

MEMÓRIA CIRCENSE EM MAZZAROPI¹

Tiago Gonçalves² (IA/UNICAMP)

Resumo:

O presente artigo tem o objetivo de identificar a herança da teatralidade circense, linguagem ligada à organização do circo-teatro, na filmografia do palhaço caipira e cineasta de muitos predicados: Amácio Mazzaropi (1912-1981). Para exemplificar tal transversalidade, foi escolhido o longa-metragem “Jeca contra o capeta” (1975). O estopim da discussão sobre a evocação das lembranças circenses por parte do comediante tem como importante referência o estudo a respeito da memória desenvolvido pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941).

Palavras-chave: Mazzaropi; Teatralidade Circense; Circo-teatro; Memória. Cinema.

Abstract:

This article aims to identify the legacy of the circus theatrics, language linked to the circus-theater organization, filmography of hillbilly clown and director of many predicates: Amácio Mazzaropi (1912-1981). To exemplify such mainstreaming, was chosen the feature Jeca Against Capeta (1975). The trigger discussion on the commemoration of the circus memories from the comedian has an important reference the study on memory developed by the French philosopher Henri Bergson (1859-1941).

Keywords: Mazzaropi; Circus Theatricality; Circus-theater; Memory; Movie.

Respeitável Leitor, psiu! Silêncio. Com pés de gato, convido-o a praticar um ato, apesar de politicamente incorreto dentro do universo do picadeiro, mas necessário para este artigo. Trata-se de, munido com o sentimento de molecote arteiro, “furar a lona” (entrar sem pagar no espetáculo) do Circo La Paz, um desses cirquinhos mambembes espalhados pelas cidadezinhas do

¹ O presente artigo foi produzido para a disciplina “Pesquisa Avançada em Artes: Memória e Linguagem”, ministrada pela Prof^a. Dra. Patricia Leonardelli durante o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes (IA), da Unicamp.

² Jornalista cultural e pesquisador de circo-teatro, Tiago Gonçalves desenvolve pesquisa de Mestrado, intitulada “Mazzaropi em... Lona na Telona: a herança da teatralidade circense na filmografia do palhaço caipira”, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes (IA), da Unicamp, sob a orientação da Prof^a. Dra. Ariane Porto e coorientação da Prof^a. Dra. Erminia Silva.

Interior do Brasil. O motivo é precioso: assistir ao show de piadas picantes daquele jovem franzino ali em cima do palco. Mesmo com pouca idade, o rapaz (ou seria menino?) conta anedotas de deixar o rosto devidamente corado. Imaginai...!

Inevitável: a arte de Mazzaropi brotou sob a intimidade de uma lona circense e sobre o aroma doce-amargo da serragem. Traduzindo: o humor desse palhaço caipira nasceu no circo. Até porque, apesar das primeiras manifestações artísticas desse humorista de muitos predicados serem abrigadas ainda na infância, durante as festividades estudantis no Grupo Escolar Belenzinho (São Paulo), foi realmente no picadeiro que o apuro cênico de Amácio Mazzaropi (1912-1981) floresceu em oportunidade, qualidade e notoriedade.

O mais interessante de todo o amadurecimento artístico foi a maneira, apesar de pouco discutida pela Academia e por estudiosos da “obra mazzaropiana”, como o cômico caipira apropriou-se com bastante entusiasmo da arte circense durante toda a sua produção artística. Detalhe: tanto no Rádio e na TV quanto na Sétima Arte. Aliás, Máximo Barros, montador de inúmeras películas de Mazzaropi, definiu a produção cinematográfica do comediante, durante o documentário “Mazzaropi” (2012), de Celso Sabadin, da seguinte forma: “O cinema de Mazzaropi era circo”.

A partir desse cenário rico e multicolorido de tal apropriação do picadeiro, o presente artigo se debruça em identificar a herança da teatralidade circense, conceito intimamente ligado à organização do circo-teatro, em uma das 32 películas estreladas pelo comediante caipira durante a trajetória artística. Para tal análise, foi escolhido o longa-metragem “Jeca contra o capeta” (1975), que conta com a assinatura de Mazzaropi tanto na produção e na distribuição quanto na direção e no argumento. Além, é claro, de ter o astro caipira como protagonista da trama.

Atenção, Respeitável Leitor! Detalhe importante: o estopim para a discussão sobre a evocação constante das lembranças telúricas do circo na trajetória de Mazzaropi está no olhar muito particular deste autor a partir do importante estudo da memória desenvolvido por Henri Bergson (1859-1941). Acomode-se, o espetáculo já vai começar...

Lona como morada infinita

Quando conheceu o picadeiro, Mazzaropi saboreava os anos de adolescência. O gosto pela arte da representação o levou rapidamente à beira da lona surrada de um cirquinho mambembe, armada em um terreno de Taubaté (SP). Chamava-se Circo La Paz. No local, o rapaz conheceu Dona Rosa, a valente proprietária. Bastou a velha clamar ao pé do ouvido do visitante que as coisas iam muito mal, para Mazzaropi oferecer ajuda, mesmo, claro, a contragosto dos pais: Bernardo e Clara.

Falou com os pais. Nossa! Prá quê! Quase morreram de indignação. Era só o que faltava: trabalhar no circo. Criaram com tanta dificuldade e tanto mimo o filho e afinal ele queria ser um palhaço qualquer. Antes que Bernardo tomasse outra decisão, antes que o deportasse para outro lugar, Mazaropi resolveu. Bateu o pé, firme em sua resolução e lá se foi para o circo, ajudar dona Rosa. Enquanto ele permaneceu em Taubaté, tudo foi bem. Apesar das caras feias em casa, o jovem tocava a vida para a frente. Os ânimos foram esquentando. Se ele ficasse em casa quando o circo fosse, seria um inferno. Mas continuaria a gostar da arte. Pretendia, com jeito entrar para o teatro. Como sempre opusessem dificuldades, resolveu a situação de uma vez. 'Circo mesmo serve', pensou com seus botões... E lá se foi com a trupe. (A HORA, 1952, s/p).

Dito e feito: fascínio para o resto da vida. Desde o instante em que colocou os pés na serragem do Circo La Paz, Mazzaropi jamais se distanciou da arte do picadeiro. Após a passagem pelo cirquinho de Dona Rosa, na labuta como "faz-tudo" e exímio contador de causos e piadas, o humorista integrou grupos mambembes que passaram por Taubaté, foi ajudante de um popular faquir, um tal de Ferri, fundou uma companhia teatral: a Troupe Mazzaropi, excursionou com um pavilhão pelo estado de São Paulo, tornou-se galã de circo-teatro e até fez parceria com o italiano Nino Nello, representante moderno do *filodrammatici* (movimento artístico-cultural com tendência anarquista) e ilustre proprietário da companhia Pavilhão de Teatro Popular.

Em entrevista exclusiva ao jornalista Caco Barcelos, que culminou na reportagem "O Jeca contra o tubarão" para o Jornal Movimento, em 1976, o comediante fez questão de pescar na memória a vivência no Pavilhão Mazzaropi, inspirado na Companhia Sara Bernardes e criado aos moldes do popular Teatro de Emergência da época. A estreia da estrutura, que se tratava de uma construção em madeira com 15 metros de comprimento e 40 metros de largura coberta por uma lona, aconteceu em Jundiaí (SP).

Apresentávamos peças de teatro em quatro ou cinco atos e depois eu fazia o caipira. Quando a gente chegava na cidade o povo fazia festa e o prefeito jamais criava alguma dificuldade como acontece hoje com os cirquinhos que levam diversão de cidade em cidade. O teatro era facilmente desmontável. Ficávamos uma média de oito dias em cada lugar e seguíamos em diante. E êta povinho que gostava de teatro e anedotas. Nosso pavilhão tinha 20 atores e o melhor deles era mamãe. E o povo ria e chorava como acontece até hoje. (BARCELOS, 1976, s/p).

Engana-se quem deduz que, após o sucesso como campeão de bilheteria do cinema nacional, Mazzaropi deixou de se apresentar em circos. Pelo contrário: fez questão, até a morte em 1981, de povoar os picadeiros de circos, entre eles o Romano, o Guaraciaba e o Circo-Teatro Irmãos Almeida, com um show caipira, composto por piadas, canções dos filmes e esquetes humorísticos. Às trupes menos favorecidas, chegou a oferecer o cachê integral das apresentações como forma de amizade, solidariedade e amor à arte do picadeiro.

Para Virgílio Roveda, que atou na equipe técnica de vários filmes estrelados pelo cineasta caipira, Mazzaropi confidenciou mais de uma vez o principal motivo pelo qual ainda mantinha as apresentações em circos na agenda concorrida de *popstar*. O comediante utilizava-se da experiência sob a lona e o contato direto com a plateia sincera do circo como laboratório para a confecção de diálogos e de cenas curtas para as futuras películas. Prática infalível e de grande perspicácia, reconhece Roveda.

Mazza, você não tem mais necessidade de fazer show em circo! Ele me respondia: 'Não, não... Tenho sim. No circo é que eu fico sabendo se a piada ou se a gag vai funcionar. Eu solto a piada lá, se o público reagir positivamente, eu arquivo esta piada e a solto no próximo filme'. (SABADIN, 2012, s/p).

Antes de chegar à Sétima Arte, tendo como porta de entrada a Vera Cruz em "Sai da frente" (1952), Mazzaropi senamorou-se pelo rádio e pela TV. Na telinha, além de estar no programa de inauguração da TV Tupi, em 1950, estreou o primeiro humorístico caipira da emissora: "Rancho Alegre", sucesso já nas ondas do rádio. A cena era composta por um trio: Mazzaropi, João Restiffe e Geny Prado, a imortal mulher dos filmes do Jeca. No cinema, protagonizou 32 filmes, sendo oito rodados por diversos estúdios em São Paulo e Rio de Janeiro e 24 produzidos pelo próprio cineasta caipira por meio da bem-sucedida PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi).

Teatralidade habita o picadeiro

Apesar de um resumo ligeiro da passagem do comediante pela encenação sob a lona, já se percebe à primeira vista certa intimidade de Mazzaropi com a teatralidade circense da época. A fim de entender com mais precisão o conceito, há a necessidade de tomar emprestadas as palavras da circense e pesquisadora Erminia Silva. No título "Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil", a autora traz à tona o conceito de tal linguagem sob a trajetória artística do palhaço negro Benjamim de Oliveira, pautada entre 1870 e 1910.

(...) o conceito de teatralidade circense engloba as mais variadas formas de expressão artística constituintes do espetáculo circense. Qualquer apresentação, seja acrobática (solo ou aéreo), entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão e constitui a teatralidade circense, pois é composta pelo ato de conjugar: controle de um instrumento, gestos, coreografia, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com as outras representações no espetáculo. (SILVA, 2007, p. 19).

Ao se debruçar sob a temática, a pesquisadora observou três características significativas que estruturavam recorrente o conjunto da labuta circense, inclusive a da organização do circo-teatro: contemporaneidade da linguagem, multiplicidade da teatralidade e o diálogo e a mútua constitutividade estabelecidos com os movimentos culturais da época. Por sinal, essa tríade será o ponto de partida para a análise propriamente dita da herança da teatralidade circense em “Jeca contra o capeta”.

Com a obrigatoriedade de sanar a curiosidade do Respeitável Leitor quanto à estrutura cênica do circo-teatro em meados do século XX, cenário da história contada até o presente momento, torna-se necessário revisitar o pesquisador José Cláudio Barriguelli. De acordo com o autor, o espetáculo nessa organização circense divide-se em duas partes: números de variedades e encenação de peças teatrais. Aliás, foi justamente nesse cenário da linguagem de picadeiro que Mazzaropi desenvolveu e aprimorou as suas habilidades artísticas. Assim:

(...) na primeira, o circo-teatro apresenta as ‘variedades’ (termo semelhante ao usado pelos franceses no show ele ‘varietes’), que são curtas apresentações de entretenimento do público, tais como malabaristas, atiradores de faca, comedores de fogo etc., ou então, apresentação de ‘duplas caipiras’ cantando músicas sertanejas, alternando-as com cenas cômicas (piadas, sátiras, show do palhaço etc.); a segunda constitui-se no elemento essencial e que dá o próprio sentido de ser do circo teatro: o drama. A designação de drama, a esta parte do espetáculo, não obedece ao critério comumente estabelecido pelo teatro, significa qualquer tipo de peça teatral - quer seja ela comédia, drama ou melodrama. (BARRIGUELLI, 1974, p. 107).

Quando o assunto acampa o viés da interpretação comumente encontrada sob a estrutura do circo-teatro na época de Mazzaropi, tanto nos dramas quanto nas comédias, percebe-se uma tipificação das personagens. Aliás, tal característica foi apontada pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini

durante o período em que sua trupe, a Teatro de Cordel de São Paulo, pesquisou com bastante afinco a encenação de picadeiro. O motivo do interesse daqueles atores era único: a construção de uma dramaturgia popular para o espetáculo “A vida do grande Don Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança”, encenado a partir da dramaturgia de Antônio José da Silva, o Judeu.

Os velhos dramas românticos, no seu maniqueísmo desvairado, continham sempre determinados ‘tipos’ de personagem. Os atores, dependendo do seu tipo físico somado à sua personalidade, se especializavam em cada um desses ‘tipos’. A forma de representar esses personagens se tornou tradicional e os atores, especializados, passaram a receber o nome do tipo que representavam. Assim, toda Companhia tinha a sua ‘ingênuo’, o seu ‘galã’, a sua ‘dama-galã’, o seu ‘vilão’, a sua “sobrete”, o seu “cômico” e etc. (Sem dúvida os ancestrais desses ‘tipos’ estão na commedia dell’arte italiana: o Arlequim, a Colombina, o Pantaleão, etc.). (SOFFREDINI, s/d, s/p).

Da mesma forma, outro ponto bastante notório e presente na encenação de picadeiro, também apontado em destaque durante a pesquisa da trupe de Soffredini, diz respeito a certa triangulação na interpretação dos atores. Na arte circense, principalmente nas encenações do circo-teatro, a tão conhecida quarta parede do teatro convencional não existe. Sendo assim, a plateia não só não é ignorada pelos atores, como também, em muitos casos, faz parte da construção das cenas. Mais do que isso: o espectador se torna cúmplice da narração e, por consequência, passa a ser o centro dela.

Pelo contrário: na maior parte das vezes ele ‘contracena’ com o público, estabelecendo o que nós chamamos de ‘triângulo’. Assim: dois atores em cena; Um deve fazer uma pergunta para o OUTRO; UM faz a pergunta para o público e não diretamente para o OUTRO (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre ‘através’ do público põe este último sempre no centro da representação. Outra forma de estabelecer o ‘triângulo’: as ações e reações de um ator (personagem) estão sempre abertas para o público (não há psicologismos e por isso não há jogos escondidos). Se um ator, por exemplo, reage ao que um outro ator está dizendo ele ‘diz’ (mesmo sem palavras) a sua reação diretamente para o público. Dessa forma pode-se também, por exemplo, valorizar muito cada nuance da intenção de um ator que fala, através da reação que ele causa no seu interlocutor. (SOFFREDINI, s/d, s/p).

Duração da Memória

Pausa nesta narrativa para uma provocação bastante pertinente, respeitável leitor: qual caminho teria sido perseguido por Mazzaropi para chegar à evocação recorrente da memória circense? Para auxiliar na discussão, faz-se necessário convidar o estudo da memória desenvolvido por Henri Bergson, exclusivamente com relação às lembranças atualizadas e à coexistência entre passado e presente na duração bergsoniana, para também furar a lona no intuito de ocupar o picadeiro de discussões.

Até porque o filósofo francês traz à luz dos holofotes interessantes conceitos que potencializam a íntima relação entre memória e imagens. Para o autor, refletir a memória dentro do processo de subjetivação só seria possível a partir de uma minuciosa observação estabelecida entre o corpo e as imagens, que exclusivamente brotam do exterior.

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999, p. 14).

Nesse vaivém das imagens, a memória tende a simbolizar, sob a ótica de Bergson, uma ponte sólida responsável por unir o mundo material com o mundo espiritual. Por isso, qualquer percepção apresentada que seja pode ser considerada memória. Afinal, “a sua percepção, por mais instantânea que seja, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados [...]. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro” (BERGSON, 1999, p. 166).

A atuação da memória, de acordo com Bergson, trafega entre distintos planos. Traduzindo: entre o plano da ação (momento em que o corpo assimila o passado por meio de ações e hábitos motores) e o plano da memória pura (quando o espírito passa a conservar os detalhes de toda uma vida transcorrida) há diversos outros planos de consciência. Não por acaso, a partir desta tensão da memória, localiza-se o movimento entre a ação e a representação. A partir dessa compreensão, nota-se que a acumulação do passado sobre o presente se constrói ininterruptamente.

Localizar uma lembrança, por exemplo, consiste em descrever um círculo suficientemente amplo, através da expansão da memória, para que esse detalhe do passado apareça. Completar uma lembrança com detalhes pessoais, por sua vez, consiste em transportar-se para um plano de consciência mais extenso,

afastando-se em direção ao sonho. Através do movimento entre esses diversos planos, ao longo dos intervalos que os separam, a inteligência cria novamente as coisas do espírito sem cessar – a vida consiste nesse próprio movimento. (GURGEL, 2012, p. 78).

Ao contrário do que muitos pensam, a duração, para Bergson, não se trata de uma simples sucessão de instantes. Pelo contrário, até para se reafirmar como um prolongamento do passado no atual: a evolução (BERGSON, 2006, p. 47). Até porque é nesta duração em que o ser humano faz visita ao interior da vida, um local em que o passado, em constante reelaboração e evocação, recria-se interruptamente em um presente novo. Enfim, “é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos e agimos” (BERGSON, 2006, p. 47). Portanto, a memória se faz pelo progresso do passado ao presente e não ao contrário, uma regressão do presente ao passado.

O passado, ao se conservar por si mesmo, nos acompanha por inteiro: somos a condensação da história vivida desde o nosso nascimento – e até antes dele, afirma Bergson – apesar de boa parte do nosso passado permanecer escondida no inconsciente, uma vez que nosso mecanismo cerebral funciona de forma a recalcar quase que a sua totalidade, introduzindo na consciência apenas aquilo que possa ser útil a uma situação presente. (GURGEL, 2012, p. 78).

Nesse ponto, chega-se a uma percepção íntima de uma coexistência entre passado e presente, que reflete a existência de um presente em constante ação, e que jamais cessa de passar, e de um passado que existe por si só, consiste em si e, ainda, torna-se um ponto de passagem por onde o presente em algum momento deverá passar. Por isso, entre lá e cá, as lembranças dançam freneticamente conforme a música do momento, mantendo-se frescas, evocadas, significativas, reelaboradas e pertinentes.

Memória circense atualizada

Hora de conhecer a película que será analisada neste artigo. Produzido em 1975 pela PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), o longa-metragem “Jeca contra o capeta” trata-se do 28º filme protagonizado pelo comediante. Na trama, que tem argumento assinado pelo cineasta caipira, uma rica fazendeira, chamada Dionísia, alimenta um amor platônico por Poluído, o Jeca, personagem de Mazzaropi. A mulher de má índole se aproveita da Lei do

Divórcio, que estava às vésperas de ser aprovada no Brasil, para afastar o caipira de sua amada esposa. O quiproquó aumenta com a assinatura de documentos falsos e com promessas de enganação. Em paralelo à história amorosa, um temido criminoso da região é morto durante uma troca de tiros. Para a infelicidade de Poluído, o seu filho se transforma no principal suspeito.

Sendo assim, a partir de agora, o Respeitável Leitor se confrontará com diversos exemplos, situações, alusões, analogias, reproduções e recriações feitas por Mazzaropi em “Jeca contra o capeta” que vão ao encontro da teoria de Bergson a respeito da memória, principalmente com relação às lembranças evocadas, numa querência por atingir o passado por intermédio de uma expansão da memória, bem como pela coexistência de passado e presente na perpétua assimilação da duração.

A contemporaneidade da linguagem, descrita por Erminia Silva, aparece estampada em tom fantástico e subjetivo no próprio argumento da película. “Jeca contra o capeta” faz alusão direta ao *blockbuster* norte-americano de sucesso da época: “O Exorcista” (1973), de William Friedkin. Seria uma paródia tupiniquim? As várias cenas de possessão da mulher de Poluído, associadas às críticas jornalísticas sobre o filme, indicam que sim. Parênteses: a paródia descompromissada, bastante presente no teatro popular de diferentes épocas, sempre fez morada na encenação do circo-teatro.

Além da alusão ao filme norte-americano na concepção do argumento, Mazzaropi faz questão de dedicar um diálogo de Poluído para tecer um escárnio direto ao “O Exorcista”. Quando a cama da mulher começa a saltar em tom de possessão demoníaca, Poluído comenta com o Vigário: “Tá me lembrando um filme que assisti outro dia, ‘O Eletricista’”. As analogias datadas não param por aí. Após tomar parte da morte do bandido, popularmente conhecido por Camarão, o Jeca improvisa uma paródia do samba “Tragédia no fundo do mar”, também conhecido por “O assassinato do camarão”, sucesso do grupo Os Originais do Samba, em 1974.

A principal característica da vivacidade do viés contemporâneo nas películas, que também foi assinalada pelo sociólogo Glauco Barsalini em “Mazzaropi: O Jeca do Brasil”, está no diálogo íntimo de Mazzaropi com a plateia por meio de temas, situações e assuntos em efervescência da época das produções. Ao sabor, é claro, do molho caipira da “obra mazzaropiana”. Em “A banda das velhas virgens” (1879), o comediante tratou da reciclagem; em “Jeca e seu filho preto” (1978), lidou com o racismo; e em “Jeca e a égua milagrosa” (1980), trafegou pela intolerância religiosa, abertura política e degradação dos rios. Já em “Jeca contra o capeta”, o comediante toca em uma temática de grande euforia na sociedade brasileira do momento da produção: A Lei do Divórcio, regulamentada em dezembro de 1977.

Realmente, em todos os momentos de sua produção fílmica, Mazzaropi demonstrou constantemente uma prática reiterada: através da aparente inocência da personagem que criou, o Jeca, um caipira aparentemente ingênuo e simplório, estabeleceu uma

sutil crítica ao ambiente político, econômico e social do Brasil.
(BARSALINI, 2002, p. 122).

Tal como na encenação do circo-teatro, as artes sempre flertaram entre si nas produções mazzaropianas, com mais evidência na última década de produção do artista (entre 1970 e 1980), quando Mazzaropi passa a ter total domínio da produção cinematográfica. Leia-se atuação, direção, produção, argumento e roteiro. Sendo assim, boa parte das películas passou a contar com números de musical (geralmente, um protagonizado por Mazzaropi e outro por algum artista de sucesso da época) e com cenas exclusivamente dedicadas à dança (bailado cigano, minueto, contemporâneo ou recriação de manifestações folclóricas).

Em “Jeca contra o capeta”, o espectador conta com dois musicais: a bucólica cena da montanha, quando Poluído canta a música “Inspiração do Jeca”, composta por Mazzaropi, Antonio dos Santos e Hector Lagna Fietta, e da “Balada para um morto”, de Hector Lagna Fietta, entoada por uma trupe hippie. Detalhe importante: os gêneros das canções também eram inspirados nos ritmos de sucesso da época, outro modismo executado pelo picadeiro. Da mesma forma, a participação de Mazzaropi na composição da primeira canção, bem como no envolvimento em todas as etapas da produção técnica e intelectual da película, evidencia uma característica significativa encontrada nos artistas circenses da geração do comediante: a polivalência artística (domínio de inúmeras linguagens, virtuosos e saberes).

Não tem como: a película guarda semelhanças das comédias de picadeiro. Para começar, herança da dramaturgia cômica da época de Mazzaropi, a produção traz o palhaço caipira (Jeca) como o protagonista da trama. Tanto lá quanto cá, percebe-se que todas as cenas são construídas para enaltecer o talento, a potencialidade de empatia com a plateia e a graça do cômico principal. Por sinal, esse objetivo fica estampado logo no título da produção. No circo-teatro, a plateia se desfrutava de “Tubinho na casa dos fantasmas”, “O casamento do Arrelia”, “Picolino na casa dos urubus” ou “Piolin, campeão de futebol”. No cinema de Mazzaropi, a plateia confere o mesmo Jeca em diferentes situações: “Macumbeiro”, “Foqueiro no céu”, “e seu filho preto”, “e a banda das velhas virgens” e, claro, “contra o capeta”.

Por sinal, o tipo cômico do caipira, que inspirou o comediante a dar vida ao seu Jeca, vem da lona circense. A figura era típica nos circos e nas companhias populares da época. Ao contrário do que muitos pensam, a personagem de Mazzaropi também nasceu sobre a serragem do picadeiro e não somente na Sétima Arte. Detalhe: a grande inspiração do comediante foi a teatralidade caipira de Sebastião e Genésio Arruda. O próprio artista declarou o fascínio durante a reportagem “O Brasil é meu público”, publicada na Revista Veja, com texto assinado pelo jornalista Armando Salem:

Naquele tempo, o gênero de peças que mais fazia sucesso no teatro era caipira. E, como todo mundo, eu gostava de assisti-las. Dois atores, em particular, me fascinavam. Genésio e Sebastião Arruda. Sebastião mais do que Genésio, que era um pouco caricato demais para o meu gosto. (...) No início, procurei copiar a naturalidade do Sebastião, depois fui para o interior criar meu próprio tipo. Saí pro interior um pouco Sebastião, voltei Mazzaropi. (SALEM, 1970, s/p).

A influência das comédias e chanchadas da lona segue com diálogos curtos e diretos; frases de duplo sentido (no filme, quando o Jeca instiga a safadeza de Nhá Emerinda: “Quer me dizer que a senhora ainda contribuí?” ou no momento de aconselhar a sua mulher: “Toma banho de picão, mulher. É bom, descansa o corpo!”); brigas à la Telecatch circense (combates corporais cômicos); cenas *nonsense* dignas das esquetes de palhaço (na película, em uma troca de tiros entre o filho do Jeca e Camarão, bem como quando a possessão demoníaca da mulher de Poluído é desmascara pela verdadeira razão: cachorros saltitantes debaixo da cama); e o uso de figurinos e maquiagem caricatos.

O convívio na mesma partitura entre o cotidiano realista e o sobrenatural (ou, às vezes, a sátira sobre ele), tão apreciado pela encenação de picadeiro (por exemplo, em comédias como “O morto que não morreu”, “Biribinha contra o lobisomem”, “Almas para outro mundo” e “A noiva do defunto”), também faz morada na película. Há inúmeras cenas dedicadas ao fantástico, que concedem um tom de fábula à narrativa caipira, como o encontro de Poluído com Jesus (ao fim, descobre-se ser apenas um sócio), as inúmeras possessões demoníacas da mulher do Jeca e a transformação pitoresca em Diabo de dona Dionísia, pautada por chifre, olheiras, unhas grandes, barba e pelos espalhados por todo o corpo.

Outra evidência, que vem para atestar a veracidade do depoimento de Virgílio Roveda, está no uso de piadas dos shows humorísticos como matéria-prima para os diálogos dos filmes. Basta apreciar a gravação de uma apresentação de Mazzaropi, na década de 1970, no Circo Romano, para chegar a tal conclusão. No show, uma anedota funcionava da seguinte maneira:

Tudo acaba nesse mundo. Que beleza era o mês de maio, mês de Maria. Tinha novena o mês inteiro e tinha o encerramento com a coroação. E tinha também a Procissão das Virgens. Oh, meu Deus. Como era bonita a Procissão das Virgens. Toda moça fazia questão de sair com aquele lenço branco na cabeça na Procissão das Virgens... Mas, tudo acaba nesse mundo. Outro dia, eu falei para o Padre Mané: ‘Não tem mais Procissão das Virgens?’ Ele falou: ‘Cadê virgem?’.

Já em “Jeca contra o capeta”, a mesma piada aparece revisitada em um diálogo saudosista entre Poluído e o Vigário da cidade:

O mundo está mudado, Seu Padre. Agora, nesse mês de maio, isso aqui já estava tudo enfeitado. Tinha a Procissão das Virgens, né? As moças saíam tudo de branco, com aquele ‘xalinho branco na cabeça’... Era tão bonito. Mas, enfim, tudo acaba neste mundo. (MAZZAROPI, 1975, s/p).

A interpretação hiperbólica do circo, que tinha o objetivo de atingir da mesma forma todos os espectadores daquele vasto espaço circular, também tem destaque na atuação do elenco da película. Principalmente, nas personagens cômicas da trama e, em especial, em Mazzaropi. Percebe-se claramente exagero nas emoções e na linguagem; ênfase nas exclamações; entonações eloquentes; gestos grandiosos, clownescos, caricatos e espalhafatosos e, até mesmo, marcações de cenas inspiradas na encenação de picadeiro. Essa última característica, por exemplo, também foi apontada pela escritora Zulmira Tavares na crítica “De pernas pro ar”, em 1976, no *Jornal Movimento*, sobre o filme:

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, s/p).

A partir dessa tradição, o espectador também poderá notar em algumas cenas do filme a tal triangulação na interpretação. Um exemplo claro é a cena quando Dona Dionísia, a fazendeira, comenta com o comparsa, um advogado desonesto, sobre suas falcatruas, trapaças e seus crimes. Apesar de estar à vontade na sala da casa da mulher, a dupla de vilões sequer imagina que Poluído escutava com ouvidos atentos às revelações. Durante a sequência, o Jeca permanece escondido. Parênteses para uma ligeira digressão: tal como os disfarces, os quiproquós, os apartes e as pancadarias, o esconderijo se trata de um recurso cômico bastante usual na dramaturgia das farsas, gênero bastante evidente na teatralidade circense.

De volta ao triângulo, todas as interjeições, as reações de espanto e de inconformismo de Poluído são direcionadas diretamente ao espectador (plateia) por meio de planos mais fechados ou closes. A sensação saboreada por quem assiste à cena é que, nesse momento, Poluído contracena com o público por meio da câmera. Fica evidente que a personagem de Mazzaropi

transforma-se em Ponte dentro do triângulo citado por Soffredini, mesmo não tendo contato direto com os vilões.

Muitas vezes a PONTE pode ser estabelecida pelo elemento central da cena (o palhaço, o cômico ou o personagem). Tentando elucidar: se um personagem diz um absurdo, o outro personagem reage a esse absurdo na PONTE, o que dimensiona o absurdo dito. Se o personagem que diz o absurdo tem consciência dele, ele próprio pode comentar isso (não necessariamente com palavras) na PONTE, antes ou depois ou ao mesmo tempo em que fala. E se não tem certeza do que está dizendo, também na PONTE pode revelar essa dúvida. (SOFFREDINI, s/d, s/p).

Apesar de se tratar de uma comédia, “Jeca contra o capeta” carrega alguns traços dos melodramas circenses apontados pela pesquisa de Soffredini. Além das canções incidentais usadas para enfatizarem os climas e da comumente tipificação das personagens (por exemplo, cômico: Jeca, galã: filho do Jeca, Ingênuo: nora do Jeca e vilã: Dionísia, a fazendeira), encontra-se impregnada na trama o tão e velho conhecido maniqueísmo melodramático, acompanhado por uma moral familiar. De um lado o bem, representado pelo Jeca e os valores da família constituída, e do outro, o mal, ancorado por Dona Dionísia (capeta), a defensora da Lei do Divórcio e a maestrina das falcatruas. Aliás, esse detalhe também está pontuado na crítica De Pernas Pro Ar: “enfim, na intriga, o divórcio e o capeta são uma coisa só” (TAVARES, 1976, s/p). No fim da trama, os vilões (Dona Dionísia e o comparsa) são punidos com desfile no carro da Polícia e prisão.

Por fim, o suposto encontro de Poluído com Jesus na montanha, quando o Jeca aproveita o momento para descortinar as mágoas, sinaliza “o diálogo e a mútua constitutividade estabelecidos com os movimentos culturais da época” (SILVA, 2007, p. 19). Afinal, e ao fim trama, o espectador descobre o enigma, o tal Messias não passa de um hippie travestido que, desconcertado como ele só, afastou-se dos demais companheiros. Ao mesmo tempo em que se aproxima da tribo e reforça a efervescência da cultura hippie no Brasil, em grande destaque na década de 70, a cena final da película remete o espectador atento a outro longa-metragem britânico de sucesso da época: “Jesus Cristo superstar” (1973), inspirado no musical homônimo de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Detalhe da cena final: abordo de um carro conversível, os hippies tupiniquins partem da cidade entoando uma balada festiva “à la” musical da Broadway.

Apoteose (Considerações finais)

Respeitável Leitor, mais um instante de sua preciosa atenção. A apoteose deste artigo chega aos embalos inspiradores da cena final do melodrama circense “E o céu uniu dois corações”, de Antenor Pimenta. Tal como Neli e Alberto, protagonistas do espetáculo, o fascínio definitivo de Mazzaropi pelo circo foi sendo, desde muito cedo, construído por meio de uma paixão arrebatadora enquanto berço e mestre artístico, espaço para a troca de saberes, recanto da linguagem múltipla e latifúndio para o apuro intelectual e técnico. Não por acaso, como já foi dito, Mazzaropi fez questão de nunca se afastar dos picadeiros, tanto os luxuosos quanto os de chão batido, durante a sua formação como artista plural.

Ao rever com olhos ligeiros a trajetória artística do cômico, tanto no teatro e no rádio quanto na TV e no cinema, percebe-se claramente a duração bergsoniana presente nas lembranças circenses evocadas pelo comediante caipira em todas essas plataformas de encenação. Para o palhaço caipira, a reelaboração da memória de picadeiro seria uma resposta direta às questões imediatas do presente. Ao serem nômades pela importância das experiências, e não estáticas à base de mofo, as lembranças desse passado tão presente foram, de forma bastante harmoniosa, sendo reelaboradas e revisitadas em todos os momentos em que Mazzaropi entrava em cena. A película “Jeca contra o capeta”, por exemplo, trata-se de um exemplo explícito da duração bergsoniana na vivência do cineasta, mas não o único.

Sendo assim, tornou-se um hábito corriqueiro de Mazzaropi: evocar as lembranças circenses até como um símbolo da resistência por uma raiz telúrica nascida sob a lona do circo. Além disso, seria um estopim para o palhaço caipira continuar a viver? Com certeza, Respeitável Leitor: a articulação da memória torna-se, em muitos atos, a reinvenção da própria vida. As lembranças são a ponte para o levantar de mastros que se erguem em fluxo para construção de um intérprete vivaz e contemporâneo, consolidado pelo tempo, pelo intercâmbio de conhecimento, pelo amadurecimento de vivências e pelas experiências frescas. Torna-se uma conexão viva e contínua. Foi justamente assim, a partir dessa pedagogia de saberes evocados, que Mazzaropi foi se esculpindo como um multi-artista notável.

Tal como discursou Bergson, o sentido da duração, por ser algo vital, possibilitando que o virtual se realize, encontra na memória uma importante defensora pela sobrevivência desse passado. Ao conservar em si, enquanto o presente tende a passar, esse passado só não para de ser, como faz questão de coexistir no presente. Até por manifestar a dita duração bergsoniana desde sempre, Mazzaropi conseguiu com naturalidade visitar com mais facilidade as lembranças viva do picadeiro, deixando marcas por toda a carreira artística.

Da mesma forma, esse sentimento de evocação também está ligado ao processo de formação artística do circense que, por se alimentar da constante troca de saberes e da transmissão oral por intermédio dos velhos mestres e dos familiares, fica enraizado na memória afetiva viva e na polivalência de linguagens. Aliás, essa pluralidade de habilidades se tornou um dos principais atributos e diferenciais do artista formado sob a lona na época de Mazzaropi.

Desde muito pequeno, especialmente dentro da organização do circo-teatro da época, esse circense já sabia interpretar, cantar, dançar e auxiliar nos outros afazeres da montagem. Apesar de não ter nascido no picadeiro, mas ter chegado à adolescência neste meio, Mazzaropi conseguiu ainda graduar-se em tal academia.

No mesmo picadeiro de intercâmbio, o circo sempre foi um espaço dedicado à ousadia. Contemporâneo como ele só, fez questão de dialogar com linguagens, modismos, técnicas e adventos para se aproximar e conquistar cada vez mais o espectador. Essa forte característica permitiu ao circense se recriar, com o intuito de ampliar a sua plateia, a cada novo espetáculo ou temporada. De tanto experimentar, o artista da lona, imbuído daquela polivalência artística, buscou experimentar outros picadeiros, como o do teatro, o do rádio, o da TV e, porque não, o da Sétima Arte. Permanece, assim, sempre transversal.

Por essas e outras, a transversalidade do circense não ficou restrita apenas a Mazzaropi, que teve a perspicácia de passear por inúmeras linguagens. Muitos outros artistas de picadeiros fizeram sucesso antes e depois do comediante caipira, bem como também evocaram as imagens de toda uma trajetória na lona. Numa alusão próxima, destaca-se Oscarito, nascido em berço circense na Espanha e criado ao sabor da encenação de picadeiro do aclamado Circo Spinelli, que tinha Benjamim de Oliveira, o Palhaço Negro, como sua estrela maior. O artista também teve sua notoriedade no cinema. Por sinal, essas inspirações bem-sucedidas dos pares serviram de combustível impulsionador aos demais artistas.

Até pela tradição forte do picadeiro, era impossível para o artista circense, durante o intercâmbio com outra linguagem de encenação, distanciar-se ou até mesmo anular os saberes oriundos da lona. Pelo contrário, eram durante essas migrações de plataforma que a dita duração bergsoniana com relação às tintas circenses se potencializavam. Inevitável: a interpretação, o canto, a dança e a encenação vinham totalmente impregnados com o aroma da serragem do picadeiro. Enfim, foi o que aconteceu com Mazzaropi. Em conversas informais com amigos e artistas, o comediante não se intimidava em atestar a forte influência do berço artístico circense em toda a sua trajetória como ator, diretor e produtor.

Portanto, a partir desse recorte possibilitado por “Jeca contra o capeta”, o Respeitável Leitor consegue identificar com bastante propriedade e bons exemplos a herança da teatralidade circense na filmografia de Mazzaropi. Mais do que isso: de forma proposital e orquestrada por parte do artista, principalmente por manter vivaz a reelaboração de lembranças significativas da lona. Há pontos fortes que contribuíram para o acesso imediato desse passado tão vivo: o fato do comediante caipira sequer ter abandonado os picadeiros circenses, mantendo uma agenda ativa de shows pelas lonas ricas e pobres do Brasil, bem como hábito de rascunhar as primeiras versões dos roteiros das películas entre uma apresentação e outra, bastante influenciado pelo cenário polivalente de artes ao seu redor: o circo.

Da vasta experiência transversal, destaca-se um artista plural que buscou defender a cultura popular brasileira e, como ele mesmo dizia, falar a língua do povo. Por sinal, a teatralidade circense a fala fluentemente. Não tem jeito: mais uma característica comum entre os dois. Enfim, este é o palhaço caipira Mazzaropi, Respeitável Leitor: contemporâneo pela pluralidade e pela reelaboração constante das memórias circenses.

Referências

BARCELOS, Caco. **O Jeca contra o tubarão**. Jornal Movimento, 5 abr. 1976.

BARRIGUELLI, José Cláudio. O teatro popular rural: o circo-teatro. In: **Debate e Críticas**. São Paulo: nº 3, 1974.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**, O Jeca do Brasil. Campinas: Átomo, 2002.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GURGEL, Adriana. A Coexistência Entre Passado e do Presente na Duração de Henri Bergson. **Reveleto** (Revista Eletrônica Espaço Teológico), da PUC São Paulo. Vol. 6, nº 9. São Paulo: PUC, 2012.

JECA contra o capeta. Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner. PAM Filmes, 1975. 1 DVD (97 min)

A HORA. **Mazaropi**, o caipira filósofo!: começando pelo circo. São Paulo, 6 ago. 1952.

MAZZAROPI. Direção: Celso Sabadin. Imagem Filmes, 2012. 1 DVD (102 min).

SALEM, Armando. O Brasil é o meu público. **Veja** - 28 jan. 1970. São Paulo: Abril, 1970.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **De um trabalhador sobre seu trabalho**. Disponível em: www.soffredini.com.br

TAVARES, Zulmira. **De pernas pro ar**. Jornal Movimento, 5 abr. 1976.