UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

John Wayne Antonio Pereira

Perfis Biográficos de Amácio Mazzaropi: uma leitura crítica de obra e vida por textos e imagens

Outubro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

John Wayne Antonio Pereira

Perfis Biográficos de Amácio Mazzaropi: uma leitura crítica de obra e vida por textos e imagens

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e crítica da cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior

São João Del-Rei
Outubro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

John Wayne Antonio Pereira

Perfis Biográficos de Amácio Mazzaropi: uma leitura crítica de obra e vida por textos e imagens

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior – UFSJ
Orientador

Profª. Drª. Maria Filomena Vilela Chiaradia

Prof. Dr. Cláudio Guilarducci – UFSJ

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo – UFSJ
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras

São João Del-Rei
Outubro de 2013

Dedico este trabalho à Ártemis – poesia viva –, companheira especial, capaz de me inspirar por todos os caminhos e descaminhos. Aos meninos de minha vida: João Augusto, Gustavo, João Pedro, à flor de Liz e aos que estão por vir.

Agradecimentos

À Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), pela bolsa e por me oferecer as condições necessárias para esta pesquisa.

À minha família, por ter me incentivado sempre na educação formal e não formal, sem as quais eu não encontraria beleza pelas trilhas tortuosas dessa vida.

Ao professor Alberto Tibaji, pela atenção dedicada, por acreditar em mim e pelas palavras sempre tão importantes e inspiradoras.

Aos Professores Maria Filomena Vilela Chiaradia, Cláudio Guilarduci e Maria Ângela de Araújo Resende por aceitarem meu convite a caminhar por essas veredas.

Aos meus professores – fonte de inspiração – que fazem ter a certeza de que não me enganei ao escolher os caminhos floridos do conhecimento.

Aos funcionários do Programa de Mestrado em Letras pelo trabalho silencioso dos bastidores.

À Ártemis e família pelos papos sempre produtivos.

Ao Henrique Fagundes, pintor de poesias e poeta de pinturas, por sorrir comigo nas alegrias e apoiar nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos, pelo apoio nos momentos mais delicados, pela compreensão e pelo carinho dispensado.

Aos colegas de mestrado, pelas discussões profícuas em classe e extra classe.

Um agradecimento especial ao casal Samuel Resende e Daniela Pinheiro, por se tornarem nossa família em São João Del-Rei.

Ao casal Vinicius Guanais e Ana Rocha Guanais, pela disposição em apoiar sempre e por entender os momentos de reclusão.

À Terezinha, por me apresentar a literatura na forma de rosas vermelhas, embora muitos duvidem.

Ao jeca, por mostrar em sua simplicidade toda astúcia do pensar.

Sumário:

Considerações iniciais..... 11
Capítulo 1 – Perfis biográficos de Amácio Mazzaropi: um jeca meio bobo, meio esperto, meio trabalhador, meio preguiçoso 19
1.1 – Mazzaropi: do circo ao cinema 19
1.2 – As máscaras do ator 26
1.3 – Fotobiografemas 32
1.4 – A arte contamina a vida 42
1.5 – O jeca: um caso de sucesso no Brasil 49
1.5.1 – O corpo como espaço criativo 52
1.5.2 – A metamorfose corporal como estratégia narrativa..... 55
1.5.3 – A preguiça como crítica social..... 56
1.5.4 – A arma do caipira 60
1.6 – A última cena 63
Capítulo 2 – Mazzaropi um jeca andarilho: interseções entre o circo, o teatro mambembe e o cinema..... 67
2.1 – Andanças na vida e na ficção 67
2.2 – A viagem como criação e a criação como viagem 70
2.3 – O caipira: o mestiço de um cinema híbrido 78
2.4 – Das trilhas às entrelinhas do discurso hegemônico..... 82
2.5 – Uma foto na ponte..... 87
2.6 – Nas trilhas da internet..... 93
2.7 – O circo, o teatro e o cinema 96
2.8 – Saudade do jeca 101
Considerações Finais 105
Revisitando Veredas 105
Documentos de Identidade..... 110
Referências Bibliográficas: 116

Lista de figuras

Figura 1 - Mazzaropi ao lado de uma câmera cinematográfica. 37
Figura 2 - Foto de Mazzaropi sendo maquiado. 39
Figura 3 – Caipira Picando Fumo – Almeida Júnior (1893). 46
Figura 4 – Mazzaropi com a espingarda do cano torto. 61
Figura 5 – Foto de Mazzaropi na Estrada de Santos 88
Figura 6 - Páginas 2 e 3 da carteira de trabalho de Mazzaropi. 115

Resumo

Nesta pesquisa estudamos alguns perfis biográficos de Amácio Mazzaropi, um dos mais importantes nomes do cinema brasileiro: o bobo, o esperto, o trabalhador e o preguiçoso. Essas facetas cristalizadas em críticas, biografias, fotografias e filmes do artista se apresentavam de maneira dispersa em muitos textos relacionados à obra e à vida do ator e condensaram-se em uma crítica feita por José Carlos Avellar publicada no *Jornal do Brasil* de 03 de agosto de 1979.

A estreita relação entre obra e vida no contexto mazzaropiano revela estratégias criativas e a interação de sua obra com o discurso desenvolvimentista de sua época, além de um personagem histórico que teve sua vida determinantemente marcada pela ficção. O personagem de Mazzaropi manchou sensivelmente sua realidade, imprimindo-se sobre fotos, nas entrelinhas de biografias e em entrevistas, por exemplo. Seus filmes, com muitas referências ao campo e a cultura caipira, também contaminaram o discurso hegemônico de seu tempo, evidenciando uma gama de protagonistas reais que desconfiavam do desenvolvimento social nos moldes propostos. Buscamos, por meio deste texto, estudar a obra e vida do artista nos atentando também para o desenvolvimentismo do século XX no Brasil.

Abstract

In this research we study some biographic profiles of Amácio Mazzaropi, one of the biggest names of Brazilian's cinema: the foolish, the crafty, the worker and the lazy. These facets crystallized in criticism, biographies and artist's films were presented in a dispersed manner in many texts and related to the work and life of the actor and condensed in a critic made by José Carlos Avellar, published in the *Jornal do Brasil* on august, 03rd - 1979.

The close relationship between the work and life in the context of Mazzaropi reveals the creative strategies and the interactions of his work with developmentalist discourse of his time, besides a historical character who had his life decisively marked by fiction. The Mazzaropi's character spotted significantly his reality, printing itself over photos, in the interrows of biographies and in the interviews, for example. His works, with many references to field and the redneck culture, also have tainted the hegemonic discourse of his time, showing a range of real protagonists who mistrusted of the social development in the terms proposed. We intend, by this text, to study the work and the life of the artist, paying attention also to the developmentism of the XXth century in Brazil.

Considerações iniciais

Um percurso pessoal

Mazzaropi sempre ocupou um grande espaço nas lembranças de minha infância devido às histórias contadas por meu pai, talvez sendo superado apenas pelos heróis do faroeste que viviam escondidos em uma mala muito antiga que, embora tivesse chave, nunca ficava trancada. Esses heróis moravam em cima do guarda-roupa de meus pais – não tínhamos estante na época –, dentro daquela maleta antiga, em muitos títulos misturados a todo tipo de literatura nacional, às fotos de meu pai em uniformes policiais, ao antigo monóculo – que muitos hoje não devem saber o que é – e às cartas em envelopes bonitos. Dentre os protagonistas da coleção de bolso de faroeste eu pensava existir um que respondia pelo mesmo nome que eu: John Wayne.

Essa lembrança me acompanhou durante boa parte da vida, contudo recentemente quis buscar nesses livros o John Wayne que eu li no passado e não o encontrei. Entre alguns livros antigos de faroeste que meu pai ainda preserva existem referências a outros Johns, mas não ao herói do cinema – minha leitura me fez crer que havia um John Wayne que os habitava. Ainda que não tenha vivido nesses livros, existiu na minha imaginação e talvez continue a habitá-la no futuro: *o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho* (PIGLIA, 2006, p. 17).

Meu pai, portanto, guardava em minha casa um arquivo que minha curiosidade infantil não pôde ignorar. Daí, talvez, o interesse atual pelos arquivos do jeca Mazzaropi. Certamente eu procurava ali as histórias deles, mas também a minha própria e curiosamente encontrava alguém dentro dos livros, que respondia pelo meu nome próprio. Se no cinema o John Wayne era um forte justiceiro, na vida real, por mais que eu tentasse encontrá-lo dentro de mim, ele não intimidava ninguém. Eu era na escola um personagem às avessas dele, conhecido por todos – o menino de nome esquisito – motivo de risos, mas que também dava pescoções a três por quatro, sempre se fiando em primos e amigos mais fortes. A comédia dramaticamente era meu nome, em família convertido em Djô pelos primos que nunca conseguiram pronunciá-lo.

Devido às gozações dos outros garotos e à frase de todas as tias da escola – *John Wayne. Como o do cinema?* – aquele personagem dos faroestes me parecia tão próximo e tão estranho. A forma como esse nome se apresentava levou-me a apagá-lo provisoriamente durante anos, por meio da abreviatura do segundo nome – *John W. Antonio Pereira* – a possibilidade de mudá-lo definitivamente foi cogitada. Talvez eu tenha encontrado o *John Wayne* que sempre me habitou silenciosamente. Não o dos livros, nem o do cinema, mas um outro sempre incompleto, constituído também por essas lembranças.

O interesse pela cultura caipira também surgiu mais ou menos na mesma época. A casa de meus avós maternos – Dona Rosa e Sr. Dandão – que nasceram e viveram no campo, era refúgio dos finais de semana para toda a família. Encontro de tios, primos, guerras de barro, construção de casinhas de tijolo e lama, fugas para a pequena mata às escondidas e futebol no terreiro envolvendo meninos e meninas, quando nem existia futebol feminino e os causos de meu avô – mentiras bem contadas nas quais acreditávamos piamente. Às vezes eu o ajudava a tratar dos bichos – porcos, frangos – arrancar mandioca, colher laranjas, chupar mexerica em baixo do pé. Tudo recheado de histórias mal contadas muito bem alinhavadas – conversas de bichos inimagináveis, vozes de plantas, bolhas ambulantes, fantasmas amedrontadores – filosofia da roça, penso eu hoje. Meu avô enrolava fumo desenrolando histórias.

Meus avós paternos – Sr. José Fiíco e Dona Lica – já moravam na cidade, haviam se mudado quando eu era muito pequeno. Mas pelas ruas da cidade, levando galinhas, mel, laranja, mexerica para vender na praça também nasciam histórias – meu avô era inventor de bichos que a natureza, tendo todos os elementos ao seu dispor, se esqueceu de inventar – tatus em busca de mel se lambuzavam e corriam entre as folhas que grudavam nele, tornando-se um monstro assustador, com certidão de nascimento e tudo – bicho-folha – capaz de colocar uma manada de bois a correr. Cobras imensas, encontradas em cafezais, que exigiam o trabalho de muitos homens para matá-las. Macacos hábeis em roubar banana. Bichos que só ele via, mas pela descrição perfeita só podiam existir. Meu avô vendia no centro de nossa pequena cidade animais de verdade, inventando uma fauna fabulosa para as crianças.

Eu tinha avós caipiras e eles filosofavam histórias de bois, galinhas, pavões emplumados com pensamentos e vozes de bicho, arregalamento de olhos, abrir de bocas, entortamento de corpos, tudo à velocidade macia da voz dos avós – com o perdão da aliteração.

Atualmente, eu e minha esposa, Ártemis Marques Alvarenga – que conta melhores causos que eu – nos atrevemos a repetir algumas histórias de nossa cidade em São João Del-Rei. Perdões se transformou com isso, para os amigos que não conhecem a cidade, em uma espécie de lugar mítico, onde acontecem as coisas mais engraçadas e curiosas, despertando o desejo de alguns de conhecer nosso torrão natal. Corremos o risco, contudo, de apresentar-lhes uma cidade muito diferente das histórias que contamos, mas isso nos ensina algo: as histórias impulsionam as pessoas a pegar a estrada, a partir para lugares desconhecidos mesmo sem a certeza do que se vai encontrar – semelhante ao que ocorre com os personagens de Mazzaropi em seus filmes.

Meu pai me apresentou o primeiro arquivo na forma daquela mala antiga. Meus avós me ensinaram as histórias da roça – havia nisso tudo certa filosofia, mesmo que eu não soubesse –, era uma maneira informal de pensar e ler aquele pedaço do mundo onde poucos eram alfabetizados. Os filmes de Mazzaropi colocavam uma cultura parecida na tela – homens do campo, seus modos e sua maneira de falar. O artista pensava que, a despeito de serem semi-alfabetizados, esses caipiras podiam ensinar também muitas coisas.

Minha mãe, dona de inestimável paciência e doçura de coração, me ensinou que encontrar naquela coleção de coisas guardadas aquilo que procurava, exigia calma. Herdei de meu pai o desejo de arquivos e de minha mãe a paciência para estudá-los. Ainda hoje continuo perdido pelas trilhas da memória, pelas veredas dos arquivos, pelos atalhos do interior seguindo um matuto que tem se mostrado muito sagaz.

Minha mãe também me incentivava a levar verduras para a tia Arituza, professora exemplar, que alfabetizava na escola e em seu terreiro. Ela nos ensinava cágados perdidos na horta, folhas de alface, tatus-bolinha que atacavam as plantas – alimentava o espírito e o estômago – e criava em mim a fascinação que carreguei pelos professores. Em Perdões se aprendia assim, rodeado de

bichos e plantas, adentrando nas sendas entre os canteiros de nossas hortas, cavando a terra com as mãos – de certa forma todos tinham um pouco de caipira nos modos de falar, no contato com a terra, nas roupas.

Ao longo deste texto tive deliciosos encontros com caipiras de todos os tipos. De sorrisos largos sem dentes, de calças curtas, acocorados enrolando fumo, vestidos de terno e gravata, caipiras professores dando lição, empresários, fazendeiros, agricultores – todos mostrando os ricos perfis da caipiragem brasileira. Eles me ensinaram, por meio de suas histórias reais e ficcionais, a importância da memória, convidando-me a adentrar por todas as suas veredas. Nos últimos dias tenho sentido dores lombares e meu corpo se entortou levemente. Talvez sejam torcicolos, fruto das noites mal dormidas, decorrentes da necessidade de finalização deste texto. Talvez a metamorfose tenha se iniciado e aos poucos eu vá me acocorando, inicie uma caminhada cambaleante, me enverede por seus caminhos sinuosos e definitivamente revele o caipira que tem me habitado nesses últimos anos.

Um percurso teórico

Minhas pesquisas sobre a obra e a vida de Mazzaropi iniciaram-se em meu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras apresentado à Universidade Federal de São João Del-Rei - MG. Naquela pesquisa buscávamos interpretar a obra do artista em sua característica híbrida e em estreita relação com o desenvolvimentismo. Durante os estudos alguns perfis do artista se apresentaram na forma de imagens cristalizadas pela crítica especializada, por biografias, trabalhos acadêmicos e fotografias, o que nos levou a investigá-los nesta pesquisa de dissertação de mestrado.

A importância de Mazzaropi no cinema nacional dá-se tanto pela quantidade de filmes produzidos, como pela inserção do personagem caipira no cinema e pelos efeitos que seus filmes provocaram no cenário crítico nacional. Alguns autores acreditam que Mazzaropi estremeceu as bases da crítica de cinema nacional que, pautada no desenvolvimentismo dos anos 60, precisou se reestruturar frente a um cinema que colocava em cena um Brasil ainda arcaico e rural, na figura de seu caipira.

Essas imagens cristalizadas em diversos textos e fotografias eram intrigantes, pois algumas se referiam à sua arte e à sua vida simultaneamente, transformando às vezes caipira, ator, diretor e empresário quase que em um só personagem. Muitas vezes a crítica utilizava essas imagens, às vezes criadas pelos próprios críticos, na tentativa de desqualificar a obra do artista, especialmente atribuindo ao artista a ingenuidade de seu caipira. O personagem histórico seria então um matuto às feições de seus personagens?

Esse capiau marcou tão profundamente a vida do artista que se tornou parte dele, embora não exatamente da forma que alguns críticos quiseram relacionar personagem ficcional e histórico. Não era problema para o artista se assumir como o jeca de seus filmes. Para ele aquela cultura era muito rica e merecia um espaço nas representações cinematográficas nacionais – nesse sentido Mazzaropi foi um caipira fazendo cinema. Todavia, quais são as características do jeca que se estendem à vida do artista: a ingenuidade, a astúcia, a preguiça, a disposição ao trabalho?

Essas características atribuídas ao matuto de Mazzaropi, em diversos textos, de maneira dispersa, condensaram-se em uma crítica de José Carlos Avellar (1979) e nos impulsionaram a investigar como elas se relacionavam com a obra e com a vida do artista. Tentamos nesta dissertação apontar algumas veredas por onde se pode seguir na busca por respostas a estas e outras questões. Buscamos partir sempre da obra do artista, estabelecendo as relações entre ficção e realidade. Pensamos que essas imagens cristalizadas a respeito do artista indicam alguns perfis, entendemos essas facetas como partes que podem remeter a diversos aspectos da obra e da vida do ator em suas relações.

Esses diferentes perfis são focos de nossa pesquisa. Pensamos que revelar as diversas faces de Mazzaropi, um dos maiores nomes do cinema nacional, pode contribuir para o entendimento de aspectos de nossa cultura, pois podemos reconhecer aí mecanismos que levaram a crítica a fazer suas observações, o tipo de cinema feito por ele, suas técnicas, a construção de seus personagens e a interação obra e vida.

Nosso objeto de pesquisa, portanto são a obra e a vida de Mazzaropi cristalizadas em entrevistas, críticas, biografias, fotografias e filmes. Pensamos

que seu estudo pode nos levar ao entendimento também de algumas questões relacionadas à cultura caipira de sua época. Assim a pesquisa biográfica mais que apenas representar a investigação curiosa da vida alheia explicita discursos sociais, mecanismos de controle e as relações de algumas esferas da sociedade com o pensamento hegemônico da época.

Nesse quesito a obra de Mazzaropi é muito interessante, pois seus filmes mancham o discurso vigente da urbanização com a cultura caipira, imprimindo sobre ele uma rasura que produz diversos sentidos e faz soar vozes dissonantes dentro desse próprio pensamento um tanto purista. Essas sonoridades que destoam do discurso vigente explicitam a marginalização de um grande contingente de pessoas na cidade, que era vista por muitos como reduto do desenvolvimento social, desestabilizando algumas imagens desejadas das metrópoles.

Na busca por entender a obra e a vida do artista algumas fontes de pesquisa se tornaram essenciais como a biografia *Sai da Frente: a vida e a obra de Mazzaropi*, o Museu Mazzaropi, por meio de seu *site*, onde encontramos muitos textos críticos e entrevistas a respeito do artista e os próprios filmes que nos levaram a compreender um pouco mais o personagem e a partir dele identificar na vida importantes relações. A memória de Mazzaropi tem sido preservada e re-elaborada por museólogos, biógrafos e pesquisadores de diversas áreas e insinua-se ao futuro como fonte de novas pesquisas que podem elucidar aspectos da cultura caipira.

Embora reconheçamos a importância das fontes primárias na construção da imagem do artista, neste trabalho buscamos, sobretudo, a recriação de suas imagens a partir dessas fontes. Esse recorte foi feito devido ao espaço e tempo que tivemos para concluir este texto e também pelo desejo de mostrar como a vida e a obra do artista têm sido repensadas ao longo dos últimos anos.

Algumas obras de teoria também tiveram importância fundamental na construção de um percurso a se seguir, entre elas *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica* de Eneida Maria de Souza (2011) e *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* de Leonor Arfuch (2010) no campo dos estudos biográficos. Buscamos em consonância com essas obras estudar as relações

entre obra e vida sempre partindo da ficção e buscando suas relações com a realidade. Roland Barthes (1984, 1990) também foi fonte de conceitos nos quais procuramos nos ancorar em nossas caminhadas por trilhas tortuosas no encalço dos perfis do jeca. *A câmara clara* e o *Óbvio e o obtuso* além de nos fornecerem o arcabouço teórico necessário para o estudo de fotografias, nos apresentou o conceito de *biografema* que buscamos trabalhar ao longo de todo o texto. Finalmente o livro de Filomena Chiaradia (2011), *Iconografia Teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador* nos auxiliou a pensar um percurso possível para este trabalho, indicando também as delícias e os perigos de se estudar o objeto fotográfico.

Na segunda parte do trabalho buscamos estabelecer as relações entre os deslocamentos reais e imaginários na vida e na obra do artista. Nesse momento foram importantes algumas obras como a de Renato Ortiz (s.d.) *Um outro território: ensaios sobre a mundiliazação*, vários textos do livro *Modernidades Alternativas na América Latina,* organizado por Reinaldo Marques e Eneida Maria de Souza (2009) e a obra de Cornejo Polar (2000) *Condição Migrante e Intertextualidade cultural*. Essas obras nos permitiram pensar temas como a migração, o deslocamento, a mestiçagem e as questões identitárias na obra e na vida do artista.

Nos materiais que escolhemos como fonte de pesquisa para esta dissertação se encontram diversas faces do artista – que ele usou para se representar no palco e fora dele – buscamos exatamente nessas facetas, que denominamos perfis, as relações de sua obra e vida que se estendem também a uma relação estreita com sua época, mostrando a maneira como o artista pensou e representou a cultura caipira, além de evidenciar a visão de intelectuais em relação à sua obra.

Buscamos nessa pesquisa as relações em que a ficção contamina o real, de acordo com o pensamento de Ricardo Piglia (2006). Nesse sentido a palavra contaminar ganha amplos sentidos em nosso texto e a partir dela usamos outras palavras – rasurar, manchar, borrar – de sentido parecido que nos auxiliam tanto na relação da ficção com a realidade na obra e na vida de Mazzaropi quanto na relação de seus filmes com o discurso hegemônico de sua época. Não buscamos,

portanto nas películas do artista sua vida refletida, mas, sobretudo os pontos de convergência e afastamento entre essas duas instâncias, atentando-nos para o fato de que mesmo quando elementos biográficos são identificados em seus filmes eles são ficcionalizados.

Nosso principal objetivo é pensar os perfis biográficos de Amácio Mazzaropi a partir das relações entre obra e vida, buscando com isso explicitar também sua relação com a sociedade de sua época. Nesse sentido o estudo biográfico, embora se refira especificamente ao artista converte-se também em uma maneira de pensar toda a cultura caipira inserida em um momento histórico – desenvolvimentismo – que aparentemente buscava apagar as marcas de toda representação rural em alguns campos culturais nacionais, como o cinema. Os filmes de Mazzaropi, com a marca indelével do campo, manchavam o meio cinematográfico, a cidade e o discurso desenvolvimentista como veremos ao longo desta dissertação.

Capítulo 1 – Perfis biográficos de Amácio Mazzaropi: um jeca meio bobo, meio esperto, meio trabalhador, meio preguiçoso

... minha imaginação não tem estrada.
E eu não gosto mesmo de estrada.
Gosto de desvio e de desver.
Manoel de Barros

1.1 – Mazzaropi: do circo ao cinema

A obra de Mazzaropi tem despertado o interesse de vários estudiosos, seja pela amplitude de seu trabalho no cinema seja pela importância de seus filmes, que sempre provocaram discussões tanto pelos temas articulados quanto pelas tensões entre crítica especializada e público. Em suas tramas abordou temas como a imigração, o preconceito racial e a marginalidade, embora muitos o acusem de não enfrentar devidamente essas questões. As críticas aos seus filmes, entrevistas e biografias revelam alguns perfis desse grande artista e se relacionam tanto com sua obra como com sua vida.

Mazzaropi nasceu em 09 de abril de 1912 na capital paulista, filho de Clara e Bernardo Mazzaropi. Passou por diversos campos da cultura antes de chegar ao cinema. Marcela Matos (2010) na biografia *Sai da Frente: a vida e a obra de Mazzaropi* conta sua história, bem como suas passagens pelo circo, teatro mambembe, rádio e pela televisão, além de seu sucesso no cinema.

O ator era filho único de imigrantes europeus que vieram "fazer a vida" no Brasil, e recebeu o mesmo nome que o avô paterno (Amázzio Mazzaropi), em uma versão abrasileirada. Sua mãe trabalhava como empregada doméstica e o pai era motorista de carro de aluguel[1]. Marcela Matos (2010) relata que o arrocho financeiro obrigou Clara e Bernardo Mazzaropi a mudar da capital paulista para Taubaté, cidade interiorana no vale do Paraíba, pouco depois do nascimento do filho. A família deslocou-se outras vezes entre capital e interior; a autora relaciona esse tema com os personagens de Mazzaropi: sempre em trânsito. A biografia destaca também os talentos artísticos de Mazzaropi, que surgiram na infância,

[1]Em 1958, Mazzaropi interpretou no cinema um Chofer de Táxi que sempre se metia em confusões com os passageiros, essa relação entre a profissão do pai e o filme será aprofundada em momento oportuno.

quando encantava a família declamando poesias e arrancando aplausos dos familiares.

Mas não eram apenas as questões financeiras que levavam os Mazzaropi a se mudar. Prova disso é que entre 1914 e 1918 morando em Taubaté eles tiveram um período de estabilidade, com Bernardo e Clara Mazzaropi trabalhando na Companhia Têxtil da cidade. Enquanto ambos trabalhavam tecia-se uma relação mais próxima entre o avô, violeiro e dançarino exímio, e o neto de quatro anos que ficava sob os cuidados dos avós em Tremembé, cidade próxima a Taubaté.

Apesar de toda a tranquilidade, Bernardo Mazzaropi não hesitou em voltar para a capital paulista em 1919. O pequeno Mazzaropi com 7 anos, já em idade escolar, foi matriculado no Grupo Belenzinho onde declamava poesias tornando-se o centro das atenções entre os colegas. O sucesso entre os amigos de infância se estendia à família que aplaudia o pequeno prodígio. Esse entusiasmo familiar com as poesias, porém, não se refletia em apoio à carreira. Para o pai, o mundo artístico era repleto de “malandros” e “vagabundos” e *ponderava: antes pintor que ator* (MATOS, 2010, p.19). Matriculou-o em aulas de pintura, numa tentativa infrutífera de afastá-lo de outros campos artísticos, como o circo, o teatro e o cinema, o que Mazzaropi relatou a Armando Salem no ano de 1970: *no início eu pintava cenários. Aliás, eu amava a pintura, sempre amei a pintura. Pois bem, um belo dia “perdi” o pincel e resolvi seguir a carreira de ator.*

A importância do avô, violeiro, também é ressaltada por Marcela Matos (2010): na primeira página do primeiro capítulo da biografia, a autora narra os aplausos de seus dois netos, em uma apresentação durante a inauguração da estação ferroviária de Tremembé observando que Mazzaropi voltaria à estação anos mais tarde para gravar uma cena de seu último filme, em 1980, *O Jeca e a Égua Milagrosa*. A autora articula esses dois eventos como se formassem um ciclo, o local onde o artista tem seu primeiro contato com a arte aplaudindo o avô é o mesmo onde ele grava seu último filme. Nesse sentido o personagem Mazzaropi na narrativa de Marcela Matos percorre diversos locais para voltar ao local onde, de certa forma, tudo começou. Não casualmente o primeiro capítulo da biografia tem o título *O começo de tudo.*

Essa estratégia narrativa assemelha-se às histórias ficcionais nas quais os heróis, muitas vezes partem em uma aventura, arriscando a própria vida em busca de um tesouro ou de uma musa, por exemplo. Nessas narrativas ficcionais é comum o retorno do personagem à terra natal, ou ao seio da família – como ocorre, por exemplo, com *Odisseu,* herói grego – nesse sentido fechar esse ciclo, no qual o local onde tudo se inicia é também o destino final do personagem Mazzaropi, é uma maneira de ficcionalizar sua vida. Embora o ciclo não se feche completamente, pois o autor deixou uma obra inacabada. Exploraremos posteriormente, ainda neste capítulo, os sentidos dessa obra que não foi concretizada.

A necessidade de fechar o ciclo na verdade é narrativa. Como sabemos é preciso colocar um ponto final na obra, é necessário terminar. Na vida também temos um ponto final: a morte. Mas na vida narrada não temos necessariamente esse ponto final, em certo sentido a vida como narrativa é capaz ainda de sobreviver à vida biológica, por isso a escrita, o cinema, a fotografia – enfim a técnica e a arte – são vistas como uma possibilidade de imortalização. A obra termina com o ponto final, mas a vida descrita na narrativa está imortalizada, mesmo que de forma cristalizada pela escrita – a escrita seria então um aprisionamento para a vida, mas paradoxalmente, pela proliferação de sentidos, também é a possibilidade de viver diversas vidas. Buscamos nesta dissertação exatamente essa proliferação de vidas.

Em 1922, após a morte do avô de Mazzaropi, a família novamente volta a ter problemas financeiros e retorna a Taubaté. O trabalho na tecelagem mais uma vez garante o sustento da família. Um botequim aberto na própria casa em que moravam e os pães feitos por Clara e vendidos pelo próprio Mazzaropi na porta da fábrica complementavam a renda. No Ginásio Washington Luiz – onde foi matriculado – o que mais chama a atenção do garoto, que tinha nessa época dez anos, é o teatro amador. Segundo Marcela Matos (2010), *um livro intitulado* Lira Teatral *o deixava bastante empolgado* (p. 17).

Em seu livro, Marcela Matos (2010) também lembra que Mazzaropi deixou os pais muito cedo para seguir o grupo circense *La Paz* que passou pela cidade. A aventura não durou muito. Após passar por diversos apuros junto à companhia,

Mazzaropi voltou para casa. Nessa época Mazzaropi tinha 14 anos e a idade era um impeditivo para que o garoto pudesse compor o elenco do circo, mas pelas mãos de Ferry, faquir do circo, o número 14 da carteira de identidade de Mazzaropi tornou-se 19. Foi a primeira experiência mambembe do jovem artista.

No picadeiro o artista foi sucesso garantido. Contando piadas entre as apresentações do faquir, Mazzaropi era ovacionado pelo público. Já as precárias condições técnicas da companhia, aliadas às tempestades e ao elenco escasso de artistas faziam com que a companhia sempre estivesse em apuros. Em uma das apresentações um dos espectadores aconselhou o jovem talento a deixar o circo e procurar outros ares, conselho que o levaria algum tempo depois a voltar para casa. Apesar de todo o apreço por Dona Rosa – a proprietária do circo – que muitas vezes o tratava como filho, o ator, diante das grandes dificuldades, deixou o elenco.

Em 1929 Mazzaropi foi contratado pela mesma Companhia Têxtil em que seus pais trabalhavam. Especula-se que havia um teatro dentro da fábrica e que Mazzaropi pode ter feito apresentações ali, porém formalmente consta nos registros da companhia que ele exercia a função de tecelão. Tecendo histórias ou fios, o novo afazer não foi capaz de fazê-lo perder o fio da meada. Em 1931 ele volta aos palcos, apresentando-se no salão do Externato Sagrado Coração de Maria que ficava no interior do Convento Santa Clara. Na apresentação o ator dirigiu e atuou em seu próprio espetáculo.

Durante a revolução paulista de 1932 Mazzaropi, junto de outros artistas, trabalhou para ajudar as viúvas e os filhos dos soldados mortos, participando também do Teatro do Soldado da Rádio Record – que tinha por objetivo a diversão dos combatentes. Para Marcela Matos (2010) a experiência do jovem ator junto aos renomados artistas da emissora foi determinante para sua carreira, assim como as trupes que se apresentavam na cidade como, por exemplo, a Trupe Arruda que por meio de Sebastião Arruda – ator que interpretava um caipira ao lado de Genésio Arruda – segundo Mazzaropi, o inspirou a criar o seu jeca.

Uma das trupes mais conhecidas no interior – a Olga Crutt[2] – também passou por Taubaté em 1934. Mazzaropi, que já era bastante conhecido nessa época, especialmente na cidade, integrou-se à Trupe. Com o sucesso do jovem talento Olga trocou seu nome artístico para Olga Mazzaropi. No final desse mesmo ano o ator se tornou líder da companhia que teve o nome mudado para Trupe Mazzaropi. Especula-se que Olga alimentava uma paixão pelo jovem ator e que a mudança de seu nome artístico se relacionava a esse fato.

Em 1935 ele convenceu os pais que embarcaram em sua aventura. O pai, mesmo resistente, assumiu a administração da companhia enquanto a mãe atuava como atriz. Para realizar o sonho do filho a família vendeu o botequim que possuía em Taubaté, embarcando na aventura do jovem ator. Assim nascia a trupe Mazzaropi que com características familiares viajava de cidade em cidade. Para Marcela Matos (2010) esse caráter familiar do grupo cativava o público.

Entre 1935 e 1942 a companhia viajou por cidades de alguns estados do sudeste e sul do Brasil. Mazzaropi, entretanto, planejava vôos mais altos. O desejo de se apresentar na capital paulista o levou a fazer cada vez mais investimentos contratando novos artistas, músicos e se profissionalizando. Todavia, a primeira investida para se apresentar em São Paulo foi frustrada devido à falta de espaço apropriado, obrigando-o a voltar ao interior. Normalmente, no interior, a trupe se apresentava após exibições nos cinemas que tinham a tela removida ao final do filme para que os grupos teatrais pudessem se apresentar. Algumas inovações cinematográficas provocaram mudanças nesse modelo de apresentação, o que levou o ator a montar uma estrutura que consistia em um barracão de tábuas corridas coberto de lona – Teatro de Emergência – e permitia as apresentações fora das salas de cinema.

Em novembro de 1943 a trupe finalmente chegou à cidade de São Paulo para se apresentar no Alto da Lapa. A aprovação da crítica estava em consonância com o sucesso de público. Após as apresentações na capital, a trupe retorna ao interior do país. Em 1944 Bernardo Mazzaropi adoeceu. O filho,

[2] Não foram encontradas informações precisas a respeito do repertório apresentado pela trupe, contudo Mazzaropi, citado por Paulo Duarte (2009), afirma que as apresentações, na época, seguiam um modelo de apresentação de companhias mambembes. Primeiramente era apresentado um show de variedades – constituído por anedotas e canções caipiras – e logo após uma peça dramática ou cômica.

preocupado com a saúde do pai, não poupava esforços para salvá-lo de um câncer no pulmão. Nessa mesma época o ator foi convidado para substituir Oscarito[3] em uma peça que iria entrar em cartaz no teatro João Caetano, no Rio Janeiro. Todavia, de última hora, o grande astro do teatro nacional na época muda de ideia e Mazzaropi é obrigado a retornar ao interior muito frustrado pelo ocorrido.

Diante das novas dificuldades, com o pai doente e as finanças da trupe desequilibradas, Mazzaropi resolveu dispensar parte dos integrantes e passar a se apresentar apenas em teatros e clubes. No mesmo ano de 1944, segundo Marcela Matos (2010), o ator se juntou ao artista Nino Nello. Os dois estrearam no dia 14 de novembro no Cine Teatro Oberdan, no bairro do Brás em São Paulo, com a peça *Filho de Sapateiro, sapateiro deve ser,* de João Baptista de Almeida, estrelada e dirigida por Mazzaropi. Ainda segundo a biógrafa, Mazzaropi chorou nos bastidores do teatro nos braços da mãe antes de entrar em cena devido ao falecimento do pai alguns dias antes.

Em 1945, empolgado pelo sucesso da temporada em São Paulo com Nino Nello, Mazzaropi resolveu retomar seu próprio negócio e montar novamente seu pavilhão. Após alguns contratempos sua trupe chegou a São Paulo e se instalou no bairro Santana. Com o grande sucesso ele alugou uma casa e mudou-se para o bairro Tucuruvi, além de comprar um terreno e construir uma casa para que ele e Dona Clara morassem no Itaim.

Marcela Matos (2010) lembra ainda a passagem do artista pelo rádio em 1946 e pela TV a partir dos anos 50. Contratado pela rádio Tupi, Mazzaropi apresentava o programa *Rancho Alegre* no qual contava "causos" acompanhado de um sanfoneiro e ao final cantava uma música. Em 18 de setembro de 1950 Assis Chateaubriand inaugurava a primeira emissora televisiva do Brasil. Mazzaropi apresentou às 21:15 um número semelhante ao que apresentava no

---

[3] Oscarito e Beatriz Costa, no ano de 1944, eram empresariados por Celestino Moreira e apresentavam-se no teatro João Caetano. Ao longo do ano de 1944, segundo divulgação no *Diário da Noite* (disponível *on-line* no *site* da Fundação Biblioteca Nacional), quatro peças estiveram em cartaz: *A Garota D'Além-Mar*, *Momo nas Cabeceiras*, *As lavadeiras* e *Toca Pró pau*, cronologicamente parece mais plausível pensar que Mazzaropi substituiria Oscarito na última peça que teve início a partir de setembro de 1944. Além disso, no texto "Dois grandes nomes do teatro musicado reunidos numa revista que fará sensação", do *Diário da Noite*, de 27 de setembro de 1944, afirma-se que a peça marcaria o "reaparecimento do popular Oscarito", entretanto não há informações suficientes para afirmar que essa era a peça em questão.

rádio. Mais tarde o ator e João Restiffe assinaram um contrato para a apresentação semanal de *Rancho Alegre* na televisão. Seu sucesso era o mesmo do tempo do circo, do teatro e do rádio, tanto em relação ao público quanto à crítica. O que é dissonante são as críticas em relação ao seu cinema. O artista nunca conquistou o mesmo reconhecimento da crítica cinematográfica tendo, muitas vezes, relatado seu descontentamento.

Mazzaropi iniciou sua carreira cinematográfica na companhia Vera Cruz, em 1952 com *Sai da Frente,* em 1958 inaugura sua própria produtora a PAM Filmes – Produtora Amácio Mazzaropi; a partir daí dedicou-se ao cinema até a data de sua morte em 13 de junho de 1981. Deixou 32 filmes e a produtora, com capacidade para criar muitos outros com qualidade. Além disso, uma obra inacabada – *Maria Tomba Homem* – que nunca foi rodada, pois um câncer o fez sucumbir antes que pudesse concretizar o filme. Atualmente sua memória está preservada pelo Museu Mazzaropi em Taubaté e em seu *site* na internet, no qual diversos textos a respeito de sua obra e vida estão à disposição daqueles que se interessam por sua história.

A biografia de Marcela Matos (2010), uma de nossas fontes de pesquisa, conta a vida do artista, que foi também empresário e diretor, e condensou em si toda a fragmentação própria da indústria cinematográfica. Mazzaropi participava de todas as fases da produção: da captação de recursos e contratação ao roteiro e filmagens. Ele parece ter levado para o cinema características circenses e de companhias mambembes, em que os artistas contribuem não apenas atuando, mas também divulgando, montando cenários, entre outras atividades.

A partir da leitura de críticos, biógrafos e da visão sobre si mesmo, em entrevistas, identificamos perfis do artista – o bobo, o esperto, o trabalhador e o preguiçoso. Esses perfis, por meio de sua problematização, mostram-se sempre perpassados uns pelos outros, revelam-se sempre rasurados, como se fossem um palimpsesto, uma escrita em camadas que se sobrepõem. Buscaremos lê-los, sobretudo sob o viés de texto que se dissemina em diversos sentidos, rasurando os perfis, tornando-se resposta às críticas e revelando as estratégias utilizadas na construção de seu caipira.

Nos tópicos seguintes problematizaremos esses perfis, buscando especialmente em fotografias do artista a identificação e a leitura dos mesmos. Almejamos elucidar o que entendemos por perfis por meio da investigação e interpretação de fragmentos que acreditamos remeter à vida, buscaremos os *biografemas*[4] – termo cunhado por Roland Barthes – que podem nos levar a melhor entender a obra e a vida desse homem.

1.2 – As máscaras do ator

A vida de pessoas públicas – artistas, escritores e políticos, entre outros – oferecem-se aos olhares e muitas vezes são devastadas, por câmeras de TV, pelos *paparazzi*, por críticos e pela mídia de maneira geral. Esta, com seu poder de exposição, muitas vezes contribui para que algumas imagens se formem e solidifiquem. Buscaremos em artigos, resenhas e entrevistas os perfis mazzaropianos, bem como os mecanismos que levaram à materialização de suas facetas. No entanto surge uma primeira questão basilar que deve ser pensada: o que são perfis?

Entendemos por perfis as imagens fragmentárias do artista que se solidificaram ao longo dos anos. Essas imagens surgem em artigos, biografias, nos seus próprios filmes e entrevistas. Os perfis remetem à vida de maneira indireta, metafórica, por meio de associação de ideias. Eles não se apresentam de forma clara e explícita, são movediços, encontramos indícios que nos permitem construí-los. Eles precisam ser constituídos, as relações entre eles bem como suas relações com a obra e a vida de Mazzaropi são frutos da interpretação de metáforas, de fotos, de visões da crítica.

A palavra perfil remete ao traço, ao delineamento não muito claro, à visão lateral. Além disso, há também a referência ao profissional – perfil profissional – que é de nosso interesse. Pretendemos buscar suas características tanto profissionais – o empresário, o ator, o diretor – como as pessoais, se é que elas se separam. Os perfis, nesse sentido, são as partes que remetem ao todo, traços imperfeitos que por meio da interpretação tornam-se mais claros. Eles são como

[4] O termo biografema de Roland Barthes refere-se a um detalhe que condensa diversos sentidos que se relacionam com a vida. O termo é caro à nossa pesquisa e será mais bem explicado posteriormente.

cápsulas repletas de sentido e a partir deles buscaremos não uma face verdadeira, mas as diversas máscaras que o artista usou para se representar – não que os perfis sejam falsos, mas o que nos interessa é a criação da vida seja a partir da relação com seus filmes seja por meio de entrevistas, ensaios, biografias. Que vida ele forjou para si ou os outros criaram para ele? Interessa-nos especialmente o personagem narrado nas histórias, nas fotografias, nas críticas – o personagem de papel, não o de carne e osso.

A vida de Mazzaropi foi amplamente reescrita antes e após sua morte em 1981. Os críticos e jornalistas de sua época criaram imagens do artista, posteriormente escritores como Luiz Carlos Schroder de Oliveira (1986) e Marcela Matos (2010) revisaram essas imagens por meio de biografias, atribuindo a elas novos sentidos. Outra bela homenagem ao artista é prestada por Luiz Alberto Pereira com o filme *Tapete* Vermelho[5] (2005). Com grande sensibilidade o diretor usa a metalinguagem para criar um personagem às feições do caipira Mazzaropiano. Embora o filme não tenha pretensões biográficas muitas são as referências, especialmente à obra do artista. Mazzaropi é, portanto, um personagem que frequentemente volta à cena nacional, por filmes, críticas, ensaios e biografias. Buscaremos, nesse capítulo, as relações entre a obra e a vida desse artista por meio de seus perfis sempre fragmentários e perpassados por sua arte.

Nosso norte será o termo de Roland Barthes que, assim como o termo *vivência* de Leonor Arfuch (2010), remete à imagem fragmentária que temos do sujeito na atualidade. Eles referem-se não à totalidade da vida, mas às partes que fisgadas no transcorrer dela podem representá-la. Nesse sentido a relação entre a vivência e a vida é sinedóquica, aquilo que foi pinçado não é a vida, embora a represente; a própria vida – escrita, falada, narrada, encenada (como nos interessa) é também representação. A palavra sinédoque remete a essa

[5] O filme "Tapete Vermelho" conta a história de uma família de caipiras cumprindo a promessa, feita pelo pai, de levar o filho para ver um filme de Mazzaropi. No trajeto entre o sítio familiar e a cidade de São Paulo, eles se deparam com cinemas desativados que se tornaram igrejas e são levados até um acampamento de "sem-terra", onde em meio a uma confusão os pais se perdem do filho. Após algumas aventuras o caipira Quinzinho, representado por Matheus Nachtergaele, reencontra o filho e descobre que o cinema não apresenta mais filmes de Mazzaropi; revoltado o jeca se amarra à pilastra na entrada do cinema, mobilizando a mídia e obrigando o dono da casa a exibir um filme do artista. Quinzinho, porém, faz uma última exigência: a colocação de um tapete vermelho para sua entrada.

ambivalência – ela é a parte que representa o todo, embora remeta também ao todo representante da parte, portanto o entendimento surge da leitura interpretativa, nunca a partir de uma realidade objetiva, como se diz comumente, palpável.

As fotografias, que nos serão de grande utilidade, têm também em relação à vida semelhante sentido. Barthes (1984), em *A câmara clara*, observa que a relação da fotografia com a história é a mesma que a do biografema com a biografia. A fotografia é para o autor o registro de um momento que nunca mais se repetirá, um fato único no transcorrer da vida (ou da história), mas que pode ser reproduzido infinitamente. A vivência, semelhante à fotografia, é um momento irrepetível apreendido no transcorrer da vida que remete a ela como um todo. O registro da vivência – como a fotografia – pode ser reproduzido, mas a vivência a despeito dessa possibilidade de reprodução não se repetirá. O instante captado, fisgado, pinçado é o fragmento a partir do qual podemos ler a vida, a leitura se dá pela intermediação de figuras de linguagem – a metáfora, a metonímia, a sinédoque que ampliam os sentidos dos fragmentos.

A obra mazzaropiana será nosso primeiro foco na busca de elementos que podem se relacionar com a vida. Buscaremos na obra os fragmentos que podem nos remeter à vida – como a característica de seus personagens, sempre em trânsito, que remetem à infância do artista que viajou muitas vezes entre a capital e o interior com os pais. Não nos interessa a busca por uma gênese da obra, o que buscamos são as estratégias de ficcionalização do eu. *Não tanto a "verdade" do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra* (ARFUCH, 2010, p. 73).

Assim como a luz e a sombra na fotografia muitas vezes revelam sentidos explícitos e implícitos, buscaremos nos perfis do artista – às vezes mais nítidos outras mais neblinados, alguns amplamente iluminados, outros escondidos na sombra, porém não menos importantes – indícios que remetam à vida como um todo. Buscaremos os detalhes, o *punctum* que pode nos levar às interpretações mais demoradas, que nos faz deter o olhar sobre a imagem e

decompô-la pela interpretação, buscando não a totalidade de seus sentidos, mas, sobretudo sua relação com a obra e a vida do artista.

A palavra “meio” inserida no título desse capítulo assume diversos sentidos – sentido de metade, de incompletude, que não se mostra na totalidade, mas em partes como os perfis; que está entre, que não é uma coisa nem outra; canal, no caso das fotografias, que permite interpretações. A vida também é o meio, espaço entre o nascimento e a morte e no “meio” dela está a obra – misturada, entrelaçada, manchando-a. As imagens do artista são, portanto uma forma de ler vida, obra e suas relações. A fotografia surge como objeto de interpretação – meio pelo qual podemos buscar relações entre vida e obra, não como registro da vida.

Os perfis que buscamos surgiram de uma crítica ao filme *A banda das velhas virgens* (1979), de agosto do mesmo ano feita por José Carlos Avellar, intitulada *O milagre*, publicada no *Jornal do Brasil*. Após afirmar, sobre os títulos dos filmes de Mazzaropi, que eles são pouco mais que trocadilhos o autor completa:

> a sugestão do título importa pouco, porque tudo se desenvolve em torno de um mesmo personagem, o Jeca, meio-bobo, meio-esperto, meio-trabalhador, meio-preguiçoso, quase todo o tempo com uma camisa quadriculada, chapéu meio-enfiado na cabeça, e um pito no canto da boca (AVELLAR, 1979, p. 3).

Chamou-nos especial atenção na leitura de diversos textos sobre o artista o trecho acima descrito. Ele parece condensar uma série de características atribuídas à Mazzaropi que remetem a aspectos de seu trabalho e vida. A reiteração da palavra meio em referência aos personagens mazzaropianos sugere o caráter de personagem que não é nem totalmente preguiçoso, nem totalmente trabalhador, nem totalmente bobo, nem totalmente esperto – características de seu caipira. Todavia, revela uma visão compartilhada por parte de seus críticos, segundo a qual o trabalho do artista era medíocre. Metonimicamente esse trecho remete a diversas visões da vida e da obra de Mazzaropi. O meio também é o canal que leva de um perfil ao outro, transporta o empresário para o palco por meio do ator sem separar completamente um e outro. As características do personagem extrapolam a ficção e relacionam-se com a vida, manchando-a e até mesmo ficcionalizando-a.

A crítica contribuiu para a cristalização de alguns perfis do artista, nem sempre de maneira positiva, como vimos acima. Um exemplo é Ignácio Loyola (1965), em seu texto *A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso* – jornal *Última Hora –,* de 24 de fevereiro de 1965 sobre o filme *Meu Japão brasileiro* (1965). O autor afirma que *ele* [Mazzaropi] *é o anti-cinema brasileiro, no ano de 1965. É a cartilha de tudo que não se deve fazer.* Ocorre que Mazzaropi a despeito desse tipo de opinião cativava o público com suas histórias e era garantia de bilheteria. A crítica não podia ignorar um homem que arrebatava multidões aos cinemas, mesmo que ele não se encaixasse naquele ideal de cinema desejado por muitos especialistas.

Outras críticas a sua obra trazem semelhante tom, embora existam também aqueles que reconheçam a originalidade de seu cinema. Quanto à qualidade de seus filmes os investimentos feitos em equipamentos e profissionais, fato reconhecido mesmo por grande parte daqueles que buscavam menosprezar suas fitas é incontestável. Na mesma crítica citada anteriormente, por exemplo, Loyola (1965) afirma que os profissionais de talento e ideias são obrigados a trabalhar com o artista por motivo de sobrevivência.

É claro que os profissionais de renome não trabalhavam com Mazzaropi apenas por questões de sobrevivência. Certamente conseguiriam outro trabalho se quisessem. Loyola (1965) ainda acusa Mazzaropi de pagar corretamente, mas pouco. Mazzaropi sobrevivia sem o incentivo das agências de fomento, o que certamente era um complicador que talvez o levasse a pagar um pouco menos que outras produtoras, entretanto temos notícia também que seus filmes serviam de vitrine para jovens atores, portanto não se ganha apenas financeiramente. Atuar ao lado dele era garantia de ter seu rosto reconhecido de norte a sul do país.

Frente a essa visão negativa de seu cinema, Mazzaropi ressentiu-se expressando em entrevistas seu descontentamento. Para ele diversos críticos falavam mal de seus filmes mesmo sem assisti-los. Na atualidade, talvez fosse mais difícil defender tais ideias frente a um cinema que foi sucesso de bilheteria em sua época e que hoje é tão estudado. Os perfis do artista revelam algumas dessas visões que se cristalizaram por meio de críticas – uma delas, citada

anteriormente, a de seu cinema como medíocre – com a qual, obviamente, não concordamos.

Algumas dessas críticas trazem em seu seio a crença de que Mazzaropi era o mesmo matuto representado em suas películas. Marcela Matos (2010) narra a visita feita por Ugo Lombardi e Abílio Pereira de Almeida à casa de Mazzaropi em São Paulo com o objetivo de contratá-lo para fazer seu primeiro filme pela Vera Cruz. Mazzaropi se preparou comprando vinhos, uísque e petiscos para receber os convidados – já famosos no cinema nacional – que ao se depararem com o comediante vestido de terno, gravata e chapéu *gelot* ficaram surpresos. Segundo a autora eles *esperavam encontrar um jeca, mas se depararam com um sósia de Chateaubriand* (MATOS, 2010, p. 61). Para maior surpresa dos funcionários da Vera Cruz Mazzaropi leu o roteiro na frente deles e disse ter gostado muito, mas afirmou que gostaria de fazer pequenas mudanças, caso fosse mesmo o protagonista do filme. Por fim, devido a situação que encontrou, Abílio Pereira de Almeida fez uma oferta duas vezes maior do que a que estava autorizado pela companhia e teve como retorno a recusa do artista que exigiu o dobro do cachê oferecido para gravar o filme[6].

Mazzaropi montou um cenário e se vestiu como se fosse um personagem para recebê-los, ele interpretou a si mesmo – no papel de um grande ator que era – o homem-ator interpretou o homem de visão que sabe receber os convidados mais elegantes com toda a fineza. Para isso foi necessário que o ator incorporasse esse homem, como incorporou várias vezes seu personagem. O que não significa que ele simulava um visionário que não era – significa, sobretudo, que o empresário e o artista estão misturados nesse mesmo homem. Interpretar não é sinônimo de mentir, mas sim de dar sentido, expressar-se de forma convincente.

Portanto, é o seu trabalho que permite que ele possa se caracterizar para receber seus convidados, tornando-se algo totalmente diferente do que eles esperavam encontrar. Seu trabalho era em última instância a interpretação artística, a arte transmutava-se da ficção para a realidade, convertendo-se em

[6] Marcela Matos (2010) não esclarece a origem dessa história, embora no início da narrativa cite uma reminiscência de João Restiffe, amigo do ator.

arte de negociar. Mazzaropi demonstra a astúcia do homem de negócios – fino e elegante – conhecedor dos segredos da sétima arte.

1.3 – Fotobiografemas

A fotografia, comparada por Barthes em *A câmara clara* ao biografema, mostra o instante recortado da vida, mas remete também ao todo dela. Maria Filomena Chiaradia (2011) ressalta que *estimular a imaginação para "transver" o mundo do teatro parece ser o caminho a trilhar nos arquivos de fotografias* (p.100). Recorrer à imaginação, no contexto desta pesquisa, parece-nos uma opção aceitável para a leitura de fotografias. O caminho de leitura se apresenta, como argumenta a autora, de forma sinuosa. Assemelhando-se às memórias, o ato de passar os olhos de foto em foto faz-nos rememorar e o vai e vem das lembranças exige a recriação.

As fotografias de Mazzaropi são, portanto, a parte pinçada de uma vida e por isso são "fragmentos de vida", no nosso trabalho vamos denominá-las "fotobiografemas", isso porque ela – a fotografia – deixa explicitamente transparecer aquele momento que certamente aconteceu, mas implicitamente remete a tudo que dela foi excluído, como argumenta Chiaradia (2011).

> Então, não é apenas o fragmento de um campo infinito que a fotografia deve mostrar, esse fragmento contém implicitamente aquilo que ficou fora, ou seja, não é recomendável que o fotógrafo camufle esse recorte. Uma fotografia deve, então, elucidar aquilo que não foi captado da mesma forma que conter elementos que explicitem seu referente (CHIARADIA, 2011, p. 101).

O estudo de fotografias revela-se como um grande desafio ao exigir que fantasiemos parte de seus sentidos. Embora o texto também rogue certa dose de imaginação, a fotografia parece exigi-la de forma muito mais imperativa. Especialmente em trabalhos de cunho científico esse estatuto da fotografia deve estar claro, visto que a análise será em grande parte particular. Barthes (1984), em *A câmara clara,* ao falar do *Punctum* mostra quão pessoal é esse detalhe que punge o espectador: *com muita freqüência, o punctum é um "detalhe", ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de Punctum é, de certo modo, entregar-me* (p. 69).

Postulando isso o autor deixa claro o caráter subjetivo do estudo de fotografias. Frente ao discurso científico, a fotografia torna-se parcialmente

subversiva ao exigir descaradamente a imaginação. O que ela mostra, de certo modo, remete a algo que já está provado, existiu; mas tudo a que ela remete só pode ser comprovado por meio do apelo à subjetividade, à fantasia, no mínimo à memória. A relação entre a fotografia e o biografema estabelecida por Barthes (1984) diz respeito exatamente ao caráter metonímico de ambos. O fragmento captado da vida exige a ficcionalização para que represente a vida como um todo. Incapacitados nitidamente de apreender toda a vida, criamos possivelmente não uma vida, mas, certamente, muitas vidas.

Optar por estudar a vida de Mazzaropi por meio de fotografias implica, necessariamente, a criação de uma vida que está disseminada nos perfis que selecionamos, bem como no material que será analisado por meio do estudo interpretativo. Quando nos deparamos com uma fotografia de Mazzaropi temos a certeza de que ele esteve naquele local, naquela data e que aquele foi o artista do passado que se lançou ao futuro por meio da imagem, mas a partir daí precisamos interpretar e recriar. A análise das fotografias mostra perfis que se entrelaçam muitas vezes fazendo emergir características que parecem antagônicas.

A proposta de abordagem da fotografia neste trabalho, como deve estar claro pelo que foi desenvolvido até o momento, não é a de seu uso como documentos comprobatórios de nossa visão em relação aos perfis do artista. As fotografias surgem como discursos que produzem sentidos que serão interpretados a fim de problematizar os perfis do artista. Na obra de Marcela Matos (2010) as fotografias aparecem em todos os capítulos, mas são especialmente abundantes no capítulo denominado *O fênomeno Mazzaropi.*

Nas primeiras páginas da parte citada temos uma foto da carteira de trabalho do artista assinada pela Companhia Têxtil de Taubaté, seguem-se fotos do artista em família, e caracterizado como caipira. Quem abre o capítulo é o próprio Mazzaropi: [os críticos] *não são capazes de entender que eu faço cinema como indústria. E o cinema é uma indústria como qualquer outra. Eu faço cinema-indústria e vou fazer a indústria brasileira de cinema* (p.184). O trecho foi retirado da entrevista concedida por ele a Armando Salem, então repórter da revista *Veja* em 1970.

A abundância de fotografias de Mazzaropi caracterizado, bem como de equipamentos, fotos de técnicos em bastidores, parece reivindicar um olhar para a técnica utilizada por ele para criar seus filmes e seu personagem. É também uma resposta aos críticos que insistentemente tentaram afirmar que o ator representava a si mesmo. Embora seus filmes sejam, como toda obra, um pouco autobiográficos, seus personagens são resultantes da criação e não apenas representação de sua vida: Mazzaropi não era o Jeca, embora possamos relacionar o personagem à vida do artista.

A atenção dada aos aspectos técnicos neste capítulo fica evidenciada pelas imagens. São 62 ao todo, sendo que oito delas são cartazes de filmes do artista. Excluindo-se os cartazes, Mazzaropi está presente em 38 delas, sendo 24 com o personagem incorporado – chamam a atenção nessas o figurino e as expressões faciais do ator. Merecem destaque a atriz Olga Crutt que aparece em uma fotografia ao lado do ator e o amigo e ator João Restiffe que aparece sozinho em uma página, com seu personagem montado. A atriz Geni Prado aparece por duas vezes nas fotos, uma separadamente em uma página e outra atuando ao lado de Mazzaropi. Sobreposta a essa foto há uma outra de Carlos Garcia – que além de amigo do artista era ator e produtor. Uma das fotos é da entrada da PAM-filmes e outra dos estúdios construídos pelo empresário – a legenda indica que eram os maiores da América Latina na época. Seis são fotos atuais do Hotel Fazenda Mazzaropi. Os alojamentos e toda a estrutura construída para abrigar os atores foram preservados e transformaram-se em Hotel.

Das fotos de Mazzaropi cabe ressaltar ainda que duas delas são ao lado de equipamentos cinematográficos, uma delas é posada sobre o parapeito de uma ponte na estrada de Santos. Três, em que o ator não aparece, são de técnicos utilizando equipamentos cinematográficos e uma foto é da frente do Art-Palácio em São Paulo com uma grande faixa anunciando o filme do dia – *O noivo da Girafa* (1957) – e uma pequena aglomeração na entrada. Além disso, a foto traz também duas filipetas usadas para convidar o público, como indica a legenda.

À foto da primeira página que mostra a carteira de trabalho de Mazzaropi assinada são sobrepostas duas imagens – uma ao lado dos pais e outra sozinho,

ainda bastante jovem, com terno e gravata borboleta. A próxima página traz uma foto de Mazzaropi ao lado da mãe, o ator veste a camisa xadrez característica de seus personagens – a arte contamina a vida pessoal do artista. Ricardo Piglia (2006) no livro *O último leitor* ressalta como uma possibilidade de leitura das relações entre realidade e ficção esse tipo de leitura. A vida perpassada e manchada pela ficção nos permite fazer aproximações entre uma e outra, sem, no entanto, buscar uma gênese da obra na vida.

À foto referida anteriormente – Mazzaropi com a mãe – sobrepõe-se outra do artista vestido de terno. A legenda de Marcela Matos (2010) diz: *no detalhe o ator com pinta de galã*. A próxima página é inteiramente tomada por uma foto de João Restiffe, amigo de Mazzaropi que era normalmente o escada[7] em seus tempos de televisão. As próximas duas páginas são tomadas por uma só fotografia em que o ator está ao lado de Olga Crutt. Na próxima página a foto de Geni Prado, que atuou muitas vezes como esposa do caipira.

Essas fotos remetem à família e a colegas de trabalho do artista. A carteira de trabalho com o registro da Companhia Têxtil parece unir toda a família mesmo antes de surgir a trupe com características familiares indicada pela biógrafa – todos os membros da família foram funcionários da tecelagem. As fotos dos amigos – que também eram profissionais do teatro e do cinema – fazem a transição dessa narrativa fotográfica mais familiar para aspectos mais técnicos. A partir da foto de Geni Prado surge uma sequência de fotografias do ator em cena, com o figurino de seu caipira e expressões faciais que indicam estar atuando. Além disso, ao fundo aparecem diversos cenários de seus filmes. Entre essas fotografias do ator montado aparecem os cartazes de suas películas – sempre com o caipira em primeiro plano –, as fotos de equipamentos, instalações, técnicos, do Art-Palácio e do atual Hotel Fazenda Mazzaropi. O capítulo é fechado por uma foto do caipira com uma espingarda de cano torto utilizada no filme *O Grande Xerife* (1970).

Após as fotografias, Marcela Matos (2010) se questiona: *como definir o perfil do ator que criou e dirigiu uma das mais importantes produtoras cinematográficas dos anos 1960 e 1970 no Brasil?* (p. 185). A partir dessa

[7] O escada é um personagem que tem como função preparar o terreno para as piadas do cômico principal.

questão a autora busca mostrar como o artista, por meio de seu talento, buscou construir o personagem que fez tanto sucesso no cinema. As críticas, tanto as que atacavam seus filmes como as que reconheciam seu valor, também são abordadas e principalmente a visão do próprio artista que afirmava que queria com seus filmes oferecer distração ao público. O que fica evidente no capítulo é o desejo de mostrar que Mazzaropi utilizava-se de uma técnica – mesmo que intuitiva[8], embora Marcela Matos (2010) não faça referência direta a isso – e que atuava muito profissionalmente, buscando especializar-se e adquirir bons equipamentos, bem como contratar renomados profissionais. Por fim a autora lista uma série de filmes com suas bilheterias e arrecadações mostrando o resultado de todos esses investimentos e da técnica empregada pelo artista.

Dentre as fotos do capítulo, uma (Figura 1) nos chamou a atenção. Nela Mazzaropi aparece ao lado de uma câmera cinematográfica. A fotografia, posada, com aspecto envelhecido, mostra o ator, de rosto sério e o equipamento iluminados em um fundo escuro. Detrás da câmera há o corpo de um homem que não sabemos quem é. O ator apóia os braços sobre o equipamento, dando a entender sentimento de propriedade em relação ao objeto. Os objetos são também elementos de conotação, que permitem associações de ideias, como afirma Barthes (1990):

> é necessário atribuir uma importância especial ao que se poderia chamar a pose dos objetos, pois o sentido conotado surge, então, dos objetos fotografados (seja porque esses objetos tenham sido artificialmente dispostos diante da objetiva – se o fotógrafo dispôs tempo para isso – seja porque, entre várias fotos o diagramador tenha escolhido a foto de tal ou tal objeto). O interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca=intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (a porta da câmara de gás de Chessmann remete à porta fúnebre das antigas mitologias). (BARTHES, 1990, p. 17).

[8] A questão aqui não é se a técnica do ator era intuitiva ou não. Esta é apenas uma possibilidade levantada. Ressaltamos, contudo, a importância dessa técnica, sistematizada ou não, que, do nosso ponto de vista, se reflete no profissionalismo de sua obra.

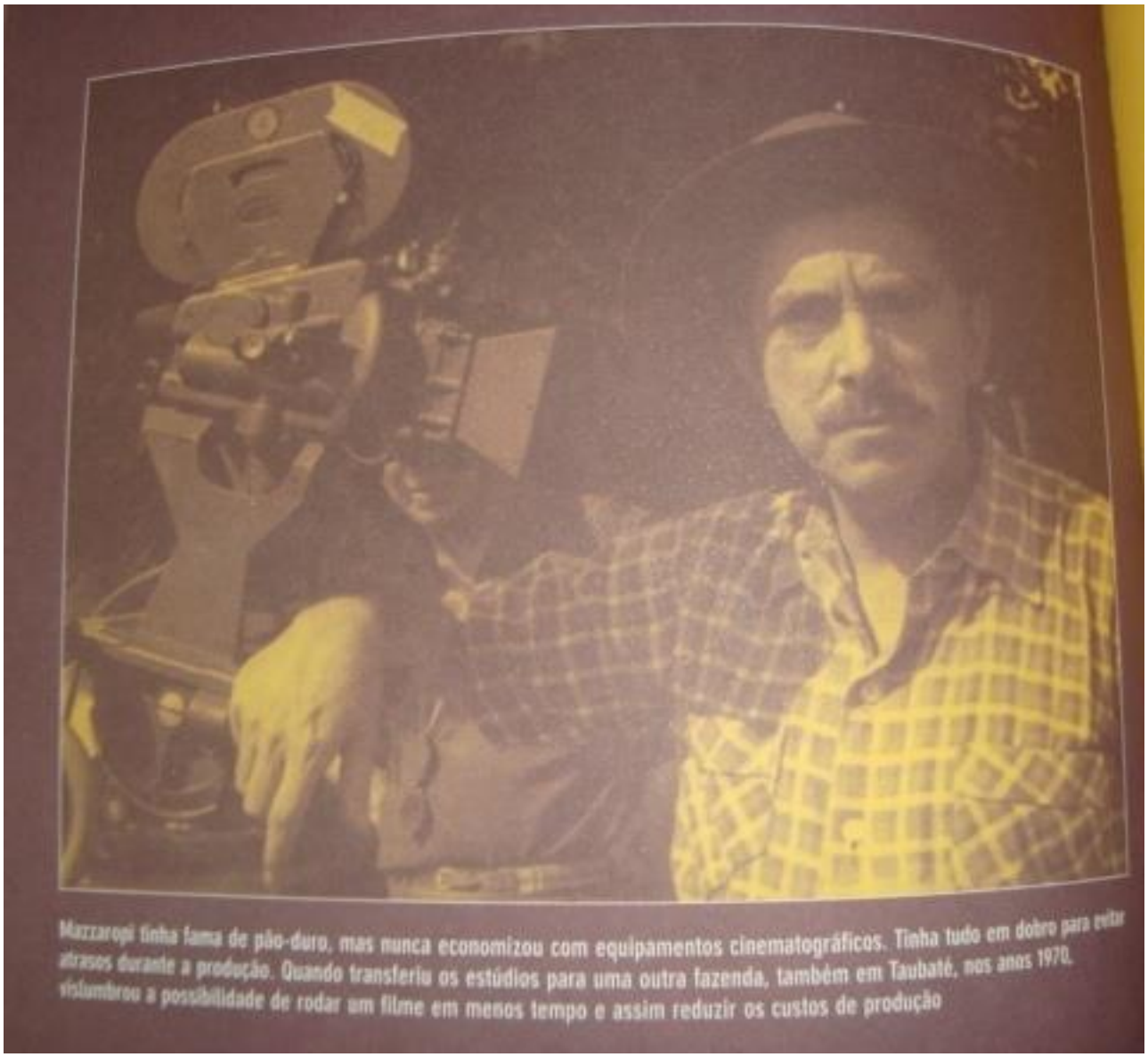


Figura 1[9] - Mazzaropi ao lado de uma câmera cinematográfica, retirada da biografia escrita por Marcela Matos.

Da mesma forma como se associa a biblioteca ao intelectual, a fotografia de Mazzaropi ao lado da câmera cinematográfica nos leva a associá-lo ao diretor e ao empresário de cinema. A legenda, que como vimos anteriormente tem função de fixação de sentidos em relação à imagem, leva-nos por associação de ideias a outro perfil, o do empresário, pois relata que ele não economizava em equipamentos e que os possuía em dobro, a fim de evitar atrasos durante a produção, ressaltando a visão organizacional e administrativa de Mazzaropi.

[9] A legenda da foto ressalta que: “Mazzaropi tinha fama de pão-duro, mas nunca economizou com equipamentos cinematográficos. Tinha tudo em dobro para evitar atrasos durante a produção.

Identificamos nessa foto características do empresário e do diretor de cinema, todavia ela não exclui o personagem. Novamente os perfis são perpassados uns pelos outros, a camisa xadrez, tão característica em festas de São João, como caracterização do caipira, remete diretamente aos personagens que ele representou no cinema. Podemos dizer que o personagem veste o diretor ou o empresário. A roupa não apenas inscreve o personagem no corpo do diretor e empresário, ela é uma espécie de rasura, como uma correção que borra o texto, mas corrige equívocos, e não permite pensar que quando entra em cena o diretor ou o empresário, apaga-se totalmente o artista. Por meio da roupa o personagem mancha a imagem do profissional que fica nos bastidores, para imperativamente mostrar que, embora não seja o objeto principal captado pela objetiva, está ali. A camisa confere a imagem outra fruição, o que Barthes (1990) observa como o obtuso na imagem – aquilo que se apresenta teimosamente, mas que é também escorregadio, exigindo a interpretação para que ganhe sentido.

O que nos interessa são justamente esses perfis perpassados por outros. Os pontos de interseção em que se encontram e se separam o diretor, o empresário e o ator. Nesse sentido roupas e objetos podem, por meio de metáforas, revelar muitos sentidos. A camisa xadrez é, na foto, o que mostra o personagem presente junto ao diretor, mas é também o que define, em cena, que o personagem não é o diretor, nem o empresário. Ator, diretor e empresário só existem, separadamente, enquanto função.

Ainda neste capítulo, outra fotografia (Figura 2) revela-se emblemática por mostrar o momento exato em que personagem e ator se encontram e também se separam. Nela temos o rosto de Mazzaropi, inclinado para o alto, sendo maquiado por uma mão feminina. Sua face está amplamente iluminada enquanto o fundo é escuro. *Na fotogenia, a mensagem conotada está na própria imagem, "embelezada" (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem* (BARTHES, 1990, p. 18). Na fotografia em questão, o enquadramento, as cores e a aproximação conferem grande beleza à foto. O gesto das mãos da maquiadora, tocando o rosto de Mazzaropi, também é repleto de sentidos: elas metamorfoseiam a pele do artista, que ao fim do processo, torna-se personagem.

O personagem toma por empréstimo o corpo do ator e transforma sua epiderme para emergir.

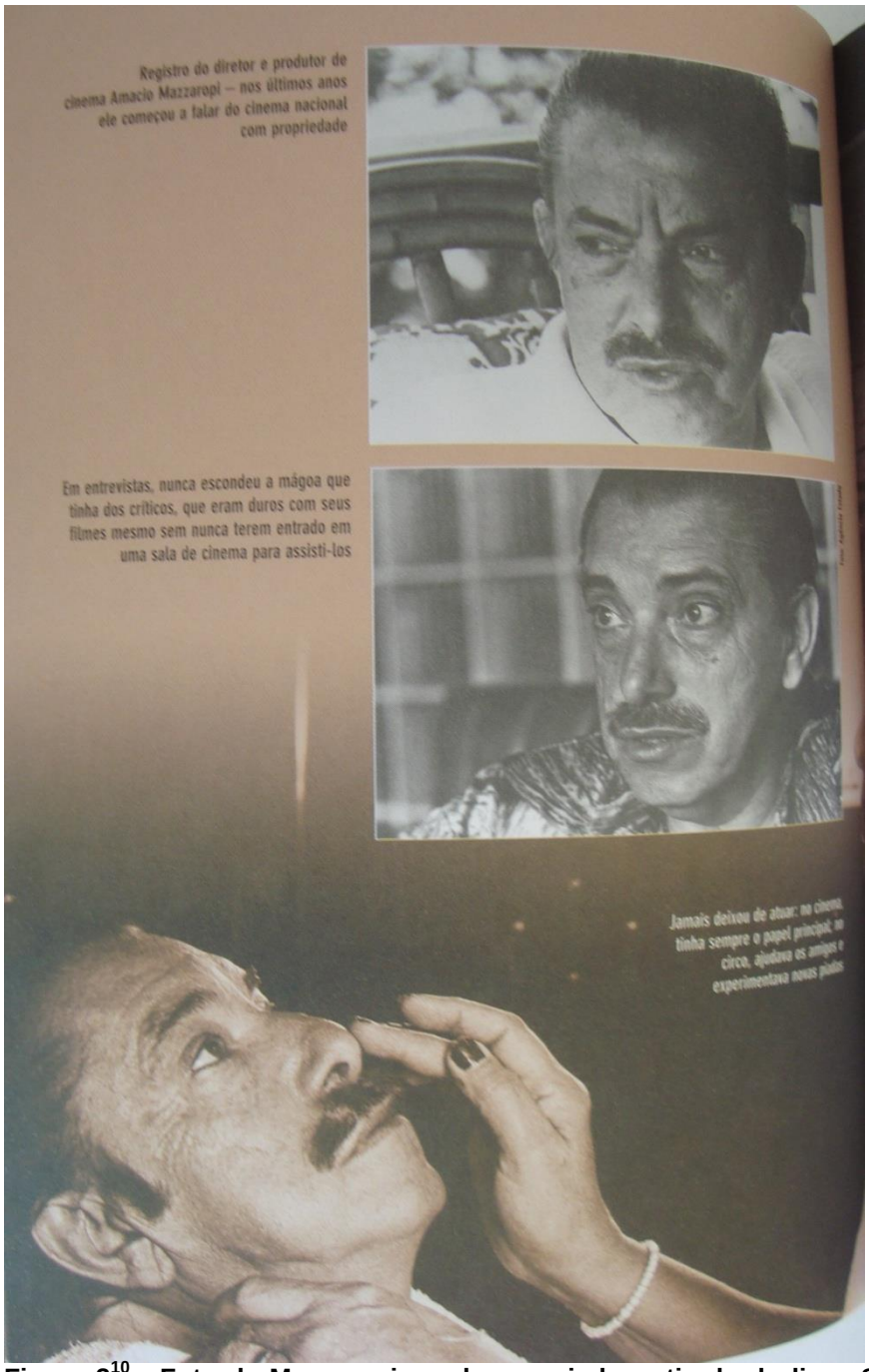


Figura 2[10] - Foto de Mazzaropi sendo maquiado, retirada do livro *Sai da frente: a vida e a obra de Mazzaropi.*

[10] Legenda foto principal (fundo/baixo): "jamais deixou de atuar: no cinema, tinha sempre o papel principal; no cinema, ajudava os amigos e experimentava novas piadas. Foto do alto: registro do diretor e produtor de cinema Amácio Mazzaropi – nos últimos anos ele começou a falar do cinema nacional com propriedade. Foto do meio: em entrevistas, nunca escondeu a mágoa que tinha dos críticos, que eram duros com seu filmes mesmo sem nunca terem entrado em uma sala de cinema para assisti-los" (MATOS, 2010).

A camada de pele criada pela maquiagem se sobrepõe à pele do ator (assim como os perfis do artista se sobrepõem uns aos outros) diferenciando-os e também os unindo. O personagem ficcional, nesse sentido, impõe uma transformação na realidade para que possa surgir. Mazzaropi sente essa transformação, literalmente, na pele.

Outro sentido para essa foto no contexto mazzaropiano, tem caráter de resistência aos críticos que tentavam relacionar Mazzaropi ao personagem caipira de maneira pejorativa, pois revela aspectos técnicos da transformação de Mazzaropi em seu personagem. O dedo que o toca na ponta do nariz, remete ao caráter cômico de seus personagens, como os palhaços de circo, cuja peculiaridade são os narizes vermelhos. A legenda da foto, segundo Barthes (1990) outro elemento de conotação, lembra que "no circo, ajudava os amigos experimentando novas piadas" complementando a relação da foto com o ambiente circense.

A mensagem linguística que acompanha a fotografia, no caso a legenda, pode ter duas funções: *de fixação e a de* relais (BARTHES, 1990, p. 32). Para o autor a imagem é polissêmica, assim o texto atrelado à imagem pode impedir a proliferação de sentidos indesejados. Essa seria a função de fixação, mais frequente que a função de *relais,* que tem relação de complementaridade com a imagem. A legenda da foto de Mazzaropi sendo maquiado cumpre, portanto, relação complementar à fotografia, ressaltando que exercer outras funções não impediu que ele atuasse como ator, sendo no cinema sempre o protagonista.

A fotografia é paradoxal, pois revela ao mesmo tempo a convergência entre o ator e seu personagem e o momento em que um se separa do outro. Como em um conto de fadas, ao ser tocado pelas mãos da maquiadora o homem se transforma em personagem, mas no exato momento ele não é nem um, nem outro, ele está no entre-lugar, no momento em que a ficção e o real se separam, mas também exatamente no qual se misturam.

Essa fotografia mostra os bastidores. Aquilo que o público não vê. A criação do personagem. A fotografia compartilha com o público o momento de privacidade do artista, a transformação do próprio corpo para o surgimento do personagem, mostra que os limites entre ficção e realidade são muito delicados,

apenas uma película criada pela maquiagem separa ator e personagem. Há também, é claro, outras sutis diferenças como, por exemplo, as modulações na voz, as expressões faciais e as roupas.

Essas pequenas diferenças é que fazem surgir o personagem ficcional que está muito próximo do homem de carne e osso que empresta seu corpo. Ser ator, nesse sentido, é permitir-se viver por algum tempo outra realidade, deixar-se habitar por um personagem que existe em sua própria mente e no texto – literalmente um personagem de papel –, mas que ao se apossar de seu corpo existe também para os outros. É falar sozinho nos ensaios ou mesmo em outros lugares, fazer caretas no espelho, brincar com a voz e com os sentimentos.

A página é composta por mais duas fotos logo acima. A disposição dessas fotos na página – o ator com a cabeça inclinada e as outras duas logo acima – remetem à estrutura das histórias em quadrinho nas quais os balões indicam falas ou pensamentos dos personagens. O ator com sua fronte inclinada para o alto parece imaginar as fotos acima: o ator pensa o empresário, o homem de negócios, subvertendo o pensamento de que o empresário é o homem da razão que pensa objetivamente um personagem que conquista o público – ele é também quem pensa, mas não o único. O ator pensa sua própria transformação em empresário do cinema, aquele personagem que ele deverá incorporar atrás das câmeras.

A foto do alto mostra o rosto de Mazzaropi enquadrado de perto, assentado sobre uma poltrona, testa franzida, sobrancelhas arqueadas na direção do nariz, olhar direcionado para baixo e para a sua direita, claramente falando com alguém, possivelmente concedendo uma entrevista. Ao lado o texto afirma ser um registro do *diretor e produtor de cinema Amácio Mazzaropi* que, segundo a legenda, nos últimos anos *começou a falar do cinema com propriedade.*

Essa foto aponta sinais de preocupação ou desagrado de Mazzaropi em relação ao que está falando, o que pode ser notado pelo seu semblante, com as sobrancelhas contraídas. A legenda indica que ele fazia pronunciamentos com propriedade sobre o cinema, indicando sua posição de empresário da indústria cinematográfica, o que é reiterado pela próxima foto, logo abaixo. Nesta, seu olhar é direcionado para frente, os olhos estão bem abertos, sinalizando que ele

está atento e ciente daquilo que diz. A legenda ao lado relata seu ressentimento com os críticos. Se no palco as sutis diferenças indicam a incorporação do personagem, aqui elas indicam a posição séria que ele deve assumir frente aos seus negócios.

As fotos dessa página da biografia de Marcela Matos (2010) constituem duas imagens de Mazzaropi: a do empresário e a do artista. Sobre essas duas imagens cristalizam-se traços característicos, como o esperteza do empresário e a ingenuidade atribuída ao caipira, como as fotos que se sobrepõem, esses perfis acumulam-se, misturam-se e estão perpassados uns pelos outros. A esperteza pode ser vinculada ao financista, que atento ao público lhe oferece o que deseja, conseguindo retorno financeiro, mas liga-se também aos seus personagens, caso, por exemplo, do filme *As aventuras de Pedro Malazartes* (1960), no qual o personagem aplica pequenos golpes em nome da sobrevivência.

Além disso, as fotografias permitem também a identificação de uma narrativa, ela condiz com a passagem do diretor e empresário ao artista. Mostra a transformação desse homem, que normalmente fica atrás das câmeras em personagem que fica na frente delas. Condiz ainda com a narrativa do livro, que aborda a vida de Mazzaropi em todos esses sentidos.

O leve sorriso no rosto do ator sendo maquiado remete ao cômico, enquanto os olhos arregalados e os lábios levemente arqueados para baixo indicam a seriedade dispensada aos negócios pelos empresários. É claro que esses são os estereótipos de empresário e ator, na verdade, ambos se entrelaçam. O personagem que fazia rir na tela se conjuga ao empresário que para os críticos era louco por dinheiro sem que um exclua o outro.

1.4 – A arte contamina a vida

Ricardo Piglia (2006) no livro *O último leitor* trabalha as representações de leitores na história recente da literatura. Embora a imagem do leitor – ou do *último leitor* – seja o foco principal do autor, outro tema perpassa todo o livro por estar intimamente ligado a ele, especialmente quando representado na literatura: a tensão entre ficção e realidade. Nesse tênue limite entre o ficcional e o real o autor afirma, já no final de sua obra, que *a figura do último leitor é múltipla e metafórica. Seus rastros se perdem na memória* (PIGLIA, 2006, p. 182).

Nesse ponto se aproximam a investigação pretendida em nosso trabalho e o estudo elaborado por Piglia (2006). Tão múltipla e metafórica quanto a imagem do leitor são os perfis que buscamos problematizar, embora trabalhemos com gêneros e linguagens diferentes. Interessa-nos, sobretudo a imagem de um leitor que se permite contagiar pela leitura da ficção como, por exemplo, *D. Quixote* – que lê cavalarias e atira-se em sua própria aventura –, *Ernesto Guevara* – que busca em um conto de Jack London *o modelo de como se deve morrer* (PIGLIA, 2006, p. 99) –, *Anna Kariênina* de Tolstói – que deseja viver suas leituras. Ao desejo de viver como os heróis que se lê nas ficções, Piglia (2006) dá o nome de *bovarismo.*

O tema articulado pelo autor é duplamente importante para nosso trabalho. Primeiramente por nos auxiliar no desenvolvimento da relação tão estreita entre realidade e ficção e também porque Mazzaropi foi um leitor na medida em que, como ator, ele representava aquilo que lia. Ricardo Piglia (2006) afirma que personagens como *D. Quixote* e *Emma Bovary* de certa forma atuam o que leram nos livros, representando um personagem e assemelhando-se a atores em cena. A relação entre leitura e atuação produz no palco uma outra vida, ficcional, é claro, mas intimamente ligada à do ator.

> De alguma maneira, um ator é alguém que leu e em seguida diz os textos de outro como se fossem próprios. Na cena, a relação entre leitura e teatro se apagou e é invisível, mas se reconstruímos a maneira como a leitura põe em jogo a representação, é preciso dizer que os atores são leitores que atuam o que leram (PIGLIA, 2006, p. 153).

Nas artes cênicas a leitura precisa ser internalizada para que se crie um personagem de carne e osso, que inspirado no personagem de papel tem falas, sentimentos e percepções diferentes da pessoa que o incorpora. O ator vive no palco uma existência decorrente da leitura, mas Ricardo Piglia (2006) chama a atenção para o fato de que, Ernesto Guevara foi tão fortemente contaminado pelas suas leituras que buscou nas ficções que leu o modelo ideal para morrer – atuando na realidade uma vida (ou uma morte) inspirada pela literatura. Assim as obras literárias não produzem apenas cenas ficcionais, mas relacionam-se diretamente com a realidade. No caso de Mazzaropi uma cena de leitura parece ter se desdobrado em aspectos de sua vida. O que está em jogo não é se o ator

deliberadamente buscou viver como um personagem, mas a relação estabelecida com a ficção.

Marcela Matos (2010) afirma que Mazzaropi na infância devorava o livro *Lira teatral*, já citado anteriormente e que um dos monólogos – Ó Chico, de Pedro Augusto – chamava mais sua atenção. A palavra devorar utilizada pela autora é sugestiva: antropofagicamente o ator devorou o personagem para mais tarde se tornar um caipira bastante original. Como no movimento antropofágico de nossa literatura, Mazzaropi deglutiu essa cultura para, com um traço muito pessoal, apresentá-la novamente em seu cinema. A autora reproduz em seu livro a cena de leitura citada

> Vânces não virão[11] ele! / Não virão que danado! / tenho corrido séca e méca / neste mundão de cidade / e vou ficando amolado / porque, enfim, não sou peteca. / nós viemo lá da roça / desembarcamo dos trem ... / com os povaréu da estação / quando olhei, não vi ninguém / o Chico se perdeu de mim / se confundiu na confusão ... / (...) / sim, sinhô tava bonito / outra festa iguá não há. / eu vi um negro pretinho / montado no Arves Cabra / e as peça de artieria, / dando tiro lá no má. / (...) / de noite fui p'ras regata / cheguei lá, tava bonito. / tinha moça, como barata / holofote a dá c'um pau / mas mió que berimbáo / (...) / por isso, caros senhores se virem o Chico lá fora / eu peço só dois favores / é preveni sem demora / a mim e a ele a um tempo só / que é p'ra nós dois se encontrá. (MATOS, 2010, p. 17-18)

Mazzaropi afirmava saber o livro de cor. Como um ator que decora suas falas, memorizou-o. Os textos da infância certamente contagiaram sua obra. Todavia, as relações que buscamos não dizem respeito à intertextualidade com seus filmes, mas às marcas que esses textos deixaram em sua própria vida. Cabe dizer que esses textos se disseminaram, relacionando-se com sua obra, vida e motivando-o a seguir determinados caminhos. Seja pelos aplausos que recebia, confirmando seu talento quando os apresentava, pelo caipira que se transformou em seu principal personagem – e talvez tenha sido desde sempre o mais importante – ou por ele ter vivido aventura semelhante a esses personagens ficcionais.

A linguagem de Mazzaropi em seus filmes assemelha-se à linguagem do monólogo. Uma linguagem simples com traços de oralidade que buscava

[11] Depreende-se do contexto que a forma "virão" refere-se ao verbo ver. Obviamente a conjugação não está gramaticalmente correta. Optamos por mantê-la, pois parece se tratar de uma forma usada oralmente – o que carece de estudos mais aprofundados. Devido à recorrência de palavras que procuram reproduzir uma linguagem informal preferimos manter o texto tal como foi publicado anteriormente.

aproximação com as camadas mais populares. Além dessa relação direta com seu trabalho outras ligações se destacam. Mazzaropi devorou o livro e seguiu as trilhas deixadas pelo caipira do monólogo: embarcou em um trem no interior com sua trupe e desembarcou em São Paulo, transmutou-se no caipira que vai tentar a vida na deslumbrante cidade grande. Percorreu "séca e méca" como artista mambembe e finalmente teve sua imagem cristalizada, com a ajuda da crítica, como um caipira às feições do personagem lido.

Em suma Mazzaropi trilhou um caminho parecido com o do herói que leu na ficção. Semelhante ao que afirma Piglia (2006) sobre Ernesto Guevara – que impulsionado por suas leituras transforma sua própria vida em uma experiência política extrema – existe certo Q*uixotismo* em sua história. A leitura o impulsiona para sua própria aventura.

Um dos perfis de Mazzaropi é também ligado a uma característica de leitores: a imobilidade – que se relaciona à preguiça e à leitura e significa uma interrupção do trabalho ou do mundo para que se possa ler. Sobre Guevara, Piglia (2006) observa essa característica na foto em que ele está sobre uma árvore lendo. O ato de ler é visto, em oposição à mobilidade exigida pela guerrilha, como uma pausa no caos, um refúgio. O preguiçoso assemelha-se ao ledor que se refugia para passar calmamente as páginas. O caipira também lê, embora sejam outros signos que ele decifra à sua maneira. Acocora-se e decifra o mundo, evitando o cansaço da ação em detrimento da observação perspicaz, muitas vezes não lê bem – precisa torcer a leitura para que ela lhe sirva de desculpa para a preguiça –, mas *um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente* (PIGLIA, 2006, p. 19).

O quadro de Almeida Júnior (Figura 3) – *O caipira picando fumo* – é uma imagem desse caipira que se acocora calmamente frente a sua casa de pau-a-pique, em uma atividade manual, que aparentemente não o levará mais que a uma viagem interna – o que não difere muito da leitura. Almeida Junior explorou diversas imagens do caipira brasileiro em que é flagrante a pausa, o descanso, a interrupção – haja vista os quadros *O derrubador brasileiro, Amolação interrompida, Caipiras negaceando, Moça com o livro*. Picar fumo e virar páginas são atividades semelhantes – Guevara, como lembra Piglia (2006), vê o fumo e a

leitura como suas duas fraquezas. O leitor, assim como o fumante, é frequentemente um compulsivo, um viciado – lê-se à noite, acorda-se no meio da noite para fumar. O caipira e o leitor afrontam um mundo que exige a ação e a mobilidade – um mundo de guerrilhas diárias.

A leitura contagiou Mazzaropi que encenou o personagem lido na infância. Profissionalmente ele se concretizou em suas atuações no teatro, no circo e no cinema e por mais que o artista tenha lutado para desvinculá-lo de sua imagem real ele a maculou – o que demonstra a força do personagem ao extrapolar a ficção e se alojar na própria vida. A figura 1 é exemplar nesse quesito. A pose ao lado da câmera remete primeiramente ao diretor e ao empresário de cinema, flagra-se, no entanto, a camisa xadrez, veste comumente usada pelo personagem. A ficção inscreve-se fortemente na realidade. A veste é recorrente em fotos do artista e parece unir realidade e ficção como se não fosse possível separá-las – e muito provavelmente não é.

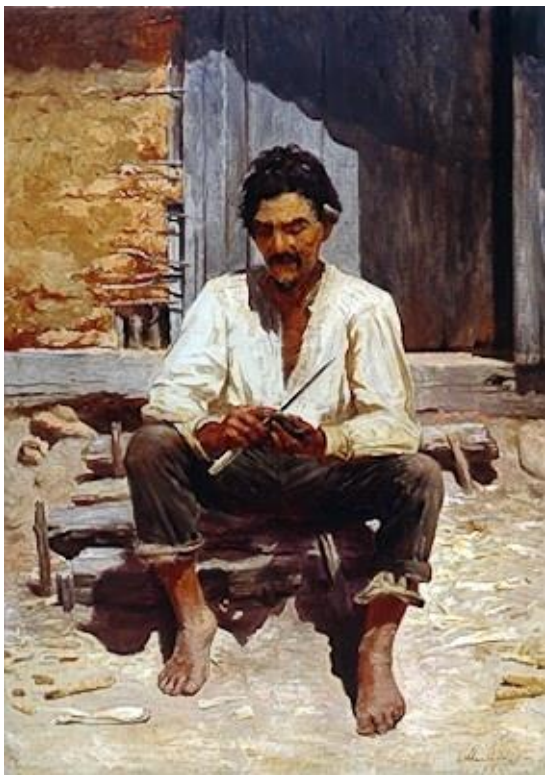


Figura 3[12] – Caipira Picando Fumo – Almeida Júnior (1893).

[12] O quadro está disponível no acervo on-line da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A vida de Mazzaropi está amplamente marcada pela ficção e pelo seu personagem – não há como apagá-lo, seu traço é tão forte que por mais que se tente anulá-lo resta uma sombra, uma ranhura, uma marca profunda que não se faz de forma alguma invisível. Forçar seu apagamento pode desfigurar a própria vida, não sendo possível reconstituí-la. É como a tentativa de apagar um borrão fortemente traçado sobre uma página. O resultado pode ser o estraçalhamento da página, inutilizando-a, partindo-a – da mesma forma os perfis não podem ser apagados mesmo que eles não sejam o foco principal naquele momento – neste trabalho não se pretende apagar manchas, mas sim buscar, por meio da leitura, os borrões, as nódoas, o que está nas margens, a distorção, o devaneio, as entrelinhas: lemos deliberadamente mal, pois precisamos manipular a lupa para ver mesmo o que não está escrito porque foi apagado – mal apagado na verdade.

A crítica biográfica tem nos oferecido excelente arsenal teórico para esta pesquisa. Por meio dela podemos ler a vida do artista seja pelas suas obras, seja pela mediação de críticos e biógrafos, buscando a interação entre vida e obra. O que se observa é que nesses textos emergem diversos perfis que se misturam, uns rasurando os outros. A leitura do real exige que se leiam também os ruídos da ficção. A possibilidade de ler a vida contaminada pela ficção, segundo o pensamento de Ricardo Piglia (2006), sugere na literatura que a leitura contamina o leitor, que busca nas obras o que falta na vida. Ao falar sobre o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luiz Borges o autor deixa claro como percebe a relação entre ficção e realidade.

> sem dúvida, o mundo de Tlön é um hrönir de Borges: a ilusão de um universo criado pela leitura e que dela depende. Há uma certa inversão do bovarismo, sempre implícita em seus textos; não se lê a ficção como mais real que o real, mas o real perturbado e contaminado pela ficção (PIGLIA, 2006, p. 28).

O autor ainda ressalta dois *movimentos do leitor em Borges: a leitura é ao mesmo tempo a construção de um universo e um refúgio diante da hostilidade do mundo* (PIGLIA, 2006, p.29). Esses dois movimentos parecem ocorrer também na contaminação que Mazzaropi sofre da leitura – por um lado o monólogo caipira leva-o a construir sua própria história, por outro o caipira com sua preguiça característica sugere a pausa no caos que é o mundo. Além disso, o cinema, assim como a literatura, é o espaço do sonho e da fantasia, a fuga da realidade e

do mundo cotidiano, frequentemente tão hostil. O caipira do conto *Urupês* de Monteiro Lobato (1918) recusa-se a pegar no cabo da enxada que o negro exausto pelos anos de trabalho deixou. Segundo o autor ele espera que do velho mundo venha quem se anime a tomá-lo. De certa forma, esse personagem é o refúgio de Mazzaropi do mundo nefasto dos negócios que exige outro tipo de esperteza.

A leitura da vida perpassada pela ficção nos permite fazer aproximações entre uma e outra, sem, no entanto, buscar apenas um reflexo da obra na vida ou vice-versa. Segundo essa visão podemos identificar nos personagens de Mazzaropi relações com sua vida, assim como os personagens lobatianos podem ser associados à vida de Mazzaropi, que mais tarde iria criar no cinema um Jeca às feições daquele personagem criado por Monteiro Lobato na literatura. Embora Mazzaropi afirme nunca ter lido as obras do escritor ambos podem ter se inspirado em uma realidade da região em que viviam para criar seus personagens – os dois viveram em Taubaté –, mas certamente recorreram também às suas leituras.

Os personagens mazzaropianos que, como na literatura lobatiana, são levados em decorrência de acontecimentos fortuitos a deslocarem-se constantemente, nos remetem à cena narrada por Mazzaropi a Armando Salem (1970), na qual o artista relata que pintava cenários, mas que "perdeu o pincel". Ao afirmar metaforicamente que perdeu o objeto, notamos que Mazzaropi imprime à sua fala uma relação de causalidade: o efeito dessa perda é o direcionamento de sua carreira às artes cênicas, elas seriam seu destino inevitável. Da mesma forma que o personagem de Borges, Hermann Soergel, do conto *A memória de Shakespeare* que recebe a memória do autor e afirma que ele foi seu destino. Shakespeare é o destino dos dois – do personagem e do escritor argentino que sendo um leitor inveterado articula suas leituras com a própria vida.

Essa atribuição de Mazzaropi de sua carreira ao destino condiz com seus personagens que são obrigados a migrar diante de circunstâncias imprevistas. "Perder o pincel" é a justificativa de sua migração das artes plásticas para as artes cênicas. Sua displicência o leva a "pintar" na cena nacional: no teatro, no circo, na TV e no cinema. Por suas palavras na entrevista, ele "pinta" o cenário que o levou

ao cinema, ao mesmo tempo mostrando a falha do pai ao tentar evitar que se tornasse ator – lembremos que o pai o matriculou nas aulas de pintura. O antídoto usado, para evitar que ele convivesse com os atores, considerados como malandros e vagabundos, torna-se estímulo que o leva a ser exatamente um artista, ao contrário do que o pai desejava.

Os personagens mazzaropianos, frequentemente circulavam pela cidade, ou entre a cidade e o campo, aprontando suas peripécias. Em geral esses personagens mostravam seu deslumbramento frente a cidade, deslumbramento que era compartilhado por muitos dos cidadãos urbanos, na época vindos recentemente do campo, atendendo à chamada desenvolvimentista. O artista colocava em circulação seus personagens quando entrava em cena, cujos cenários eram paisagens campestres e citadinas, apresentados ao público de acordo com a visão caipira. Nesse sentido Mazzaropi nunca deixou de "pintar" cenários, atuando como diretor ele os "pintava" através da fotografia de seu cinema.

A vida de Mazzaropi foi tão fortemente marcada pelo seu personagem que é impossível separá-los, mesmo em momentos informais parece haver um detalhe, um traço, um pequeno símbolo que remete à sua arte. Nesse sentido a crítica percebeu, embora muitas vezes de forma equivocada, a estreita ligação do ator com seu personagem. Tentar fazer de Mazzaropi o próprio caipira de seus filmes não era condizente, mas não reconhecer nele seu personagem era quase impossível. Um personagem que contaminou a vida não apenas de Mazzaropi, mas também de seu imenso e fiel público. O caipira foi um fenômeno que, apesar de ficcional, obteve contornos reais assim como a vida de Mazzaropi frequentemente tem assumido ares de ficção.

1.5 – O jeca: um caso de sucesso no Brasil

O caipira é um personagem muito recorrente no campo cultural brasileiro. Na literatura, no teatro, no cinema e nas artes plásticas o personagem teve espaço e sucesso garantidos. Entretanto, ele assume diversas faces e diferentes aspectos e mesmo no cinema de Mazzaropi não há completa uniformidade de características. O personagem surge tanto como o caipira de botinas, calças curtas (deixando aparecer as canelas) camisa xadrez e chapéu de palha na

cabeça do filme *Jeca Tatu* (1959) quanto como motorista de carro de aluguel Zacarias de *Chofer de Praça* (1958) que, embora vista roupa parecida, vai para a cidade e tem uma profissão bastante relacionada aos meios urbanos; do errante Pedro Malazartes – sem grandes pretensões ideológicas – de *As aventuras de Pedro Malazartes* (1960) ao Fofuca de *Meu Japão brasileiro* (1964) que organiza uma cooperativa para lutar contra os grandes fazendeiros. Obviamente não almejamos definir um perfil único para um personagem tão plural, buscaremos realçar algumas características desse personagem que se aproximam de alguns outros no teatro e na literatura.

O caipira mazzaropiano assemelha-se a alguns personagens por suas características psicológicas, seu aspecto corporal e sua função em cena. No teatro, por exemplo, temos o personagem caipira, comum nas revistas de ano. Como ressalta Alberto Ferreira da Rocha Junior (2002):

> esse personagem pode ter duas variantes principais, que se distinguem por sua classe social: o matuto simples, cuja ingenuidade oferecerá várias possibilidades para se produzir uma cena cômica, e o fazendeiro que vem para a cidade e acaba preso em suas armadilhas, sendo este último a grande vítima dos contos do vigário (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 89).

Os personagens de Mazzaropi, embora possuam uma ingenuidade e algumas vezes sejam vítimas de contos do vigário, no final sempre dão a volta por cima, safando-se ou por providências do destino ou por uma esperteza própria – nos personagens do artista equilibravam-se esperteza e ingenuidade. Todavia, seu caipira sempre saía vencedor. O jeca mazzaropiano, como os caipiras das revistas de ano, assumia algumas vezes o papel do matuto e outras do fazendeiro que ia para a cidade. Vale ressaltar que o ator também atuou no teatro e talvez venha daí as proximidades entre os personagens.

Além disso, alguns autores fazem aproximações entre seus personagens e o pícaro espanhol, como é o caso de Jesana Batista Pereira (2007), cuja tese tem como título *Mazzaropi: um pícaro na pátria Jeje de Exú*. Assim como os tipos picarescos muitos de seus personagens são levados de um lugar ao outro aplicando pequenos golpes em nome da sobrevivência. O mais exemplar desses personagens, no caso dos filmes de Mazzaropi é Pedro Malazartes que após a morte do pai é passado para trás pelos irmãos e obrigado a ir embora da fazenda

onde vivia. Acaba errando de um local a outro seguido por crianças abandonadas e aplicando pequenos golpes em nome da sobrevivência.

Em relação ao pícaro cabe ressaltar o texto de Antonio Candido (1970), *Dialética da Malandragem,* que traz uma nova leitura de *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, redefinindo Leonardo, o protagonista da história, como *o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira* (p. 70), conferindo à obra ares mais nacionais e diferenciando-a dos romances picarescos. Pensamos ser possível também uma releitura das obras de Mazzaropi no mesmo sentido, especialmente por uma característica atribuída ao malandro por Geovana Dealtry (2009) que é comum também ao caipira – a ociosidade. Discutiremos melhor essa característica, que é representada pela posição corporal – frequentemente de cócoras – no subitem seguinte.

O caipira, assim como os malandros, foi um personagem de grande sucesso no Brasil. Prova disso foi o enorme sucesso do livro *Urupês* de Monteiro Lobato (1918) que esgotou a primeira edição em um mês, segundo informa o prefácio da segunda edição e também dos filmes de Mazzaropi que, entre os anos 1953 e 1980, lotavam salas de cinema.

Aproveitamos o ensejo para esclarecer outra questão relativa ao personagem. Temos nos referido, na maioria das vezes ao caipira, contudo em alguns de seus filmes ele é denominado jeca[13]. Entendemos que o jeca na verdade é um desdobramento mais estereotipado do caipira – nele se acentuam mais as calças curtas, o pito de palha, a preguiça. Os personagens mazzaropianos têm essas características mais ou menos acentuadas de acordo com as necessidades intrínsecas ao personagem e ao desenvolvimento da história em cada filme.

[13] Nos contos do livro *Urupês* de Monteiro Lobato (1918) a palavra Jeca é grafada com “G” (Geca); optaremos pela forma mais comum na atualidade. O autor cria o personagem que mais tarde seria amplamente revivido no cinema por Mazzaropi, na obra de Lobato os personagens são chamados caipiras, jecas, urupês entre outros. O livro em questão é nossa referência mais antiga da ocorrência do personagem na literatura nacional, entretanto ele apareceu antes disso em outros campos culturais, como o teatro. Ainda sobre essa obra é notável o uso de uma linguagem bastante característica pelo autor, utilizaremos a partir desse momento, algumas palavras encontradas em sua obra.

Esses apontamentos a respeito dos personagens mazzaropianos são uma tentativa de evitar a criação de uma falsa ideia de pureza e estabelecer uma imagem mais plural do caipira cujas características se aproximam de outros personagens, mas que por meio da interpretação original de Mazzaropi guarda traços também singulares. Abordaremos nos próximos tópicos alguns desses traços, especialmente os que envolvem a transmutação do corpo para a criação do personagem.

1.5.1 – O corpo como espaço criativo

O corpo do ator torna-se objeto de transformação para o surgimento de personagens nas artes cênicas. Pela maquiagem, pelos gestos, pelas mudanças na voz ele se transmuta para que nasça o personagem ficcional. Contudo as mudanças corporais não são exclusivas das artes cênicas. Na literatura, o corpo aparece desde a antiguidade clássica como elemento de identificação de personagens e de suas características. Como exemplo temos o personagem mitológico Aquiles, o herói da *Ilíada* de Homero que, belo e forte, condensava em si as características do herói clássico e cujo ponto fraco era seu calcanhar, que, atingido por uma flecha, o leva à morte. Ainda na literatura grega, Odisseu tem no corpo uma cicatriz que o distingue e permite que seja identificado ao retornar para sua terra natal, Ítaca.

Na nossa literatura, especialmente ligado ao personagem caipira, o conto *Urupês* de Monteiro Lobato (1918) traça as mudanças dos acessórios corporais dos personagens da literatura indianista[14], criando um novo personagem que ele denominará caboclo, jeca ou caipira. A substituição de elementos que caracterizam o índio, como cocar, tacape e tanga pelo chapéu, espingarda e camisa aberta no peito são responsáveis pela concretização do jeca lobatiano, em oposição ao indígena. Assim o caipira surge da metamorfose promovida pela escrita no corpo do nosso índio romantizado pela literatura, que é desfigurado pela cambiação de seus acessórios.

---

[14] Monteiro Lobato (1918), no conto *Urupês,* cria seu personagem por meio da troca de acessórios corporais e de transformações no corpo de Peri, personagem de José de Alencar. As mudanças têm a intenção de mostrar um personagem indolente, de corpo anguloso e brutesco, frente ao herói romantizado de Alencar. Existem, é claro, outras leituras do índio na literatura brasileira, mas aqui nos interessa especialmente a citada acima.

Além das alterações corporais das artes cênicas e de sua utilização por escritores para caracterizar personagens, as revoluções no campo cientifico têm alterado sensivelmente as intervenções no corpo biológico e real dos seres humanos. As próteses, as cirurgias plásticas, as tatuagens tem permitido criar corpos ciborguizados estreitando os limites entre o corpo biológico e o corpo criado pela ciência. No caso da ficção as intervenções promovem o nascimento de uma vida ficcional – a do personagem.

Os personagens de Mazzaropi também têm suas marcas que frequentemente extrapolam a ficção instalando-se na vida do artista: a camisa xadrez, por exemplo, que mancha a foto do diretor ou empresário imprimindo nela uma nova fruição como diz Barthes (1990) e revelando o que o autor chama de obtuso na fotografia. Também em sua própria narrativa de vida o personagem aparece. Os amigos afirmavam que Mazzaropi não era um nome condizente com a figura ficcional que ele interpretava por ser um nome italiano, ao que o ator respondia que*, se não era, iria virar* (SALEM, 1970). Mazzaropi transformou o próprio nome em sinônimo de caipira, tanto que em diversos textos a seu respeito não se fala no caipira de Mazzaropi, mas sim no caipira Mazzaropi. Se a vida do ator é marcada pela presença do personagem, ele também é marcado pelo nome próprio do ator.

A relação entre corpo e linguagem é estreita: por ele nos expressamos por gestos, pela palavra oral articulada pelas cordas vocais ou pelos instrumentos de escrita – pena, lápis, caneta, teclado do computador –, extensão das mãos dos escritores. Nas artes cênicas ele se transforma em campo de escrita – o desajeito, a cor da pele, os tons de voz descritos nos textos se concretizam no corpo durante a encenação. As marcas características do personagem, a maquiagem, as roupas são como palavras escritas no corpo do artista.

Especialmente relacionado à linguagem, o corpo revela grande multiplicidade de sentidos, como também pode ser explorado por muitos campos da arte. A semântica corpórea se mostra importante na constituição de narrativas ficcionais, seja no cinema, teatro, literatura ou artes plásticas. Ela faz emergir características singulares e evidencia a relação dos personagens com seu meio. A posição corporal do Jeca, por exemplo, sempre de cócoras remete à sua

ociosidade. Essa é uma característica do personagem que certamente não condiz com a vida de Mazzaropi, o ator produzia um filme a cada ano, o que certamente exigia grande esforço, mas acreditamos que a preguiça de seu personagem aponta para uma questão de cunho político que abordaremos mais adiante.

No teatro e no cinema as intervenções sobre o corpo, juntamente com as performances, são elementos que literalmente criam o personagem e a cena. O caipira, que extrapola as representações cênicas, surgindo nas tradicionais festas de São João é um exemplo disso. O corpo do ator serve de suporte para a criação cênica, sendo metamorfoseado através da maquiagem e dos acessórios, como o pito e o chapéu de palha e as calças curtas.

Na literatura não é diferente: pela pena, extensão das mãos de escritores, os traços de personagens emergem. A letra se torna corpo e o corpo se torna texto, no sentido mais amplo da palavra – ambos são estruturas repletas de sentidos em constante mutação. A escritura se dá muitas vezes pelo registro no corpo do personagem, como no caso de Odisseu. Essa marca é semelhante à letra que marca a folha branca, inserindo-se página após página até se tornar texto. Folha e corpo são marcados em prol da arte. A maquiagem que marca a pele do ator é uma forma de escrita na própria pele. O curioso é que essa escrita/maquiagem pode ser apagada e refeita muitas vezes, mas o cinema, assim como a fotografia, é capaz de conservar e reproduzir o registro dessa escrita. Os traços do personagem impressos no corpo de Mazzaropi, mesmo depois de apagados, deixam seus rastros na personalidade do ator – rasurando críticas, entrevistas e fotos.

A pele que permite na tenra infância a comunicação com o mundo, pelo tato, refletindo a relação estreita entre o corpo e linguagem é, segundo Olivieri (2005), resultado de um processo de dobra ainda no estágio embrionário do desenvolvimento. Nas artes esse processo de dobra é multiplicado, a palavra cria a pele dos personagens e suas cicatrizes, a maquiagem nas artes cênicas recria a pele sobre a pele, a película no cinema fixa a imagem do personagem.

O corpo do Jeca de Mazzaropi, assim como o do personagem de Monteiro Lobato (1918) estão perpassados pela linguagem – escrita, falada, impressa na folha e na pele. Seu corpo é também linguagem que revela as

características do personagem. O acocorar-se, a língua entramada, o desajeito no andar são cheios de sentido – provocam o riso e o identificam, às vezes, mesmo fora de cena – caso de Mazzaropi.

1.5.2 – A metamorfose corporal como estratégia narrativa

Mazzaropi para criar seu caipira promove mudanças em seu próprio corpo, transformando-o em elemento essencial para a interpretação de seu personagem. Nesse sentido a vida de Mazzaropi aproxima-se muito da vida do personagem que ele vive em cena. O corpo de ambos é um só, embora as vidas não sejam as mesmas – a do personagem é ficcional, mas marca profundamente a realidade do ator. Essas mudanças de acessórios e as transformações no corpo são características comuns dos caipiras de Lobato e Mazzaropi.

Lobato constrói narrativamente, por meio da transmutação de elementos corporais, seu jeca. Mazzaropi, por sua vez, transforma o próprio corpo para fazer da palavra – lida na literatura, em textos teatrais e nos roteiros – seu caipira. Em seu próprio corpo ele inscreve seu jeca, por meio da maquiagem, de roupas e acessórios. O personagem marca também suas palavras em entrevistas, por exemplo, no depoimento concedido ao repórter Caco Barcelos, publicado no *Jornal Movimento* em 05 de abril de 1976, no qual o ator afirma ser um caipira, justificando assim seu sucesso.

Se Monteiro Lobato (1918) criou o Jeca na literatura, Mazzaropi o popularizou pelo seu cinema. As feições do personagem lobatiano podem ser reconhecidas no cinema de Mazzaropi – nesse sentido o jeca mazzaropiano poderia ser uma releitura do caipira de Lobato. A maquiagem é a pele do Jeca, descrita na literatura, surgindo por sobre a pele do homem que o representa. Monteiro Lobato (1918), na literatura, despiu Peri para construir seu personagem (cf. conto *Urupês*), no cinema o ator se despe para vestir o personagem, veste inclusive sua pele, por meio da maquiagem.

O texto se inscreve no corpo do artista: o chapéu de palha, a calça curta e as botinas deixam de ser palavras e literalmente vestem o ator, convertendo-o em personagem. O andar desengonçado, a língua emperrada, as ideias não concatenadas inserem no personagem comicidade, provocando o riso. A

passagem da escrita literária – como também a passagem do roteiro – para a cena cinematográfica converte-se em elementos que compõem o personagem em cena: as marcas impressas no corpo – maquiagem, cicatrizes, tatuagens –, a roupa que o veste ou ausência dela, a linguagem que o invade modificando sua voz.

As palavras incorporar e encarnar o personagem, termos usados não só no universo da dramaturgia como por algumas religiões, nas quais os espíritos que não fazem mais parte desse mundo tomam o corpo dos vivos, são repletas de sentido. Elas correspondem à assimilação de características não apenas corporais, mas também de processos mentais e emocionais dos personagens. Nesse sentido, o corpo do ator seria a máquina pela qual a escrita se torna corpo. É a própria palavra que habita o corpo do ator modificando-o e indo além dele, já que determina quais emoções, hábitos, linguajar e voz ele terá.

A incorporação dos personagens pelos artistas implica mudanças promovidas no corpo como pele, acessórios e trejeitos. Pensamos que essas mudanças promovidas no corpo também impulsionam o ator na interiorização do personagem. Dessa forma a rasura promovida no corpo do artista não apenas borra o corpo/texto, mas o transforma profundamente, criando outra vida – a do personagem ficcional – intimamente relacionada à do ator, todavia diferente dela.

A ficção opera modificando a realidade para se fazer emergir. Essa mudança é concretizada na pele, pelas vestimentas, pelo “pito” acoplado à boca do personagem, que como uma prótese inserida no corpo caracteriza o jeca. As modificações corporais são tão importantes na caracterização que a maioria das descrições do personagem de Mazzaropi, inclusive aquelas que aparecem na biografia de Mazzaropi escrita por Marcela Matos (2010), iniciam-se pelos acessórios e pelo corpo – é sempre o chapéu ensebado, o pito, o andar desengonçado, o linguajar emperrado que caracteriza o caipira. O corpo do ator precisa necessariamente ser manchado – por roupas e pela maquiagem, por exemplo, para que seu personagem ganhe vida.

1.5.3 – A preguiça como crítica social

Muitas características são comuns aos personagens de Lobato e Mazzaropi. Embora Mazzaropi tenha afirmado que nunca estudou Monteiro

Lobato, seus personagens se aproximam – o que sugere que a vida de Mazzaropi pode ter sido manchada também pela obra de Monteiro Lobato. O linguajar, o corpo capenga, as botinas e as calças curtas, acessórios usados na literatura de Lobato para caracterizar o jeca, são apropriados por Mazzaropi como estratégia cênica. Um dos filmes de Mazzaropi é uma homenagem a Monteiro Lobato: trata-se de *Jeca Tatu* (1959) que foi inspirado pelo conto *Jeca Tatuzinho* do escritor que, segundo Jesana Batista Pereira (2007), teve seus direitos autorais cedidos ao Instituto Medicamenta Fontoura.

Porém essas características – linguajar, corpo anguloso, ociosidade – são exclusivas do personagem definitivamente não se estendendo ao ator. Ele se apropria delas com um intuito claro: criar seu caipira – haja visto a legenda da foto (Figura 2) de Marcela Matos (2010) que afirma que ele falava do cinema com propriedade e também a linguagem utilizada por ele em entrevistas. Monteiro Lobato (1918) mostra o perfil de um jeca muito estereotipado e indolente em *Urupês,* o caipira de Mazzaropi não é muito diferente dele. Essa imagem foi revista pelo escritor posteriormente – no conto *Jeca Tatuzinho,* por exemplo, o personagem é acometido por doenças e essa é a causa de sua preguiça.

Mesmo após essa revisão algumas representações persistiram durante muito tempo, por exemplo, a visão do personagem como um preguiçoso. A relação entre vida e obra implica a observação de que alguns traços são exclusivos da realidade ou da ficção. A preguiça de seu personagem, especialmente mostrada no filme *Jeca Tatu* (1959), teve extrema importância para seu trabalho no cinema, mas era um traço particular do personagem que contribuiu para transformá-lo em um dos maiores sucessos de nosso cinema.

Sobre a preguiça do personagem, Lobato (1918) afirma que nada colocava o jeca de pé, o que vai de encontro à evolução do homem, como entendida pela ciência que aponta para a posição corporal cada vez mais ereta. Nessa representação do jeca, sempre de cócoras, exclui-se definitivamente o aspecto evolutivo, ao menos no sentido darwinista. Ficar de cócoras remete à posição dos animais e compõe uma narrativa na qual o personagem é concebido como um parasita. Não planta nada, como argumenta o escritor; a terra não é sua e não paga a pena plantar, no outro dia ele pode não estar mais nessas terras.

A preguiça do caipira de Mazzaropi, que é um traço de muitos de seus personagens, talvez seja sua melhor resposta aos críticos que o acusavam de ser despolitizado. Esses ociosos representam aqueles que se recusavam a crer em um desenvolvimento nos moldes propostos – construído pelo esforço de muitos em prol de poucos – e escolhem deliberadamente excluir-se dele. A terra não é sua e ele não está disposto a enriquecer os grandes fazendeiros por meio do seu trabalho. Antagonicamente ao pensamento de que o trabalho enobrece o homem, ele transforma jeitosamente o próprio corpo em assento e vive assim – assentado sobre os calcanhares. A mutação corporal promove também o surgimento de uma nova moral que se liga à ociosidade e não ao trabalho.

O Jeca é macunaímico, evita o esforço do trabalho braçal, aproximando-se dos malandros estudados por Geovana Dealtry (2009) e tão comuns em nossa literatura e música, por serem ambos indolentes. Para Geovana Dealtry (2009) *o ocioso que, em nossa literatura, terá seu caminho imbricado ao do malandro constitui um elemento perturbador* (p. 129)*,* haja visto que vai contra o desejo dos governantes, no início do século XX, de buscar no trabalho uma forma de controlar as massas, a fim de que o país se desenvolvesse. A ociosidade era vista como uma revolta dos vadios e desocupados contra a civilização.

À semelhança do malandro, o jeca adquire caráter de resistência ao processo de desenvolvimento nacional quando opta pela preguiça em oposição ao trabalho. O personagem de Lobato na literatura e mais tarde o do cinema de Amácio Mazzaropi, opõe-se à modernização dos anos cinquenta. O caipira mazzaropiano dessa época é, por assim dizer, filho do jeca lobatiano e ambos cumprem seu papel frente a um projeto totalizador de nação, promovendo *contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais* (BHABHA, 2005, p. 211)*.* Esses personagens, metaforicamente, convertem-se em resistência ao processo desenvolvimentista – sobretudo, por meio de seus corpos inaptos para o trabalho.

Poderia ser questionada a intencionalidade de Mazzaropi em relação às críticas decorrentes de sua obra. Normalmente as críticas promovidas por campos artísticos se dão por caminhos tortuosos, pela proliferação de significados – desejáveis, mas por vezes incontroláveis. Entretanto, esses sentidos contribuem

positivamente em relação à arte. A crítica de Mazzaropi à sociedade de sua época não era direta, mas enviesada e necessitava de um olhar mais atento para que fosse percebida. O caipira anda por trilhas tortuosas, não por ruas e avenidas retilíneas. Sua crítica também não é diretiva. Ele não critica diretamente o governo, o pensamento hegemônico, não prega o socialismo, não luta contra a ditadura – enfim, não levanta bandeiras –, mas coloca em cena uma figura que é uma afronta ao mundo progressista.

O corpo, assim como a fala capenga de uma língua entramada, assume papel importante nos filmes de Mazzaropi. Ao traduzirem a cultura caipira, corpo e fala demonstram, pelo seu desconcerto, o deslocamento do caipira em relação à sociedade, reafirmado pela sua qualidade *semi-nômade* – na visão de Lobato (1918). Falta ao caipira não apenas a terra, mas também o seu lugar no cenário social – assim como ao malandro que habita as margens das cidades. O corpo divergente dos grandes heróis da literatura representa sua condição que também difere da nova ordem social. Como o malandro estudado por Dealtry (2009), o caipira revela as fissuras de um discurso que buscava homogeneizar uma nação orientada ao desenvolvimento:

> contra o ensejo estadonovista de estabelecer uma nação una e homogênea, vinculada principalmente à imagem do trabalhador, expõe-se uma gama de personagens que não participavam da cena oficial da metrópole. Mais ainda, uma série de personagens que não buscavam se inserir na ordem vigente do capitalismo por meio da exaltação populista ao trabalho (DEALTRY, 2009, p. 97).

Dealtry (2009) ressalta *uma elite dominante que vê no trabalho braçal uma atividade humilhante (p. 130);* nesse caso, a ociosidade é entendida como benéfica visto que esses ociosos *não pertencem à esfera marginal (p. 131)*, mas sim às classes abastadas. Essa realidade, porém, não corresponde à do jeca. Se não trabalhar para algumas classes é desejável, para aqueles que não têm condição de se sustentar, caso do caipira, era inadmissível.

Uma leitura atenta revela o equívoco daqueles que acusavam Mazzaropi de não abordar devidamente temas importantes, o que percebemos é que ele fez uma crítica muito dura à sociedade de sua época. Seus filmes mostravam exatamente que o processo desenvolvimentista relegava muitos à miséria e mais

ainda, colocava em cena um personagem que não desejava fazer parte do desenvolvimento nos moldes como ele era pensado. Mostrava um país arcaico que para a intelectualidade deveria ser esquecido.

1.5.4 – A arma do caipira

Os acessórios não cumprem apenas função estética, mas, sobretudo criam os personagens. No caso de Mazzaropi esses elementos extrapolam a ficção rasurando a vida do artista, não apenas por marcar seu corpo, mas também por se inserir fortemente nas narrativas de vida algumas vezes pelas palavras do próprio ator, por exemplo, na entrevista a Caco Barcelos ao afirmar que é um caipira outras nas críticas em que o personagem é apontado como o motivo principal de seu sucesso – caso, por exemplo, da crítica que deu origem ao título deste capítulo.

Um objeto que caracteriza o caipira mazzaropiano é sua espingarda trochada com o cano torto utilizada no filme *O grande Xerife* (1972). O caipira de Monteiro Lobato também tem a espingarda como arma, mas não com o cano torto. No cinema, assim como na fotografia, os objetos, por meio da metaforização e da associação de ideias, também promovem a proliferação de sentidos. A arma revela a maneira como o artista enfrentava as mais diversas situações nos filmes, mas também sugere a maneira como os temas que muitos o acusaram de não tratar devidamente são enfrentados.

Em relação à fotografia, Barthes (1990) percebe os objetos como elementos de conotação. Aqui as relações não são diferentes: na literatura a navalha do malandro representa, como argumenta Dealtry (2009), a arma que *abre uma avenida* no corpo do outro, no linguajar da malandragem. As grandes avenidas se abrem também na cidade colocando-o à margem da sociedade. A arma de Mazzaropi – a espingarda com o cano torto (Figura 4) – inserida em sua biografia também é repleta de significados.

Os efeitos de sentido provocados pela arma, por meio da conotação, são inúmeros. Na foto percebemos Mazzaropi de camisa quadriculada, lenço no pescoço, chapéu de feltro e nas mãos a arma. A legenda indica que ela foi produzida para o filme *O grande Xerife (1972)* e que servia para matar veado na curva. O cano torto da arma nos remete à maneira como o Jeca de Mazzaropi

lidava com os problemas, nunca de maneira direta. Por meio de sua esperteza ele buscava maneiras de se safar sem o enfrentamento da situação.

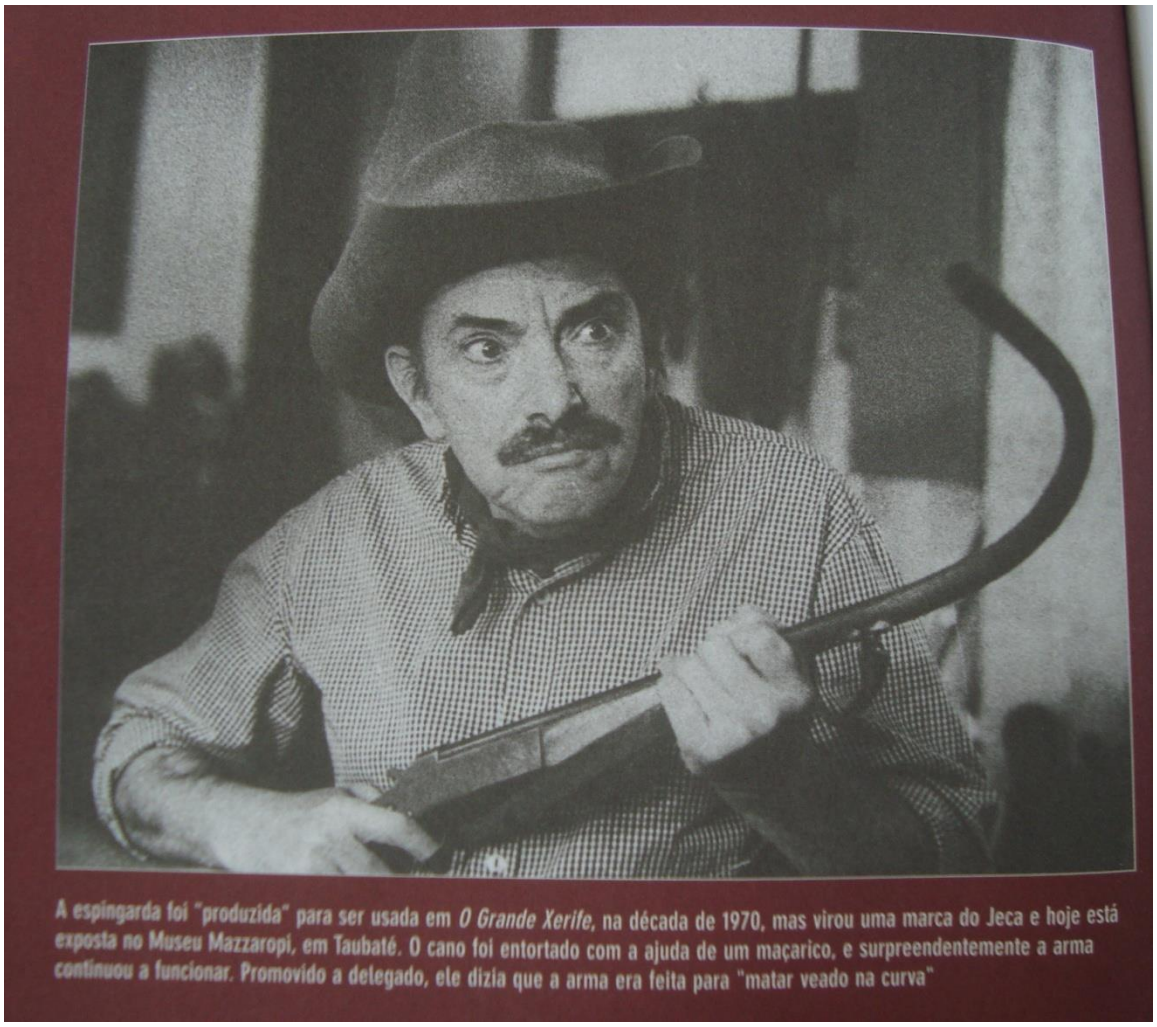


Figura 4[15] – Mazzaropi com a espingarda do cano torto, retirada do livro de Marcela Matos.

Um exemplo disso é que ele *não assume sua preguiça como faz o Macunaíma de Mário de Andrade. "Estou muito ocupado", "Estou cansado", "Trabalhei o dia todo", diz o personagem na maioria dos filmes. É mentira. Ele não trabalha* (SANTOS, 1991). Essa dissimulação do personagem que perpassa muitos dos seus filmes é a sua maneira de solucionar as mais diversas situações, é a esperteza do jeca que, como ressalta Dealtry (2009) em relação ao malandro, deve usar a violência apenas em último caso. Além disso, a expressão facial do personagem, com sobrancelhas cerradas e os músculos faciais contraídos em

[15] A legenda da foto indica: A espingarda foi "produzida" para ser usada em *O Grande Xerife* de 1970, mas virou uma marca do jeca e hoje está exposta no Museu Mazzaropi, em Taubaté. O cano foi entortado com a ajuda de um maçarico, e surpreendentemente a arma continuou a funcionar. Promovido a delegado, ele dizia que a arma era feita para "matar veado na curva".

sinal de agressividade, contrapõe-se ao cano da arma, tornando a figura paradoxal e conferindo a ela caráter cômico.

A esperteza do caipira parece relacionar-se também à maneira como seus filmes se relacionavam com a realidade. Não enfrentando a situação diretamente – talvez para evitar a censura –, todavia ele não ignorava esses temas, abordando-os à sua maneira. Além disso, o próprio artista afirmava que desejava apenas oferecer divertimento ao público, mas acabou promovendo uma dura crítica ao desenvolvimentismo de sua época.

Queremos chamar atenção para a relação que objetos, roupas, acessórios e mutações corporais assumem em relação à arte. As mudanças promovidas no corpo, além de caracterizar os personagens, trazem consigo uma gama de significados, constituindo uma rica semântica que em contextos artísticos e sociais promovem a inter-relação de textos ampliando seus sentidos. Eles podem também realçar um posicionamento político e ideológico – a não violência, o enfrentamento enviesado das situações – como é o caso de Mazzaropi.

A arte, tanto o cinema quanto a literatura, transmuta-se em forma de resistência a uma sociedade excludente. Essa resistência apresenta-se no corpo anguloso do personagem, que diverge daqueles auspiciados por intelectuais e que serviriam ao trabalho. O corpo fraco, anguloso, grotesco, cambaleante e rente ao chão não serve à lida diária do trabalho braçal. O cinema de Mazzaropi foi inclusive acusado de ser um retrocesso e representar um país arcaico por mostrar esse caipira, muitas vezes humilde e preguiçoso.

O caipira, assim como todos os ociosos, representa oposição ao pensamento vigente, que vê no trabalho o enobrecimento do homem e o desenvolvimento da nação e rasuram o discurso hegemônico de sua época. O corpo de Mazzaropi metamorfoseado para que seu personagem ganhasse vida, serve também como metáfora de seu pensamento em relação ao desenvolvimentismo de sua época. Esses elementos mostram uma esperteza do jeca que evita o trabalho braçal e uma astúcia de Mazzaropi ao abordar os temas importantes da época.

1.6 – A última cena

A morte de um personagem no cinema, muitas vezes, é também o momento em que a vida passa diante dos olhos dele e do público, demonstrando toda a importância daquela vida para a narrativa. Na realidade a morte de pessoas públicas muitas vezes transforma-se também em oportunidade de releitura de toda a vida. A morte de Mazzaropi em 1981 também propiciou a reflexão a respeito de sua vida e obra, ressaltando-se a importância dele no cinema nacional. Os depoimentos de críticos, amigos e familiares demonstram a tristeza daqueles que o amavam e admiravam.

A narrativa de Marcela Matos (2010) sobre a morte do ator, no capítulo *O fim*, inicia-se pela citação de uma reportagem jornalística[16] do dia 13 de junho de 1981 – data da morte do ator – que afirma que ele havia lutado por anos a fio contra um câncer de medula e que nos últimos dias a luta tinha se intensificado. Mazzaropi manteve-se consciente durante todo o tempo e acreditando que ainda voltaria a filmar. Logo após o trecho a autora conta a história de um acidente, ocorrido em 1959, em que o artista se feriu e ao qual atribuía a dor na coluna que sentiu anos mais tarde, apenas procurando auxílio médico quando ela se intensificou.

A presença dos colegas de trabalho e familiares (exceto a mãe que foi poupada por ser muito idosa) durante o tratamento também é ressaltada. Carlos Garcia é citado como *testemunha de que Mazzaropi nunca perdeu as esperanças de se curar* (MATOS, 2010, p. 210). A autora ainda lembra outros amigos como Péricles Moreira (filho adotivo), Pedro Francelino de Souza, que desde a infância vivia na casa de Mazzaropi e o secretário do ator André Luis de Toledo – Marcela Matos (2010) refere-se a eles como fiéis escudeiros do artista. Além dos três, ganha destaque Geny Prado que a biógrafa afirma ser sua eterna dupla no cinema e TV. De fato a atriz atuou por diversas vezes como a esposa do caipira e na narrativa biográfica aparece como a mulher que acompanhou de perto todo o sofrimento de Mazzaropi.

---

[16] Não foi possível verificar a fonte da reportagem, pois ela não está disponível no site do Museu Mazzaropi, entretanto diversos outros jornais confirmam as informações, como, por exemplo, O Estado de São Paulo de 14 de junho de 1981, cujo título afirma: *Aos 69 anos, morre Mazzaropi, o maior fenômeno do cinema nacional*. Disponível em www.museumazzaropi.com.br acesso em 09 de mai. de 2013.

As referências aos *fiéis escudeiros*[17] e a *eterna dupla na TV e no cinema*, mostram o carinho dessas pessoas pelo artista, mas também revelam a ficcionalização da realidade. Como nas histórias ficcionais os escudeiros e a parceira mantêm-se firmes até o final da história não o abandonando. Além disso, especialmente a referência à Geny Prado, revela muito de sua função enquanto personagem nos filmes do artista. Mazzaropi não teve esposa na realidade, mas a mulher que assumia esse papel na ficção esteve ao seu lado até o fim de sua vida e como indica Marcela Matos (2010) guardou luto por três dias sem sair de casa após seu falecimento. Destaca-se também, na biografia, uma foto de Geny Prado em que ela aparece em um ambiente escuro e de roupa negra – uma imagem que remete inevitavelmente à mulher enlutada.

A história da morte do artista é real, mas com traços ficcionais, ele sucumbe ao câncer acompanhado de seus escudeiros e de sua parceira. Um desses escudeiros – Péricles Moreira – manifestou em depoimento posterior o desejo de dar continuidade ao trabalho da PAM – Filmes, embora não soubesse de que forma. Péricles Moreira afirmou a imprensa: *Vamos filmar Maria Tomba Homem. Temos a atriz, mas perdemos o ator principal* (MATOS, 2010, p. 216). Na ficção é comum o sacrifício de alguns personagens, mas que a história precisa continuar. O filho adotivo assume o papel daquele que seguirá em frente, afirmando que o legado de seu pai adotivo era uma lição de amor. Como nas obras ficcionais – do cinema, da literatura e do teatro, por exemplo – em que a morte de um personagem não deve ser em vão, ele parece lutar por esse legado de amor para que a vida do pai também não seja. A morte de um personagem – exceto de vilões – se justifica se alguém se compromete a seguir com a história até as últimas consequências.

A declaração de Péricles revela a importância do artista para a companhia e mostra que a morte do ator deixa um vazio no palco. Perdem-se, além do ator, os seus personagens. Morre não apenas Mazzaropi, mas também *Candinho,*

[17] A palavra escudeiro refere-se aos criados que levavam os escudos dos cavaleiros nas batalhas medievais, muitas vezes arriscando a vida para isso. O vocábulo, entretanto, foi utilizado com muitos sentidos ao longo da história – como, por exemplo, servo de confiança, indicando o grau mais inferior de nobreza. Na literatura foi apropriado também com muitos sentidos, mas provavelmente a mais conhecida utilização seja na obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes cujo protagonista tem como fiel escudeiro Sancho Pança.

Pedro Malazartes, Zacarias (Chofer de Praça), Aparício Boamorte (O noivo da Girafa), entre tantos outros personagens. Como afirma o título da matéria da *folha de São Paulo* do dia seguinte à morte do ator *O cinema nacional perde seu jeca.* A morte real de Mazzaropi afeta determinantemente seu personagem. Existirão outros caipiras, mas o de Mazzaropi não existirá jamais. A última apresentação de Mazzaropi no cenário nacional corresponde à sua saída definitiva de cena.

Entretanto, paradoxalmente a arte garante também uma sobrevida. Se o artista ao morrer leva uma gama de personagens junto dele, ele também sobrevive à morte física. Seus personagens continuam, ainda hoje, vivos em suas películas. Mazzaropi, personagem tão importante na história de nosso cinema, atualmente apresenta-se no cenário cultural por meio de estudos, teses, biografias e homenagens. Todavia, essa vida narrada, que sobrevive à morte, não é reflexo de uma vida física, biológica. Ela é na verdade uma vida recriada por meio de imagens cristalizadas e de narrativas. Fruto da leitura e interpretação de textos e imagens. Uma vida que prolifera traduzindo-se em diversas vidas que se relacionam.

As declarações de familiares, as reportagens, as homenagens póstumas como a criação do Museu Mazzaropi, a mudança do nome de ruas em Taubaté e a inauguração de uma escola com o nome do ator correspondem à construção da memória de Mazzaropi. Semelhante ao que Eneida Maria de Souza (2011) no artigo *O tic-tac do meu coração* – um dos textos que inspirou este tópico –, ressalta em relação à Carmem Miranda na ocasião de sua morte. A cantora, um dos ícones da música nacional, inclusive com grande sucesso em Hollywood e nos Estados Unidos tem sua memória *lentamente construída, através de vários gestos cívicos* (SOUZA, 2011, p.214).

Eneida Maria de Souza (2011) lembra ainda que Carmem Miranda morreu jovem, evitando assim a velhice e o esquecimento. Mazzaropi sobreviveu por mais tempo. Todavia, sua carreira seguia em ritmo constante – um filme por ano – prova disso era o filme *Maria Tomba Homem* que seria gravado e já possuía, segundo depoimento de Péricles Moreira, a atriz que o estrelaria. O corpo jovem da cantora condizia com suas performances e mesmo com a imagem que ela representava fora do palco, no caso de Mazzaropi o envelhecimento do corpo não

representava grandes problemas em relação a uma imagem desejável de corpo – como vimos anteriormente o corpo do jeca atendia a outros padrões.

A solenidade de sepultamento de Mazzaropi contou com o discurso de Augusto César Ribeiro que lembrou seus feitos no cinema e a ironia daquele momento em que o homem que sempre fez o povo rir o fazia chorar. Os presentes entoaram a canção *Tristeza do Jeca* de Angelino de Oliveira. Eneida Maria de Souza (2011) vê a bandeira nacional, exposta sobre o ataúde, a consagração Carmem Miranda como alegoria da nação, no caso do ator, a música, um clássico caipira, parece legitimá-lo como autêntico representante da cultura caipira.

O sugestivo nome do filme que estava sendo gravado também acrescenta sentidos à morte do ator. A cena de sua morte pode ser relacionada diretamente a ele. O título *Maria Tomba Homem* diz respeito às mulheres fortes com corpos masculinizados que poderiam derrubar os homens. Mazzaropi sucumbiu à morte – tombou – exatamente no momento em que iria gravar o filme. E talvez ele não precisasse ser gravado como desejava Péricles Moreira, pois o enredo estava sendo escrito pelo próprio destino do ator e Mazzaropi não poderia escapar dele ileso, como sempre ocorria em seus filmes. O ator de diversas comédias no cinema, encenava na cena nacional sua própria tragédia, para isso doou sua própria vida. Entregou-se literalmente de corpo e alma. Tínhamos a atriz – Geny Prado –, os escudeiros, a testemunha, o povo que entoou o canto de despedida e o ator principal em sua representação mais realista. O realismo da cena deve-se ao fato de ela ser uma cena da realidade, embora com elementos que poderiam muito bem compor uma cena ficcional.

Capítulo 2 – Mazzaropi um jeca andarilho: interseções entre o circo, o teatro mambembe e o cinema

2.1 – Andanças na vida e na ficção

Os personagens de Mazzaropi frequentemente se deslocavam de um lugar ao outro devido às contingências de suas vidas. Na ficção esses deslocamentos são necessários ao andamento da história e se dão de forma espacial e cartográfica, mas também como uma viagem interna do personagem que constrói sua própria história ao cruzar fronteiras. Os deslocamentos entre capital e interior no caso de Mazzaropi relacionam-se à sua vida e obra. Marcela Matos (2010) relata essas viagens na companhia dos pais e posteriormente no circo e no teatro mambembe. Na ficção Mazzaropi as revive por meio de seus personagens.

Os deslocamentos cartográficos tornam-se também imaginários como afirma Flora Süssekind (1990) no livro *O Brasil não é longe daqui*. Isso ocorre devido a projeção utópica, por exemplo, de lugares exuberantes muitas vezes descritos por escritores viajantes que frente ao potencial criativo da memória revelam-se na realidade outro lugar. Caso semelhante ocorre com *Candinho*, personagem do filme homônimo de Mazzaropi, ao se deparar com a paisagem urbana da capital paulista ao mesmo tempo hostil e deslumbrante, onde o personagem passa por muitos apuros em busca de sua própria história de vida. Frente à paisagem completamente estranha da cidade se projetam possivelmente imagens tanto mais opressivas quanto mais fascinantes.

No sentido de deslocamento imaginário a viagem relaciona-se também com a memória. A reminiscência se efetua por meio de um eterno vai e vem de tempos e lugares. As fotos que estudamos, bem como qualquer fotografia de maneira geral, têm o poder de nos remeter a outra época e a outro lugar. Paradoxalmente ao observarmos fotos e documentos do passado vivemos um duplo tempo – o passado, aquele tempo do que estamos vendo; e o presente que vivemos agora; além de também vislumbrarmos o futuro. Os museus, roupas usadas por um personagem e as cartas também nos permitem fazer essa viagem, assim como os filmes de Mazzaropi e seus relatos de vida. Neste capítulo

pretendemos estudar todos esses deslocamentos – os cronológicos e os não cronológicos, os cartográficos e os não cartográficos – que se relacionam tanto à vida quanto à obra de Mazzaropi.

No filme *Candinho* (1953), que é uma alusão à obra de Voltaire, por exemplo, o personagem se apaixona pela irmã de criação. O pai adotivo ao descobrir o romance o expulsa da fazenda. A partir desse momento o personagem transita por pequenas cidades até chegar à capital paulista. Este é o terceiro filme de Mazzaropi e há nele traços que se relacionam com a vida do artista – o deslocamento entre capital e interior paulista. Sua estreia no cinema com *Sai da Frente* (1952) também remete ao trânsito: o filme conta a história do dono de um caminhão muito velho que faz uma mudança de São Paulo para Santos se envolvendo em muitas confusões. Em diversos personagens de muitos filmes percebemos essa característica de estar sempre de passagem por um local – viajando entre a capital e o interior, percorrendo a cidade como motorista de táxi, visitando vilarejos.

Como vimos anteriormente não se tem uma imagem única do personagem – sua imagem muda frequentemente, assim como ele próprio –, embora possamos notar alguns traços que se repetem. Percorrendo diversos lugares, tanto ficcionais quanto reais, ele parece construir sua própria história, o que é bastante comum na ficção – veja-se o caso das literaturas de viagem e de diversas obras no cinema. A homenagem prestada por Luiz Alberto Pereira com *Tapete Vermelho* (2005) usa semelhante estratégia, indicando a importância do tema para a obra de Mazzaropi. Trata-se da história de um casal de caipiras que vai à cidade ver um filme de Mazzaropi cumprindo uma promessa – levar o filho para ver um filme do artista. A viagem é repleta de aventuras e desventuras, mas ao final, assim como os jecas de Mazzaropi, o protagonista Quinzinho (Matheus Nachtergaele) consegue ver o filme, exigindo ainda a colocação de um tapete vermelho para que ele entrasse no cinema.

É preciso ressaltar o sentido de algumas palavras tanto para o nosso texto quanto para nossa maneira de ver a vida e a obra de Mazzaropi. As relações evidentes das viagens na vida de Mazzaropi, marcando-a tão determinantemente que ele precisou revivê-las na ficção, remetem diretamente à

relação entre vida e obra. Alguns filmes, como *Candinho* (1953), dizem respeito à chegada a locais inesperados. O personagem parte em busca de sua história de vida: seu objetivo é encontrar os pais verdadeiros. A viagem torna-se a busca pela própria história, constituindo um duplo deslocamento – territorial e interno – busca-se, sobretudo, um "eu" desconhecido dentro de si. Entretanto, como ressalta Süssekind (1990), referindo-se a Foucault, o que se encontra nessa origem buscada incessantemente não é uma identidade, mas o disparate, a discórdia. Portanto, se a caminhada em busca de si é a construção de algo – talvez de uma identidade fragmentada – ela significa também desfazer muitas coisas, como indica o trecho do poema de Augusto de Campos apropriado como título do último capítulo do livro de Süssekind (1990): *siga meus pés, desfazendo meus passos.*

O livro de Flora Süssekind (1990) traz elementos importantes para o estudo que propomos por abordar a literatura de viagem de diversas formas. O título *O Brasil não é longe daqui*, destrinchado no início da obra, revela amplos sentidos. Desde a utilização da assertiva na Alemanha como propaganda do Brasil até a sensação desconfortável e paradoxal de não se sentir brasileiro no próprio país. A origem é apreendida também como genealogia – a busca dos antepassados pela árvore genealógica. Por fim, temos a viagem como descobrimento, conquista, encontro – com o outro e consigo mesmo.

O Brasil não é longe daqui nos serve de metáfora tanto para a vida quanto para a obra de Mazzaropi: o artista era descendente de portugueses e italianos; circulou entre dois brasis muito diferentes entre si – a capital paulista e o interior do estado e teve seu nome questionado por amigos por ser estrangeiro. O jeca é um completo estranho na cidade grande; o termo caipira[18] se refere aos mestiços de brancos com indígenas – remete a um sujeito meio brasileiro meio estrangeiro e o personagem representa um Brasil que existia, mas que muitos desejavam que fosse deixado para trás.

Entendendo a vida como narrativa, a viagem se dá não por caminhos ininterruptos e retilíneos com objetivos bem traçados, mas guarda surpresas.

[18] O termo caipira, que segundo alguns dicionários, refere-se aos mestiços de brancos com indígenas tem origem controversa, mas muitos autores afirmam que é um termo originário do idioma Tupi. Tem como sinônimos: jeca, capiau, matuto.

Como a memória ela permite avanços e retrocessos, leitura e releitura, construção e reconstrução das histórias de vida. Assim como o caminhar sinuoso do jeca nas estradas vicinais do interior, seus deslocamentos também levam à lugares inesperados, embora ele saiba caminhar também nas avenidas retilíneas da cidade. Interessam-nos neste capítulo os caminhos e os descaminhos da vida e da ficção, seus cruzamentos e seus afastamentos. O caminhar desengonçado do jeca, tão adequado às trilhas por onde ele caminha a pé, indicará os caminhos que seguiremos tentando encontrar, por meio de suas memórias, alguns perfis.

Identificamos caminhos que seguem direções algumas vezes parecidas outras distintas, às vezes se aproximam outras se afastam. Como o caminhar do jeca pelas trilhas a direção muda frequentemente e os destinos podem ser estradas amplas que levam à cidade, como trilhas campestres em que se caminha ao bel prazer e muitas vezes levam a lugar nenhum, importando apenas o trânsito.

2.2 – A viagem como criação e a criação como viagem

O tema da migração faz parte de muitas de nossas representações artísticas e culturais. Para citar apenas alguns exemplos temos na música *Asa Branca* de Luiz Gonzaga – o pássaro migrante que representa um povo também frequentemente em trânsito, impulsionado pela pobreza e pela busca de melhores condições. Na literatura o personagem Fabiano de Graciliano Ramos em *Vidas Secas* que migra com a família em um cenário tão ressequido quanto suas próprias vidas marcadas pelo sofrimento. Nossa própria história, como é contada oficialmente, traz a marca da migração – diga-se de passagem, guiada pelo destino – ao buscar as Índias os Portugueses encontram o Brasil.

Luiz Gonzaga e Graciliano Ramos parecem ter se inspirado na própria população do nordeste para falar, de forma poética, de um movimento muito frequente da população brasileira, que buscava no sudeste e nas grandes cidades melhores condições de vida. Mazzaropi também parece ter se inspirado na migração do campo à cidade, embora no próprio sudeste. A obra de Luiz Gonzaga traz também *A volta da Asa Branca*, na qual o nordestino cumpre a promessa feita em *Asa Branca* voltando para casa. A obra de Mazzaropi também

parece seguir no mesmo diapasão – o jeca é saudoso do campo e mesmo reconhecendo as dificuldades de se viver lá, demonstra vez por outra o desejo de voltar.

Renato Ortiz (s.d.) no livro *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*, ressalta a *viagem como metáfora de enriquecimento individual, ou retirada do mundo. O movimento contrasta assim com a persistência dos hábitos cotidianos, com sua fixidez* (p. 25). O autor aproxima ainda a viagem do ritual em algumas religiões – que nesse caso modifica o indivíduo durante o percurso. No campo artístico ficcional a viagem frequentemente tem esse sentido. É o caso, por exemplo, de Odisseu que erra por mares e mundos perigosos para se constituir como herói, mas isso ocorre não apenas nas narrativas heróicas – pícaros, malandros, caipiras também deixam seus mundos para que seus personagens se concretizem.

Nas obras brasileiras citadas os personagens também se constituem e se modificam no trânsito em busca de melhores condições de vida e o retorno – quando ocorre – significa a volta a um mundo diferente, muito provavelmente porque o próprio sujeito se enriqueceu durante a jornada tornando-se outro. A vida artística de Mazzaropi também foi marcada pelos seus percursos não só entre capital e interior, mas, sobretudo entre diferentes campos artísticos. A narrativa de Marcela Matos (2010) ressalta muitos desses deslocamentos do artista e pelos movimentos a construção de um sujeito que no cinema não esqueceu o circo, como empresário lembrou-se do seu público e fazendo graça produziu críticas.

Mazzaropi viajou muitas vezes com seus pais na infância, porém a viagem aparentemente determinante para ele foi a que fez com o circo. A narrativa dessa viagem feita por Marcela Matos (2010) ganha amplo espaço e tom de grande aventura pelas dificuldades naturais – tempestades – como pela escassez de recursos da companhia que impunha aos seus integrantes uma aventura nada ficcional.

Os relatos da biógrafa sobre as dificuldades enfrentadas pela companhia circense, especialmente quando narra a tempestade que afligiu a trupe, confere um tom de casualidade à história e nos remete aos viajantes da antiguidade que,

como ressalta Renato Ortiz (s.d.), *eram regidos pelo imperativo do destino* (p.25). Nesse mesmo diapasão Mazzaropi parece criar algumas de suas histórias nas quais se identifica o caipira em trânsito. Muitas vezes ele não escolhe seu itinerário, que surge devido às situações mais inusitadas. É o caso de *Candinho* que após chegar a um vilarejo se envolve em uma confusão com alguns moradores do local e após se triunfar em uma briga – com astúcia e sorte – é levado à delegacia local. O delegado, com o intuito de se livrar do problema, resolve colocar o forasteiro em um trem para a capital paulista.

Na capital explicita-se principalmente a distância cultural entre capital e interior. Embora a fazenda de onde ele parte não seja tão distante cartograficamente de São Paulo, evidencia-se uma diferença cultural enorme que se revela nas roupas e fala do caipira, no seu desconcerto ao ver os namorados se beijando na rua e em *Policarpo* – o burrico que o acompanha. É curioso notar que *Policarpo* lhe serve de meio de transporte, mas a partir do embargue no trem ele não seria mais necessário. Na cidade de nada lhe serve o animal, mas o caipira o mantém por apreço.

O animal se apresenta como a metáfora da própria cultura caipira que ali parece estar completamente deslocada. Os elementos que o matuto tem – sua linguagem, seu meio de transporte, suas roupas – parecem não funcionar nesse novo local onde se chegou há pouco. Renato Ortiz faz uma diferenciação entre a viagem no passado distante e as novas formas de viagem – que se alteraram devido à tecnologia. Nesse sentido *Candinho* ao embarcar no trem faz uma viagem nos moldes modernos, mas leva consigo a maneira antiga (caipira) de viajar. Como os leitores que lêem durante a viagem – convertendo-a em duplo deslocamento, ele viaja de trem levando o burrico.

Esse modo de viajar fica evidente na resposta à solicitação feita pelo escriturário para que assinasse nas páginas da ata de seu casamento. Ao ser interpelado pela frase: *assine aqui.* Ele responde: *eu principio aí. Aonde é que eu vou parar não sei*: ele viaja ao sabor do destino. A locomoção é o seu estado natural – do circo ao teatro, do teatro ao rádio, à TV e ao cinema. Na verdade o artista nunca parou. Ainda hoje circula nos filmes re-exibidos, nos textos

produzidos sobre ele, em biografias e no Museu Mazzaropi – memória viva de sua vida e ficção.

Mazzaropi leva suas viagens anteriores consigo. Os lugares para ele são as culturas e não locais geográficos. Prova disso é que mesmo na cidade ele é o jeca, o caipira, o camponês. Talvez isso complique relativamente o estudo de seus filmes porque o primeiro impulso ao observar seus personagens na cidade seria o de negar um caipira – pelo menos nos moldes camponeses – mas a observação mais atenta mostra as marcas que seu corpo traz daquela cultura: as calças curtas, o caminhar, a camisa xadrez.

Mazzaropi era um homem de memórias. Não se esquecia de suas tradições como fica evidente em sua percepção de cultura: *o que entendo por cultura popular? As raízes do povo brasileiro. Assim, negar o caipira brasileiro é negar a própria raiz. Acho que cultura é justamente não esquecer o passado, não esquecer nossas tradições* (Mazzaropi citado em WOLF, 1978). É certo que as reminiscências são parte da memória, todavia sabemos bem que a memória é também criação. Mazzaropi, portanto, recriou travessias da vida na ficção. As viagens da realidade marcaram seus filmes, suas passagens por outros campos artísticos – em que o contato com o público é muito mais direto – rasuraram seu cinema, seu personagem manchou a cidade – seja pelas multidões que se aglomeravam nas portas dos cinemas (borrão humano, de carros, viaturas policiais) ou pela própria referência ao campo – nódoa cultural impressa no discurso desenvolvimentista, distorcendo a imagem desejada de cidade.

O jeca transmuta-se em um intruso na cidade. Um elemento que destoa da organização e da mobilidade veloz do ambiente urbano. Esse aspecto da obra de Mazzaropi parece ter sido claramente percebido pelos críticos que identificavam em seus filmes um país que desejavam deixar para trás, mas que era visto com saudosismo por muitos. A inserção desse elemento estranho – o caipira e sua cultura – na cidade, que é o próprio símbolo do desenvolvimento social do país, torna-se mais contundente quando se apresenta por meio do cinema que nasce com a urbanização e parece estar tão ligado a ela que são raros os filmes que abordam o meio rural.

O tema camponês amplamente explorado por Mazzaropi no cinema, assemelha-se à inserção dessa mesma cultura na cidade. Embora a urbanização tenha se dado pela migração de um grande contingente de camponeses, boa parte da intelectualidade da época, apoiada no discurso desenvolvimentista, pretendia apagar essas marcas. O cinema de Mazzaropi rasurava esse discurso, um tanto purista, ao mostrar personagens caipiras na cidade e revelava uma constituição híbrida para ela. Mais que isso, alguns de seus personagens, como *Candinho*, eram saudosos do campo. A natureza campestre e exuberante constituía um refúgio original, onde talvez fosse mais fácil encontrar a brasilidade desejada por muitos – vejamos a tradição romântica na literatura nacional (séc. XIX), marcada pela cor local. Ressalta-se aqui a desconstrução da imagem da cidade como paraíso ideal do progresso e da felicidade.

Talvez a chave da questão não seja exatamente o saudosismo do campo: *afinal de contas, migrar é algo como ter nostalgia a partir de um presente que é ou deveria ser pleno das muitas instâncias e estâncias que se deixaram lá e então, um lá e um então que logo se descobre que são o aqui da memória* (POLAR, 2000, p. 130). Nesse sentido a saudade se refere não a um local geográfico – campo, cidade –, mas a um espaço imaginário. Frente ao desejo de coerência da vida presente – que no caso de Candinho surge desde sua partida, pela vontade de encontrar a origem na figura da mãe – as experiências do passado, por meio da rememoração, conduzem à tensão entre o passado que se conhece e a origem que se busca incansavelmente.

Candinho desde que foi resgatado em um cesto pelos colonos da Fazenda Pedro II, de propriedade do padrasto, carregava uma medalha. Ela era a indicação de que o rapaz tinha origem importante, embora desconhecida. O protagonista dá a medalha à Filóca como presente de noivado. Ao receber o presente a moça a abre, descobrindo em seu interior o mapa de um tesouro. O mapa é o simulacro da terra e a origem surge primeiramente como representação – tanto pela medalha quanto pelo mapa dentro dela. A origem desejada precisa ser primeiramente imaginada para depois ser buscada e descoberta – embora ela seja o disparate, como afirma Süssekind.

A descoberta do tesouro na medalha com a qual se presenteou a mulher amada – e que aparecerá, a partir desse momento, sempre em seu pescoço, caindo sobre seu peito – é significativa, pois remete duplamente às conquistas da terra – o tesouro é um baú com a hipoteca da fazenda Pedro II[19], deixada pela mãe de *Candinho* – e do coração de sua musa. O protagonista retorna à sua terra e também aos braços de sua amada, embora ela também tenha partido para a capital – tornando-se dançarina de boate. O jeca, que não entendia bem os códigos da metrópole, a esperou noite após noite, vendo-a descer acompanhada sempre por um cavalheiro diferente até que ela decidiu-se por vir sozinha ao seu encontro. Conquistar o coração da musa simboliza uma conquista também territorial. A mulher parece estar intimamente ligada à própria terra invadida e reconquistada.

A representação da terra pelo corpo feminino (ou perto dele) dá-se não somente pela invasão da terra do padrasto após encontrar o mapa, mas também pela escritura deixada pela mãe – retorna-se à terra da mãe – a natureza, frequentemente ligada ao campo, costuma ser denominada mãe natureza, em oposição à cidade – selva de pedra. Terra e mulher são objetos de disputa, conquista e reconquista o que inevitavelmente nos leva a perceber o tom machista da história – talvez inevitável para a época e pela proposta de um filme popular.

O burro, preservado a duras penas na cidade, simboliza a possibilidade de retornar para sua terra – não sendo completamente inútil preservá-lo. Ele era o meio de transporte capaz de levá-lo de volta à terra natal – apropriado para andar em trilhas –, todavia o retorno se dá de trem. Explicita-se aqui o conflito interior: ele sai pelo mundo em busca da mãe, mas preserva o burro que pode levá-lo ao local onde vivia no passado.

Ao chegar em Piracema, interior de Minas Gerais, Candinho vê uma multidão na estação que pensa estar a espera deles – Pirulito, Professor Pancrácio, Filóca e o protagonista –, mas logo percebe que esperam na verdade

[19] Há também no filme uma discussão entre o Professor Pancrácio e o Coronel Quinzinho (Padrasto) que, defensor do império e proprietário da fazenda, é categoricamente contrário à república. O professor, por sua vez mostra-se favorável e embora dê a sua opinião, frente ao poder do Coronel, não leva adiante a discussão, apenas afirmando que tudo é para o bem – utilizando-se para isso da filosofia de Voltaire.

por um político que havia viajado com eles. Contrariado o professor expressa seu descontentamento: *cidadezinha atrasada*. Candinho lembra-se do burro neste instante: *por falar em atraso vou buscar o burro.* É isto que o animal representa, o descompasso do campo em relação à cidade, a lentidão frente a velocidade urbana. Ele simboliza toda uma cultura, e revela também a maneira como eles são vistos na cidade grande.

A terra natal é também o local onde está seu coração, é para onde se volta motivado por questões emocionais. Por isso a medalha fica durante o restante do filme próximo ao coração da noiva – porque lá é onde está seu coração – junto ao dela e na terra indicada no mapa. Nesse sentido é que a viagem assume um duplo deslocamento – interior e cartográfico – a palavra interior é propositalmente usada de forma ambígua em oposição à cidade e referente à busca da própria história. No contato com o outro ele se constitui como o diferente e ao voltar para o campo reconstrói a própria história, embora também já não seja mais o mesmo – o que se evidencia pelo nome dado pela mãe - *Policarpo*.

A evidência de que o sujeito não é mais o mesmo é também uma referência à própria cultura que ele manteve na cidade. Seu verdadeiro nome coincide com o do burro. O outro encontrado ao final da jornada guarda os traços culturais de um outro anterior, embora já não seja mais nenhum dos dois. Esse outro de agora é resultado da mistura dos dois como se percebe na conversa entre o coronel Quinzinho e o Professor quando este vai pedir a mão da filha para Candinho. Ao se referir ao amigo que deseja se casar surge o nome que condensa os dois “eus” *Candido Policarpo*.

O nome remete ao romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). O protagonista da obra é, assim como Candinho, um ingênuo que por meio de seus estudos busca construir projetos de brasilidade sempre frustrados frente a uma realidade muito mais dura que suas fantasias. O personagem é quixotesco e vive a lutar por loucuras utópicas, por exemplo, uma nacionalidade idealizada, sendo obrigado no percurso de suas batalhas fantasiosas a reconhecer muitas mazelas da realidade brasileira que por fim se sobrepõem ao seu sonho nacionalista.

O Candido mazzaropiano, embora passe por muitas dificuldades e seja também um ingênuo não busca um ideal de pátria e a despeito das dificuldades, com o auxílio da sorte, termina com o tradicional final feliz de seus jecas. A ingenuidade do protagonista, portanto é indicada em seu nome de diversas formas pela referência ao protagonista de Voltaire, e também pelo significado do próprio nome Candido (alvo, imaculado), finalmente pela adição do sobrenome – Policarpo – anteriormente dado ao burro e que faz referência ao nome do quixotesco personagem de Lima Barreto (1915).

Contudo, o campo não é o espaço da felicidade completa frente a uma cidade que seria o voraz espaço da competição e das injustiças. É na cidade que o jeca encontra o amigo *Pirulito* que irá acompanhá-lo nas dificuldades e o generoso Professor Pancrácio – que na cidade era um pedinte – disposto a auxiliá-lo. O campo frequentemente é visto como refúgio pacífico, entretanto no filme revela-se como espaço de grandes vilanices, notadas pela subjugação do pobre *Candinho* que vive em uma tapera miserável e longe da casa da fazenda, humilhado perante um hóspede – *Professor Pancrácio* – e privado de comida.

Uma das ideias de *O Brasil não é longe daqui* – de que existem grandes diferenças no próprio país – faz-se presente na película. Esses dois espaços por onde circula o caipira são o Brasil e a despeito da relativa proximidade geográfica, são culturas muito diferentes. A obra de Mazzaropi rasura a ideia de nação por meio de seus filmes. Como essas culturas tão diversas fazem parte de um mesmo país? Seus filmes remetem a uma identidade nacional que se constitui pela heterogeneidade, rasurando os discursos que buscavam uma nação una e homogênea, para usar as palavras de Bhabha (2005).

Esse é o último filme que Mazzaropi faz pela Companhia Vera Cruz que passava por grandes dificuldades financeiras. Alguns afirmam que nele pela primeira vez o artista representa um caipira aos seus moldes, visto que nos filmes anteriores ele representava um homem humilde, com características pobres, meio bobo meio esperto, mas que desde o início das histórias vivia na cidade. Se pensarmos esse filme como a primeira aparição de seu jeca no cinema podemos

dizer que o caipira já nasce em trânsito – recém nascido transita pelo rio em um cesto até chegar à fazenda Pedro II[20].

A mobilidade é a regra tanto dos personagens – movendo-se em busca da sobrevivência – quanto de Mazzaropi, construindo-se como personagem histórico pelos deslocamentos por diversos campos artísticos e entre capital e interior. Certamente o ir e vir do jeca não corresponde ao trânsito veloz e retilíneo da cidade, repleta de carros e trens, mas sim à locomoção constante e sinuosa – das criações nas fazendas do interior – que faz das manadas, dos galinheiros, dos rebanhos uma massa que nunca pode ser apreendida por mudar – mesmo que muito lentamente – o tempo todo.

2.3 – O caipira: o mestiço de um cinema híbrido

O personagem de Mazzaropi – o caipira – remete como vimos à mestiçagem entre índios e brancos e talvez ele não pudesse fugir disso devido à sua própria origem também mestiça – descendente de portugueses e italianos. Quando a crítica o transforma no próprio caipira de seus filmes – dizendo o caipira Mazzaropi – pelo uso de seu nome italiano na denominação de um personagem tipicamente brasileiro a mestiçagem fica ainda mais evidente e ganha tons nacionais. Teríamos então um caipira italiano ou um italiano caipira fruto da mestiçagem entre a cultura popular brasileira e a dos imigrantes trabalhadores vindos da Europa também das classes populares. O artista assim se assumia como um legítimo brasileiro ao assumir ser o caipira, sem, contudo abandonar a origem imigrante marcada pelo nome próprio.

Se no personagem traços claros da mestiçagem se apresentam, o hibridismo do cinema Mazzaropiano também é muito claro. Ele se mostra presente desde o primeiro filme – *Sai da Frente* (1952) uma homenagem clara ao circo. Após levar a mudança do Senhor Gato em um caminhão muito velho de São Paulo a Santos, no trajeto de volta, Isidoro Colepícula (Mazzaropi) é passado para trás por um espertalhão e na tentativa de recuperar os quinhentos cruzeiros que havia perdido vai parar em um circo. A perseguição ao enganador torna-se uma exibição de diversos números circenses – com mágicos, trapezistas, Sansão

[20] A história faz uma referência também à Bíblia ressaltada pela biógrafa e em outros textos sobre o filme em questão.

e Dalila e o caipira. Mazzaropi fazia circo no cinema, mesclando as duas representações culturais. Se o personagem marcou profundamente a vida do artista, sua vida pregressa no circo também deixou sinais em seu cinema.

Entendemos o termo hibridismo com a articulação de práticas diferentes e heterogêneas que, na maioria das vezes não se harmonizam, mas ocupam espaços, reais e virtuais, comuns em uma sociedade – as ruas das cidades, escolas, internet, etc. – a própria cidade seria um exemplo, onde se vendem medicamentos industrializados na farmácia e, às vezes em uma mesma avenida, em mercados populares, plantas medicinais consideradas ineficientes para a ciência.

Os filmes de Mazzaropi inserem na cultura massiva do cinema uma representação rural muito popular, o que inclusive gera conflitos com a crítica. Para Néstor García Canclini (2008) o estudo das culturas heterogêneas e híbridas *permite estudar os diversos sentidos da modernidade não apenas como simples divergências entre correntes, mas como manifestação de conflitos não resolvidos* (p.30). Percebemos, nesse contexto, os filmes do artista como uma inserção, por meio de rasuras e manchas em um discurso vigente, que explicita interesses divergentes em uma pretensa nação em desenvolvimento.

A crítica de Nuno César Abreu para a Revista *Filme Cultura* (1981), fazendo uma releitura de toda a obra do artista, revela essa característica híbrida de seu cinema. Ao refletir sobre o caipira o autor afirma que:

> sendo síntese audiovisual de todas as formas de representação do caipira, encontram correspondência em Mazzaropi desde a iconografia de almanaques de farmácia à tradição teatral e circense. Ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular (ABREU, 1981, p. 37).

Nuno César Abreu lembra ainda que *a evolução deste tipo parece colidir com os anseios desenvolvimentistas da crítica (e de setores da sociedade) que não aceita esta manifestação do rural* (p. 37). O texto é muito feliz ao ressaltar esse aspecto de seus filmes que representavam uma cisão com o pensamento hegemônico. Repetimos que a crítica de Mazzaropi à sua época não passava pelo enfrentamento direto de questões políticas e sociais, mas atingia o cerne do discurso urbanista ao mostrar um país rural e por vezes arcaico. Por isso sua

espingarda é muito coerente: ela é adequada para quem luta em trilhas tortuosas; para o seu campo de batalha essa arma é muito eficiente.

Seria coerente dizer que como a leitura manchou sua vida ao impulsioná-lo para sua história pessoal, os ruídos do circo e do teatro – representação marcada pela oralidade – se fizeram presentes em seu cinema. Os ecos de sua biografia mambembe se mostram em alguns filmes, o mais exemplar é *Betão Ronca Ferro* (1970), no qual o artista interpreta o empregado de um circo. O timbre dessas representações populares e também da cultura de massa – rádio e televisão – diferenciam o cinema de Mazzaropi conferindo a ele um aspecto muito peculiar.

O trânsito de Mazzaropi se deu também nos campos culturais pelos quais ele passou – o circo, o teatro, o rádio, o cinema – como já observamos anteriormente. O artista aparentemente estava sempre de passagem, mas sempre levando algo de uma cultura à outra. Como ressalta Renato Ortiz (s.d.) *o viajante é um intermediário; ele coloca em comunicação lugares que se colocam separados pela distância e pelos hábitos culturais* (p. 28). Mazzaropi colocou em comunicação esses campos culturais – fez cinema com sonoridades circenses e teatrais. Buscou compor suas películas por meio de diversas representações diferentes.

Todavia, o viajante é percebido também como um intruso, um marginal. *O viajante é um forasteiro; ele carrega consigo um potencial de ameaça. É necessário, portanto, conter uma possível contaminação da aldeia* (ORTIZ, s.d., p. 28). Mazzaropi que transitou por diversos campos artísticos parece ter intencionalmente contaminado seus próprios filmes – alguns carregam a marca indelével do circo, como vimos. As viagens feitas na infância também mancharam sua obra – a própria jornada nesse caso é o que marca o seu cinema.

O trânsito por diversos campos artísticos representa uma ameaça a partir do momento em que ele decide não abandoná-los completamente, fazendo um cinema ligado à cultura caipira e a representações culturais bastante populares e rurais – mesmo na cidade seus modos remetem ao roceiro. Alguns críticos que desejavam ver outras estéticas no cinema reconheciam um potencial maléfico em

seu cinema, buscando na desvalorização deles o antídoto profilático contra um cinema muito popular que eles julgavam apresentar moldes inadequados.

Além disso, esses filmes contaminavam um ideal desenvolvimentista que buscava representar a cidade como o lugar do desenvolvimento social e econômico e consequentemente espaço da felicidade. É curioso que na vida de Mazzaropi ela talvez seja pensada também como esse espaço. O artista tenta levar sua trupe a São Paulo durante algum tempo e se frustra quando Oscarito resolve assumir o papel que havia recusado pouco tempo antes no Rio Janeiro. A condição de seus personagens na cidade, contudo, é marcada pelo deslocamento – vivem no subúrbio, muitas vezes são ridicularizados, não entendem bem certos códigos citadinos.

O burro[21] que aparece em alguns filmes do artista – *Candinho* (1953), *Jeca Tatu* (1959), *O corintiano* (1965), entre outros – parece ser o animal que metonimicamente remete a muitos aspectos de seus filmes. O animal é utilizado como meio de transporte nas propriedades rurais, o que corresponde ao aspecto transitório de Mazzaropi e de seus personagens. Algumas características do burro, como a força e a capacidade de se adequar a difíceis condições ambientais e climáticas, parecem se estender metaforicamente à obra de Mazzaropi. Seus filmes se fixaram também em ambiente pouco provável, devido à crítica ferrenha que sofreram da intelectualidade, fazendo do artista um dos grandes nomes de nosso cinema.

Cornejo Polar (2000) ressalta o migrante e o mestiço como posições que podem e devem se articular. Em Mazzaropi a articulação dessas posições parece essencial tanto para o entendimento de sua obra quanto para a compreensão de sua vida. Se por um lado a condição dos pais imigrantes e sempre viajando entre capital e interior pode remeter a uma explicação genealógica de sua condição migrante e mestiça, a representação de um caboclo com características parecidas na ficção indica claramente uma escolha. Se os caminhos tortuosos do destino o

[21] Evitamos a utilização da característica híbrida do animal, muitas vezes ligada à infecundidade. Mesmo na biologia está provado que hibridismo não é sinônimo de esterilidade, contudo o animal, que é estéril, foi durante muito tempo utilizado com fins de provar esta teoria. O cinema de Mazzaropi, que pensamos ser híbrido, tem se mostrado campo muito fértil, produzindo frutos em diversas áreas do conhecimento – sendo uma resposta também àqueles que pensam o hibridismo como fim de linha.

fizeram zanzar pelo mundo com os pais e nascer mestiço, ele escolheu verdadeiramente reviver essas condições em seu personagem. A vida não lhe deixou escolhas. Na ficção, frente a muitas escolhas possíveis, ele decidiu seguir a vida.

2.4 – Das trilhas às entrelinhas do discurso hegemônico

Pensamos no presente capítulo os lugares geográficos e imaginários por onde Mazzaropi transitou. É preciso, porém, pensar também as vivências registradas do artista como parcialmente imaginárias – não no sentido de falsas, é claro –, mas concebendo a vida como uma criação elaborada por meio de críticas, biografias, documentários – por isso falamos de homem de papel. Sabemos que a documentação das experiências é seletiva, convertendo-se em última instância em criação. A encenação da vida nos permite promover uma intertextualidade profícua com o pensamento vigente, com a literatura de Monteiro Lobato, com a própria cultura caipira – em músicas, danças, linguajar. Fica claro que embora remetam à vida, os perfis que buscamos não são a vida tal como foi vivida.

O Museu Mazzaropi[22] torna-se importante ao preservar esses registros de vida. É o local para onde postumamente retornou o artista – não seu corpo, que foi sepultado em Pindamonhangaba –, mas a vida cristalizada pela escrita, pelos seus filmes e por objetos pessoais, por exemplo. Espaço de grande importância para conservação de sua história e também para pensar a cultura caipira. Em muitos filmes os personagens mazzaropianos eram saudosos do campo e é nesse território que se fixa sua memória – em Taubaté, cidade do interior de São Paulo. O ator divide o espaço reservado aos arquivos de sua vida com seus personagens, assim como ocorre em textos, biografias, documentários sempre manchados pelo caipira. Ressalta-se a importância desse arquivo para o futuro e não apenas como possibilidade de relembrar o passado.

A cultura caipira amplamente representada nos filmes do ator, encontra no museu espaço também de sua preservação. As músicas cantadas nos filmes, a maneira de se vestir, a fala peculiar, enfim os modos de vida de toda uma

[22] O Museu Mazzaropi e o Centro de Convenções Mazzaropi, localizados em Taubaté foram instalado nos antigos estúdios da PAM-Filmes, construídos na década de 1970 por Mazzaropi para gravar seus filmes. Além do museu, no mesmo terreno, os apartamentos que o artista construiu para receber os artistas durante as gravações tornaram-se um hotel fazenda.

população camponesa e sua relação com a urbanização dos anos 1950 aos 1980 no Brasil estão representados no museu. Recentemente aberto a pesquisadores que se interessam pela memória do artista e pela cultura caipira o arquivo surge como memória do passado que se lança ao futuro.

A preservação da memória é pensada nesse local em sua articulação com a atualidade pela promoção de espetáculos, cursos de preservação de obras áudio-visuais, a exibição e debate de filmes do artista e o incentivo ao estudo de sua obra e vida. A projeção do arquivo para o futuro é importante, como lembra Ana Pizarro (2009) no texto *A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil*, para que não sejamos conduzidos a uma posição perigosamente fundamentalista, retirando do arquivo uma de suas principais funções – a possibilidade de pensar o passado mirando o futuro.

> O perigo é o culto ao documento e com ele o culto ao passado do qual provém. O risco é o conservadorismo, o fetiche que conduz a uma atitude finalmente fundamentalista. A abordagem ao documento deve ser móvel, o olhar que o examina deve ser estrábico, pendular entre o passado, a atualidade e o porvir; entre o objeto e a subjetividade do pesquisador (PIZARRO, 2009, p. 359).

É interessante ressaltar uma relação entre o museu e alguns filmes do artista. O caipira em trânsito adota um olhar parecido ao que devemos ter como pesquisadores de arquivo. Candinho após ser expulso da fazenda segue em direção à capital levando alguns elementos de sua cultura e buscando sua origem. Ele segue em direção ao futuro voltando-se, por meio de seu olhar saudoso do campo, a um passado recentemente deixado para trás e na re-interpretação desse passado – pelo mapa encontrado na medalha – ele encontra a si mesmo, embora não encontre o “eu” original, mas um outro “eu” construído ao longo do itinerário.

Na vida, ao falar do início de sua carreira, o ator afirma que saiu para o interior representando o caipira, um pouco Sebastião – Sebastião Arruda, artista que fazia o caipira e o inspirou – e voltou Mazzaropi. Nota-se que também no itinerário de suas apresentações pelo interior ele se encontrou como o personagem que representaria pelo resto de sua vida. Mais que isso, ele se reconhece como Mazzaropi apenas depois que volta da viagem – encontra-se consigo mesmo depois de percorrer diversas cidades representando o jeca. Fica

evidente a importância desse caboclo que ele representa em sua vida, ele só se reconhece como Mazzaropi depois de ter burilado seu caipira. Ele assume o personagem que, por sua vez irá assinar seu sobrenome – o Caipira Mazzaropi.

O olhar para o passado também se apresenta na produção de seus filmes, tanto pela utilização de características de um personagem que ele representava anteriormente no circo e no teatro quanto pela cultura representada nas telas que alguns intelectuais desejavam que fizesse parte do passado, mas que para muitos brasileiros era uma realidade. Se no cinema se apresentava um quadro amplamente iluminado por um passado rural, as considerações de Mazzaropi sobre o cinema apontavam para a construção de uma indústria cinematográfica naquele tempo e para sua perpetuação no futuro. O que fica evidente na frase da entrevista concedida à revista *Veja* em 1970 e apropriada por Marcela Matos (2010) para abrir o capítulo *O rádio, a televisão e o cinema*. Ao ser instigado a dizer como deveria ser contada sua história o artista afirma: *conte minha verdadeira história, a história de um cara que sempre acreditou no cinema nacional e que, mais cedo do que todos pensam, pôde construir a indústria do cinema no Brasil* (SALEM, 1970).

Mazzaropi teve o mérito de fazer da PAM Filmes uma verdadeira indústria de cinema que sobreviveu por três décadas independentemente dos órgãos governamentais de incentivo. Mas suas contribuições não param por aí. Ele documenta conscientemente sua época segundo suas próprias palavras na entrevista anteriormente citada: *eu documento muito mais a realidade do que construo* (SALEM, 1970). Porém, a forma que ele documenta a realidade, por meio do cinema, converte-se em criação: ele documenta a realidade, criando-a ao mesmo tempo.

Ana Pizarro (2009) ao pensar o arquivo e a memória observa diversas nuances que são importantíssimas para nossa pesquisa, como por exemplo, a qualidade manipulável e o modo de operar seletivo da memória e a interpretação dos arquivos como forma de criação dos mesmos. Ao pensar a América Latina como arquivo, observando o caráter colonial da região, a autora assinala algo que julgamos essencial para a compreensão da obra de Mazzaropi que se refere às sociedades que têm modos peculiares de expressão.

> Precisamos, pois, de registrar uma ordem que não é somente verbal mas também musical, gestual, performática. Não se trata somente de "sociedades ágrafas", pois isso implica uma carência de adjetivação. Trata-se de registrar a expressão de sociedades que possuem outras formas de relacionamento, entre si, com a vida, com a natureza; que respondem a outra concepção de tempo, a uma vinculação profunda com o imaginário coletivo; sociedades nas quais é importante a vinculação do indivíduo com seu corpo (PIZARRO, 2009, p. 358).

A obra mazzaropiana, bem como o Museu, é o registro de uma cultura que possui outras formas de relacionamento *onde os povos da terra aspiram ao cultivo de relações diferentes das impostas pelo Ocidente* (PIZARRO, 2009, p. 358). Por isso as relações de seus personagens na cidade grande muitas vezes são difíceis e conflituosas, devido às diferenças culturais. A cidade inscreve-se como a representação de uma modernização nos moldes da metrópole e implica o silenciamento de diversas vozes periféricas. Mesmo quando está na cidade, a vida e as relações do caipira se desenrolam na periferia, evidenciando uma condição marginal daqueles que não podem assinalar seus nomes na agenda desenvolvimentista por virem de uma tradição em que predomina a oralidade.

Maria Luiza Scher Pereira (2009), ao estudar o escritor brasileiro Guimarães Rosa, pensa o intelectual em trânsito. A autora ressalta uma capacidade diferenciada de ver – "a mirada estrábica" – do exilado e do intelectual periférico em consonância com o pensamento de Ricardo Piglia. Os filmes de Mazzaropi parecem requisitar um modo de ver parecido não em relação ao ocidente, mas em relação ao discurso hegemônico da época que nos parece contaminado pela imagem da metrópole.

Ainda semelhante ao intelectual em trânsito, que é forçado *a conhecer a margem e o centro, e acostuma-se a transitar em ambos os lugares* (PEREIRA, 2009, p.72), Mazzaropi parece ter se acostumado também a transitar entre o campo e a cidade – tanto na ficção, quanto na realidade –, embora tenha optado pelo deslocamento entre esses lugares, não sendo obrigado a fazê-lo. O transitar, todavia, possibilitou-lhe caminhar rumo à cidade olhando de rabo de olho para o campo. Dessa forma o artista parece ter criado uma nova maneira de ver a cidade.

Esse modo de ver fica evidente em suas películas e remete a um modo menos romantizado que aquele do discurso hegemônico. A cidade que surgia

diante dos olhos dos espectadores não era o paraíso do desenvolvimento, mas como já dissemos anteriormente, o lugar híbrido de encontro de camponeses, nordestinos, imigrantes das classes populares da Europa e suas culturas. O campo com suas fotografias iluminadas e coloridas pela cor local, contudo, não era visto sempre como reduto da paz e da felicidade, sendo muitas vezes o espaço de diversos conflitos e violências – questão mostrada também em nossa literatura, nas veredas da obra de Guimarães Rosa.

Ainda sobre o escritor mineiro, outra pesquisadora – Marília Rothier Cardoso (2009), no texto *O trabalho das boiadas: uma leitura dos cadernos de Guimarães Rosa*, afirma que *o empenho de Rosa, revelado em entrevistas, é situar o pensamento dos vaqueiros em pé de igualdade com o dos filósofos* (p.322). Na assertiva que responde ao questionamento de José Wolf (1978) sobre o que é um caipira, o ator revela um pouco do perfil desse homem que o inspira, marcando profundamente sua vida e obra e mostrando intenção de também colocá-lo em pé de igualdade com a população letrada da cidade.

> Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele, não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar... mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade (MAZZAROPI citado em WOLF, 1978).

Embora reconheça que o caipira não teve escola, a reivindicação de Mazzaropi, por meio de sua fala, é o reconhecimento de uma cultura que não é letrada, mas que em suas peculiaridades é muito rica. Mazzaropi não menospreza essa cultura camponesa e por isso não vê problema em se assumir como um caipira, utilizando inclusive seu nome próprio para representá-lo, a despeito da advertência dos que diziam que um nome italiano não servia para o jeca.

O matuto não teve o preparo formal das escolas, mas Mazzaropi não o vê como um homem inferior. Ele ressalta, sobretudo, sua inteligência e sua malícia. Mostra nele uma sagacidade diferente, organizada não pela sequência hierárquica e cristalizada da escrita e da leitura, mas pela organização cambiante da oralidade – passível de mudanças à velocidade do pensamento sem deixar rasuras. Fala que se propaga em direção indefinida (pelo ar, pelos sólidos, pela água) e em velocidades diferentes de acordo com o material, sem obedecer à

ordem das palavras escritas (da esquerda para a direita), não se submetendo às margens – prolifera-se em fonemas sonantes e dissonantes até sumir-se no ar.

A propagação oral da fala do caboclo acompanha a forma como o jeca caminha pelas trilhas. Ziguezagueando, avançando às vezes rapidamente outras lentamente, encontrando estradas largas nas quais pode se lançar avidamente ou atalhos restritos que exigem o caminhar cuidadoso, veredas sem fim que ganham o mundo ou cercas, barreiras que o obrigam a voltar – como o eco sonoro da fala – ao encontrar obstáculos. Os filmes de Mazzaropi também preenchem as sendas do discurso desenvolvimentista, manchando-o com um discurso antagônico ao mostrar na tela uma cidade construída pela miscigenação – abrigando os intelectuais, os empresários e os camponeses do interior. Imprimem-se nas margens desse discurso – como observações que mudam seu sentido – inserem-se nas entrelinhas, sublinham equívocos, rasuram o discurso hegemônico.

2.5 – Uma foto na ponte

Retomando uma ideia anteriormente citada – a do migrante como um elo de ligação entre diferentes culturas – a foto (Figura 5) de Mazzaropi assentado sobre o parapeito de uma ponte na estrada de Santos torna-se exemplar. Nesse caso a própria ponte é o que remete a muitos sentidos, convertendo-se no obtuso da fotografia de acordo com o pensamento de Barthes (1990). A construção é a ligação entre dois pontos que permaneceriam separados – por um rio ou vale, por exemplo – não fosse a intervenção humana.

A foto de Mazzaropi sobre a ponte remete à sua condição migrante, mas também ao papel que ele assume no cinema ao fazer filmes caipiras. O artista liga duas culturas que na visão dos críticos deveriam permanecer separadas – a do camponês e a cinematográfica. O cinema, embora tenha surgido na cidade, mostrou-se muito útil para que Mazzaropi desenvolvesse suas histórias que em geral se voltavam para os meios rurais. O artista faz do cinema seu picadeiro e o utiliza para representar o mundo caipira.

Marcela Matos (2010) utiliza essa foto na biografia do artista. Chamamos atenção mais uma vez para a camisa xadrez e as botinas. Além disso, aparentemente devido à posição de Mazzaropi, assentado sobre a ponte, as calças sobem deixando aparecer as canelas – o personagem surge novamente

contaminando a vida do artista fora do ambiente de trabalho, como indica a legenda. À fotografia se sobrepõe uma outra, manchando a foto principal, que a autora afirma ser de Mazzaropi com o jeca incorporado.

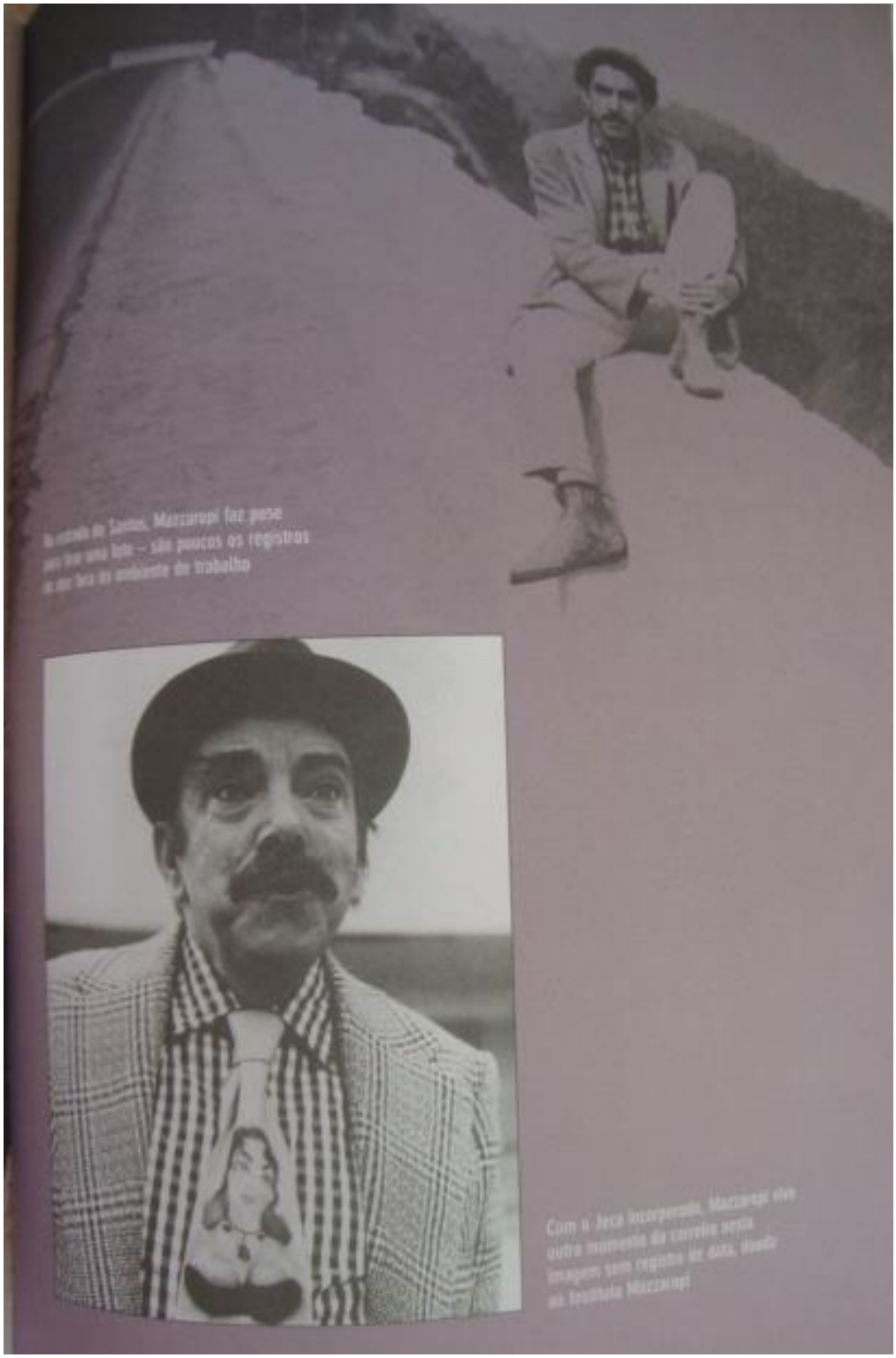


Figura 5 – Foto de Mazzaropi na Estrada de Santos retirada do livro *Sai da Frente: a vida e a obra de Mazzaropi* de Marcela Matos (2010)

A legenda[23] é uma assertiva indicando que Mazzaropi vive nessa foto (com o jeca incorporado) outro momento de sua carreira. O texto, nesse caso, promove a proliferação de sentidos em relação à foto ao indicar vagamente que o ator vive esse outro momento da carreira. O artista parece brincar com sua própria figura – metido em um terno xadrez, o qual é composto por uma gravata com a cômica imagem de uma mulher com seios fartos e olhos arregalados. Embora o texto indique que ele está com o jeca incorporado, o chapéu[24] que o ator usa parece destoar do chapéu de palha que usualmente compõe o figurino do jeca e mesmo o terno com a gravata não parecem ser muito característicos do matuto.

A ponte nos serve de metáfora da união entre Mazzaropi e seu personagem. Os dois pontos que ela une são ficção e realidade, uma contaminando a outra. A construção remete ainda ao personagem que está sempre transitando de um ponto ao outro e também à vida de Mazzaropi nos seus trânsitos pelo Brasil. Ao fundo, do outro lado da ponte, nota-se uma paisagem natural de serra. E atrás da câmera, o que há? Poderíamos imaginar aí a cidade, assim a estrada seria a união entre essa natureza campestre e a urbanização promovida também pelos filmes do ator.

A sobreposição da foto do personagem sobre a de Mazzaropi na ponte remete ao encontro deles e a uma frase pronunciada pelo artista ao narrar o início de sua carreira: *saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi* (MAZZAROPI citado em SALEM, 1970). Sebastião Arruda era um ator que interpretava o caipira na época e que inspirou Mazzaropi. A fotografia na estrada com ambas as imagens lembra o trajeto do ator em busca de seu personagem

[23] A legenda da foto principal indica: "Na estrada de Santos, Mazzaropi faz pose para tirar uma foto – são poucos os registros do ator fora do ambiente de trabalho". A legenda da foto sobreposta – canto inferior/ à esquerda: "Com o jeca incorporado, Mazzaropi vive outro momento da carreira nesta imagem sem registro de data, doada ao Instituto Mazzaropi". A foto principal aparece também no livro *Mazzaropi, uma antologia de risos*, de Paulo Duarte (2009), o autor afirma que ela foi tirada nos intervalos da gravação de *Sai da Frente* em 1952.

[24] O artista usa outros tipos de chapéu para compor seus personagens, mas julgamos que esse não se adequaria especialmente ao jeca, que pensamos ser mais estereotipado que o caipira. Embora, neste trabalho, não tenhamos nos adentrado nas sutis diferenças desses personagens, pensamos que o figurino está mais adequado ao caipira que, do nosso ponto de vista, agrega uma gama de características. O termo caipira é utilizado para designar desde o roceiro ao fazendeiro abastado do interior, enquanto o jeca é comumente ligado ao ingênuo camponês de calças curtas, pito e chapéu de palha.

fazendo laboratório nas trilhas do interior. A forma como Marcela Matos (2010) utiliza as fotos parece simbolizar esse encontro desejado de si mesmo com a ficção que ele desejava representar no cinema.

O personagem, que se encontra em última instância em seu interior, contudo, só pode ser encontrado pelo deslocamento. A viagem o modifica, assim como transforma também os personagens ficcionais nos seus filmes – veja-se o caso de Candinho. O ator tenta burilar seu personagem nas trilhas campestres, buscando paradoxalmente a si mesmo em um lá ambiguamente interior. Ele parte, pelas veredas sinuosas em busca desse eu, utilizando-se inclusive de outro nome – sai um pouco Sebastião – e volta Mazzaropi, personagem histórico e ficcional, com um só nome.

Assim como o migrante, a ponte liga duas culturas distintas e separadas geograficamente, podendo ser considerada, neste caso, a imagem simbólica do entre-lugar – que liga e separa simultaneamente lugares e pessoas. Para Mazzaropi o trânsito por trilhas e estradas também une ficção e realidade, por meio de personagens encontrados no interior (dele e do Brasil), de sua história de vida transitando muitas vezes entre a capital e o campo e da arte mambembe, de onde partiu rumo a diversos campos culturais.

A construção que liga lugares é a metáfora da obra e da vida de Mazzaropi que sobre base sólida também ligou a cultura rural ao cinema. As pontes se imprimem como uma rasura na fronteira territorial – como os filmes do artista que mancham os limites simbólicos do discurso hegemônico – permitindo a contaminação de uma cultura por outra pelo tráfego de pessoas. A Ponte Internacional da Amizade, construída pelos esforços dos governos do Brasil e do Paraguai, entre as cidades de Foz do Iguaçu e Ciudad del Est é um exemplo disso. Embora os dois paises tenham se unido em torno do projeto e construção da obra cujo nome remete a uma relação pacífica e amistosa, a fiscalização constante do espaço mostra uma relação nem tão simpática assim.

Mazzaropi também foi a ponte entre a cultura caipira e o cinema, representando, por meio de seus personagens, uma gama de protagonistas anônimos da história que se inseriram na cena cinematográfica. Muitos críticos, entretanto, não viram a inoculação da cultura caipira no cinema de forma benéfica

e buscaram fiscalizar de perto o trânsito de seus caipiras, carimbando seus filmes com uma crítica desfavorável. Ao se instalar na ponte fronteiriça entre a urbanização com seu discurso desenvolvimentista e a tradição rural com sua cultura, o cinema mazzaropiano passou a representar uma potencial ameaça aos discursos mais puristas.

O local em que ele se fixou, portanto não foi um território seguro e confortável. Diante das rajadas da crítica especializada e seu poder ele precisou equilibrar-se para não se render aos intelectuais que desejavam outras estéticas no cinema nacional. Neste território perigoso, Mazzaropi manteve-se firme lutando contra aqueles que tentavam derrubá-lo, evitando a dependência de órgãos governamentais que poderiam impor mudanças em seu cinema e atendendo ao seu público com filmes populares.

Os intelectuais de cinema da época, representados pelos críticos utilizaram-se de suas palavras, em textos jornalísticos, buscando não apenas fiscalizar, mas também se proteger desse cinema que era uma ameaça aos moldes cinematográficos hegemônicos. Maria Luiza Scher Pereira (2009) ao estudar a posição de intelectual em trânsito em Guimarães Rosa ressalta que o diplomata, frente a uma cultura completamente estranha *transforma um livro de poemas numa espécie de talismã que leva consigo por toda a parte e chama de "o livro", revelando a reverência pelo objeto-fetiche* (p.76). A autora utiliza a passagem para indicar que este é o porto seguro do intelectual – o mundo das letras –, o que é ressaltado ao concluir: *o texto de 1967* [Páramo – Guimarães Rosa] *não seria então o relato da crise pessoal, mas a representação do abrigo possível na linguagem* (p. 80).

O cinema de Mazzaropi como representação de uma cultura rural era dissonante na visão de alguns críticos da época, que também usavam a linguagem como um abrigo seguro na tentativa de entender essa representação incomum. Portanto, se por um lado a utilização da linguagem representa o poder de interpretação e uma tentativa de controle dessa manifestação cultural, evitando possíveis contaminações de uma hegemonia, a busca por um abrigo seguro – representado pela escrita – evidencia, de certa forma, algumas fragilidades no interior desse pensamento, mostradas pelas marcas impressas em suas margens

e entrelinhas – como observações em um texto. Essas anotações o transformavam num discurso híbrido e em construção, que necessitava de correções e talvez ainda hoje esteja sendo reescrito.

Se a escrita era o abrigo seguro dos intelectuais, Mazzaropi por sua vez se refugiava na cultura caipira e suas representações populares. Por meio de suas fitas ele criava, comercializava e distribuía suas histórias sempre recheadas de humor e com muitas referências aos meios rurais. O cinema era a trincheira de onde ele bombardeava a cena cinematográfica nacional com a cultura caipira, fazendo de suas comédias uma arma singular que muitos acreditavam não funcionar, mas que como indica a legenda da foto (Figura 4) seguia – e persiste ainda hoje – funcionando.

Mazzaropi, ao manchar o pensamento desenvolvimentista, por meio de seus filmes, inscreve diversas vozes no centro desse discurso e também em suas margens e entrelinhas, indicando que esse ideal utópico de desenvolvimento não se efetivava completamente, mas congregava outras vozes, muitas vezes divergentes, em seu interior. Uma reflexão de Marília Rothier Cardoso (2009) sobre os cadernos de Guimarães Rosa nos indica como pensar essas divergências de rumos que, muitas vezes, se alinham dentro de um pensamento – ou desalinham o próprio discurso – aparentemente uníssono.

> *os inventários do filósofo* [Walter Benjamin] tanto quanto os do narrador dos sertões compuseram-se para valorizar o trabalho, até então quase invisível, de homens e mulheres comuns. Essas personagens, escapadas das malhas da história, exercitam sua operosidade no ritmo irregular de quem deseja – mas com certo desprezo – o acúmulo dos bens e espera o progresso, desconfiando dele (CARDOSO, 2009, p. 325).

Os filmes de Mazzaropi parecem reivindicar um olhar para uma gama de personagens também anônimos que desejam o desenvolvimento desconfiando dele. Pairava a dúvida sobre o modo como esse desenvolvimento se consolidaria. Receio pertinente, pois como se observa na atualidade, existem inúmeras desigualdades sociais, deixando muitos às margens desse processo. Os filmes do artista representam personagens de uma cultura arraigada a modos peculiares de vida, que temerosos pelo que a modernização social poderia acarretar aos seus costumes, buscavam seus próprios caminhos às vezes por atalhos, evitando os

perigosos rolos compressores que abriam estradas, outras se aventurando pelas amplas avenidas recém pavimentadas.

Mazzaropi ao manchar o ideal desenvolvimentista com seus filmes, mostrou um país muito arcaico e rural que convivia com outro que começava a se desenvolver, sendo ambos um só. Um país que não seria capaz de harmonizar as vozes dissonantes presentes no interior de suas fronteiras, mas que poderia seguir rumo a um futuro talvez menos desigual. As rasuras promovidas nesse discurso evidenciam a constituição não de uma nação que avançava unida rumo à modernização social – como desejavam alguns –, mas que comportava divergentes segmentos, alguns desconfiando que as amplas estradas do desenvolvimento não pudessem chegar a todos os lugares e mesmo se chegassem muitos prefeririam caminhos alternativos.

As pontes também podem ser percebidas como representação do desenvolvimento. Por elas passa a modernização social na forma da expansão da cidade rumo ao campo, dos mercados que levam ao interior os produtos industrializados, mas também passam os camponeses com sua cultura rumo à cidade. Camponeses que vez por outra, empurrados para o subúrbio pela desigualdade, repetem nos becos das favelas seus caminhos tortuosos, suas trilhas e atalhos, representando um perigo à organização urbana que deseja chegar de automóvel a qualquer lugar, mas que nesses locais precisa caminhar a pé por vielas algumas vezes sem saída.

2.6 – Nas trilhas da internet

A internet estabeleceu-se nas últimas décadas como uma das formas mais eficientes de armazenamento e divulgação de conhecimentos. Todavia, se a grande rede evidentemente é um importante meio de divulgação de informações muitos creem que essas informações não sejam adequadamente arquivadas – as informações na rede costumam surgir e desaparecer muito rapidamente. O e-mail, por exemplo, que seria o correspondente à carta ou ao bilhete de outras épocas é um exemplo de sua fugacidade, que permite seu apagamento instantâneo, não deixando o resíduo material tão importante aos estudiosos do arquivo. Ademais, persistem crenças de que a internet é um campo demasiado esquizofrênico onde se propagam informações de todo o tipo e qualidade.

Todas essas questões, rapidamente tencionadas, mostram-se importantes de serem pensadas, já que a internet se estabeleceu determinantemente como espaço de troca de informações, reflexão, articulação não só de ideias, mas também política como vimos nas manifestações recentes – junho de 2013 – organizadas pela rede. Há diferenças notáveis em relação às novas formas de arquivamento e as formas tradicionais. Que implicações essas diferenças podem trazer?

Em nosso trabalho temos articulado nos filmes e nas palavras de Mazzaropi, em entrevistas, as rasuras promovidas no discurso hegemônico. Neste sentido o museu *on-line* tem se mostrado uma ferramenta que pela articulação de textos nos permite perceber como um discurso mancha, borra, inscreve-se nas margens de outros, porém nos textos da rede – que são em geral uma transcrição – apagam-se as rasuras do próprio texto – se é que elas existiram. Ocorre que se existiram essas marcas elas poderiam conferir novos sentidos ao texto por meio de sua presença, semelhante ao que ocorre pela intertextualidade dos filmes do artista com o discurso desenvolvimentista, o qual se modifica devido às manchas promovidas pelas películas.

Reconhecemos essa característica dos arquivos *on-line*, contudo a rede tem se tornado espaço de arquivamento de vidas de pessoas públicas e de anônimos, por meio de *blogs*, perfis em redes sociais e páginas pessoais. No caso de Mazzaropi sua vida se prolifera[25] em diversos espaços na rede, sendo o *site* do Museu Mazzaropi apenas um deles. No *site* de vídeos *Youtube* muitos de seus filmes são disponibilizados integralmente, os jornais eletrônicos disponibilizam reportagens sobre sua obra e vida e diversos textos acadêmicos podem ser encontrados em revistas científicas e bancos de dissertações e teses de universidades em diversas regiões do país. Portanto, pelas trilhas da *internet* seus filmes ganham atualidade lançando-se ao futuro.

Nesses muitos espaços da rede nota-se também a criação de perfis interessantes para nosso trabalho. Notamos em revistas e trabalhos acadêmicos

[25] A título de exemplificação, ao digitar o nome Amácio Mazzaropi na barra de pesquisas *Google* o *site* indica aproximadamente 75300 resultados, o número mostra como a vida e a obra do artista estão presentes na rede. Os dados foram obtidos no dia 25 de jul. de 2013 podendo haver alterações em pesquisas futuras.

a abordagem da obra de Mazzaropi em sua relação com a sociedade de sua época, seus filmes vistos como uma forma de resistência ao processo desenvolvimentista do país. Temos também a abordagem das representações caipiras nas obras de Monteiro Lobato (literatura) e Mazzaropi (cinema) em suas diferenças e aproximações, por exemplo, na dissertação de Luzimar Goulart Gouvêa (2001) – *O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário* – cujo texto busca ressaltar a posição de escritor de Lobato na construção do jeca, que na perspectiva do autor silencia a voz do outro ao falar dele e a de Mazzaropi como promotor de um discurso que dá voz ao camponês.

Nos *sites* que disponibilizam seus filmes fica evidente que sua obra ainda hoje é vista não só por estudiosos, mas também pelo público em geral. O museu como espaço físico da memória de Mazzaropi, disponibiliza parte de seu acervo para pesquisadores e curiosos. Essas são as modernas trilhas por onde Mazzaropi circula na atualidade, fazendo-se ainda hoje presente em muitos campos culturais brasileiros. Talvez o próprio ator, que antes de sua morte teria afirmado profeticamente que quando morresse fariam festivais com os seus filmes, não imaginasse que sua obra, 32 anos depois, poderia estar tão presente na *internet*, mesmo porque na época de sua morte a rede ainda ensaiava os primeiros passos rumo à sua expansão tecnológica.

A rede, pela proliferação de textos e imagens (fotografias e filmes), contribui para a criação de perfis biográficos do artista e sua fixação. É notável, entretanto, a propagação da cultura caipira nesse espaço contemporâneo e nesse sentido mostra-se presente uma nova forma de deslocamento, não territorial, mas temporal. Por meio dos filmes de Mazzaropi emerge na atualidade uma cultura do passado – mas que possivelmente ainda hoje está viva, embora certamente modificada – representada ficcionalmente na tela.

Mazzaropi liga épocas diferentes, transformando-se em importante registro de uma cultura e seus modos de vida. A cultura caipira dos anos 1950 a 1980 atravessa a fronteira do tempo, emergindo nas fitas do artista. A *internet* atualiza e democratiza o acesso à sua obra por meio da disponibilização de seus filmes. Os perfis se propagam à velocidade das ferramentas de busca que exibem

muitos resultados como resposta ao nome Amácio Mazzaropi. Os resultados relacionam-se aos perfis do artista – surgem os personagens, o ator, o empresário, o diretor.

Mazzaropi, portanto, continua se movendo em diversos espaços – um deles a rede de computadores. Transitando da cultura popular representada em seus filmes aos locais de reflexão sobre essas representações – universidades, revistas especializadas. Deslocando-se pelo tempo, mostrando que sua memória, preservada pelo museu, tem sido reelaborada criticamente por estudiosos e lança-se ao futuro como o registro da cultura caipira e de experiências de sucesso no cinema – inclusive retomadas na atualidade a exemplo de *Tapete Vermelho* (2005) na forma de uma homenagem ao próprio artista e com grande referência à cultura caipira.

No caso mazzaropiano, a despeito da ligeireza com que surgem e desaparecem informações na rede, elas têm se perpetuado transformando-se em importante campo de divulgação de seus filmes e de estudos a respeito de sua obra e vida. O surgimento de sua memória na *internet* associa-se à mobilidade de sua obra, perambulando atualmente pelas trilhas da *internet* e chegando a todos os cantos do país, assim como seus filmes que eram vistos nos cinemas das capitais e do interior.

2.7 – O circo, o teatro e o cinema

Como vimos anteriormente o circo e o teatro contaminaram o cinema de Mazzaropi. Nesse quesito o filme *Betão Ronca Ferro* torna-se muito importante, especialmente pelo seu evidente aspecto autobiográfico. A história inicia-se com a chegada de um grande circo que desfila com seus atores e animais pelo centro de uma pequena cidade. A chegada da luxuosa companhia, contudo, representa uma ameaça à companhia local, bem menor e sem muitos recursos financeiros.

Betão (Mazzaropi) é o vendedor de amendoim dessa trupe e sua filha é pretendida por diversos rapazes. O desenrolar da história leva ao casório da moça com Geraldo – filho de pais ricos, escolhido pela bela senhorita para se casar. Com a filha bem casada o caipira toma emprestado com os pais do moço – Geraldo – uma quantia em dinheiro que lhe permite comprar o pequeno circo. A companhia passa a viajar por diversas cidades e Betão Ronca Ferro passa a ser

um contador de causos de grande sucesso. O final da película conta com o caipira Mazzaropi sobre o picadeiro, repetindo no cinema seus números do circo.

Impossível não nos lembrarmos da história de Mazzaropi viajando pelo interior sobre os picadeiros. O artista conta na tela uma história que é sua, mas que pode ser de muitas companhias da época que sem incentivos passavam por diversas dificuldades, como o grupo mambembe que ele mesmo resolveu acompanhar na adolescência. Na vida ele avançou rumo à capital e retornou ao interior algumas vezes junto dos pais. Nos filmes seus personagens vão e voltam a diversos lugares. Nesse filme, o retorno indica principalmente um exercício de memória, retroceder ao passado e vivê-lo novamente, não da forma que se viveu anteriormente, mas como nova experiência vivida na tela.

A transformação da vivência em ficção nas telas, consiste também em seu arquivamento. O artista rememora o passado ao fazer o filme, mas, sobretudo registra uma etapa importante de sua vida, arquivando-a para o futuro. As homenagens à arte mambembe, que abundam em seus filmes, indicam a estreita relação dele com os teatros e picadeiros. Uma crítica ao filme *O Jeca contra o Capeta* (1975), de Zulmira R. Tavares, para o *Jornal Movimento* de 1976 identifica como essas representações populares ganham força na obra de Mazzaropi.

> A montagem mostra um bom conhecimento da técnica cinematográfica, mas curiosamente deixa passar alguns cortes tão simplórios quanto algumas marcações de cena dos melodramas circenses. A despeito disso - ou por causa disso - o interesse não se perde. É como se a convenção cinematográfica, ao faiscar, deixasse entrever uma outra convenção mais forte e mais ligada à tradição dos espetáculos populares (TAVARES, 1976).

O que se entrevê na cena cinematográfica são traços de uma cultura popular estreitamente ligada à vida e à obra de Mazzaropi e este talvez seja um dos motivos de seu grande sucesso com as classes mais populares. A obra cinematográfica do artista se inscreve nas entrelinhas do discurso desenvolvimentista e cria também uma imagem rural no campo cinematográfico muito mais habituado às representações urbanas. Tanto a cidade quanto o próprio cinema são maculados pela sobreposição das imagens campestres que não apagam a cidade, mas rasuram sua imagem.

Mazzaropi transita por campos artísticos e por companhias cinematográficas até montar a PAM-Filmes. Nesse trajeto o artista deixa as

marcas da cultura caipira, tal qual conheceu no trânsito pelo interior onde coletou informações para compor seu personagem. Semelhante aos escritores de viagem que anotam as impressões dos lugares para depois elaborá-las, o artista observou os personagens caipiras do interior do Brasil e as paisagens onde eles viviam para ficcionalizá-los e como as pegadas que o jeca deixa pelas trilhas por onde anda, Mazzaropi seguiu marcando os campos culturais por onde caminhou.

Ao narrar a história de vida de Mazzaropi, Marcela Matos (2010) conta que os pais enviaram Mazzaropi para viver com o avô paterno durante um tempo, pois a tentativa de matriculá-lo em aulas de pintura havia fracassado e apesar de seu sucesso com o pincel, o garoto insistia em frequentar o Largo Santa Cruz, próximo a sua casa, *onde se instalavam os grupos circenses de passagem pela cidade* (MATOS, 2010, p.19). O avô hospedou o garoto que deveria ajudá-lo no atendimento dos clientes em sua loja de tecidos. O garoto, porém, confundia os tipos de pano não se adequando à função, mas fazia grande sucesso junto aos fregueses com suas imitações.

Mazzaropi embora não tenha mostrado muita habilidade para o comércio, mostrava-se capaz de conquistar o público – o próprio artista afirma que *em Curitiba, eu já vendia casimira fazendo pose! Vendia imaginando uma câmera na frente. Tinha isso no sangue* (Mazzaropi citado em DUARTE, 2008, p 30). Mais tarde, por meio de seu cinema, ele se mostrou um exímio vendedor de histórias. Por isso, a despeito de tantas tentativas do pai de afastá-lo do meio artístico, foi aí que ele consolidou uma história de sucesso. No filme se repete algo parecido, o caipira era um vendedor de amendoins, mas a companhia só faz sucesso depois que ele a compra e começa a contar suas histórias no palco. Mazzaropi só pode vender histórias caipiras – causos – é isso que ele comercializa e ele vê o cinema dessa forma: *o cinema é uma indústria como qualquer outra* (Mazzaropi citado em SALEM, 1970) – para ele, verdadeiramente uma fábrica de ficção.

Alguns críticos afirmavam que nada havia de especial em seus filmes a não ser ele próprio. No filme, Mazzaropi parece incorporar essa fala dos críticos assumindo-se como o fator principal de sucesso do pequeno circo além de assumir-se também como um administrador de sucesso que passa de um simples vendedor de amendoins a dono do empreendimento. Mazzaropi, entretanto,

sempre procurou bons profissionais para atuar em seus filmes e embora existam relatos de desavenças com artistas é admirado pela maioria dos que trabalharam com ele, o que demonstra o respeito dele pelos companheiros de profissão.

O discurso de Mazzaropi parece indicar que ele não pode escapar de seu destino. Enviado pelos pais à Curitiba para vender panos, em mais uma tentativa ineficaz de afastá-lo do meio artístico, vendia-os fazendo pose – interpretando. Uma crítica muito feroz ao seu cinema é feita por Orlando L. Fassoni na *Folha de São Paulo* de 08 de junho de 1977, o crítico afirma que o espetáculo – *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977) – é mal concebido e mambembe. O texto elaborado nesses termos deixa escapar nas entrelinhas a referência à arte circense e o que a crítica via como um problema transmuta-se justamente na marca de seus filmes.

O cinema para Mazzaropi é uma indústria e por meio dela ele fabrica suas histórias ficcionais ancorado em uma cultura que buscou viver ao longo de sua vida. Além disso, ele comercializa essas histórias, vende-as muito eficazmente. Na realidade ele é um empresário que produz e comercializa ficção, acertando também as contas com o pai, ávido por um filho comerciante – ele tecia e comercializava não panos, mas causos.

Mazzaropi fez do cinema seu picadeiro e usou sua aparelhagem técnica de reprodução de imagens para comercializar suas histórias ficcionais e para distribuí-las por todo o país. Mostrou sua arte e toda uma cultura em seus filmes. Nesse sentido as produções do artista contaminaram também o cinema nacional com uma rasura que os críticos tentaram ineficazmente apagar pela desvalorização de seus filmes. A imagem daquilo que para alguns críticos era o anti-cinema marcaram determinantemente a história do cinema nacional e talvez Mazzaropi só tenha conseguido fazer isso por não depender dos órgãos de incentivo que, certamente, exigiriam outros tipos de filmes.

A rasura impressa por Mazzaropi no cinema nacional foi tão fortemente traçada que não pode ser apagada ainda hoje. Ao contrário de alguns modismos culturais que chegam e partem ligeiramente, a cultura caipira nas representações fílmicas do artista persistem na atualidade, suscitando questões teóricas e entretendo o público. Quanto aos críticos que afirmavam que ele era o anti-cinema nacional a resposta vem na grande aceitação de seus filmes pelo público

e em suas próprias palavras ao reconhecer o cinema como uma indústria que necessita de retorno financeiro, o que ele obteve deveras.

A incorporação do empresário de cinema que reconhece a necessidade financeira e produz filmes que vendem fica evidente em muitas falas de Mazzaropi, o que fez dele um empresário de sucesso. Todavia, alguns críticos insistiram em afirmar que seus filmes não condiziam com o meio cinematográfico. Ignácio de Loyola (1965) em uma dura crítica a sua obra afirma que *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*. Na visão de Mazzaropi não era razoável fazer fita para um pequeno grupo de intelectuais. Suas películas são ótimas e seguem sendo exibidas em universidades, não como aquilo que não é cinema, mas, sobretudo como um exemplo de sucesso.

Betão Ronca Ferro parece ser um *flashback* da própria vida de Mazzaropi com tonalidades diferentes, semelhante ao que ocorre no cinema em que a rememoração ocorre algumas vezes em preto e branco diferenciando-se das cenas da atualidade. A tonalidade diferente, entretanto, não se refere à cor, já que o filme é colorido, mas à própria criação cinematográfica do artista que por mais que possua elementos biográficos se constitui como ficção.

O filme é também uma alusão a uma telenovela que fez muito sucesso na época, *Beto Rockfeller* (1968/1969), exibida pela Rede Tupi com direção de Lima Duarte. No folhetim Beto era um malandro que assumia um sobrenome americano (Rockfeller) para circular na alta sociedade da época. A contradição expressa no nome estende-se à vida amorosa do personagem dividido entre uma namorada sofisticada da alta sociedade e uma humilde namoradinha. No filme de Mazzaropi a filha de Betão – Cláudia – é quem se divide entre o amor do rico Geraldo e um humilde trapezista. A contradição da moça no caso refere-se a entregar-se definitivamente ao mundo móvel do circo ou à estabilidade do mundo do amante endinheirado. O personagem de Mazzaropi determinantemente ligado ao circo – inclusive comprando-o –, relaciona-se à vida do artista, definitivamente direcionada ao mundo artístico.

Ao falar do filme Marcela Matos (2010) ressalta que Cláudia foge da casa de Geraldo para a dos pais: *depois de muitas brigas e mais confusões, a alegria do circo se sobrepõe à dura realidade da vida e tudo termina bem* (p.171). Embora no filme a realidade circense seja representada pela alegria que se sobrepõe à dureza da vida, a realidade do circo *La Paz* (pelo qual Mazzaropi passou na juventude) revela grandes dificuldades devido à falta de estrutura da companhia. Essas dificuldades possivelmente eram enfrentadas por muitas companhias da época, mas na representação de Mazzaropi, a todos os contratempos se sobrepõe o riso fácil dos palhaços sobre o picadeiro. Riso que ele escolheu levar para o cinema juntamente com trapezistas, bailarinas e animais de circo.

Finalmente, esse filme de 1970 talvez adquira maior relevância como uma resposta do ator aos críticos que tentavam ligá-lo aos seus personagens de maneira pejorativa. Mazzaropi, com amplo conhecimento do cinema, construído ao longo de anos, assumia-se como o caipira de seus filmes sem que isso representasse qualquer problema. O caipira de outrora no circo que percorreu muitos caminhos e o jeca cinematográfico se encontravam nas telas do cinema e simultaneamente sobre o picadeiro – a última cena do filme mostra o personagem contando causos no circo. Por sendas sinuosas o mágico mundo circense chega ao fabuloso universo do cinema.

2.8 – Saudade do jeca

As músicas eram parte importante da obra de Mazzaropi, embalando ao som da viola caipira e da sanfona suas películas. Embora muitos músicos tenham trabalhado com o empresário, como, por exemplo, Elza Soares, Tom Jobim, Agnaldo Rayol e Catulo da Paixão Cearense, seu compositor preferido era Elpídio dos Santos. O ator entoou em cena muitas músicas nas quais alguns elementos se destacam: o culto à natureza, os lamentos do jeca, o deslocamento e a saudade.

Uma das mais conhecidas músicas cantadas por Mazzaropi em suas películas se chama *A dor da saudade,* de Elpídio dos Santos, no filme *Casinha Pequenina* (1963). No filme que aborda o tema da escravidão – da qual não sentimos saudade alguma –, o jeca deixa sua casinha para morar na fazenda e

assumir o lugar de Pulso de Ferro como feitor de escravos. O coração mole do caipira Chico (Mazzaropi) não permite que ele maltrate os negros, que antes eram surrados sem piedade. O dono da fazenda (Coronel Pedro) envolvido em mentiras, assassinatos e planos diabólicos usa Chico e sua família em suas tramas, levando o protagonista à cadeia, acusado de assassinato. Graças à intervenção de Fifica (sua esposa) e Nestor (seu filho), que força um capanga do abastado fazendeiro a confessar o crime, o jeca escapa da prisão. No fim o latifundiário cruel é desmascarado, acusado de assassinato e preso, enquanto os escravos são libertados.

O tema do deslocamento se faz presente no filme pela mudança da casinha para a casa da fazenda. Os versos entoados pelo jeca no momento em que ele é ameaçado pelos capatazes da fazenda: *a dor da saudade, quem é que não tem? / olhando o passado quem é que não sente saudade de alguém? / Da pequena casinha / da luz do luar* (MATOS, 2010, p. 157) da música *A dor da saudade* – de Elpídio dos Santos –, demonstram o saudosismo do caipira em relação ao seu rancho, a um passado recente e à natureza representada pelo luar. Relacionada à vida de Mazzaropi, a canção poderia remeter também à saudade do passado, do artista nos circos, quando ele era o caipira contador de causos no picadeiro, sentimento tão intenso que ele o revive muitas vezes no cinema.

A saudade é um deslocamento imaginário, a rememoração de um tempo decorrido que manchou a vida e se apresenta ocasionalmente no presente. Na obra mazzaropiana essa lembrança converte-se muitas vezes em criação e permite que ele o reviva em cena, contudo sua obra não é documental, pois ele revive o passado ficcionalizando-o.

Outro verso da música indica a reminiscência como possibilidade de criação ao relatar a saudade *até das mentiras que fazem sonhar* (MATOS, 2010, p. 157), evidenciando como o artista se utiliza das memórias para compor suas películas, por meio da recriação das mesmas, como fica claro no filme *Betão Ronca Ferro*, no qual são flagrantes diversos elementos biográficos, todos, entretanto, ficcionalizados.

A saudade apresenta-se duplamente na obra e na vida do artista. Seu personagem é saudoso de sua terra de origem, de sua cultura e da natureza campestre. Na vida do artista ela surge como lembrança dos tempos de circo e teatro mambembe impulsionando-o a reviver algumas dessas experiências no cinema. Embora não seja possível o retorno a esse passado, Mazzaropi busca na ficção uma experiência parecida com a de outrora e um refúgio onde possa viver, mesmo que ficcionalmente, as aventuras de um delicioso tempo de picadeiros simultaneamente se constituindo como personagem histórico do cinema e o próprio caipira do presente. Mazzaropi, um inventor de histórias, inventa um passado pelas rememorações e um presente pelas películas sem que nenhuma das invenções seja falsa e lança-se ao futuro.

Leonor Arfuch (2010) ressalta que o afastamento temporal da ação migratória converte as narrações em histórias com tons míticos, assemelhando-se às epopéias heróicas e às vezes transformando as entrevistas praticamente em comédias ou dramas de costume. Mazzaropi, em alguns filmes, coloca em cena suas histórias do ontem à maneira de ficção, apresentando ao público suas comédias ficcionais.

Os biógrafos parecem seguir caminho parecido narrando suas perambulações quase heróicas, algumas com tons cômicos e seus embates com a crítica dos quais, ao menos nessas narrativas, ele parece frequentemente sair vitorioso – assim como seus personagens caipiras. O estilo narrativo escolhido converte as histórias em uma espécie de aventura com ares ficcionais, embora com elementos reais, onde o protagonista é o personagem histórico – semelhante ao que ocorre nos filmes. A ficção, contudo, é a verdade mais absoluta de um homem que viveu em função dela, construindo, muitas vezes com elementos da própria vida, um caipira marcante na história do cinema brasileiro.

Por fim, resta uma última saudade em relação ao jeca mazzaropiano: a de seu público. Atualmente dispersa em vídeos na internet, filmes e biografias onde se encontram diversas faces do artista, algumas risonhas do caipira em cena, outras pensativas – ruminando saudades – outras ainda sérias do diretor orientando cenas e do empresário atento ao mundo das finanças. Todas essas

faces são máscaras de um ator que interpretou na cena histórica do cinema nacional importantes personagens tanto ficcionais quanto reais.

Considerações Finais

Revisitando Veredas

Apenas a amplitude da obra de Mazzaropi seria suficiente para suscitar o interesse de biógrafos e pesquisadores. Porém, esse torna-se apenas mais um aspecto importante a partir do momento que seguimos as trilhas de sua memória, na tentativa de reconstruir criticamente parte de sua história no cinema nacional. Pesquisadores e biógrafos já contribuíram muito para recolocar sua obra e vida na cena nacional, evidenciando um sujeito atento à sua época e que, por meio de sua arte, documentou aspectos relevantes de uma importante cultura. Sua obra ainda contribui para a desconstrução de algumas imagens previamente construídas do campo e da cidade – por exemplo, a cidade como paraíso do desenvolvimento e o campo como espaço da paz inabalável.

Por meio de algumas imagens cristalizadas a seu respeito, tentamos estabelecer as estreitas relações entre sua obra e vida e o desenvolvimentismo de sua época. No início desse trajeto pelos caminhos da memória nos deparamos com alguns perfis encontrados em críticas, biografias e em textos acadêmicos – o bobo, o esperto, o trabalhador e o preguiçoso. A investigação dessas imagens mostrou que a crítica as estendia à vida de Mazzaropi. Buscamos, então, a relação desses perfis com a obra e a vida do artista e a maneira como a crítica especializada, algumas vezes, se apropriava deles com a intenção de desmerecer seus filmes.

A busca pelos perfis nos mostrou a necessidade da utilização de alguns conceitos – *biografema*, Roland Barthes e *vivência*, Leonor Arfuch – que remetem à imagem fragmentária do sujeito e à relação metonímica que partes pinçadas podem estabelecer com a vida, representando-a. Tentamos fazer destes termos nossa linha de pensamento nesta dissertação e por meio da interpretação mostrar os perfis em sua relação com obra e vida, sempre atentos para o fato de que buscamos não a vida tal qual foi vivida, mas uma vida de papel – representada em narrativas e fotografias.

Por meio do estudo de seus perfis percebemos que eles são múltiplos e se relacionam entre si. O empresário não apaga o personagem que o mancha ao

desempenhar suas funções. O próprio ator utilizou muitas máscaras para se representar ao longo de sua vida, ele se apresentou em diferentes papeis – o empresário, o ator, o diretor – que guardavam relações entre si.

A questão da representação desses papéis fica evidente na história da assinatura de seu primeiro contrato com a Vera Cruz, quando ele literalmente interpreta o visionário homem do cinema nacional, que atualmente também é parte de sua imagem. Montando todo um cenário sofisticado e mostrando entender os meandros do meio artístico com todas as suas sutilezas, o ator surpreende os agentes da Companhia que acabam por pagar-lhe um cachê muito maior que o cogitado anteriormente. Nesse sentido, Mazzaropi era um personagem que representava diversos papéis na sociedade sem que essas representações fossem falsas – ele interpretou o empresário que na verdade era, o diretor que conduzia a própria história no cinema fazendo películas de grande sucesso e o ator que interpretava a própria vida ficcionalizada.

O estudo das fotografias mostrou um personagem que marcou determinantemente a vida do ator, percebidos claramente por detalhes que por meio da associação de ideias revelavam sentidos que extrapolavam a fotografia e seus sentidos óbvios, nos termos de Barthes (1984,1990). A observação atenta desses detalhes que nos chamaram a atenção – o *punctum* – nos levou a perceber os muitos sentidos que podem ser atribuídos às roupas, objetos, posições corporais e a maquiagem na obra mazzaropiana que mancha intertextualmente o discurso hegemônico vigente em sua época.

Nesse sentido a própria arma do jeca, representada pela espingarda com o cano torto da imagem (Figura 4), metaforicamente indica como seus filmes se relacionam com sua época, por meio de uma crítica enviesada de quem caminha por trilhas tortuosas. Muitos o acusaram de não discutir devidamente temas políticos importantes ao que o artista respondia que sua função era mostrar o problema, não os resolver. Todavia, sua crítica emergia da cultura que ele buscou mostrar em cena, que muitos desejavam deixar para trás. Além disso, seus filmes, que mostravam muitos personagens saudosos do campo, atingiam o cerne do discurso desenvolvimentista que via na urbanização a única possibilidade de desenvolvimento.

A observação de detalhes em fotografias como a camisa xadrez (Figura 1) que mancha a foto do empresário com um elemento que remete ao personagem, assemelha-se à maquiagem que ao sujar a pele o transforma em caipira e aos seus próprios filmes que rasuram o discurso hegemônico. As fotografias evidenciam a estreita relação entre ficção e realidade, mostrando, sobretudo a importância da arte em sua vida. Todavia, ao contrário do que alguns críticos desejavam mostrar, Mazzaropi, mesmo em filmes repletos de elementos autobiográficos, não era o jeca de suas películas, embora tenha utilizado a ficcionalização da própria vida como estratégia criativa.

Assim como os leitores que buscam viver o que lêem na ficção, Mazzaropi também foi marcado por suas leituras, como, por exemplo, pelo monólogo caipira que lia quando criança e que o inspirou a viver um caipira semelhante nas telas, repetindo os passos do personagem lido na infância.

Mazzaropi metamorfoseia o próprio corpo em prol da arte, convertendo em campo de criação artística, por meio da maquiagem e dos modos peculiares, além das roupas que se inserem como uma rasura no corpo transformando-o em personagem. Este corpo cambaleante e que aparece frequentemente de cócoras nos leva a pensar na preguiça de seu jeca e nas trilhas tortuosas por onde ele anda. A ociosidade expressa no próprio corpo se converte, como vimos ao longo deste texto, em uma forma de resistência ao pensamento vigente que vê no trabalho o enobrecimento do homem.

Ainda sobre o corpo e seus acessórios a arma utilizada pelo jeca – espingarda com o cano torto – remete à sua forma de enfrentar as mais diversas situações: de forma enviesada. O caipira é escorregadio, busca resolver os problemas por meio de uma esperteza muito peculiar, evitando o confronto, porém fazendo uma dura crítica à sua sociedade. Essa crítica surge justamente quando ele representa em cena uma gama de protagonistas reais que muitos desejavam excluir do mundo cinematográfico e da cidade, por evidenciarem as mazelas que a nação pretendia apenas empurrar para baixo do tapete. Pode se argumentar que ele atira no que vê e acerta o que não vê. Entretanto, a proliferação de sentidos que atingem, muitas vezes, alvos não previstos é intrínseca às obras de arte.

A cena da morte de Mazzaropi ao lado dos fiéis escudeiros e de sua parceira no cinema remete à ficcionalização do próprio fenecimento, indicando um vazio deixado no palco – falece com Mazzaropi uma gama de personagens criados por ele. Essa morte ficcionalizada remete à toda a vida do artista também marcada pela ficção. Todavia, esses mesmos personagens garantem ao ator uma sobrevida cristalizada nas imagens do cinema – assim como em críticas e biografias – e permite que o artista não apenas se mantenha vivo no cenário nacional, mas que sua vida siga sendo recriada.

No segundo capítulo buscamos pensar os deslocamentos territoriais e imaginários na obra e na vida de Mazzaropi. O artista desde a infância transitou entre o interior e a capital paulista com os pais. Esses trânsitos marcaram a obra do artista e podem ser notados em seus personagens, sempre perambulando de um local a outro. A viagem nesse sentido surge também como possibilidade de enriquecimento individual e de criação de novas vidas – ficcionais e reais. O artista parte em busca de si mesmo na realidade encontrando no interior o personagem ficcional que interpretou no cinema.

O deslocamento na vida de Mazzaropi ocorre também por diversos campos culturais. O artista passa pelo circo, teatro Mambembe, rádio e TV antes de chegar ao cinema, transformando suas vivências e trânsitos em ficção e fazendo da memória criação. O caráter migratório expresso em filmes se relaciona diretamente com a maneira como eles são interpretados por críticos, como uma ameaça da cultura caipira, que contaminaria a cultura urbana e o desenvolvimentismo. O migrante estudado por muitos pesquisadores representa um potencial de contaminação e Mazzaropi ameaça o discurso desenvolvimentista ao rasurá-lo com seus filmes, inserindo em suas entrelinhas e margens observações perspicazes que fazem surgir outras vozes.

Mazzaropi escolhe na ficção reviver os trânsitos da vida e tanto seus personagens quanto ele próprio buscam na viagem um outro eu que, embora se encontre no seu interior, depende do deslocamento para ser encontrado. O artista busca outras vidas, tanto ficcionais (o personagem) quanto reais (faz laboratório no interior) nas viagens que engendra memorialística e territorialmente. O que se busca em última instância é uma identidade que, todavia, encontra-se sempre em

construção e em outro lugar – projetado sempre como local de prosperidade. Esse espaço de ventura para o artista parece ser também a própria ficção – onde se escapa do maquinismo do desenvolvimento.

Mazzaropi foi ainda a ponte que uniu cultura caipira e cinema com grande sucesso. Ele buscou representar na tela um personagem muito comum nos picadeiros brasileiros e o fez com muito sucesso, sendo também a ligação entre a cultura popular circense e a cinematográfica. As migrações do artista contribuíram para o enriquecimento de nosso cinema, levando a cultura caipira e circense a todos os cantos do país e atualmente circulam também pelos modernos cabos de rede.

Propusemo-nos a estudar alguns perfis do artista: o bobo, o esperto, o trabalhador e o preguiçoso. Quais desses perfis se estendem à vida de Mazzaropi? Não há respostas definitivas para essa questão, contudo identificamos pelo trabalho feito uma sagacidade do artista referente ao mundo dos negócios, especialmente na forma como ele se utilizou de sua profissão – ator – para montar um personagem empresário que se fixou firmemente na história de nosso cinema. Não só pela quantidade de filmes em que o ator atuou, mas também pela gama de funções que ele assumia nesses filmes, identifica-se um homem que se dedicou com afinco ao seu trabalho. A preguiça se apresenta como uma forte crítica ao desenvolvimentismo de sua época, no personagem do jeca. A ingenuidade, por sua vez, mostra-se como característica essencial à construção do personagem. Essas duas últimas características, entretanto, aparentemente não se estendem à vida, ou ao menos às narrativas de vida do ator, sendo exclusivas de seu matuto, mas por meio dele, mancharam fortemente suas imagens reais.

A vida de Mazzaropi segue sendo narrada e recriada ainda hoje em diversos campos culturais e de pesquisa. Portanto, o ponto final desta dissertação nada mais é que a oportunidade de recomeçar a pensar a vida e os perfis desse artista, tanto os que foram discutidos neste texto quanto outros que não abordamos. Respondemos algumas questões e criamos outras, pode ser que tenhamos criado também outros perfis, outras vidas de papel para o artista, bem à maneira do próprio Mazzaropi – criador de vidas ficcionais e reais – que inventou

a si mesmo e segue sendo reinventado em biografias e estudos. Inventou o personagem histórico que ainda hoje transita por diversos campos culturais.

O estudo dos perfis mazzaropianos revelou algumas máscaras do artista, algumas imagens possíveis que permitem pensar as vidas – reais e ficcionais – que ele vivenciou. Não almejamos a obtenção de uma imagem única do artista, sabemos que podemos apenas vislumbrar alguns traços que remetem a esses perfis – os biografemas. Portanto, por meio desses detalhes pinçados podemos imaginar para ele diversas vidas e como já afirmou Piglia (2006) o que podemos imaginar existe de alguma forma, mesmo que em um sonho. Sonhamos, nestas páginas, algumas vidas para Mazzaropi e desejamos que este trabalho impulsione outras discussões sobre sua obra e vida. Se assim ocorrer, teremos cumprido boa parte do que nos propusemos fazer.

Documentos de Identidade

Os arquivos documentais assumem papel importante na reconstrução da memória de artistas. Eles remetem à vida nos permitindo a reconstrução delas, a criação de biografias e o estudo das relações entre vida e obra. Um caso interessante na história de Mazzaropi está relacionado ao seu registro na Companhia Têxtil de Taubaté, que o artista tentou apagar de sua memória, mas que por meio dos arquivos ressurgiu postumamente. Mazzaropi afirma: *não é verdade que eu trabalhei numa fábrica daqui. Isso é coisa do povo. Eu nunca entrei nessa fábrica* (Mazzaropi citado em DUARTE, 2009, p. 32).

Paulo Duarte (2009) afirma que Mazzaropi renega sua passagem pela Companhia cujo registro é comprovado por documentos. O episódio faz surgir uma característica comum em arquivos: a despeito da tentativa de apagamento de alguns traços, pelas trilhas do arquivo podem ser encontrados rastros que levam à informação que se tentou manter em segredo. A negativa de Mazzaropi remete ao caráter híbrido do arquivo que comporta tanto seu desejo de apagar a passagem pela fábrica, expresso em entrevistas, quanto o documento que se insinua como a comprovação de uma verdade indesejável.

Reconhecemos a passagem de Mazzaropi pela empresa, contudo chamamos a atenção para uma observação sobre o modo como a construção da memória opera de forma seletiva. A tentativa de apagamento dessa etapa da vida

do artista, como bem notou Paulo Duarte (2009), remete ao desejo de que o foco principal fosse dirigido à sua carreira artística. Entretanto, outro episódio também relativo aos documentos do artista nos mostra como devemos observá-los em acervos. O ator, ao relatar sua primeira incursão pelas trilhas do interior em uma companhia circense, afirma: *com 19 anos garantidos em documentos falsos*[26]*, eu contava anedotas e mostrava a espada do faquir para o público ver que ela cortava mesmo* (Mazzaropi citado em DUARTE, 2009, p. 31).

A frase indica que devemos sempre desconfiar dos documentos de arquivo e estremece os limites entre verdade e falsidade, no senso comum equivocadamente ligados também ao real e ao ficcional – a ficção não representa inverdade, mas, sobretudo uma verdade narrativa com coerência interna. A investigação arquivística no caso mazzaropiano mostra a manipulação de documentos em prol da arte e de seu livre trânsito pelo país e por alguns campos artísticos, indicando a importância do deslocamento em sua vida e obra. O desejo de viajar com a companhia mambembe exigiu a rasura da própria identidade em sentido simbólico e real. No discurso que emerge dos arquivos documentais de Mazzaropi, portanto, a identidade rasurada ganha amplos sentidos, tanto ficcionais, pela busca de uma identidade como personagem, quanto reais pela busca das artes mambembes como profissão.

O tema da verdade ficcional trabalhado por Silviano Santiago (2008) no texto *Meditação sobre o ofício de criar* elucida a questão da verdade e da mentira em obras artísticas e nos orienta na leitura dos documentos de arquivo mazzaropianos, articulados posteriormente em biografias. A identidade rasurada, por exemplo, muito mais que indicar a simples falsificação com fins práticos, remete à busca e à criação de uma nova identidade de sujeito em trânsito por campos artísticos e em busca de seu personagem. O documento é falso, contudo, pela associação de ideias, ele se transforma discursivamente na representação mais concreta da busca de uma identidade. Silviano Santiago (2008) ao discorrer sobre o perfil do poeta grego Orfeu e a frase que sai de sua boca – *sou uma*

[26] Mazzaropi teve os documentos falsificados por Ferry – o faquir do circo – como vimos anteriormente para que pudesse viajar com a companhia. O número 14 referente à idade foi adulterado, transformando-se em 19. Não temos notícia do documento físico rasurado, mas apenas dos relatos sobre ele.

mentira que diz sempre a verdade[27] (SANTIAGO, 2008, p. 178) – vê a ficção como uma mentira que, no entanto se constitui como verdade narrativa. Embora no caso de Mazzaropi se trate de um arquivo e não de ficção, pensamos que o documento, pelo modo como é utilizado por biógrafos ganha ares ficcionais.

Mazzaropi partiu em busca de uma identidade e também de outras vidas – ficcionais e reais – com o documento rasurado e o próprio nome modificado. Saiu Sebastião, como relatou na entrevista a Armando Salem (1970), adulterando simbolicamente o próprio nome para buscar outro eu no interior, construído no deslocamento pelas trilhas e também sobre o picadeiro. A interpretação de documentos em arquivos também tem semelhante característica: muitas vezes exigem o apagamento da identidade para a construção de um outro sujeito, que não é, ressaltamos novamente, o sujeito tal qual existiu em todas as suas nuances e vivências, mas, sobretudo, um sujeito percebido em perfis diversos que constituem algumas imagens possíveis – um sujeito de papel.

Não almejamos com este trabalho encontrar uma totalidade identitária, mas sim promover encontros narrativos do ator com seu personagem, com a crítica, com o público e interpretar os encontros ocorridos pelas trilhas que ele percorreu – as vidas que ele encontrou nos caminhos que trilhou e como ele as representou em sua obra.

Muitos arquivologistas atentos aos documentos e seus valores têm ressaltado os limites dos arquivos. Nessa perspectiva adotamos nesta pesquisa um olhar para o arquivo orientado pela visão do jeca sobre o desenvolvimentismo – ávidos por conhecer o que eles nos reservam, mas desconfiados de que suas rasuras, manchas e falsificações também guardam importantes significados.

A identidade do sujeito em trânsito no caso de Mazzaropi intimamente relacionada com a rasura do documento nos leva a buscar nas viagens do artista e de seu personagem as experiências que ele viveu. Leonor Arfuch (2010) percebe a viagem muito ligada à identidade, nota o deslocamento como a busca de outras vidas, normalmente idealizadas e utópicas, em geral nunca encontradas, o que impulsiona o sujeito ao trânsito constante. Ao estudar algumas entrevistas de migrantes argentinos e seus familiares, que tinham origem

[27] No desenho reproduzido no texto de Silviano Santiago (2008) a frase do balão está em Francês: *je suis un mensonge qui dit toujours la verité* (p.178), a tradução é do próprio autor.

italiana e migravam para o país de seus antepassados a autora visou *tomar a cena da emigração como forma de colocar em crise a identidade* (ARFUCH, 2010, p. 281). A autora busca definir o termo como *deambulação, deriva, flutuação*, dessa forma o deslocamento migratório se torna a busca por uma individualidade sempre em construção e nunca encontrada em sua totalidade.

A identidade está sempre incompleta, motivando o sujeito a caminhadas em busca de outras vidas que completem a própria existência. O próprio território alhures frequentemente é uma fantasia de prosperidade que muitas vezes não se confirma. Nas histórias, narradas nas entrevistas[28] de Leonor Arfuch (2010), dos migrantes italianos e descendentes de italianos na Argentina se projeta sempre o outro país como esse local de ventura. Por exemplo, os pais (migrantes da Itália para a Argentina) fugiam da guerra enquanto os filhos (fazendo o caminho inverso) tentavam escapar dos danos da inflação. A autora ressalta que esses motivos são parte do que impulsiona a migração, mas não o único fator. Além dessas justificavas, que muitas vezes são utilizadas pela história oficial, existe a projeção de um futuro em um lá mais afortunado – às vezes inventado como uma origem outras como devir. A migração também é narrada como um feito heróico dos antepassados, motivando novas migrações inspiradas nas anteriores.

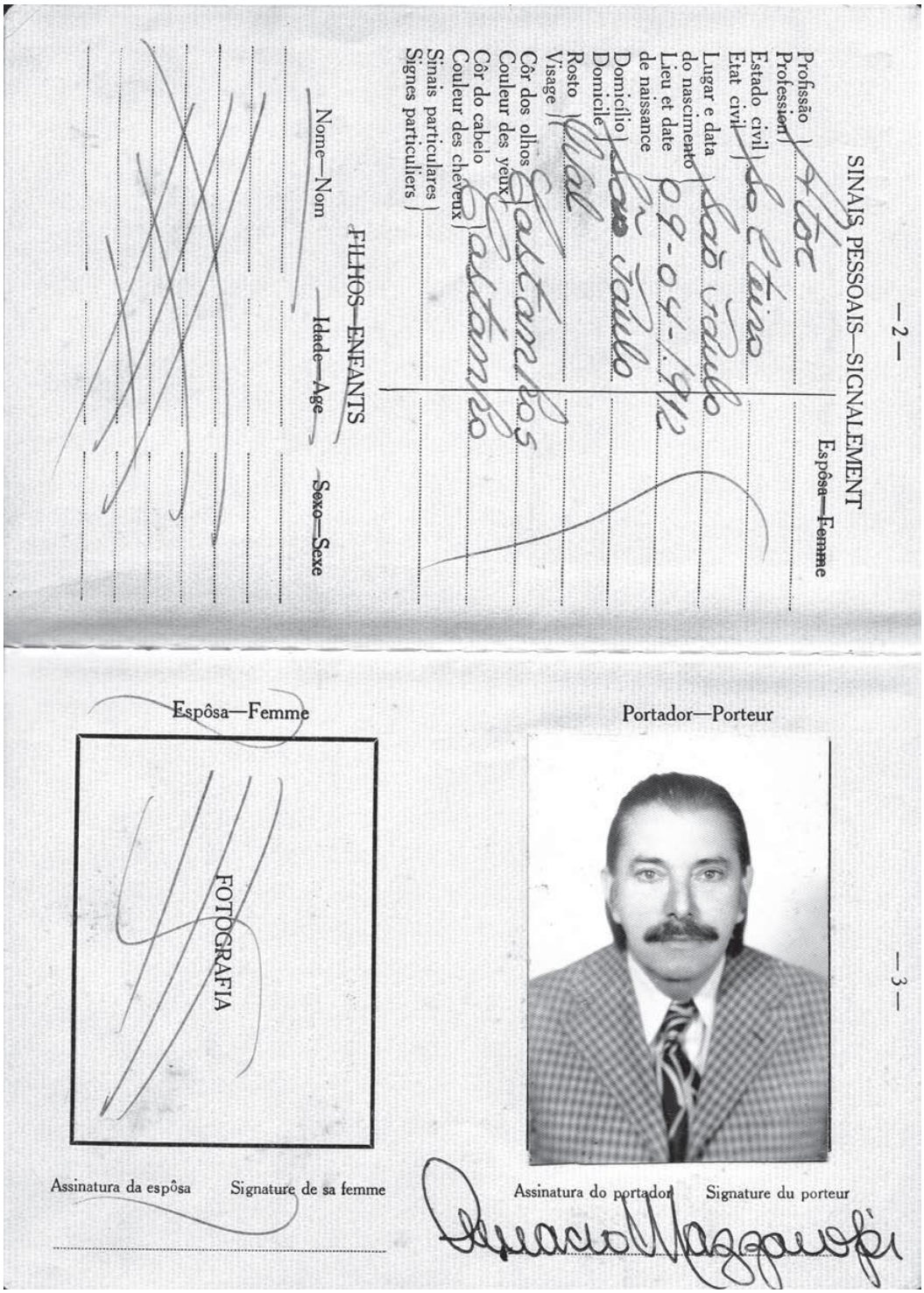
A adulteração do documento de Mazzaropi indica metaforicamente a busca de uma identidade na perambulação das artes mambembes e por campos culturais, que por sua vez remetem a feitos heróicos posteriormente utilizados como estratégia narrativa por seus biógrafos. Nota-se que o artista lança-se precocemente a um futuro marcado pelo deslocamento ao qual ele só poderia se lançar com a maioridade – indicando também um deslocamento temporal. Dessa forma, ao rasurar a própria identidade o artista escreve em documentos falsos o seu porvir como artista mambembe, que, todavia se cumpre naquele momento e no futuro não só nas artes mambembes, mas também no meio cinematográfico, por onde seus personagens circulam até a atualidade.

A tinta que mancha o papel rasurando-o corresponde à invenção de uma identidade buscada pelo artista que, todavia, concretiza-se verdadeiramente. A falsificação do documento serve às narrativas a respeito da vida do ator, ela é a

[28] Leonor Arfuch (2010) ressalta no livro que os descendentes de italianos preservam a nacionalidade como uma última ligação com a terra de origem.

superação de um obstáculo e a incursão pelo mundo da arte mambembe que se revelará repleto de adversidades, mas que fará de Mazzaropi o personagem histórico – com ares ficcionais – que habita suas biografias. A rasura sugere também a forma como seus filmes se relacionam com o discurso desenvolvimentista, não o apagando, mas transmutando-o pela forma como se inscreve sobre ele, por modificações sutis, mas determinantes.

Esse episódio é relatado na narrativa biográfica de Marcela Matos (2010) e em outras narrativas sobre a vida do ator. Ele é também uma estratégia narrativa que ganha coerência pelo desdobramento da vida de Mazzaropi que efetivamente se torna um artista de sucesso. Outro documento (Figura 6), comumente usado como certidão de identidade indica a profissão de Mazzaropi: ator. Metaforicamente o documento requisita que o artista seja reconhecido como um ator. Nos contratos da Vera Cruz, também presentes na obra de Paulo Duarte (2009) repete-se no campo profissional a mesma profissão. Mazzaropi foi em última instância um ator que interpretou na cena histórica nacional diversos personagens – nas telas e fora dela – como o matuto, o empresário e o diretor.



— 2 —

SINAIS PESSOAIS—SIGNALEMENT

Espôsa—Femme

Profissão / Profession: Ator

Estado civil / Etat civil: Solteiro

Lugar e data do nascimento / Lieu et date de naissance: São Paulo 08-04-1942

Domicílio / Domicile: São Paulo

Rosto / Visage: Mal

Côr dos olhos / Couleur des yeux: Castanhos

Côr do cabelo / Couleur des cheveux: Castanho

Sinais particulares / Signes particuliers:

FILHOS—ENFANTS

Nome—Nom | Idade—Age | Sexo—Sexe

Espôsa—Femme

FOTOGRAFIA

Assinatura da espôsa / Signature de sa femme

Portador—Porteur

— 3 —

Assinatura do portador / Signature du porteur

Figura 6[29] - Páginas 2 e 3 da carteira de trabalho de Mazzaropi.

[29] Foto da Carteira de Trabalho de Mazzaropi, retirada da página 319 da obra de Paulo Duarte (2009), *Mazzaropi, uma antologia de risos*.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Nuno César. *Anotações sobre o jeca que não era tatu. Revista Filme Cultura.* Embrafilme, 1981, p. 37. on-line. Disponível em www.museumazzaropi.com.br acesso em 27 de jul. 2013.

ALENCAR, José de. *O Guarani.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

AVELLAR, José Carlos. *O milagre.* Jornal do Brasil, 03 de ago. de 1979, p. 3. On-line. Disponível em www.museumazzaropi.com.br. Acesso em 22 de abr. de 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da Subjetividade. Rio de Janeiro. Ed. UERJ, 2010.

BARCELOS, Caco. *O jeca contra o tubarão.* Jornal do Brasil, 05 de abr. de 1976. On-line disponível em www.museumazzaropi.com.br. Acesso em 22 de abr. de 2013.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma.* São Paulo: Ática, 1983.

BARROS, Manoel de. *O presente de um Poeta*: Carta à José Castello Publicada no Jornal Valor Econômico de 16 mar. 2012.

BARTHES, Roland*. A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: *Obras Completas.* V.3, 1975-1985. São Paulo: Globo, 2006. p.444-451.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem* (caracterização das memórias de um sargento de milícias) in. Revista do instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 77-80.

CARDOSO, Marília Rothier. O trabalho das boiadas: uma leitura dos cadernos de Guimarães Rosa. In. MARQUES, Reinaldo. SOUZA Eneida Maria de (org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *Iconografia teatral:* acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

DEALTRY, Geovana. *No fio da navalha:* malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

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

FASSONI, Orlando L. *Sai de baixo, Mazzaropi.* Folha de São Paulo, 08 de jun. de 1977. On-line. Disponível em www.museumazzaropi.com.br. Acesso em 25 de set. de 2013.

GOUVEA, Luzimar Goulart. *O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi*: a construção de um imaginário. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2001.

LOBATO, Monteiro. *Urupês.* São Paulo. Editora da Revista do Brasil, 1918.

LOYOLA. Ignácio de. *A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso.* Jornal Última Hora. 04 de fev. de 1965. on-line. Disponível em www.museumazzaropi.com.br acesso em 26 de fev. de 2013.

MATOS, Marcela. *Sai da frente:* a vida e a obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.

MARQUES, Reinaldo e SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Schroder de. *Mazzaropi:* a saudade de um povo. Londrina: CEDM, 1986.

OLIVIERI, Alberto. *O corpo e a linguagem.* In. O corpo da imagem, a imagem do corpo – Cultura Visual. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Salvador. EDUFBA, 2005. V. 1 . n º6.

ORTIZ, *Renato*. *Um outro território*: ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Olho D'água, S.D.

PEREIRA, Jesana Batista. *Um pícaro na pátria jeje de exu.* Tese (Doutorado em Antropologia) Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2007.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual em trânsito num texto híbrido: "Páramo" de Guimarães Rosa. In. MARQUES, Reinaldo, SOUZA, Eneida Maria de. (org.). *Modernidades Alternativas na América Latina.* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIZARRO, Ana. A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil. In. MARQUES, Reinaldo. SOUZA, Eneida Maria de. (org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

POLAR, Antonio Cornejo. Condição migrante e intertextualidade cultural. In. VALDÉS, Mário J. (org). *O condor voa: literatura e cultura Latino-Americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.
ROCHA Júnior, Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista*: de Artur Azevedo a São João Del-Rei. Tese (Doutorado em Artes) Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2002.
SALEM, Armando. O Brasil é meu público – de Jeca a Djeca, um sucesso de 25 anos, sempre com cinemas lotados. *Revista Veja*, 28 de jan. de 1970. On-line. www.museumazzaropi.com.br acesso em 20 de fev. de 2013.
SANTIAGO, Silviano. *Meditação sobre o oficio de criar*. In. Aletria: revista de estudos de literatura, vol. 18, jul.-dez. Belo Horizonte: UFMG, 2008 (p. 173-179).
SANTOS, Hamilton. *O jeca ainda ronda a cultura.* O Estado de São Paulo, caderno 2, 13 de junho de 1991. on-line disponível em www.museumazzaropi.com.br. Acesso em 05 de set. de 2012.
SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas Indiscretas*. Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui:* o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
TAVARES, Zulmira R. *De pernas pro ar.* Jornal Movimento, 5 de abr. de 1976. on-line disponível em www.museumazzaropi.com.br. Acesso em 25 de jul. de 2013.
WOLF, José. *O povo está preparadíssimo. Folha de São Paulo,* 02 de jul. de 1978. On-line. www.museumazzaropi.com.br acesso em 27 de jun. de 2013.

Fontes:
www.museumazzaropi.com.br
www.pinacoteca.org.br
www.hemerotecadigital.bn.br
Filme: *Tapete Vermelho.* Luiz Alberto Pereira (2005).

Filmes:
Sai da Frente (1952) – Cia. Cinematográfica Vera Cruz
Direção: Abílio Pereira de Almeida
Argumento: Abílio Pereira de Almeida
Roteiro: Abílio Pereira de Almeida
Distribuição: Columbia Pictures

Nadando em Dinheiro (1952) – Cia. Cinematográfica Vera Cruz
Direção: Abílio Pereira de Almeida
Argumento: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne
Roteiro: Não foram encontradas informações sobre o roteiro do filme
Distribuição: Columbia Pictures

Candinho (1953) – Cia. Cinematográfica Vera Cruz
Direção: Abílio Pereira de Almeida
Argumento: Abílio Pereira de Almeida
Roteiro: Abílio Pereira de Almeida
Distribuição: Columbia Pictures

A carrocinha (1955) – P.J.P.
Direção: Agostinho Martins Pereira
Argumento: Walter Jorge Durst
Roteiro: Agostinho Martins Pereira, Walter Jorge Durst, Galileu Garcia e Jacques Deheinzelin
Distribuição: Fama Filme Ltda., Luso Filmes

O Gato de Madame (1956) – Cinematográfica Brasil Filme Ltda.
Direção: Agostinho Martins Pereira
Argumento: Abílio Pereira de Almeida
Roteiro: Abílio Pereira de Almeida
Distribuição: Columbia Pictures

Fuzileiro do Amor (1956) – Cinelândia Filmes
Direção: Eurides Ramos
Argumento: Victor Lima e Eurides Ramos
Roteiro: Victor Lima
Distribuição: Cinedistri

O Noivo da Girafa (1957) - Cinelândia Filmes e Cinedistri
Direção: Victor Lima
Argumento: Victor Lima
Roteiro: Victor Lima

Chico Fumaça (1958) – Cinelândia Filmes e Cinedistri
Direção: Victor Lima
Argumento: Alípio Ramos
Roteiro: Victor Lima

Chofer de Praça (1958) – PAM Filmes
Direção: Milton Amaral
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro Técnico: Carlos Alberto S. Barros
Diálogos: Amácio Mazzaropi e José Soares

Jeca Tatu (1959) – PAM Filmes
Direção: Milton Amaral
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Milton Amaral

As aventuras de Pedro Malazartes (1960) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Galileu Garcia
Roteiro: Osmar Porto e Marcos Cézar

Zé do Periquito (1960) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Ismar Porto

Tristeza do Jeca (1961) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Milton Amaral
Distribuição: PAM Filmes

O vendedor de Linguiça (1962) – PAM Filmes
Direção: Glauco Mirko Laurelli
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Milton Amaral

Casinha Pequenina (1963) – PAM Filmes
Direção: Glauco Mirko Laurelli
Argumento: Amácio Mazzaropi e Péricles Moreira
Roteiro: Milton Amaral

O Lamparina (1964) – PAM Filmes
Direção: Glauco Mirko Laurelli
Argumento: Carlos Garcia

Meu Japão Brasileiro (1964) – PAM Filmes
Direção: Glauco Mirko Laurelli
Argumento: Gentil Rodrigues
Roteiro: Amácio Mazzaropi

O Puritano da Rua Augusta (1965) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Amácio Mazzaropi

O corintiano (1966) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Milton Amaral

O Jeca e a Freira (1967) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Amácio Mazzaropi

No Paraíso das Solteironas (1969) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Orlando Padovan
Roteiro: Amácio Mazzaropi
Distribuição: PAM Filmes

Uma Pistola para Djeca (1069) - PAM Filmes
Direção:Ary Fernandes
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Amácio Mazzaropi e Ary Fernandes
Distribuição: PAM Filmes

Betão Ronca Ferro (1970) – PAM Filmes
Direção: Geraldo Afonso Miranda
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Kleber Afonso e Tito Miglio

O Grande Xerife (1972) – PAM Filmes
Direção: Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi e Marcos Rey
Roteiro: Rajá de Aragão e Pio Zamuner
Distribuição: PAM Filmes

Um Caipira em Bariloche (1973) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Pio Zamuner
Distribuição: PAM Filmes

Portugal, Minha Saudade (1973) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Amácio Mazzaropi
Distribuição: PAM Filmes

O Jeca Macumbeiro (1974) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Amácio Mazzaropi
Distribuição: Pam Filmes

Jeca Contra o Capeta (1975) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Pio Zamuner e Gentil Rodrigues
Distribuição: PAM Filmes

Jecão, um Fofoqueiro no Céu (1977) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Distribuição: PAM Filmes

Jeca e Seu Filho Preto (1978) – PAM Filmes
Direção:Pio Zamuner e Pio Berilo Faccio
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Rajá de Aragão
Distribuição: PAM Filmes

A Banda das Velhas Virgens (1979) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi e Rajá de Aragão
Roteiro: Amácio Mazzaropi
Distribuição: PAM Filmes

O Jeca e a Égua Milagrosa (1980) – PAM Filmes
Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
Argumento: Amácio Mazzaropi
Roteiro: Amácio Mazzaropi e Kleber Afonso
Distribuição: PAM Filmes