

## REFLEXÕES SOBRE O SUCESSO DO CINEMA DE AMÁCIO MAZZAROPI

BIAGIOLI, William Ferezi<sup>87</sup>

BEYER, Rosane<sup>88</sup>

Universidade Estadual do Paraná / Faculdade de Artes do Paraná

### Resumo:

Dentro da história do Cinema, Amácio Mazzaropi foi um tipo singular. Criador de um personagem único, eternizou a figura do caipira nas telonas e criou uma indústria, à sua maneira, situada fora do eixo Rio-São Paulo. Este artigo pretende entender de que forma Mazzaropi se tornou esse fenômeno popular e os motivos que o levaram a ter um êxito de público. Propõe-se também uma reflexão sobre a obra de Mazzaropi que procure dar um sentido de justiça à trajetória singular do cineasta.

**Palavras-chave:** Mazzaropi; Cinema; Comédia.

### Abstract:

Within the history of cinema, Amácio Mazzaropi was a one of the kind. Creator of a single character, the figure of the hillbilly immortalized on screen and created an independent film industry in its own way, located outside from the economical heart of Brasil. This article seeks to understand how Mazzaropi became this popular phenomenon and the reasons that led him to have such a tremendous success. It also proposes a reflection on the work of Mazzaropi that seeks to give a sense of justice to the amazing trajectory of this unique filmmaker.

**Key-words:** Mazzaropi; Films; Comedy

---

<sup>87</sup> Graduado em Publicidade com ênfase em Criação pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e especialista em Cinema com ênfase em produção pela Faculdade de Artes do Paraná. Atua como produtor, roteirista e diretor de cinema. E-mail: williambiagioli@gmail.com

<sup>88</sup> Formada em Letras Portugues Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (1986), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná/Universidade de Birmingham (1990 - Bolsa da CAPES/British Council) Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo/Universidade de Londres (1998- Bolsa Doutorado Sandwich do CNPq) e Pós-Doutorado no Centro de Filme, Midia e Cultura Popular na Arizona State University, EUA

## INTRODUÇÃO

Este artigo pretende apresentar alguns dados e levantar algumas questões sobre o cinema de Mazzaropi.

Ao mesmo tempo, personagem e autor, Amácio Mazzaropi foi um dos mais bem-sucedidos cineastas brasileiros e sua trajetória, bem como a de sua produtora, merece ser destacada neste trabalho. Nada menos que 33 filmes foram feitos durante seus 69 anos de vida. Os filmes, na esmagadora maioria, são comédias populares, com temáticas cotidianas e construídas a partir do ideal do caipira, tipo comum ao interior de São Paulo, que Mazzaropi eternizou.

Dono de uma maestria na atuação, Mazzaropi não foi apenas o criador de uma personagem, foi um homem de negócios com visão apurada para a comercialização e difusão popular de sua obra. Seis filmes de seus filmes estão entre as 50 maiores bilheterias de produções brasileiras de todos os tempos (CAETANO, 2011). Porém, analisar somente os números pode ser uma maneira leviana de realizar uma reflexão acerca dos motivos do sucesso de Mazzaropi. 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.

O cinema, segundo Adorno e Horkheimer (1985), foi definido como forma de manifestação completamente subordinada à indústria cultural, logo inautêntica e absolutamente ideológica. No cinema de Mazzaropi, que muitas vezes foi acusado de “alienante” e “superficial”, por críticos de Cinema da época como Alex Viary, Pedro Lima e o escritor Ignácio de Loyola Brandão, podemos encontrar uma série de temáticas e cenas que discutem, através do humor, problemas e questões de forte impacto social para a época.

E são exatamente esses aspectos que iremos investigar aqui. Serão analisadas as razões de Mazzaropi ter conseguido criar um cinema pujante sólido ainda no começo dos anos 60 e como a figura idealizada do caipira se consolidou por meio de seus filmes.

## CINEMA E CULTURA DE MASSAS

Na primeira metade do século XX, a sociedade passava por imensas transformações. O cinema começava e, muito rapidamente, se transformou em um meio de comunicação de massas poderoso. Sobre os motivos que guiavam as produções, Adorno e Horkheimer, mencionam que:

Sob o peso dos monopólios, toda a civilização de massas é idêntica e a ossatura de seu esqueleto conceitual fabricado por este modelo começa a se revelar. Os dirigentes não se preocupam mesmo em dissimulá-la; sua violência cresce à medida que sua brutalidade se mostra à luz do dia. O cinema e o rádio não tem mais a necessidade de se fazerem passar por arte. Não passam de um negócio, aí está sua verdade e sua ideologia, que eles usam para legitimar as baboseiras que produzem deliberadamente (ADORNO e HORKHEIMER, 1985 p.114).

A visão dos estudiosos é originária do crescimento e domínio do nazismo na Alemanha, onde o cinema foi utilizado como grande forma propagandista do governo. Eles já conseguiam constatar que o cinema servia aos interesses do capital que o financiava, e que portanto, não constituía de um discurso puro e honesto.

Nos primórdios da discussão teórica sobre cultura de massa, muito se debatia sobre a “realidade” e a “função ficcional” do cinema. Quais eram os verdadeiros significados de se utilizar o mecanismo cinematográfico, qual o sentido de se fazer um filme? Como o cinema nasceu de uma “junção” de várias expressões artísticas advindas da literatura e do teatro, existe uma angústia em encontrar uma linguagem puramente cinematográfica. “O principal problema estético do cinema, que foi inventado para reproduzir, é, paradoxalmente, ultrapassar a reprodução” (RICHTER apud ANDREW, 2002, p.76).

O cinema funciona como uma espécie de espelho para a sociedade que o vê. É sabido e manifesto que os meios de comunicação de massa, e o cinema é um deles, são propagadores e perpetuadores de comportamentos, e também funcionam como espelhos dessa mesma sociedade onde, além de ecoar, podemos nos ver refletidos.

O cinema talvez seja a maior e mais potente forma de manifestação cultural. Nenhuma outra forma de arte expressa e representa tão bem os costumes e os trejeitos da sociedade que se está inserida. E por essa habilidade é que o cinema também é um perpetuador de costumes. Recorreremos a uma definição de Daniel Bell, na qual ele afirma que:

A palavra cultura foi redefinida nos nossos dias, de tal modo que se num certo momento indicou requinte moral e intelectual e gosto artístico, engloba hoje os códigos de conduta de um grupo ou de um povo. Ainda dentro desta óptica continua {...} com efeito, a cultura não se concebe já com base numa série de obras de arte, mas com base no modo como é organizado e consumado um estilo de vida (BELL apud FERIN, 2002, p.105).

Para Walter Benjamin, “no cinema o que importa não é o fato de o intérprete apresentar ao público um outro personagem que não ele mesmo; é antes o fato de que ele próprio se apresenta no aparelho” (BENJAMIN, 1969, p.224). O autor mostra como a relação do ator com o público tem através da câmera um catalisador poderoso e potente. Este intermédio que a câmera oferece é um obstáculo que pode ser transposto com muito poder. Benjamin complementa que “o que caracteriza o cinema não é apenas a maneira pela qual o homem se apresenta ao aparelho, mas também o modo pelo qual ele figura na representação” (BENJAMIN, 1969, p.224).

O cinema é a canalização de várias experiências e novas propostas. É a eternização de personagens, mas também a busca de sensações e experiências. Mas o cinema como forma de manifestação social reflete as dúvidas e as certezas de sua época. Serve tanto para levar como para tirar do poder.

Mazzaropi é a prova cinematográfica do poder das representações sociais. Ele é ao mesmo tempo um produto e o próprio meio de onde veio. Utilizou as técnicas cinematográficas como ninguém para fazer seu personagem se perpetuar e o utilizou em, aproximadamente 22 filmes, sob o selo de sua própria companhia criada de maneira radical e independente. Podemos compará-lo a Charles Chaplin no sentido de que o personagem, ou o mito, se transformou em muito mais do que ele mesmo poderia imaginar.

## UM CINEMA GENUINAMENTE BRASILEIRO

A dificuldade em traçar uma linha que une toda a história do cinema brasileiro é imensa. O cinema brasileiro é o reflexo mais bem acabado da mistura e da sinergia entre diferentes matrizes que compõe a sociedade brasileira. O cinema brasileiro nunca foi algo puro e original. Pelo contrário, é a soma de todas as diferenças que o torna singular em cada aspecto. No entanto, muitos foram os intelectuais que tentaram encontrar um caminho “brasileiro” de contar histórias. Eles acreditavam que havia uma contribuição que só o Brasil poderia trazer, um toque as histórias e a concepção das imagens que só o país tropical poderia oferecer.

Humberto Mauro, um dos primeiros cineastas do Brasil, já pensava nesse sentido quando dizia que “o cinema brasileiro entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se formam” (MAURO apud SOUZA, 1987, p.114) .

Muitas foram as tentativas, no entanto o Cinema brasileiro nunca se estabeleceu como uma verdadeira forma de expressão do povo brasileiro, encontrando ecos sempre em outros meios de comunicação. A verdade é que o cinema brasileiro da primeira metade do século XX dependeu imensamente dos talentos individuais de homens como Humberto Mauro, que ousaram transpor a barreira do simples registro da realidade e começaram a trazer o conteúdo ficcional para seus filmes, dentro de uma lógica que buscavam. Assim foram construindo as bases que o Cinema Novo iria renovar lá nos idos dos anos 60.

Nos anos sessenta, cineastas argentinos, chilenos, cubanos e brasileiros, tais como Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, compartilharam um desafio comum: a criação de um novo cinema latino-americano, que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento e o abuso de poder (VILLAÇA, 2002 p.489).

Os anos 60 foram o período mais rico e plural de nossa cinematografia. Podemos citar que havia três grandes expoentes, divergentes, mas igualmente ricos: Mazzaropi e suas comédias, Zé do Caixão e seu cinema de terror e a turma do Cinema Novo. Não podemos deixar de citar alguns clássicos como: Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos, O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte (1962), vencedor da Palma de Ouro em Cannes no ano de 1962 e São Paulo S/A de Luís Sérgio Person.

A grande diferença dos anos 60 era o engajamento político e a necessidade de expressão autoral que muitos cineastas tinham. Em grande parte, recuperava o discurso da necessidade da criação de uma estética essencialmente brasileira para seus filmes.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam os tumores. Assim, somente uma cultura da fome minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 2006: p 65-66).

Havia também uma intensa produção intelectual encampada pelos primeiros cursos dedicados ao estudo do cinema, com intelectuais como Paulo Emilio Salles Gomes e Jean-Claude Bernadet na USP (Universidade de São Paulo) e na recém criada Universidade de Brasília (UnB).

O cinema nos anos 60 abrigava o popular e o intelectual ao mesmo tempo. O começo da década, que prometeria anos ainda mais conturbados, começava na ânsia do discurso desenvolvimentista de Jânio Quadros, os 50 anos em 5, e a crítica, de uma certa forma, acreditava que o Brasil estava muito atrasado e era necessária uma evolução. Não foram poucas as críticas que massacravam o cinema de Mazzaropi, como abaixo:

Nosso povo vive dentro de um estágio cultural condicionado pelo subdesenvolvimento. Sob tal condição, é natural que a exaltação da mediocridade vingue. Compreende-se que o homem do povo aceite, até por desfastio, o cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de um gosto apurado, a oportunidade de conhecer obras superiores. Todavia, quando um homem tido como de cultura, tendo em suas mãos um instrumento de divulgação, senta-se numa

poltrona de cinema e aprecia o vulgarismo, a imbecilidade, o primarismo (e ainda recomenda como de alto teor), então, é a mediocridade, é o andar para trás. Neste caso, ele se emparelha àquele que, na tela, vende por baixo preço, a cretinice. (BRANDÃO, 1965)

Na realidade, o Cinema de Mazaropi ia na contramão do que os intelectuais brasileiros almejavam. Era um momento de expansão econômica, de novas e constantes correntes de pensamento, principalmente vindas da Europa, se instalando no imaginário dos críticos que compunham uma parcela considerável dos jornais e publicam suas opiniões, as quais eram lidas e levadas em consideração. Alheio a todo esse movimento, Mazaropi apostava na famigerada comédia de costumes, da qual nunca conseguiu sair.

Para os críticos dos anos 60 e 70, Mazaropi e suas comédias eram um alvo fácil e costumeiro. Criticavam os enredos, os roteiros e principalmente o gosto pelos *happy-endings* e por uma certa ingenuidade. O crítico Ely Azeredo assim escreveu:

Mazaropi leva o riso a grandes plateias. Tem esse direito e deve continuar a exercê-lo. Mas esse sucesso é grave. É um dos índices mais espantosos da situação da cultura de massa no país. Nessa nova aventura do Jeca, com nas anteriores, ele brinca com Deus e o mundo – com a religiosidade popular, com os preconceitos de cor, com os rígidos padrões de moral, com os ricos e poderosos, com as paixões populares. Todas estas brincadeiras à primeira vista, parecem irreverentes, expressam o modo de ver e sentir das pessoas comuns. Mas este sentimento se expressa apenas pela metade, porque o humor de Jeca se caracteriza pelo imobilismo, por Mazaropi vê as situações que filma através do filtro criado pelo cinema das grandes indústrias. Ele olha as coisas através do modelo de cinema produzido em escala industrial para consumo amplo e popular. Os bons são bons, os maus são maus, nasceram assim, são ambos necessários para que a vida continue. (AZEREDO, 1981 apud BARSALINI, 2002, p.97).

Mazaropi se defendia das críticas de maneira muito sagaz e inteligente, geralmente destilando todo seu humor:

Eu só queria que os críticos, os inteligentes, me entendessem melhor. O povo me entende. O povo me entende, quem não está entendendo são esses que se dizem inteligentes, intelectuais. Porque, num filme, para você dizer que fulano é ladrão, não precisa dizer: "Ele é ladrão". Pode falar: "Sumiu um negócio lá de casa", coisas mais camufladas. Agora, eles querem que diga logo o negócio, que esclareça. Não pode, será que eles não entendem? Que diabo, onde está a

inteligência dessa gente? (...) (GOSTO apud BARSALINI, 2002, p.98).

## **OS ANOS NA VERA CRUZ**

A efervescente cena cultural na capital São Paulo era evidente e se notabilizava desde os anos 40. Eram tempos da TV Tupi, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Museu de Arte Moderna. No entanto, o cinema ainda era quase totalmente feito no Rio de Janeiro. Foi então que Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho decidiram criar uma companhia cinematográfica que se opunha a Atlântida, e assim surgiu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (MATTOS, 2010, p.63).

As ambições da Vera Cruz eram grandes. A ideia inicial dos criadores do estúdio era trazer técnicos e profissionais dos Estados Unidos, porém os elevados salários foram um entrave para que o plano fosse adiante. Dessa maneira, a solução foi trazer profissionais da Europa para suprir essa carência de profissionais.

Zampari, que era um grande admirador do Teatro, sabia que não só de técnicos seu cinema seria feito. Ele precisava de rostos, de atores, ou melhor dizendo, ele precisaria de astros.

No início da produtora paulistana foram realizados três filmes: Caiçara (1950) Terra é sempre terra (1951) e Ângela (1951). O quarto já teve a participação de Mazzaropi com Sai da frente (1952), que foi um estrondoso sucesso na época. Tamanha foi a empolgação que os executivos da Vera Cruz logo decidiram emplacar um novo filme com Mazzaropi, Nadando em Dinheiro (1952) (MATTOS, 2010 p.64).

Após esses dois sucessos, a Vera Cruz começou a entrar em declínio financeiro. Isso se explica, em parte, porque o principal foco das produções da Vera Cruz eram filmes de gênero policial ou dramas, pra se diferenciar das chanchadas da Atlântida. A diferença é que estes filmes consumiam muito equipamento e dinheiro o que comprometia por demasia os cofres da empresa. Os filmes de Mazzaropi eram, proporcionalmente muito mais “econômicos” do que a maioria das produções.

O Banespa (Banco do Estado de São Paulo) que era seu único credor, decidiu intervir no controle da produtora no ano de 1955. A partir desse momento, Mazzaropi trabalhou em mais dois filmes: A Carrocinha (1955) e o Gato da Madame (1957).

### **“SELF-MADE JECA”**

Após gozar de um grande prestígio como ator em algumas produções da Vera Cruz, ter contato com o grande produtor Oswaldo Massaini, Mazzaropi toma coragem suficiente para lançar sua própria produtora, a PAM Filmes.

Ele começa a financiar suas próprias produções e cria um movimento que jamais foi experimentado ou repetido no Brasil: um cinema completamente independente. Desde a primeira produção na PAM Filmes, Mazzaropi jamais precisou de qualquer tipo de financiamento do governo ou de qualquer dispositivo financeiro semelhante.

Como preconizou Jean-Claude Bernadet: “A existência do produto cinematográfico brasileiro se dá em função da vontade própria de um indivíduo, que atendendo a motivações pessoais decide se voltar para o cinema” (2009, p. 45). Mas, diferentemente da afirmação de Bernadet, a PAM filmes não foi apenas um produto cinematográfico e sim uma produtora que realizou 22 filmes em 20 anos de maneira independente.

O primeiro filme da existência da PAM Filmes foi o Chofer da Praça, de 1959, no qual Mazzaropi presta uma homenagem ao pai, que teve essa profissão. O filme foi um grande sucesso de público. Mazzaropi começou a rodá-lo sem saber direito o que iria acontecer. Durante a produção, acabou ficando sem dinheiro, precisou voltar ao antigo picadeiro para angariar fundos para a finalização do primeiro projeto da PAM Filmes.

Negociou diretamente a exibição do filme no país, e assim acabou virando um grande sucesso. Essa também foi uma marca forte dos filmes de Mazzaropi que sempre negociou diretamente com os exibidores que brigavam para ter os filmes em suas salas.

De forma a garantir sua sobrevivência no mercado cinematográfico, a PAM solidificou-se gradativamente, tornando-se a produtora oficial dos filmes de Mazzaropi, tendo no Jeca seu principal destaque. Logo,

visando não desgastar a imagem desse personagem, a empresa optou pela produção seriada de um longa-metragem por ano, para manter o interesse das plateias pelo caipira (BARSALINI, 2002 p.28).

E assim, a empresa se manteve até a morte de Mazzaropi. Mazzaropi criou a PAM filmes na ânsia e com a expectativa de que assim, tivesse mais liberdade para desempenhar seu papel de ator. A verdade é que muito das críticas se atribuem ao fato de Mazzaropi não ter explorado uma estética mais apurada ou desafiadora, cinematograficamente falando, mas sim para explorar a condição do personagem. Mazzaropi fez um cinema exclusivo para o Jeca.

O que não necessariamente o excluía de cuidados em cada uma das etapas que eram necessárias para a criação de um filme, como muito bem lembrou o montador Mauro Alice:

(...) Ocorria uma coisa que o Mazzaropi sempre estava procurando e que nós decidimos chamar de “o tempo da risada”. Então ele me mandava recadinhos na filmagem (...) “diga para o Mauro que isso aí o pessoal vai dar muita risada” (...) ele prezava que a intenção dele chegasse na sua totalidade ainda que eu dissesse: “Se eu cortar mais a causa e o efeito ficam mais cinematográficos”. (ALICE apud BARSALINI, 2002, p.66).

A Pam Filmes, talvez em parte por ter sido criada por um ator, mais ou menos se assemelhando a United Artists de Charles Chaplin nos Estados Unidos, gozou de um imenso prestígio e poderio financeiro nos anos que atuou.

Por fim, com a morte de Mazzaropi no começo dos anos 80, a produtora rapidamente entrou em falência precisando leiloar todos os equipamentos comprados durante anos por seu maior mentor. A falência da Pam filmes se dá com a morte do ator que centralizou e canalizou todas as suas forças na empresa.

## **O CAIPIRA: IDENTIDADE**

Caipira é uma palavra que tem origem no tupi |Kar-pira| (significado = cortar mato). É descrito, de maneira geral, como o habitante do interior do Brasil, um ser dotado de força pra trabalhar mas não para pensar. E ainda nos dias de hoje, a ideia permanece. A diferença é que nos idos dos anos 60, havia uma forte migração do campo para a cidade, e foram estas tensões que se

tornaram combustível para os filmes de Mazaropi. Na realidade, ele transformou em concreto o que todos apenas imaginavam: a figura do Jeca Tatu.

Mazaropi se aproveitou da perfeita descrição que Monteiro Lobato havia feito desse personagem, pela primeira vez publicada no ano de 1914, no dia 23 de Dezembro de 1914 no jornal o Estado de São Paulo.

{...} De noite, na choça de palha, acocora-se em frente ao fogo para “aqueotá-lo”, imitando da mulher e da prole.  
Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras.  
{...} Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...  
Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. Nada mais.”  
(LOBATO, 2010, p.170)

Monteiro Lobato descreveu, lá nos idos de 1914, com exata precisão e habilidade tudo aquilo que Mazaropi levaria para as telas. No entanto, o momento histórico que Mazaropi fez foi perfeito. Milhares de pessoas que migravam para a cidade, encontravam nos filmes de Mazaropi um contato com a vida que haviam deixado para trás. Era uma espécie de *memorabilia* cinematográfica que o cineasta Amácio proporcionava para as plateias. De mostrar como a vida que havia ficado para trás era bela e que a vida no campo, não era tão ruim assim como a vida dura da cidade grande.

Em suma, o Jeca que Mazaropi eternizou nas telas do Cinema era a vitória da inocência sobre o progresso. Não são raros os filmes em que Mazaropi se depara com o progresso e sempre se safa das situações de risco com muita sorte e astúcia, como no filme “O Puritano da Rua Augusta” onde Jeca vê a ruína e a degradação de sua família, que se muda para a cidade e “perde” os valores conquistados no campo, como a união e o amor. Em vistas disso, Jeca decide que todos deveriam voltar para o campo afim de reestabelecer a normalidade de suas vidas.

Mazaropi não é aquele estereótipo de homem do campo sábio, que observa e interage com a natureza de maneira espiritual. É um ser preguiçoso, pitoresco, mandão e que pouco produz. Tornou-se um tipo único, singular em sua capacidade de se divertir e fazer sorrir as plateias do Brasil inteiro. Seja nos temas de seus filmes, seja nos personagens que deram origem aos seus

filmes, Mazzaropi nunca se cansou de mostrar a devida reverência e gratidão aos que sempre ajudaram. Exemplo disso é Genésio Arruda, talvez um dos pioneiros da representação do caipira no teatro. No filme *Vocação Irresistível* (1924) Genésio interpreta o que seria o primeiro registro de um caipira no cinema. Como no início de sua carreira, Amácio Mazzaropi tinha tido a oportunidade de trabalhar com Genésio, muito das características já testadas por Genésio, foram incorporadas por Mazzaropi com mais qualidade e maestria. Segundo o teatrólogo e estudioso Harnold Hausser:

Até o século XVIII, os autores nunca haviam sido outra coisa senão os porta-vozes do seu público; cuidavam dos seus leitores, assim como os criados e empregados tratavam dos seus bens materiais. Aceitavam e confirmavam os princípios morais e os critérios de gosto geralmente reconhecidos, não o inventavam nem os alteravam. (HAUSSER, 1982 p. 884).

A comédia é o recorte mais cru e nocivo que temos das sociedades contemporâneas. Lá estão preservados todos os medos, todos os costumes e todas as dificuldades que uma sociedade enfrenta. É um curioso gatilho que é disparado, geralmente através de tempos sombrios, onde a comédia surge como um aparato de atenuação de tensões sociais.

Não podemos deixar de citar que muitas das comédias de Mazzaropi foram sucesso de público durante os anos da ditadura. Apesar de muito se dizer que Mazzaropi era conivente com o regime militar, pouco se pode provar. A verdade, é que muitos de seus filmes levantaram questões polêmicas e Mazzaropi jamais se mostrou partidário do regime. Era tempo de instinto e Mazzaropi sabia que seu personagem tinha aceitação popular. No entanto, o tipo caipira eternizado por Mazzaropi é fruto de uma tradição teatral que remonta séculos e séculos de aprimoramento. E que encontra em duas matrizes bem constituídas: a comédia italiana e o clown de Shakespeare.

Há um ponto comum que liga estas duas formas de expressão artística que é o contato direto com o público. Mazzaropi levou isso com muita força para a tela. A imagem do cinema, tão poderosa e encantadora, serviu para eternizar essa figura que a vida toda teve o contato direto dos picadeiros com o público. Talvez o picadeiro tenha ensinado para Mazzaropi mais do que qualquer outra formação tradicional possa ter lhe dado: o contato com o público.

Suprimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela (ARTAUD, 2006, p.110).

Nunca houve divisões entre o cinema que Mazzaropi propôs para seu público e as suas ambições. Ele nunca criou um cinema hermético, de linguagem complicada pois sabia que precisava do público. E o público gostava dele assim. Mazzaropi nunca esgotou nem desgastou a linguagem ou abusou de seu poder cômico. Fazia e dava ao povo o que o povo queria: comédias.

De qualquer maneira, é possível perceber inúmeros aspectos de tradicionais formas de expressão teatral e artística na obra de Amácio Mazzaropi. Talvez o gosto pelos finais contentes e a aceitação do público tenham feito Amácio apostar nesse tipo de comédia, raramente ousando experimentações estéticas e narrativas em seus filmes.

Todos os filmes de Mazzaropi tem em comum a resolução contente e feliz de seus personagens, como o próprio diz:

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.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> [http://www.museumazzaropi.com.br/int\\_hist.htm](http://www.museumazzaropi.com.br/int_hist.htm)

## CONCLUSÃO

O trabalho de recuperação e de reflexão, exige um conhecimento amplo em diferentes aspectos e áreas do conhecimento. Em se tratando do cinema, que por natureza de sua criação é uma tarefa multidisciplinar, podemos observar como um personagem singular de nossa cinematografia, que muitas vezes acaba sendo esquecido das discussões, conseguiu impor seu estilo e viabilizá-lo financeiramente.

O cinema Mazaropi não deveria apenas ser estudado. Sua história poderia inspirar reflexões acerca do ofício cinematográfico. Em tempos onde muito se discute até onde vai o financiamento público, através de leis de incentivo, a produção descentralizada das capitais e com foco em um específico tipo de filme provou ser eficaz durante um bom período da história do cinema no Brasil.

No momento atual, no qual a busca pela comunicação com um público é tão discutida, relembrar o sucesso do cinema de Mazaropi e as multidões que lotavam os cinemas para acompanhá-lo pode ser de extrema valia para o futuro do cinema brasileiro. O maior êxito do cinema de Mazaropi foi tocar no ponto fundamental de nossa sociedade, aquele ponto que nos torna mais comuns, que escancara nossa unidade, nossa origem. Mazaropi tocou no arcaico e profundo da existência de cada pessoa.

Com simplicidade e humor marcou seu nome na história do cinema brasileiro.

Mazaropi deve ser reconhecido não só como um produtor perspicaz que soube fazer de seus filmes um grande negócio, nem tão somente como apenas um grande ator cômico. Mazaropi deve ser lembrado como um dos maiores cineastas da história do Brasil, capaz de criar todas as condições para a total e completa expressão de sua arte. Pra sempre, o cineasta do povo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ARTAUD, Antonin. Linguagem e Vida. (Org.) J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARSALINI, Glauco. O Jeca do Brasil. Campinas: Editora Átomo, 2002
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte a época de sua reprodutibilidade técnica. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969
- BRANDÃO, Ignácio Loyola (4 de fevereiro de 1965). “Contribuição de Mazaropi para o retrocesso”. Jornal Última Hora.
- BURNIER, Luis Otávio. A arte do ator: da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. Tese de doutorado, PUC, São Paulo, 1994
- FERRIN, Isabel. Comunicação e culturas do cotidiano. Lisboa: Ed. Quimera, 2002
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1982
- LOBATO, Monteiro. Urupês. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009
- MATOS, Marcela. Sai da Frente, a vida e a obra de Mazaropi. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2010
- PUTERMAN, Paulo. Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- RICHTER, Hans & ANDREW, Dudley. As principais teorias do cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989
- ROCHA, Glauber. O século do cinema, Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2006
- SOUZA, Carlos Roberto de. Humberto Mauro. In: Cinema Brasileiro. Lisboa : Cinemateca Portuguesa, 1987, p.105-121.
- VILLACA, Mariana Martins. Rev. Bras. Hist., São Paulo , v. 22, n. 44, 2002  
Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 23 de Novembro 2012