 10% do total da metade de sua herança a ser dividido entre Gentil Rodrigues Ferreira, Hélia Parras de Mauro e Pedro Francelino de Souza, todos eles funcionários de suas empresas, mas 90% seria dividido entre 45% para Carlos Garcia e 45% para Péricles Moreira, que chegara neste momento a possuir 70% do espólio de Mazzaropi, somada a parte de D.Clara (DUARTE, 2009, p. 249).

Segundo Duarte (2009), Péricles Moreira pegou sua parte da herança e desapareceu. Ele teria ido para os Estados Unidos e nos anos 90 foi dado como morto.

O fato de Mazzaropi ter considerado Péricles e André Luiz como seus filhos pode ter influenciado o roteiro de Jeca e seu filho preto, já que neste filme mesmo quando o personagem Zé descobre que Antenor não é seu filho, ele continua o tratando como se fosse, como se nada tivesse mudado.

Para além dos aspectos relacionados ao filme, devemos destacar em nossa análise qual era o contexto do cinema brasileiro durante a década de 1970. No capítulo anterior, verificamos que o Cinema Novo entrou em uma crise de criatividade gerada politicamente que atingiu seu ápice em 1971-1972. Assim, os cineastas que eram referência do movimento como Glauber Rocha, Ruy Guerra e Carlos Diegues trocaram o Brasil pela Europa (JOHNSON, STAM, 1979, s/p). O declínio do Cinema Novo e da arte cinematográfica reflexiva e engajada politicamente abre espaço para um novo movimento na historiografia do cinema brasileiro. Segundo Autran e Ortiz (2018, s/p) o desenrolar da cultura brasileira pós

1968 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural. É o momento de se enfrentar a tensa vinculação entre cinema de pretensões autorais e as pressões políticas e de mercado. Surge então o cinema Boca de Lixo, marcado por filmes autorais e independentes, sem incentivos governamentais. Os filmes da Boca tinham baixíssimo custo de produção mas excelente retorno comercial, atraindo milhares de espectadores às salas de cinema nacionais durante as décadas de 1970 e 1980:

São ex-atores ou profissionais secundários do cinema e da TV que rapidamente se projetam como figuras principais da produção em processo de crescimento. O setor destila então filmes a toque de caixa, já que inexistiam empresas sedimentadas para ocupar todo o mercado. Será inevitável, assim, um semiamadorismo, uma baixa qualidade, enfim, uma fraqueza técnica e artística desse incipiente polo produtor (AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p.)

Boca do Lixo é expressão cunhada pela imprensa policial a partir dos anos 1940 para designar parte do centro de São Paulo, nas imediações da Praça da República, indo até as estações da Luz e Júlio Prestes, em alusão à frequência de personagens vistos como marginais (bandidos e prostitutas) que atuavam na região. Com a concentração das produtoras cinematográficas no centro de São Paulo, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1960, a Boca do Lixo passa a denotar também o polo de cinema ali estabelecido, cujos técnicos e realizadores convivem na Rua do Triunfo.

O cineasta Carlos Reichenbach ressalta que o termo Boca do Lixo, antes apenas usado para definir a região dos bares e hotéis suspeitos, passou a ser utilizado em voz baixa pelos produtores e distribuidores para localizar seu local de trabalho. "E em 69, ano que o cinema paulista mais produziu, o termo Boca do Lixo perdeu o sentido pejorativo" (REICHENBACH 1978 apud GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

Por volta de 1967, parte considerável das produtoras que havia em outras áreas centrais de São Paulo começaram a se deslocar para a rua do Triunfo e

arredores, incentivadas pelos aluguéis baratos para escritórios e depósitos, e pelas facilidades de transporte de filmes e contratação de técnicos para as produções. A Boca foi se configurando como um ambiente de convivência de profissionais de cinema (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

O Cinema da Boca do Lixo comportou projetos que variam do autoral e experimental, passando por comédias, dramas, policiais, filmes de ação e terror, até as pornochanchadas. Entre as décadas de 1970 e 1980, os filmes da Boca são responsáveis por cerca de 50% a 60% da produção nacional de filmes.¹²²

Os cineastas que eram da "Boca" se declaravam como nem "Cinema Novo" nem "Vera Cruz", mas autorais.¹²³ Freitas (2007, p.7) ressalta que eles eram cineastas marginais, no sentido literal da palavra "margem", isto é, cineastas que atuavam na periferia do sistema e tinham como temáticas principais o submundo urbano, os excluídos, os renegados pela sociedade. Não possuíam muitos recursos para filmar, logo, tinham que improvisar, tentando sanar as deficiências técnicas com criatividade.

Uma das particularidades do Cinema da Boca é a inexistência de unidade temática nas realizações. Havia uma rica variedade de temas que iam de filmes de faroeste à dramas existenciais, porém, mesmo com essa diversidade, o movimento possuía uma identidade própria, principalmente por sua localização espacial e modo de produção. Destaque para as produções *A margem* (CANDEIAS, 1967) em que a trama segue personagens não nomeadas que perambulam pelas margens do rio Tietê em uma espécie de dança sem rumo; *O Bandido da Luz Vermelha* (SGANZERLA, 1968), um dos expoentes do cinema da Boca, baseado em fatos reais e que conta a história de João Acácio, o temido criminoso, que aterrorizou vidas paulistas na década de 1960 e ainda *Sertão em Festa* (OLIVEIRA, 1970), que

¹²² BOCA do Lixo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14351/boca-do-lixo>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

¹²³ ARAÚJO, Inácio. Com poucos recursos, filmes não podiam dar margem a erros. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1412274-analise-com-poucos-recursos-filmes-nao-podiam-dar-margem-a-erros.shtml>> Acesso em 18.12.2021

acompanha a trajetória de Simplício e sua família após venderem seu sítio e mudarem-se para a cidade, onde terão dificuldades de adaptação (ÁVILA, 2021, s/p).

Autran e Ortiz (2018, s/p) destacam também as produções Zezeró (CANDEIAS, 1974) e Lilian M: relatório confidencial (REICHENBACH, 1974). Zezeró conta a história de um jovem trabalhador do campo que se muda para a cidade. Na metrópole, a cultura urbana modernizada é visitada pelo avesso e, nos alojamentos de operários da construção civil ou em terrenos da periferia, vemos desenrolar-se a dura existência do personagem. Em "Lilian M", temos novamente a trajetória campo-cidade, percorrida pela carismática personagem feminina que vai cruzar vários segmentos de uma sociedade modernizada:

Viajamos assim com Lilian, simultaneamente, pelo cotidiano de uma cidade grande e pelos meandros do imaginário cinematográfico. E o espectador tem à disposição uma carga crítica, social e política, com saborosos momentos inspirados na chanchada, no cinema policial, nas atmosferas do cinema japonês, nas referências irônicas ao próprio cinema brasileiro em seu tratamento do meio rural (AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p).

No cinema Boca de Lixo, se destacaram cineastas de classe média como Rogério Sganzerla, Walter Hugo Khouri, Guilherme de Almeida Prado, Ícaro Martins, José Mojica Marins e José Antônio Garcia.¹²⁴ No entanto, a origem de alguns cineastas da Boca era popular. Carlos Reichenbach, por exemplo, havia sido caminhoneiro e David Cardoso, produtor rural. Juchem (2021 *apud* ÁVILA 2021, s/p) ressalta que a origem de grande parte dos fazedores de cinema da Boca talvez garantiu o sucesso dos filmes já que eles, ao contrário dos cinemanovistas, conseguiram se comunicar com facilidade com o público, transmitindo em seus filmes mensagens que eram compreensíveis. Os cineastas da Boca também

¹²⁴ AUTRAN, Arthur. A Boca: centro do cinema voltado para o público popular. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02_02.php> Acesso em 18.12.2021

exploraram temáticas que eram comuns aos brasileiros pertencentes às camadas sociais menos favorecidas economicamente:

o uso excessivo de elementos apelativos como sexo, violência e palavrões nos filmes da Boca aproximava-os de uma parcela da população que não entendia a proposta do Cinema Novo, mas, ao mesmo tempo, tornava-os alvo de crítica dos cineastas desta vertente. Esses longas dialogavam, específica e diretamente, com as classes populares brasileiras. Adotar a vida comum como tema e incluir o universo dos excluídos, como as vidas desprezadas da Santa Ifigênia, era característica marcante dos produtores e diretores dessa região, que apreciavam o uso de uma linguagem simples para retratar a realidade, da carnavalização e da paródia como meio de abordar problemas sociais e adotavam uma estética baseada em elementos burlescos, sórdidos e caricatos (JUCHEM, 2021 *apud* Ávila, 2021, s/p).

JUCHEM (2021 *apud* ÁVILA, 2021) ressalta que não há uma separação radical entre o cinema da Boca do Lixo e o Cinema Novo, já que os dois movimentos exploram temas sociais e capturam a realidade brasileira por perspectivas terceiro-mundistas. Mas, ao nosso ver, a diferença está na abordagem e na forma de se comunicar com o público, assim como acontece na filmografia de Mazzaropi. Tanto os cineastas da Boca como Mazzaropi desenvolveram roteiros lineares, com personagens que falam a mesma linguagem de seus espectadores e esses certamente foram fatores que contribuíram para o sucesso comercial das películas.

Apesar de traços conservadores nos filmes mazzaropianos, como o machismo em *Meu Japão Brasileiro*, verificamos que Mazzaropi é progressista em diversos aspectos e convida o espectador à ações políticas. Em "*Meu Japão*", ele conclama os trabalhadores à união para que não dependam mais do latifundiário explorador e em "*Jeca e seu filho preto*" como veremos adiante, ele convida os espectadores a refletirem sobre racismo.

Assim, se analisarmos a inclusão de temas sociais na filmografia de Mazzaropi, veremos que também não há uma distância tão radical com as propostas do Cinema Novo. Em relação ao cinema Boca de Lixo, caso Mazzaropi tivesse

consolidado sua produtora no centro de São Paulo, ele seria incluído entre os cineastas do movimento, já que os objetivos eram extremamente parecidos: produzir cinema sem depender financeiramente de incentivos governamentais, de forma contínua, abordando temas sensíveis à grande parte da população brasileira, garantindo bons índices de bilheteria.

Ávila (2021, s/p) ressalta que a autossuficiência financeira é uma característica importante e fez com que o cinema da Boca tivesse a honra de ser o único ciclo cinematográfico brasileiro que conseguiu se sustentar sozinho. Na constatação desta autora, acrescentamos os empreendimentos de Mazzaropi, que também fizeram com ele mantivesse quase 30 anos de produção cinematográfica ininterrupta, sem incentivos públicos. Ávila (2021, s/p) argumenta que os filmes da Boca estavam sempre em concordância com os interesses do público, porque um grande critério para a seleção do gênero e do enredo era a bilheteria, já que o retorno financeiro era essencial para abater os custos e manter a produção. O mesmo procedimento acontecia com a escolha dos títulos das películas, que deveriam ter duplo sentido para serem chamativos. Estratégias referentes às temáticas dos roteiros e ao nome dos filmes também foram adotadas por Mazzaropi, que baseava suas tramas em assuntos que estavam em destaque na sociedade.

Em "Meu Japão", ele aproveita o fato da numerosa colônia japonesa em São Paulo e baseia o roteiro na relação entre brasileiros e imigrantes. Em "Jeca e seu Filho Preto", ele explora a questão do preconceito racial já que nas décadas de 1970 e 1980, os movimentos pelos direitos negros se intensificaram no Brasil. Vários grupos são formados com o intuito de unir os jovens negros e denunciar o preconceito. Protestos e atos públicos das mais diversas formas passam a ser realizados, chamando a atenção da população e governo para o problema social – como a manifestação no Teatro Municipal de São Paulo, que resultaria na formação do Movimento Negro Unificado.¹²⁵

¹²⁵ POLITIZE. Como surgiu o movimento negro. Disponível em <<https://www.politize.com.br/movimento-negro/>> Acesso em 18.12.2021

Também podemos citar como exemplos os seguintes filmes mazzaropianos: *Betão Ronca Ferro*, dirigido por Pio Zamuner em conjunto com Geraldo Affonso Miranda e lançado em 1970, após o estrondoso sucesso da novela *Beto Rockfeller*, da TV Tupi, que teve seu último capítulo exibido em 30 de novembro de 1969 e ainda *Uma Pistola para Djeca*, dirigido por Ary Fernandes e lançado em 1970, que faz referência ao personagem italiano de faroeste Django, que fazia sucesso entre o público brasileiro. Ainda temos o *Corintiano*, dirigido por Milton Amaral e lançado em 1967, que conta a história de um fanático pelo time que possui uma das maiores torcidas do Brasil e *O puritano da Rua Augusta*, de 1965 e dirigido pelo próprio Mazzaropi, quando ele inclui no título do filme o nome de uma rua considerada a mais descolada da cidade, que fazia bastante sucesso entre os jovens paulistas na década de 1960 devido às opções de lazer.

Verificamos assim que o contexto de lançamento de *Jeca e seu filho preto*, película que agora analisamos, é benéfico para Mazzaropi pois seus filmes estão em consonância com aqueles vinculados ao Cinema Boca do Lixo, principal movimento cinematográfico brasileiro das décadas de 1970 e 1980. Quando *Meu Japão Brasileiro* foi lançado, em 1965, os olhos da crítica especializada estavam voltados para as promessas do Cinema Novo. No entanto, na década de 70, não havia como ficar indiferente com o sucesso que o grupo de cineastas da Boca atingiu junto ao público. Este pode ser um fator que amenizou as críticas aos filmes de Mazzaropi já que suas películas tinham propostas bem similares às do movimento cinematográfico em voga no país, mesmo ele não integrando o Cinema da Boca. Investigaremos se realmente houve uma mudança no tom das avaliações da crítica sobre Mazzaropi na análise da categoria "leitura" de *Jeca e seu Filho Preto*.

Importante ressaltar ainda que no início da década de 1970, a expansão do mercado cinematográfico tornou-se significativa. O cinema nacional pula da casa dos 30 para a dos 50-60 milhões de espectadores por ano e avança sobre o

histórico domínio do filme estrangeiro, que sofre também uma brusca queda em termos de filmes lançados.

Entre 1975 e 1980, a participação percentual de espectadores para filmes nacionais saltou de 16% em 1974 para cerca de 30% a partir de 1978, média que permaneceu até 1984 (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p). Assim, o cinema brasileiro chega aos anos 1978-1979 com mercado e produção economicamente aquecidos. Além da própria realidade econômica do país, as medidas adotadas pela Embrafilme e Concine, que assumem coproduções e estabelecem obrigatoriedades de exibição e cópiagem, entre outras, criam novas possibilidades para o filme nacional (AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p).

Gustavo Dahl (1966 *apud* AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p) destaca que na década de 1960, o cinema consolida-se como um importante elemento de afirmação da identidade nacional:

O espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se. A imagem que surge é a imagem do mito de Narciso, que, vendo seu reflexo nas águas, descobre sua identidade. A ligação entre uma tela de cinema – na qual é projetada uma luz, que se reflete sobre o rosto do espectador – à ideia de espelho, espelho das águas, espelho de uma nacionalidade, é uma ideia que está implícita num conceito de cinema nacional (DAHL, 1966 *apud* AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p).

Finalmente, parece que a intelectualidade brasileira começa a reconhecer a função do mercado na divulgação e consolidação do cinema no país. Em 1977, Gustavo Dahl escreve o texto "Mercado é Cultura", em que defende que o mercado deve ser compreendido como o lugar no qual a linguagem cinematográfica de um país se realiza, possibilitando assim o encontro com o público. Para Dahl (1977), o mercado de cinema é expressão da cultura cinematográfica, por isso, deve-se diluir qualquer antagonismo entre os conceitos. No sucesso mercadológico dos filmes das

décadas de 1970 e 1980, Autran e Ortiz ressaltam o êxito dos Trapalhões, trupe cômica formada por Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum e Zacarias:

É assustadora a performance dos Trapalhões entre 1975 e 1990, conseguindo 16 filmes entre as 25 maiores bilheterias, com números altos de público, variando entre 3 e 6 milhões de espectadores. Filmando regularmente, dirigindo-se sobretudo às crianças com temáticas retiradas do imaginário cinematográfico, das histórias infantis ou de conteúdos nacionais já testados – O cangaceiro trapalhão (1983), por exemplo –, esses comediantes sedimentaram o segmento mais próximo de um cinema com feições nitidamente industriais (AUTRAN; ORTIZ, 2018, s/p).

Entre os sucessos de bilheteria, os autores também destacam a filmografia de Mazzaropi:

mantém-se na década de 1970 a produção de Amácio Mazzaropi, agora como diretor em Betão Ronca Ferro (1970), uma codireção com Geraldo Miranda e Pio Zamuner; as produções em codireção com Pio Zamuner Um caipira em Bariloche (1972), Portugal... minha saudade (1973), O jeca macumbeiro (1974) e Jeca contra o capeta (1975); além de O grande xerife (1971), em que só atua, sob a direção de Pio Zamuner (AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p).

Autran e Ortiz (2018) defendem que tanto os filmes dos Trapalhões quanto os de Mazzaropi eram desprezados pela crítica. Corroborando com as referências aqui trazidas, os autores falam que apesar do sucesso comercial dessas filmografias, é na "Boca" que reside a euforia do cinema brasileiro:

É na Boca paulista que a diversificação toma maiores dimensões, configurando um polo produtor na euforia da expansão...São diretores que vinham de outras experiências na produção cultural e levam para o cinema da Boca uma concepção centrada no impacto comercial, buscando para isso uma nem sempre bem-sucedida confecção artesanal cuidadosa, além da montagem de um sistema de estrelismo (AUTRAN, ORTIZ, 2018, s/p).

Um dos gêneros praticados na Boca Paulista foram as pornochanchadas, produções que garantiram um rápido retorno financeiro aos cineastas do movimento. Importante ressaltar que, como vimos nas referências trazidas até aqui, esta era apenas uma das categorias cinematográficas da Boca, que também produzia comédias, dramas, policiais, filmes de ação e terror. No entanto, há uma generalização que tende a classificar o cinema da Boca do Lixo apenas como pornochanchadas, o que é reducionista e enfraquece os estudos sobre esse fenômeno da historiografia do cinema brasileiro. No entanto, não podemos negar o destaque que os filmes que mesclavam pitadas de erotismo com comédia tiveram entre as produções do movimento.

A comédia erótica ganha força no início da década de 1970. Gamo e Rocha Melo (2018) ressaltam que os filmes da pornochanchada construíram uma forte relação com o público, ampliando a presença dos títulos chamativos e dialogando com a tradição das comédias de costumes cariocas, acrescidas de altas doses de erotismo.

Na década de 1970, foram realizados na Boca de Cinema paulistana uma quantidade de títulos da pornochanchada que crescia ano a ano: *A ilha dos paqueras* (Fauzi Mansur, 1970); *Os garotos virgens de Ipanema* (Osvaldo de Oliveira, 1973); *A superfêmea* (Aníbal Massaini, 1973); *As mulheres sempre querem mais* (Roberto Mauro, 1975); *Adultério, as regras do jogo* (Ody Fraga, 1975); *Kung Fu contra as bonecas* (Adriano Stuart, 1975); *Pensionato de mulheres* (Clery Cunha, 1974); *Ainda agarro esse machão* (Edward Freund, 1975); *As meninas querem... e os coroas podem!* (Osvaldo de Oliveira, 1976). Esses nove filmes figuraram entre as 25 maiores bilheterias entre 1970 e 1976, revelando a expressiva participação dos cineastas da Boca no mercado cinematográfico brasileiro (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

Carlos Reichenbach também performou bem nas bilheterias e merece destaque entre os cineastas que conseguiram realizar pornochandas com pitadas de

tons políticos e sociais. Como exemplo temos *A ilha dos prazeres proibidos* (1977) e *O império do desejo* (1978), em que o primeiro tem como referência a questão dos exilados políticos e o segundo com referências aos movimentos anarquista e comunista.

Tradicionais companhias cinematográficas como a Cinedistri de Oswaldo Massaini, que tinha em seu currículo o premiado *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), a Servicine, de Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios e Maspe Filmes, produtora comandada pelo espanhol Manuel Augusto Sobrado Pereira, também se renderam às produções do gênero pornochanchada. O filme *Mulher, Mulher*, lançado em 1977 e produzido por Sobrado Pereira, rendeu quase vinte vezes o investimento de produção e possibilitou a intensificação de sua trajetória como produtor nos anos 1980 (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

Assim verificamos que o movimento na Boca de Lixo paulista era intenso e atraía inclusive produtores de companhias cinematográficas antes consideradas como "sérias", comprometidas com um fazer cinematográfico que primasse pela qualidade técnica e estética de suas obras. O retorno financeiro dos filmes da Boca era praticamente certo devido ao sucesso das bilheterias, o que atraiu técnicos, atores, atrizes, produtores e diretores. A região da Boca ficou conhecida como uma grande companhia cinematográfica ao ar livre em que vivia uma comunidade formada por profissionais do cinema que eram próximos de seu público e entendiam suas dores, seus problemas e sua forma de se divertir.

Outro fator que atraiu os profissionais para o movimento foi o Prêmio Adicional de Renda, instituído pelo Instituto Nacional do Cinema em 1970 e absorvido pela Embrafilme, que concedia um prêmio pecuniário aos filmes com bom desempenho de bilheteria. Havia também como incentivo a reserva de cota de tela, que obrigava os exibidores a reservarem porcentagens de seus espaços para os filmes brasileiros:

Como havia a obrigatoriedade de reservar um mínimo de dias para o produto nacional, os exibidores perceberam a vantagem de participar da produção. Dentro desse tipo de acordo, eram elementos fundamentais a rapidez de entrega do filme pronto – visando ao planejamento da programação e ao baixo custo (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

Gamo e Rocha (2018) apontam que o Cinema da Boca Paulista expandiu muito entre 1975 e 1980, mas que começou, a partir daí, a declinar, principalmente devido à extinção do Prêmio Adicional de Renda, em 1979¹²⁶. "Quando o adicional de renda é extinto em 1979, elimina-se uma das principais fontes de apoio aos produtores, o que afasta também alguns exibidores das coproduções (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p). Outro fator que influenciou a derrocada da Boca foi o crescimento de filmes com conteúdo explicitamente pornográfico e não mais erótico como eram as produções da pornochanchada.

Visando garantir o lucro face ao aumento gradual do valor dos ingressos, os exibidores/investidores pressionam por filmes mais baratos e por uma acentuação no tom do erotismo, decorrente da perspectiva – e dos boatos – de exibição de produções estrangeiras com cenas de sexo explícito:

O fantasma da liberação dos filmes explícitos rondava a Boca desde 1980, quando o processo de abertura política já ecoava no abrandamento da censura federal. Naquele momento, discutia-se a criação de salas especiais para que aquela produção não invadisse os cinemas tradicionais (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

No início da década de 1980, a situação complica pois começam a entrar no mercado as produções estadunidenses, que passam a substituir as nacionais. Assim, significativa parcela de cineastas da Boca migram para as produções

¹²⁶ O Prêmio Adicional de Renda consistia na concessão de prêmios e incentivos a filmes nacionais, por meio do cálculo proporcional à renda produzida por sua exibição no país. Era conceituado como o desempenho de mercado, calculado sobre as rendas de bilheteria, de empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras de obras cinematográficas de longa metragem brasileiras de produção independente, concedido na forma de apoio financeiro, cuja aplicação deveria ser direcionada às atividades cinematográficas brasileiras.

voltadas para o sexo explícito. Em 1981, é lançado nos cinemas o filme *Coisas eróticas* (Raffaele Rossi, 1981), o primeiro da Boca com cenas de sexo explícito. Com o sucesso do filme e as portas abertas, os exibidores fazem um ultimato: só entrariam em sociedade nos filmes com sexo explícito. Com a pressão dos exibidores, poucos produtores aguentam a imposição e sem alternativas, decidem migrar para o mercado pornográfico:

Havia também aqueles que, sem alternativas, entraram no jogo. Tony Vieira, a partir de *As amantes de Helen* (1981), passa a assinar como Mauri Queiroz – curiosamente, seu verdadeiro nome – e, até 1987, produz 15 filmes de sexo explícito. Fauzi Mansur, sob o pseudônimo de Vitor Triunfo, fez mais de 12 filmes, nos quais explora o sexo explícito misturado ao gênero do terror [...] David Cardoso faz a transição para o explícito em 1983, produzindo até 1987, usando pseudônimos – Roberto Fedegozo e Armando Pinto [...] Outros diretores, que eram uma referência de qualidade na Boca, como Jean Garrett e Ody Fraga, também optaram por continuar fazendo filmes explícitos (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p).

Assim, sem salas de cinema para exibir produções que não fossem pornográficas, os produtores da região que não se renderam ao novo gênero viram o fechamento dos poucos escritórios que restavam. "A Boca do Lixo de Cinema de São Paulo foi desaparecendo fisicamente, com suas antigas produtoras encerrando atividades e as distribuidoras virando depósitos (GAMO; ROCHA MELO, 2018, s/p)."

Durante uma década, o movimento do Cinema da Boca Paulista agitou o cenário cinematográfico brasileiro com filmes autorais que exploravam questões sociais e eram produzidos a custos baixos, mas angariavam milhares de espectadores às salas de cinema. O sucesso comercial fez com que a crítica, mesmo não concordando com a proposta e com a linguagem cinematográfica dos filmes da Boca, voltasse a atenção para o que acontecia no centro de São Paulo.

Sobre isso, o ator e diretor da Boca, David Cardoso, conta que após a exibição do filme *Dezenove Mulheres e um Homem*, de sua autoria, o crítico Luciano Ramos da Folha de São Paulo declarou que David não era o seu galã preferido, que

não gostava do cinema que ele fazia e muito menos daquele filme, mas também era obrigado a confessar que o cinema estava cheio, o público se divertia e que a fotografia era excelente.¹²⁷

Verificamos que Jeca e seu filho preto, surge, portanto, em um contexto de euforia da sociedade com o cinema popular, o que faz com que os críticos prestassem atenção no movimento da Boca e também em produções com propostas similares à ele, como é o caso da filmografia mazzaropiana, que buscou abordar temas sociais por meio do cômico, de uma narrativa linear e com uma linguagem cinematográfica compreensível para grande parte do público brasileiro, o que atraiu milhares de espectadores aos cinemas.

O filme ora em análise é lançado em um ano extremamente significativo já que em 1978 a participação percentual de espectadores para filmes nacionais estava em 30%. Isso faz com que o referido ano seja um grande momento para o cinema brasileiro já que os filmes nacionais passaram a conquistar o público, que inclusive passou a preferir as produções brasileiras ao invés das estrangeiras. Para se ter uma ideia da relevância desta porcentagem registrada na década de 1970, em 2019, os filmes estrangeiros atraíram 149 milhões de espectadores às salas de cinema, enquanto que os nacionais, apenas 22 milhões. Assim, a participação percentual de espectadores dos filmes brasileiros em 2019 ficou em 14%.¹²⁸

Outro fator que auxiliou a impulsionar os filmes populares na década de 1970 foram as políticas para aquecimento do setor adotadas pela Embrafilme, como a cota de tela e o Prêmio Adicional de Renda. Desse modo, Jeca e seu filho preto surge em um contexto de encantamento com o cinema brasileiro em que o público passou a preferir os filmes nacionais aos estrangeiros e em que os filmes da Boca eram o grande destaque da cinematografia no país. Havia também políticas que

¹²⁷ MACHADO, Fernando. Cinema Marginal e a Boca do Lixo. Disponível em: <<http://www.artecines.com.br/cinema-marginal-e-a-boca-do-lixo-movimentos-cinematograficos-002/>> Acesso em 19.12.2021

¹²⁸ ANCINE. Mercado Cinematográfico Informe Anual Preliminar 2021. Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/preliminar2021.pdf>> Acesso em 17.03.2021

favoreciam a continuidade da produção brasileira. Esse novo momento do cinema nacional pode ter influenciado e alterado a percepção da crítica especializada sobre filmes comerciais como os lançados pela Boca e pela PAM Filmes. Verificaremos se isso realmente ocorreu ao analisarmos os textos sobre Jeca e Seu Filho preto publicados na imprensa no ano de 1978, mas antes, analisaremos as categorias de filme e culturas vividas na película.

5.2 Questões sociais abordadas por meio da comicidade: análise das categorias de filme e culturas vividas em Jeca e seu filho preto

Para facilitar a compreensão da análise das categorias de filme e culturas vividas em Jeca e Seu Filho Preto, assim como fizemos em Meu Japão Brasileiro, aqui também vamos dividi-la em tópicos temáticos e não por sequências como fizemos na análise do filme Sai da Frente. Esta estruturação justifica-se pelo tamanho do filme, que possui aproximadamente 1h e 45 minutos de duração e pelos assuntos que se repetem em várias cenas. Assim, reuni-los por temas facilitará a compreensão da investigação das presentes categorias.

Ao longo do filme, observamos questões que foram tratadas de forma enfática por Mazzaropi: processo desenvolvimentista, racismo, empoderamento feminino e a resistência machista, exploração do trabalhador rural, influência de culturas de imigrantes na sociedade brasileira, sistema judiciário e paixão por futebol. A seguir, analisaremos cada um desses tópicos.

5.2.1 O desenvolvimento convive com hábitos e práticas do campo

A primeira cena de Jeca e seu filho preto mostra crianças uniformizadas chegando à escola onde Laura é professora. Em Meu Japão Brasileiro, vimos que a cena inicial do filme também traz alunos uniformizados chegando à escola rural.

Podemos dizer que Mazzaropi, em seus filmes, faz questão de exaltar a importância da educação e de um ensino de qualidade para as crianças. É significativo que as cenas iniciais de ambos os filmes mostrem essa situação, é como se o cineasta transmitisse a mensagem de que lugar de criança é na escola e que a educação é um dos pontos positivos do processo de desenvolvimento do país. Na primeira cena, a carroça guiada por Antenor se posiciona em frente à escola para buscar Laura:

Figura 20 - Antenor busca Laura na escola de carroça (00:00:27)



Fonte: Frame de Jeca e Seu Filho Preto (ZAMUNER, 1978)

De forma sutil, Jeca e seu filho Preto também aborda a questão do desenvolvimento e como ele influenciou os hábitos e práticas do campo. A primeira sequência da película apresenta ao espectador o cenário onde se passa a trama. Diferente de muitas de suas produções como Jeca Tatu, Tristeza do Jeca e Pedro

Malazartes, que são ambientadas exclusivamente na zona rural, tanto Meu Japão Brasileiro quanto Jeca e seu filho Preto mostram cidades e vilarejos que se formaram próximos às zonas rurais. Assim, nestes filmes, temos cenas que se passam na cidade e cenas locadas nas fazendas, o que demonstra que, mesmo que vários personagens ainda residem nas fazendas, eles necessitam dos serviços oferecidos pelos municípios.

Na primeira sequência de Jeca e seu filho preto, Mazzaropi convida o espectador a pegar uma carona na carroça guiada por Antenor e conhecer alguns locais da cidade onde se passa parte da trama. Embora a cidade não seja nomeada, os créditos do filme informam que as cenas externas do filme foram filmadas em São Luiz de Paraitinga, cidade da região do Vale do Paraíba, em São Paulo. Assim, durante o passeio, a carroça passa em frente de pontos turísticos do município como a Igreja Nossa Senhora do Rosário, inaugurada em 1921¹²⁹ e Igreja Matriz de São Luiz de Toloza, com construção datada de 1840¹³⁰:

¹²⁹ PREFEITURA DE SÃO LUIZ DO PARAITINGA. Igreja Nossa Senhora do Rosário. Disponível em <[https://saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/post/igreja-do-rosario\\$12622](https://saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/post/igreja-do-rosario$12622)> Acesso em 18.12.2021

¹³⁰ FORMARTE. Igreja de São Luiz de Tolosa. Disponível em <<http://www.formarte.com.br/projetos-finalizados-igreja-de-sao-luiz-de-tolosa>> Acesso em 18.12.2021

Figura 21 - Igreja Nossa Senhora do Rosário (00:00:39)



Fonte: Frame de Jeca e Seu Filho Preto (ZAMUNER, 1978)

Figura 22: Igreja Matriz de São Luiz de Tolosa (00:00:45)



Frame do filme Jeca e seu filho preto (ZAMUNER, 1978)

Assim, a carroça vai sendo guiada por uma cidade com ruas asfaltadas e com igrejas de arquitetura com influência europeia que foram incorporadas à cidade que se consolidou, representando uma contradição entre o surgimento dos centros urbanos e a resistência de algumas práticas rurais como o uso de um meio de transporte guiado por cavalos para locomover-se e da própria religiosidade, uma das características da população campesina. Candido (1964, p.85) ressalta que a vida lúdico religiosa é um dos elementos de definição da sociabilidade vicinal dos bairros rurais e que pode ser definida como o complexo de atividades que transcendem o âmbito familiar, encontrando no bairro a sua unidade básica de manifestação. O autor cita Saint-Hilaire, que em sua viagem pelas margens do Rio São Francisco e por Goiás, já havia apontado o papel da religião na preservação da sociabilidade:

Os lavradores passam a vida na fazenda e só vão à vila nos dias em que a missa é obrigatória. Forçando-os a se reunir e comunicar uns com os outros, o cumprimento das obrigações religiosas os impede, talvez mais do que qualquer outra coisa, de cair em um estado

próximo da vida selvagem (SAINT-HILAIRE, 1937 *apud* CANDIDO 1964, p.85).

Cândido (1964, p.86) ressalta que o trabalho e a religião se associam para configurar o âmbito e o funcionamento do grupo de vizinhança dos bairros rurais, cujas moradias, não raro, afastadas umas das outras, constituem unidade, na medida em que participam no sistema destas atividades. Assim, Mazzaropi ao destacar duas igrejas católicas no início do filme aqui analisado ressalta a importância que elas exercem na sociabilidade da comunidade. Ele demonstra que, mesmo com o desenvolvimento das cidades, os templos religiosos são importantes para a população. Em *Jeca e seu filho preto*, verificamos que a constatação de Cândido, de que a religião agrupa os indivíduos, se confirma, pois mesmo que exista uma cidade, os personagens principais residem na zona rural e as casas são distantes umas das outras, tanto até que Antenor precisa ir de carroça até a casa de Laura. Assim, as igrejas representam o local de encontro da população. A religiosidade é fator de sociabilidade.

O filme traz ainda elementos modernos que contradizem os elementos tradicionais como a carroça e as igrejas, que são as pontes na cidade. A sequência inicial do filme mostra a carroça guiada por Antenor trafegando por cima de uma e logo depois, uma trupe de ciganos:

Figuras 23 e 24 - População utiliza a ponte para atravessar (00:00:58 e 00:01:34)



Fonte: Frame de Jeca e seu filho preto (ZAMUNER, 1978)

As cenas envolvendo a ponte duram cerca de 50 segundos, tempo considerável se considerarmos a complexidade do roteiro e os segundos necessários para que a trama seja explicada por completo ao espectador. Por isso, acreditamos que o tempo investido nestas cenas foi intencional. Marchi (2015, p.32)

argumenta que pontes são instrumentos políticos e condicionantes de desenvolvimento econômico e expansão físico-territorial:

As pontes configuram-se em construções excepcionais, cujo papel **tanto simbólico como concreto desempenhado para o progresso político, econômico, e social de um povo faz com que possam ser facilmente associadas a planos e projetos estratégicos**. Sua importância social e visibilidade no espaço, além da possibilidade de fruição por um público variado, comporta a criação de uma imagem capaz de representar a conciliação de interesses dos diferentes atores sociais, o que potencializa a assimilação, pelos próprios habitantes, da imagem da cidade como produto a ser veiculado e consumido, tanto localmente quanto globalmente. A ponte, nesse contexto, atua na afirmação de uma imagem fundamental pela qual ocorre um sentimento de orgulho e identificação dos moradores. **A ponte ainda ajusta-se à categoria dos grandes projetos urbanos, destacadamente a das intervenções viárias de grande visibilidade, típicas de serem eleitas como estratégicas, e capazes de imprimir uma marca a uma determinada cidade e a uma determinada gestão, o que vem a fortalecer ainda mais o seu papel como monumento instrumentalizado pelas políticas públicas** (grifos nossos - MARCHI, 2015,p.39).

Assim, pontes são uma das características marcantes do processo de urbanização das cidades e talvez por isso Mazzaropi fez questão de enquadrar uma no início de seu filme, para demonstrar que o desenvolvimento havia chegado até o campo e cidadelas próximas. Mas também, nesta análise, podemos entender a ponte simbolicamente, como um caminho pelo qual cultura do desenvolvimento e cultura interiorana passam diariamente e tentam conviver de forma harmônica, buscando entender a influência que uma exerce na outra.

5.2.2 Empoderamento feminino nas personagens de Mazzaropi

As personagens femininas deste filme mazzaropiano são mulheres fortes, que compreendem suas condições de submissão aos personagens masculinos mas que

não concordam com essa posição e por isso, a contestam. Mazzaropi trabalha o machismo principalmente nos homens e como contraponto, traz as performances femininas que alertam o espectador para as mudanças sociais.

Em Jeca e seu Filho Preto duas personagens transmitem mensagens de empoderamento feminino para o público: Dona Cheirosa e sua filha Laura. As duas exemplificam que a mulher brasileira, mesmo que em posição inferior ao homem em diversos aspectos da vida social, na época, já tem conhecimento disso e não aceita mais este lugar imposto historicamente pela sociedade patriarcal. Como exemplo, temos um diálogo entre Dona Cheirosa e Seu Cheiroso quando ela explica o porquê casou com o marido:

- A gente tem que aproveitar sempre os bons momentos, que não são muitos. A vida é muito curta. (Seu Cheiroso)
- Você é que não pode se queixar, sempre aproveitou demais. (Dona Cheirosa)
- Pera lá, aproveitou não. Fique sabendo que eu ainda sou muito querido pelas mulheres. (Seu Cheiroso)
- É, tem homem pra tudo. E mulher pra muito mais. (Dona Cheirosa)
- Você, Cheirosa, é uma despeitada. Tem inveja da minha beleza. Vai se olhar no espelho. (Seu Cheiroso)
- **Quando eu olho no espelho, eu me pergunto, como fui capaz de casar com um homem como você. (Dona Cheirosa)**
- Você casou, não resistiu. (Seu Cheiroso)
- **Pois não se esqueça que naquele tempo, casamento era um negócio. Era uma transação comercial. Não fui eu quem escolhi você. Foi meu pai. (Dona Cheirosa)** (grifos nossos - FACCIO, ZAMUNER, 1978).

Neste diálogo, observamos que Seu Cheiroso faz questão de falar para a mulher que a trai, que sempre esteve com outras mulheres e que se orgulha disso. Dona Cheirosa, ao invés de ficar calada, contesta o marido, apresenta seu descontentamento com a situação conjugal e afirma que só casou com ele por causa de uma imposição de seu pai, fazendo alusão à uma prática social muito usual na sociedade brasileira, em que casamentos eram arranjos comerciais entre

famílias da mesma classe social. Samara (1981) ressalta que na sociedade paulista do século XIX, os casamentos eram uma opção apenas para uma certa parcela da população e estiveram preferencialmente circunscritos aos grupos de origem, representando a união de interesses da elite branca, que estava interessada na manutenção do prestígio e da estabilidade social, limitando os casamentos quanto à cor, honras e riquezas.

Machado (1930 *apud* SAMARA, 1981, p.18) argumenta que a legalização das uniões dependia do consentimento paterno, cuja autoridade era legítima e incontestável, sendo de sua competência decidir e até determinar o futuro dos filhos sem lhes consultar preferências, ocorrendo situações em que os noivos jamais tenham se comunicado.

Para Samara (1981, p.18), critérios e valores morais como origem, pureza de sangue e riqueza interferiam nos arranjos matrimoniais e que esses atributos não eram tão rigorosos em se tratando de pessoas humildes ou provenientes de famílias ilegítimas.

Verificamos que as referências de Machado (1930) e Samara (1981) traduzem a posição de Dona Cheirosa, que foi obrigada a se casar com alguém que o pai escolheu mas que declarou que faria diferente caso os costumes fossem outros.

Laura aparece então como o alter ego da mãe. Ela é uma personagem que a todo momento declara que é dona da própria vida e é capaz de realizar o desejo de Dona Cheirosa: casar com alguém que ela mesma escolher. É livre, trabalha, é independente e não aceita as ordens do pai. Na quarta sequência do filme, por exemplo, Antenor sugere a ela que eles terminem o relacionamento porque o pai dela não vai aceitar. Ela responde firmemente: "Ele não tem que se meter nisso, eu sou dona da minha própria vida".

A construção destas duas personagens femininas é interessante. Dona Cheirosa representa costumes ultrapassados de uma sociedade machista. Laura

alerta o espectador que os tempos são outros, arranjos matrimoniais não existem mais e que a mulher é livre para trilhar e fazer o seu próprio caminho. Em Jeca e seu filho preto, mesmo contra a vontade do pai, Laura decide se casar com Antenor e inclusive chega até o altar. O casamento só não é consumado devido à questão da consanguinidade com o protagonista, mas até descobrir este fato, ela enfrenta todos os obstáculos para que sua vontade prevaleça.

Mazzaropi era um cineasta extremamente atento às mudanças e fatos que ocorriam na sociedade brasileira e possivelmente observou os movimentos feministas que ocorreram nas principais capitais do país a partir da década de 1970. Ele havia entendido que a mulher não poderia mais ser tratada no cinema como submissa às vontades e caprichos masculinos. Assim, ele empodera suas personagens femininas mas, para manter a identificação com seu público masculino, atribui traços conservadores aos papéis interpretados por homens. No entanto, ele transmite um recado: as mulheres do século XX já não são aquelas que aceitavam arranjos matrimoniais no século XIX e que os homens deveriam se atentar a este fato. Desse modo, Mazzaropi continua mantendo um público masculino cativo, mas atrai também mulheres que se identificam com a personagem Laura, que vive em uma sociedade ainda extremamente machista, mas que enfrenta obstáculos para realizar seus desejos. Essa era uma boa estratégia para continuar mantendo bons índices de bilheteria.

Também verificamos a presença de mulheres empoderadas e homens machistas na análise de *Meu Japão Brasileiro*, em que Fofuca e outros personagens masculinos exibem comportamentos misóginos. Em contraponto, temos a professora da escola rural e Magnólia, que são proativas, enfrentam o antagonista Seu Leão e também são grandes responsáveis pela formalização da cooperativa. No entanto, se em *Meu Japão Brasileiro* pontos feministas são abordados de forma sutil, em *Jeca e seu Filho Preto*, Mazzaropi tira a temática debaixo do pano e personifica em Laura

as características de uma nova mulher brasileira: que trabalha, que se impõe e que faz o próprio destino.

5.2.3 As faces do racismo em Mazzaropi: a denúncia do problema por meio do conservadorismo

O racismo é um dos temas mais abordados ao longo da trama de Jeca e seu filho preto. O filme traz personagens extremamente racistas, outros que denunciam a imoralidade dos comportamentos racistas e ainda os que não se consideram racistas, mas a todo tempo fazem piadas com tom preconceituoso. É o caso do personagem Zé, interpretado por Mazzaropi. Ele é pai de Antenor, que é negro, respeita o filho e o trata da mesma forma que o filho branco Laurindo, mas frequentemente brinca com o tom de pele do rapaz. Além disso, o primeiro diálogo entre Zé e sua esposa Dona Bomba sobre o motivo de Antenor ser negro é preconceituoso e relaciona a raça negra de Antenor com razões fantásticas e com um estupro praticado por um negro:

- Isso pra mim, foi assim, que nem uma história que me contaram. Uma mulher sonhou que um preto caiu de bicicleta perto dela e ela ficou tão assustada, mas tão assustada que teve um filho preto. (Dona Bomba)
- Pra mim já contaram essa história, só que contaram diferente. Pra mim falaram que o preto tava correndo atrás de uma muié e a muié corria na frente da bicicleta que tava atrás dela. Ela na frente, bicicleta atrás, por fim, entrou pro meio dum cafezal, aí ela acordou numa cama, se debatendo, que nem uma louca. (Zé)
- E ele alcançou ela? (Dona Bomba)
- Isso que eu to querendo saber. Alcançou? (Zé)
- Zé, você pára com essa história. Senão eu dou um sumiço na minha vida. (Dona Bomba)
- Num tem nada não muié. Deus deu um filho preto pra nós, mas, é um rapaz bão, trabaiaador, honesto, às vezes melhor do que

branco, tem nada não. Eu só acho estranho quando ele diz paaai, mas não tem nada, é meu filho, ou não é? (Zé)

- Você vai começar de novo com essa história? (Dona Bomba)
- Tô brincando boba, tudo brincadeira. Larga de bobagem, é tudo brincadeira. Vamo tomar um pretinho? (Zé)
- Que pretinho? (Dona Bomba)
- Tô brincando boba. É café vai! (Zé)
- Arraa! (Dona Bomba) (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

Esse diálogo traz uma série de exemplos de preconceitos. Primeiro, a raça negra de Antenor é explicada por meio do fantástico e o substantivo "preto" é empregado não para se referir à raça, mas é colocado de forma depreciativa, para contribuir com a narrativa fantástica. Assim, o negro no diálogo é tratado de forma estereotipada, como um ser sobrenatural, como se ser negro fosse contagioso, reforçando piadinhas do tipo "cuidado com o negro, se cair perto de você, o filho nasce negro também". A raça de Antenor na conversa entre Dona Bomba e Zé é abordada de forma mítica. De acordo com Oliveira e Silva (2017), o mito possui uma função peculiar na sociedade de explicar as coisas, a origem dela e sua finalidade por meio do poder dos elementos da natureza sobre os humanos. Os autores ressaltam também que o negro foi incluído na literatura infanto juvenil no Brasil nas décadas de 1920 e 1930, mas de forma estereotipada e muitas vezes mítica.

Encontramos no Brasil exemplos de associação do negro com maldições ainda no início do século XX. O conto "A princesa Negrina" traz a história de uma rainha que é amaldiçoada por desejar muito uma filha, mesmo que "escura como a noite". O pedido é atendido: a princesa nasce negra e terá de passar por terríveis provas para se tornar branca. A narrativa integra os Contos para crianças (1906), de Chrysanthème, pseudônimo de Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos (1870-1948).

Outro exemplo é "Pérola da manhã", um dos "contos do folclore africano" reunidos no livro *Flor encarnada*, da Biblioteca Infantil Melhoramentos, organizado por Arnaldo de Oliveira Barreto. Pérola da manhã é uma "linda moça" negra que deseja encontrar um rio mágico cujas águas tornam as pessoas brancas. Depois de

muitas provações, a moça se banha no rio; o narrador, porém, não garante que seu desejo tenha sido realizado.¹³¹

Bignoto (2021) ressalta que o saci-pererê, um dos ícones do folclore brasileiro, é um dos principais exemplos da associação do negro com o fantástico e também com um comportamento agressivo, condenável pela sociedade. "O saci é negro, tem laços com o demônio, fuma cachimbo e usa uma carapuça vermelha; quem conseguir arrebatá-la fará dele um escravo" (BIGNOTO, 2021, p.71). Queiroz (1987 *apud* BIGNOTO, 2021, p.71) ressalta que o saci reúne estigmas preconceituosos, definidores do negro brasileiro como ser inferior, próximo à animalidade, portador de atributos maléficos.

Estes são apenas alguns exemplos encontrados na literatura infantil brasileira que posicionam o negro em posição de inferioridade e associam a raça com fenômenos sobrenaturais e com a violência. O diálogo entre Bomba e Zé reforça esse estereótipo. Após tentar justificar o filho negro por meio do fantástico, a conversa entre eles continua. Zé sugere que Bomba foi vítima de um estupro cometido por um negro: "Pra mim falaram que o preto tava correndo atrás de uma muié e a muié corria na frente da bicicleta que tava atrás dela. Ela na frente, bicicleta atrás, por fim, entrou pro meio dum cafezal, aí ela acordou numa cama, se debatendo, que nem uma louca". Ele descreve a cena como se a mulher estivesse sendo perseguida pelo saci-pererê e o filho preto seria, portanto, resultado de uma ação animalesca, violenta.

Zé é o protagonista do filme e um personagem que cuida da família, que trabalha, que não se considera racista, que é visto pelo público como um bom cidadão, mas que, por meio do cômico, acaba sendo preconceituoso em diversos momentos. Este personagem de Mazzaropi representa parte de seu público e grande parcela da sociedade brasileira, que não se considera racista, mas que

¹³¹ BIGNOTTO, CILZIA. Reescrevendo a narrativa: racismo em livros infantis da época de Monteiro Lobato. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rblc/a/cQnMN7HBKNpcxwkGjZRspwK/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 10.01.2022

comete atos racistas "sem querer" ou por desconhecimento. Assim, o racismo velado de Zé é aceito pelo público e pelos outros personagens da trama já que suas ações não são baseadas na maldade e ele não intenciona machucar ou magoar o filho Antenor. Ele se aproveita das situações para provocar o riso, como por exemplo quando convida a esposa para "tomar um pretinho" referindo-se ao café e não ao filho. Em outra cena, Zé conta para a mulher que estava vendo televisão colorida na casa do vizinho e apareceram várias mulatas:

Se um dia você morrer, eu vou casar com uma mulata daquelas que usa roupa bem pequena que aparece na televisão, que não tampa quase nada... Eu ainda vejo na televisão colorida, tudo aparece colorido, menos as mulata que continua preta mesmo (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

Zé é o típico brasileiro que não se dá conta do seu racismo velado. O preconceito não fica claro, mas continua ali, implícito nos comentários sobre o cabelo, corpo e a cor da pele.

Se o racismo no personagem Zé é velado, em outros personagens, ele é completamente exposto. Relacionamos a seguir alguns exemplos. Na terceira sequência do filme, Laura comenta com os pais que vai a um baile na cidade e que vai passar na casa de Antenor para buscá-lo para que ele possa ir também. A mãe, Dona Cheirosa, diz que não fica bem levá-lo pois ele não havia sido convidado para a festa. Na mesma hora, seu Cheiroso retruca: "Deixa, em todo lugar que ela vai, tem que levar o macaco nas costas". Laura levanta da mesa incrédula, mas não fala nada.

Na quarta sequência, Laura passa a festa dançando com Antenor e atraindo os olhares curiosos do anfitrião e dos outros convidados. Além de Antenor, há apenas mais uma negra na comemoração. É Leontina, também empregada de Seu Cheiroso. As cenas mostram que ela tem um relacionamento com um rapaz branco.

Figuras 25 - Laura dança com Antenor e Leontina com um rapaz branco (00:10:29)



Fonte: Frame do filme Jeca e Seu Filho Preto

Quando Laura senta para descansar, um dos convidados a chama para dançar. Ela nega e um amigo dele que estava perto diz: "Rapaz deixa isso pra lá, só você não percebeu que o crioulo é o dono da situação". O ofendido responde: "Ainda pegando esse negão".

Na quinta sequência, os exemplos de racismo continuam. Antenor está com o irmão e alguns amigos em um bar quando chegam o rapaz que foi dispensado por Laura na festa e seu comparsa. Eles começam a importunar Antenor e insinuam que ele e Laura teriam terminado o relacionamento. O antagonista declara: "Agora ele vai voltar pro lugar dele, que é o chiqueiro". Começa então uma briga generalizada entre os amigos de Antenor e os do rapaz.

Na nona sequência, Seu Cheiroso repreende Laura pelo relacionamento com Antenor:

- Quero que saiba que eu não admito relacionamento com esse negrinho. Um pai cria uma filha com sacrifício para jogá-la na lama? (Seu Cheiroso)
- Olha aqui papai, em primeiro lugar, não estou namorando o Antenor, já disse e, em segundo lugar, não custa nada tratar as pessoas com respeito mesmo que elas tenham cor diferente da sua. (Laura) (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

O racismo explícito é trabalhado através dos vilões da trama, em Seu Leão e no rapaz que queria se relacionar com Laura. Eles chamam Antenor de macaco, negão, crioulo e o comparam a um porco. Ao criar diálogos agressivos e claramente preconceituosos para os antagonistas do filme, Mazzaropi transmite ao público a mensagem de que esses comportamentos não podem ser aceitos em sociedade já que os espectadores preferem se identificar com os heróis do filme e não com aqueles que exibem condutas imorais. Assim, o cineasta demonstra a quem assiste Jeca e seu filho preto que práticas racistas são condenáveis e quem as pratica são pessoas imorais. Ao longo da trama, a tendência é que o espectador torça por Antenor e Laura e tenha raiva daqueles que criam empecilhos à união, condenando suas ações preconceituosas. No entanto, ao mesmo tempo, por meio do personagem Zé, que comete racismo sutil em vários momentos, Mazzaropi parece concordar que piadinhas sobre o negro sem intenção ofensiva e que tem o intuito de provocar o riso são permitidas. Nesse sentido, o cineasta normaliza o riso racista, contribui para sua perpetuação e com a normalização deste tipo de piada entre os espectadores. Segundo Caminha (2020):

Como em outras práticas racistas, o humor racista envolve uma difamação desenhada no corpo negro – marcas na superfície que se espelham nos traços fenotípicos do ser negro. Entretanto, por estar alinhado ao campo da comicidade/brincadeira, apresenta como diferença o silenciamento de uma intenção violenta como operação simbólica [...] Desse modo, narrativas cômicas racistas tornam-se uma máscara conveniente de projeção de uma política colonizadora

que faz da raça um dos critérios centrais de discriminação (CAMINHA, 2020, p.129)

Na época, no final da década de 1970, Mazzaropi não tinha o conhecimento de que a comédia que explora a raça de uma pessoa prejudica a luta antirracista. Não podemos afirmar se com o avanço dos anos o cineasta exploraria a questão racial de outra forma ou se continuaria a utilizando como razão para o riso, fato é que piadas racistas, "sem caráter ofensivo", eram tidas como normais e aceitas pela sociedade principalmente na década de 1970. Um dos icônicos personagens que surgiram nessa época foi Mussum, dos Trapalhões, que era constantemente alvo do humor racista:

O personagem Mussum foi marcado pelo estereótipo da malandragem, carregado pela imagem da bebedeira como referência central em comparação aos brancos, que se apresentavam como sóbrios. Piadas em referência a sua cor, cabelo e porte físico foram constantes, e as respostas em tons raivosos proferidas por Mussum contra esses xingamentos também se tornavam reguladoras da comicidade, tais como "macaco é teu passadis!", "se disser urubu vai ter outro pau aqui fora!" (CAMINHA, 2020, p.136).

Mazzaropi se apoiou, portanto, no código moral brasileiro praticado durante a década de 1970, onde piadas racistas eram consideradas normais, mas denunciou o racismo explícito por meio dos antagonistas de Jeca e Seu Filho Preto.

Até o momento já ressaltamos aqui alguns personagens: Zé, que não se julga racista, mas comete piadas preconceituosas e Seu Cheiroso e o pretendente branco de Laura, que são extremamente racistas e parecem ter orgulho dessa condição. Há ainda na trama os personagens que transmitem a mensagem de que racismo é um comportamento ultrapassado e que os tempos mudaram. São eles: a própria Laura, Laurindo, irmão de Antenor e filho de Zé, Dona Carolina e Seu Pacheco, padrinhos da heroína.

Há uma cena no filme em que Laura vai até a casa dos pais de Antenor para convencê-los a aceitar o relacionamento dos dois, ressaltando que "hoje em dia já

não há mais tanto preconceito". Zé, principalmente, tenta desencorajar a moça a casar-se com seu filho pois teme vingança por parte de Seu Cheiroso, seu patrão e pai de Laura. A moça então sai da casa deles e vai até uma cachoeira refletir sobre sua situação. Esta cena tem a duração de cerca de 2 minutos e mostra a protagonista, em primeiro plano, com um olhar vago e pensando nas frases que vem até a sua cabeça, ditas por seu pai, por Zé e pelo próprio Antenor:

Quero que saiba que não admito esse namoro com esse negrinho. Um pai cria com sacrifício uma filha para jogá-la na lama? (Seu Cheiroso)

Esse casamento não pode sair não. Vocês tem que casar rico com rico, pobre com pobre, que é pra não dar uma brigaiada desgraçada no continuar da vida. (Zé)

As coisas não são tão simples assim Laura. Laura, eu sou preto. Pras pessoas eu sou sempre aquele negrinho. Seus filhos vão ser de cor Laura, negrão. Nós não vamos nos ver mais Laura, melhor assim. (Antenor) (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

A cena é um convite para que o espectador reflita sobre seus possíveis pensamentos e comportamentos racistas. Após esse longo momento de reflexão, Laura decide que enfrentará todos para se casar com Antenor.

Figura 26 - Laura reflete sobre seu relacionamento com Antenor (00:32:15)



Fonte: Frame de Jeca e seu filho preto

Laurindo, o irmão de Antenor, também é um personagem que enfrenta Seu Cheiroso e diz para ele que "os tempos mudaram e que ele precisa se atualizar". O padrinho de Laura, Seu Pacheco, também tenta convencer o pai da moça a aceitar o casamento e pede para que ele deixe de ser retrógrado. Mesmo não convencendo Seu Cheiroso, Pacheco vai contra a vontade do seu compadre e decide apoiar o casamento de Laura com Antenor e realizá-lo em sua casa, o que provoca a ira de Cheiroso, que mata o amigo. Dona Carolina, esposa de Pacheco, também apoiou o casamento e a decisão do marido, declarando que "Pacheco sempre foi um homem justo, inclusive promovendo esse casamento que provocou toda essa desgraça". Ele fez isso em nome do amor e da igualdade entre as pessoas".

Verificamos assim que, apesar das piadas racistas do personagem Zé interpretado por Mazzaropi, se analisarmos o conjunto do filme, o objetivo é

denunciar o racismo e mostrar aos espectadores que este é um comportamento ultrapassado e que todas as pessoas são iguais. São essas as mensagens que personagens como Laura, Laurindo, Dona Carolina e Seu Pacheco traduzem. Apesar do personagem Zé fazer piadinhas racistas e até agressivas, a exemplo de quando levanta a possibilidade de Dona Bomba ter sido estuprada por um negro, o Mazzaropi cineasta descontrói essa probabilidade ao explicar para o espectador que uma empregada negra de Seu Cheiroso é qua havia sofrido violência sexual cometida por ele, ou seja, ele inverte a questão no final do filme e aponta inclusive as recorrentes violências que mulheres negras estavam sujeitas no Brasil.

Mazzaropi, portanto, abordou uma questão social em voga na sociedade brasileira no final da década de 1970. Em 7 de julho de 1978, ano de lançamento de Jeca e Seu Filho Preto, ocorre em São Paulo, no Viaduto do Chá, uma manifestação articulada em virtude do assassinato do operário negro Robson Silveira da Luz pela policia e pela discriminação praticada pelo clube Tietê, de São Paulo, contra atletas negros. Assim surge a principal tentativa de unidade nacional dos movimentos negros: Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (CUNHA JUNIOR, 2003, p. 52).

Cunha Junior (2003, p.53) ressalta que o ano de 1978 foi muito profícuo para todo movimento negro sintetizando muitos dos esforços e conquistas de toda a década. Jeca e seu filho preto estava, portanto, em consonância com os movimentos sociais que ocorreram em São Paulo no supramencionado ano.

Mazzaropi, ao abordar a questão no filme ora analisado, atrai não só a atenção de espectadores negros para sua filmografia como também auxilia a pautar o assunto na mídia e no setor audiovisual.

5.2.4 O Jeca é amigo de todos: relacionamento harmonioso entre diferentes culturas

Assim como em *Meu Japão Brasileiro*, Mazzaropi faz questão de incluir em seus filmes elementos culturais de diferentes povos. Em "*Meu Japão*", ele desenvolve diversas cenas que trazem aspectos da cultura japonesa como os kimonos, as danças típicas e os rituais de casamento. Em *Jeca e seu filho preto*, não é diferente. O cineasta convida a cantora e atriz portuguesa Gilda Valença para interpretar a dona do bar da comunidade e durante o filme, ela faz uma divertida apresentação de fado, estilo musical português, que é aplaudida por todos:

Figura 27 - Gilda Valença canta "Maria do Mar" (01:08:44)



Fonte: Frame de *Jeca e seu filho preto*

A presença de Gilda, que interpreta Maria, faz referência aos imigrantes de diversos países que o Brasil recebeu, entre eles os portugueses. Os ascendentes do

próprio Mazzaropi eram portugueses. No bar também é onde ocorre a integração entre diferentes raças e culturas, como demonstra a foto abaixo. Brancos, negros, brasileiros e portugueses dividem mesas e convivem pacificamente transmitindo a mensagem de que o brasileiro é cordial:

Figura 28 - clientes no bar de Maria (00:14:02)



Fonte: Frame de Jeca e seu filho preto

Além da cultura portuguesa demonstrada pela música e da mistura cultural entre raças, Mazzaropi também traz elementos da cultura cigana. Na primeira sequência do filme, é possível ver uma trupe de ciganos chegando à cidade onde se passa a trama. Os ciganos também são convidados para animar a cerimônia de casamento de Antenor e Laura. Todos assistem atentos à performance:

Figura 29 - Ciganos fazem uma apresentação na tentativa de casamento entre Laura e Antenor (00:57:44)



Fonte: Frame do filme Jeca e Seu Filho Preto (ZAMUNER, 1978)

Andrade Junior (2013) argumenta que durante séculos as adjetivações negativas em relação aos ciganos aparecem em leis, decretos, matérias jornalísticas, processos criminais e também nas artes. O autor informa também que ao longo dos séculos existiram várias leis nos municípios brasileiros que permitiam a expulsão dos ciganos de onde eles se instalavam:

Várias eram as leis das Câmaras Municipais que, ao receberem ciganos de outros municípios, também se apressavam em expulsá-los. No século XVIII, isso se dava quase que anualmente: mal os ciganos chegavam de uma expulsão, já tinham de se preparar para sair novamente (ANDRADE JUNIOR, 2013, p.101).

Teixeira (2008, p.19) ressalta que a política brasileira em relação à comunidade cigana era fazer com que ela se mantivesse sempre em movimento:

Minas Gerais expulsa seus ciganos para São Paulo, que os expulsa para o Rio de Janeiro, que os expulsa para o Espírito Santo, que os expulsa para a Bahia, de onde são expulsos para Minas Gerais, etc. Ou seja, o melhor lugar para os ciganos sempre é no bairro, no município ou

no estado vizinho; ou então no país vizinho ou num país bem distante (TEIXEIRA, 2008, p.19).

Mazzaropi, em *Jeca e seu filho preto*, ao mostrar ciganos chegando à cidade parece confirmar a perseguição que a comunidade sofria no Brasil. Os ciganos na trama não aparecem residindo na cidade, mas chegando até ela com suas malas e pertences, como se estivesse fugindo de outro local. O cineasta, nessa película, não mostra os ciganos de forma pejorativa ou depreciativa como vários filmes, novelas ou mesmo clássicos da literatura os representaram. Andrade Júnior (2013, p.103) advoga que clássicos da literatura como *Carmen*, de Prosper Mérimée, e *A Farsa das Ciganas*, de Gil Vicente, contribuíram para que se formasse uma visão preconceituosa e estereotipada da cultura cigana. Principalmente as mulheres ciganas são retratadas como trapaceiras, embusteiras, ladras e bruxas que viviam de ler a sorte.

Em *Jeca e seu Filho Preto*, os ciganos são inseridos na trama como um povo pacífico, que vem para trazer alegria para a comunidade. Em uma das cenas, um dos convidados do casamento de Antenor e Laura ao apressar outro convidado para a cerimônia fala: "Vamos rápido, se não vamos perder a apresentação dos ciganos". Percebe-se que a personagem não diz a frase simbolizando assistir algo exótico, mas sim no sentido de prestigiar uma apresentação de uma cultura diferente. Os ciganos foram convidados por Seu Pacheco, padrinho de Laura, para serem a atração principal da festa da afilhada, o que demonstra respeito dele para com a comunidade e apreço por suas danças. Ao longo do filme também não há nenhuma piada em relação à cultura cigana. Dessa forma, Mazzaropi procurou valorizar o povo cigano, incluindo elementos de sua cultura em um filme de grande bilheteria.

5.2.5 Relações de emprego frágeis e injustas

O trabalhador rural ou aquele que migrou para a cidade em busca de melhores condições de trabalho provavelmente se identifica com o personagem Zé em vários momentos do filme, principalmente nas cenas em que ele narra a relação de dependência que ele e a família têm com o patrão. Esse é um dos motivos que o fazem não concordar com a união do filho com Laura, pois isso causaria a ira de Seu Cheiroso, que provavelmente o demitiria e ele não teria como sustentar a família. Em uma conversa com Antenor, Zé diz:

Esse negócio de mulher começou a dar encrenca desde que Deus resolveu tirar as cacunda do Adão pra fazer uma [...] Mas não pode esquecer que ela é filha do patrão. Pensa bem, nós depende de tudo dele. Nós mora na casa dele, nós come a batata dele, nós come a galinha dele, nós come a mandioca, não a mandioca não, porque nós plantemo [...] Oê tem que entender que cada coisa tem que tá no seu lugar. Ela é rica, você é pobre, ela é professora, você leva uma semana pra escrever seu nome. Tanta mulher por aí você tinha que mexer na caixa de marimbondo. (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

Assim como vários empregados de fazendas ou grandes latifúndios, Zé sente que deve ao patrão, mesmo pagando aluguel por morar em uma das casas dele e trabalhando para ganhar o seu salário. Ainda sim, o protagonista se coloca em posição de inferioridade e sabe que se enfrentar o chefe, haverá consequências, que é o que realmente acontece. Como Zé, apesar de advertir o filho sobre os perigos da união com Laura, não faz nada para impedir, Seu Cheiroso o expulsa de sua casa e ele passa a alugar outra pequena residência na comunidade.

A questão da exploração patronal é um ponto de encontro com milhares de brasileiros que já foram perseguidos em suas relações empregatícias ou ainda que tinham que aturar os desmandos infundados dos patrões por morarem em casas de

sua propriedade. Assim, ao abordar este tipo de relação entre patrão e empregado, Mazzaropi se comunica diretamente com parcela da sociedade brasileira que muitas vezes se mantém em uma relação de emprego ruim por não ter outra opção.

A verossimilhança do personagem Zé com trabalhadores rurais ou aqueles que ocupam subempregos nos grandes centros urbanos é um recurso que garante fidelidade do público com a filmografia mazzaropiana, já que os espectadores se identificam com a trama.

5.2.6 Salve o Corinthians: o campeão dos campeões!

Outro recurso adotado por Mazzaropi que certamente contribuiu com os bons índices de bilheteria de Jeca e seu Filho Preto foi a exploração da paixão que o cineasta tinha pelo Sport Club Corinthians Paulista. Em 1967, ele já havia lançado o filme *O Corintiano*, comédia que conta a história de Mané, um barbeiro que é torcedor fanático do Corinthians e mora em um bairro pobre da cidade de São Paulo, onde vive discutindo com os vizinhos e com a filha que deseja ser bailarina.

Em "*Jeca e seu filho preto*", há uma cena em que após matar Pacheco, Cheiroso foge da cidade para não ser preso. Durante a fuga, o espírito de Pacheco entra no criminoso, que é preso pelo delegado. Na delegacia, o espírito do morto sai de Seu Cheiroso e passa para Zé. Na cena da incorporação, Zé, com o espírito de Pacheco, vai até a casa do falecido para dormir na mesma cama da viúva. Um detalhe que destoa de todo o filme é que, ao tirar a calça para ir deitar, Zé está vestido com roupas debaixo bordadas com vários brasões do Corinthians. Nas nádegas, há um grande bordado "campeão".

Figura 30 - Antenor, Dona Bomba, Leontina e uma senhora da comunidade fazem orações para expulsar o espírito de Pacheco do corpo de Zé, vestido com uma calça em alusão ao título no Corinthians no Campeonato Paulista, em 1977 (01:27:59)



Fonte: Frame de Jeca e Seu Filho Preto

A ausência desta cena em que Zé mostra suas roupas de baixo nada influenciaria no roteiro e no desenrolar da trama, o que nos leva a concluir que ela foi incluída propositalmente por Mazzaropi e é um recurso extremamente inteligente no sentido de atrair a atenção do público para o filme. Os apaixonados pelo Corinthians, que é um dos times mais populares do Brasil, certamente se identificaram e se sentiram homenageados pela referência ao "timão".

A menção ao Corinthians no filme foi realizada em um momento extremamente promissor ao time, que havia conquistado o Campeonato Paulista em 1977, ano anterior ao lançamento de Jeca e seu filho preto, depois de 23 anos sem obter nenhum título. Assim, a nação corintiana, como se autodenomina a

comunidade de torcedores, vivia momentos de euforia com o time. Em 1978, a contratação dos jogadores Sócrates, que acabaria por ser considerado um dos maiores craques da história do alvinegro e de Biro-Biro, que também se tornou ídolo do time, também contribui com a boa fase do Corinthians, que voltou a vencer o Campeonato Paulista em 1979.

Mazzaropi aproveitou, portanto, um dos bons momentos do clube paulista e de sua torcida para explorar a paixão do brasileiro por futebol, angariando assim o interesse de apaixonados pelo esporte. Muitos deles possivelmente procuraram pelo filme de Jeca apenas para ver a cena em que o popular Zé homenageia o time do coração com suas roupas debaixo.

5.2.7 O julgamento de Cheiroso e o sistema judiciário brasileiro

Aqui temos uma das cenas mais emblemáticas do filme. Toda a comunidade está reunida no fórum local para acompanhar o julgamento de seu Cheiroso pela morte de Pacheco. A sequência inicia-se com o enquadramento de uma cruz, em plano *tilt*¹³², pregada na parede da sala da justiça. Depois, há uma imagem panorâmica para mostrar os presentes e então o promotor de justiça entra em quadro para fazer a acusação do antagonista. O promotor acusa-o de homicídio qualificado já que o crime foi cometido por motivo torpe. Ele diz enfaticamente:

Sim senhores, eu disse motivo torpe, porque o preconceito racial é sem nenhuma dúvida, uma torpeza...O réu agiu por preconceito, agiu covardemente atacando o amigo e compadre. Atacou quem não esperava uma agressão. Quem estava distraído e desarmado e fez a desgraça de três famílias. Por não querer que a filha fosse feliz, por amar um jovem de cor, porém digno, honesto, trabalhador, senhores jurados, com todo direito de amar e de ser amado (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

¹³² Plano de câmera que enquadra determinado objeto de baixo para cima, na vertical.

Na vez do advogado de defesa, ele alega que o cliente não agiu por preconceito racial e que cometeu o ato por desespero:

A nossa santa terrinha conhece nosso bom e velho Cheiroso, ele nunca foi homem violento, sempre conviveu bem com homens de cor, quantos homens e mulheres de cor são seus amigos?! Ele jamais foi homem de preconceito. Aliás, Cheiroso nem sabe o que é preconceito. Ele não é um assassino. Assassino é quem age de forma consciente. O desespero rouba a razão do homem. O homem desesperado não tem consciência de seus atos. Laura não poderia se casar com Antenor e Cheiroso sabia disso... Cheiroso foi arrastado ao desatino. O réu só pode ser condenado quando há certeza da acusação e quem aqui pode ter certeza que ele não queria o casamento porque o rapaz é um negro. O brasileiro homem bom vê nas pessoas criaturas de Deus, a nossa gente simples vê a raça apenas os seres irracionais. Homem é homem, homem não tem raça, homem tem alma. Ilustres membros do conselho de sentença, cheiroso não é um criminoso, ele espera justiça. Uma justiça que não condena os desesperados. (FACCIO, ZAMUNER, 1978).

Neste momento, um homem negro que acompanhava o julgamento se levanta e grita que Cheiroso deve pagar pelo que fez porque ele sabia que ele era sim culpado. O juiz pergunta se ele sabe de algo que pode influenciar o julgamento. Ele diz que sim e então é elevado à condição de testemunha. O homem conta aos presentes que ele e sua mulher eram empregados de Cheiroso e que o patrão sempre olhou com desejo para sua esposa. Um dia, Cheiroso invadiu a casa deles, o golpeou, o deixando desacordado e estuprou a sua mulher. Ela ficou grávida e morreu no parto.

Seu Cheiroso pediu então que a parteira da comunidade sumisse com a criança. Como ela também havia feito o parto de Dona Bomba na mesma noite, decide falar para Dona Bomba que ela tinha tido gêmeos, só que um era branco e outro era preto. Não contestando os fatos, Dona Bomba e Zé criam Antenor sem saber da história. A parteira também estava no julgamento e confirmou os fatos.

Assim, descobre-se que Seu Cheiroso não queria o casamento porque Laura e Antenor eram meio irmãos.

Essa cena final, importante para que o espectador entenda o desfecho da história entre Laura e Antenor, é uma sátira de como ocorrem os tribunais do júri, cerimônias que julgam homicídios dolosos e culposos no Brasil. A direção do filme faz questão de enquadrar uma cruz na sala de audiências, costume este que prevalece até hoje, revelando a interferência da religião em julgamentos, como se o resultado da sentença dependesse da vontade divina. A cena também reforça a teatralidade dos envolvidos na sessão, em que promotor e advogado de defesa se esforçam ao máximo para convencer os jurados da culpa ou da inocência do acusado.

5.3 A euforia com o cinema popular e a mudança de paradigma na recepção crítica mazzaropiana: o contexto de leitura de Jeca e seu filho preto

Para analisarmos como a crítica recepcionou Jeca e seu filho preto e se as categorias de produção, filme e culturas vividas influenciam na leitura especializada do filme, investigaremos quatro textos publicados nos principais jornais da época em 1978. Assim como em *Meu Japão Brasileiro*, utilizamos como critério de seleção a classificação dos textos como opinativos, ou seja, aqueles que tem o objetivo de trazer pontos de vistas e convicções dos autores sobre a película e não apenas informações sobre seu roteiro, tempo de duração e salas de cinema onde estão sendo exibidas.

Investigaremos, portanto, “Jeca, o descolonizador” escrito por Ely de Azeredo e publicado no *Jornal do Brasil*; “Nem pornô nem policial: Mazzaropi” de Jean-Claude Bernardet com publicação no *Última Hora*; “Conversando com a

plateia” de Flavio Tambellini, com publicação no Jornal do Brasil e “Jeca e seu filho preto” escrito por Valério de Andrade e publicado no Jornal O Globo.

Iniciaremos pelo texto de Ely de Azeredo de quem já falamos ao analisar Meu Japão Brasileiro. Naquela ocasião, o crítico não fez uma boa avaliação sobre o cinema mazzaropiano, afirmando que Mazzaropi era indirigível e que se considerava uma autoridade na sétima arte, desejando na verdade dizer, que ele, Azeredo, não o enxergava como um profissional do setor. Em 1965, quando publicou sua análise sobre o filme, o crítico dedicou apenas dois parágrafos para seu parecer, agora, em 1978, para investigar Jeca e seu filho preto, ele faz uma análise minuciosa, detalhada e com seis extensos parágrafos:

Os que se preocupam 365 dias por ano, em horário integral, com a colonização cultural, deveriam ver Jeca e seu filho preto, misturando-se com o povão, em vez de ficar teorizando em gabinetes ou saraus da alta burguesia. Está aí mais uma vez o chamado fenômeno Mazzaropi, um dos poucos homens de cinema no mundo que continuaria milionário ainda que seus produtos fossem boicotados pelos exibidores fora das fronteiras de sua metrópole comercial. De São Paulo, as produções do senhor Amácio Mazzaropi partem invencíveis para todas as regiões do país, do Oiapoque ao Chuí, poderiam proclamar os mais nacionalistas, se o cinematógrafo estivesse implantado nessas referências geográficas.

Nas muitas vezes abstrata entidade conhecida como reserva de mercado, os filmes de Mazzaropi ocupam espaços concretos: não apenas datas, mas poltronas que não permanecem vazias (como ocorreu esta semana, com outro nacional, **do tipo sério**, Cristais de Sangue, em pelo menos uma sessão cancelada por falta de espectadores). Comercialmente, tudo bem. Esses encontros imediatos do terceiro grau com formas de vida primariamente inteligente - ou com a contrafação do polêmico Jeca Tatu de Monteiro Lobato - proporcionam vistosas estatísticas da embrafilme e são interessantíssimos para os que pensam a nação sob o prisma da balança de pagamentos. Ufanam-se e os nacionalistas fisiológicos. E com motivos: aptos a ocupar grandes circuitos com ou sem medidas protecionistas (e Mazzaropi não custa um centavo ao erário), os

filmes mazzaropianos mantém a distância um bom número de produções de notórios colonizadores culturais, como os Estados Unidos, a Itália, a França ou de alienígenas menos ácidos, como suecos, japoneses, os espanhóis etc.

Mazzaropi já foi defendido **até** por críticos de respeitável gabarito intelectual. No entanto, o vernáculo padece de incompreensível lacuna: faltam estudos sobre a significação desse arauto da **descolonização cultural**. Onde estão os simpósios, ensaios, mesas-redondas e retrospectivas capazes de garimpar, expor aos integrantes de conselhos oficiais de cultura e das academias de imortais as preciosidades do universo mazzaropiano? A obra de Amácio Mazzaropi é ampla e nenhuma unidade se perdeu em incêndios ou sob efeito de deterioração. Alguns títulos constituem provocantes convites à reflexão: Jeca contra o capeta, Uma Pistola para Djeca, O Corintiano, o Jeca e a Freira, Betão Ronca Ferro, o Jeca macumbeiro, Jeca fofoqueiro no céu, Um caipira em Bariloche. Mas não é fácil para um cinéfilo suportar 100 minutos de projeção de Jeca e seu filho preto. Bem-aventurados os generosos, de riso fácil, que vemos e ouvimos na sala escura. Mas ao crítico cabe somente registrar o fenômeno de receptividade ininterrupta, constatar que embora sem a força histriônica de um Oscarito, há alguém que não deixa morrer a tradição da chanchada. Afinal de contas, não temos muitas tradições a perder entre as crises da memória nacional, no setor do cinema.

Permanece a pseudo autenticidade, o caipirismo de programa radiofônico ilustrado em imagens coloridas. Jeca e seu filho preto apresenta nível mais razoável que a maioria das produções de Mazzaropi certamente pelo esforço de Pio Zamuner (bom fotógrafo, promovido a diretor). Há mais fluência no relato, composição visual rotineira, mas demonstrando capricho em várias ocasiões, além da orientação - menos primária do elenco. Não seria possível esperar um **padrão atualizado da narrativa cinematográfica**, pois o próprio estilo do ator produtor pede respeito ao anacronismo. A história caminha para um final previsível com julgamento e condenação do mau coronel e tranquilidade para a vida do Jeca, seus amigos e família.

Uma pitada de anti-racismo, alguns números musicais, sentimentalismo, a decantada sabedoria popular (Deus tarda mas

não falha) e piadas fracas, às vezes temperadas com grão de malícia inofensiva, à moda dos antigos almanaques de farmácia (grifos nossos - AZEREDO, 1968, s/p)¹³³.

Antes de iniciarmos a análise, é importante ressaltar que Azeredo é considerado um crítico esteticista, ou seja, admirador dos padrões de produção e de linguagem cinematográfica de Hollywood (RAMOS, 2018, s/p) e que integrou a geração de críticos cinematográficos brasileiros que acompanhou a modernização do cinema brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950.

Ele também é o responsável pela denominação do movimento do Cinema Novo já que em 1961 utilizou o termo para se referir à nova linguagem cinematográfica desenvolvida pelos jovens cineastas do Brasil no início da década de 1960. É considerado como uma voz destoante entre os críticos entusiastas deste movimento por ter contestado e questionado algumas produções cinemanovistas enquanto grande parte da crítica especializada as posicionava como inquestionáveis (ROCHA, 2017, p.26).

Feitas essas considerações, passamos à análise do texto de Azeredo sobre Jeca e seu filho preto. Se anteriormente, o tom de sua crítica sobre Meu Japão Brasileiro havia sido de desdém, transmitindo a ideia de que ele havia sido obrigado a escrever sobre o filme pelo editor do jornal, agora encontramos um texto detalhado, minucioso e profundo.

No primeiro parágrafo, Azeredo conclama os intelectuais brasileiros para se atentarem ao cinema popular, criticando o fato de que muitos pensadores no país criticam o processo de colonização mas não percebem ou ignoram manifestações culturais genuinamente brasileiras. Canclini (2019) já havia despertado a atenção para essa conduta de alguns pensadores da cultura, inclusive a batizando de messianismo sociopolítico, destacando que a burguesia se esforça para entender

¹³³ FUNARTE. Atores do Brasil. Disponível em <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detetado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>> Acesso em 17.11.2021

aspectos da cultura popular para afirmar sua hegemonia, ou seja, ao tomarem para si a análise de aspectos sociais e culturais do povo, os intelectuais se posicionam em um patamar superior, onde só eles são capazes de investigar as características de camadas sociais das quais eles não pertencem. Assim, para Canclini (2019), parte da intelectualidade quer conclamar camadas sociais menos favorecidas economicamente para reflexão e lutas, mas não realizam uma investigação fidedigna da cultura popular, o que impede o processo de descolonização. É justamente este o apelo de Azeredo: que a crítica especializada e a intelectualidade brasileira passe a olhar os fenômenos populares com menos desconfiança e arrogância e comece a tentar entender porque eles fazem sucesso entre o público.

No texto, Azeredo ressalta a estabilidade dos bons índices de bilheteria que Mazzaropi obteve ao longo de sua jornada cinematográfica ao escrever: “Está aí mais uma vez o chamado fenômeno Mazzaropi, um dos poucos homens de cinema no mundo que continuaria milionário ainda que seus produtos fossem boicotados pelos exibidores fora das fronteiras de sua metrópole comercial (AZEREDO, 1978, s/p).”

Esse trecho da crítica comprova fatos por nós trazidos durante a análise da categoria de produção de Jeca e seu filho preto. Mazzaropi figurou diversas vezes nas listas da Embrafilme de produções com mais de 1 milhão de espectadores, sendo que o filme ora em análise atraiu 2 872 881 pessoas às salas de cinema. Assim, mesmo Jeca e seu filho preto sendo o 22º filme da PAM Filmes, as receitas oriundas das bilheterias continuaram superavitárias, garantindo não só o aumento da fortuna de Mazzaropi como também a produção do filme seguinte, A Banda das Velhas Virgens, que registrou um público de 2 345 553 espectadores. Azeredo quis transmitir aos leitores do Jornal do Brasil, e por certo também aos seus pares, que mesmo Mazzaropi sendo taxado pela crítica especializada como repetitivo, as pessoas continuavam comparecendo em peso aos cinemas para assistir aos seus filmes. Portanto, era preciso buscar compreender este fenômeno popular.

Importante retomarmos aqui reflexões sobre o cinema popular. No Brasil da década de 1950, o termo era utilizado para referir-se aos filmes comerciais, que atraíam multidões aos cinemas. Os filmes melodramáticos da Companhia Vera Cruz, as chanchadas e os musicais produzidos pela Atlântida eram classificados pela crítica especializada como populares porque eram produzidos em um sistema industrial e por atrair públicos massivos. Bernardet e Galvão (1982) ressaltam que nesta década o filme popular articula-se com o conceito de comercial.

No entanto, ainda nos anos 50, estudiosos da área como Nelson Pereira dos Santos, que também se tornaria cineasta, ressaltam que era preciso que os filmes populares se preocupassem com o conteúdo. Ele diz que o público, quando vai ao cinema, vai em busca de assuntos e que o conteúdo é fator preponderante para aceitação do filme pelo público. As bilheterias dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia as histórias dos filmes brasileiros, pois ele fica na expectativa de ver na tela sua vida, seus costumes:

Como o povo brasileiro é muito patriótico, ele quer conteúdos de características nacionais. O povo brasileiro tem ânsia de ver na tela assuntos ligados à nossa terra. Resulta dessa colocação que, se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado. Conteúdo nacional é fator decisivo para conquista de mercado (PEREIRA DOS SANTOS, 1952 *apud* BERNARDET, GALVÃO, 1981, s/p).

Bernardet e Galvão (1981, s/p) destacam que articulam-se claramente, na colocação de Nelson, as características populares e a conquista de mercado. Assim, povo e público deixam de ser entidades confusas, mas entidades diferenciadas que tendem a coincidir, pois o público pagante se vê na tela enquanto povo. Por decorrência, também fica claro que a conquista de mercado não se fará com filmes de que o público/povo esteja ausente, assim, a burguesia cosmopolita vinculada ao imperialismo não terá condição de efetuar esta operação de conquista de mercado, já que ela não pode fazer cinema popular.

Essa percepção de Nelson foi a tônica do movimento do Cinema Novo, que despontou no Brasil a partir da década de 1960. Os cinemanovistas tinham como objetivo realizar filmes com engajamento social e político, que mostrassem os problemas das classes menos favorecidas economicamente por meio do cinema e assim provocassem reflexões sobre situações de opressão às quais elas estavam sujeitas por causa das desigualdades sociais. Os cineastas vinculados ao Cinema Novo modificam o significado de cinema popular da década de 1950 e passam a conceituá-lo como o cinema que aborda problemas do povo para que o povo os veja e não mais como o cinema comercial das grandes companhias cinematográficas.

Uma das características marcantes dos cineastas vinculados ao Cinema Novo como Glauber Rocha e o próprio Nelson Pereira dos Santos, é a total aversão ao esquema industrial de produção cinematográfica. Assim, eles defendiam um cinema artesanal, marcado por um esquema precário de produção, pois isso garantiria a autenticidade do cinema nacional. Esta intenção fica clara no Manifesto "Uma Estética da Fome", de Glauber Rocha:

A definição é esta e por esta definição **o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.** A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. **Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência** (grifos nossos - ROCHA, 1965. s/p).

No entanto, a boa intenção dos cinemanovistas em consolidar um cinema com uma linguagem genuinamente brasileira e fora do esquema industrial não foi suficiente para garantir a longevidade do movimento, já que vários filmes não atraíam público às salas de cinema. As inspirações no realismo italiano e na *nouvelle vague* francesa dificultaram a compreensão dos roteiros pelo grande público. Assim, por mais que os filmes retratassem problemas sociais vividos por grande parcela da sociedade brasileira, essas mensagens chegavam nubladas e cifradas ao público, que não se engajou na fase cinemanovista da historiografia do cinema nacional. O crítico Alex Viany, por exemplo, foi um dos que expressou a tensão entre a vontade de se fazer um cinema nacional e popular e a certeza de que este cinema não existiria sem embasamento industrial e comercial¹³⁴. Cacá Diegues também havia sido profético ao afirmar ainda na década de 1960 que “O cinema de idéias que nós propomos também se integrará na indústria”¹³⁵.

E foi realmente o que ocorreu. Os cinemanovistas combatiam o cinema industrial, mas viram que não conseguiriam produzir seus filmes sem esta base e sem a utilização de uma linguagem popular. Assim, na década de 1970, passaram a produzir filmes populares, com linguagens cinematográficas menos subliminares e mais próximas da realidade brasileira. Era preciso atingir o povo e o povo era o público. Jorge (2003, p.172) ressalta que a partir da década de 1970 o cinema popular foi reencampado pelos cineastas “nacionalistas” em novos termos e a partir de novas definições. O conceito de cinema popular aproxima-se então com o de cinema comercial. Dessa forma, a valorização de um cinema mais comercial no interior da Embrafilme era parte inalienável da nova fase nacional-popular cinematográfica dos anos 70 e 80, na medida em que muitas vezes se viu na conquista do público o caminho para se encontrar o povo (JORGE, 2003, p.173).

¹³⁴ JORGE, Marina. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. Disponível em < <https://www.researchgate.net/publication/273025611> >. Acesso em 15.11.2021

¹³⁵ Citado em AVELLAR, J. C. A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Edusp, 1995. p. 86-87.

Nelson Pereira dos Santos é um dos grandes exemplos de cineastas que popularizaram suas produções. Jorge (2003) ressalta que seu filme *A Estrada da Vida*, lançado em 1981 e classificado por parte da imprensa como "sem sociologia", causou identificação imediata com o público:

A estrada da vida é, na minha opinião, o mais interessante dos seus filmes "sem sociologia" ou "descolonizados", como ele e a imprensa os definiram. A meu ver, **sua qualidade reside em grande parte na naturalidade e espontaneidade com as quais a dupla caipira Milionário e José Rico trabalha. Parece que assistimos a uma espécie de ensaio de teatro infantil ou a uma dupla de clowns, dado o esquematismo de algumas situações, das cenas não naturalistas e do emocionalismo banal e tranqüilo que a trajetória da dupla nos desperta.** Dessas características, que poderiam ser negativamente pueris nas mãos de um cineasta de mão pesada, Nelson Pereira tira a força de seu filme. Mas o nosso interesse aqui é pela identificação povo/público/mercado que atravessa todo o filme. Nelson Pereira dos Santos parece estar dizendo o tempo todo que o povo sabe e gosta do que é bom (no caso, a música de Milionário e José Rico), e que disso decorre o sucesso de mercado. **Durante todo o filme ele se esforça para mostrar: 1) que Milionário e José Rico são autênticos homens do povo; 2) que, por serem povo, sua arte é popular no sentido de traduzir a verdade do povo; 3) que, sendo popular enquanto verdade do povo, sua arte conquistará naturalmente o mercado, pois o povo gosta e consome aquilo com o que se identifica** (grifos nossos - JORGE, 2003, p.173).

Na década de 1970, houve uma fusão entre os conceitos de cinema popular e cinema massivo. Cinema popular na década de 1970 passa a ser então aquele que retrata o cotidiano e os problemas do povo brasileiro e que por isso, atrai um grande público às salas de cinema. O povo consegue se enxergar nas telas do cinema, se tornado público cativo e cada vez mais numeroso. Os anos 70 parecem resolver, mesmo que momentaneamente, a equação entre cinema nacional, industrial e popular. Mesmo ex-cinemanovistas como Nelson Pereira dos Santos encontraram

na simplificação da linguagem cinematográfica e na exploração de temas populares a fórmula correta para atrair público para os filmes.

Jorge (2003, p. 175) argumenta que a identificação da fórmula povo/público/mercado foi uma solução para dois dos principais problemas identificados no Cinema Novo nos anos 60: a falta de comunicação com o povo e os excessos “sociológicos”, que teriam feito o cinema nacional tratar manifestações como carnaval e futebol como alienação e domínio de classe. É o que diz Nelson Pereira dos Santos a respeito de *O amuleto de Ogum*:

Fazendo um filme que não só se baseie em valores populares, como que também os aceite e os assuma positivamente, o povo se reconhecerá no filme. E assim, os espectadores ao mesmo tempo poderão se afirmar culturalmente ao assistir o filme, e constituirão um público que sustentará economicamente a produção.¹³⁶

Embora parte da crítica especializada ainda continuasse com certo olhar presunçoso em relação aos filmes comerciais, a exemplo de Valério de Andrade, como veremos adiante, Ely de Azeredo é um crítico que parece ter compreendido na equação cinema popular/industrial/nacional o caminho para a consolidação do cinema brasileiro e para a diminuição da dependência do cinema estrangeiro. É o que ele ressalta no segundo parágrafo do texto:

os filmes mazzaropianos mantém a distância um bom número de produções de notórios colonizadores culturais, como os Estados Unidos, a Itália, a França ou de alienígenas menos ácidos, como suecos, japoneses, os espanhóis etc (AZEREDO, 1978, s/p).

Assim, *Jeca e seu Filho Preto* é lançado em um contexto favorável para o filme: um cenário em que finalmente cineastas e parte da crítica havia percebido que era difícil produzir cinema fora das bases industriais e que era preciso falar a linguagem do povo, pois o povo é o público. O filme mazzaropiano ora em análise se encaixa nessa situação já que aborda questões sociais como racismo, machismo,

¹³⁶ Citado em BERNARDET, J. C.; GOMES, P. E. S. (Orgs.). Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Cinema, v. 1) p. 18.

exploração trabalhista, sistema judiciário brasileiro e cotidiano do trabalhador rural de forma cômica, direta, melodramática. Jeca e seu filho preto é o exemplo ideal para o conceito de cinema popular adotado na década de 1970 e por isso, Azeredo, em sua crítica ressalta a importância de se estudar com mais profundidade a filmografia do ator. Azeredo destaca ainda o fato de que os filmes de Mazzaropi mantinham os espectadores brasileiros longe das produções estrangeiras, o que de fato ocorreu, já que na década de 1970 houve um aumento significativo de público para as produções nacionais.

Após destacar o sucesso comercial do filme nos três primeiros parágrafos e a necessidade da intelectualidade brasileira estudar o cinema de Mazzaropi com mais afinco, Azeredo passa a analisar aspectos inerentes ao roteiro e à linguagem cinematográfica do filme nos três parágrafos finais. O crítico afirma que Mazzaropi não deixa morrer a tradição da chanchada e que isso é importante pois o cinema nacional padece de uma crise de memória. Há elogios à direção do filme, à composição visual e à orientação do elenco.

Na parte final de sua crítica, Azeredo ressalta um ponto interessante sobre a filmografia mazzaropiana: o anacronismo, ou seja, os roteiros, personagens, ambientação e cenários de suas películas estão em dissonância com o cenário social brasileiro. De acordo com dados do IBGE¹³⁷, nas décadas de 1970 e 1980 o Brasil sofreu um intenso processo de êxodo rural. A mecanização da produção agrícola expulsou trabalhadores do campo que se deslocaram para as cidades em busca de oportunidades de trabalho. Assim, parcela dos cineastas brasileiros, a exemplo dos fazedores de cinema da Boca do Lixo, representavam em seus filmes problemas sociais urbanos, enquanto Mazzaropi, ao longo de quase 30 anos de produção, abordou questões inerentes à população que vivia no campo.

¹³⁷ IBGE. População rural e urbana. Disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18313-populacao-rural-e-urbana.html>> Acesso em 15.12.2021

É o que acontece em *Jeca e Seu Filho Preto*. Apesar de algumas cenas serem ambientadas no vilarejo, a maioria das sequências se passa na fazenda de Seu Cheiroso, onde também residem Zé e sua família. Ainda há muitos elementos que remetem ao campo, como por exemplo, a carroça, as fazendas, as vestimentas dos personagens, a religiosidade e a sociabilidade vicinal. Assim, os filmes produzidos pela PAM Filmes são em sua maioria ambientados no ambiente rural, com personagens que representam peões, colonos, empregados de grandes fazendas, meeiros e pequenos produtores de grãos. Por certo, o fato de Mazzaropi ser proprietário da Fazenda da Santa em Taubaté, onde estavam localizados os estúdios de sua produtora, praticamente obrigava o cineasta a incluir a temática do campo em seus filmes. Ao gravar nos próprios estúdios, ele economizava uma grande quantia com locações externas e assim assuntos urbanos se tornaram mais raros em sua filmografia, embora não inexistentes.

Chofer de Praça, *O Corintiano*, *o Puritano da Rua Augusta* e *o Vendedor de Linguíça* são os filmes da PAM ambientados em uma São Paulo movimentada, desenvolvimentista e acelerada. Os outros vinte filmes da produtora tem como cenário fazendas e cidades do interior com características rurais. No entanto, é justamente o anacronismo e a repetição performática de Mazzaropi, que parece ser o mesmo personagem em todos os filmes, que atrai o público às salas de cinema. Os seus espectadores esperam por mais uma atuação cômica do ator em um cenário rural e não se importam com atitudes ou ambientações que não estão de acordo com a época. Na verdade, ao nosso ver, os cenários rurais dos filmes de Mazzaropi provocam uma certa nostalgia em parte do seu público, formado, em grande parte, por aqueles que saíram do campo em busca de melhores condições de vida na cidade. Assim, as películas ativam memórias afetivas e fidelizam os espectadores que passam a ansiar por novas películas de Mazzaropi.

Ely de Azeredo foi um dos poucos críticos que reconheceu que o anacronismo e as performances cômicas reiteradas eram na verdade elementos de

sustentação e força dos filmes de Mazzaropi e não fraquezas como outros avaliadores de sua obra haviam apontado.

Esse anacronismo não impediu que Mazzaropi abordasse em Jeca e seu filho preto questões inerentes tanto à população rural quanto à urbana como o racismo, machismo, relações de exploração entre patrão e empregado e sistema judiciário brasileiro. É o que escreve Azeredo em seu parágrafo final:

Uma pitada de anti-racismo, alguns números musicais, sentimentalismo, a decantada sabedoria popular (Deus tarda mas não falha) e piadas fracas, às vezes temperadas com grão de malícia inofensiva, à moda dos antigos almanaques de farmácia (AZEREDO, 1968, s/p).

A crítica de Ely de Azeredo sobre Jeca e seu filho preto é mais benevolente do que a que o crítico escreveu sobre Meu Japão Brasileiro em 1965. Podemos afirmar que o contexto sociocultural do final da década de 1970 provocou uma mudança de visão no avaliador. A Boca do Lixo Paulista, movimento marcado por filmes extremamente populares e produzidos a baixos custos, despertou a atenção não só do público como também da crítica especializada. Cineastas e intelectuais também vislumbraram o fato de que não era possível angariar público para as salas de cinema fora de um esquema industrial e sem utilizar uma linguagem cinematográfica compreensível para o grande público, que não era frequentador de cineclubes e leitor de revistas especializadas da sétima arte.

Os cinemanovistas inclusive começaram a utilizar elementos da cultura popular em suas produções, a exemplo de A Estrada da Vida, de Nelson Pereira dos Santos. Na década de 70, há ainda o aumento da porcentagem do público nos filmes brasileiros. O contexto, portanto, era de euforia com o cinema popular e isso foi determinante na mudança da visão de alguns críticos sobre a obra de Mazzaropi.

Jean Claude Bernardet é outro crítico que discorre detalhadamente sobre o cinema mazzaropiano. Antes da análise do texto, algumas notas sobre Bernardet. O

professor, pesquisador, ator e crítico nasceu em 1936 em Charleroi, na Bélgica e mudou-se para São Paulo aos 13 anos. Foi um dos criadores do curso de cinema da UnB, em Brasília, e deu aulas de História do Cinema Brasileiro na Universidade de São Paulo, até se aposentar em 2004.¹³⁸

Bernardet é um grande defensor da investigação e análise de produtos culturais brasileiros. Marcou posição ao entender que uma das razões de ser da crítica é o diálogo com a criação e a produção do filme. E essa interação só pode acontecer se a análise da obra estivesse voltada para o que se faz no país. Assim, escrever sobre os trabalhos de diretores estrangeiros era inútil para Bernardet:

No início, quando comecei a escrever, escrevia dentro de uma certa tradição. Ou seja, o crítico avalia, analisa, julga, compara etc. Logo percebi que esse não deveria ser o trabalho do crítico mais ativo. A data em que essa ruptura ficou evidente para mim foi março de 1961, quando escrevi a crítica sobre *A doce vida*, de Federico Fellini, que teve uma enorme repercussão. Fui depois convidado para dar palestras sobre o método crítico, que eu não tinha a menor ideia de qual era. Aí me veio algo claro. O único leitor que me importava era o Fellini. E o que eu tinha escrito jamais chegaria até ele. Naquele momento entendi que um dos trabalhos da crítica era o diálogo com a produção e a criação. Para isso, eu precisava trabalhar com filmes e assuntos brasileiros porque era a única possibilidade de haver diálogo. Ingmar Bergman, Fellini, Michelangelo Antonioni nunca me leriam e não haveria interação. Concebi a crítica como interação, e não apenas como análise e avaliação, depois de assistir a *A doce vida* (BERNARDET, 2014, s/p).

Talvez por ter escolhido as produções brasileiras como foco de suas análises e por ter se dedicado a elas com zelo e persistência, Jean Claude Bernardet é considerado por muitos cineastas como um dos principais críticos da historiografia do cinema nacional. O cineasta Eduardo Escorel (2011) ressalta que as ideias de Jean Claude se tornaram, acima de quaisquer outras, as de maior interesse para quem faz, estuda ou se interessa por cinema no Brasil: "Não há prêmio maior do que

¹³⁸ Entrevista a Alvaro Machado do UOL cinema em 2005. Consultado em 15 de janeiro de 2022. Arquivado do original em 19 de abril de 2008

ter um filme comentado por ele, e as feridas provocadas por suas restrições ou desinteresse dificilmente cicatrizam” (ESCOREL, 2011, s/p).

Ele ressalta que demorou a se recuperar da crítica escrita por Bernardet em 1976, sobre o filme *Lição de amor*, de sua autoria:

Mais do que os prêmios, a recepção crítica favorável, e o relativo sucesso comercial, além da reação de Paulo Emílio, a de Jean-Claude era a que eu mais esperava. E diante do comentário implacável escrito por ele em página inteira do jornal *Opinião*, minha resposta foi fazer, em 1980, uma antítese de *Lição de amor* – o filme *Ato de violência* que, por ironia cruel, foi ignorado por Jean-Claude, além de ter sido um fracasso comercial retumbante (ESCOREL, 2011, s/p).

Escorel (2011) ressalta que como Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude veio a adotar o paradoxo como princípio crítico, deixando de lado certo sociologismo para se dedicar às questões de linguagem: "As ideias de Jean-Claude surgem da negação do senso comum, e a estratégia de sua argumentação é baseada no questionamento das convenções e das verdades tidas como absolutas" (ESCOREL, 2011, s/p).

Jean Claude é um dos nomes mais importantes da recepção crítica brasileira, por isso os cineastas anseiam por seus textos analíticos, pois ele é capaz de investigar um filme para além dos aspectos meramente referentes à linguagem cinematográfica. Ele considera os aspectos socioculturais do local onde o filme foi produzido com profundidade, para além de uma análise fílmica comum. Podemos conferir seu estilo diferenciado de escrita em sua crítica sobre *Jeca e Seu Filho Preto*. Em texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 1978, ele esmiuçou a película de Mazzaropi, identificando potencialidades e contradições:

Nem pornô, nem policial: Mazzaropi

Está aí o cinema de Mazzaropi atraindo multidões, as multidões que se identificam com os problemas colocados na tela: o trabalhador oprimido, as relações marido-mulher, pais e filhos, religião, etc. Jeca e seu filho preto, seu último lançamento, aborda o problema do racismo e o alia às diferenças sociais e culturais: mas esvazia a questão quando o racismo vira consanguinidade a impedir um casório. Mazzaropi fica assim: joga questões, tempera com humor, e o público ri até das impossibilidades de resolver qualquer coisa. Mas verdade seja dita, **é dele o cinema mais popular feito por aqui.**

Não é à toa que Mazzaropi tem sucesso. Mazzaropi só tem sucesso porque seus filmes abordam problemas concretos, reais, são vividos pelo imenso público que acorre a seus filmes. Não é só porque é carreteiro e tem um andar desengonçado. **É porque põe na tela vivências e dificuldades de seus espectadores, e se assim não fosse, não teria o sucesso que tem.** A temática de Mazza são problemas da terra, do camponês oprimido pelo latifundiário, dos intermediários entre o pequeno produtor agrícola e o mercado, das relações entre marido e mulher, pais e filhos, das religiões populares, etc. Há momentos claros e contundentes nos seus filmes. Mazza enfrenta delegados de polícia e fazendeiros. **Neste último filme, Jeca e seu filho preto, cuja o tema, como se sabe, é o racismo, ele declara, por exemplo, que o fazendeiro ganha no nosso trabalho e no aluguel de nossa casa. E o público do Art Palácio reage fortemente às afirmações desse teor.**

Essa temática possibilita uma projeção do público sobre os filmes. O tratamento cômico e o jeito desengonçado de Jeca permite que o público, ao mesmo tempo que identifica seus problemas na tela, ria deles e se libere de uma certa tensão. Possibilita que o público ria até das suas impossibilidades de resolver os problemas colocados pelos filmes. E justamente este, me parece ser o ponto central da dramaturgia de Mazza e de seu sucesso: **possibilitar a identificação dos problemas e esvaziar qualquer atitude crítica diante deles.** Desse ponto de vista, Jeca e seu filho preto, como muitos outros filmes dele, é exemplar e tem até um valor didático, de tão esquemático que é.

O fazendeiro quer impedir o casamento entre sua filha e o filho preto do Jeca. O problema do racismo está claramente vinculado no filme à uma relação entre classes sociais. Muitos diálogos ligam as dificuldades do preto na sociedade à pobreza, à falta de acesso à cultura. O problema é real e não é mal colocado, mas já distorcido pelo fato do racismo ser atribuído a um vilão - o mau fazendeiro - sendo que os outros personagens brancos e ricos não se opõem ao casamento. O racismo aparece assim como um problema que não diz respeito ao conjunto da sociedade, mas apenas a um mau caráter. E para evitar qualquer dúvida, bota-se uma frase sonora na boca do promotor público: "Preconceito racial é uma torpeza". É um primeiro esvaziamento da temática.

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

Esse comportamento é característico de Mazza: levanta a lebre e, a seguir, esvazia tudo. Um objeto que aparece com frequência em diversos de seus filmes, talvez possa ser encarado como símbolo desse comportamento: a espingarda torta. A espingarda é uma expectativa de agressividade, de enfrentamento dos problemas, de resposta à altura da situação, de defesa dos interesses do camponês. Mas, por ser torta, ela também é uma negação de qualquer forma de ação. Um jogo entre identificação dos problemas e um convite à passividade. **O cinema de Mazzaropi é reacionário e conservador: dizer isso não é novidade; mas o que não se diz é que esse cinema só é eficiente no seu conservadorismo e só representa um nível de consciência a que adere seu público fiel, porque é baseado em problemas reais e vividos por esse público.**

As importantes discussões que se desenvolvem atualmente sobre o que seja cinema popular não podem ignorar os filmes de Mazza. Não porque sejam produtos comerciais de grande audiência, nem porque se pensaria em imitar a linguagem

desses filmes e enxertar neles mensagens não conservadoras, o que seria uma tolice. Mas porque esses filmes só têm um efeito alienante, na medida em que se comunicam com o público a partir de seus problemas, canalizando sua tensão dentro de uma sociedade de classe. Há muitas maneiras de abordar o cinema de Mazzaropi, mas desde já fica essa afirmação: o cinema de "Mazza" é um cinema político atuante.

(grifos nossos - BERNARDET, 1978, s/p).

Ao longo do texto, Bernardet ressalta que o grande segredo do sucesso comercial dos filmes de Mazzaropi é a identificação do público com as questões abordadas nas narrativas. Apontamos essa estratégia do cineasta ao investigarmos as categorias de filme e culturas vividas, quando verificamos que o cineasta incorpora nos roteiros aspectos eminentemente populares como por exemplo a paixão pelo Corinthians, um dos times com a torcida mais numerosa do Brasil e a exploração dos empregados rurais por grandes latifundiários. Este último exemplo também é destacado pelo crítico como um dos pontos de grande identificação dos espectadores com o filme. Eles reagem à cena, pois se reconhecem nela.

Bernardet escreve também que Mazzaropi incorpora temas políticos em seus filmes, entre eles o racismo. Sobre isso, o crítico faz uma reflexão interessante também feita por nós. Ao analisarmos a questão do racismo durante a investigação das categorias filme e culturas vividas, assim como o crítico, identificamos que Mazzaropi atribui comportamentos agressivamente preconceituosos aos vilões do filme: à Seu Cheiroso e ao rapaz que queria dançar com Laura na festa. Personagens como Laurindo, Dona Carolina, Laura e seu Pacheco são posicionados como não racistas e a todo momento declaram que preconceito racial é uma conduta ultrapassada e que Seu Cheiroso deveria mudar.

O personagem Zé, interpretado por Mazzaropi, é o típico exemplo do indivíduo que não se considera racista, mas a todo momento faz piadinhas "não maliciosas". Bernardet argumenta que o fato do racismo explícito estar canalizado nos antagonistas do filme esvazia as reflexões sobre o tema e, neste ponto,

discordamos do crítico. Acreditamos que mesmo que os comportamentos preconceituosos estejam concentrados nos vilões, o filme é capaz de gerar reflexões acerca do tema nos espectadores. Talvez as pitadas reacionárias conservadoras contidas nos diálogos do personagem Zé, como demonstramos durante a análise das categorias filme e culturas vividas, é o que garante a fidelidade do público para com a película e faz com que ele se atente para o problema do racismo.

Muitos espectadores, por certo, se identificaram com o personagem interpretado por Mazzaropi: um trabalhador rural que não deseja mal a ninguém, que ama a família e faz tudo o possível para defendê-la, mas que em diversas ocasiões faz piadinhas com a raça de outras pessoas com o intuito de divertimento e não para agredir ou em tom malicioso. Atualmente, sabemos que esse tipo de comportamento também é completamente condenável e que contribui para a disseminação do racismo, no entanto, será que se Mazzaropi não colocasse sua pitada de conservadorismo atrairia a mesma quantidade de espectadores às salas de cinema?

Creemos que não e o próprio Bernardet se atenta para esse fato ao afirmar que seria uma tolice enxertar nos filmes de Mazzaropi mensagens não conservadoras, pois grande parte da população brasileira era e ainda é conservadora e, por isso, se enxerga nos personagens do filme, principalmente nos interpretados pelo cineasta. Verificamos que Mazzaropi mescla em seus filmes elementos conservadores, com os quais parte do público se identifica, e mensagens políticas sutis, como o combate ao racismo.

Por meio desta sutileza, acreditamos que ele desperta ponderações nos espectadores. O público de Jeca e seu filho preto não quer se parecer com o personagem de Seu Cheiroso, que é vil, explorador, agressivo e racista, mas sim com os personagens de Zé, Laura, Antenor, Dona Carolina, Dona Bomba, Laurindo, que em vários momentos condenam práticas racistas. Mesmo Zé, que faz piadas consideradas acerca da raça de Antenor, ao longo da narrativa concorda com o casamento do filho com Laura, se dispondo inclusive a enfrentar a ira do patrão.

Assim, acreditamos que o tom politicamente incorreto de alguns trechos de Jeca e seu filho preto é o caminho para que ele aborde relevantes questões sociais da sociedade brasileira como o racismo, machismo e a exploração do trabalhador rural. O próprio Bernardet aponta que o cinema de Mazzaropi só é eficiente no seu conservadorismo e “só representa um nível de consciência a que adere seu público fiel, porque é baseado em problemas reais e vividos por esse público” (BERNARDET, 1978, s/p).

Outro ponto destacado por Bernardet em seu texto é o efeito alienante dos filmes de Mazzaropi. O crítico afirma que as películas possibilitam a identificação dos problemas por parte do público, mas esvaziam qualquer atitude crítica diante deles. Para Bernardet, a filmografia mazzaropiana equivale a uma espingarda torta já que a espingarda representa força, defesa, ação e agressividade mas, por não estar em seu estado natural, não há como promover nenhum tipo de ação. Para nós, esta é uma boa comparação e vai ao encontro do que apontamos no parágrafo anterior, ou seja, Mazzaropi trabalha questões sociais e políticas de forma sutil, ele aponta a arma, mas não atira.

Para nós, o fato de apontar a arma já é significativo e quer dizer algo, que no caso do filme em questão, é o preconceito racial praticado por grande parte da população brasileira. Mazzaropi não é conivente com essas ações e as denuncia através da performance do vilão, transmitindo para o público a mensagem de que esse comportamento não é mais aceito em sociedade. Como já destacamos aqui, o combate ao racismo é trabalhado por meio da protagonista Laura e pelo elenco de apoio, que há todo momento declaram frases como “os tempos mudaram”, “que Cheiroso precisa se atualizar”, “que hoje em dia já não há mais tanto preconceito” e que “é importante a igualdade entre as pessoas”.

Por isso, consideramos extremo afirmar que a filmografia é alienante e não é capaz de gerar reflexões em seu público. Ao longo de sua filmografia, Mazzaropi construiu personagens que não são conformistas como era o Jeca Tatu de Monteiro

Lobato, mas sim personagens que alteram seu status social por meio do “jeitinho brasileiro”, por algum evento vinculado à sorte ou mesmo organizando uma cooperativa agrícola, ou seja, o Jeca de Mazzaropi é diferente do Jeca acomodado de Lobato, ao qual ele presta homenagens, mas não copia.

Os personagens construídos pelo cineasta são astutos, apesar de matutos, e se utilizam de situações fantásticas ou absurdas para resolver seus problemas. Como exemplo temos Jeca Tatu (AMARAL, 1959), em que após ter sua casa queimada pelo latifundiário local, o protagonista se torna cabo eleitoral de um candidato a deputado federal de São Paulo, que é eleito e transforma Jeca no coronel da comunidade; Zé do Periquito (MAZZAROPI, 1960), em que o personagem Zenó faz fortuna fazendo previsões futurísticas para os moradores de um vilarejo; As Aventuras de Pedro Malazartes (MAZZAROPI, 1960) em que o protagonista ganha dinheiro enganando as pessoas com a venda de produtos mágicos ou ainda em Meu Japão Brasileiro (LAURELLI, 1965), em que Fofuca conclama os agricultores a formalizarem uma cooperativa para lutarem contra os desmandos de um grande latifundiário.

Temos, portanto, que os personagens mazzaropianos não sucubem frente aos problemas mas encontram formas baseadas no jeitinho brasileiro e em soluções fáceis para resolvê-los. Talvez esse seja mais um fator de identificação do público com os protagonistas de Mazzaropi. Ao contrário do que alegou Bernardet, eles não apresentam uma postura passiva frente às adversidades, mas tentam resolvê-las na picardia, no cômico, no “jeitinho”, uma característica marcante do povo brasileiro, apesar de toda diversidade cultural existente em nosso país.

Para Motta e Alcadipani (1999, p.6), o jeitinho é o típico processo por meio do qual alguém atinge um dado objetivo a despeito de determinações contrárias (leis, ordens, regras etc). Ele é usado para “driblar” determinações que, se fossem levadas em conta, impossibilitariam a realização da ação pretendida pela pessoa que o solicita, valorizando, assim, o pessoal em detrimento do universal.

Segundo Gomes, Moraes e Helal (2015) uma das características desse comportamento é o modo educado, cordial, com o qual ele é pedido, posto em prática. De acordo com Motta e Alcadipani (1999, p. 9), a humildade, simpatia e cordialidade são necessárias na hora de se conseguir o jeitinho: “Para consegui-lo, o pretendente deve ser simpático, humilde e mostrar como a aplicação da determinação seria injusta para o seu caso”.

Barlach (2013) ressalta que entre outras características, o jeitinho brasileiro encontra uma solução para aquilo que não tem solução, não sendo as leis, normas e a própria constituição nacional barreiras definitivas e irrevogáveis para o comportamento. Barbosa (2005, p.28) defende que o que há de comum entre todos os brasileiros é o elemento adaptativo, que permeia a identidade social brasileira, se comparado o Brasil com outros países.

As referências supramencionadas parecem traduzir o comportamento dos personagens interpretados por Mazzaropi. Em Jeca e Seu Filho Preto, por exemplo, para que o namoro entre Laura e Antenor acontecesse, Zé sugere ao filho que finja para Seu Cheiroso que ele não se relaciona com a filha dele. Antenor acata a sugestão e vai até a casa de Seu Cheiroso e educadamente pede desculpas ao patrão por querer se relacionar com sua filha e diz que não chegaria mais perto dela, que permanecerão apenas amigos. A estratégia funciona e acalma o vilão por alguns períodos. A situação foi resolvida cordialmente no “jeitinho”.

Em relação à crítica de Bernardet, discordamos em relação aos esvaziamentos propostos por ele, pois acreditamos que mesmo que o problema do racismo seja concentrado no vilão da história, o fato de abordar a questão ao longo de toda a narrativa auxilia na reflexão por parte dos espectadores. Também não consideramos que há inação por parte dos personagens criados pelo cineasta na resolução dos problemas, pelo contrário, eles são solucionados por meio do jeitinho brasileiro.

Feitas essas ressalvas, é relevante destacar que Bernardet identifica um fator para o sucesso comercial dos filmes de Mazzaropi: a abordagem de problemas inerentes ao povo brasileiro nos roteiros, o que gera identificação, e a forma de resolver esses obstáculos. Acrescentaríamos ao texto do crítico que outro fator de sucesso é a identificação dos espectadores com a forma de resolver os problemas, por meio do famoso jeitinho brasileiro.

Bernardet, em seu texto, ressalta ainda que as importantes discussões sobre o que seja cinema popular não podem ignorar os filmes de Mazzaropi e que o cinema dele é o mais popular produzido durante a década de 1970. Assim como Ely de Azeredo, o crítico ora em análise posiciona o cinema mazzaropiano dentro do conceito de cinema popular adotado na década de 1970, em que a concepção do termo passa a significar uma linguagem cinematográfica capaz de abordar temas sociais sensíveis a grande parte da população brasileira, de forma simples, atraindo um público considerável às salas de exibição. Tanto Azeredo quanto Bernardet ressaltam a importância de se olhar com mais atenção as produções de Mazzaropi.

A próxima crítica que analisaremos é “Conversando com a plateia”, escrita pelo crítico Flávio R. Tambellini para o Jornal do Brasil. Tambellini, nascido em Batatais, São Paulo, em 1925, é um atuante cineasta, roteirista, produtor e crítico de cinema. Trabalhou como crítico em diversos periódicos dos Diários Associados e no Jornal do Brasil. Foi membro das Comissões Estadual e Municipal de Cinema de São Paulo, presidente do Instituto Nacional do Cinema e criador da Revista Filme e Cultura, uma das publicações sobre cinema mais importantes do Brasil.

Seu fazer cinematográfico tem influência do expressionismo alemão e dos filmes de detetive americanos das décadas de 1940 e 1950. Constitui-se de adaptações de obras de escritores brasileiros contemporâneos, como Nelson Rodrigues, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Tais autores têm em comum a exposição intimista das relações humanas em conflitos morais e/ou amorosos. Para abordar a subjetividade das personagens, além de escrever os roteiros, compõe as

trilhas sonoras com os maestros Luís Eça e Moacir Santos.¹³⁹ Passemos a análise de seu texto sobre Jeca e seu filho preto:

Mazzaropi é um dos cômicos brasileiros de maior penetração junto às camadas populares. Ano após ano vem produzindo e interpretando filmes que apresentam o maior sucesso de bilheteria. Seu público é fidelíssimo e ri ao menor gesto do Jeca. Não importa quão maniqueístas sejam suas histórias ou esquematizados seus personagens. O que interessa é o diálogo público/protagonista. Ele conversa com quem está na plateia e transmite ao espectador uma cumplicidade que prende a atenção. Enquanto o cinema brasileiro discute tanto a conquista do mercado e a necessidade de produções independentes, para Mazzaropi isso deixou de ser problema.

Seria muito simples considerar Jeca e seu filho preto um filme ruim. Ele realmente não preenche determinados padrões que o consenso considera bom. Contudo, gostaria de manifestar publicamente minha impotência em lidar com verdades absolutas. Assisti ao filme, sem olhar para o relógio de cinco em cinco minutos, o que me acontece frequentemente quando certos embustes culturais são projetados na tela.

A história do filme é exatamente a da sinopse. Jeca é alvo de curiosidades por ter um filho preto e outro branco, e o namoro do primeiro com a filha do fazendeiro, seu patrão, faz com que sua família seja vítima de perseguições.

A produção é caprichada e a direção inexistente, pois o importante no filme é a presença de Mazzaropi.

Enfim, que me perdoe a intelligenzia, mas depois de ter me divertido com o humor sofisticado e dinâmico de *Gene Wilder* e *Marty Feldman* em *O Maior Amante do Mundo* e a *Mais Louca de Todas as Aventuras de Beau Geste* chegou a vez do mesmo acontecer com o desengonçado caipira Mazzaropi (TAMBELLINI, 1978, s/p)

A crítica de Tambellini reforça a nossa constatação de que a crítica especializada havia se rendido ao cinema popular e massivo no Brasil. Um dos

¹³⁹ FLÁVIO Tambellini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13991/flavio-tambellini>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

motivos está no sucesso de bilheteria que filmes como os de Mazzaropi e das produções vinculadas ao Cinema da Boca paulista haviam conquistado. Os críticos perceberam também que esses dois fenômenos cinematográficos foram exemplos na historiografia nacional no quesito produção independente e conquista de mercado.

Tanto o cinema da Boca Paulista como o cinema mazzaropiano abordavam questões inerentes à grande parcela da população brasileira desfavorecida economicamente, que ocupava sub empregos nas grandes metrópoles ou eram explorados como trabalhadores rurais em grandes latifúndios. Assim, esses filmes geravam identificação com os espectadores, que compareciam às salas de exibição para se enxergarem na tela.

Nas décadas de 1950 e 1960, vários críticos argumentam que os filmes de Mazzaropi eram direcionados para uma plateia menos exigente. Ao analisar *Meu Japão Brasileiro* em 1965, Alex Viany escreve “mas é necessário constatar que, atendendo ao gosto popularesco de uma massa de espectadores menos sofisticados, Mazzaropi vem cumprindo com seriedade a missão que se impõe” (VIANY, 1965, p.13). Sobre este mesmo filme, Fontoura e Rocha escrevem que “*Meu Japão Brasileiro* agradará facilmente ao espectador menos exigente e pelo menos não é pior que os congêneres alemães e americanos” (FONTOURA, ROCHA, 1965, p. 6). A crítica especializada, por possuir formação acadêmica, contato com cinematografias estrangeiras e participar de eventos relacionados ao cinema, se posiciona acima dos espectadores que são trabalhadores, pertencentes às baixas camadas sociais, os julgando como incapazes de analisar um filme e que por isso, se divertem com filmes como os produzidos por Mazzaropi, que são baseados em uma narrativa linear, de fácil compreensão.

No entanto, no texto de Tambellini, é possível verificar uma notória mudança de visão por parte da crítica em relação a filmografia de Mazzaropi. Se antes, críticos escreviam que seus filmes eram direcionados para um público menos

exigente, na década de 1970, a crítica sai do seu patamar de superioridade e se junta ao público. É o que fez Tambellini ao escrever:

Enfim, que me perdoe a intelligenzia, mas depois de ter me divertido com o humor sofisticado e dinâmico de *Gene Wilder* e *Marty Feldman* em *O Maior Amante do Mundo* e a *Mais Louca de Todas as Aventuras de Beau Geste* chegou a vez do mesmo acontecer com o desengonçado caipira Mazzaropi (TAMBELLINI, 1978, s/p).

O crítico diz não concordar com verdades absolutas transmitindo a mensagem de que julgar os filmes de Mazzaropi como simplórios, com roteiros ruins e repetitivos era praticamente uma obrigação da crítica. Ele então faz diferente e declara ter gostado do filme pois não precisou consultar o relógio com frequência para conferir se a sessão estava acabando.

Além de destacar a identificação do público com o filme, como também fazem Azeredo e Bernardet, Tambellini aponta que os espectadores procuram os filmes de Mazzaropi por causa da sua performance cômica: “Seu público é fidelíssimo e ri ao menor gesto do Jeca... A produção é caprichada e a direção inexistente, pois o importante no filme é a presença de Mazzaropi (TAMBELLINI, 1978, s/p). A comicidade do cineasta sempre foi a característica marcante de sua filmografia, como apontaram críticos no início da década de 1950, no encantamento inicial com sua figura quando estreou *Sai da Frente* em 1951 pela Companhia Vera Cruz. Na ocasião, Francisco de Almeida Salles (1952) faz elogios diretos à Mazzaropi, afirmando que suas qualidades cômicas são indiscutíveis e que sua estreia no cinema foi exitosa. Em 1952, o jornal *Correio Paulistano* atribui à Mazzaropi o adjetivo de impagável e classifica *Sai da Frente* como hilariante, com ritmo intenso do início ao fim e possuidor de altas doses de comicidade.

A performance cômica sempre acompanhou Mazzaropi em seus quase 30 anos de carreira e como colocou Tambellini, ela também foi um fator decisivo na atração de público para seus filmes, que mantiveram um alto índice de bilheteria ao longo dos anos, ou seja, ao contrário dos críticos, o público não enjoava dos filmes

do cineasta. Exemplo disso é que seu último filme *Jeca e a Égua Milagrosa*, lançado em 1980, um ano antes de sua morte, atraiu 1.564.196 espectadores às salas de cinema. A repetição da performance mazzaropiana nos filmes que ele interpretou foi um fator determinante em seu sucesso e embora a crítica a elogiasse quando ele estreou no cinema no início na década de 1950, essa performance e os roteiros melodramáticos do cineasta foram duramente criticados ao longo da década de 1960. Na década de 1970, no entanto, há um retorno ao encantamento com Mazzaropi por parte dos críticos devido ao contexto do cinema nacional da época em que os filmes populares passaram a atrair a atenção dos brasileiros para os filmes nacionais. Podemos afirmar assim que essa alteração dos críticos em relação ao cineasta se deve a euforia com o cinema popular que o Brasil viveu na década de 70. Consideramos que a crítica de Tambellini é fruto desse contexto.

Valério de Andrade, autor da última crítica que compõe o *corpus* desta análise, destoa dos posicionamentos adotados por Azeredo, Bernardet e Tambellini e taxa o cinema de Mazzaropi como repetitivo e desatualizado:

Há anos e anos, filme após o filme, Mazzaropi **vem se repetindo sem se renovar**. O sucesso de bilheteria de seu cinema caipira, escudado na figura desajeitado do Jeca que tomou emprestado à Monteiro Lobato, e esqueceu de devolver, tem assegurado uma singular tranquilidade no nosso tumultuado meio de campo cinematográfico. A não ser a introdução do colorido, adotado nos últimos anos, os filmes de Mazzaropi **não revelam qualquer, por menor que seja, progresso cinematográfico**. O fato de cultivar um cinema **ingênuo, censura livre**, não impede a existência de uma produção mais cuidada ou de um elenco menos inexpressivo. Apesar do faturamento bilionário de suas fitas, Mazzaropi, adotando a sagacidade caipira do seu personagem, recusa-se terminantemente a **eleva o padrão técnico artístico**. Habitualmente, pelo título já se conhece a trama humorística das aventuras de Mazzaropi. O público entra no cinema sabendo que o Jeca, casado com uma branca, teve, não se sabe bem como, um filho preto. Também não será difícil deduzir que o rapaz se apaixonará por uma moça branca e rica. A partir deste conflito racista, tratado caricaturalmente por Mazzaropi, é fácil imaginar as peripécias travadas entre o caipira vivaldino e o fazendeiro autoritário. Apesar do primarismo de seu cinema, é

inegável que, ainda hoje, o **tipo método popularizado por Mazzaroppi tem trânsito livre, não só junto a gurizada, mas também em relação a plateias menos exigentes.** (ANDRADE, 1978, s/p - grifos nossos)¹⁴⁰

Ao contrário dos outros três críticos aqui estudados, Valério de Andrade não enxerga méritos nas performances mazzaropianas e ainda afirma que o cineasta não contribui para o progresso cinematográfico brasileiro. Andrade é um crítico apreciador dos circuitos de cinema alternativos e que condena veementemente as produções cinematográficas industriais. Em seus textos, ele frequentemente atribui ao público a culpa pelo sucesso dos filmes comerciais. Em publicação de 2011, ao analisar a franquia de filmes Velozes e Furiosos, Andrade é enfático ao criticar os espectadores, afirmando que eles mantêm o esquema de filmes alienantes, como os de ação:

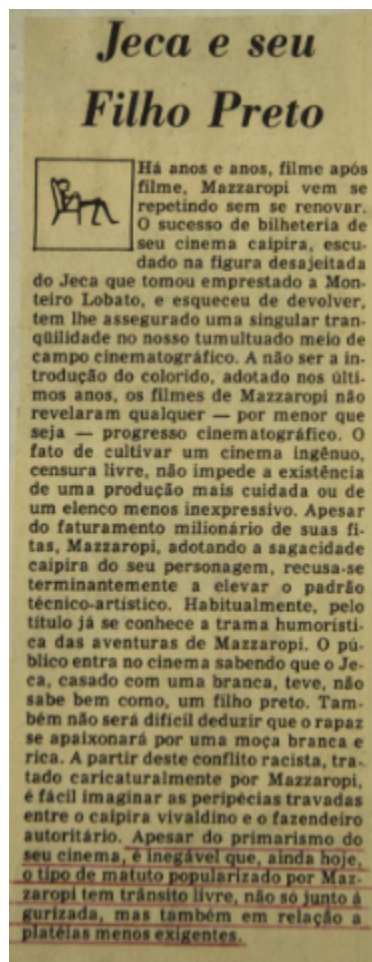
A maior culpa, porém, é do próprio público. Se não tivesse havido substancial lucro na bilheteria, “Velozes e Furiosos” não teria chegado à quinta continuação e os sub-produtores americanos não teriam investido nele 125 milhões de dólares. Dizia-se que a platéia americana era infantilizada, mas, pelo visto, a faixa etária mental da nossa é igual à de lá, a julgar pela aceitabilidade popular no Brasil de subfilmes como este inqualificável “Velozes e Furiosos 5” (ANDRADE, 2011, s/p).

Atribuir ao público a culpa pelo sucesso dos filmes comerciais foi o que fez Andrade trinta anos antes da crítica de Velozes e Furiosos, ao analisar Jeca e seu Filho Preto. No texto de 1978, o único ponto em que ele concorda com Azeredo, Bernardet e Tambellini é em relação à popularidade do cinema de Mazzaropi, que segundo ele “tem trânsito livre, não só junto a gurizada, mas também em relação a plateias menos exigentes” (ANDRADE, 1978, s/p). Assim, Andrade é um crítico que se posiciona acima das plateias dos filmes populares e parece não querer se misturar com elas.

¹⁴⁰ ANDRADE, Valério de. Amado pelo público, detestado pela crítica. Portal Funarte. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/>>. Acesso em 20.11.2019

O texto de Andrade é consideravelmente menor se compararmos com os escritos por Azeredo, Bernardet e Tambellini, o que passa a impressão de que ele realmente desprezava o trabalho de Mazzaropi. Inclusive o “bonequinho”, critério de avaliação dos filmes adotado pelo jornal O Globo, aparece sentado na cadeira do cinema com um comportamento corporal incomodado, simbolizando um espectador que acabou de assistir um filme enfadonho.

Figura 31 - Crítica de Valério de Andrade no Jornal O Globo: o bonequinho aparece sentado, entediado.



Fonte: Portal Funarte

A crítica de Andrade é breve, não tão aprofundada como as demais e não faz afagos ao cinema de Mazzaropi nem ressalta a relevância na pesquisa e estudo de

seu cinema como fizeram os demais críticos. Apesar de apontar falhas, relevantes profissionais como Azeredo, Bernardet e Tambellini também reconheceram competências no cinema mazzaropiano e identificaram as razões de seu sucesso comercial. Mesmo com esse reconhecimento tardio por parte da crítica das contribuições de Mazzaropi para o cinema brasileiro, alguns avaliadores, entre eles Valério de Andrade, continuaram ecoando discursos sobre o cineasta que foram fortes na década de 1960, quando o Cinema Novo era o movimento cinematográfico preponderante.

5.4 Costurando o Circuito de Cultura

Neste capítulo analisamos as categorias de produção, filme e culturas vividas para verificar se ou como elas influenciaram no contexto de leitura de Jeca e seu filho preto pela crítica especializada. Ao investigarmos a categoria de produção, observamos que a película aqui analisada foi lançada em um período de estabilidade da produtora de Mazzaropi, a PAM Filmes, que há mais de duas décadas vinha acumulando bons índices de bilheteria. Além disso, a década de 1970 foi um período extremamente profícuo para o cinema popular brasileiro: as produções da Boca de Lixo Paulista se tornaram um fenômeno junto ao público, o que despertou a atenção dos críticos.

Eles tiveram que reformular suas convicções sobre cinema popular e aceitar que não era possível praticar cinema no Brasil fora das bases industriais e sem falar a linguagem do povo. A filmografia mazzaropiana estava em consonância com as propostas do Cinema da Boca, já que abordava temas sociais sensíveis e relevantes de forma cômica, leve e direta, sem rodeios. Assim, consideramos que dois fatores contribuíram para uma mudança de posicionamento de parte da crítica especializada em relação à filmografia mazzaropiana: o fato do cineasta continuar obtendo altos índices de bilheteria mesmo depois de 20 anos interpretando personagens repetitivos, como classificavam alguns críticos, e a euforia do público com o cinema

popular, impulsionada pelas produções da Boca de Lixo Paulista. O contexto histórico do cinema nacional, naquele momento, era favorável à Mazzaropi e isso não passou despercebido pela crítica.

Durante a análise das categorias de filme e culturas vividas, constatamos que Mazzaropi aborda importantes temas sociais inerentes à sociedade brasileira para além do racismo, como o machismo, a influência de outras culturas no cotidiano do brasileiro, a exploração do trabalhador rural e até mesmo a teatralidade e a falta de laicidade do sistema judiciário de nosso país.

A abordagem destes aspectos no filme despertou a atenção de críticos como Ely de Azeredo, Jean Claude Bernardet e Flávio Tambellini, que perceberam tons políticos no cinema de Mazzaropi, embora apontassem também pitadas de conservadorismo no roteiro de Jeca e seu Filho Preto.

Mas, mesmo com as ressalvas feitas pelos avaliadores, apuramos que houve uma mudança de visão em relação a obra mazzaropiana. Se na década de 1960, principalmente devido à influência do Cinema Novo, os filmes eram taxados de repetitivos, pobres, voltados para plateias menos exigentes, impregnados por uma linguagem cinematográfica simples, na década de 1970, os críticos alteraram seus posicionamentos. Um exemplo claro desta mudança é verificável com Ely de Azeredo, que na década de 1960, escreve um texto de dois parágrafos com tons de prepotência sobre Meu Japão Brasileiro e na década de 1970, desenvolve uma escrita aprofundada com seis longos e detalhados parágrafos, ou seja, nesta década, os críticos passam a prestar verdadeiramente atenção no que fazia Mazzaropi, o que resultou em textos mais extensos, minuciosos e que apontaram aspectos para além da técnica cinematográfica.

Os textos aqui analisados, com exceção do escrito por Valério de Andrade, que não se curvou à possibilidade de uma análise mais detalhada sobre os filmes de Mazzaropi e refletiu o mantra de que seus filmes eram voltados para plateias menos exigentes, contribuíram para que crítica especializada e mesmo acadêmicos

passassem a pesquisar a obra de Mazzaropi com novos olhares. Ressaltamos que o início do reconhecimento da importância de sua obra foi tardio e impulsionado pelo contexto histórico e sociocultural da época, pois caso não houvesse o fenômeno da Boca de Lixo Paulista e admissão e a notoriedade dos filmes populares por parte da crítica na década de 1970, é possível que a filmografia mazzaropiana ainda fosse vista de forma estereotipada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vários momentos da minha vida encontrei pessoas, das mais variadas idades e condições sociais, que me perguntavam “Você conhece Mazzaropi?”. Diante da minha negativa, elas respondiam “Você precisa conhecer, ele é engraçado demais”. Já tive esse diálogo com meu pai, sogro, colegas de trabalho, amigos de meus avós, enfim, com pessoas que não se conheciam, mas que sem saber, formavam uma comunidade de admiradores do cineasta.

Certo dia, quando era estudante de jornalismo, em um fim de semana procurando por opções de programação nas centenas de canais da TV por assinatura, encontrei o filme Tapete Vermelho, filme brasileiro lançado em 2006, com direção de Luiz Alberto Pereira e protagonizado por Matheus Nachtergaele, que conta a história de Quinzinho, um produtor rural que mora em um pequeno sítio do interior de São Paulo e que tem a missão de levar o seu filho Neco para assistir no cinema a um filme de Mazzaropi. O roteiro traz a odisseia do personagem principal em encontrar um local que ainda exibisse um filme do cineasta.

Enxerguei nos personagens Quinzinho e Neco um pouco das pessoas com quem havia conversado ao longo da minha própria história: os apaixonados por Mazzaropi.

A admiração dessas pessoas pela filmografia mazzaropiana me instigou e passei a pesquisar mais sobre esse realizador. Assim, descobri que ele é considerado um campeão de bilheterias por ter levado mais de 200 milhões de espectadores às salas de cinema entre as décadas de 1950 e 1980, período em que produziu, roteirizou, dirigiu e protagonizou 32 filmes que retratam em sua maioria o cotidiano e as dificuldades dos pequenos produtores e trabalhadores do campo ou daqueles que migraram da zona rural para as grandes metrópoles.

No entanto, mesmo com o sucesso comercial e de público, Mazzaropi não obteve o mesmo êxito junto à crítica especializada brasileira. Sua obra foi considerada por uma parcela considerável de críticos como carente de técnica e de roteiro, simplista, repetitiva, imutável e enfadonha.

Assim, notei que havia um desencontro entre a recepção das obras do cineasta junto ao público e a crítica. A minha admissão no Programa de Pós Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás foi a oportunidade para investigar a vida e a obra de Amácio Mazzaropi, com o viés na recepção crítica especializada.

Esta pesquisa objetivou, portanto, compreender a recepção cinematográfica da obra mazzaropiana por parte da crítica especializada brasileira. Para guiar nossa investigação, nos baseamos na seguinte questão problema: Por que Mazzaropi, mesmo obtendo sucesso comercial e de público com seus filmes, não obteve a mesma receptividade da crítica?

Para atingirmos o objetivo proposto, era preciso ir além da análise fílmica ou da investigação dos textos críticos publicados na imprensa da época, sendo necessário relacionar a observação dos filmes de Mazzaropi e dos textos críticos sobre eles com o contexto sociocultural e histórico em que foram produzidos e escritos.

Desse modo, nos vinculamos epistemologicamente às abordagens dos Estudos Culturais e das Performances Culturais e adotamos o Circuito de cultura de Richard Johnson (2014) como percurso teórico metodológico para realizar a pesquisa. Isso possibilitou irmos além das obras em si, permitindo que analisássemos os fenômenos culturais dentro de uma abordagem social e histórica. Foi possível então compreender a arte mazzaropiana em seu contexto de produção e a partir de uma leitura histórica do cinema brasileiro.

Para compreendermos a produção mazzaropiana no contexto sociocultural brasileiro entre as décadas de 1950 e 1980, analisamos, dentro do Circuito de

cultura, um longa metragem por decênio. O *corpus* da pesquisa foi composto por três realizações cinematográficas de Mazzaropi: Sai da Frente, Meu Japão Brasileiro e Jeca e seu filho preto e por críticas especializadas sobre estas produções publicadas na imprensa da época.

Com isso, foi possível traçar um panorama sobre a carreira do cineasta, permitindo a realização de uma pesquisa aprofundada sobre cada filme e seus contextos de produção, leitura e vivências. Esse recorte representou um esforço para tentarmos investigar as quatro categorias do Circuito de cultura em cada uma das obras que compõem o *corpus* dentro do modelo teórico metodológico aqui escolhido.

A apropriação do Circuito de cultura em nossa pesquisa possibilitou a percepção de diversos aspectos sociais e políticos que o cineasta, de forma sutil, explorou em sua filmografia, principalmente a partir de 1959 quando inaugura sua produtora, a Produções Amácio Mazzaropi, e passa a acumular as funções de ator, diretor, roteirista, produtor e empresário. Foi também o Circuito de cultura que nos permitiu conhecer mais detalhadamente a recepção crítica das obras mazzaropianas e compreender como o contexto sociocultural e histórico em que elas foram publicadas influenciou na escrita dos textos.

Na década de 1950, por exemplo, verificamos que havia um grande entusiasmo por parte da intelectualidade brasileira com a produção cultural estrangeira, principalmente a norte-americana e a de países europeus como a França e a Itália. Assim, a crença majoritária era a de que, para que houvesse a consolidação do cinema brasileiro, era preciso espelhar-se nas produções internacionais e também em uma cadeia produtiva de cinema. O Brasil vivia uma euforia desenvolvimentista sustentada pelo governo de Getúlio Vargas, que almejava alcançar autonomia política e econômica através do desenvolvimento nacional baseado em um Estado forte, centralizador e industrializado. A década de 1950 é caracterizada, portanto, pelo ideal desenvolvimentista centrado na industrialização.

Esse fator pode explicar a existência de grandes companhias de cinema como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Maristela e Multifilmes sustentadas por empresários de diversos segmentos e que enxergavam na industrialização da cultura uma forma de obter prestígio político e também de se conectarem com as práticas culturais dos países desenvolvidos. O contexto de produção de "Sai da Frente", nosso primeiro objeto de análise, envolve o esforço pela consolidação de grandes estúdios no Brasil, a profissionalização da cadeia cinematográfica, a busca da burguesia por poder por meio do fomento artístico e também o desenvolvimento econômico da cidade de São Paulo.

Verificamos que esse contexto influenciou a recepção crítica do filme Sai da Frente já que nos textos analisados verificamos que os críticos cobravam dos realizadores de cinema um padrão técnico aos moldes dos praticados pelos estúdios hollywoodianos e europeus. O crítico Francisco de Almeida Salles, por exemplo, ao analisar esta produção cinematográfica ressalta o fato de Sai da Frente ser protagonizado por Mazzaropi, à época um comico em potencial, o comparando com os consagrados performers Charles Chaplin e Cantinflas, expressando seu desejo da existência no Brasil de um ator ao nível destes atores. Salles era um defensor do *star system* hollywoodiano, sistema baseado em uma cadeia industrializada de cinema e que traz filmes ancorados por grandes estrelas.

Desse modo, pela análise feita de Sai da Frente dentro do percurso teórico metodológico do Circuito de Cultura de Johnson (2014), observamos que os críticos do início da década de 1950 tomaram como referência as produções da cultura estrangeira, especialmente a estadunidense e europeia. Ao analisar uma película brasileira, esses profissionais tinham como referência os filmes e as manifestações culturais de países industrializados e por isso, uma investigação que considerasse os aspectos sociais, culturais e históricos do Brasil foi prejudicada, o que impossibilitou também maiores reflexões sobre o cinema brasileiro. Sobre isso, Bernardet (2009) declara que até o final da década de 1970, grande parte da crítica

nacional não se enxergava como pertencente ao contexto sociocultural do país, impondo aos filmes aqui realizados critérios técnicos utilizados para analisar as produções estadunidenses e europeias, o que resultava em textos abstratos sobre as produções nacionais. O filme *Sai da Frente* foi analisado, portanto, por críticos que estavam em diálogo com o contexto histórico e social do país, marcado na década de 1950 pelo ideal desenvolvimentista e industrial, e também inspirados pela cultura cinematográfica praticada principalmente nos Estados Unidos.

Para analisarmos a crítica cinematográfica das obras mazzaropianas durante a década de 1960, elegemos o filme *Meu Japão Brasileiro* e novamente constatamos que os textos sobre o filme são um reflexo do momento social, histórico e cultural que o Brasil, e principalmente o campo cinematográfico nacional, vivia. “*Meu Japão*” foi lançado em 1965 pela PAM Filmes, a produtora de Mazzaropi que surgiu no contexto de decadência dos grandes estúdios. A empresa do cineasta estava, portanto, na contramão do conceito de cinema que passa a ser defendido por grande parte da intelectualidade brasileira devido à efervescência do Cinema Novo, que primava pela prática cinematográfica artesanal, longe dos grandes estúdios. Para os cineastas vinculados ao movimento e para grande parte da crítica, o cinema brasileiro deveria ser representado por filmes que explorassem questões sociais e políticas do país de maneira crítica, sem a verve cômica. Os filmes desta década passam a abordar, de forma explícita, os problemas enfrentados pelo proletariado urbano e rural: fome, violência, alienação religiosa e exploração econômica.

Ao longo da pesquisa, verificamos que foi na década de 1960 que Mazzaropi recebeu as críticas mais duras e negativas em relação aos seus filmes, já que os críticos estavam entusiasmados com as ideias e práticas cinemanovistas. O fato de “*Meu Japão Brasileiro*” ter sido produzido dentro de uma escala industrial, por meio de um grande estúdio, que era a PAM Filmes, também foi considerado pela recepção especializada.

Ao investigarmos os contextos de filme e culturas vividas, apuramos que Mazzaropi, no filme aqui discutido, aborda temas sociais que poderiam ser facilmente tratados pelas produções do Cinema Novo: racismo antinipônico, machismo, exploração econômica de pequenos proprietários rurais e práticas coronelistas de ocupação de cargos públicos. Estes são temas inerentes ao povo e que foram abordados para chegar a um grande público por meio de estratégias do gênero melodramático. Assim, se levarmos em consideração alguns dos temas abordados por Mazzaropi, *Meu Japão Brasileiro* poderia ser considerado um filme de cinema popular assim como os filmes do Cinema Novo.

No entanto, devido ao fato do filme ter sido produzido por meio de uma escala industrial e sendo ancorado na comicidade de Mazzaropi, foi criticado pelos especialistas aqui analisados. O preconceito com o gênero melodramático, já usual na filmografia mazzaropiana, e o mergulho profundo no Cinema Novo impediu críticos como Antônio Carlos Fontoura, Glauber Rocha e Ely Azeredo a analisarem *Meu Japão Brasileiro* de forma pretensiosa, imparcial. Temos aqui novamente a referência do contexto na análise crítica da obra mazzaropiana. Talvez, com o distanciamento temporal, fosse possível elencar alguns pontos positivos na película, como o fato de que ela aborda questões sociais de forma direta, com uma linguagem que pode ser compreendida por grande parte da população brasileira.

A postura da crítica especializada em relação à filmografia mazzaropiana se altera na década de 1970, quando o movimento cinematográfico da Boca do Lixo Paulista desperta a atenção dos intelectuais, já que os filmes vinculados a este movimento se tornaram um fenômeno de bilheteria. Novamente, observamos a referência do contexto social, histórico e cultural na escrita e nas reflexões dos críticos. Nesta década, ocorre uma euforia com o cinema popular/massivo e desse modo, os filmes de Mazzaropi estavam em consonância com as propostas do Cinema da Boca, que abordava temas sociais sensíveis e relevantes de forma cômica, leve e direta, sem rodeios.

Assim, consideramos que dois fatores contribuíram para uma mudança de posicionamento de parte da crítica especializada em relação à filmografia mazzaropiana: o fato do cineasta continuar obtendo altos índices de bilheteria mesmo depois de 20 anos interpretando personagens repetitivos, como classificavam alguns críticos, e a euforia do público com o cinema popular, impulsionada pelas produções da Boca de Lixo Paulista. O contexto histórico do cinema nacional, naquele momento, era favorável à Mazzaropi e isso não foi despercebido pela crítica, que passou a fazer uma leitura mais aprofundada de sua obra, sem utilizar como parâmetros o cinema hollywoodiano e europeu. Além disso, o declínio do movimento do Cinema Novo fez com que a crítica percebesse que não era possível consolidar o cinema brasileiro sem a adesão do público. Embora fossem aclamados inclusive no exterior e junto à grande parte da crítica especializada, as produções cinemanovistas não obtiveram êxito em atrair um numeroso público às salas de cinema.

Desse modo, constatamos que a crítica especializada sobre as obras mazzaropianas é resultado do espaço e do tempo em que foram escritas. O contexto histórico, social e cultural de cada década foi referência para a percepção dos avaliadores. Na década de 1950, o culto ao sistema hollywoodiano prevalecia entre os intelectuais e o fato de *Sai da Frente* ter sido produzido pela Companhia Vera Cruz, que tinha como meta a reprodução dos padrões técnicos e estéticos norte-americanos, fez com que a crítica olhasse positivamente a estreia de Mazzaropi no cinema. Nesta década, Mazzaropi era a esperança de haver no Brasil o próprio Charles Chaplin.

Na década de 1960, o Cinema Novo ganha força por representar a possibilidade da consolidação de um estilo cinematográfico genuinamente brasileiro já que os cineastas procuram abordar em suas filmografias os problemas sociais que atingiam as parcelas menos favorecidas economicamente da sociedade. Com o engajamento dos cineastas em denunciar as mazelas do Brasil de forma séria, os

filmes de Mazzaropi passam a ser vistos pela crítica como descompromissados, repetitivos e desconectados com a realidade brasileira da época. É na década de 1960, como já ressaltamos, que a obra de Mazzaropi é duramente criticada.

Na década de 1970, surge o Cinema da Boca de Lixo Paulista e como ele, a valorização do cinema massivo/popular. É a partir daí que a obra mazzaropiana passa a ser valorizada pelos críticos, que começam a enxergar pontos positivos no jeito simples de fazer cinema do cineasta, que por meio do melodrama e da comicidade, conseguiu tratar de problemas sociais que atingem o Brasil como o preconceito racial, a exploração do trabalhador, o caos do processo de modernização das cidades brasileiras, o machismo, entre outros, mesmo que mantendo pautas conservadoras.

Podemos destacar então que a atividade crítica não se faz desvinculada dos valores dos sujeitos que a desenvolvem e nem do contexto social, histórico, político e cultural do país onde está situada. Embora a avaliação das obras cinematográficas prime pelo olhar estético, este olhar é referenciado por todo o contexto no qual os críticos estão inseridos. Eleger o Circuito de Cultura como percurso teórico metodológico para desenvolver essa pesquisa nos possibilitou situar a obra mazzaropiana dentro de uma conjuntura histórica, facilitando uma análise mais complexa dentro de uma perspectiva adensada.

Constatamos que as críticas são resultado de contextos de produção, leituras e culturas vividas, que são provenientes da vivência dos críticos em um espaço e tempo definido, por isso mesmo, variam com as mudanças pelas quais a própria sociedade brasileira passa. Sendo assim, a crítica não é um ato isolado realizado por um alguém que está sozinho escrevendo. Essa escrita é desenvolvida sob a referência dos aspectos contextuais à obra analisada.

O Circuito de cultura nos evidencia essa constatação de forma muito veemente. Ao analisarmos os contextos históricos e sociais em que as obras de Amácio Mazzaropi foram avaliadas pelos críticos, foi possível compreender mais

sobre esses textos e sobre as próprias intenções do cineasta em sua filmografia. Esse retorno aos textos que foram publicados na época em que os filmes de Mazzaropi foram lançados nos permitiu compreender a recepção crítica com evidências, apontando que a recepção crítica positiva ou negativa mantém diálogo com o espaço e o tempo onde se situam.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., Roberto e LAGE, Micheline Madureira. **História & cinema: performances e diálogos audiovisuais** *Karpa* 6 (2013):ln. pag. <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/abdala1.html>> Acesso em 15.07.2019

ABREU, Nuno cesar. **Anotações sobre Mazzaropi, o Jeca que não era Tatu.** Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/textos/225459>> Acesso em: 15.10.2019

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** – 5 ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

ALTMANN, Eliska. **Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos.** Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccrh/a/WM4sBLrzkk7G63cS434W8kg/?format=pdf&lang=pt.>> Acesso em 01.03.2022

ALVES, Ana Carla Farias; ALVES, Ana Karina da Silva. **As trajetórias e lutas do movimento feminista no brasil e o protagonismo social das mulheres.** Disponível em: <http://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos_completos/69-17225-08072013-161937.pdf>. Acesso em: 23.11.2021

ALVES, Eliseu; SILVA, Geraldo da Souza; MARRA, Renner. **Êxodo e sua contribuição à urbanização de 1950 a 2010.** Disponível em: <<https://www.alice.cnptia.embrapa.br/alice/bitstream/doc/910778/1/Exodoesuacontribuicao.pdf>> Acesso em: 15.04.2020

ALVES, P., ALVES, J. E. D., & Silva, D. B. do N. (2012). **Mulheres no Cinema Brasileiro.** Caderno Espaço Feminino, 24(2). Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/13661>> Acesso em: 22.03.2022

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme.** Disponível em <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf> Acesso em: 10.01.2020

ANDRADE JUNIOR, Lourival. **Os ciganos e os processos de exclusão**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 33, nº 66, p. 95-112- 2013.

ASSEN, Wagner Pavarine; SOGABE, Alexandre; ARCE, Rodrigo Vieira; GOMES, Natanael dos Santos. **Uma pistola para Djeca: a obra cinematográfica de Mazzaropi em aplicações interdisciplinares**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/rph/ANO21/61supl/088.pdf>> Acesso em: 10.02.2020

AVELLAR, J.C. **Arte da crítica, crítica da arte**. Nossa América: revista do Memorial da América Latina, São Paulo, n. 1, p. 42-46, 1996.

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica : teoria e estudos de casos**. - Salvador : EDUFBA, 2013.

BARBOSA, Halison Silva. **Embrafilme: de suporte repressivo do governo militar a incentivo necessário ao cinema nacional**. Disponível em: <<http://snh2013.anpuh.org/resources/pe/anais/caravana/01/13.BARBOSA,%20Halison%20Silva..pdf>> Acesso em: 10.01.2020

BARLACH, Lisete. O jeitinho brasileiro: traço da identidade nacional?. **Revista Gestão & Políticas Públicas**, v. 3, n. 2, p. 228-245, 2013.

BAUMAN, Richard; Briggs, Charles L. **Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social** In: Ilha R. Antr., Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, ISSNe 2175-8034

BAUMAN, Richard. **Folklore, Cultural Performances, and popular entertainments**. NY, Oxford:Oxford University Press. 1992.

BAUMAN, Richard. **Verbal Art as Performance**. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1977.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BEDIN, Ana Flávia. **À margem do sertão: ressignificações do Regionalismo no cinema Marginal**. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/169478/338266.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 09.02.2020

BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean Claude. **O Que é Cinema?** São Paulo: ed. Brasiliense, 1980.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIAGIOLI, William Ferezi; BEYER, Rosane. **Reflexões sobre o sucesso do cinema de Amácio Mazzaropi**. Disponível em:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/viewFile/284/pdf_19>

Acesso em: 12.12.2021

BIGNOTTO, Cilza. **Reescrevendo a narrativa: racismo em livros infantis da época de Monteiro Lobato**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 23, n. 43, p. 56-79, mai.- ago., 2021. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212343cb>

BOAVENTURA, Katrine Tokarski. **Recepção e estudos culturais: uma relação pouco discutida**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2009.

CAMARGO, Robson Corrêa. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html>> 2013 - Califórnia State University Acesso em: 02.06.2019

CAMINHA, Marina. **O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro**. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, ISSN-e 2178-3845, ISSN 1516-8603, Vol. 22, Nº. 41, 2020 (Ejemplar dedicado a: ArtCultura), págs. 126-147

CAMPOS, Renato de. **Cinema Brasileiro na Época da Embrafilme: Penetração de Mercado Através da Ação do Estado**. Revista Brasileira Multidisciplinar - Brazilian Multidisciplinary Journal. 9 (1): 157–165. ISSN 2527-2675. doi:10.25061/2527-2675/ReBraM/2005.v9i1.292

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 10ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

CANCLINI, Nestor García. **A socialização da arte**. 1980. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANCLINI, Nestor García. **Política Cultural: Conceito, trajetórias e reflexões**. Org. Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. Salvador: EDUFBA, 2019.

CARDOSO, Mauricio. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-12022008-110659. Acesso em: 23.03.2022.

CARVALHO, Rafael. **O lugar da crítica de cinema como gênero do jornalismo cultural e sua crise**. Baleia na Rede, Marília, vol. 1, n. 10, 2013. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/3361> > Acesso em: 19.01.2022

CERQUEIRA, Catarina. **O deboche caipira nas telas do cinema em" Caipira sim, trouxa não"**. Revista Aedos, v. 4, n. 10, 2012.

CILLO, Renato Murilo de; SIRINO, Salete Machado. **A contribuição da Cultura Popular como cânone no cinema de Nelson Pereira dos Santos**. Disponível em: <<https://iniciacaocientifica.unespar.edu.br/index.php/eaic/ieaic/paper/viewFile/4071/1319>> Acesso em: 19.01.2022

COTRIM, Amanda Barbosa Xavier, ZANINI, Danilo Ferreira, BARROS, Marcelo Silva de, SOUZA, Priscila Michele de, MAGINA, Renata Ananias, BODSTEIN, Celson. **Mazzaropi: o Jeca Empreendedor**. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/expocom/EX38-0722-1.pdf>> Acesso em: 15.10.2019

CUNHA JÚNIOR, Henrique Antunes. **Movimento de consciência negra na década de 1970**. Revista Educação em Debate, Fortaleza, Ano 25, v. 2, n. 46, p. 47-54, 2003.

CURI, Luciano Marcos; PUGA, Vera Luiz; DÔRES, Ana Carolina das; SILVA, Fábila Núbia Moura. **Caçara: a lepra nos destinos femininos**. Disponível em: <<https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/11268/13523>> . Acesso em: 24.03.2022

CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de resistência: Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira**. 2005. 126 p. Dissertação (Mestrado) –Sociologia da cultura, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: Acesso em: 03.01.2022

DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. **Cultura, Brasília**, v. 6, n. 24, p. 125-127, 2010.

DAWSEY, John Cowart. **Victor Turner e a Antropologia da Experiência**. In Cadernos de Campo, no. 13, pgs. 163-176.2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DE LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação.** Matrizes, v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo. Entrevista a Maria Serena Palieri.** Tradução de: Ozio Creativo. Traduzido por: Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000

DINIZ, José Daher. **100 anos depois: a história de Mazzaropi.** São Paulo: Editora Nelpa, 2013.

DUARTE, Paulo. **Mazzaropi: uma antologia de risos.** Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.164/12.0.813.164.pdf>> Acesso em: 13.08.2019

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação.** Belo Horizonte, editora Autêntica, 2009.

ESCOREL, Eduardo. **Jean-Claude Bernardet.** Revista Piauí. Edição 61, Outubro de 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/jean-claude-bernardet/> Acesso em: 01.11.2021

ESCOSTEGUY, A.C., JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção.** São Paulo: Hacker Editores, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Quando a recepção já não alcança, por uma revisão no objeto e método.** In: Grupo de Trabalho “Recepção, Usos e Consumo Midiático”, XVII, Encontro da Compós, UNIP, jun.2008, São Paulo, SP.

ESCOSTEGUY, A.C., JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção. Uma visão latina – americana.** Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520710003.pdf>> Acesso em 01.03.2022

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais.** In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.151170.

FARIAS, Roberto. Embrafilme, *Pra Frente, Brasil!* e algumas questões in SIMIS, Anita (Org.) **Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar:** depoimentos e reflexões, Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas Estado da Arte.** Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/vPsyhSBW4xJT48FrdCtqfp/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 03.05.2022

FISCHER-LICHTE, E. (2005). **A cultura como performance: desenvolver um conceito.** *Sinais De Cena*, 73-80. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12426> Acesso em 20.06.2019

FREITAS, Marcel de Almeida. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro.** Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-26,

FRESSATO, Soleni. **O Caipira Jeca Tatu: Uma negação da sociedade capitalista? Representações no cinema de Mazzaropi.** Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14288-02.pdf>> Acesso em: 09.02.2020

FRESSATO, Soleni. **Um caipira alheio à modernidade: representações no cinema de Mazzaropi.** XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, Recife (PE), s/vol., s/nº., s/p., 29 de maio a 01 de junho de 2007. (Anais eletrônicos)

GALETTI, Camila Carolina Hildebrand. **MULHER E CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO CINEMA BRASILEIRO (1958-1965).** Disponível em: <http://www.dcs.uem.br/xseminario/artigos_resumos/gt6/x_seminarios_gt6-a2.pdf> Acesso em: 23.11.2021

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas** / Clifford Geertz . - I.ed., IS.reimpr. - Rio de Janeiro : LTC, 2008.

GRIPSRUD, Jostein. **Film audiences.** In: HILL, John; GIBSON, PamelaChurch (Eds.). *Film studies: critical approaches.* Oxford: Oxford University Press.p. 200-209

GOMES, Danilo Cortez, MORAES, Aline Fábila Guerra de, HELAL, Diogo Henrique. **Faces da cultura e do jeitinho brasileiro: uma análise dos filmes o Auto da Compadecida Saneamento Básico.** *HOLOS*, 6, 502-519. Disponível em: <<https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/2988/1245>> Acesso em 14.11.2021

GOMES, P.E.S, **Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento,** Paz e Terra, SP, 1996.

HADDAD, Sérgio. **O estado da arte das pesquisas em Educação de Jovens e Adultos no Brasil: A produção discente da pós-graduação em educação no período 1986–1998.** São Paulo: Ação Educativa, 2000.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2001

JESUS, Maria Ângela de. **Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; Schulman, Norman. **O que é, afinal, estudos culturais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. Edição do Kindle.

KAMIMURA, Rodrigo. **O problema social na arquitetura e o processo de modernização em São Paulo: diálogos 1945-1965**. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

KÓBORI, Sarolta. **Cineastas húngaros no Brasil**. Revista re-produção. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=74>> Acesso em 23.02.2022

KORNIS, Monica Almeida. **Centro Popular de Cultura**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura> Acesso em 15.02.2022

LAFARGUE, P. **O direito à preguiça (ed. bilíngüe)**. (Otto Lamy de Correa, trad). São Paulo: Claridade, 2003

LANGDON, ESTHER. **A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 5, n. 12, (13-36), dez. 1999.

LARANJEIRA, Raymundo. **Estado da Arte do direito agrário no Brasil**. Anais do XI Seminário Internacional do direito agrário. Associação Brasileira de Direito Agrário. Maranhão, 2003

LOPES, M. I. V. de. **Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação**. MATRIZES, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v8i1p65-80. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82931>. Acesso em: 1 abr. 2022.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950**. Revista Brasileira de História, v. 28, n. 55, p. 19-40, 2008.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **“Yes nós temos bananas”. Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage**. Brasil, anos 1950. Campinas, SP : [296p.], 2008.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Civismo e cidadania num regime de exceção: as políticas de formação do cidadão na ditadura civil-militar (1964 - 1985).**

Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3381/338130381008.pdf>> Acesso em 14.12.2021

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975).** São Paulo: Iluminuras: Instituto Itaú Cultural, 2012.

MARCOLIN, Neldson, GUIMARÃES, Maria. **Jean-Claude Bernardet: Um crítico contra a estética da miséria.** Revista Pesquisa Fapesp. Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/jean-claude-bernardet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/>> Acesso em 02.12.2021

MARIANO, Maira. **O teatro em São Paulo no início do século XX: a companhia arruda.** Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Maira%20Mariano%20-%20O%20teatro%20em%20Sao%20Paulo%20no%20inicio%20do%20seculo%20XX%20A%20Companhia%20Arruda.pdf>> Acesso em: 14.08.2019

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coords.). **Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia.** Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Communication, Culture and Hegemony.** London: Sage, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Comunicación y cultura: unas relaciones complejas.** Telos, n. 19, Madrid: Fundesco, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 1987

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Pistas para entre-ver meios e mediações.** Prefácio à 2ª edição de Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, p. 11-21, 2003.

MARTÍN-BARBERO, **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Ed. Loyola, 2004

MARTINS, Luis Carlos dos Passos. **A grande imprensa "liberal" da Capital Federal (RJ) e a política econômica do segundo governo Vargas (1951-1954) :**

conflito entre projetos de desenvolvimento nacional. 2010. 360 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MASCARELLO, F. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico.** Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 7, n. 2, 2009. DOI: 10.29146/eco-pos.v7i2.1122. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1122>. Acesso em: 1 abr. 2022.

METZ, Christian. **A respeito da impressão de realidade no cinema.** In: METZ, C. Significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MONTEIRO, Guilherme Seto. **Condão Caipira: produção e recepção no cinema de Amácio Mazzaropi.** Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MONTEIRO, Gustavo Santos; OTRE; Maria Alice Campagnoli. **Cinema novo contra o cinema industrial: Uma análise Gramsciana.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2008/resumos/R11-0332-1.pdf> Acesso: 28.12.2021

MORAES, Agnes Iara Domingos. **Ensino primário tipicamente rural no estado de São Paulo: granjas escolares, grupos escolares rurais e escolas típicas rurais (1933-1968).** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção PROPG Digital-UNESP). ISBN 9788579836053. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126219>>. Acesso em 26.01.2022

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. **"Liminaridade e communitas - Victor Turner"**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>> Acesso em 15.10.2020

NUCCI, Priscila. **Os intelectuais diante do racismo antinipônico no Brasil : textos e silêncios.** 2000. 153 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281779>>. Acesso em: 15.12.2021

OLIVEIRA, Rayane Maria da Silva; JAMIR E SILVA, Liliâne Maria. **Literatura Infantojuvenil afro-brasileira: caminhos na superação do racismo.** LUMEN, Recife, v.26, n.1, p.45-65, jan/jun.2017

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PALANCH, Wagner Barbosa de Lima; FREITAS, Adriano Vargas. **Estado da Arte como método de trabalho científico na área de Educação Matemática: possibilidades e limitações**. Disponível em: <<https://desafioonline.ufms.br/index.php/pedmat/article/view/867/983>> Acesso em 03.05.2022

PARADA, Maurício. **Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945)**. Disponível em: <[http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2013%20\(pp174%20a%20185\).pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2013%20(pp174%20a%20185).pdf)>. Acesso em 15.12.2021

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 13.08.2019

PEREIRA, Jesana Batista. **Mazzaropi: um pícaro na pátria de Jeje de Exu**. Tese (Doutorado em Antropologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2007.

PEREIRA, Jesana Batista. **Mazzaropi: um pícaro na pátria de Jeje de Exu**. Tese (Doutorado em Antropologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2007.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe Miranda (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro - volume 1 (edição ampliada) (Portuguese Edition)**. Edições Sesc São Paulo, 2018. Edição do Kindle.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro - volume 2 (edição ampliada) (Portuguese Edition)**. Edições Sesc São Paulo, 2018. Edição do Kindle.

ROBERTSON, Patrick. **The Guinness Book of movie facts and feats**. Editora:

ROCHA, G. **Revisão Crítica do cinema Brasileiro**, Ed. Civ. Brasileira, RJ, 1963.

ROCHA, Glauber. **Uma Estética da Fome**. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>> Acesso em 23.10.2021

ROCHA, GILMAR. **Eternos vagabundos: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada.** Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/6520>> Acesso em 10.02.2020

SABADIN, Celso Fabio. **O Jeca que virou cultura: recepções críticas à obra cinematográfica de Mazzaropi (1952-2012).** Dissertação (Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017.

SALES, Priscila Constantino. **O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica.** Disponível em <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945018_003a4d02a90e20f22e1a0ce3e3341f71.pdf> Acesso em: 01.04.2022

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos de rádio.** São Paulo, Companhia das letras, 2002.

SAMARA, E. de M. (2013). **Casamento e papéis familiares em São Paulo no século XIX.** Cadernos De Pesquisa, (37), 17–25. Disponível em <<http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/1591>>. Acesso em: 05.12.2021

SANTOS, Moacir José; CARNIELLO, Monica Franchi. **A urbanização e a construção do rural no cinema de mazzaropi.** Disponível em: <<https://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/1144>> Acesso em: 09.04.2020

SCHECHNER, Richard. **Drama, Script, Theatre and Performance.** The Drama Review, New York, n. 17, set. 1973.

SCHECHNER, Richard. **Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo.** Trad.: João Gabriel L. C. Teixeira. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v29n3/a03v29n3.pdf>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

SCHECHNER, Richard. **Restoration of behavior: Between theater and anthropology.** Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. **What is Performance in: Performance Studies - an introduction, second edition.** New York and London: Routledge, p.28-51, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969.** In: Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. **Imagem: do cinema para a performance**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 551-568, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 10.08.2019

SIMIS, Anita: **Estado e Cinema no Brasil**; Editora Anablume e Fapesp, São Paulo, 1996.

SIMIS, Anita. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia**. Trabalho apresentado ao V ENLEPICC Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador: Faculdade Social da Bahia: 9 a 11 de novembro de 2005. Disponível em:<<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/AnitaSimis.pdf>> Acesso em: 20.03.2020.

SIMIS, Anita (2016). **A Crise dos Anos 1980 e a Exibição Cinematográfica**. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/5223>. Acesso em 15.04.2020

SIQUEIRA, Cyro. **A revisão do método crítico**. Revista de cinema, Belo Horizonte, n.1, abr. 1954

SOARES, Magda B. **Alfabetização no Brasil: o Estado do Conhecimento**. Brasília:INEP/Santiago:Reduc, 1989

STAM, Robert; JOHNSON, Randal Johnson.**Beyond Cinema Novo**. Jump Cut: A Review of Contemporary Media. Disponível em <<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC21folder/BrazilStamJohnson.html>> Acesso em: 26.01.2022

STAM, Robert; JOHNSON, Randal Johnson.**Brazilian Cinema**. New York: Columbia, 1995.

SUZUKI, T. **A Imigração Japonesa no Brasil**. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Vida e arte dos japoneses no Brasil. Banco América do Sul; 1988.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **História dos Ciganos no Brasil**. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.

TOLENTINO, Célia. **A nossa modernidade insegura: o caipira no Cinema**. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/numero2/out_rascos2.htm> Acesso em 08.02.2020

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus 1997.

TURNER, V., ***The Ritual Process: Structure and Anti-Structure***, Chicago: Aldine Publishing Co., 1969. (Trad. Bras. Nancy Campi de Castro. Petropolis, Vozes, 2013)

TURNER, Victor. ***The Anthropology of performance***. New York, PAJ Publications, 1987

VALVANO, Thaís. **A vida em risos: Mazzaropi e o caipira paulista no cinema nacional**. Dissertação (mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VAN GENNEP, A., ***Les rites de passage***, Paris, Émile Nourry, 1909 (Trad. Bras. Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes, 1978)

VANOY, Francis; GOLLIÓT- LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

VASCONCELOS, A. **Comédia no cinema brasileiro: o gênero na cultura globalizada**. Monografia de Graduação. Programa de Comunicação Social, UnB/Brasília, 2012.

VIEIRA, João Luís. **O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência**. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/133/133> Acesso em: 10.02.2020

ZANCA, Gabrielli. **Alex Viany e o cinema brasileiro: história e projeto**. 2015.Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007